



KATRIN WELLNITZ
MÄRCHEN ALS ROMAN
INSZENIERUNG UND
FORTSCHREIBUNG VON
MÄRCHEN UND SAGEN
BEI GÜNTER GRASS

WALLSTEIN

Katrin Wellnitz
Märchen als Roman

Katrin Wellnitz

Märchen als Roman

Inszenierung und Fortschreibung
von Märchen und Sagen
bei Günter Grass

Wallstein Verlag

Ein besonderer Dank gilt der VolkswagenStiftung
für die Förderung dieser Publikation.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2023
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond

ISBN (Print) 978-3-8353-5519-4
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-8564-1

Inhalt

1. Zwischen Märchen und Sage, Bühne und Buch: Einleitende Bemerkungen	9
2. »Märchen erzählen die Wahrheit«: Einführende Überlegungen zu Günter Grass’ Arbeit mit Märchen	27
2.1 Viele Wege führen in den Märchenwald: Forschungsstand zu Grass’ Märchenbearbeitungen	28
2.2 Zum »Eifer noch immer märchenhafter Vorfreude«: Märchen und autobiographisches Erinnern am Beispiel von <i>Beim Häuten der Zwiebel</i> und <i>Die Box</i>	32
2.3 »Durch diesen Wahlkampf geistern Märchenmotive«: Grass’ politisches Märchen <i>Des Kaisers neue Kleider</i>	42
2.4 Himmelfahrt mit Butt und Meerjungfrau: Ein kleiner Exkurs zu ausgewählten Märchenmotiven in der bildenden Kunst von Grass	46
3. Fußabdrücke im Schlaraffenland: Hinleitende historische und theoretische Reflexionen als Basis für die folgenden Hauptkapitel	53
3.1 Warum kommt man ins Schlaraffenland? Historische Voraussetzungen für Grass’ Arbeit mit Märchen	53
3.2 Weitererzählt: Vom Grimm’schen Buchmärchen zum Grass’schen Kunstmärchen oder »Literatur aus Literatur aus Literatur«	70
3.3 Spiegel zur Welt: Zur Komplementarität von Märchen und Sagen	74

4.	Geschichte(n) im aufgeschlagenen Märchenbuch: Märchenbezüge und erste Sagenentwürfe in der <i>Blechtrommel</i>	81
4.1	»Mein armer, armer Däumling«: Das Däumlingsmärchen <i>Daumesdick</i> als Hypotext zur <i>Blechtrommel</i>	82
4.2	Zwischen Wunscherfüllung und sozialer Realität: Das Däumlingsmärchen als Deutungsschlüssel zur <i>Blechtrommel</i>	106
4.3	Der Trommler unter der Tribüne: Zur Schlüsselstellung des Tribünen-Kapitels im Horizont des Märchens <i>Der Trommler</i>	135
4.4	Kleine Weltgeschichten und Märchenspiele: Historisierungstendenzen und Inszenierungsmechanismen in der <i>Blechtrommel</i>	149
4.5	»Heute weiß ich, daß alles zuguckt«: Sagendichtungen in der <i>Blechtrommel</i>	194
4.6	Von Wunder und Spuk, Märchen und Sage: Ein Fazit	211
5.	Geschichte(n) auf der Tanzbühne: Märchen- und Sagenspiele in den <i>Hundejahren</i>	214
5.1	Die <i>Hundejahre</i> stehen zentral: Der Roman als multimediales Spiel	214
5.2	Pirouetten im Schnee: Hans Christian Andersens <i>Schneekönigin</i> als Hypotext zu den <i>Hundejahren</i>	221
5.3	Theoretische Basis: Kunstpoesie mit Ballerina und Marionette	264
5.4	»Ein tänzerisches Ringen«: Die <i>Hundejahre</i> als Tanzmärchen	293
5.5	Tanz im Schnee: Die beiden Schneewunder in den <i>Hundejahren</i>	302
5.6	Das »Eiswunder«: Von Geometrie und Märchen, Plastik und Fläche	320
5.7	»denn nichts hören sie und ihre Kartoffelschalen lieber als Märchen«: Archivfunde zum märchenhaften Grundton der <i>Hundejahre</i>	329

5.8	»In den Glasperlen des Märchens spiegelt sich die Welt«: Weitere basale Märchenmerkmale in den <i>Hundejahren</i> . . .	337
5.9	»Vogelscheuchen und Vögel seltsam im Bunde«: Grass' <i>Vogelscheuchen</i> -Dreiakter als Märchenballett . . .	355
5.10	»Jeder Stein gibt uns Auskunft«: Kleine Formen in der <i>Öffentlichen Diskussion</i>	365
5.11	Eis und Feuer: Zur Komplementarität von Märchen und Sage	373
5.12	Feuer und Schnee, Märchen und Sage: Ein Fazit	404
6.	Geschichte(n) wider die Endzeitkulisse: Das Märchen vom Weitererzählen in der <i>Rätin</i>	410
6.1	»Mir blieb, wie im Märchen, nur ein Ausweg, der Wald«: Einführende Reflexionen zum Märchenstrang in der <i>Rätin</i>	411
6.2	Märchenwelt Vineta: Die Verschränkung von Sage und Märchen in der <i>Rätin</i> als utopische Schreibweise	435
6.3	Zwischen Nordsee und Ostsee, Rungholt und Vineta: Spuren zweier versunkener Städte	452
6.4	Der Butt schwimmt über Vineta: Zur Zusammenführung von Märchen- und Sagenbezügen in der <i>Rätin</i>	467
7.	Märchen von A bis Z: Zur märchenhaften Weiterdichtung in <i>Grimms Wörter</i>	504
7.1	Durch die Hintertür zurück in die Märchenwelt: Zur Reaktivierung des Märchens in <i>Grimms Wörter</i>	505
7.2	Eine Zeit kalkulierten Wahnsinns: Zur Kontextualisierung der <i>Rätin</i> -Bezüge in <i>Grimms Wörter</i>	511
7.3	»wie möglich allein im Märchen«: Mit den Brüdern Grimm im Tiergarten	519
8.	»Doch es kehret umsonst nicht unser Bogen, woher er kommt«: <i>Blechtrommel</i> -Reminiszenzen im Märchenkapitel von <i>Grimms Wörter</i> – Ein Epilog	525

Literaturverzeichnis 531
 Werke von Günter Grass 531
 Weitere Quellen 535
 Forschungsliteratur 539
 Lexika 551
 Artikel in Nachschlagewerken 552
 Zeitungsartikel 554
 Internetquellen 555

Abbildungen 556

Dank 558

1. Zwischen Märchen und Sage, Bühne und Buch: Einleitende Bemerkungen

Der grüne und weite Märchenwald ist mit Günter Grass' künstlerischem Werk, mit seinen Texten, Bildern und Figuren, um einige Baumbestände erweitert. Ein Verlaufen in diesem entlegenen und doch so naheliegenden literarischen Raum ist damit auch für die Zukunft sichergestellt. Ende der 1980er Jahre verlief der Autor sich selbst gemeinsam mit Hänsel und Gretel im Märchenwald seines Romans *Die Rättin* (1986) und übertrug dabei seine ökologischen Katastrophenvisionen in eine satirische Märchenutopie:

Mal Hänsel, dann wieder Gretel voran. Während sie laufen, wird der tote Wald, der wie das Erzgebirge auf gegenwärtigen Fotos aussieht, zuerst zögernd, dann entschlossen, schließlich heftig grün, immer dichter grün wie im Bilderbuch, bis er zum unwegsam grünen Märchenwald wird.¹

Bilderbuch-Märchen hat Grass allerdings nicht geschrieben, denn seine Märchenentwürfe weisen eine philosophische, historische, poetologische und vor allem auch zeitkritische Tiefe auf, die sich in ihrer Komplexität nur schwerlich in Bilder überführen lässt, die aber eine philologische Untersuchung seiner literarischen Märchenspiele umso reizvoller macht.

In die Grass'schen Märchen wird nicht selten mit der eingängigen Märchenformel »Es war einmal« eingeleitet, obwohl gerade diese Formel trügerisch ist: Nur zu gerne hat Grass sie gerade dort eingesetzt, wo es wenig märchenhaft zugeht, um die kritisch betrachtete Realität in all ihrer Spannung zum Märchenhaften ausleuchten zu können. Märchenmotive und -stoffe durchziehen dabei nicht nur seine erzählten Welten, dramatischen Schauplätze und lyrischen Panoptiken, sondern auch seine poetologischen und politischen Reflexionen. Ein großes Ensemble von altbekannten Märchenfiguren – etwa aus den Grimm'schen Buchmärchen oder den Kunstmärchen Hans Christian Andersens –

1 Günter Grass: *Die Rättin*, in: Ders.: *Neue Göttinger Ausgabe*, Bd. 12, hrsg. v. Dieter Stolz/Werner Fritzen, Göttingen 2020 (im Folgenden zit. als Rt), S. 119.

stellt darin mitunter die erzählten Realitäten auf den Kopf, stößt sich an ihnen, träumt in ihnen und spiegelt die Welt in all den von Grass beobachteten Facetten wider – und das nicht selten in der herausfordernden, provozierenden Form eines »Anti-Märchen[s]«. ²

Grass sprengt mit seinen eigenwilligen Märchen schließlich die Grenzen der tradierten Buch- und Kunstmärchenwelten, und dabei führt er ein wesentliches Kernmerkmal der Märchengattung vor: ³ nämlich die Flexibilität, mit der sich die einzelnen Märchen im Erzählen weiterentwickeln, ja fortschreiben lassen. Im *Reallexikon* wird diese Beweglichkeit der Gattung als konstituierendes Merkmal festgelegt: »Als ›Märchen‹ gelten Erzählungen unterschiedlichster Art, die aber zumindest darin übereinstimmen (sollten), daß [...] sie im Lauf ihrer Überlieferung variiert wurden«. ⁴

Verbunden mit dieser Dynamik bei gleichzeitiger Grenzüberschreitung ist ein für Grass' Schreiben charakteristisches Spiel mit literarischen Gattungen, ihren Definitionen und ihrer Geschichte. Dieses

- 2 Heinrich Detering begreift den *Butt*, die *Rätin* und die *Blechtrommel* als »Anti-Märchen« und fasst Grass' programmatische Märchenarbeit wie folgt zusammen: »Wenn man das alles noch mal überblickt: der ›Butt‹, die ›Rätin‹, der Däumling in der ›Blechtrommel‹ und schließlich auch Ihr Andersen-Buch [*Der Schatten*, K.W.] – dann fällt auf, dass das alles Anti-Märchen sind. Sie nehmen das Märchen auf, um es dieser Biedermeierlichkeit, die es in Deutschland lange gehabt hat, vollkommen zu entkleiden.« (Heinrich Detering/Günter Grass: *Die fünffache Seereise: Mit Hans Christian Andersen in Schleswig und Holstein. Reiseberichte, Briefe, Märchen und Geschichten*, Neumünster u.a. 2014, S. 167).
- 3 Mit dem Begriff ›Gattung‹ werden – in Anlehnung an Harald Fricke (vgl. Klaus W. Hempfer: *Gattung*, in: Jan-Dirk Müller u.a. [Hg.]: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 1, Berlin/New York 2007, S. 651–655, hier S. 652) – allgemeine und strukturell leicht identifizierbare Grundformen literarischer Produktion wie etwa Gedichte, Romane und Dramen bezeichnet. Kurze und umfangreichere Erzähltexte wie Märchen und Sagen werden in ihrer spezifischen Beschaffenheit zunächst als Gattungen, ihre historische und strukturell identifizierbaren Unterformen wie zum Beispiel die Grimm'schen Buchmärchen oder die Kunstmärchen Andersens hingegen als Untergattungen aufgefasst. Es wird also mit Blick auf das Märchen von einer Märchengattung ausgegangen, die sich aus verschiedenen Märchenformen zusammensetzt. Sie weisen je eigene Schreibweisen auf, die sich aber an grundlegenden Gattungsmerkmalen orientieren.
- 4 Heinz Rölleke: *Märchen*, in: Jan-Dirk Müller u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 2, Berlin/New York 2007, S. 513–517, hier S. 513.

literarische Experimentieren ist geprägt von einem Gattungstransfer, in dessen Rahmen eine kleinere Erzählform – zum Beispiel ein Grimm'sches Buchmärchen – in eine große Form – etwa ein Kunstmärchen in Romanformat – übertragen wird.⁵ So hat Grass das für die Grimm-Sammlung so charakteristische Märchen *Von dem Fischer un syner Fru* (KHM 19) von Philipp Otto Runge in seinen großen Kunstmärchen-Roman *Der Butt* (1977) überführt.⁶ Der märchenhafte Erzählgestus scheint so eindrücklich aus der darin geschilderten Reise durch die Menschheitsgeschichte hervor, dass die Grass-Forschung gerne den *Butt* heranzieht, wenn Grass' Arbeit mit Märchen zum Thema gemacht wird, obgleich der Inhalt des Romans eigentlich wenig märchenhaft gestaltet ist.⁷

- 5 Hier und im Folgenden soll mit dem mehr qualitativen als quantitativen Terminus ›kleine Erzählformen‹ vorwiegend auf jene Texte Bezug genommen werden, die André Jolles als »einfache Formen« bezeichnet. Das Attribut ›einfache‹ wird ersetzt, da eine Distanzierung von Jolles' teilweise überholten Forschungsbeiträgen und ihren mitunter fragwürdigen politischen Implikationen angestrebt wird (vgl. André Jolles: *Einfache Formen. Legende / Sage / Mythe / Rätsel / Spruch / Kasus / Memorabile / Märchen / Witz*, Darmstadt ²1958); angeknüpft wird damit ferner an das DFG-Graduiertenkolleg 2190 zur Literatur- und Wissenschaftsgeschichte kleiner Formen, URL: <http://www.kleinformen.de/forschungsprogramm/> (besucht am 31. 5. 2021). Zum märchenhaften Gattungstransfer vgl. Abschnitt 3,2 dieser Arbeit.
- 6 Heinrich Detering bezeichnet den *Butt* als »das umfangreichste deutsche Kunstmärchen« (Detering/Grass: *Die fünffache Seereise*, S. 160). Grass selbst hätte dem *Butt* auch die Gattungsbezeichnung »Märchen« als Untertitel beigelegt, wenn er nicht davon ausgegangen wäre, dass die Lesenden diesen missverstehen könnten (vgl. Volker Neuhaus: *Günter Grass, Stuttgart/Weimar* ³2010 [im Folgenden zit. als Neuhaus: *Günter Grass*], S. 158).
- 7 Vgl. dazu besonders folgende Forschungsbeiträge: Manfred Durzak: *Es war einmal. Zur Märchen-Struktur des Erzählens bei Günter Grass*, in: Ders. (Hg.): *Zu Günter Grass. Geschichte auf dem poetischen Prüfstand*, Stuttgart 1985, S. 166–177; Walter Filz: *Dann leben sie noch heute? Zur Rolle des Märchens in »Butt« und »Rätin«*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Günter Grass (text + kritik 1)*, München ⁶1988, S. 93–100; Johannes Endres: *»Allenfalls spricht noch aus Märchen Wahrheit«*. Strategien der Märchenrezeption bei Günter Grass, in: Thomas Eicher (Hg.): *Märchen und Moderne. Fallbeispiele einer intertextuellen Relation*, Münster 1996, S. 133–163; Yalin Feng: *Erkundungen der anderen Wahrheit. Günter Grass' Märchenverständnis im Roman »Der Butt« im Verhältnis zum romantischen Märchen*, in: Naoji Kimura/Horst Thomé (Hg.): *»Wenn Freunde aus der Ferne kommen«*. Eine west-östliche Freundschaftsgabe für Zhang Yushu zum 70. Geburtstag, Bd. 9, Bern u.a. 2005, S. 131–144; Haimaa El Wardy: *Das Märchen und das Märchenhafte in den politisch engagierten Werken von Günter Grass und Rafik Schami*, [Diss.]

Die im *Butt* konzipierte »andere Wahrheit«⁸ des Runge-Märchens und insbesondere das hinter dieser logischen *Contradictio in adiecto* stehende poetologische Konzept bringen aber die strukturelle Beschaffenheit von Grass' Märchenarbeit bestens zum Ausdruck: »Das ist die Wahrheit, jedesmal anders erzählt« und »[d]ie Märchen hören nur zeitweilig auf oder beginnen nach Schluß aufs neue«,⁹ schreibt er im *Butt* und deutet damit die auch selbstreflexive Dynamik seines Weitererzählens an. In seinen 1998 geführten Gesprächen mit Harro Zimmermann expliziert er dieses poetologische ›Programm‹ noch einmal wie folgt: »Ich erzähle sie [die Märchen, K. W.] weiter. Ich feiere sie nicht ab. Es bleibt nichts in Bewunderung vor diesem Wunderwerk stecken sondern es ist die Wahrheit, jedesmal anders erzählt, wobei ich die Form des Märchens variere, erneuere, aufnehme.«¹⁰

Grass' Weitererzählen ist gebunden an die intertextuelle Arbeit mit tradierten Märchenfassungen, die sich gerade durch die teils philologisch anmutende, auch historisch fundierte Darstellung und Erweiterung ihrer Stoff- und Motivzusammenhänge, aber auch ihrer Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte, in neue Kontexte einfügt. Dabei sprengt Grass den Rahmen chronologisch-historischen Erzählens und springt als *poeta vates* und *poeta doctus* gleichermaßen eigenwillig durch alle für ihn interessanten Zeiten. Sein eigenes literarisches Jahrhundert liegt manchmal nur einen Schritt weit entfernt vom Jahrhundert des Dreißigjährigen Krieges.

Wie die Grimm-Märchen, denen zumeist keine historische Fixierung anzumerken sein soll, so kann auch Grass' Erzählen geprägt sein von einer Entzeitlichung beziehungsweise Überzeitlichkeit. Gerade die Märchen und ihre Dynamik dienen als gute Vorlage für sein von

Frankfurt am Main u. a. 2007, S. 212–248; Weiping Feng: Das Märchen im Roman. Die intertextuellen Bezüge zwischen dem Märchen »Von dem Fischer un syner Fru« und dem Roman »Der Butt«, in: Literaturstraße. Chinesisch-deutsche Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 9, Würzburg 2008, S. 287–309; Xinyi Zhang: Formen und Funktionen der Intertextualität in Erzählwerken von Günter Grass, [Diss.] Frankfurt am Main 2009, S. 73–102.

8 Bei dieser an ein Motto erinnernden Nominalphrase handelt es sich um eine Kapitelüberschrift in: Günter Grass: *Der Butt*, in: Ders.: *Neue Göttinger Ausgabe*, Bd. 9, hrsg. v. Dieter Stolz/Werner Frizen, Göttingen 2020 (im Folgenden zit. als *Butt*), S. 428–439.

9 Ebd., S. 676.

10 Günter Grass/Harro Zimmermann: *Vom Abenteuer der Aufklärung: Werkstattgespräche*, Göttingen 1999, S. 175.

Konventionen befreites, doch in Zügen so streng reglementiertes und an anspruchsvollen Bildungskonzepten orientiertes literarisches Erzählen: Es lässt sich nicht in einzelne Zeiten bannen, es befreit sich von scheinbar linearen und dabei häufig vereinfachenden Kausalitäten und es erzählt Geschichten, die, gerade weil sie eine gewisse Überzeitlichkeit aufweisen, gegenwartsnah bleiben. Dabei greift Grass kleine Erzählungen auf, die zwar eine mittlerweile gut untersuchte Historie aufweisen,¹¹ die sich aber einer Historisierung des Erzählten konsequent entziehen. Er erzählt sie weiter, füllt sie mit eigenen Inhalten und trägt dazu bei, dass sie dynamisch fortwirken können, ohne ihren Kern einzubüßen.

Gegenüber Harro Zimmermann konkretisiert Grass sein poetologisches Vorhaben im Umgang mit den kleinen Erzählformen – und dabei insbesondere mit Märchen – noch einmal und unterstreicht das Ziel, sie zu redynamisieren und in diesem Zuge weiterzuerzählen: »Indem sie [die kleinen Erzählformen, K.W.] schriftlich fixiert sind, gehören sie zur Literatur. Hier setzt dann die Möglichkeit des namentlichen Autors ein, sie wiederum aus dieser Fixierung zu befreien und sie weiterzuerzählen.«¹² Dieser Prozess ist eng verbunden mit der Tradition mündlichen Erzählens. In seinen theoretischen Äußerungen und in der Praxis des Erzählens stilisiert sich Grass zum Kunstmärchenerzähler, nicht ohne die spannungsreiche Beziehung zwischen mündlicher und schriftlicher Überlieferung zu streifen und mit seiner auch theoretisch immer wieder hervorgehobenen »Fabulierlust«¹³ unmittelbar an die Dynamik mündlichen Erzählens anzuschließen.¹⁴ Damit ist jenes bei Hans Christian Andersen entwickelte, Spannungen zwischen Verschriftlichung und Mündlichkeit generierende Erzählkonzept realisiert,¹⁵ welches Volker Klotz für europäische Kunstmärchen festhält:

11 Vgl. dazu besonders: Kurt Ranke/Rolf Wilhelm Brednich u. a.: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. 15 Bde., Berlin 1977–2015.

12 Ebd., S. 173.

13 Dieses Kompositum zieht Joachim Kaiser in seiner Kritik zur *Rätin* heran. Der volle Titel lautet: »In Zukunft nur Ratten noch. Apokalyptischer Traum und Fabulierlust des Günter Grass«. Vgl. hierzu die *Süddeutsche Zeitung* vom 1. März 1986.

14 Vgl. auch Abschnitt 3,2 dieser Arbeit.

15 Vgl. dazu Peter Rühmkorf: *Die Märchen*. Werke 4, hrsg. v. Heinrich Detering/Sandra Kerschbaumer, Reinbek bei Hamburg 2007, S. 424.

Die einzelnen Dichter von Kunstmärchen stehen somit vor einer zweifachen Aufgabe. Sie müssen nicht nur, wie die Novellisten, die vermißt-ersehnten außerliterarischen Gegebenheiten in die Erzählkonstruktion hineinholen: Anlaß und Zweck des Erzählens, belangvolle Geselligkeit zwischen Erzähler und Zuhörerschaft. Zugleich müssen sie die Anonymität des Orientierungsmusters Volksmärchen aufbrechen, indem sie es den eigenen geschichtlichen Erfahrungen und poetischen Entwürfen anverwandeln.¹⁶

Grass hat seine dynamischen Erzählkonzepte auch theoretisch begründet. Mit einer erzählfreudigen Rhetorik reagierte er auf die in den sechziger Jahren weitreichend diskutierten Forderungen nach einer engagierten, das Erzählen politisch funktionalisierenden Literatur. Weder schien er bereit, sich den Vertretern der engagierten Literatur anzuschließen und Literatur ganz in den Dienst des politischen Auftrags zu stellen,¹⁷ noch schien er geneigt, sein eigenes Schreiben aus dem Kontext der deutschen, aber insbesondere auch der europäischen Literaturgeschichte herauszulösen und auf erzwungene Innovation zu bauen.¹⁸ In diesem Zuge erhob er seine Stimme und brachte sich in den

- 16 Volker Klotz: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne, München 1987 (im Folgenden zit. als Klotz: Das europäische Kunstmärchen), S. 28.
- 17 Grass polemisierte in seiner 1966 in Princeton gehaltenen Rede *Vom mangelnden Selbstvertrauen der schreibenden Hofnarren unter Berücksichtigung nicht vorhandener Höfe* nicht nur gegen Tendenzen der engagierten Literatur, sondern insbesondere auch gegen Peter Weiss. Vgl. dazu Günter Grass: *Vom mangelnden Selbstvertrauen der schreibenden Hofnarren unter Berücksichtigung nicht vorhandener Höfe*. Rede in Princeton, in: Ders.: *Neue Göttinger Ausgabe*, Bd. 20: *Essays und Reden I (1955–1969)*, hrsg. v. Dieter Stolz/Werner Fritzen, Göttingen 2020 (im Folgenden zit. als *Essays und Reden I*), S. 194–201.
- 18 Dies untermauerte er in einer kurzen, seinen Princeton-Aufenthalt 1966 begleitenden Notiz zum literarischen Stil der sechziger Jahre: »Oft begünstigt Unkenntnis die in den letzten Jahren immer rascher einander folgenden Sturzgeburten neuer Stile. Und nur wer von Dada und Kurt Schwitters wenig Kenntnis genommen hat, vermag naivgläubig Happenings und Pop-art als originale Kreaturen der sechziger Jahre zu feiern. Allein das Verhältnis in beiden Teilen Deutschlands zur literarischen Tradition, zum Beispiel die Verdrängung des Expressionismus in Ost und West – Alfred Döblin wird im Osten nicht verlegt, im Westen kaum gelesen –, beweist wieder einmal, daß Fortschrittsbegriffe in der Literatur wenig Ansatz finden.« (Günter Grass: *Der Stil der sechziger Jahre*, in: *Essays und Reden I*, S. 191–193, hier S. 191).

politischen und gesellschaftlichen Diskurs seiner Zeit ein – als politischer Akteur, aber eben auch als Erzähler.

Seine politischen Wahlkampfreden *Es steht zur Wahl* und *Des Kaisers neue Kleider* aus dem Jahr 1965 etwa zeugen fast trotzig von einem dem Märchen verbundenen Erzählstil. In seiner Wahlkampfreden *Es steht zur Wahl* stellte Grass sich seinem Publikum als »Geschichten-erzähler« vor, »der immerzu sagt: Es war einmal«. ¹⁹ Entsprechend hat er die Märchenformel darin aufgegriffen, um politisch funktionalisierte Biographien von exemplarisch ausgewählten Bürgerinnen und Bürgern zu skizzieren und zu zeigen, dass gerade ein Geschichtenerzähler wie er Politik zu machen und Menschen zu verstehen vermag. ²⁰ In *Des Kaisers neue Kleider* hingegen hat er das Andersen-Märchen gleichen Titels zur satirischen Auseinandersetzung mit der Politik Ludwig Erhards und seines Wahlkampfteams herangezogen. ²¹

»Die andere Wahrheit« des Märchens, überhaupt des Märchenerzählens, schließt nun das Nachzeichnen von Wirklichkeit nicht aus, sondern scheint es vielmehr zu konkretisieren; denn Grass suchte und fand in und mit dieser Erzählform jene »soziale Realität« ²² wieder, an die er mit seinen großen Romanen anzuknüpfen gedachte. In einem Gespräch mit Fritz J. Raddatz von 1977 hat er das wie folgt auf den Punkt gebracht:

Ich meine, daß man jetzt erst das Märchen als eine Wirklichkeit zu entdecken beginnt. Keine Verstellung von Wirklichkeit, keine Denunzierung des Märchenerzählers als eines Menschen, der – »na, der erzählt nur Märchen« – vor der Realität flüchtet, sondern die um sich greifende Erkenntnis, daß im Märchen in bündiger Form oft mehr Realität eingefangen ist als zum Beispiel im angeblich so tief schürfenden psychologischen Roman. ²³

19 Günter Grass: *Es steht zur Wahl*. Rede im Bundestagswahlkampf, in: *Essays und Reden I*, S. 99–112, hier S. 105.

20 Vgl. dazu ebd., S. 106–109.

21 Vgl. dazu Abschnitt 2.1.3, S. 42 dieser Arbeit.

22 Detering/Grass: *Die fünffache Seereise*, S. 163.

23 Fritz J. Raddatz/Günter Grass: *Heute lüge ich lieber gedruckt*. Zeit-Gespräch über den Butt mit Günter Grass, in: *Die Zeit*, Nr. 34, 12. Aug. 1977, 29f. Hier zitiert nach Durzak: *Es war einmal. Zur Märchen-Struktur des Erzählens bei Günter Grass*, S. 167.

Grass' durch das Märchenerzählen inszenierte Wirklichkeitssuche bindet weitere historische Stoffe und Gattungen. In diesem Kontext kommt seine literarische Methode der »Vergegenkunft« zum Einsatz, mittels derer er Geschichte zu reaktivieren, gleichzeitig Gegenwart zu verarbeiten und Zukunft zu erahnen wusste.²⁴

Das Märchen bringt mit seiner Geschichte, seinen Motiven und Stoffen, insbesondere aber mit seiner strukturell angelegten Poetologie des Weitererzählens eine Dynamik in die literarische Darstellung von sozialer und historischer Realität ein, die sich Grass für seine Romane zunutze machte. Verbunden hat er sie mit der Konzentration auf ›Randerscheinungen‹ aus der Geschichte, die in seinem Werk zu Hauptschauplätzen erklärt werden. In der Konsequenz sind die Märchenstoffe auch mit karnevalesken Figuren- und Wirklichkeitszeichnungen sowie mit dem pikaresken Blick von unten verbunden.²⁵ Als erste Kunstfigur ist aus dieser literarischen ›Amalgamierung‹ Oskar Matzerath – Däumling und Trickster in einem – hervorgegangen,²⁶ weitere Kunstfiguren mit märchenhaft-karnevaleskem Grundcharakter folgten.²⁷

Auffällig ist weiterhin Grass' Bezug zur ›deutschen Märchentradition‹. In einem Gespräch mit Fritz J. Raddatz von 1977 betont er:

Ich habe die Märchenform, das »Es-war-einmal-Erzählen« von Anfang an benutzt, von der »Blechtrommel« angefangen, und halte auch diese spezifisch deutsche Form des Erzählens für eine der Grundlagen unserer Literatur[.] [...] Mit deutsch meine ich, daß so etwas wie die Grimmsche Märchen-Sammlung in anderen Ländern nicht vorhanden ist, nicht von solchem Gewicht ist.²⁸

24 Zu seinem Konzept der »Vergegenkunft« vgl. Abschnitt 3.1.2, S. 63 dieser Arbeit.

25 Zur Untersuchung von Grass' Wirklichkeits- und Figurenzeichnungen und ihrer bisweilen karnevalesken Faktur wird Michail Bachtins Studie zu Literatur und Karneval herangezogen: Michail Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Alexander Kaempfe, München 1969.

26 Vgl. dazu insbesondere folgende Studie: Peter O. Arnds: Representation, Subversion, and Eugenics in Günter Grass's *The Tin Drum*, New York 2004 und dazu auch Abschnitt 4.2.3, S. 119, und Abschnitt 4.2.4, S. 125 dieser Arbeit.

27 Vgl. dazu Abschnitt 5.1.1, S. 215 dieser Arbeit.

28 Raddatz/Grass: Heute lüge ich lieber gedruckt. Hier zitiert nach Durzak: Es war einmal. Zur Märchen-Struktur des Erzählens bei Günter Grass, S. 167.

Dieses Urteil greift natürlich zu kurz, weil es Märchensammlungen wie etwa *Tausendundeine Nacht* ausklammert; es spiegelt aber wider, dass Grass' Fortschreibung von Märchen eng mit seinen Kindheits-erfahrungen zusammenhängt. Eine solche kreative und häufig auch kommentierte Rückbesinnung auf frühe literarische Eindrücke ist bei Literaten durchaus üblich und lässt sich etwa auch bei Thomas Mann beobachten.²⁹ Als frühe Inspirationsquelle, ja als Wegweiser in die Märchenwelt, nennt Grass dabei immer wieder eine Inszenierung des Grimm'schen Däumlingsmärchens im Danziger Stadttheater, die er als Kind gesehen habe.³⁰ So verwundert es kaum, dass er diesem Märchenstoff mit seinem ersten Roman und dem kleinwüchsigen Blechtrommler ein Denkmal setzte.

In einem Gespräch mit Salman Rushdie aus dem Jahr 1985 hat er seinen Bezug zum romantischen ›deutschen Märchen‹ noch einmal unterstrichen:

Ich konnte mit diesem kurzsichtigen Realismus nichts anfangen, der nur die Realität imitiert. Ich war schon seit der Kindheit stark beeinflusst von der Tradition der deutschen Romantik: den Märchen. Märchen erzählen die Wahrheit. Das fliegende Pferd kann wirklich fliegen.³¹

29 Vgl. dazu Heinrich Detering: »Thomas Mann, ein Autor, dem Sie sich relativ spät erst genähert haben – das hat auch mit Lübeck zu tun –, hat Andersens Märchen den wichtigsten literarischen Eindruck seines Lebens genannt, den prägendsten, auch weil es einer der frühesten war.« (Detering/Grass: *Die fünffache Seereise*, S. 159). Zu denken ist hier auch an die märchenhaften Bezüge in Walter Benjamins erstmals 1950 erschienenem autobiographischem Werk *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*.

30 Vgl. dazu exemplarisch Grass in einem *Spiegel*-Interview von 2010: »Meine Beziehung zu Wilhelm und Jacob Grimm reicht weit zurück in meine Kindheit. Ich bin mit Grimms Märchen aufgewachsen. Den Däumling habe ich sogar in einer adventlichen Bühnenfassung im Danziger Stadttheater gesehen; meine Mutter hatte mich mitgenommen.« (Günter Grass/Volker Hage/Katja Thimm: »Oralverkehr mit Vokalen«. Der Nobelpreisträger Günter Grass über seine Verehrung für die Brüder Grimm, seine Heimat in der deutschen Sprache und seine Unzufriedenheit mit jungen Kollegen, in: *Der Spiegel* [2010] 33, S. 118–122, hier S. 118). Vgl. auch Abschnitt 4.1.1, S. 82 dieser Arbeit.

31 Günter Grass/Salman Rushdie: *Fiktionen sind Lügen, die die Wahrheit erzählen* (Juni 1985), in: Günter Grass: *Neue Göttinger Ausgabe*, Bd. 24: *Gespräche*, hrsg. v. Dieter Stolz/Werner Frizen, Göttingen 2020 [im Folgenden zit. als *Gespräche*], S. 329–338, hier S. 334.

Rushdie hingegen ist mit den Märchen aus der Sammlung *Tausendundeine Nacht* groß geworden, und entsprechend verortet er sich und sein Schreiben in dieser spezifischen Märchentradition: »Ich bin in einer gewissen literarischen Tradition aufgewachsen. Die Geschichten, die mir als Kind erzählt worden sind, waren zumeist Märchen in der Art von ›Geschichten aus Tausendundeiner Nacht‹.«³² Im literarischen Weitererzählen von Märchen also finden viele Autorinnen und Autoren eine Produktivität begründet, die Kindheitserinnerungen mit der beschriebenen Gegenwart zu verbinden vermag.

Im Gegensatz zum sehr auf die Grimms und auf Andersen fixierten Grass befassten sich andere deutschsprachige Autoren mit Märchen-erzählungen aus ganz unterschiedlichen Ländern und Traditionen: so mit *Tausendundeine Nacht*, mit italienischen oder afrikanischen Märchen. Peter Rühmkorf zum Beispiel hat sich ebenfalls auf Grimm'sche Märchen bezogen, hat aber im Kontext seiner Märchen auch Stoffe aus anderen Kulturräumen verarbeitet, etwa mit seinen Basile-Bezügen in *Enthüllung eines Denkmals*.³³ Seine Märchen – insbesondere aber das Katzenmärchen *Auf Wiedersehen in Kenilworth* (1980) – sind darüber hinaus mit interkulturellem Wissen angereichert. Peter Handke hat Bezüge zu *Tausendundeine Nacht* in sein Werk integriert – beispielsweise in *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten* (1994).³⁴ Eine recht verdichtete Auseinandersetzung mit *Tausendundeine Nacht* lässt sich im Werk von Ernst Bloch entdecken; in *Spuren* (1930) und *Prinzip Hoffnung* (1954) sind ebenfalls vielseitige Bezüge zu *Tausendundeine Nacht* integriert.³⁵ Und schließlich sind auch Märchen in das Werk von Grass' literarischem Vorbild Alfred Döblin eingegangen, wobei dieser ebenfalls Märchen- und Fabelstoffe aus unterschiedlichen kulturellen Kontexten heranzog.³⁶

32 Ebd., S. 333.

33 Vgl. Rühmkorf: Die Märchen, S. 409. Zu Rühmkorfs Basile-Lektüre vgl. ebd., S. 424.

34 Vgl. dazu Marit Heuß: Geh schön. Orient als Erzählstil in Peter Handkes *Geschichte meiner Freundin* und im Journal *Gestern unterwegs*, in: Dieter Burdorf/ Abdalla Eldimagh (Hg.): Orientalismus heute. Perspektiven arabisch-deutscher Literatur- und Kulturwissenschaft, Berlin/Boston 2021, S. 109–126, hier S. 111.

35 Vgl. dazu Abschnitt 5.8.4, S. 351 dieser Arbeit. Vgl. auch das Kapitel »Wunscharchitektur im Märchen« in Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, 3 Bde., Bd. 2, Frankfurt am Main 1973, S. 827–829.

36 Zu nennen ist hier etwa seine afrikanische »Fabel vom Löwen und vom wilden

Das Weitererzählen von Märchen erhält bei Grass trotz dessen Festlegung auf bestimmte Buchmärchentraditionen ganz neue Qualitäten insbesondere durch die unermüdlichen Versuche, die Beweglichkeit der Gattung und ihrer Geschichte literarisch fruchtbar zu machen und immer wieder neu auszuloten. Zwei auffällige Techniken prägen Grass' Märchenerzählen und gestalten es literarisch, aber auch philologisch besonders reiz- und anspruchsvoll: die spannungsreiche Zusammenführung von Märchen- und Sagenformen sowie die Einbindung der bearbeiteten Märcheninhalte in einen intermedialen, inszenatorischen Rahmen, der – im Erzählvorgang – Bühnenmärchen oder Filmmärchen generiert. Die Bühnenbezüge ermöglichen die erzählerische Fortführung einer lebendigen und flexiblen Vortragspraxis: In der *Blechtrommel* und in den *Hundejahren* werden Theater- beziehungsweise Ballett-Märchen von an die Bühne gebundenen Kunstfiguren weiter erzählt und im Erzählen neu inszeniert, in der *Rätin* werden sie in ein Stummfilmskript integriert und vor die Kamera imaginiert. Durch die teils ästhetisch überhöhte Literarisierung von Bühnen entsteht der Eindruck eines mehrdimensionalen Erzählkonzepts, das die Nähe zu Grass' frühen dramatischen Entwürfen errahnen lässt und gleichzeitig Raum schafft für das Spiel mit kleinen, ins Große übertragenen Erzählformen.³⁷

Die Arbeit mit Sagenstoffen und -motiven integriert Spuk und Angst in den Hypertext und bindet gleichzeitig historische Stoffe,³⁸ während

Hund« in *Berge Meere und Giganten*, die als Theaterrückmeldung nacherzählt wird (vgl. Alfred Döblin: *Berge Meere und Giganten*, hrsg. v. Volker Klotz, Olten/Freiburg im Breisgau 1978, S. 264–274).

37 Zur Bedeutung von Grass' dramatischen Entwürfen vgl. etwa Dieter Stolz: *Günter Grass. Theaterspiele. Kommentar und Materialien*, Göttingen 2010, S. 11: »Nach einschlägig belegten Äußerungen sind fast alle literarischen Projekte von Günter Grass aus lyrischen Momenten oder Gedichten in Dialogform entstanden, gelegentlich mit dramatischen Erweiterungen bis zur vielseitigen Romanform.«

38 Vgl. Max Lüthi: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, München 1974, S. 10: »Im Märchen gibt es weder numinose Angst noch numinose Neugier.« In der Sage hingegen stehen Angst und Wahnsinn im Vordergrund (vgl. ebd., S. 17). Zur historischen Prägung der Sagenform vgl. schon das Vorwort zu Grimms *Deutschen Sagen*: »Das Märchen ist poetischer, die Sage historischer; [...] die Sage [...] hat noch das Besondere, daß sie an etwas Bekanntem und Bewußtem haften, an einem Ort oder einem durch die Geschichte gesicherten Namen.« (Brüder Grimm: *Deutsche Sagen*, hrsg. v. Hans-Jörg Uther, 3 Bde., Bd. 1, München 1993, S. 15). Vgl. dazu auch Norbert Vorwinden:

das Märchen die Tendenz der Entzeitlichung fördert. Bei einer einseitigen Aneignung von historischen Schreibweisen bleibt es jedoch nicht: Grass schreibt sich mit eigenen Sagenentwürfen oder -fortschreibungen in die Weltgeschichte ein, und gleichzeitig zieht er historisch relevante Stoffe heran und fügt sie in tradierte Sagenfassungen ein. Es lässt sich bei ihm eine reziproke Verankerung von Sagenhaftem im historischen Raum und von Historischem im sagenhaften Raum beobachten und als charakteristische Grass'sche Schreibtechnik fassen. Erst aber durch die spannungsreiche Zusammenführung der Märchen- und Sagenform mit ihren jeweiligen Merkmalen lässt sich diese Technik in all ihren Facetten greifen.

Um Grass' Märchenarbeit tiefgreifend verstehen und in ihrer Vielseitigkeit angemessen wertschätzen zu können, scheint es also unbedingt notwendig, seine Sagendichtungen in die Betrachtung mit aufzunehmen. Märchen und Sage – und darüber hinaus auch Literatur und Geschichte – gehen bei Grass eine ganz eigenwillige Verbindung ein, während der Autor Wissen vermittelt und gleichermaßen vor sich hinfabuliert. Diese Schreibweisen wirken sich auch auf den sprachlichen Gestus aus. Gerade das Sagenhafte und dessen Neigung zu Spuk und Angst scheint zu lyrischen Verdichtungen zu animieren und die Suche des Autors nach wirkmächtigen Bildern zu befeuern. Mit den Märchenbezügen wiederum vermag Grass geschilderte Realitäten ›aufzureiben‹ und diese in satirischem Tonfall bloßzustellen.

Die Verknüpfung von Märchen und Sagen ist schließlich historisch fundiert, wie Max Lüthi's Untersuchung *Das europäische Volksmärchen* veranschaulicht: Die Studie ist konzentriert auf den Kontrast zwischen den beiden Erzählformen und vermittelt gerade durch die Beschreibung der Sagenform fundierte Kenntnisse über die Struktur des Märchens. Bemerkenswert ist, dass Grass viele der von Lüthi geschilderten strukturellen Unterschiede der beiden kleinen Erzählformen intuitiv im Erzählen rekonstruiert hat, sodass seine Adaptionen an philologischer Tiefe gewinnen, ohne an erzählerischer Dynamik zu verlieren. Lüthi formuliert auch einen Ausblick, der der Zusammenführung von Märchen und Sage in Grass' Werk noch einmal deutlich mehr Gewicht verleihen könnte:

Sage, in: Jan-Dirk Müller (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 3, Berlin/New York 2007, S. 347–350, hier S. 348.

Die Zeit des Märchens ist vorüber. Aber wie die Sage, so möchte auch das Märchen auf höherer Stufe sich neu verwirklichen. Und wie das alte Märchen die Inhalte der primitiven Sage sublimiert in sich aufgenommen hat, so müsste das neue Märchen die Inhalte der modernen Wissenschaft in sich aufnehmen können. [...] Dieses kommende Glasperlenspiel würde Wissenschaft und Künste, Teilerkenntnis und Gesamtschau, Aktualität und Potentialität zur Einheit werden lassen. Der alte Gegensatz zwischen Märchen und Sage würde sich in ihm aufheben. Wie die Sage wäre es Wissenschaft und Dichtung in einem, wie das Märchen wäre es spielende Gesamtschau des menschlichen Seins. Ob dieses neue Märchen ein Traum der Dichter bleiben wird, wissen wir nicht. Inzwischen lebt das alte Märchen fort, den Kindern eine Labung und Freude, uns aber zugleich eine Verheißung kommander Möglichkeiten.³⁹

Realisiert scheint eine solche neue, Märchen und Sage gleichermaßen bindende Erzählform im *Butt-Vineta*-Erzählstrang der *Rätin*, denn darin werden die beiden kleinen Erzählformen miteinander verwoben und eingebunden in eine Dystopie vom Aussterben der Wälder, Märchen und Menschen. Der utopische Gehalt dieser Passage ist kaum zu unterschätzen, die neue Form aus Märchen und Sage unterstreicht ihn metareflexiv.⁴⁰

Diese Märchen, Bühne und Sage zusammenführenden Schreibtechniken sind in unterschiedlicher Intensität und Akzentuierung in Grass' Romanen *Die Blechtrommel* (1959), *Hundejahre* (1963) und *Die Rätin* (1986) realisiert. Dadurch ergibt sich das Hauptkorpus dieser Arbeit, das flankiert wird vom Blick auch auf andere damit zusammenhängende Werke wie insbesondere *Grimms Wörter*. Diese die drei Romane zusammenbindenden märchenspezifischen Schreibweisen finden sich zuerst in der *Blechtrommel* angedeutet, denn darin wird das Grimm'sche Märchen *Daumesdick* auf die Bühne des Danziger Stadttheaters imaginiert und ein Bogen vom Märchen- zum Sagenhaften geschlagen. Überhaupt ist der Roman durchzogen von künstlerischen und mitunter auch politischen Inszenierungen, die in ihrer Selbstreflexivität wesentlich dazu beitragen, dass die *Blechtrommel* sich auch als Künstlerroman

39 Lüthi: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen, S. 97.

40 Vgl. dazu Abschnitt 6.4 dieser Arbeit.

lesen lässt.⁴¹ Mit dem Niobe-Kapitel und dem Herbeitrommeln der polnischen Ulanenschwadron werden sagenhafte Inhalte in den Roman integriert, wobei das Sagenhafte hier strukturell noch nicht mit den Märchenpassagen zusammengeführt wird und eher für sich steht.⁴²

In den *Hundejahren* sind die Märchen- und Sagenpassagen durch eine antagonistisch gestaltete Motivik unmittelbar aufeinander bezogen; sie wirken sich nunmehr strukturegebend auf den Romaninhalt aus und bilden die Grundtöne zu den »Frühschichten« (Sage) und den »Liebesbriefen« (Märchen). Dabei wird das weitererzählte Märchen *Die Schneekönigin* von Hans Christian Andersen mit der ostpreußischen Sage *Zwölf Ritter und zwölf Nonnen zu Kreuzburg* kontrastiert.⁴³ Obgleich diese literarischen Fortschreibungen in den *Hundejahren* sich im Wesentlichen auf zwei Bücher und den Radius zweier Figuren aus unterschiedlichen Generationen – nämlich auf den sagenumwobenen Vogelscheuchenbauer Amsel und die märchenhafte Tänzerin Jenny – konzentrieren, sind sie doch stets miteinander verbunden, sei es durch die Interaktionen der Figuren oder die je eigenen leitmotivischen, in ihrer Entgegensetzung ständig aufeinander bezogenen Motive. Hier gewinnt das Weitererzählen gerade durch das durchkomponierte Spannungsverhältnis zwischen Märchen- und Sagenbearbeitungen an Dynamik. Diese wird ergänzt um eine den ganzen Roman maßgeblich prägende Bühnen- und Tanzthematik. So umfassend und zugleich konzentriert ist die Verbindung von Tanzbühne und Märchen gestaltet, so sehr wirkt sie sich auf den gesamten Kontext aus, dass die *Hundejahre* auch als Tanzmärchen-Roman gelesen werden können.⁴⁴ Ohne den sagenhaften Kontrast jedoch blieben diese Bezüge blass; erst das Spannungsverhältnis hält sie dynamisch und weitet das Märchen zum Märchenroman aus.

In der *Rätin* wird eine Synthese aus Märchen- und Sagenstoffen in das erdachte Stummfilmkonzept zur Ausfahrt der »Neuen Ilsebill« integriert: Die Bezüge zum Grass'schen *Butt* und zum *Vineta*-Sagenstoff generieren gemeinsam eine neue, für den Roman zentrale Erzählung, die so märchen- wie sagenhaft fundiert ist und die Lüthi's Traum von

41 Vgl. Neuhaus: Günter Grass, S. 59–62.

42 Vgl. dazu Abschnitt 4.5 dieser Arbeit.

43 Vgl. dazu Abschnitt 5.11 dieser Arbeit.

44 Vgl. dazu Abschnitt 5.4 dieser Arbeit.

einer neuen Erzählgattung beispielhaft erfüllen mag.⁴⁵ Besonders ist an dieser Zusammenführung, dass Märchen- und Sagenstoff so eng wie in keiner anderen Passage aus Grass' Werk miteinander verbunden sind, ohne dass ihre je eigenen Konturen verwischten. Zwar sind die Märchenbezüge in der *Rätin* zumindest oberflächlich auf das von Vineta und der »Neuen Ilsebill« losgelöste Stummfilmprojekt *Grimms Wälder* konzentriert und darin völlig überreizt, die auch poetologischen Konsequenzen des selbstreflexiven Märchenerzählens und angedeuteten -auserzählens offenbaren sich aber erst im Kontext der utopisch geprägten *Vineta*-Passage – in der Zusammenführung von Märchen und Sage also.

In *Grimms Wörter* von 2010 hat Grass das Märchentema dann noch einmal aufgegriffen. Diese mit bunten Buchstaben geschmückte »Liebeserklärung« schließt an die in der *Rätin* entwickelte Verschränkung von Märchenbezügen und sprachverliebten Wörterbuch-Spielereien an und bietet den Märchen einmal mehr die Möglichkeit, sich in Grass' Werkkosmos zu entfalten. In der *Rätin* haftet den Märchen die Schwere der dystopischen Visionen an, in *Grimms Wörter* wiegen sie wieder leichter und fügen sich in die lexikalische Spielfreude von Grass und den Brüdern Grimm ein. Mit *Grimms Wörter* lässt sich schließlich auch der Bogen zurück zur *Blechtrommel* spannen, lässt sich so etwas wie ein Rundgang durch die Grass'sche Märchen- und Sagenwelt beschließen.

Dass Grass sein Märchenerzählen schließlich mit der Suche nach anderen Wahrheiten – nach »Gegengeschichte(n)«⁴⁶ – verband, wird in der Forschung immer wieder hervorgehoben und assoziiert mit der Verarbeitung von Geschichte.⁴⁷ Zu Grass' Umgang mit den jeweiligen Hypotexten ist allerdings verhältnismäßig wenig geschrieben worden. Zudem werden die kleinen Erzählformen gerne als Phantastik bindendes Gattungskollektiv aufgezählt, das in einem Atemzug funktionalisiert wird.⁴⁸ Die vorliegende Arbeit veranschaulicht, dass solch eine

45 Vgl. Lüthi: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen, S. 97 und Abschnitt 6.4 dieser Arbeit.

46 Filz: Dann leben sie noch heute? Zur Rolle des Märchens in »Butt« und »Rätin«, S. 93 f., 96; vgl. dazu auch Neuhaus: Günter Grass, S. 159–165. Dieter Stolz bezeichnet Grass als »Gegengeschichtenerzähler« (Dieter Stolz: Günter Grass zur Einführung, Hamburg 1999, S. 7).

47 Vgl. Abschnitt 2.1.1, S. 28 dieser Arbeit.

48 Eine im Hinblick auf den *Butt* formulierte Reflexion von Harro Zimmermann

Gattungskollektivierung philologisch zu kurz greift und dass gerade mit Blick auf Grass' Werk sehr klare Trennungslinien auszumachen sind, in deren Zentrum hier das spannungsreiche Zusammenspiel von Märchen und Sagen steht.

Aus diesen Beobachtungen also ergibt sich der Rahmen der vorliegenden Untersuchung und damit zusammenhängend die Konzentration auf die strukturell ähnlichen Werke *Die Blechtrommel*, *Hundejahre* und *Die Rättin* als zentralen Korpus. In keinem anderen Grass-Werk – auch nicht im *Butt* – lassen sich vergleichbare und ähnlich verdichtete Tendenzen ausmachen, sodass es folgerichtig erscheint, in dieser Arbeit den *Butt* zwar nicht auszuklammern, ihm aber kein eigenes Großkapitel einzuräumen. Er steht und wirkt für sich und schließt nicht, wie etwa *Grimms Wörter*, an die in den untersuchten Romanen entwickelten Schreibtechniken an. Aufgrund der zahlreichen detaillierten Abhandlungen zum Märchen im *Butt* entsteht durch diese Schwerpunktsetzung auch keine Leerstelle in der Märchenforschung zu Grass' Werk.

Ein Ziel dieser Arbeit ist, Grass' Arbeit mit Märchen aus bisher wenig beachteten Perspektiven zu beleuchten und ihn als Märchenerzähler und ›Architekten‹ der kleinen, ins Große weiterentwickelten Formen vorzustellen. Dabei wird die Grass'sche Schreibweise, das Spannen eines dichten, unerschöpflichen Netzes aus inter- und intratextuellen Bezügen mit dieser Studie nachempfunden: Sie bietet eine ›Konstellation‹ von Grass' Texten in all ihren Vielschichtigkeiten und zeigt die beeindruckende Tatsache auf, dass sich dieses Grass'sche Schreibuniversum doch an einem roten Faden orientiert. So bleibt auch die Studie bei allen Seitenblicken und Panorama-Skizzen auf Grass' Märchen- und Sagenarbeit konzentriert und führt vor, dass gerade Grass' Entscheidung für die tiefgründige und nachhaltige Arbeit mit diesen kleinen Erzählformen seine Textwelt so weit und facettenreich macht.

hebt sehr anschaulich und exemplarisch die Kollektivnennung der kleinen Erzählformen hervor: »Wenn wir nun aber Mythen, Märchen, Sagen und Legendenden lesen, sind das auch inhaltliche Spezifika. Was suchen wir, mit dieser Frage spielt Ihr Roman, wenn wir solche vormodernen Sinnwelten und ihre ganz besonderen Phantasieproduktionen aufsuchen?« (Grass/Zimmermann: *Vom Abenteuer der Aufklärung*, S. 173). Grass hat mit seiner Antwort dieses Gattungskollektiv aufgegriffen und ergänzt: »Sie zeichnen sich dadurch aus, daß sie anonym sind. Irgendwo, irgendwann haben sie einmal einen erzählenden Verfasser gehabt.« (Ebd.).

Als zentral erweist sich dabei auch die Feststellung, dass Grass das Märchen im Rahmen eines groß angelegten Gattungstransfers in die Romanform übertragen hat, ohne dass es sich in der großen Form des Romans auflöste. Somit hat er dem Märchenerzählen im späten 20. Jahrhundert ganz neue Schreibweisen und Dynamiken ermöglicht: Gerade sein Spiel mit den Gattungen und Subgattungen, Schreibweisen und Stoffen, dessen Vielfalt sich auch in den Kapiteln dieser Arbeit widerspiegeln soll, begründet das Grass'sche Märchen als Roman. Dieses Märchen ist, vielleicht wie von Lüthi erträumt, mehr als eine wieder aufgegriffene tradierte Erzählgattung: Es ist die Zusammenführung von Märchen und Sage, ist Bühnenstück und aktualisierte und dynamisierte Historie, ist schließlich ein Erzählkunstwerk, das wie ein vor dem Kamin erzähltes Märchen nachklingt.

Im Detail sollen nun Grass' literarische Techniken, die Einbindung der Märchen in Inszenierungs- und Bühnenkontexte und die Kontrastierung oder Zusammenführung von Märchen- und Sagenstoffen untersucht werden. Das Märchen steht zwar im Zentrum dieser Untersuchung, es wird jedoch davon ausgegangen, dass es ohne die Sagenbezüge nicht die literarische Dynamik und Intensität aufbrächte, die Grass' Märchen-, ja sein Romanerzählen überhaupt, prägen. Gleichzeitig sollen vertiefende Einblicke in seine zwischen »Spieltrieb und Pedanterie«⁴⁹ changierende poetologische und literargeschichtliche Textarbeit geboten werden. Zusammen ermöglichen Grass' »Formen-kunstwerke« schließlich ein intertextuelles, literarhistorisches, poetologisches und nicht zuletzt intermediales Abenteuer, das in seiner Vielseitigkeit aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet zu werden verdient. Mit einem intertextuellen Schwerpunkt soll zunächst die Verflechtung von Hypo- und Hypertext untersucht werden.⁵⁰ Verbunden mit dieser Ausrichtung sind gattungstheoretische und gattungshistorische An-

49 Günter Grass: Hundejahre, in: Ders.: Neue Göttinger Ausgabe, Bd. 6, hrsg. v. Dieter Stolz/Werner Frizen, Göttingen 2020 (im Folgenden zit. als Hundejahre), S. 9.

50 Mit diesen Begriffen richte ich mich hier und im Folgenden nach Gérard Genettes in seinem theoretischen Werk *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* entwickelten Klassifizierung von Texten, die in einem intertextuellen Verhältnis zueinander stehen. Genette bezeichnet die intertextuellen Vorlagen als Hypotexte und die daran orientierten, darauf aufbauenden Texte als Hypertexte. Das Märchen *Von dem Fischer un syner Fru* von Philipp Otto Runge ist somit ein Hypotext, der mit diesem Märchen arbeitende *Butt* ein

sätze, die in der Feststellung eines Gattungstransfers kulminieren. In einem analysierenden Teil werden diese technischen Beobachtungen ergänzt um kulturwissenschaftliche Reflexionen etwa zur historischen Tragweite von Grass' Arbeit mit Märchen und Sagen. Die für sein Werk so zentralen Historisierungstendenzen werden in diesem Rahmen neu vermessen. Flankiert werden die Untersuchungen schließlich von textkritischen Analysen, in deren Rahmen Material insbesondere aus dem Günter-Grass-Archiv der Akademie der Künste in Berlin sowie aus dem Göttinger Günter-Grass-Archiv ausgewertet wird. Diese methodisch vielseitige Vorgehensweise bietet einen literaturwissenschaftlich-dynamischen Zugang, mit dem Grass als geschichts- und gleichermaßen geschichtenverliebter Märchen- und Sagen-Weitererzähler und Romanschriftsteller vorgestellt wird.

Hypertext (vgl. hierzu Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, übers. v. Wolfram Bayer, Frankfurt 2015, S. 14f., 18).

2. »Märchen erzählen die Wahrheit«:¹ Einführende Überlegungen zu Günter Grass' Arbeit mit Märchen

Das Werk von Günter Grass ist geprägt von dessen Auseinandersetzung mit dem Märchen – mit dem Grimm'schen, romantisch-biedermeierlichen Buchmärchen einerseits und dem sozialkritisch-düsteren Kunstmärchen Hans Christian Andersens andererseits. Märchenmotive, -stoffe und -formeln lassen sich nicht nur in seinen fiktionalen, phantastisch gezeichneten Werken sowie in den häufig daran angeschlossenen lyrischen Einschüben wiederentdecken; auch in die zeitbeziehungsweise gesellschaftskritisch geprägten Reden und Gespräche sind mitunter spielerische Märchenpassagen eingebunden. Schließlich hat Grass das Märchen auch herangezogen, um seine autobiographischen Erinnerungen ironisch-reflexiv zu untermalen. Sein schriftliches Werk ist somit wesentlich von der Beschäftigung mit Märchen beeinflusst – und zwar vom Früh- bis ins Spätwerk hinein.

Die folgenden Kapitel bieten einen Überblick über Grass' Arbeit mit Märchen, Einblicke in relevante, dem Märchen verbundene Schreibweisen und nicht zuletzt eine Zusammenfassung des aktuellen Forschungsstands. Einerseits werden in ihnen all jene Tendenzen skizziert, die in den umfassenden Analysekapiteln dann intensiver ausgearbeitet werden, andererseits finden sich hier auch Techniken und Phänomene angedeutet, die in den Großkapiteln keinen Platz haben, die aber das Bild von Grass als Märchen- und Sagenerzähler komplettieren. Als »Wegweiser« sollen diese eine Orientierung in Grass' Märchen- und Sagenbearbeitungen ermöglichen und gleichzeitig die Vielseitigkeit von Grass' literarischem Wirken vor Augen führen.

1 Grass/Rushdie: Fiktionen sind Lügen, die die Wahrheit erzählen (Juni 1985), S. 334.

2.1 Viele Wege führen in den Märchenwald: Forschungsstand zu Grass' Märchenbearbeitungen

Es mag verwundern, dass Grass' Beschäftigung mit Märchen in der Forschung zwar häufig zur Kenntnis genommen, dabei aber nur selten eingehender beleuchtet wird; so existiert bisher keine Monographie, die sich ausschließlich auf Grass' Märchenarbeit konzentriert. Die vorhandenen Beiträge gruppieren sich wiederum um einzelne fundierte Untersuchungen, deren Ergebnisse in Folgearbeiten häufig wiederholt zusammengefasst werden. Viele konzentrieren sich dabei auf die zu meist recht vage Auseinandersetzung mit den von Grass inflationär gebrauchten Märchenformeln, die schon *per se* als märchenhafte Signaturen begriffen werden; das greift dort zu kurz, wo die Formel zum bloß repetitiven Ton gerät, der sich an einer ansonsten realistischen Darstellung reibt. Zwar bildet die Feststellung, dass Grass Märchentone und realistische Schilderung spannungsreich miteinander verbindet, eine wesentliche Facette von Grass' Märchenarbeit, sie ist jedoch ein kleiner, strukturell eindimensionaler Bestandteil. Grass' vielseitige Märchenarbeit aber lässt sich dadurch kaum erahnen.

Die Forschungsergebnisse scheinen um die in der Tat relevante Darstellung »anderer Wahrheiten«, alternativer Wirklichkeitskonzepte zu kreisen, wobei die tiefgründige intertextuelle und gattungsgeschichtliche Märchenarbeit, die Grass geleistet und auch selbstreflexiv durchgeführt hat, häufig vernachlässigt wird, sodass einige Untersuchungen über eine oberflächliche und philologisch etwas einseitige Betrachtung von Grass' Märchenarbeit nicht hinauskommen.

Den ersten fundierten, viel zitierten Märchenbeitrag hat Manfred Durzak 1985 veröffentlicht. In seiner Untersuchung trennt er zwischen einem »stilistische[n] Es-war-einmal-Gestus« und einer auf die Psyche und auf soziologische Beobachtungen ausgerichteten Märchenarbeit, in deren Rahmen das menschliche Verhalten aus neuen Perspektiven beleuchtet und ein »Phantasieraum des Märchens«² erschlossen werde.³

2 Durzak: Es war einmal. Zur Märchen-Struktur des Erzählens bei Günter Grass, S. 175.

3 Vgl. ebd., S. 166f. An anderer Stelle präzisiert er: »Diese inhaltlichen Momente des Märchens liegen offen zutage. Sie haben in Grass' Romanen keineswegs nur ausschmückende Funktion, sondern sind erzählerische Strategie einer wirklichkeitsverdichtenden Darstellung, die das kausale Netzwerk der Erfahrungswirk-

Zum ersten Mal ist hier der Zusammenhang von inhaltlich-stofflichen Märchenbezügen, poetologischen Funktionalisierungen und der Darstellung von Wirklichkeit angedeutet, wobei Durzak auch die selbst-reflexiven Tendenzen von Grass' Märchenerzählen hervorhebt: So gehe es Grass nicht nur um die Darstellung »leicht zu überblickende[r] Phantasiebilder«, sondern insbesondere auch um die literarisch beleuchtete Bedeutung des Märchenerzählens selbst.⁴

Anders geht Walter Filz in seinem Märchenbeitrag von 1988 vor. Er konzentriert sich auf die Analyse von Märchenbearbeitungen in *Der Butt* und *Die Rätin* und betrachtet zunächst das Verhältnis von Hypo- und Hypertext, arbeitet also intertextuelle Bezüge heraus. Runges Märchen *Von dem Fischer un syner Fru* (KHM 19) begreift er durchaus als Kern des gesamten *Butt*-Romans: »Anlaß und Anliegen der weit-schweifigen erzählerischen Reise von der Steinzeit bis in die Gegenwart ist die Rekonstruktion eines verschollenen Märchens.«⁵ Zusätzlich beschreibt er den Gattungstransfer vom Märchen zur monumentalen Romanform, vom Kapitel »Die andere Wahrheit« zum *Butt* als Roman.⁶ Ergänzt werden seine intertextuellen und gattungsgeschichtlichen Untersuchungen um literaturgeschichtliche Bezüge zur Romantik – insbesondere zum Konzept der »Repoetisierung des Lebens«⁷ – und zu den Grimm'schen Buchmärchen.⁸

Die ausführlichste Auseinandersetzung mit Grass' Märchenerzählen wurde 1996 von Johannes Endres publiziert. Mit Walter Benjamin zeichnet er zunächst eine im 20. Jahrhundert vorgenommene Aufwertung der Märchenform nach und deutet damit die Rezeptionsgeschichte

lichkeit durchschlägt und die in Sprache umgesetzten Ereignisse unverbraucht und neuartig in den Blick zwingt.« (Ebd., S. 169).

4 Ebd., S. 167f.

5 Filz: Dann leben sie noch heute? Zur Rolle des Märchens in »Butt« und »Rätin«, S. 93.

6 Vgl. ebd.

7 Ebd., S. 95.

8 Vgl. ebd., S. 94f. Allerdings begreift Filz die an Grimms Buchmärchen angelehnte, von Grass aufgegriffene und weitergedeutete Märchentradition vornehmlich in ihrer oralen Ausprägung (vgl. ebd., S. 97), was der komplexen Überlieferungsgeschichte der sogenannten »Volksmärchen« kaum gerecht wird; darüber hinaus spricht er den Brüdern Grimm eine durch die schriftliche Fixierung vorgenommene Hermetisierung der Märchen zu, was in Anbetracht der Tatsache, dass sie auch Märchenfassungen aus Büchern in ihre Sammlung integrierten, nur teilweise haltbar ist.