

Johannes Pommeranz

»Struwwelpeter-Arabesken«: Gedanken zum Urmanuskript

Seit den Anfängen der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem »Struwwelpeter« haben Forscher Zweifel an der von Hoffmann geschilderten Entstehungsgeschichte des Bilderbuchs angemeldet. Da Besitz verpflichtet, gilt es, das Allgemeine und das Neue zum Urmanuskript des »Struwwelpeter« in den Fokus dieses Beitrags zu rücken, den man kaum anders als Hoffmanns »lucky punch«, als Glückstreffer seines Lebens bezeichnen kann.

In der Biedermeierzeit schrieben Christoph von Schmid (1768–1854), Leopold Schimani (1774–1844) oder Karl Gustav Nieritz (1795–1876) Kinderbucherfolge in Serie. Sie wurden durch ihr Lebenswerk zu Kinderbuchautoren deutscher Sprache, die auch internationales Renommee genossen. Bisweilen reicht es aber auch aus, ein gutes Buch zu schreiben, um als Fixstern am manchmal etwas trüben deutschen Kinderbuchhimmel aufzugehen. Heinrich Hoffmann fällt unter diese Kategorie. Zwar schrieb er fünf Kinderbücher, alle erschienen zwischen 1845 und 1871 in seiner Heimatstadt Frankfurt am Main. Doch kennt man heute landläufig nur eines, den »Struwwelpeter«, der seinen zeitlosen Ruhm begründet. Seine anderen Kinderbücher »Im Himmel und auf der Erde. Herzliches und Scherzliches aus der Kinderwelt« (1856) oder »Bastian, der Faulpelz« (1854) und »Prinz Grünwald und Perlenfein mit ihrem lieben Eselein« (1871) sind in unserer Zeit vergessen. Daran änderten auch die Neuauflagen des Kindler Verlags in den 1970er Jahren als »Geliebte Kinderbücher in Originalwiedergaben« nichts, der mit diesen Nachdrucken die aufkeimende Nachfrage nach Kinderbuchausgaben mit alten Illustrationen deckte¹. Selbst das Kindermärchen »König Nussknacker und der arme Reinhold« (1851), das Hoffmann unter seinen Kinderbüchern das liebste war, kann heute als verloren gelten². Dabei böte das Schicksal dieses Werks reichlich Stoff zur Legendenbildung. Denn Hoffmanns zweites

Bilderbuch, das in einer Fantasiewelt spielt, zu der ihn in Nürnberg gekauftes Spielzeug inspirierte, wurde wegen angeblicher Majestätsbeleidigung beschlagnahmt, da es eine Parodie auf die Hymne des Kaisers enthält.

Der »Struwwelpeter« hingegen löste schon zu Hoffmanns Lebzeiten, der Blütezeit deutscher Salonkultur, Raunen aus und begann in einer Zeit als kulturelles Gemeingut in ungezählte Kinderstuben der Welt einzuziehen, als Badezimmer in Wohnungen noch eine Seltenheit waren. Woran lag dieser durchschlagende Erfolg? Sicher, das Werk steht für eine neue Ära in der Kinderbuchgestaltung, die fortan den gesamten Kinderbuchmarkt prägen sollte, aber es steht nicht allein da. Gleichrangig tritt Wilhelm Buschs wohl bekannteste Lausbubengeschichte »Max und Moritz« (1865) daneben, die jüngst Aufnahme in die Reihe »Mythen Europas« fand. Beiden Büchern ist gemein, dass ihre Geschichten von ungehorsamen Kindern handeln. Aber anders als beim »Struwwelpeter« steht bei »Max und Moritz« das »Streiche spielen« und nicht die Erziehung des Kindes im Vordergrund³. Dabei wurde bereits im Zeitalter der Aufklärung der Verzicht auf körperliche Strafen bei der Kindererziehung zunehmend diskutiert. Wer schlug, galt schon damals als unmodern. Der fränkische Pädagoge Andreas Schellhorn (1761–1845) riet in seiner 1797 erschienen Sprichwörterammlung allerdings eher zu einem Mittelweg. So kommentierte er das 14. Sprichwort »Wer sich nicht mit Worten ziehen läßt, an dem helfen Schläge auch nicht« der unter dem Kapitel »Erziehung« zusammengefassten Redensarten mit: »Ist freylich sehr oft wahr; doch darfs nicht im allgemeinen von Eltern und Erziehern zur Richtschnur genommen werden; denn die tägliche Erfahrung lehrt, dass die frommen Wünsche der neuern Erzieher nicht gar wohl ausführbar sind, nämlich das Schmerzenseffühl bey rohen und bloß sinnlichen Gemüthsarten, im

Abgange des Ehrgefühls und anderer Gründe, aus der Reihe der Erziehungsmittel ganz auszustreichen.«⁴ Tatsächlich sollte es in Deutschland noch bis November 2000 dauern, bis durch Veränderung des sogenannten Züchtigungsparagrafen (§ 1631 Abs. 2 BGB) Kindern gewaltfreie Erziehung zubilligt wurde.

Editionsgeschichte

Objektiver Gradmesser für den durchschlagenden Erfolg des »Struwwelpeter« ist die beeindruckende Editions-geschichte des Werks: 1845 erschien die Erstauflage unter dem Titel »Drollige Geschichten und lustige Bilder für Kinder von 3–6 Jahren« bei Rütten & Loening in Frankfurt am Main, die erst ab der dritten Auflage 1847 unter dem Titel »Struwwelpeter« firmieren sollte. Mit der noch im selben Jahr erschienenen fünften Auflage wurde der Umfang auf zehn Geschichten festgelegt und das Inkognito des Autors »Reimerich Kinderlieb« gelüftet. Mit der achtundzwanzigsten Auflage aus dem Jahr 1859, der das 1858 entstandene Manuskript einer zweiten Fassung vorausgeht, erlebt der »Struwwelpeter« einen tiefgreifenden und zugleich bis heute gültigen Wandel, für den die Umstellung des Reproduktionsverfahrens von Lithographie auf Holzschnitt den äußeren Anlass bot⁵. Hier bricht sich ein neuer Gestaltungswille Bahn, der bis in die Ausgaben unserer Zeit fortlebt. Denn noch heute wird der »Struwwelpeter« mit seinen um das große Thema Kindererziehung kreisenden Geschichten nach der 1859 erschienenen Fassung gedruckt. Allein bei dem heute in Berlin ansässigen Verlag Rütten & Loening, der dank des Urheberrechtsschutzes erst 1925 das Alleinvertretungsrecht verlor, erschienen bislang beeindruckende 546 Auflagen. Ungezählt bleiben die Nachdrucke anderer Verlagshäuser des nun wahrlich kein Empyreum für Kinder schildernden »Struwwelpeter« und dessen Neben-sonnen, der sogenannten Struwwelpetriaden, die kindliches Fehlverhalten und deren Bestrafung charakterisieren⁶.

Gerade in diesen häufig politisch motivierten Parodien wurde die Geschichte des »Struwwelpeter« fortgeschrieben, sowohl als Bürgerschreck wie auch zugleich als gezeichnetes Ebenbild des aufbegehrenden Bürgers⁷. Offenbar kam dieser junge Revolutionär gerade

zur rechten Zeit in fruchtbares Erdreich und konnte so seine volle Wirkung entfalten, und zwar bei Kindern ebenso wie bei Erwachsenen. Denn überall in Deutschland verschärfen sich in den 1840er Jahren die Unruhen, die kaum jemand treffender als sozialkritische Zustandsbeschreibungen ins Bild zu setzen wusste als der Königsberger Genremaler Carl Wilhelm Hübner (1814–1879), dessen Bildwerke »Die schlesischen Weber« (1844) und »Das Jagdrecht« (1845) in einer Zeit des Bürgersinns und Aufbegehrens Aufsehen erregten.

Erfolgsfaktoren

Der großartige Erfolg des »Struwwelpeter« ist aber einer ganzen Reihe von Faktoren geschuldet. Er hängt auch damit zusammen, dass Hoffmann seine Kenntnisse als Psychiater in sein Werk hat einfließen lassen. Es beeindruckt vornehmlich mittels seiner sprechenden, das Kindeswohl im Auge behaltenden Illustrationsfolge, deren Schrecken lustige Reime zu mildern wissen⁸. Dabei stimmen im Vergleich mit professionellen Werken die Holperverse so wenig wie die Bilder. Daran ändert auch das über die Federzeichnungen ausgeschüttete Töpfchen Farbe wenig, die das Feldschwarz der Vorzeichnung kolorieren hilft. Und doch begründet sich der Verkaufserfolg des Buchs vornehmlich auf den Illustrationen, obwohl oder vielleicht weil sie kein Weiterzeichnen einer künstlerischen Tradition sind⁹. Denn mit diesen versbegleitenden Illustrationen führte Hoffmann nach landläufiger Meinung die Bildgeschichte in das Kinderbuch ein, und zwar in einer für die damalige Zeit völlig neuen Art und Weise¹⁰. Dabei war die Gattung Bilderbuch als solche keineswegs neu, wie immer wieder behauptet wird¹¹. Denn spätestens die drei Jahrhunderte Bilderbuchgeschichte vorstellende Münchener Ausstellung »Bilderbuch – Begleiter der Kindheit« (1986) machte deutlich, dass das Bilderbuch ein Instrument der Aufklärung ist, um Kindern zu einem besseren Verständnis der sichtbaren Welt zu verhelfen¹².

Den »Struwwelpeter« zeichnet ferner aus, dass er neben Einblicken in herrschende Moralbegriffe auch solche in die gesellschaftlichen Normen des Vormärz gewährt. Ganz im Sinn praktischer Erziehungshilfe berät der »Struwwelpeter« Eltern in konkreten Erziehungssituationen. Die »Lustige(n) Geschichten und drollige(n)



Abb. 1 Clemens Brentano,
 Gockel, Hinkel, Gakeleja,
 Frankfurt am Main 1838.
 Nürnberg, Germanisches
 Nationalmuseum, Sign.
 8° Om 183/2 Slg: N 1238

Bilder« finden nämlich nicht in einer fantastischen Märchenwelt, sondern im natürlichen Lebensumfeld eines Kindes statt. Wie anders hatte noch Clemens Brentano (1778–1842) sein 1838 in Buchform erschienenes Rheinmärchen »Gockel, Hinkel, Gakeleia« illustriert (Abb. 1). Dort markieren surrealistisch anmutende Bildfindungen einen Höhepunkt romantischer Buchillustration.

Dagegen kommen im Bildaufbau des »Struwwelpeter« Allerweltsrequisiten wie schlicht gedeckte Tische, umgefallene Stühle und sonstiger Hausrat aus bürgerlichem Familienbesitz in dokumentarischem Stil vor. Wir blicken auf naiv anmutende Darstellungen von handelnden Personen, deren wichtigste Utensilien wir – ihrer herausgehobenen Bedeutung in der jeweiligen Geschichte gemäß – vergrößert wiedergegeben finden. Aber vor allem blicken wir auf das Antlitz des Kinderzeitalters mit all seinen emotionalen Verzerrungen, seinen Falten und Furchen, das sich erfrischend lebendig vom wachsgesichtigen Schönheitsideal des Kleinbürgertums abhebt. Man blickt in von Übermut, Tücke, Eigensinn, Trotz, Entsetzen und Trauer gezeichnete Gesichter. Man sieht die schreiende Verzweiflung Konrads, als ihm die Daumen abgeschnitten werden. Man sieht die Wut im Gesicht des »Suppenkasper«, der seine Suppe nicht essen will. Kurz, man blickt auf Gesichter, die, von ritualisierten Gesten begleitet, gleichzeitig dem Ausdruck von Emotionen dienen. Dadurch schafft Hoffmann eine Verbindung von realer und fiktiver Welt, für die absurde Bestrafungen und groteske Protagonisten symbolhaft stehen. Dadurch nimmt er seinen Bildergeschichten die Berufung zum Dokument, denn tatsächlich stehen sie in einem krassen Gegensatz zum wirklichen innerfamiliären, innergesellschaftlichen Leben. Schließlich spiegelt man sich selbst in den grellen Konturen dieser Geschichten aus dem Jahr 1844, die einem noch heute so nah sind.

Was den »Struwwelpeter« letztlich aber zu einer wahren Bilderbuch-Zimelie macht, ist der Stil der Zeichnungen¹³. Weit davon entfernt Hochkunst zu sein, nähert sich Hoffmann hier kindlicher Darstellungsweise an, die er gegen alle Verbesserungswünsche seiner Verleger vehement zu verteidigen wusste: »Nun aber kam die Ausführung. Meine Freunde, die Verleger, waren in solchen Dingen eben noch nicht sehr erfahren.

Die Bilder wurden lithographiert; ich musste aber den Zeichner täglich überwachen, dass er meine Dilettantengestalten nicht etwa künstlerisch verbesserte und in das Ideale hineingeriet, er musste Strich für Strich genau kopieren, und ich revidierte jede Steinplatte«¹⁴. Hoffmanns geniale Idee, nämlich Bildergeschichten für Kinder so zu zeichnen, dass sie auch von einem Kind stammen könnten, wurde von verschiedenen Künstlern aufgegriffen und lebte noch in den 1920er Jahren in Büchern wie »Das Männchen« von Conny Meissen fort.

Entstehungsgeschichte

Über die Entstehungsgeschichte des unvergänglichen Papptafeldramas in zehn Akten berichtet Hoffmann, dass er in der Vorweihnachtszeit des Jahres 1844 nach einem Bilderbuch suchte, um es seinem dreijährigen Sohn zu Weihnachten zu schenken. Doch schien ihm nichts geeignet zu sein. So kehrte er mit einem leeren Schreibheft nach Hause zurück, um selbst ein Bilderbuch herzustellen¹⁵.

Die Hoffmannsche Version der Entstehung des Ur-Manuskriptes behauptet sich unter Forschern hartnäckig bis in unsere Tage¹⁶. Dabei wurden bereits seit den Anfängen der »Struwwelpeter«-Forschung Einwände gegen diese Schilderung erhoben. Der erste war 1925 Gustav Bogeng, der in seinem Begleitwort zum Nachdruck des »Struwwelpeter« bemerkt: »Denn die Improvisation des »Struwwelpeter«, die uns sein geistiger Vater mit lächelnder Liebenswürdigkeit schildert, war im Grunde gar keine solche gewesen. Den Anlaß boten zwar Weihnachtswünsche, die Ausführung indessen beherrschte schon der bewusste Kunstgedanke, den in langen Jahren an Kinderkrankenbetten als kindlich erprobten Stoff der Bildergeschichten zu einem echten und rechten Kinderbuche zu gestalten.«¹⁷

Gerhard Evers, der von 1983 bis 1990 das Heinrich-Hoffmann-Museum in Frankfurt am Main leitete¹⁸, gebührt also nicht das Verdienst, die ersten Zweifel bekommen zu haben¹⁹. Aber Evers dokumentierte sie. Seine Beobachtungen fußen im Wesentlichen auf den Protokollen eines Nachdruckprozesses im Jahr 1852, in denen Hoffmann offenlegt, dass zunächst die Zeichnungen, dann die Texte entstanden sind²⁰. Allein seine

Mutmaßung, dass die Entstehung des »Struwwelpeter« wohl »auch eines fördernden sozialen Umfeldes in Gestalt eines literarisch-geselligen Vereins [bedurfte]«, blieb unbewiesen²¹. Seine These, dass Hoffmann in diesem für romantische Intellektuelle so typischen Zirkel Gleichgesinnter einzelne Geschichten aus dem »Struwwelpeter« bereits vor dem Weihnachtsfest 1844 vortrug, ist eher unwahrscheinlich²². Sonst müssten sich in den Sitzungsprotokollen Hinweise finden lassen. Erst am 18. Januar 1845, also kurz nach dem Weihnachtsfest 1844, lässt sich ein Eintrag mit einigem Recht auf unser Kinderbuch beziehen: »Dagegen stürme dann nun die Flut meines Lobes auf die Zwiebel [Heinrich Hoffmann], deren gewaltiger Humor uns heute zu Kindern umschuf [...] Ihre selbstgedichteten und selbstgemalten Kinderfabeln beweisen, dass, wie manchmal aus einem großen Pinsel ein Arzt wird, hier auch einmal ein Arzt ein großer Pinsel geworden ist. – Auf allgemeines Verlangen der Menschheit hat sich der Wischnu entschlossen, die Zwiebelschen Kinderfabeln zu Nutz und Frommen sämtlicher 5 Welttheile in Verlag zu nehmen. Sämtliche Frutti werden, gegen baare Bezahlung, mit Freixemplaren überrascht werden²³!«

Allerdings stellte Hoffmann bei seinen Schilderungen der Entstehungsgeschichte Vorstudien nie in Abrede, womit er seinen Satz »Ich machte mich nun in freien Stunden ohne viel Vorbereitung ans Werk« immer auch schon selbst relativiert hat²⁴. Diese Studien bestanden aus Zeichnungen, die er widerspenstigen Patienten zur Beruhigung auf das Papier geworfen hatte²⁵. Die Erkenntnis der Kritik, dass der »Struwwelpeter« kein energischer Aderlass von Gedanken Hoffmanns in der Adventszeit 1844 war und somit nicht in einem Akt poetischen Furors entstand, ist also so recht keine. Neu aber ist, dass die Schaffung des »Struwwelpeter« auch auf einem Skizzenheft beruht, dessen Diebstahl 2008 angezeigt wurde²⁶. Hoffmann hatte es nie erwähnt, doch bestätigte ein graphologisches Gutachten Hoffmanns Autorschaft. Das weitgehend unbekanntes Werk, das erstmals 1989 kurz auftauchte und dann gleich wieder in einer Privatsammlung verschwand, enthält zwar keine Bilder Geschichten, aber offenbar Detailentwürfe und Figurenstudien. Leider ist eine wissenschaftliche Beschäftigung mit den Zeichnungen nicht möglich; sie wurden noch nicht veröffentlicht,

und wo das Werk sich heute befindet, weiß nur der Dieb. Zumindest verdeutlicht die Existenz eines Skizzenbuchs als solche, dass Hoffmann länger und aus verschiedenen Blickwinkeln am »Struwwelpeter« feilte.

Walter Sauer, der sich nicht nur mit der jüngst erschienenen »Struwwelpeter«-Bibliographie um den Protagonisten aus Kindheitstagen verdient gemacht hat, geht in der Frage der Entstehungsgeschichte gar noch einen Schritt weiter als alle Autoren vor ihm²⁷. Er stellt die Existenz des Schreibhefts in Frage: »Das soll also das Urmanuskript geworden sein, das sich heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befindet. Ein Schreibheft? Das ist heute schwer zu beurteilen, denn die Handschrift ist nicht mehr im Originalzustand von 1844; auch ihr Einband stammt nicht aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Heute sind alle Blätter durch Textilstreifen von einem ziemlich unfähigen Buchbinder zu Doppelblättern zusammengeklebt, und es läßt sich nicht mehr erkennen, ob es sich ursprünglich um Einzelblätter handelte, oder ob es tatsächlich Doppelblätter aus einem Schreibheft waren, die mit der Zeit auseinanderfielen und später wieder zusammengefügt wurden. Jedenfalls existiert das Schreibheft als solches nicht mehr; ob es jemals existierte, ist fraglich.«²⁸ Folgte man dieser Auffassung, so bliebe nichts anderes übrig, als die von Hoffmann geschilderte Entstehungsgeschichte des »Struwwelpeter« getrost in das Reich der Fabel zu verweisen.

Zumindest bleibt unbestritten, dass es sich bei der im Besitz des Germanischen Nationalmuseums befindlichen Ur-Handschrift um die kaum geänderte Druckvorlage für die Erstausgabe handelt. Und das aus gutem Grund, denn die Veränderungen, die der Erstdruck gegenüber dem Manuskript aufweist, sind marginal. An kleinen Unterschieden seien genannt, dass das auf dem Vorblatt des Manuskripts im linken Mittelgrund dargestellte Mädchen noch auf einer einfachen, gerade gezogenen Linie kniet, während in der Erstaufgabe Schraffuren an gleicher Stelle Raum schaffen und einen Grund andeuten. Auch verzichtet Hoffmann im Schreibheft auf Schattierungen, die aber in der Druckausgabe ergänzt wurden.

Gleichwohl bleibt die Frage zu klären, ob es sich hier um das Schreibheft oder um lediglich zu einer Fledderbibel zusammengebundene Einzelblätter aus vergan-

genen Tagen handelt. In diesem Zusammenhang ist ein Blick auf den oberen Falzrand der Blätter aufschlussreich: Zwar wurden die meisten Seiten mit Textilstreifen verstärkt, aber nicht alle. So sind das Vorblatt und die letzte unbeschriebene Seite wie auch die Folgeseite »Geschichte vom bösen Friedrich« und die Rückseite des ersten Blatts der »Geschichte vom Daumenlutscher« auch im heutigen Zustand des Manuskripts als Doppelblatt auszumachen. Zudem fehlt der Handschrift die dritte und vierte Manuskriptseite der »Geschichte von den schwarzen Buben«. Die Abfolge der Geschichten verdeutlicht, dass es sich bei diesen Seiten ursprünglich offenbar um das mittlere Doppelblatt des Heftes gehandelt hat, das ob dieser besonderen Lage am leichtesten verlorengehen konnte.

Auffällig am Urmanuskript des »Struwwelpeter« ist auch, dass ein Titelblatt im eigentlichen, nämlich im streng bibliographischen Sinne fehlt. Auf den ersten Blick sucht man nach formalen Angaben vergeblich, und es wird an diesem Manko gelegen haben, dass man in späterer Zeit das Deckblatt des Einbands in bester bibliothekarischer Absicht handschriftlich um den Werkstitel »Drollige Geschichten und lustige Bilder« und das Erscheinungsjahr »1844« ergänzt hat²⁹.

Allerdings trägt auch das Verso des ersten unbeschriebenen Blattes einen weiteren, von der Forschung bislang unkommentierten Titelhinweis. Hier wird ein kleiner Bleistifteintrag »7 Geschichten und drollige Bilder« von einem skizzierten Tannenbaum begleitet. Offenbar zählte der Verfasser dieser Zeilen sowohl Vor-(Weihnachtsgeschichte) als auch Schlussblatt (»Struwwelpeter«-Darstellung) zu den fünf Geschichten des Manuskripts hinzu. Handelt es sich dabei um einen handschriftlichen Vermerk Hoffmanns? Die Skizze des Tannenbaums spricht zumindest gegen einen Bibliothekar als Verfasser, den dieser Berufsstand schreibt zwar Titel in Bücher, bemalt sie aber nicht. Die Linienführung der Schrift deutet darauf hin, dass dieser Eintrag von zeitgleicher Hand stammt. Um entscheiden zu können, ob in diesem Vermerk tatsächlich ein Autograph Hoffmanns zu sehen ist, müsste ein graphologisches Gutachten erstellt werden, was noch aussteht. Träfe diese Annahme zu, dann wäre der Titeleintrag als Inhaltsangabe zu interpretieren und somit als weiteres Indiz für die Existenz eines Schreibhefts zu

werten. Möglich, dass Hoffmann – immer vorausgesetzt, es handelt sich bei dem Bleistifteintrag und der Tannenbaumskizze um eine eigenhändige Niederschrift des Verfassers des »Struwwelpeter« – zum Entstehungszeitpunkt des Manuskripts das Endstadium der Namensuche noch nicht erreicht hatte, denn der Titelzusatz der Erstaussgabe »für Kinder von 3 – 6 Jahren« fehlt noch.

In Ermangelung eines Frontispizes übernehmen also das Verso des ersten unbeschriebenen Blattes und das Vorblatt dessen Funktion. Hier bereitet Hoffmann seine Leser durch Text und Bild auf das nachstehende Geschehen vor, das in krassem Gegensatz zur heilen Welt dieser Einleitung steht. So blicken wir auf einen tapfer seine Suppe essenden Buben, auf einen braven Jungen, der sich willig an die Hand nehmen lässt und auf ein sich artig mit Spielsachen beschäftigendes Mädchen. Über allem schwebt das von zwei Weihnachtsbäumen flankierte Christkind. Aber es gibt noch weitere Gründe, die dafür sprechen, in besagtem Manuskript das von Hoffmann zitierte Schreibheft zu vermuten.

Der Einband des Urmanuskripts

Die »Struwwelpeter«-Handschrift wurde am 13. Oktober 1902 unter der laufenden Nummer 100921 im Zugangsregister der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums als Geschenk des Nürnberger Malers und Illustrators Rudolf Geissler (1834–1906) eingetragen. Die Beschreibung des Inventarbuches liest sich unaufgeregt: »Heinr. Hoffmann, Struwwelpeter. Original-Manuskript u. Zeichnungen (1844), 4°, 1 Band.« Nach Evers war es erst 1902 im Archiv der Buchhandlung von Rudolf Geisslers Vater Peter Carl Geissler (1802–1872) wieder aufgetaucht, der 1830 eine Verlagsbuchhandlung und Illuminieranstalt in Nürnberg gegründet hatte. Dort diente das Urmanuskript lange Jahre als Vorlage für die Kolorierung der »Struwwelpeter«-Bücher³⁰.

Die Buchdeckel sind mit Kleisterpapier, die äußeren Kanten und der Buchrücken mit rotem Gewebe überzogen. Sowohl dem Front- als auch dem Rückendeckel sind in Form von Deckblättern Seiten aufgeklebt, die sich mehr schlecht als recht einpassen. Nicht nur die Abstände zwischen Blatt und Rand divergieren leicht, auch das rote Gewebe des Buchrückens wird um mehrere

Millimeter überschritten. Der gerundete Rücken des Einbands blieb unbeschriftet. Dieser Umstand verleitete dazu, eben den Titel des Werks »Drollige Geschichten und lustige Bilder«, das Entstehungsjahr der Handschrift 1844 sowie die Zugangsnummer 100921 auf dem Deckblatt handschriftlich zu ergänzen. Auch wurde es nicht versäumt, den Einband im Zuge der Vereinnahmung mit weiteren Bibliotheksinsignien wie Stempel und Signatureschild zu versehen³¹.

Hoffmann berichtet, dass er das Schreibheft eingebunden auf den Gabentisch gelegt hatte³². Dabei ist Walter Sauer zuzustimmen, dass der heutige Einband nicht mehr dem ursprünglichen Buchkleid entspricht. Frank Heydecke stellte fest: »Der feste Einband muss wegen der Verwendung von Buckram eindeutig mindestens nach 1865, wenn nicht später datiert werden. Buckram, ein in England entwickeltes Einbandmaterial, kam um 1865 in England auf den Markt. Wann es auf dem Festland verwendet wurde und wann es als Standard in den Köpfen der Buchbinder seinen Platz fand, lässt sich nicht genau sagen. Angenommen werden kann, dass das Heftchen bei der Benutzung in der Kopieranstalt schnell arg litt und es spätestens bei seiner Archivierung, ev. aber auch bereits während seiner Benutzung (Verschmutzung), einen neuen Einband erhielt. In dem Zuge können auch die Ausbesserungen der Rücken der Doppelblätter mit Gewebefälzen und Papier angenommen werden (die Japanpapiere sind sicher erst im GNM eingeklebt worden). Der Verlust des inneren Doppelblattes und der neueren Geschichten könnte eine solche Aktion verursacht haben.«³³ Trotzdem, könnten die Deckblätter, anders als bisher vermutet, nicht doch zum Original zugehörig sein? Ist es doch gängige Praxis von Buchrestauratoren aller Jahrhunderte, immer möglichst viel vom ursprünglichen Zustand eines Buches zu erhalten: »Ist man ganz kühn, könnte man die auf den Einband geklebten Blätter mit der Soldatenszene und dem militärischen Gedicht als den Umschlag des ursprünglichen Heftes deuten (stark beschnitten, stärker verschmutzt als Rest des Einbandes, handschriftliche Notizen). Es war und ist durchaus üblich, Einbandreste auf neue Einbände zu kleben, um sie zu dokumentieren. Und dass das ein Ziel der Neubindung war, scheint durch das Anbringen der Tasche im Hinterdeckel zur Aufnahme der drei Einzelblätter sehr

wahrscheinlich. Zudem ist ein anderer Grund für die Verwendung dieser beiden Blätter kaum ersichtlich.«³⁴

Was spricht also dagegen anzunehmen, dass die stärker verschmutzten, beschnittenen Deckblätter des heutigen Einbands mit denen des Ureinbands identisch sind? Fasst man den Einband im Ganzen ins Auge, so ist das aus heutiger Sicht für einen Kinderbucheinband eigentlich Überraschende doch vor allem die militärische Darstellung in Wort und Bild. Die auf den Vorderdeckel aufgezeichnete Schwarzweißgraphik zeigt die Darstellung einer Schlacht, die jedoch zu unspezifisch gehalten ist, als dass sich daraus ein terminus post quem ableiten ließe. Zumindest das Gedicht des Rückendeckels »Schön ist's unterm freien Himmel« konnte jedoch im Zuge dieses Beitrags bestimmt werden. Es handelt sich um ein Kriegslied des deutschen Malers und Theaterdichters Franz Karl Hiemer (1768–1822) aus dem Jahr 1795, das bereits im Folgejahr Aufnahme in das zweibändige »Taschenbuch für Freunde des Gesangs« fand und 1799 von Christian Gottlob Eichenbenz (1761–1799) vertont wurde³⁵.

Steht auch eine grundlegende Untersuchung zu Militärdarstellungen in Kinder- und Jugendbüchern des 19. Jahrhunderts noch immer aus, konnte jüngst Carola Pohlmann doch überzeugend darlegen, dass die Schilderung des Soldatenlebens ein fester Bestandteil historischer Kinderliteratur ist³⁶. Unsere Deckblätter wären also für Kinderbücher der damaligen Zeit nicht ungewöhnlich.

Auch ein stilistischer Grund spricht dafür, dass die Deckblätter vom Einband des Schreibhefts stammen könnten. Sowohl das vorder- als auch das rückseitig aufgeklebte Blatt eint der äußere Ornamentrahmen, der die Blätter als zusammengehörig ausweist. In den Ecken schütten Füllhörner Blumen der Fantasie aus. Sie werden von Bändern umschlungen, die sich in der seitlichen Randmitte zu anfänglich schleifenartigen, dann rektalinen Bandverflechtungen auswachsen. Die obere und untere Randmitte dagegen betonen Schleifenbänder, die sich im Wellenrhythmus bewegen. Interessant ist, dass auch den Einband der Erstausgabe ein rektalines, sich geometrisch bewegendes Band ziert, das von Pfauen belebtes Blumenwerk umspielt³⁷. Ohne zu weit vorgreifen zu wollen: Evers stellt an Unterschieden der Bildergeschichten zwischen erstem und zweitem



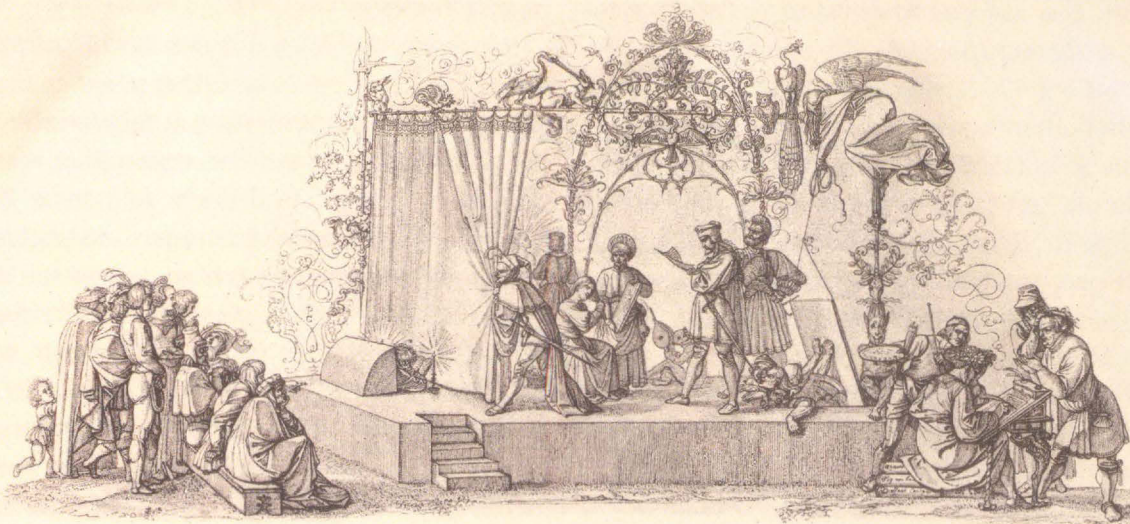
Abb. 2 Peter Cornelius, Illustrationen zu Goethes »Faust«, gestochen von Ferdinand Ruscheweyh, Frankfurt am Main, Wenner und Berlin, Reimer, 1808, Titelblatt. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Sign. [S] 4° Oo 192/2

Manuskript fest: »Der Bildaufbau der Urfassung ist zwar bei den vergleichbaren Geschichten erhalten geblieben, das die Einzelbilder verbindende, mit lockerer Feder gezogene Rankenwerk ist jedoch durchweg durch eine geschlossene räumliche Komposition abgelöst«³⁸. Zwar finden sich bei den Geschichten von »Paulinchen«, »Suppenkaspar« und »Hanns Guck-in-die-Luft« Reste dieser ornamentalen Verzierungen, doch trifft die Aussage im Kern zu. Derartige Verzierungen wurden gegen Ende der 1840er Jahre zusehends unmodern. Es ist daher eher davon auszugehen, dass die Deckblätter aus der Mitte der 1840er Jahre

stammen und somit durchaus zum Urmanuskript zugehörig sein könnten.

Die Arabeske – mehr als ein Ornament

Nicht nur den Ornamentierungen der Einbandblätter, auch jenen der illustrierten »Struwelpeter«-Geschichten kommt eine besondere, bislang unbeachtet gebliebene Rolle zu. Es ist bekannt, dass illustrierte Kinder- und Jugendbücher in der Zeit des Vormärz eine äußerst rege Nachfrage bei Eltern auslösten, vielleicht gerade weil sie weniger die Unterhaltung der Kinder als viel-



Seiner Excellenz dem Herrn Geheimrath von Goethe

Wenn auch jede wahre Kunst nie ihre Wirkung auf unverdorrene Gemüther verliert, und die Werke einer großen Vergangenheit uns mächtig in die damalige Denek und Empfindungsweise hineinziehen, so sind doch die Wirkungen einer gleichzeitigen Kunst noch ungleich größer und lebendiger; und ganze Völker, ja ganze Zeitalter sind oft von den Werken eines einzelnen großen Menschen begeistert worden. Wie Ihre Excellenz auf Ihre Zeit und besonders auf Ihre Nation gewirkt haben, ist davon der sprechendste Beweis. Möchten Sie unter jenen tausend Stimmen der Liebe und Bewunderung die sich dankbar zu Ihnen drängen, die meinige nicht ganz überhören und diesem geringen Werke, als einem schwachen Widerscheine Ihrer lebendigen Schöpfungen, eine kleine Stelle in Ihrem Andenken so lange gönnen, bis ein Würdigerer kommt, der mit größerer Kunst und mit höherem, reichbegabterem Geiste, das wirklich vollführt, wonach ich so sehnlich, aber mit geringem Erfolge gestrebt habe, der ich mit größter Hochachtung und Dankbarkeit verharre

Ihre Excellenz

unterthänigster
P. Cornelius

Rom im September 1815

Abb. 3 Peter Cornelius, Illustrationen zu Goethes »Faust«, gestochen von Ferdinand Ruscheweyh, Frankfurt am Main, Wenner und Berlin, Reimer, 1808, Widmungsblatt. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Sign. [S] 4° Oo 192/2

mehr deren Erziehung im Blick hatten. Denn inhaltlich boten sie den jungen Lesern kaum anderes als jene zerblättern Kinderbücher, die sie aus der Bibliothek ihrer Großeltern kannten, hatte doch auch die Kinder- und Jugendliteratur des 18. Jahrhunderts dem Topos erzieherischer Tugendlehre gedient. Formal gesehen, kam aber bei so mancher moralisch-sittlichen Kompilation durchaus Neues hinzu, wie die Arabeskenornamentik etwa, die zum heiteren Teil des islamischen Reichs zählt. Blicken wir daher zum besseren Verständnis für einen Moment auf die Malerwelt der Zeit. Peter Cornelius (1783–1867), der für die Illustrationsgraphik des

»Biedermeier« um 1815–1848 eine gewichtige Rolle spielte³⁹, erzielte einen ersten großen Erfolg mit seiner 1816 bei den Verlagen Wenner (Frankfurt am Main) und Reimer (Berlin) erschienenen Suite zu Goethes »Faust« (1808), die der Neustrelitzer Reproduktionsstecher Ferdinand Ruscheweyh (1785–1845) auf Kupferplatten bannte.

Hier erweist sich ein Blick auf die Corneliuschen Orientierungsseiten der Faust-Suite besonders lohnenswert (Abb. 2, 3). Sowohl das Titel- als auch das Widmungsblatt des Zyklus sind nämlich von arabeskenartigen Ornamentbildungen belebt, die in der Buchkultur

des Okzidents erstmals in der Renaissance eine Hauptrolle spielten⁴⁰. Das auf das Abendland vielleicht einflussreichste außereuropäische Ornament blieb in Deutschland bis ins 17. Jahrhundert lebendig. Besonders die Arabeskenentwürfe des Nürnberger Kupferstechers Virgil Solis (1514–1562) wurden noch in barocker Zeit für die Fertigung kunstgewerblichen Geräts verwandt. Cornelius greift dieses lineare Ornament auf, um das durch den in seiner Studierstube schreibenden Faust verbildlichte Irdische mit dem Himmlischen der dargestellten Majestas Domini zu verbinden⁴¹.

Hatte also Cornelius, gerade rechtzeitig für die Frühzeit der Biedermeier-Periode geboren, mittels der zwischen 1810 und 1816 geschaffenen Faust-Illustrationen in seinen Overtüreblättern die Arabeske wiederbelebt⁴², so lieferte ein anderer dafür die Vorlage, und zwar Albrecht Dürer. Goethe selbst riet Cornelius, »die [ihm] gewiß schon bekannten Steinabdrücke des in München befindlichen Erbauungsbuches so fleißig als möglich zu studieren; weil nach meiner Überzeugung Albrecht Dürer sich nirgends so frei, so geistreich, groß und schön bewiesen, als in diesen gleichsam extemporierten Blättern.«⁴³ Dürers Einfluss auf die Graphik des 19. Jahrhunderts war immens und wurde bereits verschiedentlich erörtert⁴⁴. Es mag in unserem Zusammenhang nur darauf hingewiesen werden, dass Cornelius sich weniger am Zeichenstil Dürers als vielmehr an dessen kalligraphischen Verzierungen bereicherte und diesem verschlungenen Weg folgte⁴⁵. Hier wie dort begegnet uns lebhaft geschwungenes Rankenwerk, bewohnt von Tieren und grotesken Gestalten, das sich zur reinen Linienarabeske auswächst.

Cornelius scharfliniger Zeichenstil wirkte für eine ganze Reihe von Buchillustratoren schulbildend, die sich mit der illustrierten Massensliteratur ein weites Betätigungsfeld suchen sollten. Zu ihnen zählt der Münchener Maler und Zeichner Eugen Napoleon Neureuther (1806–1882), der Goethe mit seinen Randzeichnungen zu dessen »Balladen und Romanzen« zu begeistern wusste. In den fünf zwischen 1829 und 1839 im Folioformat erschienenen Heften eroberte sich die wuchernde Arabeske nicht nur einen Platz auf dem Titelblatt, sondern ebenso im Text selbst, und zwar in einer bis dahin unbekanntem Weise (Abb. 4)⁴⁶. Mit diesem Goethe gewidmeten Werk hatte Neu-

reuther ein Hauptwerk romantischer Buchillustration geschaffen⁴⁷.

Für einen Vergleich mit den Buchillustrationen eines Cornelius oder eines Neureuther scheinen die im »Struwelpeter« durch Kolorierung aufgewerteten Federzeichnungen Hoffmanns auf den ersten Blick wenig Anhaltspunkte zu bieten. Und doch: Alle seine Zeichnungen vermögen die Fantasie anzuregen, so verschieden die Bildung des jeweiligen Betrachters und dessen Vorstellungskraft auch sein mag. Um dieses Ziel zu erreichen, bediente sich Hoffmann nicht eines akademisch antrainierten Zeichenstils, sondern eines kindlich-naiven Strichs in nahezu einheitlicher Stärke, der bewusst Kinderzeichnungen ähnelt⁴⁸. Besonders in der Geschichte vom »Suppenkaspar« kommt Hoffmann den Strichmännchen-Zeichnungen seiner Hauptzielgruppe, Kindern von 3 bis 6 Jahren, sehr nahe. Das stilisierte Bild des fiktiven Jungen besteht, nachdem er sich vier Tage lang erfolgreich geweigert hat, seine Suppe zu essen, nur mehr aus einem Gesichtsoval sowie seine Körper- und Gliedmaßen versinnbildlichenden Strichen. Trotzdem gelingt es selbst dem zu einem Strich in der Landschaft abgemagerten »Suppenkaspar« noch, als Strichmännchen seine Wut über die servierte Suppe auszudrücken. Und noch weitere Kompositionsprinzipien folgen dem hehren Ziel kindgerechter Darstellung: Als Koordinatenlinien dienen lange Striche, die den Boden darstellen sollen, auf dem der »Suppenkaspar« steht, und auch der gedeckte Tisch wird zum Protagonisten in Beziehung gesetzt. Ein Fünfjähriger hätte die Kinderstube nicht anders gezeichnet.

Zudem trat Hoffmann als künstlerischer Dilettant und Kinderbuchillustrator mit seinen reduzierten Zeichnungen nur gelegentlich in Erscheinung. Während er damit lediglich seine selbstgereimten Verse zu unterstreichen sucht, begleiten Cornelius und Neureuther mit ihren Zeichnungen die Texte von Dichtern. Und doch fügt sich der »Struwelpeter« in die vorab beschriebene Reihe von Illustratoren. Denn trotz Hoffmanns kindlich-naivem Zeichenduktus verbindet seine Darstellungen insbesondere das Lineare der von der Kontur dominierten Art der Zeichnungen, mit denen der Künstler seiner Zeit. Hinzu kommt, dass Hoffmann ebenfalls die Arabeske verwendet, die sich trotz gelegentlicher Auswüchse ob ihrer zurückhaltend dezenten Natur immer auch an den Rand drängen lässt und sich

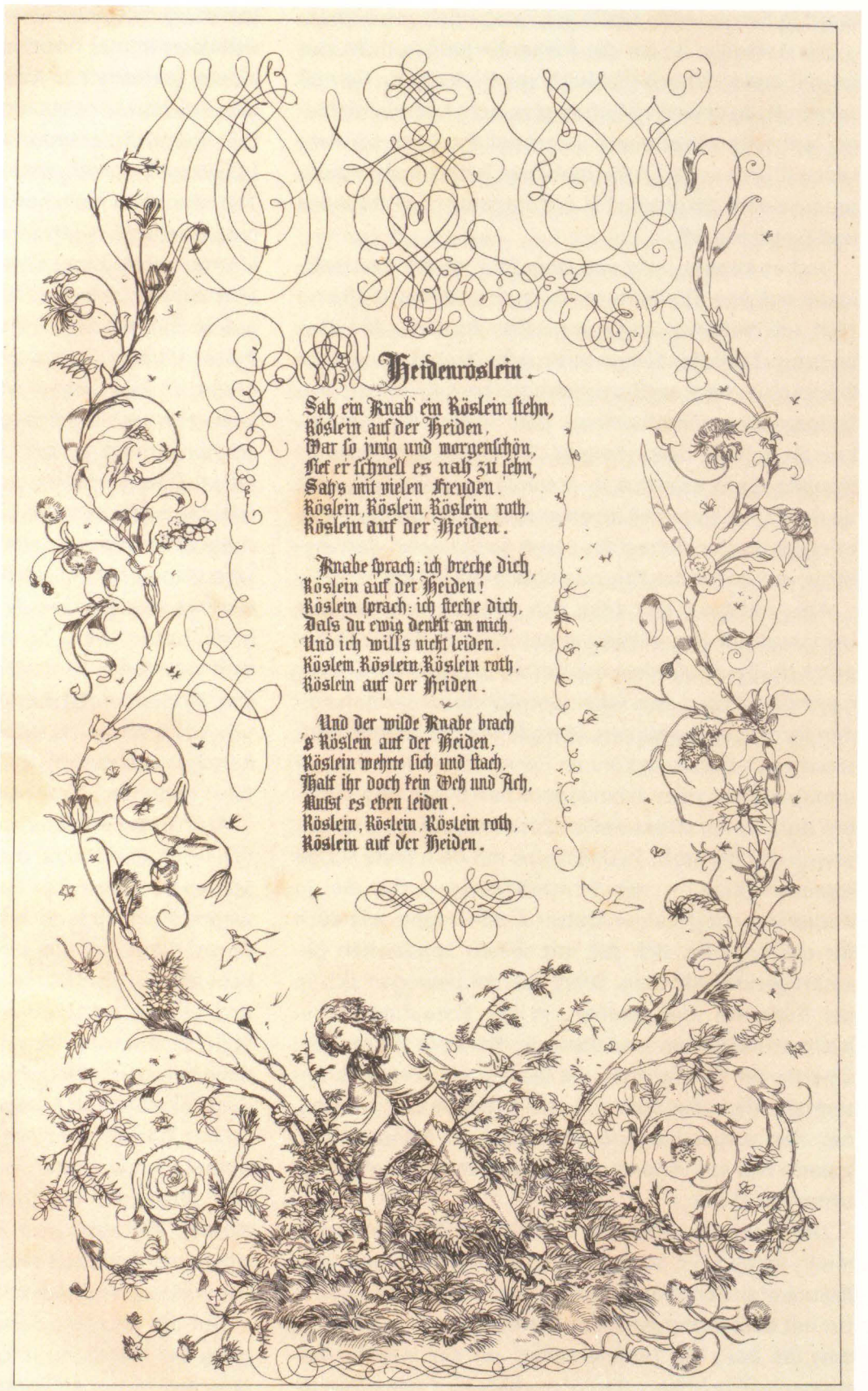


Abb. 4 Eugen Napoleon
Neureuther, Randzeichnungen
zu Goethe's Balladen, Heft 1-5,
München und Stuttgart,
1829-1839. Nürnberg,
Germanisches Nationalmuseum,
Sign. 2° Kz NEU 068/4

somit in besonderem Maße zur Textbegleitung eignet.

Die Arabeske ist für die Romantik jedoch nicht nur formal, sondern auch inhaltlich von Bedeutung. Gemäß seiner »Rede über die Mythologie« sieht Friedrich Schlegel in ihr die »älteste und ursprüngliche Form der Fantasie«. Durch seine philosophischen Reflexionen wurde sie zu einem Grundpfeiler des romantischen Denkens und Empfindens⁴⁹.

Und es kommt nicht von ungefähr, dass E.T.A. Hoffmann auf dem Titelblatt seines in den Jahren 1819 und 1821 erschienenen zweiten großen Romans, den »Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Manuskriptblättern« dem Titelhelden Arabesken als Rahmendekor beigibt. Sie gelten geradezu als Sinnbild eines Kunstwerks aus romantischer Zeit, weil sie durch ihre Verwindungen und Verschlingungen vom erlebten, realen Alltag des Lesers in das Reich der Literatur und damit der Fantasie überleiten sollen⁵⁰.

Aber nicht nur hier zeigt sich deutlich, wie sehr das Urmanuskript des »Struwwelpeter« vom Zeitgeist geprägt ist. Die Arabesken des Vorblatts mit ihren sich vor neutralem Grund entwickelnden Bandornamenten dienen formal als Basislinien, über denen die kleinen Bildszenen sich aufbauen können. Sie entfalten sich frei von umfahrendem oder rahmendem Bandwerk und schaffen doch einen strukturellen Zusammenhang. Dies gilt sowohl für die Stuhl-Tisch-Gruppe mit dem seine Suppe essenden Kind, – mit Einschränkung – für die in Rückenansicht gezeigte Mutter-Kind-Gruppe, wie auch für das kniende, sich still mit seinen Spielsachen beschäftigende Mädchen. Diese Szenen bewegen sich in der Bildmitte über kleinen, in der Erstauflage dann leicht schraffierten und somit in die Tiefe führenden, schattierten Strichstufen, die bewegtes Linienwerk untermalt. Allein das über allen schwebende Christuskind, das das aufgeschlagene Bilderbuch in Händen hält, kommt frei schwebend ohne jeglichen Halt gebenden Untergrund aus.

Der Hauptvertreter der Spätromantik E. T. A. Hoffmann verglich im Schlusskapitel seiner Erzählung »Die Brautwahl« den Prozess des Lesens fantastischer Literatur mit dem Besteigen einer Himmelsleiter: »Ich meine, dass die Basis der Himmelsleiter, auf der man hinaufsteigen will in höhere Regionen, befestigt sein müße im

Leben, so daß jeder nachzusteigen vermag. Befindet er sich dann immer höher und höher hinaufgeklettert, in einem fantastischen Zauberreich, so wird er glauben, dies Reich gehöre auch noch in sein Leben hinein, und sei eigentlich der wunderbar herrlichste Teil desselben [...] Vergiß, sprach Ottmar, vergiß aber nicht, Freund Theodor, dass mancher gar nicht die Leiter besteigen mag, weil das Klettern einem verständigen gesetzten Manne nicht ziemt, mancher schon auf der dritten Sprosse schwindelig wird, mancher aber auch wohl die auf der breiten Straße des Lebens befestigte Leiter, bei der er täglich, ja stündlich vorübergeht, gar nicht bemerkt!«⁵¹ Zwar ist im Vorblatt zum »Struwwelpeter« keine Himmelsleiter dargestellt, doch auch die dort gezeigten Kinder steigen im übertragenen Sinne durch untadeliges Verhalten auf, um dafür vom Christuskind mit mannigfachen Geschenken belohnt zu werden. Anstelle einer Himmelsleiter verbinden in der Hoffmannschen Komposition der Weihnachtsgeschichte die gen Himmel wachsenden Arabesken die irdische mit der himmlischen Welt. So entwickelt sich der Spielraum Hoffmannscher Fantasie zwar vor einem heimischen, den Kindern vertrauten Umfeld, doch ebnet die in luftige Sphären aufsteigende Arabeske den Weg in das Reich der Fantasie⁵². Ihr obliegt es, den sich über das Wort bildenden Gedanken weiter fortzuspinnen.

Auch in der »Geschichte vom bösen Friedrich« bedient sich Hoffmann formal des Mehrfeldbildes, indem er drei Szenen der Geschichte übereinander anordnet, zwar unsymmetrisch, aber doch klar gegliedert. Als dekoratives Gerüst dient ihm hier eine sich in knorriges Wurzelrankenwerk verwandelnde Arabeske, die neben Friedrich und seinem Gretchen noch von einem umgefallenen Stuhl, einem toten Vogel und einer malträtierten Katze bewohnt wird. Efeuwuchert dient es Friedrich auf dem Folgeblatt als Stabgerüst für seine Hunde-Hatz, die an der Tränke ihren Anfang nimmt und mit einem offenbar schmerzhaften Hundebiss ihr jähes Ende findet. Hier setzen sich die Triebe der das Stabgerüst umwindenden Kletterpflanze in Bändern fort, die wie Luftschlangen gewickelt sind. Hier wie dort wird das Figürliche wirkungsvoll in das dekorative System eingebunden.

Auf der nächsten Seite, die den Leser über den Ausgang der Handlung informiert, sind die Szenen ebenfalls fest in ein kalligraphiertes Rahmengerüst einge-

bunden. Die linear begradigte Arabeske hilft dabei, das Blatt in zwei Handlungsebenen zu unterteilen: Während Friedrich oben vom Bett aus grimmig seinen Arzt anschaut, der ihm bittere Medizin auf den Nachttisch gestellt hat, tut sich unten der gequälte Hund nun an Friedrichs Speisen gütlich. Doch wird die Durchgliederung mit einer Sockelzone für den Text und einer darüber positionierten Bildzone nicht konsequent durchgeführt, da das rahmende Liniensystem in der oberen Hälfte etwa auf der Höhe der Bettpfosten abbricht. Gleich, ob man darin ein Beispiel für Hoffmanns fantasievolle Inkonsequenz oder einen Konstruktionsfehler sehen mag, es wurde in der Druckfassung nicht korrigiert. Des weiteren dient die begradigte Arabeske dem Daumenlutscher, der im zweiten Teil der Geschichte mit großer Geste Leiddarstellung betreibt, sowohl beim »Lamento« als auch bei der anschließenden stummen Klage als Trittbrett. In vergleichbarer Funktion begegnet sie dem Betrachter schließlich beim ersten und letzten Blatt der »Geschichte von den schwarzen Buben« und dem »Suppenkaspar«.

Kurz, es ist die Arabeske, die in vier der fünf Geschichten des Urmanuskripts eher an Zugehörigkeit und Einheit der Seiten im äußeren Rahmen eines Schreibhefts denken lässt als an die verstreute Vielfalt von Ein-

zelblättern, die in jahrelanger Vorbereitung entstanden sind. Sie zieht sich wie ein roter Faden durch das Werk und eint es. Einzig in der »Geschichte vom wilden Jäger« hat die Arabeske keine Bedeutung. Die Sonderrolle dieser Geschichte – die einzige antiautoritärer Natur im gesamten »Struwwelpeter« – wurde dagegen schon lange erkannt⁵³. Ob das der Grund war, weshalb Hoffmann hier auf das Ranken- und Bänderwerk als Strukturelement verzichtete, mag dahingestellt bleiben.

Neben dem Inhalt zeugt nicht nur das Ornament von einem vereinheitlichten Gestaltungswillen. Format, Aufbau und Handlungsverlauf der Bildszenen erweisen sich außer bei der Verfolgungsjagd der »Geschichte vom wilden Jäger« und den »Schwarzen Buben« als nahe miteinander verwandt. Diese gestalterischen Übereinstimmungen können als weitere Indizien dafür gewertet werden, dass Hoffmann nicht über Jahre Einzelblätter angefertigt hat, um sie 1845 zum Verlag zu bringen, sondern er seine Vorstudien wohl binnen kurzem zu einem organischen Ganzen zu formen wusste. So erscheint die von ihm selbst geschilderte Entstehungsgeschichte, wonach er seinem Sohn ein Bilderbuch in Form eines Schreibheftes zum Weihnachtsfest des Jahres 1844 schenkte, auch vom Werkprozess her glaubhaft.

Anmerkungen

1 vgl. Peter Grubbe: Schneewittchens neue Kleider. Alte Kinderbücher erleben einen neuen Boom – Erwachsene sammeln schöne alte Drucke, Kinder begeistern sich für Geschichten aus der heilen Welt. In: Stern, Nr. 49, 1976, S. 38–57.

2 So Hoffmann in seinen Lebenserinnerungen, siehe Eduard Hessenberg (Hrsg.): »Struwwelpeter-Hoffmann« erzählt aus seinem Leben: Lebenserinnerungen Heinrich Hoffmanns. Frankfurt am Main 1926, hier S. 111f.; vgl. auch: Bunte Kinderbücher. Keine heile Welt. 39. Katalog, Sabine Keune Antiquariat. Duisburg 2007, S. 31, Nr. 116.

3 Joachim Kalka: Max und Moritz. In: Betsy van Schlun, Michael Neumann: Mythen Europas, Bd. 6. Das 19. Jahrhundert. Regensburg 2008, S. 227–242.

4 Andreas Schellhorn: Teutsche Sprichwörter, sprichwörtliche Redensarten und Denksprüche gesammelt, in Ordnung gebracht, und mit den nöthigsten Erklärungen begleitet. Nürnberg 1797, S. 93.

5 Zur Editions-geschichte siehe Reiner Rühle: »Böse Kinder«. Kommentierte Bibliographie von Struwwelpetriaden und Max-und-Moritz-Aden mit biographischen Daten zu Verfassern und Illustratoren. Osnabrück 1999, S. 27. Die 1999 verschiedentlich avisierte Bibliographie Ute Lieberts zu den »Struwwelpeter«-Ausgaben des Originalverlages Rütten & Loening ist offenbar nie erschienen. Daher bleibt eine Darstellung der Entstehung und Entwicklung der Ausgaben bis zum Ende der Urheber-schutzfrist 1925 (539. Aufl.) und die Klärung der offenen Frage, ob nicht doch schon die 27. Auflage die Erstausgabe

der neuen Fassung vorstellt, weiterhin ein Desiderat.

6 Zu den Nachfolgern von »Struwwelpeter« und »Max und Moritz« siehe R. Rühle (Anm. 5).

7 Bereits 1849 erschien von Henry Ritter: Der politische Struwwelpeter: ein Versuch zu Deutschlands Einigung. Mit 12 schön colorierten Tafeln und verständlichem Text für deutsche Kinder unter und über 6 Jahren. Dem deutschen Michel gewidmet. Düsseldorf 1849. – Zu den bekanntesten Struwwelpetriaden zählt »Der Ägyptische Struwwelpeter«, der 1895 anonym bei Gerold in Wien erschienen ist. Heute wissen wir, dass der Mediziner Fritz Netolitzky der Verfasser ist. Die in Nürnberg bei Nister gedruckte Erstauflage wurde wegen eines vom Frankfurter Struwwelpeter-Verlag Rütten & Loening erhobenen Plagiatvorwurfs eingestampft; vgl. dazu Ilse Leitenberger: Der bitterböse Psammetich. In: Die Presse, 7./8. August 1976, S. 19. Für Exemplare dieser Erstaussgabe werden heute Liebhaberpreise von bis zu 1.400 € bezahlt.

8 Siehe Sybil Schönfeldt: Pfu!, der Struwwelpeter. Die Geschichte des erstaunlichsten Kinderbuchs in deutscher Sprache. In: Die Zeit, Nr. 24, 1984, S. 70.

9 Eine andere Auffassung bei Marie-Luise Könniker: Dr. Heinrich Hoffmanns »Struwwelpeter«. Untersuchungen zur Entstehungs- und Funktionsgeschichte eines bürgerlichen Bilderbuchs. Stuttgart 1977, die in ihrer für jegliche Auseinandersetzung mit dem Struwwelpeter grundlegenden Dissertation viele, aber keine schlagenden Vorbilder für den »Struwwelpeter« zusammenstellt.

10 vgl. Gerhard Evers: Nachwort. In: Heinrich Hoffmann:

Das Urmanuskript des Struwwelpeter von Dr. Heinrich Hoffmann. Nürnberg und Frankfurt a. M. 1987, S. 45–46.

11 G. Evers (Anm. 10), S. 45 und Hans Ries: Vor und nach dem »Struwwelpeter«. In: Amélie Ziersch [Hrsg.]: Bilderbuch – Begleiter der Kindheit. Katalog zur Ausstellung über die Entwicklung des Bilderbuchs in drei Jahrhunderten. München 1986, S. 14–18.

12 A. Ziersch (Anm. 11). Zur Gattung Bilderbuch im Allgemeinen siehe auch die zahlreichen Forschungsarbeiten von Jens Thiele, so u.a. Jens Thiele: Das Bilderbuch: Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption. Oldenburg 2000; ders. (Hrsg.): Verborgene Kindheiten. Soziale und emotionale Probleme in der Kinderliteratur; [Begleitpublikation der Ausstellung »Verborgene Kindheiten« im Rahmen der 33. Oldenburger Kinder- und Jugendbuchmesse 2007]. Oldenburg 2007, und ders. (Hrsg.): Neue Impulse der Bilderbuchforschung. Wissenschaftliche Tagung der Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 13.–15. September 2006. Baltmannsweiler 2007, um nur die jüngst erschienenen zu nennen.

13 Anders dagegen Hanna Dornieden, die in der Verbindung von Text und Bild als Handlungsabfolge das Neue erkennt, vgl. Hanna Dornieden: »Ein Schreibheft mit leeren weißen Blättern?« Vorbilder des Struwwelpeter. In: Ortrun Niethammer (Hrsg.): »Wenn die Kinder artig sind ...« Zur Aktualität des Kinderbuchklassikers »Struwwelpeter«. Münster 2006, S. 49–62, hier besonders S. 50.

14 Zitiert nach E. Hessenberg (Anm. 2), S. 108.

15 Hoffmann äußert sich gleich dreimal zur Entstehungsgeschichte des »Struwwelpeter« als F.S.: Wie der »Struwwelpeter« erstand. In: Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt, Heft 46, 1871, S. 768–770; Heinrich Hoffmann: Vom Struwwelpeter. Ein Brief an die Redaktion der »Gartenlaube«. Abgedruckt in: Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt, 1893, S. 17–19, und in den von E. Hessenberg (Anm. 2) posthum veröffentlichten Lebenserinnerungen, S. 105–111. Diese Quellen wurden diskutiert von Walter Sauer: »Wie der Struwwelpeter entstand« – Einige kritische Bemerkungen. In: Struwwelpost, Heft 4, 1998, S. 26–32.

16 Siehe zuletzt Reimar Klein: »Sieh einmal, hier steht er!« Struwwelpeters beschädigte Kinderwelt. Frankfurt am Main–Leipzig 2005, hier S. 7, Anm. 1, der sich um neue Deutungsansätze der »Struwwelpeter«-Geschichten bemüht, und Ortrun Niethammer: Dr. Heinrich Hoffmann (1809–1894). Eine biographische Skizze des Arztes und Kinderbuchautors. In: O. Niethammer (Anm. 13), hier S. 44–46.

17 Gustav A. E. Bogeng: Das Struwwelpeter-Manuskript des Dr. Heinrich Hoffmann. Originalgetreue Nachbildung der Urhandschrift mit einem Bericht von Heinrich Hoffmann und dessen Bildnis [Taf.] nebst einem Begleitwort von G[ustav]. A. E. Bogeng. Frankfurt 1925, S. 14f.

18 Freundliche Mitteilung von Beate Zekorn-von Bebenburg. Im Jahr 2007 wurde es in Struwwelpeter-Museum umbenannt.

19 So bei W. Sauer (Anm. 15), S. 27.

20 E. Hessenberg (Anm. 2), hier S. 110f.

21 Evers spricht hier Hoffmanns Mitgliedschaft im von ihm 1840 mitbegründeten literarischen Verein »Tutti Frutti« an, dessen Sitzungen – Zeichen der Indienbegeisterung dieser Zeit, die sich von der romantischen Vorstellung nährte, dass in Indien eine »heile Welt« herrscht, während Europa durch die Aufklärung verdorben wurde – unter »Bäder des Ganges« firmierten. G. Evers (Anm. 10), S. 42–73; siehe auch den Beitrag von B. Zekorn-von Bebenburg in diesem Band.

22 Als Fakt dargestellt bei M.-L. Köneker (Anm. 9), S. 10, jedoch ohne Angabe von Quellen.

23 Zitiert nach G. Evers (Anm. 10), S. 49f.

24 H. Hoffmann 1893 (Anm. 15), S. 17.

25 Drei Skizzenblätter verwahrt die Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums gemeinsam mit dem Ur-Manuskript des »Struwwelpeter« auf.

26 vgl. Uwe Wittstock: Rätselhaftes Jahrhundert-Buch. Ein historisches Skizzen-Heft zu Heinrich Hoffman[n]s »Struwwelpeter« ist spurlos verschwunden. http://www.welt.de/welt_print/article2244323/Raetselhaftes-Jahrhundert-Buch.html

27 Mehr als 50 Seiten umfasst die Bibliographie, die den Sonderling zugleich als Günstling wissenschaftlicher Anteilnahme ausweist, siehe Walter Sauer: Der Struwwelpeter und sein Schöpfer Dr. Heinrich Hoffmann: Bibliographie der Sekundärliteratur. Neckarsteinach 2003.

28 W. Sauer (Anm. 15), hier S. 28–29.

29 Selbst das gedruckte Titelblatt, Deckblatt des Einbands, der Erstausgabe bedurfte noch der handschriftlichen Ergänzung von Autor und Erscheinungsjahr, wie das Frankfurter

Exemplar zeigt <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2006/3430/>

30 G. Evers (Anm. 10), S. 52.

31 Dieser Stempel wurde in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums von ca. 1889–1904 verwandt, vgl. Elisabeth Rücker: Die Bibliothek. In: Bernward Deneke, Rainer Kahsnitz (Hrsg.): Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977. München–Berlin 1978, S. 546–583, hier S. 552.

32 H. Hoffmann 1871 (Anm. 15), S. 769.

33 Aus einer Mitteilung von Frank Heydecke (Buchrestaurator des Germanischen Nationalmuseums) vom 17.10.2008.

34 Ebenda.

35 Johann Christian Ruediger: Taschenbuch für Freunde des Gesangs zum Gebrauch bei frohen Mahlen und in traulichen Zirkeln. Stuttgart: Steinkopf, 1796, 2 Bde, [1.]1795 – 2.1796, Bd. 1, S. 131.

36 Carola Pohlmann: »Viel Feind, viel Ehr«? Militärdarstellungen in Kinder- und Jugendbüchern. In: Aus dem Antiquariat, Heft 2, 2008, S. 79–86.

37 Eines der wenigen erhaltenen Exemplare besitzt die Universitätsbibliothek Frankfurt. <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2006/3430/>

38 G. Evers (wie Anm. 10), S. 58.

39 Peter H. Feist [Mitarb.]: Geschichte der deutschen Kunst – 1760–1848 (Sonderband aus der Geschichte der deutschen Kunst). Gütersloh 1986, S. 328f.

40 Siehe dazu die noch heute lesenwerte Ornamentgeschichte von Günter Irmscher: Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400–1900). Darmstadt 1984, hier S. 266–272.

41 vgl. Viola Hildebrand-Schat: Zeichnung im Dienste der Literaturvermittlung. Moritz

Retzschs Illustrationen als Ausdruck bürgerlichen Kunstverständnisses. Würzburg 2004, S. 91–93.

42 Zur Datierung der Suite siehe Frank Büttner: Peter Cornelius: Fresken und Freskenprojekte. Wiesbaden 1980, S. 26–36, insbesondere S. 26f., Anm. 158.

43 Goethe an Cornelius, Weimar, 8. Mai 1811. In: Goethes Faust: Der Tragödie 1. T. / mit Zeichn. von Peter Cornelius. Eingel. von Alfred Kuhn. Berlin 1920, hier S. XII. Gemeint ist die lithographische Nachbildung von Dürers Gebetbuch für Kaiser Maximilian I., die 1808 in München unter dem Titel »Albert Dürer's Christlich-Mythologische Handzeichnungen« erschien.

44 Grundlegend dazu Arthur Rümme: Der Einfluß der Randzeichnungen Albrecht Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians auf die romantische Graphik in Deutschland. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 3, 1936, S. 134–148.

45 So F. Büttner (Anm. 42), S. 33.

46 Eugen Neureuther: Randzeichnungen zu [Johann Wolfgang von] Goethe's Balladen. Heft 1–5, München–Stuttgart, 1829–1839.

47 Genannt seien an dieser Stelle auch Alfred Rethel (1816–1859), Eduard Bendemann (1811–1888) und Moritz Retzsch (1775–1857), die die Arabeske geschickt in ihre Buchillustrationen einzubetten wussten.

48 vgl. G. Evers (Anm. 10), S. 45–46.

49 Niemand beschäftigte sich in der Romantik so intensiv mit der theoretischen Bedeutung der Arabeske wie der deutsche Kulturphilosoph Friedrich Schlegel (1772–1829), in dessen umfangreichem Werk sich nicht weniger als 119

Belegstellen dazu festmachen ließen; vgl. Karl Konrad Polheim: Die Arabeske: Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik. München 2008, hier insbesondere Friedrich Schlegel: Rede über die Mythologie (Athenäum, 1800). 50 Vgl. Patricia Czeizor: Der Leser und die Hinterfragung seiner Rolle in E.T.A. Hoffmanns Kater Murr und Karl Immermanns Münchhausen. München 2008, S. 100–101 mit weiterführender Literatur.

51 E.T.A. Hoffmann: Ausgewählte Schriften. 10 Bde. Berlin 1827–1828; darunter Bd. 1–4: Die Serapions-Brüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen, hier Bd. 3, S. 209–210.

52 Es sollte noch weitere zwei Jahren dauern, bis dieses Vorblatt für kurze Zeit, um Titel- und Verfasserangaben bereichert, auch im bibliographischen Sinne zum Titelblatt avancieren konnte, siehe W. Sauer (Anm. 15), S. 31. Äußeren Anlass für diese Beförderung bot die pünktlich zum Weihnachtsfest des Jahres 1846 erschienene zweite, um die »gar traurige Geschichte mit dem Feuerzeug« und die »Geschichte vom Zappel-Philipp« vermehrte Auflage – die eine kräftige Preissteigerung nach sich zog. Die Erstausgabe kostete 48 Kreuzer, wie man aus einer Anzeige des Frankfurter Intelligenz-Blatts, Nr. 146, 3. Beilage, Samstag, den 6.12.1845, entnehmen kann, die zweite Auflage dagegen 57 Kreuzer, vgl. dazu W. Sauer (Anm. 15), S. 32.

53 vgl. M.-L. Köneker (Anm. 9), S. 115–118.

Bildnachweis

Alle Abbildungen Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Herbert Gradl.