

CORONA SCHMIELE

# Autor im Suchbild

Geheime Verfassersignaturen  
in Grimms *Kinder- und Hausmärchen*



Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg



BEITRÄGE  
ZUR NEUEREN  
LITERATURGESCHICHTE  
Band 411





CORONA SCHMIELE

# Autor im Suchbild

Geheime Verfassersignaturen in Grimms  
*Kinder- und Hausmärchen*

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg

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.

Deutsche Lizenzausgabe des Titels *Masques et métamorphoses de l'auteur  
dans les contes de Grimm*. (Presses universitaires de Caen, 2015)

#### UMSCHLAGBILD

Albert Weisgerber, Illustration zum Märchen  
„Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen“ (1910)

ISBN 978-3-8253-4680-5

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes  
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt ins-  
besondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen  
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2020 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg  
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany  
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen  
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem  
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:  
[www.winter-verlag.de](http://www.winter-verlag.de)

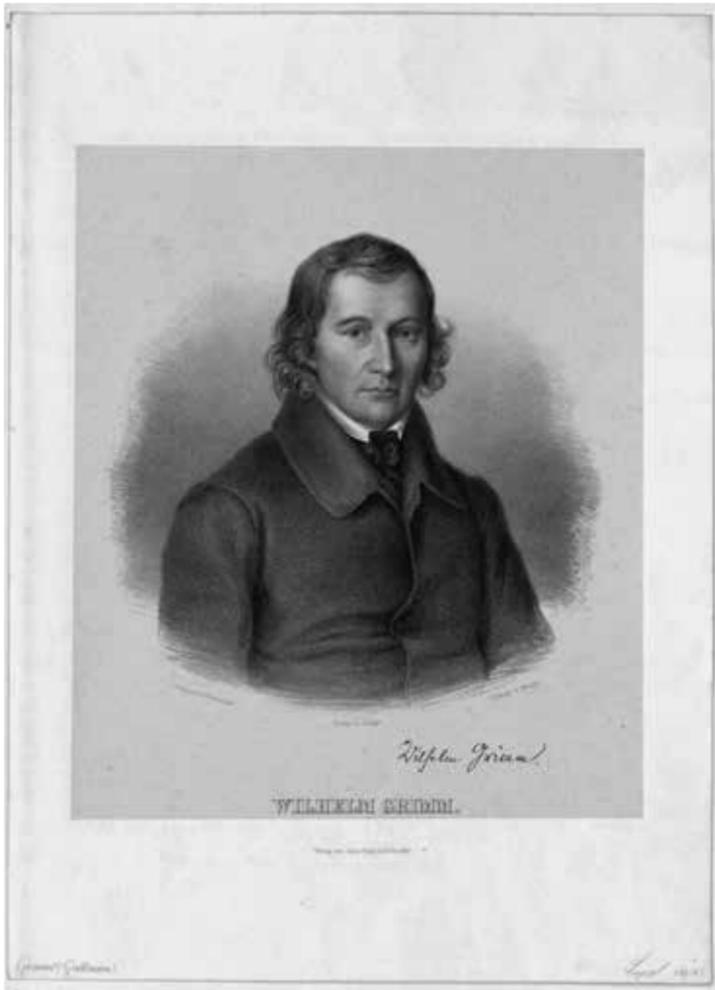


Abb. 1: Porträt von Wilhelm Grimm (1786–1859), Künstler unbekannt, um 1840. Quelle: Bild Archiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek.



## Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	9
I Ein Protagonist tritt aus dem Schatten .....	35
II Erdgeist oder Der heimliche Arbeiter.....	49
III Blaubart wird verführerisch.....	67
IV Die Versuchung und wie man ihr widersteht.....	89
V Erlösung im Diesseits.....	97
VI Religion der Tapferkeit.....	121
VII Das abenteuerliche Herz.....	133
VIII Transgression und Progression. Ungehorsam als narrativer Antrieb.....	145
IX Lob der Faulheit .....	161
X Der Diebstahl als eine schöne Kunst betrachtet .....	173
XI Spielerglück.....	193
XII Vom Nutzen brotloser Künste .....	197
XIII Was ist Intelligenz? .....	215
XIV Der Parasit als König oder Wie man sich ganz klein macht ..	237

XV	Worte schaffen Fakten.....	259
XVI	„Ich hab’ mein Sach’ auf Nichts gestellt“.....	275
XVII	Der tapfere Aufschneider oder Wie man wird, was man ist...	289
XVIII	Die inspirierte Ogerfrau.....	305
XIX	„Dem Traum folgen“.....	311
XX	Eine Kunst ist mehr wert als hundert Künste.....	327
XXI	Der unmögliche Mantel.....	337
	Schlussbetrachtung.....	353
	In den einzelnen Kapiteln behandelte Märchen.....	369
	Literaturhinweise.....	371

## Einleitung

*La littérature d'imagination vieillit bien vite :  
seuls résistent à l'usure les livres où l'auteur a  
mis son cœur à nu.*<sup>1</sup>

Gabriel Matzneff, *Maitres et complices*, XX.

Opium fürs Volk,<sup>2</sup> Instrument der Repression,<sup>3</sup> Verfestigung konservativen Denkens<sup>4</sup> oder, im Gegenteil, Emanzipationspotential und subversive

- <sup>1</sup> Deutsch: „Der reinen Phantasie entsprungene Literatur altert sehr schnell: es widerstehen dem Verschleiß nur die Bücher, in denen der Autor sein Herz entblößt hat.“ Wenn nicht anders vermerkt, stammen im Folgenden alle Übersetzungen ins Deutsche von der Verfasserin.
- <sup>2</sup> Vgl. Volker Klotz, *Weltordnung im Märchen*, in *Neue Rundschau*, n° 1 (1970), S. 73–91, hier S. 82.
- <sup>3</sup> Vgl. hierzu: Klaus Doderer, *Märchen für Kinder. Kontroverse Ansichten*, in: *Märchen in Erziehung und Unterricht*, hg. von O. Dinges, M. Born und J. Janning, Kassel, Königsfurt, 1986, S. 30–41. In der Nachkriegsdiskussion sind sogar Stimmen laut geworden, die den KHM eine Mitverantwortung für die Heraufkunft des Nationalsozialismus zuschreiben; man ging so weit, in ihnen eine Aufforderung zur Verwirklichung der ‚Endlösung‘ erkennen zu wollen. Günter Kunert diskutiert diese Positionen in seinem Artikel *Der Horror der frühen Jahre* (FAZ, 24. Dezember 1982, *Bilder und Zeiten*). Doch auch schon sehr früh weist Lisa Tetzner (*Probleme der Kinder- und Jugendliteratur*, in: *Schola*, 1, 1946–1947, S. 300–308) diese vorschnellen Schlussfolgerungen einer wenig nuancierten Ideologie zurück. Was diese Problematik betrifft, vgl. auch Siegfried Heyer, *Warnsignale in frühen Jahren. Zur Grausamkeit in den Märchen der Brüder Grimm*, in: *Erzählen – Sammeln – Deuten. Den Grimms zum Zweihundertsten*, hg. von C. Oberfeld und P. Assion, Marburg 1985, S. 121–140. Und etwas später dann: Rüdiger Steinlein, *Märchen als poetische Erziehungsform. Zum kinderliterarischen Status der Grimmschen „Kinder- und Hausmärchen“*, Antrittsvorlesung vom 16. Juni 1993, Humboldt-Universität zu Berlin, Fachbereich Germanistik.
- <sup>4</sup> Vgl. zum Beispiel: Dieter Richter, Jochen Vogt, *Die heimlichen Erzieher. Kinderbücher und politisches Lernen*, Reinbek 1974; und Linda Dégh, *Grimms*

Kraft:<sup>5</sup> Über die Grimm'schen Märchen ist alles und das Gegenteil gesagt worden.

Das zeigt vor allem eines: Ein Werk, das Anlass zu so kontroversen Deutungen gibt, ist alles, nur nicht „unschuldig“ – wie die Brüder Grimm mit Eifer glauben machen wollten.<sup>6</sup> Freilich: Kann es überhaupt ein unschuldiges Sprachwerk geben? Zumal, wenn es an ein Kind gerichtet ist? – Nur gutgläubige Mütter können, in Bezug auf Märchen, an solche Unschuld glauben.<sup>7</sup> Jedes Wort fällt in die Kinderseele, wie die goldene Kugel der Prinzessin im *Froschkönig*-Märchen (KHM 1)<sup>8</sup> in den Brunnen, und hallt dort noch wider, wenn aus dem Kind ein Erwachsener geworden ist. Die Grimm'schen Märchen haben auf diese Art viele Generationen von Kindern geprägt, nicht nur als Bilder und Stories, sondern in ihrem

*Household Tales and Its Place in the Household: the Social Relevance of a Controversial Classic*, in: *Western Folklore*, n° 38 (April 1979), S. 83–103; Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, Routledge 2006, S. 61, spricht bezüglich der Arbeit der Grimms am Quellenmaterial in den KHM, nach einer etwas oberflächlich bleibenden Analyse von drei Märchen, von „Verbürgerlichung“ („bourgeoisification“), und Hans-Joachim Gelberg meint in seinem Nachwort zu Janoschs Bearbeitungen der KHM: „Die stupide Webart vieler Märchen bei Grimm erzieht zu konservativem Denken“ (*Janosch erzählt Grimm's Märchen*, Weinheim – Basel 1972, S. 249–250). Vor allem in der (stark ideologisch eingefärbten) Diskussion der 60er und 70er Jahre war oft zu hören, dass die Märchen obsolet gewordene „gesellschaftliche Strukturen“ perpetuierten und Aggression und Gewalt begünstigten. Man ist heutzutage schärfere Drogen gewöhnt.

<sup>5</sup> Der Vordenker dieser Tendenz der Rezeption ist Ernst Bloch. Er spricht von Märchen im allgemeinen, bezieht sich aber oft auf die KHM. Vgl. Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt am Main 1959, Bd. I, S. 411: „[S]o ist es [das Märchen] aufsässig, gebranntes Kind und helle“. Und: „Hier überall, in Mut wie Nüchternheit wie Hoffnung, ist ein Stück Aufklärung, lange bevor es diese gab“. Ihm sind die Märchen rebellische Geschichten, die zum unbedingten Streben nach Glück anreizen. Vgl. auch Ernst Bloch, *Literarische Aufsätze*, Frankfurt am Main 1965, S. 152–162 („Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht“).

<sup>6</sup> Vgl. KHM I.15, Wilhelm Grimms Vorrede von 1819.

<sup>7</sup> Gabriel Matzneff, *Mâitres et complices*, Paris 1999, S. 255, zu den Märchen von Oscar Wilde: „Seules les mères de famille peuvent croire en leur innocence.“

<sup>8</sup> Gängige Abkürzung für *Kinder- und Hausmärchen*, die ebenfalls hier durchgehend verwendet werden soll.

genauen Wortlaut. Dieser Wortlaut hat sich, für immer lebendig, in ihr Bewusstsein eingraviert, vielleicht ist er auch abgesunken ins Halbbewusste, dorthin, wo man nicht mehr weiß, woher es stammt.

Ich möchte in diesem Buch einige dieser Resonanzen hörbar machen. Bevor die Grimm'schen Märchen ein Untersuchungsgegenstand für mich wurden, waren sie meine Lektüre, tatsächlich etwas wie die Muttermilch, mit der Jacob Grimm die Märchen vergleicht: „Die Märchen nähren unmittelbar wie die Milch: mild und lieblich; oder wie der Honig: süß und sättigend, ohne irdische Schwere.“<sup>9</sup>

Sie haben mich tatsächlich „gesättigt und getränkt“<sup>10</sup> und so voll und ganz ihre von den Grimms beabsichtigte Wirkung entfaltet. Wenn meine Texterfahrung ursprünglich sehr persönlich war, wird sie doch inzwischen wissenschaftlich abgestützt durch das kritische Handwerkszeug, mit dem ich umzugehen gelernt habe, und mein Ansatz versucht, den Blick des sich naiv dem Zauber der Erzählung hingebenden Lesers mit dem des Philologen zu vereinen. Die vorliegende Studie will ihren Bekenntnischarakter nicht verleugnen und zeigt bewusst die Spur ihres hybriden Ursprungs.

Wenn die Rezeption der *Kinder- und Hausmärchen* auch zumeist mündlich, durch Vorlesen, geschieht, sind sie doch vollgültige literarische Texte, und als solche wirken sie durch ihren genauen Wortlaut. Wirken, oder sollte man sagen, wirkten? Denn wenn sie heute weiterhin wirken, so wirken sie hauptsächlich über Bearbeitungen, insbesondere filmische.<sup>11</sup> Die Texte verschwinden oft hinter einer falschen Vertrautheit mit dem, was sie erzählen: wir kennen sie alle, und zu gut, wir kennen Bearbeitungen, ohne zwischen der Bearbeitung und der Textquelle zu unterscheiden.

<sup>9</sup> Vgl. Vorwort zu Bd. I der *Deutschen Sagen*, 1816–1818, in: Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, *Schriften und Reden*, Stuttgart 1985, S. 48–49.

<sup>10</sup> Vgl. Vorrede zu den KHM von 1819, I. 24: die Märchen „sättigen und tränken“.

<sup>11</sup> So zum Beispiel dominierten auch beim großen internationalen Grimm-Kongress in Kassel, *Märchen, Mythen und Moderne. 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, den die Universität Kassel zum 200-jährigen Jubiläum der ersten Ausgabe des ersten Bandes der KHM organisiert hatte, deutlich die Beiträge zu Adaptationen der verschiedensten Art (u.a. Horror-Film, Disney, DEFA-Verfilmungen, Mangas, Comics...), und die Texte selbst standen, als (allzu) bekannt vorausgesetzt, im Hintergrund.

Die Fantasie der Leser hat die Arbeit der Grimms fortgesetzt. Und die *Kinder- und Hausmärchen* sind geworden, was sie im Augenblick ihrer Veröffentlichung keineswegs gewesen sind, nämlich Volksmärchen: Märchen, die keinen Autor haben. Und so sind die Grimms, ironischerweise, nach der Art des tapferen Schneiderleins, zu dem geworden, was sie zu sein vorgaben.

Oft sind die Texte weitgehend verdeckt von ideologisch bestimmten Interpretationsansätzen – psychoanalytischen, soziologischen, theologischen u. a. – oder begraben unter einer dicken Schicht von Gelehrsamkeit: Ursprungsforschung, Quellenstudien, Motivuntersuchungen, Studien über Parallelerzählungen. Wenn diese Gelehrsamkeit auch den Sockel bildet, auf dem die vorliegende Studie steht, so ist sie doch nicht ihr Wesentliches, und wir halten es in diesem Punkt mit Goethe: „Die Frage: ‚Woher hat’s der Dichter?‘ geht auch nur auf das Was; vom Wie erfährt dabei niemand etwas.“<sup>12</sup>

Alles, was wir, dank dieser grundsätzlichen Forschungen, über die Märchen wissen, macht nichts von der enormen Wirkung der *Kinder- und Hausmärchen* auf Generationen von Lesern verständlich. Sie sind im deutschsprachigen Raum die einzigen ihrer Art, die überlebt haben, und gehören nach wie vor, mit der Bibel und Karl May, zu den meistgelesenen Büchern. Doch ein Abgrund trennt ihre Rezeption durch die kindlichen Leser von der durch die Wissenschaft. Die vorliegende Studie versucht, diese Kluft zu schließen, die Gelehrsamkeit durch den unbefangenen Blick des Lesers zu ergänzen und umgekehrt die naive Sicht mit den Ergebnissen der philologischen Forschung zu unterfüttern. Sie möchte einen Beitrag zur Neuentdeckung des Textes leisten, versucht, das Juwel wieder zu Tage zu fördern oder doch zumindest ein paar seiner Facetten zum Glänzen zu bringen. Die Frage, woher seine Faszination kommt, scheint mir belangvoller als die nach dem Ursprung dieses oder jenes Motivs. Jedes einzelne Märchen der Sammlung ist wie ein Mosaikstück, das zur Leuchtkraft des Ganzen beiträgt, aber auch für sich alleine stehen, für sich alleine glänzen kann. Diese Strahlkraft kommt einerseits von der extremen Knappheit des Stils, von jener eigentümlichen Lakonie, die den Texten ihre Dichte und ihr Mysterium gibt. Sie kommt andererseits vom extrem sinnlichen Charakter der Texte: Jeder unserer Sinne

<sup>12</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*, Bd. XIII, *Maximen und Reflexionen*, Leipzig 1922, S. 586.

wird in ihnen angesprochen, in unterschiedlicher Gewichtung in den einzelnen Märchen. Die Bilder schreiben sich unauslöschlich ins Gedächtnis ein, aber auch die Geräusche, die Musik, die Gerüche, Wohlgeschmack wie Abscheu Erregendes; sie wirken durch ihre Körperlichkeit. Wenn die Grimms tatsächlich nichts anderes getan hätten, als die überlieferten Geschichten mit einem „biedermeierliche[n] Firnis“<sup>13</sup> zu versehen und alles Sexuelle zu tilgen, hätten ihre Märchen die Epoche, der sie entstammten, nicht überlebt. Die Grimms haben vielleicht alles Zotige oder groß Obszöne entfernt, aber gerade diese leichte Sublimierung verleiht ihren Texten eine allgegenwärtige Sinnlichkeit, wenn nicht geradezu Erotik.<sup>14</sup>

Meine Methode wird der der Grimms als Märchensammler ähneln und ich möchte die Temperamente der beiden, trotz ihrer Vertrautheit und lebenslangen Nähe so verschiedenen Brüder, das des ‚Wissenschaftlers‘ Jacob mit dem des ‚Poeten‘ Wilhelm,<sup>15</sup> zusammenführen, wobei ich stärker zu Wilhelms Methode tendiere, der für seine Literatur-Vorlesungen möglichst tief in einen Text einzudringen versuchte, anstatt ein ganzes Jahrhundert zu überfliegen und Allgemeinheiten zu sagen.<sup>16</sup>

Die Grimms haben mit einem gewissen Erfolg versucht, sich als reine ‚Sammler‘ ihrer *Kinder- und Hausmärchen* und nicht als Autoren darzustellen. Diese Fiktion hat lange die Forschung bestimmt, obgleich schon zu Lebzeiten der Brüder der Freund Achim von Arnim sie aufs Heftigste in Frage gestellt hatte; man hat diese Texte lange als bloße, nach oraler,

<sup>13</sup> Vgl. Jens Tismar, *Kunstmärchen*, Stuttgart 1977, S. 86.

<sup>14</sup> Vgl. beispielsweise *Rapunzel* (KHM 12). Das krass Sexuelle wird wohl vermieden, aber zugunsten des Erotischen. Die weitverbreitete Auffassung, die Grimms hätten sorgfältig, ja prude alles eliminiert, was diesen Bereich betrifft, scheint mir am Wesen der KHM vorbeizugehen. Vgl. z.B.: Lutz Röhrich, „Und weil sie nicht gestorben sind...“. *Anthropologie, Kulturgeschichte und Deutung von Märchen*, Köln – Weimar – Wien 2002, S. 44: „Die Brüder Grimm haben die Märchen [...] bewußt in einem kindertümlichen Ton gehalten und sie einem entsexualisierenden Purifizierungsprozeß unterzogen [...]“.

<sup>15</sup> Vgl. Hermann Gerstner, *Leben und Werk der Brüder Grimm*, Gerabronn-Craillsheim 1985, S. 156: „Wieder vereinte sich die philologisch exakte Weise Jacobs mit dem poetischen Empfinden seines Bruders Wilhelm“ (in Bezug auf die Sagen).

<sup>16</sup> Gerstner, *ibid.*, S. 283: „Es war ihm wertvoller, eine einzige große Dichtung bis zum Grund auszuloten als über die Oberfläche eines ganzen Jahrhunderts zu schweifen“.

manchmal schriftlicher Überlieferung ‚getreu‘ aufgezeichnete ‚Volkmärchen‘ betrachtet, die nicht oder doch sehr viel weniger den Stempel eines persönlichen Stils tragen als die romantischen ‚Autorenmärchen‘. Die Grimms haben vielleicht keine einzige Geschichte erfunden, vielleicht nicht einmal ein einziges Motiv, sie haben eine gewisse Anzahl von Erzählungen sogar im Rohzustand übernommen, ohne selbst im Geringsten Hand anzulegen.<sup>17</sup> Der Reiz des Werkes, und vielleicht seine Modernität, besteht in dem, was man die Einstimmigkeit des Vielstimmigen nennen könnte: Wie in einem Text von Elfriede Jelinek hört man in den KHM gleichzeitig eine Vielzahl von Stimmen (die der Beiträger und Quellen)<sup>18</sup> und die Körnung einer einzigen, der des Autors.

Die neuere Kritik hat zwar die Vorstellung einer bloßen ‚Sammlung‘ von volkstümlichen, mündlichen Erzählungen gründlich revidiert und macht sichtbar, dass der charakteristische Ton dieser Märchen das Ergebnis nicht etwa einer Rekonstruktion (eines rein fiktiven volkstümlichen Tons), sondern einer Modernisierung, jedenfalls einer bewussten stilistischen Arbeit ist.<sup>19</sup> Die Analyse der KHM, die nach dem genauen Anteil der von den Grimms geleisteten Autorenarbeit fragt, nach ihren Grenzen, nach der Dichterpersönlichkeit, die sich in den Texten spiegelt, danach, was sie eigentlich vermitteln wollen, sowie nach der ästhetischen Kohärenz der Sammlung – mit anderen Worten die Analyse der KHM als poetisches Werk –, ist dagegen noch nicht abgeschlossen und wird es wohl nie sein. Sie hat kaum begonnen.

<sup>17</sup> Z. B.: KHM 126, *Ferenand getrü un Ferenand ungetrü*.

<sup>18</sup> Heinz Rölleke („*Es war einmal*“: *Die wahren Märchen der Brüder Grimm und wer sie ihnen erzählte*, Frankfurt am Main 2011) zeigt, dass jeder Beiträger sein eigentümliches Timbre hat.

<sup>19</sup> Vgl. Jens Tismar, *Kunstmärchen*, Stuttgart 1977, S. 86: „[...] der Grimmsche Märchenton [ist] als Ergebnis einer bewussten Arbeit am Text, die aber gleichwohl am Ideal der vermeintlich authentischen Mündlichkeit orientiert bleibt, [aufzufassen]“. Vgl. auch: Detlev Fehling, *Amor und Psyche. Die Schöpfung des Apuleius und ihre Einwirkung auf das Märchen, eine Kritik der romantischen Märchentheorie*, Mainz 1977, S. 56: „der ‚echte Märchenton‘ war nicht Rekonstruktion, für die man es hält, sondern Modernisierung“. In jüngster Zeit gehen mehr und mehr Untersuchungen in diese Richtung. So z. B.: Mie Kawahara, *Versteckte Autorschaft. Zur Frage der Sammeltätigkeit der Grimmschen Märchen*, in: *Doitsu bungaku*, 5, 4 (2007), S. 42–57.

Die Arbeiten von Heinz Rölleke bezeichnen einen Wendepunkt in der Forschung zu den KHM und haben diesen Weg eröffnet. Vor allem die synoptische Konfrontation der Grimm'schen Märchen mit ihren Quellen hat gezeigt, dass das Werk der Grimms erstens durchaus nicht allein auf mündlicher Überlieferung beruht, dass sie zweitens über eine bloße wissenschaftliche Sammeltätigkeit weit hinausgeht und dass sie drittens nicht auf den ‚germanischen‘ Raum beschränkt ist, sondern in der gesamteuropäischen Tradition verankert, was vonseiten der Brüder Grimm von einer Konzeption des ‚germanischen Volkstums‘ zeugt, die kosmopolitischer ist, als es den Anschein hat.<sup>20</sup> Die Forschungen von Heinz Rölleke haben die Grundlagen geschaffen, die es uns ermöglichen, die interne Kohärenz der KHM zu ermessen. In der Tat erläutert in der Sammlung ein Text den andern und eine poetische Absicht wird dem aufmerksamen Leser erkennbar, sei es nun Autorenabsicht oder, abstrakter, Werkabsicht. Man hat es mit einem unverwechselbaren Stil zu tun. Der Titel, den Jens E. Sennewald seinem Buch über die KHM gegeben hat, *Das Buch, das wir sind*, ist bezeichnend für diesen fundamentalen Wandel; er ist das Echo des viel zitierten Satzes von Flaubert, „*Madame Bovary, c'est moi*“<sup>21</sup>. Der Untertitel schon, „Zur Poetik der Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm“, sagt

<sup>20</sup> Heinz Rölleke, *Grimms Märchen und ihre Quellen. Die literarischen Vorlagen der Grimmschen Märchen synoptisch vorgestellt und kommentiert*, Trier 1998.

<sup>21</sup> Diese berühmte Aussage ist übrigens auf sehr indirektem Wege auf die Nachwelt gekommen. Sie findet sich weder im Briefwechsel (der *Correspondance*) Flauberts, noch in seinem Werk, sondern in einer Fußnote des Buches von René Descharmes, *Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*, Paris, Ferroud, 1919 (S. 103, Anm. 3), und diese Fußnote sagt folgendes: „Une personne qui a connu très intimement Mlle Amélie Bosquet, la correspondante de Flaubert, me racontait dernièrement que Mlle Bosquet ayant demandé au romancier d'où il avait tiré le personnage de Mme Bovary, il aurait répondu très nettement, et plusieurs fois répété : ‚Mme Bovary, c'est moi! – D'après moi‘“. Mademoiselle Bosquet, eine Briefpartnerin Flauberts, soll nach Aussage eines Dritten gesagt haben, Flaubert habe auf die Frage, woher er die Figur der Emma Bovary genommen habe, gesagt – und mehrmals wiederholt – haben: „Madame Bovary, das bin ich! – Ich bin das Modell“.

es unmissverständlich: Die Sammler-Rolle, die die Grimms zu spielen versuchten, sie ist Teil der poetischen Fiktion.<sup>22</sup>

Die vorliegende Studie beschränkt ihren Ehrgeiz darauf, einige signifikante Aspekte dieses ästhetischen und moralischen Universums zu beleuchten. Jedes Kapitel ist einem dieser Aspekte gewidmet und basiert auf der minutiösen Analyse eines für diesen Aspekt emblematischen Märchens, wobei andere Märchen, in denen dieser Aspekt eine mehr oder weniger bedeutende Rolle spielt, jeweils miteinbezogen werden. Die Fassung der Ausgabe letzter Hand wird dabei gegebenenfalls mit ihrer schriftlichen Quelle oder ihren Quellen konfrontiert und, wenn es sinnvoll ist, mit den verschiedenen vorgängigen Fassungen, mit den von den Grimms im wissenschaftlichen Kommentarband angegebenen Parallelerzählungen sowie den Varianten, von denen sie Kenntnis hatten.<sup>23</sup> Dabei will ich wiederum eine sehr Grimm'sche Haltung einnehmen, nämlich die der „Andacht zum Unbedeutenden“<sup>24</sup>, modern

<sup>22</sup> Jens E[mil]. Sennewald, *Das Buch, das wir sind. Zur Poetik der „Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm“*, Würzburg 2004. Die Autorin der vorliegenden Studie hätte ihrer Arbeit gerne selbst ebendiesen Titel gegeben!

<sup>23</sup> Ein Anmerkungsband, als Band III der KHM, existiert seit 1822 und ist für die Ausgabe von 1856 erheblich erweitert worden. Es wird also, in gewissen Fällen nötig sein, auch die erste Auflage des 3. Bandes heranzuziehen, um sich Klarheit darüber zu verschaffen, was den Grimms in dem Augenblick, in dem sie ein bestimmtes Märchen in ihre Sammlung aufgenommen haben, an verwandten Erzählungen bekannt war.

<sup>24</sup> Vgl. Sulpiz Boisseree, *Briefwechsel/Tagebücher*, Faksimile der Erstausgabe von 1862 [Stuttgart, Cotta], mit einem Vorwort von Heinrich Klotz, Göttingen 1970, Bd. II, S. 72, Brief an Goethe vom 27. August 1815. Heinz Rölleke empfiehlt diese Methode für die Arbeit über die KHM. Vgl. „*Das tapfere Schneiderlein*“ in *Wilhelm Grimms Märchenwerkstatt*, in: Heinz Rölleke, *Die Märchen der Brüder Grimm – Quellen und Studien. Gesammelte Aufsätze*, Trier 2000, S. 86–91, hier S. 87: „Es bedarf also bei Untersuchungen zur Stilentwicklung Grimmscher Märchen einer minutiöseren Beobachtung, als sie bislang durchweg eingebracht wurde. Allerdings sind trotz vielfacher philologischer Entdeckungen und Fortschritte in den letzten Jahren noch längst nicht alle relevanten Textzeugen und Materialien für solche Untersuchungen präsent“.

gesprochen, die Methode anwenden, die man als „close reading“<sup>25</sup> bezeichnet, in der Überzeugung, dass dieses Vorgehen ermöglicht, zum Geheimnis des Textes und der Persönlichkeit seiner Autoren ein Stück weit vorzudringen. Die vergleichende Detailanalyse versucht, so klar und präzise als möglich aufzuzeigen, worin in jedem einzelnen Fall die Autorenarbeit der Grimms besteht. Ich möchte mich so weit als möglich symbolischer, psychologischer, anthropologischer, theologischer, mythologischer oder pädagogischer Interpretationen enthalten.<sup>26</sup> Der einzige methodische Hebel soll der genaue Vergleich der verschiedenen Textfassungen sein.

Die Struktur der Studie ist zentripetal, sie ist, um eine Formulierung Gottfried Benns aufzugreifen, „orangenförmig gebaut“<sup>27</sup>: Die Kapitel sind wie die Segmente, die Spalten einer Orange nebeneinander angeordnet, aber um ein Zentrum herum, auf das sie hingeeordnet sind, das sie zusammenhält und in dem sie zusammenfinden. Im Prinzip also ist die Reihenfolge der Kapitel willkürlich. Es gibt jedoch eine gelinde Progression: Nach einem Einstieg mit der Analyse bestimmter Aspekte des als

<sup>25</sup> Dieser methodische Ansatz geht von der Voraussetzung aus, dass die KHM nicht als ‚Folklore‘ einzustufen sind, sondern zur ‚hohen Literatur‘ gehören und aufs Engste verknüpft sind mit den literaturtheoretischen Reflexionen der großen Autoren der Epoche. Als Beispiel der entgegengesetzten Sichtweise wäre etwa Maria Tatar anzuführen (*Von Blaubärten und Rotkäppchen. Grimms grimmige Märchen*, Salzburg – Wien 1990). Ihr gelten die KHM als Folklore, zu deren Wesenserfassung die minutiöse Textanalyse nicht unbedingt die geeignete Methode ist. Tatar situiert in der Tat die folkloristische Fiktion in meilenweiter Entfernung von der literarischen. Sie betont, „wie weit folkloristische Erfindung von literarischer Kreation entfernt ist“ (S. 13); und weist darauf hin, dass „Literatur und Folklore trotz gegenseitiger Kontamination in ihrer Entstehung, ihren Intentionen und ihrer Struktur verschieden“ sind (S. 17); sie kommt zu dem Schluss, „dass reine Textanalyse eine Kunst ist, die sich bei der Interpretation von Märchen nicht immer bezahlt macht“ (S. 17).

<sup>26</sup> Was die verschiedenen methodischen Ansätze betrifft, vgl. die knappe und klare Rekapitulation von Stefan Neuhaus, *Märchen*, Tübingen – Basel 2005, S. 18–41.

<sup>27</sup> Gottfried Benn, *Gesammelte Werke in vier Bänden*, hg. von Dieter Wellershoff, Wiesbaden 1961, Bd. IV, S. 132: „Der Roman ist [...] orangenförmig gebaut“. (bezogen auf den *Roman des Phänotyp*).

programmatisch anzusehenden ersten Märchens der Sammlung (*Froschkönig oder der eiserne Heinrich*) werden zwei Märchen betrachtet, die mit besonderer Sorgfalt im Lauf der Editionen von den Grimms bearbeitet worden sind und die daher besonders geeignet sind, die Prinzipien der Bearbeitung aufzudecken (Kap. II und III). Es folgt eine Serie von Analysen sehr bekannter Märchen (Kap. IV–VIII), bei denen es darum geht, die Sedimentschichten der oft sehr textfernen Interpretationen abzutragen, die sich im Lauf der Zeit gebildet haben, um die Texte sozusagen im Naturzustand zu zeigen. Nach diesen Vorbereitungsarbeiten wird sich die Untersuchung in jedem einzelnen Kapitel auf einen signifikanten Aspekt der Grimm-Welt konzentrieren, zumeist auf etwas, das der Gemeinsinn tendenziell als moralischen Defekt, als Fehler oder sogar Laster betrachtet und das in den Märchen eine Aufwertung erfährt. Die untersuchten Märchentexte werden dabei regelmäßig mit dem konfrontiert, was Wilhelm Grimm in seiner als poetologisches Manifest zu lesenden Vorrede von 1819 sagt. Die poetische Praxis der Märchen wird in Zusammenhang gesetzt mit dieser Theorie, auf der sie fußt, um so die wesentlichen Züge der impliziten Ästhetik der KHM herauszupräparieren und zu zeigen, wie diese sich von der anderer Zeitgenossen und Freunde der Grimms abhebt.

Was ist Treue?

*Avertissement des éditeurs. Ces cahiers ont été trouvés dans les papiers d'Antoine Roquentin. Nous les publions sans rien y changer.*<sup>28</sup>  
Jean-Paul Sartre, *Der Ekel*

Die Wörtlichkeit, die exakte Formulierung der Grimm'schen Märchentexte hat sich vielen Lesergenerationen ins Gedächtnis eingeschrieben, ihr unverwechselbarer Ton hat sie geprägt, bildete das sprachliche Klima, in dem sie lebten, vergleichbar hierin den Formulierungen und dem Ton der Luther-Bibel; sie machen, wie diese, die Körnung einer einzigen und unverwechselbaren Stimme hörbar. Doch ein solcher persönlicher Grund-

<sup>28</sup> Deutsch: „Hinweis der Herausgeber. Diese Aufzeichnungen sind in den Papieren von Antoine Roquentin gefunden worden. Wir veröffentlichen sie ohne jede Änderung“.

ton bleibt schwer zu erfassen, da er zugleich „überall und nirgendwo“<sup>29</sup> ist, unleugbar da, aber nicht dingfest zu machen, vielleicht nur eine Hypothese, aber doch jedenfalls eine „notwendige Hypothese“<sup>30</sup>, denn das Einzige, dem große Künstler letztlich treu sind, ist ebendieser rätselhafte Grundton.

Die Grimms haben laut und deutlich immer wieder beteuert, dass sie nicht die Autoren ihrer *Kinder- und Hausmärchen* seien, dass sie nur gesammelt und aufgezeichnet hätten, was schon da war, sei es in schriftlicher oder mündlicher Form. Wenn jemand etwas allzu laut beteuert, dann ist im Allgemeinen Vorsicht geboten. Und wenn man in der Vorrede zu den KHM von 1819 liest, dass die „Natur selber [...] diese Blumen und Blätter“ hervorgebracht und ihnen ihre Form und Farbe verliehen habe,<sup>31</sup> dann ist man schon im Reich des Märchens. Die Vorrede ist Teil der poetischen Fiktion.

Vom *Don Quichotte* bis zu Sartres *Ekel* kennt man die Fabel vom ‚gefundenen Manuskript‘, ein erzählerischer Kunstgriff, den der Autor gemeinhin nicht einmal plausibel machen will. Die Grimms wenden ihn vielleicht aus demselben Grund an wie die Figur ‚A.‘ in *Entweder – Oder* von Søren Kierkegaard, die sich, in einer vom Autor arrangierten doppelten Distanzierung, als bloßer Herausgeber des *Tagebuchs eines Verführers* vorstellt. Kierkegaard, dieser eminente Spezialist des Pseudonyms,<sup>32</sup> verdächtigt ihn (und sich selbst), Angst vor seinem eigenen poetischen Werk bekommen zu haben.<sup>33</sup>

<sup>29</sup> Michel Haar, *L'Œuvre d'art. Essai sur l'ontologie des œuvres*, Paris, Hatier, 1994, S. 72: der Grundton (la „tonalité fondamentale“) eines Kunstwerkes sei schwer zu erfassen, weil er allgegenwärtig und zugleich nirgendwo sei („partout et nulle part“).

<sup>30</sup> *Ibid.*, S. 73.

<sup>31</sup> KHM I.17: „Nichts kann uns besser verteidigen als die Natur selber, welche diese Blumen und Blätter in solcher Farbe und Gestalt hat wachsen lassen“.

<sup>32</sup> Vgl. den Essay von Chantal Anne über Kierkegaard: *L'Amour dans la pensée de Søren Kierkegaard. Pseudonymie et polyonymie*, Paris 1993.

<sup>33</sup> Søren Kierkegaard, *Entweder – Oder*, übersetzt von D. Gleiß, Dresden 1909, 5. Auflage, S. 8: „Das letzte der A.-Papiere ist eine Erzählung unter dem Titel: ‚Des Verführers Tagebuch‘. Hier begegnen uns neue Schwierigkeiten, sofern A. sich nicht als Verfasser angibt, sondern nur als Herausgeber. Das ist ein alter Novellistenkniff, gegen welchen ich nichts weiter einzuwenden hätte, würde nur nicht mein Verhältnis zur Sache dadurch so verwickelt; denn nun

Bei den Grimms ist die Fiktion weniger offensichtlich. Und doch hat ihre Darstellung der Sachlage bereits den Zeitgenossen ein gewisses Misstrauen eingeflößt, wie die freundschaftliche Kontroverse zwischen Jacob und Achim von Arnim zeigt. Clemens Brentano hatte seinem Mitherausgeber Arnim anlässlich der Arbeit an *Des Knaben Wunderhorn* vorgeworfen, zu stark mit der Autorenfeder zu intervenieren, und Arnim warf nun seinerseits den Grimms vor, ihre Autorenarbeit zu verschleiern:

Ich glaube es Euch nimmermehr, selbst wenn Ihr es glaubt, dass die Kindermärchen von Euch so aufgeschrieben sind, wie Ihr sie empfangen habt, der bildende fortschaffende Trieb ist im Menschen gegen alle Vorsätze siegend und schlechterdings unaustilgbar<sup>34</sup>.

Dieser Protest Arnims hat um das Jahr 1812<sup>35</sup> einen Briefwechsel ausgelöst zwischen ihm selbst und Jacob Grimm, in dem es um die Frage der ‚Treue‘ geht, immer eine äußerst heikle Frage, und in dem Jacob Grimm schließlich eine Definition dieser Treue gibt, die sein Freund als ein Eingeständnis der Untreue lesen musste:

Wir kommen hier auf die Treue. Eine mathematische ist vollends unmöglich und selbst in der wahrsten, strengsten Geschichte nicht vorhanden; allein das thut nichts, denn daß Treue etwas Wahres ist, kein Schein, das fühlen wir und darum steht ihr auch eine *Untreue* wirklich entgegen. Du kannst nichts vollkommen angemessen erzählen, so wenig Du ein Ei ausschlagen kannst, ohne daß nicht Eierweiß an den Schalen kleben bliebe; das ist die Folge alles menschlichen und die Façon, die immer anders wird. Die rechte Treue wäre mir nach diesem Bild, daß ich

liegt der eine Autor hier in dem andern, gerade wie die Schachteln in dem chinesischen Schachtelspiel. Näher zu erörtern, was mich in meiner Meinung bestärkt, ist hier nicht am Platz; nur so viel bemerke ich, daß die in A.s Vorwort herrschende Stimmung einigermaßen den Dichter verrät. In der Tat scheint dem A. vor seiner eigenen Dichtung bange geworden zu sein, so dass sie, einem unruhigen Traum gleich, ihn fort und fort ängstigt, auch während er erzählt wird.“

<sup>34</sup> *Achim von Arnim und die ihm nahe standen*, in: Bd. III, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, hg. von R. Steig und H. Grimm, Stuttgart 1904, S. 248.

<sup>35</sup> Vgl. hierzu auch: Heinz Rölleke, *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung*, Bonn – Berlin 1992, S. 79.

den Dotter nicht zerbräche. Bezweifelst Du die Treue unseres Märchenbuches, so darfst Du die letztere nicht bezweifeln, denn sie ist da. Was jene unmögliche angeht, so würde ein anderer und wir selbst grobentheils mit andern Worten nochmals erzählt haben und doch nicht minder treu, in der Sache ist durchaus nichts zugesetzt oder anders gewendet.<sup>36</sup>

Jacob Grimm spielt hier natürlich auf das an, was Gérard Genette später die „mouvances“, die Fluktuationen der oralen Literatur nennen wird,<sup>37</sup> auf den „Anteil an Improvisation, den jeder Interpret einbringt“<sup>38</sup>. Nur der Fälscher erstellt eine ‚treue‘ Kopie: die Fälschung eben.<sup>39</sup> Die „mathematische“ Treue, sofern es sie überhaupt gibt, wäre also nicht wirklich wünschenswert. Sie ist es, die ‚falsch‘ wäre. Jacob will sagen, dass das Schreiben eine Form des Lesens ist. Jeder Leser liest anders: Ein anderer hätte es anders erzählt, das heißt nun aber doch, es wäre nicht mehr dieselbe Geschichte. Jacob Grimm bekennt sich zu einem ziemlich freizügigen Begriff von Treue.<sup>40</sup> Das flüssige Eiweiß der Metapher vom Ei, so sollte es Arnim verstehen, ist die Art, wie die Geschichte erzählt wird, und das Eigelb, das in seiner Membran intakt bleiben soll, das kann nichts anderes meinen als den Kern der Intrige. Grimm sagt also lediglich, dass er und Wilhelm die Märchen geschrieben haben, indem sie von einem existierenden Handlungsgerüst ausgegangen sind. Die Metapher von der Matrix und dem Abdruck wäre ‚unschuldiger‘ gewesen und hätte überzeugender Treue demonstriert.<sup>41</sup> Bedenkt man, wann dieser Austausch stattfindet, hat man sich vorzustellen, dass, während Jacob seine Treue beteuert, Wilhelm dabei ist, die Geschichten „anders“ zu erzählen, das heißt, das Material zu bearbeiten.<sup>42</sup> Wilhelm bekennt in seiner Vorrede von 1819 dann ja im Grunde Autorschaft ein, wenn er schreibt: „daß der Ausdruck und die Ausführung des Einzelnen großentheils von uns herrührt, versteht

<sup>36</sup> Vgl. *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, S. 255.

<sup>37</sup> Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris 1994, S. 224 ff.

<sup>38</sup> *Ibid.*, S. 224–225: „la part d'improvisation qu'y introduit chaque interprète“.

<sup>39</sup> *Ibid.*, S. 63: „La copie du faussaire est *fidèle*“.

<sup>40</sup> Ein Leichtsinnsinn, der ihrer protestantischen Erziehung zuwiderläuft, der es so genau auf den Wortlaut eines Textes ankommt.

<sup>41</sup> Vgl. Gérard Genette, *L'Œuvre d'art*, S. 62.

<sup>42</sup> Schon beim 2. Band der ersten Ausgabe, und dann bei den späteren noch deutlicher, ist es Wilhelm, der den Hauptteil der Arbeit leistet.

sich von selbst“<sup>43</sup> (KHM I.21). Diese Unterscheidung zwischen Form und Substanz („Sache“) muss uns fragwürdig erscheinen, wie sie Arnim fragwürdig erschien, vor allem aber die geringe Bedeutung, die dabei der Form zuzukommen scheint. Betrachten wir nicht eher die Art, wie eine Geschichte erzählt wird, als ihre wahre Substanz, und nicht den Plot, der sich im Allgemeinen auf ein paar Zeilen reduzieren lässt? Ist nicht das Wie bei jeder Erzählung das Entscheidende, eher als das Was? Friedrich Schlegel hat das schon 1801 gesagt: Die Kunst des Erzählers bestehe darin, „uns mit einem angenehmen Nichts [...] täuschend zu unterhalten“<sup>44</sup>. Bei Goethe liest man Vergleichbares: „Es kommt freilich viel auf den Beobachter an, und was für eine Seite man den Sachen abzugewinnen weiß“<sup>45</sup>.

Was Schlegel ein „Nichts“ nennt, ist genau das Eigelb aus der Metapher Jacob Grimms. Sind die Grimms Übersetzer, Bearbeiter dieser Märchen? Oder sind sie nicht vielmehr einfach Autoren, so wie Racine und Goethe die Autoren ihrer *Iphigenie* sind und Elfriede Jelinek die Autorin ihrer Dornröschen-Geschichte?

Manche Märchen haben die Grimms ohne jede Abänderung in die KHM aufgenommen, vor allem die, die der Maler Philipp Otto Runge beigetragen hat (*Von dem Machandelboom* und *Vom Fischer und seiner frü*);<sup>46</sup> in anderen bleibt die Intervention diskret und könnte beinahe

<sup>43</sup> Genauer: „Was die Weise betrifft, in der wir hier gesammelt haben, so ist es uns zuerst auf Treue und Wahrheit angekommen. Wir haben nämlich aus eigenen Mitteln nichts hinzugesetzt, keinen Umstand und Zug der Sage selbst verschönert, sondern ihren Inhalt so wiedergegeben, wie wir ihn empfangen hatten; daß der Ausdruck und die Ausführung des Einzelnen größtenteils von uns herrührt, versteht sich von selbst“ (KHM I.21).

<sup>44</sup> „[Der Erzähler weiß] uns mit einem angenehmen Nichts, mit einer Anekdote, die, genau genommen, auch nicht einmal eine Anekdote wäre, täuschend zu unterhalten und das, was im Ganzen ein Nichts ist, dennoch durch die Fülle seiner Kunst so reichlich zu schmücken [...], daß wir uns willig täuschen, ja wohl gar ernstlich dafür interessieren lassen“ (1801) (*Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio*, in: Friedrich Schlegel, *Dichtungen und Aufsätze*, hg. von W. Rasch, München – Wien 1984, S. 363).

<sup>45</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in: Goethe, *Werke*, Bd. I, *Romane*, Leipzig 1921, S. 219.

<sup>46</sup> Interessant ist dabei, dass diese beiden Märchen etwas wie den stilistischen Maßstab für Wilhelm Grimm abgeben: man könnte sagen, dass er von ihnen

unbedeutend scheinen. Doch den besonderen, den Leser einspinnenden Ton, ihn hört man überall. Und die Tatsache, dass die Märchen in vielen Fällen aus einer Kontamination verschiedener, auch in der Handlungsführung unterschiedlicher, Quellen entstehen, dass die Grimms also bestimmte Motive und Handlungselemente ausgewählt, andere verworfen haben – in einer zugleich archaischen und hypermodernen, ausgefeilten Montagetechnik –, diese Tatsache zeugt von einer Arbeitsweise, die mit Fug und Recht als Autorenarbeit zu betrachten ist: Denn wie kann man so vielen verschiedenen Dingen gleichzeitig treu sein? Dieses Dilemma, das dem ähnelt, das am Ausgangspunkt des Märchens vom *Treuen Johannes* steht, kann keine andere Lösung finden als die, die dieses Märchen anbietet: seiner inneren Stimme zu folgen – das ist die ‚wahre‘ Treue.

Wir können uns von dieser Arbeit nur dann einen präzisen Begriff machen, wenn eine schriftliche Quelle als Vergleichspunkt vorliegt. Auch der Vergleich der aufeinanderfolgenden Ausgaben gibt einen Eindruck vom Ausmaß der Eingriffe der Grimms, wobei man nicht immer genau unterscheiden kann, wer in einem gegebenen Fall gehandelt hat, Jacob oder Wilhelm. Man weiß jedoch, dass es schon ab 1815 fast ausschließlich Wilhelm war und dass die Ausgabe von 1818 unter seiner alleinigen Verantwortung besorgt wurde. Der Untertitel „gesammelt durch die Brüder Grimm“ ist im Grunde doppelt fiktiv. Eine der Besonderheiten dieses ‚Werkes‘, wenn nicht seine Einzigartigkeit, ist die Tatsache, dass es in so hohem Maß ‚work in progress‘ ist, das heißt, von Auflage zu Auflage stark verändert wurde und vor allem, dass dieses Fluktuieren, dieser schöpferische Schwebezustand, so lange gewährt hat, nämlich genau ein halbes Jahrhundert. Die Grimms haben 1806 zu sammeln begonnen und die Ausgabe letzter Hand erschien 1857. Die *Encyclopédie* Diderots ist in fünfundzwanzig Jahren entstanden, desgleichen die *Fables* von La Fontaine. Man könnte anhand einer Analyse der Textmodifikationen im Lauf der Editionen eine Ideengeschichte dieses halben Jahrhunderts schreiben.

Die Grimms sind keine Autoren wider Willen. Man könnte sagen, sie haben sich eines der magischen Gegenstände ihrer Märchen bedient, um ihre Gegenwart zu verschleiern: eines Mantels, der unsichtbar macht, und haben sich so, in genialer Vorwegnahme, das Grundprinzip der

ausgehend ‚seinen‘ Stil gefunden hat. Vgl. Heinz Rölleke, *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung*, S. 52–60.

Flaubert'schen Ästhetik zu eigen gemacht, das dieser in eben dem Jahr formuliert, in dem die Grimms ihre definitive Fassung der KHM vorlegen und das auch das Jahr der *Fleurs du mal* ist. In einem Brief vom 18. März 1857 schreibt Flaubert:

L'artiste doit être dans l'œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas.<sup>47</sup>

Damit ist die Leistung der Grimms auf den Punkt gebracht. Und bei diesen wie bei Flaubert ist sie das Resultat einer unermüdlichen Arbeit am Stil. Die KHM sind der manifeste Beweis für dieses fast obsessive Bemühen um jede sprachliche Einzelheit. Hermann Grimm betont das im Nekrolog auf seinen Vater Wilhelm, er stellt als die Eigentümlichkeit der väterlichen Arbeitsweise die Sorgfalt heraus, die dieser auf jedes Detail der Wortwahl verwendete, die „Gewissenhaftigkeit, mit der er seine Arbeiten bis auf das kleinste Wort vollendet zu machen bestrebt war“<sup>48</sup>.

Was wir uns gewöhnt haben, als ‚Volksmärchen‘ zu bezeichnen, ist im deutschsprachigen Raum, wie André Jolles schon sehr früh bemerkt hat, nichts anderes als das „Genre Grimm“<sup>49</sup>. Die KHM sind Autorenmärchen,

<sup>47</sup> Gustave Flaubert, *Correspondance*, éd. par B. Masson, Paris 1998, S. 324. – „Der Künstler muss im Werk sein wie Gott in der Schöpfung, unsichtbar und allmächtig; man soll ihn überall spüren, aber nirgendwo sehen.“

<sup>48</sup> Hermann Gerstner, *Leben und Werk der Brüder Grimm*, *ibid.*, S. 345. Der Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm zeugt ebenfalls an so mancher Stelle von Wilhelms Aufmerksamkeit für, ja Sorge um stilistische Fragen. Wenn sie sich auch von Flauberts stilistischer Arbeit unterscheidet, insofern sie kaum mit Qual verbunden zu sein scheint, so ist doch die Sorgfalt, die Geduld, die auf die geringste Formulierung verwendete Mühe die gleiche. Die Feinfühligkeit für stilistische Phänomene bezeugt beispielsweise auch folgende Bemerkung Wilhelms zu Goethes Übersetzung des *Neveu de Rameau* von Diderot: „Wenn man so etwas liest kann man sich eigentlich erst einen Begriff machen von dem was Styl heißt“, in: *Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm*, hg. von H. Rölleke, Stuttgart 2001, Bd. 1/1, S. 81. Vgl. auch, in ebendiesem Briefwechsel: Bd. 1/1, S. 91, 122, 168, 169, um nur einige Beispiele anzuführen.

<sup>49</sup> André Jolles, *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Tübingen 1999 [Erste Auflage: Halle – Saale 1930].

genau wie die von Brentano, und wenden tatsächlich dieselben Verfahrensweisen an wie dieser. Heinz Rölleke hat gezeigt, dass Brentanos Märchen, anders als man lange geglaubt hatte, zu gut einer Hälfte aus der oralen Tradition erwachsen sind, und die der Grimms zur Hälfte aus literarischer.<sup>50</sup> Die Grimms haben Brentano die Methode der Kontamination von Parallelerzählungen abgeschaut,<sup>51</sup> und ihre Eingriffe ins Material sind nicht weniger bedeutend als die seinen.<sup>52</sup> Rölleke kommt zu dem Schluss, dass die Grimm'schen Märchen und die von Brentano nicht nur dieselben Wurzeln haben, nicht nur aus demselben geistigen Klima erwachsen, sondern in ihrer literarischen Qualität als äquivalent zu betrachten sind.<sup>53</sup> Diese Schlussfolgerung ist weniger eine Rehabilitierung der Grimms, als vielmehr ein Versuch, Brentano aufzuwerten, der heute dem großen Lesepublikum wohl weniger bekannt ist und vielleicht weniger geschätzt wird.

<sup>50</sup> Heinz Rölleke, *Clemens Brentano und die Brüder Grimm im Spiegel ihrer Märchen*, in: *Das selbstverständliche Wunder. Die Welt im Spiegel des Märchens*, hg. von K. Nagorni und R. Stieber, Karlsruhe 1996, S. 78–93, hier S. 83: „Die Grimmsche Sammlung ist fast zur Hälfte literarisch bestimmt, die Brentanosche zur Hälfte durch mündliche Tradition“.

<sup>51</sup> *Ibid.*, S. 85: „Die Brüder Grimm haben [...] bei und durch Brentano ihre dann so überaus erfolgreich praktizierte Methode des Kontaminierens verwandter Textfassungen, des Restaurierens korrupter Passagen und besonders des Rekonstruierens eines für ursprünglich gehaltenen Märchentons gelernt. [...] Die sogenannte wirkliche Volksüberlieferung, die sich nicht zuletzt durch Abstruses, Fragmentarisches, Obszönes oder auch Aufmüpfiges auszeichnet, kam ihnen und kommt in ihrer Sammlung nicht vor.“

<sup>52</sup> *Ibid.*, S. 86: Rölleke demontiert das Vorurteil von den „unterschiedlichen Verfahrensweisen Brentanos und vor allem Jacob Grimms“, einerseits „die freischaltende, kürzende, verändernde und hemmungslos erweiternde dichterische Bearbeitung Brentanos“, andererseits „die karge, nur dem Text mit philologischer Treue verpflichtete, lediglich raffende Nacherzählung durch die Grimms“, und zeigt durch eine Analyse des von den Grimms sehr frei adaptierten Märchens „Il serpo“ von Basile (II. 5), dass diese Sicht nicht standhält (*ibid.*, S. 86).

<sup>53</sup> *Ibid.*, S. 92: „[...] ich denke, Grimms und Brentanos Märchen können sehr wohl nebeneinander bestehen, nicht nur weil sie aus denselben Wurzeln und Ideen gespeist sind, sondern auch, weil sie in ihrer jeweiligen Großartigkeit für sich sprechen.“

## Ein Ton – viele Stimmen

*Les chevaux et les styles de race ont du sang plein les veines, et on le voit battre sous la peau et les mots, depuis l'oreille jusqu'aux sabots.*<sup>54</sup>

Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet du 15 janvier 1853

*To reveal art and conceal the artist is art's aim.*

Oscar Wilde, Vorwort zu *The Picture of Dorian Gray*

Wenn man nicht unter jedem Wort das Blut eines Stils pochen hörte, um Flaubert aufzugreifen, wären die KHM längst tot.

„Le style, c'est l'homme“<sup>55</sup>, der Stil, das ist der Mensch selbst. Doch wer genau ist dieser Mensch? „Qu'importe qui parle“, „Wen kümmert's, wer spricht“, so Beckett. Vielleicht ist gerade das, was man einstimmige Polyphonie nennen möchte, die Besonderheit dieses Werkes. Mag auch jeder Beiträger die Körnung seiner Stimme beigetragen, sein Körnchen Salz hinzugefügt haben,<sup>56</sup> es ist doch immer eine und dieselbe Stimme, die man hört, die der Brüder Grimm oder vielleicht die Wilhelms alleine,<sup>57</sup> jedenfalls die von einem, der am

<sup>54</sup> Deutsch: „Die *Rassepferde* und Rassestile haben die Adern voll *Blut*, und man sieht es unter der Haut pochen und laufen, von den Ohren bis zu den Hufen.“ (Gustave Flauberts gesammelte Werke: Briefe über seine Werke, ausgewählt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von F.P. Greve, ins Deutsche übertragen von E. Greve, Minden 1904, S. 123).

<sup>55</sup> Die exakte Formulierung dieses berühmten Satzes aus der Antrittsrede Buffons zur Aufnahme in die Académie française lautet: „Le style est l'homme même“, Buffon, *Discours sur le Style*, discours prononcé à l'Académie française par M. de Buffon le jour de sa réception le 25 août 1753; <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-du-comte-de-buffon> (letzter Zugriff 23.11.2019).

<sup>56</sup> Wie Heinz Rölleke zu zeigen versucht. Vgl. sein Buch „*Es war einmal*“. *Die wahren Märchen*.

<sup>57</sup> Man weiß, dass Wilhelm die Hauptarbeit geleistet hat, und vielleicht wird es eines Tages eine Ausgabe der KHM geben, die sich so präsentiert: Wilhelm Grimm, *KHM, gesammelt durch die Brüder Grimm*. – Der Erfolg der KHM zu Lebzeiten der Brüder ist dem der Übersetzung der *Altdänischen Heldenlieder*

Werke war und dafür Sorge getragen hat, dass man keine Kakophonie hört, sondern eine polyphone Komposition. Vielleicht ist es die Sprache, die spricht, wie im Grimm'schen Wörterbuch, das ebenfalls ein monumentales und ein dichterisches Werk ist.<sup>58</sup> Wie auch immer, wir haben es mit poetischen Texten im vollgültigen Sinn zu tun, in denen der genaue Wortlaut ausschlaggebend ist und in denen man kein Komma ohne weiteres versetzen kann,<sup>59</sup> es ist nicht ein bloßes „Sprachgewand“<sup>60</sup>, das den altüberlieferten Geschichten von Wilhelm Grimm übergeworfen worden wäre, als könne man das Gewand, die äußere Form, vom Inhalt trennen. Es geht um die Essenz des Textes selbst.

durch Wilhelm Grimm vergleichbar, anlässlich derer Goethe Wilhelm bescheinigt, „er habe aus vielem, was unbekannt war, durch eine glückliche Behandlungsweise aus vielem einzelnen einen ganzen Körper gebildet“, Goethe an Wilhelm Grimm, am 18. August 1811. Zitiert nach Hermann Gerstner, *Leben und Werk der Brüder Grimm*, S. 78. Vgl. auch Jens E[mil]. Sennewald, *Das Buch, das wir sind*, S. 38.

- <sup>58</sup> Das *Deutsche Wörterbuch* ist das zweite große gemeinsame Werk der beiden Brüder, das bis heute nicht seine Bedeutung verloren hat. Es ist nicht zu Lebzeiten der Grimms vollendet worden. Jacob, der seinen jüngeren Bruder überlebt hat, ist über dem Artikel „Frucht“ gestorben. Von andern fortgeführt im Grimm'schen Geist, bleibt es ein Schatz der deutschen Sprache, eine Fundgrube für eine Analyse, die auf die Details der Formulierung in den KHM ihr Augenmerk richtet. Die Arbeit der Grimms am Wörterbuch bezeugt zugleich ihre eigene Hingabe an solche Details, ihre Aufmerksamkeit auf die Nuancen der Sprache.
- <sup>59</sup> Wie Bärbel Koch-Häbel schreibt: „Poesie ist also die uneigentliche Sprache der Märchen selbst, die als Geschichte das, was sie ausspricht, so und nicht anders sagt“. Bärbel Koch-Häbel, *Erinnerungen an einen ‚Garten alter Poesie‘. Zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, in: „*Die in dem alten Haus der Sprache wohnen*“. – *Beiträge zum Sprachdenken in der Literaturgeschichte*. Helmut Arntzen zum 60. Geburtstag, hg. von E. Czucka, Münster 1991, S. 237–245, hier S. 238.
- <sup>60</sup> Diese Vorstellung vom Sprachgewand, die in gewisser Weise Jacobs Metapher vom Eigelb variiert, findet sich auch noch etwa in Hermann Gerstner, *Leben und Werk der Brüder Grimm*, S. 92: „Sie [die Grimms] haben dem beigebrachten Gut [= den Märchen] ihre eigene sprachliche Form gegeben“, *ibid.*, S. 93: „So gelang ihnen das Wunderbare, die uralte Volksdichtung unversehrt zu erhalten und ihr doch ein gemeinsames schlichtes und zugleich kostbares Sprachgewand zu geben, das dem Märchenband seinen einheitlichen Charakter sicherte“.

Die Grimms gehören genau jener Epoche an, in der zum ersten Mal in Deutschland strenge Regeln zum Urheberrecht etabliert werden.<sup>61</sup> Nicht zufällig fällt das mit der Epoche des Geniekults zusammen. Formuliert nach dem traditionellen, auf den Franziskaner Bonaventura im 13. Jahrhundert zurückgehenden Modell, das vier Typen von Buchmachern unterscheidet – den *scriptor*, der eine Abschrift vom Werk eines anderen Autors anfertigt, den *compiler*, der es mit Zusätzen versieht, die nicht aus seiner Feder stammen und es herausgibt oder eine Abschrift erstellt, den *commentator*, der es kommentiert, und schließlich den Autor im strengen Sinn, den *auctor*<sup>62</sup> –, wären die Grimms ihrer Selbstdarstellung nach bloße *scriptores*, sind aber in Wahrheit *auctores*. Sieht man sie als solche an, dann hinken sie entweder hinter ihrer Zeit her oder sind ihr im Gegenteil weit voraus. Sie haben brav ihren Roland Barthes gelesen, könnte man, den Anachronismus wagend, sagen, denn ihre Konzeption vom Märchenbuch ist die eines Wörterbuchs des Lebens,<sup>63</sup> und als solche nicht radikal verschieden von der Konzeption des *Deutschen Wörterbuchs*. Wenn sie in solchem Maße ihre Quellen anreichern mit idiomatischen Redewendungen, mit Wörtern spielen, die Sprache plastisch machen, sie ausschöpfen, dann weil sie ebendiese Konzeption von ihrer Arbeit haben. Man meint, eine Erläuterung der Arbeit der Grimms und ihrer Auffassung davon vor sich zu haben, wenn man bei Roland Barthes liest:

Heute wissen wir, daß ein Text [...] aus einem vieldimensionalen Raum [besteht], in dem sich verschiedene Schreibweisen [écritures], von denen keine originell ist, vereinigen und bekämpfen. Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur. Wie die ewigen, ebenso erhabenen wie komischen Abschreiber Bouvard und Pécuchet, deren

<sup>61</sup> Vgl. hierzu etwa [Conférence de] Michel Foucault, „*Qu'est-ce qu'un auteur ?*“, in: *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63<sup>e</sup> année, n° 3, juillet–septembre 1969, S. 73–104. Eine nuancierte Darstellung dieser komplexen Frage findet sich bei Gerhard Lauer, *Offene und geschlossene Autorschaft. Medien, Recht und der Topos von der Genese des Autors im 18. Jahrhundert*, in: *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, hg. von H. Detering, Stuttgart – Weimar 2002, S. 461–478.

<sup>62</sup> Vgl. Martha Woodmansee, *Der Autor-Effekt*, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. von F. Jannidis und G. Lauer, Stuttgart 2000, S. 298–314, hier S. 300 ff.

<sup>63</sup> Vgl. Roland Barthes, *Der Tod des Autors*, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, *ibid.*, S. 191.

abgründige Lächerlichkeit *genau* die Wahrheit der Schrift bezeichnet, kann der Schreiber nur eine immer schon geschene, niemals originelle Geste nachahmen. Seine einzige Macht besteht darin, die Schriften miteinander zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren, ohne sich jemals auf eine einzelne von ihnen zu stützen. Wollte er sich *ausdrücken*, sollte er wenigstens wissen, dass das innere ‚Etwas‘, das er ‚übersetzen‘ möchte, selbst nur ein zusammengesetztes Wörterbuch ist, dessen Wörter sich immer nur durch andere Wörter erklären lassen [...]. Als Nachfolger des *Autors* birgt der Schreiber keine Passionen, Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke mehr in sich, sondern dieses riesige Wörterbuch, dem er eine Schrift entnimmt, die keinen Aufenthalt kennt. Das Leben ahmt immer nur das Buch nach, und das Buch ist selbst nur ein Gewebe von Zeichen, eine verlorene, unendlich entfernte Nachahmung.<sup>64</sup>

Die Grimms stehen in dem Bewusstsein, das sie von ihrem Schreiben haben, genau da, wo wir heute stehen, in der Epoche, wo die neuen Medien den Begriff vom intellektuellen Eigentum verwischen,<sup>65</sup> ein Jahrhundert

<sup>64</sup> Ibid., S. 190 f. Französisches Originalzitat: Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, in: *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, S. 61–67, hier S. 65: „Nous savons maintenant qu'un texte [...] est [...] un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle: le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. Pareil à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes, à la fois sublimes et comiques, et dont le profond ridicule désigne *précisément* la vérité de l'écriture, l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles; voudrait-il *s'exprimer*, du moins devrait-il savoir que la 'chose' intérieure qu'il a la prétention de 'traduire', n'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé, dont les mots ne peuvent s'expliquer qu'à travers d'autres mots, et ceci indéfiniment [...], succédant à l'Auteur, le scripteur n'a plus en lui passions, humeurs, sentiments, impressions, mais cet immense dictionnaire où il puise une écriture qui ne peut connaître aucun arrêt : la vie ne fait jamais qu'imiter le livre, et ce livre lui-même n'est qu'un tissu de signes, imitation perdue, infiniment reculée“.

<sup>65</sup> Vgl. Martha Woodmansee, *Der Autor-Effekt*, *ibid.*, S. 309: „[...] die elektronische Technologie [beschleunigt] den Verfall der Illusion, dass Schreiben ein singulärer und originärer Prozess ist“, „[...] der Computer [löst] jene Konturen auf, die für das Überleben der Fiktion von modernem Autor als alleinigem

nach Mallarmé, der auf so revolutionäre Weise, und Roland Barthes zufolge als Erster, den Autor durch die Sprache ersetzt hat:

Für Mallarmé (und für uns) ist es die Sprache, die spricht, nicht der Autor. Schreiben bedeutet, mit Hilfe einer unverzichtbaren Unpersönlichkeit – die man keineswegs mit der kastrierenden Objektivität des realistischen Romanschriftstellers verwechseln darf – an den Punkt zu gelangen, wo nicht ‚ich‘, sondern nur die Sprache ‚handelt‘ [‚performe‘]. Mallarmés gesamte Poetik besteht darin, den Autor zugunsten der Schrift zu unterdrücken.<sup>66</sup>

Die Grimms waren lange vor Mallarmé zu dieser Sicht der Dinge gelangt, ohne freilich schon eine explizite Poetik daraus zu machen. Doch wer wollte leugnen, dass sie extrem empfindlich waren für das, was Barthes „das Rauschen der Sprache“<sup>67</sup> nennt? Aufs Ganze gesehen war das Konzept vom Autor, das vom Sturm und Drang auf uns gekommen ist, mit seinem Kult des schöpferischen Originalgenies, nur ein kurzes Zwischenspiel, die Mode einer literarischen Saison. Eine Mode, der die Grimms sich verweigert haben.<sup>68</sup> Aus Bescheidenheit? Aus Hybris und

Schöpfer von einzigartigen und originären Werken essentiell wäre“. Und S. 310: „In vieler Hinsicht scheint die elektronische Kommunikation einen Angriff auf die Unterscheidung von ‚mein‘ und ‚dein‘ darzustellen, die das Konstrukt moderner Autorschaft durchsetzen wollte“.

<sup>66</sup> R. Barthes, *Der Tod des Autors*, in: *Texte zur Theorie*, *ibid.*, S. 187. Originalzitat: „[...] pour [Mallarmé], comme pour nous, c’est le langage qui parle, ce n’est pas l’auteur ; écrire, c’est, à travers une impersonnalité préalable [...], atteindre ce point où seul le langage agit, ‘performe’ et non ‘moi’ : toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l’auteur au profit de l’écriture“ (Roland Barthes, *La mort de l’auteur*, *ibid.*, S. 62).

<sup>67</sup> Vgl. Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV.* – Deutsch: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV.* Übersetzung: Dieter Hornig. Frankfurt am Main 1992.

<sup>68</sup> Vgl. Einleitung zu Jan Mukařovský, *Die Persönlichkeit in der Kunst*, in: *Texte zur Theorie*, S. 65–80, hier S. 63. Dort wird die Geschichte dieser Idee kurz rekapituliert: „In der Renaissance gilt das Werk als Ausdruck des Willens und der handwerklichen Geschicklichkeit des Künstlers; der Künstler ist integrierter Bestandteil seiner sozialen Umgebung. Erst in der Romantik wird mit dem Geniebegriff die Spontaneität des schöpferischen Aktes zum Wesensmerkmal des Künstlerischen; das Kunstwerk wird zum unwillkürlichen

Hellsichtigkeit? Die Grimms lebten im Schein der letzten Sonnenstrahlen der untergehenden Genieepoche und hatten schon das deutliche Gefühl, dass jeder Text ein Palimpsest sei; das deutliche Gefühl, dass der Akt des Schreibens immer auch ein Abschreiben und Umschreiben ist, anders gesagt, dass Schreiben und Lesen kaum auseinanderzuhalten sind. Diese beiden feinsten Kenner nicht nur der Literaturen der Vergangenheit, sondern auch der ihrer eigenen Epoche sind schon ein Stück weiter als ihre Zeit, sind schon über den Mythos der spontanen Schöpfung und der Inspiration hinaus, der unter ihren Zeitgenossen noch lebendig war.

Sie schreiben so fleißig um, dass man sie als Autoren im vollgültigen Sinn anzusehen hat, dabei aber sind sie zu sehr durchdrungen von dem Bewusstsein, in diesem Tun bloße Teilhaber an einem sich durch die Zeiten und Räume ziehenden unendlichen Prozess des Lesens und Schreibens zu sein, um sich als autonome Schöpfer zu betrachten.

Hat man in einer ersten Zeit (die nicht weniger als eineinhalb Jahrhunderte gedauert hat), von den Grimms selbst dazu verleitet, scharf unterscheiden wollen zwischen ‚Volksmärchen‘ und ‚Kunstmärchen‘, wobei die KHM als Musterbeispiel der Volksmärchen galten, um dann nach und nach zu der Auffassung zu gelangen, dass die Volksmärchen ebenfalls

Ausdruck des genialen Individuums“. Vgl. vor allem auch Boris Tomaševskij, *Literatur und Biographie*, in: *Texte zur Theorie*, S. 50–51: „Es gab Epochen, in denen die Person des Künstlers das Publikum überhaupt nicht interessierte. Auf einem Gemälde wurde nicht mit dem Namen des Malers, sondern mit dem Namen des Stifters unterzeichnet, auf den Abschriften literarischer Werke mit dem Namen des Auftraggebers oder Schreibers. Es existierte eine starke Tendenz zur Anonymität, die heutigen Archäologen bei der Zuschreibung von Kunstwerken ein weites Feld eröffnet. Der Name des Meisters figurierte lediglich als Handwerkszeichen der Firma. So signierte Rembrandt ohne Bedenken Gemälde seines Schülers N. Maes. Doch in der Epoche des individuellen Schaffens, in der Epoche, die den Subjektivismus in der künstlerischen Konstruktion kultivierte, schrieben sich Name und Person des Autors nach vorn, und das Interesse des Lesers dehnt sich vom Werk auf den Schöpfer aus. Die neue Epoche dieses Verhältnisses zum Schaffen wurde von den großen Schriftstellern des 18. Jahrhunderts eingeleitet. Vorher stand die Person des Autors im Schatten“. Zur Thematik der Genieidee und ihrer Geschichte, vgl. die grundlegende Studie von Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Darmstadt 1988.

Kunstmärchen sind, so kehrt sich die Sichtweise heute noch einmal um, und man gelangt zu der Einsicht, dass im Grunde jedes Kunstmärchen, und in weiterem Sinne jeder Text, in gewisser Weise eine Kollektivproduktion ist und seine Urheberschaft von Hand zu Hand geht.<sup>69</sup>

Die Grimms waren nicht nur durchdrungen bis ins Mark von dem Bewusstsein der Teilhabe an einem Prozess, das heißt an einer Tradition, sondern sie leiteten daraus auch ein zukunftsweisendes poetologisches Postulat ab: Der Autor muss sich selbst vergessen und sich vergessen machen, muss in seinem Text verschwinden, damit der Text entstehe.<sup>70</sup> Dieses Verschwinden des Autors wird, wie wir zeigen wollen, paradoxerweise selbst Teil der Legende, die die Grimms in den KHM entwickeln. Das Wegzaubern ihrer selbst als Autoren ist Teil der Selbstinszenierung. Was nun aber definiert den Autor besser als die Selbstinszenierung in einem Text, die Bildung einer Legende um ihn selbst, sei es auch als Verschwindender?<sup>71</sup>

In gewisser Weise tun so die Grimm das, was Roland Barthes als die Eigentümlichkeit der Sprache der Liebe definiert: Sie schreiten maskiert voran, indem sie mit dem Finger auf ihre Maske weisen.<sup>72</sup>

Wir werden im Laufe der gesamten Studie einem „impliziten Autor“<sup>73</sup> begegnen, ein Konzept, das als ein Kern von Normen und ästhetischen oder ethischen Entscheidungen definiert wird, die man ‚Stil‘, ‚Ton‘ oder ‚Technik‘ nennen kann, und die auf einen schöpferischen Willen verweisen. Der Begriff erweist hier seinen heuristischen Wert. Schon deshalb,

<sup>69</sup> Vgl. Jan Mukařovský, *Die Persönlichkeit in der Kunst*, S. 65–80, hier S. 70, über Volksdichtung: „Wer war hier eigentlich der Autor? Die Urheberschaft wandelt offensichtlich von Hand zu Hand“.

<sup>70</sup> Vgl. Wayne C. Booth, *Der implizite Autor* (1961), in: *Texte zur Theorie...*, S. 142–153, hier S. 142: Booth spricht von der „notwendige[n] Selbstvergesessenheit des Autors“.

<sup>71</sup> Vgl. *Texte zur Theorie*, Einleitung von F. Jannidis, G. Lauer, M. Martinez, S. Winko, *Präzisierung des Autorkonzepts*, S. 14: Der Autor eines Textes ist einer, der in diesem „in irgendeiner Weise Spuren der Selbstinszenierung hinterlassen hat“.

<sup>72</sup> Vgl. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris 1977, S. 53.

<sup>73</sup> Vgl. Wayne C. Booth, *Der implizite Autor* (1961), S. 147. Der von Genette angefochtene Begriff (im Original: „implied author“) lässt sich auf die Grimms anwenden und stellt im Vergleich mit dem des Autors einen Mehrwert dar.

weil die KHM ein schönes Beispiel für Hypertextualität sind,<sup>74</sup> und dann auch, weil wir hier den reichlich seltenen Fall von zwei Autoren eines Textes vor uns haben, Jacob und Wilhelm,<sup>75</sup> wenn auch bekannt ist, dass spätestens ab 1818 fast ausschließlich Wilhelm mit den Märchen beschäftigt ist. Das bekennt Jacob selbst in seiner Grabrede auf den Bruder ein, wobei er, mit einem Anflug von frommer Heuchelei, den wirklichen Anteil von Wilhelms Verantwortung zu seinen Gunsten leicht herababmindert:

Von allen unsern Büchern lag ihm die Märchensammlung zunächst am Herzen, und er verlor sie nicht aus den Augen. Nachdem wir die beiden ersten Auflagen mit gleichem Eifer gehegt und besorgt hatten, musste ich, seit mich die Grammatik immer dichter umstrickte, die Ausstattung der Märchen großenteils ihm überlassen [...]. So oft aber ich nunmehr das Märchenbuch zur Hand nehme, rührt und bewegt es mich, denn auf allen Blättern steht vor mir sein Bild, und ich erkenne seine waltende Spur.<sup>76</sup>

Damit ist unmissverständlich gesagt, dass Wilhelm nicht nur der Herausgeber des Buches, sondern der Autor des Werkes ist: Es ist nicht weniger und nicht mehr als das Bild des Bruders, das Jacob in ihm findet. Wir unsererseits wollen uns bemühen, ebenfalls dieses Bild aufzuspüren und erstehen zu lassen, dieser „Spur“ nachzugehen, ohne im Einzelfall immer entscheiden zu wollen, ob es nun allein die seine oder auch die Jacobs ist: Es liegt uns nicht daran, die Fiktion des Untertitels zu demontieren, der uns sagt, es seien die „Brüder Grimm“, die die Märchen zusammengetragen haben. Diesen Punkt lassen wir willentlich in der Schwebelage, es scheint uns keine entscheidende Frage zu sein: „Wen kümmert’s, wer spricht“; uns interessiert vielmehr das, was Umberto

<sup>74</sup> Hypertextualität ist in der Tat einer der raren Fälle, für die Genette einen eventuellen Nutzen des Begriffs einräumt, Vgl. Gérard Genette, *Auteur impliqué, lecteur impliqué?*, *Nouveau discours du récit*, Paris 1983, S. 100.

<sup>75</sup> Das genau ist die dritte Ausnahme, die Genette anführt, die zweite ist die Fälschung. Vgl. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, S. 101 f.

<sup>76</sup> Jacob Grimm, *Rede auf Wilhelm Grimm*, in: *Rede über das Alter. Rede auf Wilhelm Grimm*, Göttingen 2010, S. 79. Die Grammatik, die Jacob hier erwähnt, sollte in 4 Bänden erscheinen und er arbeitete von 1819 bis 1837 an ihr.

Eco als „*intentio operis*“<sup>77</sup> bezeichnet, die Werkabsicht. Doch „*intentio operis*“ impliziert freilich, dass da ein Werk ist. Das genau möchte die vorliegende Studie zeigen.

Unser Erkenntnisinteresse ist das des „Literarhistorikers“, der sich auf den Text fokalisiert, nicht das des „Kulturhistorikers“, der sich für die Person und Biografie des Autors interessiert.<sup>78</sup>

Die Grimms, wie Flaubert, wie Roland Barthes, vollziehen auch noch jene letzte dialektische Kehrtwendung, die zu der Aussage kommt, trotz allem existiere in jedes Subjekt vernichtenden Text ein „zu liebendes Subjekt“<sup>79</sup>, verstreut über den ganzen Text, eingestreut in diesen, allgegenwärtig und unsichtbar zugleich. „Wen kümmert’s, wer spricht“. In dieser Gleichgültigkeit äußert sich das wohl grundlegendste ethische Prinzip zeitgenössischen Schreibens.<sup>80</sup> Mit diesem Satz beginnt Foucault seinen Vortrag *Was ist ein Autor*. Diese Gleichgültigkeit des Autors sich selbst gegenüber ist der Maßstab seines künstlerischen Rangs. Der Autor existiert gerade in seinem Versuch, sich zum Verschwinden zu bringen. Je mehr er versucht, seine Spur zu verwischen, desto interessanter wird es, ihm nachzuspüren. Einem Detektiv gleich wollen wir in dieser Studie versuchen, ein paar Spuren dieses Autors zu sichern – ein paar Spuren eines fast perfekten Verbrechens.

<sup>77</sup> Vgl. Umberto Eco, *Zwischen Autor und Text*, in: *Texte zur Theorie*, S. 279–294, hier S. 275.

<sup>78</sup> Vgl. die Unterscheidung bei Boris Tomaševskij, *Literatur und Biographie*, S. 58: „Natürlich haben diese Schriftsteller ihre Lebensbiographie. Zu dieser Biographie gehört als Tatsache ihres Lebens auch ihre schriftstellerische Tätigkeit. Aber das ist die Biographie einer Privatperson, die vielleicht interessant für einen Kulturhistoriker ist, aber nicht für einen Literarhistoriker“.

<sup>79</sup> Roland Barthes, *Œuvres complètes*, Bd. II, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris 1994, S. 1045: „[...] s’il faut que par une dialectique retorse il y ait dans le Texte, destructeur de tout sujet, un sujet à aimer, ce sujet est dispersé, un peu comme les cendres que l’on jette au vent après la mort“.

<sup>80</sup> *Was ist ein Autor*, in: *Texte zur Theorie*, S. 198. Originalzitat: „Qu’importe qui parle?‘ En cette indifférence s’affirme le principe éthique, le plus fondamental peut-être, de l’écriture contemporaine“ (Michel Foucault, *Qu’est-ce qu’un auteur?*, S. 73).

# I Ein Protagonist tritt aus dem Schatten

## *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich* (KHM 1)<sup>1</sup>

Das Märchen vom Froschkönig, seit der ersten Ausgabe die Nummer 1 der KHM, ist in dieser Position das Tor, durch das der Leser in die Welt der *Kinder- und Hausmärchen* eintritt. Ebenfalls seit der allerersten Ausgabe lautet der vollständige Titel nicht einfach „Der Froschkönig“, sondern *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*. Dieser Titel verdient, bedacht zu werden. Wilhelm Grimm seinerseits hat ihn wohl gründlich bedacht. Unter den verschiedenen Möglichkeiten, die die Grimms erwähnen – „Der Froschprinz“, „Die Königstochter und der verzauberte Prinz“, „Der eiserne Heinrich“ oder eben „Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich“ – hat Wilhelm die einzige gewählt, die zugleich den Prinzen *und* den Diener erwähnt. Schon das macht hellhörig. Es heißt aber nicht etwa „Der Froschkönig und der eiserne Heinrich“, sondern „... oder ...“. Diese besondere Doppelung im Titel ist ein absoluter Einzelfall in den KHM. Kein anderer Titel kennt solches ‚Oder‘, das sozusagen dem Leser die Wahl lässt, wen er als die Hauptperson der Geschichte ansehen will, den verwunschenen Prinzen oder den eisernen Heinrich. Als wären zwei Lesarten möglich.

Die beliebteste Lesart ist die geblieben, die das königliche Paar im Mittelpunkt sieht. Und Heinrich hat die Tendenz, hinter dem glänzenden Paar zu verschwinden, als ein Appendix ohne Notwendigkeit betrachtet

<sup>1</sup> Dieses Kapitel ist aus einem Beitrag zum internationalen Kolloquium „Le *Roi Grenouille* des Grimm. Quelle destinée dans la littérature de jeunesse?“ (Université Blaise Pascal – Clermont II, CELIS, 12.–14. Oktober 2016) entstanden und wurde zuerst in französischer Sprache veröffentlicht in: *Destinée paradoxale d'un conte énigmatique: „Le Roi-grenouille ou Henri-de-fer“ des Grimm*, éd. par Catherine Tauveron et Christiane Connan-Pintado, *Ondina/Ondine. Revista de Literatura Comparada Infantil y Juvenil. Investigación en Educación* 1 (2018), S. 41–56. Für die Aufnahme in die vorliegende Studie ist der Beitrag übersetzt, leicht überarbeitet und angepasst worden.

zu werden, den man besser weggelassen hätte.<sup>2</sup> Er führt ein für alle Mal ein Schattendasein. Sollte die Doppelung des Titels, der die Doppelung der Erzählung entspricht, ein Mangel sein, ein bloßer Formfehler? Das ist unwahrscheinlich, ja undenkbar, denn warum hätten die Grimms ausgerechnet ein mit Mängeln behaftetes, formal nicht geglücktes Märchen den Auftakt der Sammlung bilden lassen sollen? Man hat davon auszugehen, dass der eiserne Heinrich nicht rein zufällig oder gar aus Versehen da ist. Er ist auch kein Relikt der Mündlichkeit, es zirkulieren zahlreiche Fassungen, in denen er nicht vorkommt. Es handelt sich um eine wohlkalkulierte Wahl, bestimmt von einer Autorenabsicht.<sup>3</sup>

Fragen wir also nach der Kohärenz der Erzählung. Warum haben sich die Grimms, zum Beispiel, nicht damit begnügt, nur das in der Tat sehr schöne Motiv von den eisernen Ringen beizubehalten und es der Prinzessin zuzuschreiben, wie es in manchen den Grimms bekannten Fassungen der Fall ist? Warum musste es Heinrich sein? Wer ist also diese rätselhafte Figur, der es so perfekt gelungen ist, sich unsichtbar zu machen, sich dem Blick von Generationen von Lesern und Interpreten zu entziehen, genau so, wie sie sich in der Erzählung selbst unsichtbar macht und dabei gleichzeitig ihre Funktion erfüllt, die darin besteht, die anderen Figuren ihrem Ziel, wenn nicht ihrem Geschick zuzuführen, wobei sie sich, außerhalb ihres Gesichtsfelds, hinter ihnen hält. Jemand versucht sich in diesem treuen Diener zu offenbaren, indem er sich zugleich verbirgt, und wir wollen uns fragen, um wen genau es sich handelt: Wer verbirgt sich in der Maske, wer spricht zu uns durch sie, wenn auch in Rätseln?

Wenn es dem treuen Heinrich mit solcher Bravour gelungen ist und immer wieder gelingt, sich hinweg zu eskamotieren, so aufgrund der unmittelbaren Verführungskraft der Romanze zwischen dem Prinzen und der Prinzessin: Die Unzahl der Bearbeitungen für die Jugend beweist es. Es ist das gute Recht jedes Lesers, zu nehmen, was ihm konsistente

<sup>2</sup> So Bruno Bettelheim, *Kinder brauchen Märchen*, Stuttgart 1977, S. 335/36, explizit, in einer Fußnote zum Kapitel über den *Froschkönig*: durch Heinrich gewinne die Geschichte „keine zusätzliche Bedeutung“ und die Herausgeber, die Heinrich eliminieren, tuen es „aus guten Gründen“.

<sup>3</sup> Mark-Georg Dehrmann hat unlängst darauf hingewiesen. Er nennt es „eine bewusste Entscheidung für diese Fassung“. Vgl. Dehrmann, M.-G., *Studierte Dichter. Zum Spannungsverhältnis von Dichtung und philologisch-historischen Wissenschaften im 19. Jahrhundert*. Berlin 2015, S. 292.

Nahrung spendet, um eine Metapher der Grimms aufzugreifen, und zu lassen, was das nicht tut. Der zweite Teil der Erzählung, und also auch der Text als eine Gesamtheit betrachtet, überfordert vielleicht den kindlichen Leser und ist wohl auch nicht ausgesprochen für diesen bestimmt.<sup>4</sup> Es ist nicht verwunderlich, dass die Geschichte vom Froschprinzen und seiner Prinzessin in allen Formen der Rezeption den armen Heinrich zu einem Schattendasein verdammt hat, ja dass man ihn mitunter kurzerhand unter den Tisch fallen lässt. Beispielsweise für die Psychoanalyse ist die Entzauberung des Prinzen, um in der Speisen-Metapher der Grimms zu bleiben, ein gefundenes Fressen, während es ihr nicht gelingen will, aus dem zweiten Teil ihren Honig zu saugen.

Eine in bestimmten, von den Grimms aber verworfenen Varianten gewählte Kompromisslösung besteht darin, den treuen Heinrich und die Prinzessin zu einer Figur zusammenzuschmelzen: Die Ringe legen sich um ihre Brust, weil der Prinz einer andern versprochen ist, die Geschichte bekommt vor dem glücklichen Ende noch eine zusätzliche Peripetie. Die DDR-Fassung der Deutschen Film AG von 1988 entschied sich für diese Option. Aber die Erzählung bleibt in sich ‚rund‘ auch ganz ohne das Motiv, ohne Heinrich und den zweiten Teil, so im Disney-Film von 2009, einer freien Adaptation eines Kinderbuches, das sich seinerseits nur vage an dem Grimm'schen Märchen orientiert. Allerdings verliert durch solche Glättung das Märchen sein Rätsel und sein Relief. Ein Umstand, der dem armen Heinrich überdies das Leben erschwert, ist, dass von dem Augenblick an, wo er die Bühne betritt, eigentlich nichts mehr passiert; die Geschichte ist schon zu Ende. Doch wer sich über den Text beugt, muss

<sup>4</sup> Wie manches andere, so ist auch dieses Märchen „[f]ür Erwachsene gedacht, aber den Kindern vorgelesen“. Vgl. Strodtmann, Anne, „Für Erwachsene gedacht, aber den Kindern vorgelesen“, in: *Berliner Tagesspiegel* 13.09.1999, URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/fuer-erwachsene-gedacht-aber-den-kindern-vorgelesen-ein-klassiker-im-wandel-der-zeiten/92026.html>. (letzter Zugriff 14.07.2020). – Jacob sagt es ausdrücklich in einem Brief an den Freund Achim von Arnim vom 28. Januar 1813: „Das Märchenbuch ist [...] nicht für Kinder geschrieben“, zitiert nach: Reinhold Steig und Hermann Grimm (Hg.) *Achim von Arnim und die ihm nahe standen*. 3 Bd., Stuttgart und Berlin 1904, hier Bd. 3, S. 279.

auch bemerken, dass er am Ende die Prinzessin in den Schatten stellt,<sup>5</sup> ja sie hinauszaubert, um ihren Platz an der Seite des Prinzen einzunehmen, zwar nicht physisch, aber psychisch: Sie wird nicht mehr erwähnt, während die Bande des Gefühls zwischen dem Prinzen und seinem Diener in den Blick gerückt, ja konkret wahrnehmbar werden, derart, dass etwas wie eine Identität zwischen den beiden männlichen Figuren entsteht. Denn was der Text „Erlösung“ nennt (auf den Prinzen bezogen), findet im Zerbersten der eisernen Reifen um die Brust des Dieners die allerbildhafteste Veranschaulichung. So und nicht anders wird uns die Geschichte bei den Grimms erzählt, sogar schon in der allerersten, der handschriftlichen Fassung von 1810.

Die Kritik hat mitunter ihr Augenmerk auf das Rätsel des treuen Heinrich gelenkt: Lutz Röhrich fragte sich, ob es sich da wirklich nur um ein „verkümmerte[s] Anhängsel“<sup>6</sup> handelt, das Resultat einer willkürlichen Kontamination, oder ob es einen tieferen Grund gibt, wie es der Titel nahelegt. Doch er enthält sich der Antwort. Walter Scherf hat dann die Frage wieder aufgegriffen.<sup>7</sup> Er nimmt den Umgang der Grimms mit den Varianten unter die Lupe und kommt zu dem Schluss, dass ganz zweifelsfrei eine bewusste Entscheidung und Absicht vorliegt. Er wagt sodann eine interessante Hypothese: Wilhelm habe in der Figur des treuen Dieners seinem Bruder Jacob und der unverbrüchlichen Treue zwischen diesem und ihm selbst ein „Denkmal“<sup>8</sup> setzen wollen. Doch gesteht er am Ende ein, dass ihm zur Untermauerung dieser These der „Entschlüsselungskode“<sup>9</sup> fehle. Wenn er so auch eingeständenermaßen den Beweis der Triftigkeit seiner Lesart schuldig bleibt, so ist doch der Erweis des Absichtsvollen auch schon ein Ergebnis.

<sup>5</sup> Hin und wieder wird das in der Kritik wohl auch so gesehen. Agnes Gutter fragt sich sogar, ob nicht Heinrich der eigentliche Held der Geschichte ist. Vgl. Agnes Gutter, *Es ist ein Band von meinem Herzen ... ' Zur Bedeutung des Märchens ‚Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich‘ für die Psychohygiene*, Solothurn 1976, S. 16.

<sup>6</sup> Lutz Röhrich, *Wage es, den Frosch zu küssen! Das Grimmsche Märchen Nr. eins in seinen Wandlungen*, Köln 1987, S. 47.

<sup>7</sup> Walter Scherf, *Warum eröffnet der Froschkönig die Kinder- und Hausmärchen?*, in: Schober, Otto (Hg.), *Abenteuer Buch*, Bochum 1993, S. 209–219.

<sup>8</sup> *Ibid.* S. 219.

<sup>9</sup> *Ibid.* S. 219.

Lesen wir also die Geschichte vom eisernen Heinrich noch einmal, auf der Suche nach einem solchen „Entschlüsselungskode“. Wilhelm, denn er ist es, und nicht der Bruder Jacob, der an diesem Märchen arbeitet, wählt von allem Anfang an, schon in der *Oelenberger Handschrift*, die Fassung mit dem eisernen Heinrich. Es ist *seine* Entscheidung und er scheint nicht im Geringsten gezögert zu haben: Die von seiner Hand notierte allererste Fassung mit dem Titel „Die Königstochter und der verzauberte Prinz“<sup>10</sup> verfügt nicht nur bereits über das komplette Figurenarsenal, sondern enthält auch schon die einprägsame, dreimal wiederholte Formel der Bande, die zerbersten. Und ab der ersten Ausgabe 1812 avanciert Heinrich, wie erwähnt, in die Titelposition.

Die einzigartige Doppelstruktur mit dem „oder“ in der Mitte deutet nicht allein auf ein Gleichgewicht zwischen den beiden Teilen hin, sondern führt auch gleich, weniger flagrant, aber doch deutlich sichtbar, eine grundsätzliche Struktureigentümlichkeit der Grimm'schen Märchen überhaupt ein: Sie funktionieren als Vexierbilder, in denen, je nachdem, wie man sie betrachtet, etwas völlig anderes sichtbar wird, wobei die verschiedenen Bilder jeweils auch für ein anderes Publikum bestimmt sind. Anders als die dominante Strömung in der kritischen und künstlerischen Rezeption es nahelegt, wird hier weder ausschließlich die Geschichte des Prinzen und der Prinzessin erzählt, noch die des Prinzen oder gar der Prinzessin, noch auch die des Prinzen und seines Dieners, wie etwa im Märchen vom *Treuen Johannes*. Der Titel will es anders: Dies ist entweder die Geschichte vom Froschprinzen oder die vom eisernen Heinrich, je nach der Perspektive des Lesers.

Mit großer Sicherheit, mit Präzision und Überlegung, ja Kalkül ist hier ein Autor am Werk. Viele Indizien bezeugen es. Aus dem 2. Band der KHM, der 1815 noch ein zweites Märchen mit dem Froschmotiv, aber ohne den treuen Heinrich enthielt, *Der Froschprinz*, verschwindet dieses Märchen in der folgenden Ausgabe, zugunsten der Version, die den Auftakt zur ganzen Sammlung bildet.

Dass die Grimms eine Fassung ohne Heinrich kannten, geht aus den Anmerkungen hervor: Sie erwähnen ein schottisches Märchen, das nur in der ersten Hälfte übereinstimmt. Dieses wird verworfen. Die Ausgabe von 1856 des Anmerkungsbandes erwähnt schließlich Fassungen, die das schöne

<sup>10</sup> Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Die handschriftliche Urfassung von 1810*, hg. und kommentiert von Heinz Rölleke, Stuttgart 2007, S. 45/46.