



2012/22 dschungel

<https://jungle.world/artikel/2012/22/es-war-einmal-ein-volk>

Die Erfindung des Volkes in den Grimmschen Märchen

Es war einmal ein Volk

Von **Roger Behrens**

Wie die Gebrüder Grimm vor zweihundert Jahren nicht nur das Genre des Volksmärchens, sondern auch das Volk erfanden.

Neben der Bibel und dem Kommunistischen Manifest zählen die von Jacob und Wilhelm Grimm gesammelten, bearbeiteten und herausgegebenen Kinder- und Hausmärchen zu den meistübersetzten und weitverbreitetsten Texten der Welt. Ein erster Band mit 86 Märchen erschien 1812, also vor zweihundert Jahren, ein zweiter Band mit weiteren 69 Märchen folgte drei Jahre später, 1815. Eine zweite Auflage der zwei Bände kam 1819 heraus, noch einmal um einige Märchen ergänzt und zudem mit zahlreichen Änderungen sowie einer teilweisen Neusortierung der Märchen – diese so genannte »Große Ausgabe« gilt heute noch als Vorlage für die meisten Editionen.

Wesentlich zum Erfolg der Kinder- und Hausmärchen hat darüber hinaus die Kleine Ausgabe von 1825 beigetragen, eine von den Grimms besorgte Auswahl von 50 Märchen, darunter »Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich«, »Der Wolf und die sieben jungen Geißlein«, »Hänsel und Gretel«, »Aschenputtel«, »Frau Holle«, »Rotkäppchen«, »Dornröschen«, »König Drosselbart«, »Schneewittchen«, »Rumpelstilzchen«, »Hans im Glück« und »Die Sterntaler«. Das sind noch immer die Märchen, die vielen seit ihren Kindertagen geläufig sind: Tatsächlich sind von den weit über hundert Märchen nur ein gutes Dutzend als Märchen der Brüder Grimm berühmt geworden.

Bis zur siebten Auflage, der Ausgabe letzter Hand von 1857, haben Jacob und Wilhelm Grimm ihre Märchen immer wieder verändert, umgeschrieben, umgruppiert, semantisch und symbolisch verfeinert, und haben somit viele Märchen in ihrer heute bekannten Gestalt erfunden. Das Märchen vom Dornröschen zum Beispiel ist in der Fassung von 1812 doppelt, in der siebten Auflage 1857 sogar fast dreimal so lang wie die handschriftliche Urfassung, die Jacob Grimm nach Marie Hassenpflug notierte. Die Figur einer in einem abgelegenen Schloss schlafenden Prinzessin geht auf die nordische Mythologie (»Brunhilde«), aber vor allem auf Charles Perrault zurück, der das Grundmotiv des Märchens wiederum von Giambattista Basile übernommen hatte. Ausgeschmückt ist in der Grimmschen Fassung der Nebenstrang der ursprünglichen Vorgeschichte: Der König und die Königin können kein Kind bekommen, die Königin wird dann doch schwanger, nachdem sie heimlich einen Krebs (Urfauna) beziehungsweise Frosch getroffen hat. Überdies

fungiert »Das Dornröschen« in der Grimmschen Version als Doppelallegorie, die einerseits von einer ökonomischen Misere handelt (im ganzen Land werden die Spindeln vernichtet), andererseits einen schon recht modernen, kleinfamiliären Generationskonflikt schildert: Just mit der Geschlechtsreife fällt das bis dahin noch namenlose Dornröschen in seinen Jahrhundertsschlaf.

Das Projekt einer Märchensammlung steht im historischen Schatten der Französischen Revolution 1789 und ihres Scheiterns, zwischen politischer Aktion und Reaktion. Ihren Ausdruck finden diese Ambivalenzen in der Romantik, genauer: der deutschen Romantik. Gefordert wird die Poesie als »eine sinnliche Religion«, als »eine Mythologie der Vernunft«, wie es in dem mutmaßlich von Hegel, Schelling und Hölderlin verfassten so genannten »Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus« (1797) heißt: »Die Mythologie muss philosophisch werden und das Volk vernünftig, und die Philosophie muss mythologisch werden, um die Philosophen sinnlich zu machen.« Noch ist das der Zeitgeist, der einen radikalen bürgerlichen Humanismus zwischen Französischer Revolution 1789 und Wiener Kongress 1814/15 prägt: Ein Staat der Freiheit muss – nach Schillers Idee – ein ästhetischer sein, gegründet in der Kultur, in der der Mensch sich geschichtlich zum Menschen erst bildet. Die Romantik macht das zum Programm und will diese Kultur in Liedern, Sagen, Legenden und Märchen entdecken – nicht nur als verborgene, unterirdische Geschichte der Menschheit, sondern auch als Urgeschichte der deutschen Nation.

In dieser Tradition suchten Clemens Brentano und Achim von Arnim Volkslieder, die sie in ihrer Sammlung »Des Knaben Wunderhorn« zusammenstellten, veröffentlicht in drei Bänden 1806 bis 1808. Dafür hatte Jacob Grimm, zu dem es seit 1806 Kontakt gab, bereits zahlreiche »alte Liedlein« aus dem Kasseler Raum zusammengetragen. Bald gab es Pläne, die Liedersammlung durch eine Märchensammlung zu ergänzen. Dafür lieferten die Brüder Grimm 1810 eine Sammlung von zirka 50 Märchen an Brentano nach Berlin. Als sie von Brentano nichts weiter hörten, entschlossen sich die Brüder Grimm im Frühjahr 1811 die Texte selbst zu veröffentlichen.

Freilich hat es schon vorher Märchen und Märchensammlungen gegeben; neu war die Gattung in ihrer spezifischen Form: Feen- beziehungsweise Volksmärchen als Kinder- und Hausmärchen. Dass die Grimms einfach aufgeschrieben hätten, was über die Jahrhunderte an Märchen sich in der Bevölkerung als verborgene Geschichte überlieferte, gehört bereits zur Ideologie des Märchens – ist gleichsam das Märchen von den Märchen. Und dass auch das Märchen ein Märchen ist, die Sammlung und das ganze Forschungsprojekt sich wie ein Märchen darstellen lässt, ist eben die spezifische Form der von den Grimms begründeten Gattung: ihre immanente Verdoppelung. Solche Verdoppelung ähnelt der idealistischen Philosophie, die in der Wirklichkeit der Vernunft die Vernunft der Wirklichkeit und vice versa begreift. Was etwa in der Systemphilosophie Hegels damals seinen Höhepunkt hatte – Hegels »Wissenschaft der Logik« erscheint nahezu zeitgleich, 1812 und 1816 – wird in den Märchen, einem Anti-System gleich, konterkariert: Die Grimms folgen der Romantik in dem Grundbefund, dass die Welt, mit der sie es um 1800 zu tun haben, sich nicht mehr als logisches System entschlüsseln lässt: Geschichte erscheint nicht als geschlossener Fortschritt der Vernunft (»Geschichte als Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit«, wie Hegel schreibt), sondern als unabgeholte Vergangenheit der unerfüllten Wünsche und unaufgelösten Wunder. Insofern zeugen auch die Märchen von einer Geschichte, die auf Freiheit zielt – jedoch ist dies eine im vorsichtigen Rückschreiten des Unbewussten.

Die Märchen antizipieren damit die Psychoanalyse. Schon Sigmund Freud erkannte die Bedeutung der Märchen für das Unbewusste. Und während C. G. Jung und andere die Märchen reaktionär in eine Archetypenlehre verdrehten, haben Erich Fromm und Bruno Bettelheim den humanistischen Charakter von Märchen verteidigt: Es befähige mit seinen Möglichkeiten Sinn zu finden, der hilft, der sinnlosen Wirklichkeit zu widerstehen. Auch darin haben Märchen ihre psychoanalytische Entsprechung im Traum, wie umgekehrt der Traum seine Entsprechung im Märchen hat. Ähnlich wie Freud mit seiner Erkenntnis, dass sämtliche Regungen des Unbewussten auf Bedeutung verweisen, haben die Brüder Grimm kein Jahrhundert zuvor es unternommen, die geheime Logik des Sinns der Märchen zu entschlüsseln; und sowenig wie Freud mit der »Traumdeutung« liefern sie mit den Märchen einen Katalog mit Symbolerklärungen. Sie präsentieren eine Sammlung, mit der die Deutung der Märchen – darin wieder den Verfahren von Traumarbeit und Traumanalyse verwandt – der Lektüre überlassen bleibt.

Der romantischen Idee nach geht aus solcher Lektüre der Mensch als Mensch hervor. In den einzelnen Märchen soll er sich wieder finden als Individuum; in der Gesamtheit der Kinder- und Hausmärchen als »Volk«. Die »Kinder« in »Kindermärchen« sind jene neue Spezies bürgerlicher Subjekte, deren Erfindung eindrucksvoll Michel Foucaults Freund Philippe Ariès in seiner »Geschichte der Kindheit« beschrieben hat. Der Maler Philipp Otto Runge, der an der Grimmschen Märchensammlung maßgeblich beteiligt war – das auf Plattdeutsch wiedergegebene Märchen »Von den Fischer und seine Frau« galt den Grimms als Formvorlage –, zeigte mit den »Hülsenbeckschen Kindern« (1805–1810) Kinder tatsächlich als Kinder. Darüber hinaus hat Runge aber auch mit seinem Gemälde »Der Morgen« das Kindsein in der für die Romantik wichtigen geschichtslogischen Bedeutung skizziert: die Kindheit als Urzeit der Menschheit, und zugleich als Utopie. Die Märchen, die die Grimms zusammentragen, verstehen diese als Zeugnisse jener Urzeit:

Ursprungsdokumente der Geschichte, die im Sinne des romantischen Emanzipationsideals Utopie als Urgeschichte aufscheinen lassen, die aber auch romantisch-reaktionär das politische Ideal der deutschen Geschichte zum Ausdruck bringen. Nation wird hier noch wörtlich als »Geburt« verstanden. Auch das »Haus« in »Hausmärchen« ist nicht nur die gute Stube, das gemütliche Heim, sondern eben das deutsche Haus, das Haus als Oikos beziehungsweise als Ökumene, die es nun gilt als Nation zusammenzuhalten: als Kulturnation (Schiller), die sich aus ihrer Nationalkultur (Herder) heraus entfaltet. Insofern haben die Grimms dem »Volk« die Märchen nicht nur abgelauscht – wie sie behaupteten, sondern haben im »Volk« auch ihr Publikum gefunden. Die Grimms konnten die Volksmärchen als Gattung nur popularisieren, indem sie das Volk sowohl als historische Quelle ihrer Sammlung als auch Leserschaft ihrer Märchen konstruierten – um so wiederum das eine Volk, den Märchenproduzenten, mit dem anderen, dem Märchenrezipienten, zu verbinden. Das Wort »Volk«, damals noch negativ konnotiert, erfährt damit seine entscheidende Bedeutungsaufwertung zum geschichtlichen Subjekt. Anders als in der Philosophie ist das die Geschichte Verbindende hier nicht die Logik der Vernunft, sondern die Logik der Sprache: nämlich die Einheit der deutschen Sprache in ihrer Vielfalt. Das ist das Programm der Germanistik, an deren Begründung als selbständige Wissenschaft und Universitätsdisziplin Anfang des 19. Jahrhunderts auch die Grimm-Brüder beteiligt waren. Was sich in der Philosophie als Moment der Vernunft zur Totalität fügt, bleibt in den Märchen und als Märchen Fragment. Jedes einzelne Märchen ist ein Elementarteilchen der unabgeschlossenen und unabschließbaren Sammlung, jedes

Märchen ist Fragment eines im Ganzen offenen Systems. So sind die Märchen kleine Geschichten einer geschichtlich unbestimmten Zeit, eingerahmt zwischen den Worten »Es war einmal ...« und »Wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute ...«. Jedes Märchen erzählt vom Glück, hat die optimistische Wende zum Guten. Übersehen wird jedoch zumeist die unheimliche Dialektik, die ja gerade in den Grimmschen Märchen steckt: Die Märchen erzählen vom Glück, aber sie handeln nicht vom Glück. Was hier passiert, ist meistens grausam, oft der blanke Schrecken; gerade die Schwachen – die Kinder wie die Alten – sind der schieren Not ausgeliefert. Allenthalben fließen die Tränen. Die Märchen erzählen vom Glück, aber sie handeln von der Gewalt.

Es ist eine alltägliche Gewalt, die die Märchen grausam spiegeln: Kinder werden verstoßen, gequält, sogar noch über den Tod hinaus (»Frau Trude«; »Das eigensinnige Kind«); es gibt latenten Antisemitismus (»Der Jude im Dom«); Frauen werden genötigt, vergewaltigt, unterdrückt und als Hexen denunziert und getötet, indem sie in den Ofen geschoben werden.

Es verwundert nicht, dass nach dem Zweiten Weltkrieg diskutiert wurde, ob die Kinder- und Hausmärchen als Vorlage und eventuell auch als Quelle des deutschen Nazi-Terrors gedient haben könnten. Angeblich zogen die Alliierten sogar ein Druckverbot der Grimmschen Märchen in Erwägung. Insgesamt bleiben die Bezüge der Märchen zum Nationalsozialismus eher kurios: Es existieren sowohl Märchenillustrationen aus dem Nationalsozialismus, auf denen der ritterliche Prinz das arische Dornröschen mit Hitlergruß erweckt, als auch antifaschistische US-Propaganda-Trickfilme, in denen die Märchenfiguren als Karikaturen des arischen Deutschen verhöhnt werden. In einer englischen Ausgabe der Kinder- und Hausmärchen wurden beim Raten des Namens des Rumpelstilzchens die Namen »Rippenbiest oder Hammelswade oder Schnürbein« durch »Gobbels or Ribbingtop or Schickelgruber« ersetzt.

Unvermittelt als Wirklichkeit verstanden, bleiben die Märchen in der Tat Dystopien, Alpträume, die das Zeitalter der Angst vorwegnehmen. Utopisch sind sie in der Vermittlung der in ihnen entworfenen Möglichkeiten: Das Märchenhafte besteht ja nicht in der Unerbittlichkeit der in ihnen verhandelten Widersprüche, Konflikte und Verletzungen, sondern in deren phantastischer Überbietung durch eine kluge, lustige, komische, ironische Metaphysik.

Solche Dialektik charakterisierte dereinst das kritische Moment der Romantik. Doch mittlerweile ist das bloß noch Ideologie. Die Zeit der Märchen ist vorbei. Was heute als Märchen firmiert ist Kitsch, banaler Romantizismus, etwa in den Romanen »Harry Potter« oder »Tintenherz«. Die Erzähltradition des Märchens, die nach den Grimms von Lewis Carroll, Oscar Wilde und L. Frank Baum fortgeführt wurde, verliert sich in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts im Surrealismus. Ohnehin wird das Märchen schon mit der noch zu den Kunstmärchen gehörigen Erzählung »Der Sandmann« von E. T. A. Hoffmann (1816) oder mit Mary Shelleys »Frankenstein« (1818), spätestens mit Jules Verne literarisch vom Science Fiction und der Fantasy-Novel beerbt. Mit Fotografie und schließlich Film wechselt das Märchen auch sein Medium. Was von den Kinder- und Hausmärchen bleibt, sind zahlreiche Adaptionen, manche sind sogar weitaus bekannter als die Originale. Beispiele dafür sind der berühmte erste abendfüllende Disney-Trickfilm »Snow White and the Seven Dwarfs« von 1937, die Produktionen der DEFA und des Prager Filmstudios Barrandov, etwa »Drei Haselnüsse für Aschenbrödel« von 1973; die brasilianische Musical-Version der »Bremer Stadtmusikanten« oder die japanische Anime-

TV-Serie »Gurimu Meisaku Gekijo« aus dem Jahre 1987. Selbstverständlich gibt es die Märchen der Grimms auch als Pornofilm: »Schneewittchen. Ein erotisches Märchen, fast für die ganze Familie!«, darin freilich vorhersehbar: »Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist die geilste Sau im ganzen Land.«

Die Popkultur ist voll mit der ikonographischen Symbolik des Märchens, auch und gerade der Grimm-Märchen; von dem banalen Schema, Infantiles mit Sexuellem zu verbinden und die schiere Gewalt stumpf zu verniedlichen, wird nur in wenigen Ausnahmen abgewichen. Eine ist von der Filmemacherin Stephanie von Beauvais, die mit dem Video zu Tocotronics »This Boy is Tocotronic« 2001 das Dornröschenmärchen zur queeren Utopie überzeichnet hat.