

GERHARD LAUER

Die Brüder Grimm und ihre Folgen

Wer über Märchen sprechen will, muss über die Brüder Grimm reden. Mit keinem anderen Namen hat sich das Wort „Märchen“ inniger verbunden als eben mit dem Namen der beiden Brüder Jacob und Wilhelm Grimm. Gerne sagt man im Deutschen auch die „Gebrüder Grimm“, so als wären sie eine Firma, gegründet um den kleinen und großen Leuten dieser Welt Märchen zu erzählen. „Les contes de Grimm“, „Grimms' Fairy Tales“ und was der Engführung von Märchen und Eigennamen mehr in aller Welt sind, zeigen an, dass wir bei Märchen noch lange vor Ludwig Bechstein, Wilhelm Hauff oder Hans Christian Andersen an die beiden Brüder denken, so als handle es sich um einen Pleonasmus, eine rhetorische Verdopplung.

Die Märchen der Brüder Grimm sind ein fester Ort in unserer kulturellen Erinnerung, und, wie fast alle Topoi, so hat auch dieser eine Geschichte. Als 1785 und 1786 Jacob und Wilhelm Grimm geboren wurden, sprach fast nichts dafür, dass aus Märchen einmal Kindermärchen werden sollten, die so rein und unschuldig daher kommen würden, wie es die Märchen der Brüder Grimm tun oder zu tun scheinen. Jedenfalls können wir heute gar nicht anders als Märchen immer mit der Brille zu lesen, die uns erst die Brüder Grimm aufgesetzt haben. Wie es dazu kam, das wird im Folgenden berichtet. Um diese Geschichte richtig zu erzählen, muss man, statt mit Kinderaugen in ein verwünschtes altes Land zu schauen, auf das Deutschland des 18. und frühen 19. Jahrhunderts blicken – kein Land, in dem das Wünschen geholfen hat. Zu erzählen ist zunächst von den Märchen vor den Brüdern Grimm, dem Hunger und den blauen Bibliotheken dieser Zeit, dann von der Erfindung der *Kinder- und Hausmärchen*, die so gar nicht geplant waren, wie wir sie heute zu lesen gewohnt sind. Und schließlich haben solche Erfindungen auch Folgen. Davon wird im dritten Teil die Rede sein.

Der Hunger und die blauen Bibliotheken. Die Märchen vor den Brüdern Grimm

Märchen gab es längst vor den Brüdern Grimm. Nur verbanden sich mit dem Ausdruck „Märchen“ andere Vorstellungen als unsere heutigen. Ein Leser, zumal eine Leserin, stellte sich im 18. Jahrhundert unter einem Märchen Geschichten vor, solche, die von der Stillung des Hungers und solche, die von Abenteuern, Liebe und Feen erzählen. Dies sind Geschichten vor allem für Erwachsene. Christoph Martin Wieland eröffnet sein Heldengedicht *Oberon* von 1780 ganz selbstverständlich mit den Versen:

Noch einmahl sattelt mir den Hippogryfen, ihr Musen,
Zum Ritt ins alte romantische Land!

Wie lieblich um meinen entfesselten Busen
 Der holde Wahnsinn spielt! Wer schlang das magische Band
 Um meine Stirne? Wer treibt von meinen Augen den Nebel
 Der auf der Vorwelt Wundern liegt?
 Ich seh', in buntem Gewühl, bald siegend, bald besiegt,
 Des Ritters gutes Schwert, der Heiden blinkende Säbel.¹

Wielands Verse zitieren hier ein für seine damaligen Leser unverkennbares populäres Genre, die Feenmärchen. Das sind romanhafte Geschichten oder wie man im 18. Jahrhundert noch sagen konnte – und Wieland sagt es auch so – „romantische Geschichten“, also Geschichten mit Rittern, edlen Fräulein und wunderbaren Fabelwesen. Sie spielen im Mittelalter. Ein orientalisches Kolorit fehlt selten. Schließlich müssen die schönsten Frauen von den heldenhaftesten Rittern aus mancher muselmanischer Sklaverei befreit werden. Am Ende bekommt der Beste die Schönste. So gibt es das Muster der *Bibliothèque des Romans* vor, in der die Stoffe der mittelalterlichen Versepen längst in Prosa aufgelöst und von der italienischen Renaissance-Literatur umgeformt im 18. Jahrhundert angekommen sind.

„Romanhaft“ bzw. „romantisch“ sind die Geschichten auch deshalb, weil Ritter und Fräulein nicht ausgereicht haben, um eine wahrhaft unterhaltsame Handlung zu ergeben. Daher hat man die Wunderwelt der Feen in diese Geschichten eingewoben, was zu gar mannigfachen Verwicklungen und vor allem wundersamen Lösungen des Handlungsknotens führt. Diese Feen sind keineswegs schlichte Leute vom Lande oder gar alte Hexen. Sie sind hochkultivierte junge Damen, die gewohnt sind, in Kutschen zu reisen und in Palästen zu wohnen. Wenn sie einen Kürbis in eine Kutsche verwandeln, dann ziehen diese mindestens vier weiße Pferde.

Man könnte denken, solche Geschichten würden sich allzu schnell erschöpfen und seien rasch von anderen Moden abgelöst. Aber die Seifenoper des 18. Jahrhunderts haben mindestens so gut funktioniert wie unsere Fernseh(un)kultur. Entsprechend zahlreich waren die Bände, die in ganz Europa zirkulierten und in endlosen Variationen die immergrüne Geschichte von Liebe und Abenteuer erzählen. In ganz Europa, sage ich, weil die Buchkultur des 18. Jahrhunderts, vor allem die des Romans, noch lange eine europäische war. Bücher, die in Frankreich erschienen, waren rasch in Amsterdam oder London nachgedruckt, wurden über die Grenzen mal legal, mal illegal gehandelt. Schließlich lohnte nichts so sehr wie der Nachdruck verbotener Bücher. Bücher waren zudem teuer, schon weil die Papierherstellung aufwendig war. Wer also überhaupt ein Buch kaufen konnte, konnte es oft auch in der vornehmsten der Sprachen, dem Französischen, lesen. Also wurden die Bücher auch auf Französisch in den deutschen Territorien vertrieben. Die Feenmärchen gehören dazu.

Diese Bücher waren meist klein, nur 15,5 auf 9,5 cm groß, und sollten als Unterhaltungsliteratur auch in kleine Taschen passen, auch und gerade in die der Damen. Diese Feenbücher waren eine französische Mode und deshalb zugleich auch eine europäische.² Blickt man auf ihre Autoren, so sind es Angehörige des französischen sogenannten Hochadels. Sie waren im Sonnenreich Ludwigs XIV. nach der Niederschlagung der Fronde ruhiggestellt und auf die Funktion reduziert, den Glanz des Königs zu erhöhen. In dieser Welt des Hofes haben vor allem Frauen

wie Madame d'Aulnoy nicht nur die ersten großen Romane der französischen Literatur geschrieben, sondern auch Märchen und damit aus Versehen eine literarische Mode begründet. 1697 erschienen gleich vier Bände ihrer *Contes des fées: ou les enchantementes des bonnes et mauvaises fées*, ein Jahr später bereits folgten weitere vier Bände *Les Contes nouveaux ou Les fées à la mode* der d'Aulnoy. Andere Sammlungen wie Charles Perraults *Contes de ma mère L'Oye* von 1697, Jean de Maillys den Damen gewidmete *Les Illustres fées, contes galans* von 1698 oder die *Contes de fées* von 1698 von Henriette Juli de Castelnau Murat und ihre *Les nouveaux contes de fées* von 1710 waren allesamt Verzauberungsgeschichten, französisch „enchantementes“. Sie waren bald schon Vorbild für Nachahmer und Kompilatoren, die aus den Versatzstücken immer neue Märchen und Kabinettsammlungen zusammenstellten, wie sie dann in Sammlungen wie dem *Cabinet des fées* (1785–1789) von Charles-Joseph de Mayer am Ende des 18. Jahrhunderts in mehr als 40 Bänden zum Druck gebracht wurden. Auch Voltaire hat sich noch in dieser Gattung versucht und wie viele andere Autoren dazu auch Stoffe aus der persisch-indischen Tradition aufgenommen. Hier vermischten sich auf eine für die moderne Romangeschichte typische Weise Hochliteratur und populärer Lesestoff. Aus Versatzstücken armer Leute wurde die unterhaltsame Wunderwelt der Reichen. Mit der *Histoire de Fleur d'épine* von Antoine d'Hamilton und dem *Hazard du coin du feu* von Claude Prosper Jolyot de Crébillon lagen dann auch schon bald Parodien vor, in denen sich selbst Nachttöpfe in wunderschönste Feen verwandeln konnten.³ Verzauberung, wohin man schaut.

Wieland und andere deutsche Autoren, vor allem aber kluge und geschäftstüchtige Verleger wie Bertuch aus Weimar haben die Mode auch für die nur deutsch lesenden Leserinnen und Leser übernommen. Zwischen 1761 und 1766 brachte Friedrich Immanuel Bierling in neun Bänden *Das Cabinet der Feen* in Nürnberg heraus, 1768 folgte Anne-Claude Philippe de Caylus mit seinen *Neuen Feen- und Geister-Märchen* in zwei Bänden, 1786 erschien Wielands *Dschinistan oder aus-erlesene Feen- und Geistermärchen* in drei Bänden, zwischen 1790 und 1800 dann in insgesamt zwölf Bänden Friedrich Justin Bertuchs *Blaue Bibliothek aller Nationen*. *Blaue Bibliothek* war die Sammlung überschrieben, weil sich diese Ausgaben an die vielen Leser richteten und daher auf dem billigeren blauen Papier gedruckt wurden, um sie auch in den Spinnstuben vorzulesen.

Die *Bibliothèque bleue* war für die damalige Zeit ein Populärphänomen. 1759 befanden sich im Inventar eines einzigen Buchdruckers in Rouen mehr als 5 Millionen Broschüren und kleine Werke, gedruckt auf blauem Papier. Die Ideen und Themen der Aufklärung finden sich in diesen Werken jedoch fast gar nicht wieder. Dafür bediente sich ihrer die Kirche zum Zweck der seelsorgerischen Arbeit. So waren etwa 30 bis 40 Prozent der *Bibliothèque bleue* religiöse Werke. Der Rest bestand vor allem aus populären Heldengeschichten und vielen Ratgebern für den täglichen Gebrauch und eben Märchen.

In der Summe war es auch hier, wie in der Literatur bei Hofe, Literatur für Erwachsene, selten Kinderliteratur. Sie war mehr oder minder literarisch stilisiert und hat mit der uns geläufigen Vorstellung von „Volksmärchen“ wenig zu tun.

Märchen waren ein populärer Lesestoff voll von Abenteuern und wundersamen Verwandlungen; seine Leser waren vor allem die Erwachsenen. Hinter dieser Märchenmode des 18. Jahrhunderts stand eine längere europäische Tradition der Frühen Neuzeit, die der Literarisierung des Märchens. Hier wurden seit der Frühen Neuzeit märchenhafte Stoffe aus ganz unterschiedlichen Quellen adaptiert, Schwank- und Mären-Erzählungen ebenso wie volkstümliche Erzählstoffe, konfessionelle Propaganda-Literatur, arabische und indische Stoffe – oder solche, die man dafür hielt – und Prosaauflösungen der mittelalterliche Epen. Von Giovan Francesco Straparolas *Le piacevoli notti*, gedruckt in Venedig in zwei Bänden 1550/53, über Basiles *Lo cunto de li cunti*, dem sogenannten *Pentamerone* aus dem Jahr 1634–36, bis hin zu Musäus' fünf Bänden *Volksmärchen der Deutschen* (1782–86) und Benedikte Nauberts *Neue Volksmärchen der Deutschen* von 1789–92 reicht eine jahrhundertelange Kette der zunehmenden Literarisierung der Märchen, deren volkstümliche Vorlagen, sofern es sie überhaupt gab, kaum noch auszumachen sind. Es sind diese Bücher, die die Brüder Grimm gelesen haben, wenn sie Märchen lasen, solche wie die Märchen der Naubertin, die außerdem mehrere Dutzend historische Romane und eine Sammlung ägyptischer Märchen geschrieben hat. Alles dies sind Bücher für Erwachsene. Nur für sie hat man aufgezeichnet, nur sie waren die intendierten Leser.

Nicht alle haben im 18. Jahrhundert Kuchen gegessen und Französisch parliert, im Gegenteil. Ein kalter Winter, eine schlechte Ernte, die Langeweile eines Fürsten und seiner Jagdgesellschaft, ein Kabinettskrieg oder ein Feuer konnten im 18. Jahrhundert leicht die Existenzgrundlage entziehen und den Hunger ins Haus bringen. Nicht wenige Märchen erzählen daher von dem Thema, der Angst der Menschen, eben der vor dem Hunger, einer Realität für viele. Über den kleinen Däumling – auch so eine Traumgestalt der kleinen Leute – heißt es in der Märchensammlung des Charles Perrault: „Da kam ein sehr schlechtes Jahr, und es trat eine so große Hungernot ein, daß die armen Leute beschlossen, sich von ihren Kindern zu trennen“.⁴ Das verstand am Ende des 17. Jahrhunderts jeder, selbst ein Höfling wie Perrault. Man aß damals auch Gras vor Hunger, erstickte seine Kinder oder setzte sie der Kälte aus, wenn die Not groß war. Aschenputtel wird nicht zufällig „dick und drall“, wenn sie aus ihrer armseligen Existenz erlöst wird und nicht mehr – wie viele Kinder damals – arbeiten muss. Die Märchen des so genannten Volkes durchziehen daher abgedankte und verkrüppelte Soldaten. Es liegen Tote am Wegesrand. Kinder werden verkauft oder in den Wald geschickt. Hungerphantasien sind allenthalben anzutreffen.

Ein Beispiel für ein solches Hungermärchen ist eines der bekanntesten so genannten Volksmärchen, eine der einfachen Vorlagen für Perraults Fassung des Rotkäppchen-Stoffes. Man muss es nur einmal ganz lesen, um sofort zu verstehen, worum es in einem solchen Märchen der armen Leute eigentlich einmal ging und warum das nicht direkt Kinderliteratur ist, aus der man eine andere Lehre ziehen könnte als die, dass Hunger eine Bedrohung ist:

Es war einmal ein kleines Mädchen, dem von seiner Mutter aufgetragen wurde, der Großmutter Brot und Milch zu bringen. Als das Mädchen durch den Wald ging, trat ihm ein Wolf entgegen und fragte, wohin des Weges es gehe. „Zum Hause der Großmutter“, antwortete es. „Welchen Weg willst du

gehen, den Dornenweg oder den Stachelweg?“ „Den Stachelweg.“ Da ging der Wolf den Dornenweg und langte als erster beim Hause an. Er brachte die Großmutter um, füllte ihr Blut in eine Flasche, schnitt ihr Fleisch in Scheiben und legte es auf einen Teller. Dann zog er ihr Nachtgewand an und wartete im Bett.

Poch, poch. „Tritt ein, liebes Kind.“ „Guten Tag, Großmutter. Ich bring dir Brot und Milch.“ „Iß selbst etwas, liebes Kind. Da ist Fleisch und Wein in der Speisekammer.“ Und da aß das kleine Mädchen, was es geboten bekam; und während es das tat, sagte eine kleine Katze: „So ein Luder! Der eigenen Großmutter Fleisch zu essen und Blut zu trinken!“ Dann sagte der Wolf: „Zieh dich aus und komm zu mir ins Bett.“ „Wo soll ich meine Schürze hinlegen?“ „Wirf sie ins Feuer; du wirst sie nicht mehr brauchen.“ Bei jedem Kleidungsstück – dem Leibchen, dem Kleid, dem Unterrock und den Strümpfen – tat das Mädchen dieselbe Frage; und jedesmal antwortete der Wolf: „Wirf es ins Feuer; du wirst es nicht mehr brauchen.“

Als das Mädchen ins Bett stieg, sagte es: „Aber Großmutter, was hast du für haarige Haut?“ „Damit ich es wärmer habe, liebes Kind.“ „Aber Großmutter, was hast du für breite Schultern?“ „Damit ich das Brennholz besser tragen kann, liebes Kind.“ „Aber Großmutter, was hast du für lange Nägel?“ „Damit ich mich besser kratzen kann, liebes Kind.“ „Aber Großmutter, was hast du für große Zähne?“ „Damit ich dich besser fressen kann, liebes Kind.“ Und er fraß es auf.⁵

Perrault, der französische Gelehrte und Kavalier hat solche sonst in Spinnstuben und Gaststätten erzählten Geschichten für den Hof Ludwig XIV. aufbereitet. Auch hier sieht man unschwer, dass nicht unschuldige Kinder die Adressaten sind. Jedem Märchen hat Perrault jeweils eine eigene Lehre nachgestellt, „Moral“ überschrieben. Aus dem Rotkäppchen-Märchen ist danach zu folgern:

Moral – Hier sieht man, daß kleine Kinder, zumal junge Mädchen, wenn sie hübsch sind, fein und nett, sehr schlecht dran tun, jedwedem Gehör zu schenken, denn dann nimmt es nicht wunder, daß der Wolf so viele von ihnen frißt. Ich sage *der Wolf*, weil nicht alle Wölfe von der gleichen Art sind. Da gibt es solche, die kein Aufsehen erregen und sich zuvorkommend, liebenswürdig und brav zeigen. Ganz zahm und gefällig folgen sie den jungen Damen in ihre Häuser und in ihre Gemächer – doch ach! wer weiß es nicht, daß die sanften Wölfe unter den Wölfen die allergefährlichsten sind.⁶

Die Hungermärchen sind uns heute so fremd wie die Verhaltensmaßregeln für angehende Fräuleins, wie diese mit der *Dissimulatio*, der höfischen Verstellung, umzugehen haben. In dem einen wie in dem anderen Fall sind Märchen keine Bücher für unschuldige Kinder noch berichten sie von einer solchen Welt der Unschuld. Wir sind offensichtlich durch eine historische Wasserscheide von dieser Welt der Frühen Neuzeit getrennt, in der das Wünschen so gar nicht geholfen hat und Märchen so wenig kindlich sind. Dass es uns oft so erscheint, als sei diese alte Welt doch ein verwünschtes Märchenland der Kinder, hat mit einer geradezu revolutionären Wendung im Umgang mit Märchen zu tun, der Romantik.

Die Erfindung der Märchen

Man übertreibt keineswegs, wenn man sagt, erst die Brüder Grimm hätten die Märchen zu dem gemacht, was sie uns heute sind, eine Literatur der Kinder im doppelten Sinn, der Kinder als Leser wie der Kinder als Helden der Märchen. Die Umdeutung der Märchen als Zeugnisse einer alten, verschütteten Welt kindlicher Einfachheit beginnt nicht voraussetzungslos. Im Jena der 90er Jahre des 18. Jahrhunderts fanden sich einige Studenten zusammen, die fleißige Leser waren. Sie hatten die empfindsame Literatur des 18. Jahrhunderts ebenso gelesen die neuesten

Autoren ihrer Zeit, Herder etwa und Schiller, auch und immer wieder ihren Goethe. Vor allem Johann Gottfried Herder hatte mit seiner Sammlung internationaler *Volkslieder* von 1778/79 in der Tradition von Percys *Reliques of Ancient Poetry* und Gleims Grenadierliedern den Begriff des Volksliedes in die deutsche Sprache eingeführt, und mehr noch mit seinen geschichtsphilosophischen Überlegungen zur Volkspoesie der Auffassung Geltung verschafft, es gebe eine Kindheit der Poesie, die sich analog entwickle wie die Entwicklung eines Menschen, und ebenso entwickle sich ein Volk aus seinen ersten, einfachen Anfängen. Wie es ein erstes Alter des Kindes gibt, so gäbe es ein erstes Alter der Völker und ein erstes Alter der Poesie. Und so wie die Kindheit ein Ort der glücklichen Phantasie sei, des ungeteilten Einsseins mit sich, der Natur und allem Wunderbaren, was einen umgibt, so wäre die Volkspoesie der erste unverstellte Ausdruck dieser ungetrübten Phantasie des einfachen Volkes vor aller gesellschaftlichen Überformung. Kindheit und Volk, Natur und Poesie, das gehörte jetzt unmittelbar zusammen. So einfach wie die Kinder war das Volk, war seine Sprache und sein Ausdruck. Dieser erste Klang der Sprache, als die Menschen zu reden begannen – er war wiederzugewinnen.

Herders Thesen und verwandte Gedanken wurden von den Jenenser Studenten um die Brüder Schlegel, Novalis, Wackenroder und Tieck am Ende des 18. Jahrhunderts bald in ganz neue spekulative Höhen geführt. Das Kind war jetzt nicht mehr nur Ausdruck eines verlorenen Zeitalters einer glücklichen Einheit. Es war mehr, es war der fast heilige Garant für die Wiederkehr des ersten Zeitalters der Menschheit. Runges allegorisches Sinnbild *Der Morgen* von 1808 setzt sinnbildlich in Szene, wie über die Kinder die ganze Welt eine goldene Kette des glücklich-naiven Zusammenhangs bildet. Es ist der erste Anfang, zu dem wir alle zurückkehren wollen. „Nach Haus“ sagt Novalis in der sechsten seiner *Hymnen an die Nacht* (1800) und meint, dass wir Kinder werden müssen, damit die Welt romantisiert werden könne. Erst dann könnten wir jenen goldenen Zusammenhang wieder begreifen, aus dem wir einst hergekommen sind und den Runges Bild andeutet, wenn es die Kinder zu Stellvertretern Gottes verherrlicht. Die Anspielungen auf Christus als den kindlichen Erlöser gehören zum Motiv-Inventar der Romantiker und wollen als Allegorien auf das eine Absolute gelesen sein. Niemals zuvor hat man in der Menschheitsgeschichte radikaler die Kindheit aufgewertet, sie zur quasi göttlichen Statthaltschaft verklärt als eben in der Romantik.

Weil Kindheit und Poesie in der romantischen Auffassung auf das Engste zusammengehören, wird auch alle erste Poesie aus den Tagen der Kindheit der Menschen mit unerhörter Neuigkeit aufgewertet. Je kindlicher Poesie ist, desto höher wird sie geschätzt. Neben den Liedern sind es vor allem die Märchen, die das Interesse der Romantiker auf sich ziehen. Das ist zunächst eine nur theoretische Auffassung. In dem *Allgemeinen Brouillon* von 1798/99, einer Sammlung fragmentarischer Aphorismen zum Thema der Polarität und Einheit von Wissenschaft und Kunst, notiert Novalis: „Das Märchen ist gleichsam der *Canon* der *Poësie* – alles poëtische muß märchenhaft seyn”.⁷ Novalis ist nicht der einzige, der Poesie und Märchen gleichsetzt und nun selbst beginnt, Märchen zu schreiben. Jede wahrhafte Poesie ist ein Märchen, eine Kunde aus jenem goldenen Zeitalter, das

wiederzufinden ist. Kunst kann daher gar nicht genug naiv werden, um zugleich die allermodernste, eben romantische zu sein. Kunst und Märchen werden so zu wechselseitig austauschbaren Begriffen. Poesie, das ist nicht mehr die artifizielle Anstrengung, der Kunstwille und die Form, sondern der unbeschwerte Ausdruck gerade der Kinder. Es war daher nur konsequent, dass die Romantiker Texte zu sammeln begannen, die selbst noch Herder nicht verzeichnet hat: Kinderlieder etwa, wie sie zwischen 1807 und 1830 auch die Brüder Grimm gesammelt haben:

Troß Troß Trull / der Bauer hat ein Full / das Füllen will nicht laufen / der Bauer wills verkaufen / verkaufen wills der Bauer / das Leben wird ihm sauer / sauer wird ihm das Leben / der Weinstock der trägt Reben / Reben trägt der Weinstock / Hörner hat der Ziegenbock / der Ziegenbock hat Hörner / im Wald da wachsen Dörner / Dörner wachsen in dem Wald / im Winter ist es kalt / kalt ist es im Winter / vor der Stadt wohnt der Schinder / wenn der Schinder geßen hat / so ist er satt.⁸

So den romantischen Traum von der Rückkehr in die Kindheit beim Wort zu nehmen, war neu, so irritierend neu, dass sich Johann Christoph Friedrich Haug, der Freund Schillers, über die Grimms und ihr Lied „Troß, troß trill“ lustig macht:

Was Mägde, Kinder und Ammen / Gefabelt und gestammelt, / Hat Er als olympische Flamme / Großmütig gütig zusammen / Für große Kinder gesammelt ... fad' und töricht, / Als Spreu und Kehricht, / Als puren Nonsens ... / Dies aufgeraffte Gemengsel ... / Einen Hohlkopf schalt ich / Den Sammler der Lieder für Kinder ... Der Schöpfer von „Troß, troß, trill“ / [gilt ihm mehr] als Homer und Vergil.⁹

Die Brüder Grimm verfolgten seit etwa 1807 vielleicht so konsequent wie keine anderen Romantiker das romantische Projekt einer Erneuerung der Welt aus dem Geist der ersten Poesie. Zunächst angeleitet von ihren älteren Freunden Achim von Arnim und Clemens Brentano, um für deren Lieder-Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* alte Volkslieder aufzufinden, stießen die Brüder auf immer mehr und andere Zeugnisse einer alten, für sie im Untergang begriffenen Welt. Suche hieß für die beiden in Marburg und Heidelberg studierten Juristen vor allem in die Bibliotheken zu gehen und Sammlungen alter Volksbücher, mythologische Überlieferungen und Rechtsdokumente zu sichten und als Zeugnisse jener ersten Poesie des Menschengeschlechts herauszugeben.

1808 erschien in der von Arnim in Heidelberg herausgegebenen *Zeitung für Einsiedler* Jacob Grimms erster grundlegender Aufsatz *Gedanken: wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten*. Darin wendet er das von Schiller geprägte Denkmodell einer Unterscheidung zwischen naiver und sentimentalischer Dichtung bzw. Natur- und Kunstpoesie auf die Märchen an, um zu begründen, wie man in den ältesten Dokumenten gar aus vorchristlicher Zeit Spuren einer „urgemeinschaft der europäischen völker“ finde könne, „übergänge aus dem morgenlande“, eine Einheit der wiederzugewinnenden Neuen Mythologie.¹⁰ Diese Urpoesie, so glaubte Jacob Grimm, war eine mündliche, die nun in seinem Zeitalter im Absterben begriffen sei. Sie zu retten und aufzubewahren, war sein romantisches Anliegen.

Das romantische Sammeln erstellte zunächst keine Texte ausdrücklich für Kinder, sondern für große Leute, die wieder Kinder werden sollten. „Das Märchenbuch ist mir gar nicht für Kinder geschrieben“, notiert Jacob Grimm für die erste Auflage, „aber es kommt ihnen recht erwünscht und das freut mich sehr“.¹¹ Daher zielt auch

die Sammlung der Märchen durch die Brüder Grimm zunächst nicht auf die Erstellung eines Kinderbuches. Der Titel *Kinder- und Hausmärchen* verwies auf die Quelle, nicht auf den Adressatenkreis der Sammlung. Die Sammlung geriet 1810, als die Brüder bereits ein Konvolut von 54 Texten gesammelt und an Brentano gesandt hatten, so umfangreich, dass eine Publikation nahelag. Weihnachten 1812 erschien der erste Band mit 86 Nummern, Arnims Ehefrau Bettina gewidmet. Auf sein Erscheinen meldeten sich weitere Beiträger. Die Sammlung wuchs rasch an, 1819 erschien eine zweite, wesentlich erweiterte Auflage. Ein verlegerischer Erfolg war diese allerdings ebenso wie die erste nicht, obgleich eine englische Übersetzung bereits 1823 herauskam. Erst die so genannte *Kleine Ausgabe* von 1825 verkaufte sich besser. Inzwischen waren die beiden Brüder, die nicht ohne einander leben konnten, bestellte Professoren in Göttingen und blieben es bis zu ihrer zwangsweisen Entlassung durch den König 1837. Jacob war zu Göttingen Bibliothekar und ordentlicher Professor für deutsche Altertumswissenschaften, Wilhelm zunächst ebenfalls Bibliothekar und dann ab 1829 außerordentlicher Professor, 1835 ordentlicher Professor. 1837 erschien schließlich die dritte, die sogenannte *Große Ausgabe*. Sie wurde mit ihren mehr als 200 Märchen der verlegerische Erfolg, der bis heute anhält. Erst mit dieser Ausgabe von 1837 wurden die *Kinder- und Hausmärchen* endgültig zum romantischen Kinderbuch, wie es uns heute vertraut ist.

Was die Brüder zunächst mit ihrer Sammlung wollten, sagt die Vorrede zur zweiten Auflage 1819 schon sehr deutlich:

Darum geht innerlich durch diese Dichtung jene Reinheit, um derentwillen uns Kinder so wunderbar und selig erscheinen: sie haben gleichsam dieselben blaulichweißen makellosen glänzenden Augen, die nicht mehr wachsen können, während die andern Glieder noch zart, schwach und zum Dienste der Erde ungeschickt sind. Das ist der Grund, warum wir durch unsere Sammlung nicht bloß der Geschichte der Poesie und Mythologie einen Dienst erweisen wollten, sondern es zugleich Absicht war, daß die Poesie selbst, die darin lebendig ist, wirke und erfreue, wen sie erfreuen kann, also auch, daß es als ein Erziehungsbuch diene.¹²

Wir, die großen Leute, sollen zu den makellosen Kindern erzogen werden, – das ist das romantische Versprechen. Noch deutlicher formuliert Wilhelm Grimm den romantischen Glauben an den mythischen Urgrund des Märchens in den „Anmerkungen“ der Ausgabe von 1856, den Grund, durch den wir wieder ins Märchenland zurückfinden sollen:

Gemeinsam allen Märchen sind die Überreste eines in die älteste Zeit hinauf reichenden Glaubens, der sich in bildlicher Auffassung übersinnlicher Dinge ausspricht. Das Mythische gleicht kleinen Stückchen eines zersprungenen Edelsteins, die auf dem von Gras und Blumen überwachsenen Boden zerstreut liegen und nur von dem schärfer blickenden Auge entdeckt werden. Die Bedeutung davon ist längst verloren, aber sie wird noch empfunden.¹³

Diese Überreste eines in die ältesten Zeiten hinaufreichenden Glaubens aufzufinden, verlangte nach philologischer Arbeit. Ihren Ausgaben haben die Grimms daher auch einen Anmerkungsapparat für den wissenschaftlichen Gebrauch beigelegt, der die Quellen benennt, aus denen ihre Märchen geschöpft sind. Meist sind es nur allgemeine Hinweise wie „aus dem Hessischen“ oder „in einem schwedischen Volkslied“, „eine verwandte Sage“ und ähnliche Formulierungen, die gegeben werden. Nur zu offensichtlich ging es den Grimms nicht um jene

philologische Genauigkeit, die wir heute erwarten würden. Die romantische Philologie war eine andere. Sie wollte nicht den Namen nennen, sondern am liebsten „das Volk“ oder die „alten Zeiten“ als Quelle benennen. Daher finden wir in den Anmerkungen in der Mehrzahl solche Hinweise wie „aus dem Hessischen“ und ähnlich verallgemeinernde Hinweise auf kollektive Urheberschaften, etwa unter dem Eintrag „Rothkäppchen“: „Aus den Maingegenden. Bei Perrault *chaperon rouge*, wonach Tieks anmuthige Bearbeitung in den romantischen Dichtungen [...]“.¹⁴ Da hat sich dann doch die philologische Genauigkeit eingeschlichen. Denn die Grimms wussten wohl, dass Perraults Märchen die Vorlage auch für ihre Fassung war. Dennoch ist diese Anmerkung aus Sicht der Romantiker kein Einwand gegen ihren Glauben, das Erzählgut der Märchen wären die Splitter einer ersten, längst versprengten Poesie, Reste des zersprungenen Edelsteins des Urmythos, der einmal Gemeingut und Ursprache des ganzen Menschengeschlechts gewesen sein soll. Dass der französische Höfling Perrault auch davon weiß, zeigt nur, wie verstreut die einmal vereinte Urerzählung ist. Sie in allen Quellen wieder freizulegen, das ist Aufgabe der romantischen Philologie, aus der dann das universitäre Fach Germanistik hervorgehen sollte.

Wenn es uns dennoch so scheint und erst recht dem 19. Jahrhundert so erschien, als wären die Brüder Grimm übers Land gezogen und hätten sich vom einfachen Volk die Märchen erzählen lassen, dann hat das auch mit der Bilderpolitik der Brüder zu tun. Die Romantik hat wie keine literarische Bewegung vor ihr das Selbstbild als Autoren gleich mit geliefert, es sorgsam inszeniert und für die Nachwelt zur Erinnerung schon vorbereitet, verstand man sich doch selbst als Teil einer Wiederbringung des romantischen Zeitalters, in dem Wünschen wieder helfen werde. Schon in der zweiten Auflage von 1819 hat Ludwig Emil Grimm, der jüngere Bruder von Jacob und Wilhelm Grimm, ein Portrait der angeblichen Hauptbeiträgerin dem zweiten Band vorangestellt, auf das die Vorrede ihrerseits anspielt: „Die Frau Viehmännin war noch rüstig und nicht viel über fünfzig Jahre alt. Ihre Gesichtszüge hatten etwas Festes, Verständiges und Angenehmes, und aus großen Augen blickte sie hell und scharf“,¹⁵ heißt es dort. Der jüngere Bruder hat das Portrait dieser Frau als das einer hessischen Bäuerin radiert. Doch diese Katharina Dorothea Viehmann aus Niederrhoden bei Kassel, die hier als „Märchenfrau“ titulierte wird und so in allen späteren Auflagen erscheint, war gar keine Bäuerin, sondern eine bürgerliche Schneidersfrau, verwandt übrigens mit der Familie Goethes (Goethe war ein Cousin fünften Grades von ihr, um genau zu sein). Ihr Mädchenname lautet denn auch Pierson, ein französischer Name also. Das ist aufschlussreich, verweist der Name doch auf die Herkunft und damit auch auf die Quelle der Märchen für die Brüder Grimm. Madame Pierson war eine Hugenottin, daher bestens mit den höfischen Märchen des Charles Perrault vertraut, aber weder Hessin noch Frau aus dem (deutschen) Volke.

Nicht anders steht es mit der so genannten „alten Marie“. Auch sie galt und gilt als Garantin einer volkstümlichen Tradition, die hinter den *Kinder- und Hausmärchen* auszumachen und deretwegen in den Märchen daher eine einfache und alte Weisheit verborgen sei. Nur handelt es sich auch hier, wie der Grimm-Philologe

Heinz Rölleke gezeigt hat,¹⁶ nicht um eine Frau aus dem Volk, sondern wiederum um eine Hugenottin, eine junge Dame namens Marie Hassenpflug. Im Haus Hassenpflug sprach man noch um 1880 französisch und war mit Perrault und Madame d'Aulnoys Märchensammlungen vertraut. Wie dann auch bei der Familie Wild, die ebenfalls zu den Hauptbeiträgern der *Kinder- und Hausmärchen* gehörte, und deren Tochter Dortchen Wild Wilhelm Grimm später heiraten sollte, haben diese Beiträgerinnen auffällig viele durch das höfische Frankreich tradierte Quellen den Grimms überliefert, darunter gerade die bekanntesten Märchen wie *Rotkäppchen*, *Frau Holle*, *Rumpelstilzchen* oder *Allerleirauh*, um nur ein paar zu nennen. Die Quellen sind daher nur allzu oft weder „alt“ und aus dem „Volk“, noch unbedingt aus den deutschen Ländern. Sie stammen von jungen Damen, die mit der französischen Märchenliteratur vor den Brüdern Grimm gut vertraut waren.

Der Erfolg dieser Erfindung, wonach die Brüder Grimm beim Abfassen dem Volk aufs Maul geschaut hätten, hängt aber nicht nur an der Bilderpolitik. Er hängt auch an der Erfindung eines eigenen Märchen-Tons, der uns heute so geläufig ist, zu den Zeiten der Grimms aber erst noch entwickelt werden musste. Die Vorrede von 1819 gibt das direkt zu erkennen:

Wir suchen die Reinheit in der Wahrheit einer geraden, nichts Unrechtes im Rückhalt bergenden Erzählung. Dabei haben wir jeden für das Kinderalter nicht passenden Ausdruck in dieser neuen Auflage [1819] sorgfältig gelöscht. [...] Der epische Grund der Volksdichtung gleicht dem durch die ganze Natur in mannigfachen Abstufungen verbreiteten Grün, das sättigt und säntigt, ohne je zu ermüden.¹⁷

Die Sammlung ist daher bewusst bearbeitet, weil nach romantischer Überzeugung die Splitter des zersprungenen Edelsteins der Urpoesie erst wieder freizulegen und richtig zusammenzufügen seien und daher alles zu entfernen ist, was spätere, schlechtere Zeiten als unreine Zutat hinzugefügt haben. Vor allem Wilhelm Grimm hat von Ausgabe zu Ausgabe jenen Märchen-Ton herausgebildet, der uns so vertraut ist, wenn wir Formeln hören wie „Zu der Zeit, als das Wünschen noch geholfen hat“, „Wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute“. Aus Prinzen und Prinzessinnen werden bei ihm Königssöhne und Königstöchter, Diminutive und Spruchweisheiten werden eingestreut, die man in den Bibliotheken gesammelt hat. Der Satzbau der Märchen wird von aneinandergereihten Hauptsätzen dominiert, die den einfachen Reihungsstil anzeigen sollen. Wortwiederholungen als Steigerungsformeln sollen den Volkston treffen. Mehr noch als sein Bruder Jacob malt Wilhelm Grimm auch den Handlungshintergrund der Märchen aus, sucht nach reicheren Motivierungen der Figuren und anschaulicheren Situationsdarstellungen. Das epische Präteritum tritt an die Stelle des Präsens. Archaisierende Wendungen und Volkstümlichkeit anzeigende Doppelausdrücke wie „Speis und Trank“ schaffen erstmals den Stil des deutschen Buchmärchens, der dann weltweit für den Ton alter Märchen gehalten wird, genau genommen aber nicht älter ist als die Brüder Grimm.

Verändert wurden auch die in den ersten Jahren als anstößig kritisierten Stellen. Märchen sind – gerade wenn sie irgendetwas mit populärer Kultur zu tun haben – voll von Sexualität, auch sexueller Gewalt. Im Märchen wie *Das Mädchen ohne Hände* ist es nicht ursprünglich der Teufel, sondern der Vater, der die eigene

Tochter sexuell bedrängt. In *Allerleirauh* ist dieser Inzest bei genauem Lesen auch in den späteren Ausgaben stehen geblieben, so dass am Ende die Tochter doch den Vater heiratet, vor dem sie zunächst flieht. Man muss nur die früheren, vor allem die handschriftlichen Fassungen der Grimms heranziehen, um zu sehen, wie direkt hier über Sexualität gesprochen wird. Zwei weitere Beispiele aus dem *Froschkönig* belegen den gleichen Sachverhalt: „Wie er aber an die Wand kam“, so heißt es da über den verzauberten Forsch, „so fiel er herunter in das Bett und lag darin als ein junger schöner Prinz, da legte sich die Königstocher zu ihm“. Oder aus *Rapunzel*:

Rapunzel erschrak nun anfangs, bald aber gefiel ihr der junge König so gut, daß sie mit ihm verabredete, er solle alle Tage kommen und hinaufgezogen werden. So lebten sie lustig und in Freuden eine geraume Zeit, und die Fee kann nicht dahinter, bis eines Tages das Rapunzel anfang und zu ihr sagte: „Sag sie mir doch Frau Gotel, meine Kleiderchen werden mir so eng und wollen nicht mehr passen.“ „Ach du gottloses Kind“, sprach die Fee.¹⁸

Wer genauer liest, findet auch sehr direkte sozial-religiöse Kritik, wie etwa im *Gevatter Tod*, die auch noch in den späteren Ausgaben stehen geblieben ist. Hier schlägt ein armer Mann den lieben Gott als Taufpaten aus und nimmt lieber den Tod zum Gevatter, weil vor ihm alle gleich sind.

Es hatte ein armer Mann zwölf Kinder und mußte Tag und Nacht arbeiten, damit er ihnen nur Brot geben konnte. Als nun das dreizehnte zur Welt kam, wußte er sich in seiner Not nicht zu helfen, lief hinaus auf die große Landstraße und wollten den ersten, der ihm begegnete, zu Gevatter bitten. Der erste, der ihm begegnete, das war der liebe Gott, der wußte schon, was er auf dem Herzen hatte, und sprach zum ihm: „Armer Mann, du dauerst mich, ich will dein Kind aus der Taufe heben, will für es sorgen und es glücklich machen auf Erden.“ Der Mann sprach: „Wer bist du?“ „Ich bin der liebe Gott.“ „So begehrt ich dich nicht zu Gevatter“, sagte der Mann, „du gibst dem Reichen und lässtest den Armen hungern.“¹⁹

Die ursprüngliche Fassung von *Hänsel und Gretel* redet unmissverständlicher als alle späteren Fassungen vom Hunger, so dass hier noch erkennbar ist, in welcher ganz unromantischen Welt das Märchen zu Hause ist:

Wie er [der arme Holzhacker] nun abends vor Sorge sich im Bett herumwälzte, da sagte seine Frau zu ihm: „Höre Mann, morgen früh nimm die beiden Kinder, gib jedem noch ein Stückchen Brot, dann führ sie hinaus in den Wald, mitten inne, wo er am dicksten ist, da mach ihnen ein Feuer an, und dann geh weg und laß sie dort allein, wir können sie nicht länger ernähren.“ [...] Die Alte aber war eine böse Hexe, die lauerte den Kindern auf, und hatte um sie zu locken ihr Brothäuslein gebaut, und wenn eins in ihre Gewalt kam, da machte sie es tot, kochte es und aß es, und das war ihr ein Festtag.²⁰

Die späteren Auflagen tilgten dann zusehends alle jene Geschichten, die als nicht mehr kindgerecht galten. Um das zu tun, muss man freilich kein verträumter Romantiker sein. Denn dort, wo die Märchen tatsächlich an den Hunger und Schrecken des armen Lebens heranreichen, ist für Kinderträume wenig, für Alpträume viel Platz, etwa in dem Märchen *Wie Kinder Schlachtens miteinander gespielt haben*:

Einstmals hat ein Hausvater ein Schwein geschlachtet, das haben seine Kinder gesehen; als sie nun Nachmittag miteinander spielen wollen, hat das eine Kind zum andern gesagt: „Du sollst das Schweinchen und ich der Metzger sein“; hat darauf ein bloß Messer genommen und es seinem Brüderchen in den Hals gestoßen. Die Mutter, welche oben in der Stube saß und ihr jüngstes Kindlein in einem Zuber badete, hörte das Schreien ihres anderen Kindes, lief alsbald hinunter, und als sie sah, was vorgegangen, zog sie das Messer dem Kind aus dem Hals und stieß es im Zorn, dem andern Kind, welches der Metzger gewesen, ins Herz. Darauf lief sie alsbald nach der Stube und

wollte sehen, was ihr Kind in dem Badezuber mache, aber es war unterdessen in dem Bad ertrunken; deswegen dann die Frau so voller Angst ward, daß sie in Verzweiflung geriet, sich von ihrem Gesinde nicht wollte trösten lassen, sondern sich selbst erhängte. Der Mann kam vom Felde und als er dies alles gesehen, hat er sich so betrübt, daß er kurz darauf gestorben ist.²¹

Solche Schauergeschichten – und nicht nur sie – wurden also gestrichen. Was schließlich aus der Sammlung entstanden ist, die wir als *Kinder- und Hausmärchen* kennen, das war das deutsche Buchmärchen, das wenig mit Volk und so viel mit Romantik und den beiden Brüdern Grimm zu tun hat. Nur vergessen wir, wieviel romantische Erfindung in diesen Märchen steckt.

Die Folgen

Die Erfindungen der Brüder Grimm wurden zu einem beispiellosen Erfolg. Ihr Erfolg hat viele Gründe, vor allem solche, die in der Verbürgerlichung der Lebensverhältnisse und in der Ästhetisierung der bürgerlichen Welt im Laufe des 19. Jahrhunderts liegen. Junge Autoren der nachromantischen Generation wie Wilhelm Hauff haben den neuen romantischen Märchen-Ton aufgegriffen und mit arabischen Motiven angereichert, die durch die Feldzüge Napoleons damals in Mode waren. Hauffs Märchen wie *Zwerg Nase*, *Kalif Storch* oder *Die Geschichte von dem kleinen Muck* waren als nützliche Unterhaltungslektüre für die lesenden, bürgerlichen Stände gedacht: *Märchen-Almanach auf das Jahr 1826 für Söhne und Töchter gebildeter Stände* hat Hauff sie überschrieben. Hauff war auch einer der ersten Autoren in der deutschen Literatur, die von den „Fabriken“ sprachen, in denen die moderne Literatur gemacht würde, auch die der Märchen.²² Schreiben schien ihm eine industrielle Tätigkeit zu sein, noch bevor es Fabriken und Industrie in den deutschen Territorien gab. Die Expansion des Buchhandels, eine verbilligte Papierherstellung, die entstehenden Rotationsdruckverfahren, alles dies vervielfältigte in einem nie gekannten Ausmaß auch die Märchen. Aus einem romantischen Projekt, das ganz gegen die Zeit gerichtet war, wurde eines des Zeitgeistes.

Hinzu kam der Stahlstich, der es nun anders als beim Kupferstich erlaubte, Bilder in großer Zahl herzustellen. Während sich Kupferplatten rasch abnutzen und nachgeschnitten werden müssen, können in Stahl gestochene Bilder praktisch unbegrenzt vervielfältigt werden. Die Märchen-Illustratoren wie Gustav Doré oder Ludwig Richter popularisierten die Märchen immer weiter. Das *Deutsche Märchen-Buch* des Thüringer Germanisten und Volkskundlers Ludwig Bechstein von 1846 wurde innerhalb der ersten fünf Jahre mehr als 50.000 Mal verkauft. Mit Richters Illustrationen versehen, wetteiferte Bechsteins Sammlung mit den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm, die zugleich Bechsteins wesentliche Vorlage war. 1856 ließ er der ersten Sammlung eine zweite folgen, das *Neue deutsche Märchenbuch*. Märchenbuch folgt nun rascher auf Märchenbuch. Das 19. Jahrhundert wurde zum Märchenzeitalter, schaut man auf die Titelproduktionen. Zu den Erfolgen des bürgerlichen Lesezeitalters trugen selbst noch die in Zigarettentalben verbreiteten Sammelbilder bei. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde das Sammeln und Editieren von Märchen so gängig, dass man kaum ein europäisches Land anführen kann, für das nicht Märchen gesammelt wurden, ob serbische Märchen

durch Vuk S. Karadžić von 1853 oder dänische von Svend Grundtvig von 1854 oder russische von A. N. Afanasjew (1855–1873). Sie alle habitualisieren den Stil des romantischen Buchmärchens. Märchen werden zu ubiquitären Orten der kulturellen Selbstverständigung in ganz Europa.

Als Hans Christian Andersen 1805 in Odense, Dänemark geboren wurde, sammelten die Brüder Grimm ihre ersten Märchen, schrieben Fouqué, Tieck und andere Romantiker noch an ihren Kunstmärchen, die sie für wahre, für die eigentliche Poesie hielten. Wie schon Wilhelm Hauff wollte auch Andersen durch Literatur der Mensch sein, der er glaubte sein zu müssen: ein Dichter. Märchen konnten diese Verwandlung zum Dichter leisten. Seine Märchen lösen sich dann aber immer weiter von den Stoff- und Motivvorlagen, die die Tradition des romantischen Volksmärchens ausgebildet hatte. Die Figuren erhalten eine psychologische Plausibilität, wie sie die Gattung des Märchens eigentlich nicht kennt. Sein *häßliches Entlein* ist ein kaum verdecktes Selbstportrait. Nicht wenige seiner Märchen – wie etwa *Die roten Schuhe* – haben in ihrem religiösen Rigorismus viel mit Andersens eigenem Unglücklichsein zu tun und entfernen sich weit von den romantischen Vorbildern seiner Jugend. Was sie aber mit seinen Vorgängern verbindet wie mit der zeitgenössischen Märchen-Mode, das ist der Glaube an die Märchen als Ausdruck einer ersten Poesie, die davon redet, wovon die Welt der großen Leute nicht mehr zu sprechen wagt. Andersen glaubt nicht anders als die Brüder Grimm, dass wir alle Märchen bräuchten, um Menschen sein zu können. Bruno Bettelheims Buch *Kinder brauchen Märchen* von 1975 ist noch ein später Reflex dieses romantischen Glaubens an die verwandelnde Kraft des Märchens.

Wir alle sind Romantiker, denen die Märchen vor den Brüdern Grimm seltsam fremd bleiben, während uns jedes Märchen, das dem Konzept der Brüder Grimm folgt, wie selbstverständlich vertraut ist. Diese bei Lichte besehen eminent moderne Märchentradition der Brüder Grimm ist noch lange nicht an ihr Ende gelangt. In immer neuen Varianten wird das romantische Buchmärchen zur Vorlage für neue Geschichten und ist dabei längst nicht mehr auf das Buch allein angewiesen. So erfolgreiche Filme wie *Shrek* (2001) und *Shrek II* (2004) setzen die Kenntnis der Grimmschen Märchen fraglos voraus. Man muss, um sie zu verstehen, den *gestiefelten Kater* ebenso kennen, wie man die Welt der neuen Medien kennen muss. Denn in die gegenwärtigen Märchen geht das kulturelle Wissen um die Brüder Grimm und ihre Märchen-Sammlung so selbstverständlich ein wie das Wissen um *Zorro*-Filme oder die Bedeutung eines Schauspielers wie Antonio Banderas. Nur dann können die Figuren wie etwa die des Oger-Killers und treuen Rächers richtig verstanden werden. So sind die *Kinder- und Hausmärchen* unter ganz anderen Bedingungen, als es sich die Brüder Grimm erträumt hatten, zum kulturellen Gedächtnis unserer Gegenwart geworden, einem Gedächtnis, das nicht ruhig zu stellen ist. Was als eine Erfindung begann, um die neue Welt wieder zurück ins Märchenland zu führen, wurde zum modernen Bestandteil unserer erzählten Gegenwart, in der kaum noch zu unterscheiden ist, wo welche Geschichte endet und wo welche neue beginnt. Und wenn die Geschichten der Brüder Grimm nicht

reichen, dann kann man auch noch die Brüder Grimm selbst zu Märchenfiguren machen, so jüngst Terry Gilliams Film *The Brothers Grimm* (2005). Dann ist Matt Damon Will Grimm und das Märchen Schreiben das wahre Abenteuer unserer Zukunft.

Anmerkungen

¹ Wieland, *Oberon*, S. 7, I, 1, V. 1–8.

² Vgl. Robert, *Il était*; vgl. Uther, *Märchen*.

³ Vgl. Robert, *Contes*.

⁴ Perrault, *Märchen*, S. 116.

⁵ Darnton, Bauern erzählen Märchen, S. 17f.

⁶ Perrault, *Märchen*, S. 73.

⁷ Novalis, *Brouillon*, S. 493.

⁸ Grimm, *Wiegen- und Kinderlieder*, S. 26.

⁹ Ebd., S. 2.

¹⁰ Grimm, Gedanken.

¹¹ zitiert nach Lüthi, *Märchen*, S. 54.

¹² Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, I, S. 16.

¹³ zitiert nach Lüthi, *Märchen*, S. 62.

¹⁴ Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, III, S. 59.

¹⁵ Ebd. I, S. 19.

¹⁶ Rölleke, *Märchen*.

¹⁷ Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, I, S. 17, 20.

¹⁸ Rölleke, *Die wahren Märchen*, S. 14 und S. 40.

¹⁹ Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, I, S. 227.

²⁰ Rölleke, *Die wahren Märchen*, S. 91, 95.

²¹ Ebd., S. 49.

²² Hauff, Bücher, S. 740.

Literatur

Darnton, Robert: Bauern erzählen Märchen. Die Bedeutung von Gänsemütterchens Märchen. In: ders.: *Das große Katzenmassaker. Streifzüge durch die französische Kultur vor der Revolution*. München/Wien 1989, S. 17–88.

Grimm, Jacob: Gedanken: wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten [1808]. In: *Grimm, Jacob und Wilhelm. Schriften und Reden*. Hg. von Ludwig Denecke. Stuttgart 1985, S. 39–44.

Grimm, Jacob und Wilhelm: *Kinder- und Hausmärchen*. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Hg. von Heinz Rölleke. Stuttgart 1982.

Grimm, Jacob und Wilhelm: *Wiegen- und Kinderlieder. Gesammelt durch die Brüder Grimm*. Hg. von Heinz Rölleke. Weimar 1999.

-
- Hauff, Wilhelm: Die Bücher und die Lesewelt. In: ders.: *Sämtliche Werke in zwei Bänden*. Essen o. J., Bd. 2, S. 727–743.
- Lüthi, Max: *Märchen*. Bearb. von Heinz Rölleke. Stuttgart ⁸1990.
- Novalis: Aus dem ‚Allgemeine Brouillon‘. In: *Novalis Werke*. Hg. von Gerhard Schulz. München 2001, S. 445–498.
- Perrault, Charles: *Sämtliche Märchen* [1697]. Übers. und hg. von Doris Distelmeier-Haas. Stuttgart 1986.
- Robert, Raymonde (Hg.): *Il était une fois les fées: contes du XVIIe et XVIIIe siècles*. Nancy 1984.
- Robert, Raymonde (Hg.): *Contes parodiques et licencieux du 18e siècle*. Nancy 1987.
- Rölleke, Heinz: Die stockhessischen Märchen der ‚alten Marie‘. In: ders.: *Die Märchen der Brüder Grimm. Quellen und Studien. Gesammelte Aufsätze*. Trier 2000, S. 9–22.
- Rölleke, Heinz (Hg.): *Die wahren Märchen der Brüder Grimm*. Frankfurt a. M. 1989.
- Tomkowiak, Ingrid/Marzolp, Ulrich (Hg.): *Grimms Märchen International*. 2 Bde. Paderborn 1996.
- Uther, Hans-Jörg (Hg.): *Märchen vor Grimm*. München 1990.
- Wieland, Martin Christoph: *Oberon. Ein romantisches Heldengedicht in zwölf Gesängen* [1780]. Hg. von Sven-Aage Jørgensen. Stuttgart 1990.