

# *Die Märchen der Brüder Grimm Geschichte und Deutungsversuche*

HANS GERD ROETZER  
Justus-Liebig-Universität Gießen

## I

Wenn wir über Märchen reden oder sie untersuchen, haben wir meistens einen Text vor uns liegen. Dies widerspricht aber im Grunde dem Charakter der Märchen; denn Märchen leben in der mündlichen Tradition. Im Erzählen verändern sie sich; der Erzähler aktualisiert sie jeweils im gesellschaftlichen, kulturellen und altersmäßigen Horizont seiner Zuhörer. Jede schriftliche Fixierung eines Märchens bedeutet eine Unterbrechung des permanenten, jeweils aktualisierten Vermittlungsprozesses oder sogar sein Ende. Die schriftliche Fassung konserviert jeweils einen bestimmten historisch-gesellschaftlichen und kulturellen Kontext. Der Text ist dann jeweils für uns ein Beispiel für einen bestimmten Interpretationsstand des überlieferten Märchenstoffes, wie nämlich nicht mehr verstandene animistische und mythische Relikte, gesellschaftliche Konstellationen oder Symbole dem eigenen Horizont einverleibt und umgedeutet wurden.

Dies kann anonym in einer Erzählgemeinschaft vor sich gehen, in einer kollektiven Urhebererschaft, aber es kann auch die bewußte Leistung eines Einzelnen sein, so z.B. in den literarisierten Märchen eines Basile, Straparola oder Perrault. Die deutsche Romantik hat das Märchen sogar zu einer komplexen literarischen Gattung erhoben, in der sich Elemente des novellistischen Erzählens wiederfinden.

Von dieser Entwicklung wollten die Brüder Grimm ihre Tätigkeit als Märchensammler abheben. Sie wollten Volksmärchen sammeln, also Märchen, die nicht die Handschrift eines individuellen Autors trugen, im Unterschied zu den sogenannten Kunstmärchen.

In der Einleitung zur zweiten Auflage der *Kinder- und Hausmärchen* (1819) spricht Wilhelm Grimm von der einfachen Poesie der Märchen. Er meint damit nicht nur die Einfachheit oder Schlichtheit – denn viele der von den Brüdern Grimm gesammelten Märchen haben eine durchaus kunstreiche Struktur –, sondern auch Ursprünglichkeit, Spiegelung einer frühen Phase der Menschheitsgeschichte, sozusagen die – zum Teil verschüttete – Erinnerung an ein goldenes, an ein natürliches Zeitalter, in dem Mensch und Natur noch in einer ungebrochenen Einheit lebten. Diese Gedanken über Volkspoesie und Volksdichtung – auch die Bezeichnung Naturpoesie ist zu finden – gehen auf Johann Gottfried Herder (1744-1803) zurück. Er war der erste große Sammler der bis dahin vernachlässigten Volksdichtung. Die Volkserzählungen, d.h. Volkssagen, Märchen und Mythen, seien – so meinte Herder – “gewissermaßen Resultat des Volksglaubens, seiner sinnlichen Anschauung, Kräfte und Triebe, wo man träumt, weil man nicht weiß, glaubt, weil man nicht sieht, und mit der ganzen, unzertheilten und ungebildeten Seele wirkt” (*Von Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst*, Nr. 7). Herder sah in der Volkserzählung und im Volkslied, eben in der Naturpoesie, den Ursprung der Poesie überhaupt, aus dem sich später die epische und dramatische Dichtung erst entwickelt habe.

Diese Gedanken wurden Gemeingut der Romantik in Deutschland, und sie erklären auch die Begeisterung, mit der man sich auf die vermeintlich unverfälschte Volksdichtung stürzte, im Glauben, daß aus ihr noch die Erinnerung an ein Zeitalter spreche, in dem Natur und Geist oder Verstand sich noch nicht von einander gelöst hätten, und man hob dieses Wunschbild einer natürlichen Poesie gegen den «Paradiesvogel» der Weimarer Klassik ab. Die großen Sammlungen sollten diese ursprüngliche Dichtung für die Nachwelt retten. Die Romantiker – und mit ihnen die Brüder Grimm – stellten sich vor, daß das ganze Volk am Entstehen dieser anonym und ausschließlich mündlich überlieferten Dichtung mitgewirkt habe: nicht Dichtung fürs Volk, sondern Dichtung aus den schöpferischen Kräften des Volkes, aus der kollektiven Phantasie einer unverbildeten Erzählgemeinschaft. Die Entstehung dieses poetischen Wunschbildes hatte natürlich auch einen historisch-aktuellen Grund: Angesichts der politischen Zerrissenheit in Deutschland und angesichts des Fehlens eines deutschen Nationalstaates suchte man die nationale Identität in einer fernen, vom Wunschenken verherrlichten Vergangenheit zu dokumentieren, eben in jenem goldenen Zeitalter des Mythos und der Heldensage. All diese Überlegungen finden sich auch bei Wilhelm Grimm wieder: Er unterscheidet zwischen einfacher Poesie und späterer (d.h. zeitgenössischer) Kunstpoesie. Die einfache Poesie – und zu ihr gehören im Verständnis der Brüder Grimm vor allem die Volksmärchen – spiegle das “Zusammenleben der ganzen Natur”, in der noch alles belebt und aufeinander abgestimmt sei, während die spätere Poesie diese Unmittelbarkeit verloren habe und nur noch in der Reflexion, in vermittelten Bildern sprechen könne.

Die von den Brüdern Grimm gesammelten Märchen waren keine altersspezifische Literatur. Die Erzählgemeinschaft umfaßte das ganze Haus, die ganze

Sippe. Es gab höchstens eine soziale Differenzierung: die ländliche oder handwerkliche Erzählgemeinschaft. Trotzdem nannten die Brüder Grimm ihre Sammlung *Kinder- und Hausmärchen*. Dies ist kein Widerspruch. Wilhelm Grimm setzt den entwicklungsgeschichtlichen Verlauf der Menschheit parallel oder analog zur Entwicklung des einzelnen Menschen; so wie die Menschheit, die Völker verschiedene Altersstufen durchlaufen, denen jeweils spezifische Denkweisen – z.B. animistische oder mythische Weltdeutung – und poetische Gestaltungsstrukturen entsprechen, so auch jeder Mensch in seinem Leben. Das heißt – nach Wilhelm Grimm –, daß das Märchen, weil es zur einfachen Poesie, also in die Anfänge der Menschheitsgeschichte, in ihre „Kindheit“ gehöre, eine *kindgemäße Dichtung und Welterfassung* sei. Sagen wir es wissenschaftlicher: die Phylogenese (die Stammesgeschichte von Lebewesen) wiederhole sich in der Ontogenese (in der Entwicklung des Individuums). Aus diesen Überlegungen ergibt sich für die Brüder Grimm, daß das Märchen zwar einen historischen Bewußtseinsstand, im Hinblick auf die Geschichte der Völker, tradiert, daß es aber gerade, weil sich dieser Bewußtseinsstand in jeder Individualgeschichte wiederholt, weder an Zeit, Ort oder Namen gebunden ist, sondern eine stets wiederholbare Erfahrung transportiere. Wie wir noch sehen werden, sind die Brüder Grimm mit diesen Überlegungen gar nicht so weit von den Märchendeutungen der modernen Psychoanalyse und Entwicklungspsychologie entfernt.

Ich fasse kurz zusammen, wie dieser von den Brüdern Grimm im Märchen vermutete Bewußtseinsstand, diese Art der Welterfassung und Welterfahrung beschaffen sein soll.

1. Die Welt ist als Ganzes eine belebte, beseelte Einheit. Die sichtbare und die unsichtbare Welt sind in der Erfahrung nicht voneinander getrennt. Man kann hier von einer magisch-animistischen Weltvorstellung sprechen. Mensch und Natur leben noch in einer ursprünglichen Einheit. Die Naturkräfte wirken als belebte, namentlich anrufbare Wesen auf den Menschen ein (Anfänge des Mythos).
2. Die dynamische Kraft des Kosmos ist der Kampf des Guten gegen das Böse. Dieser Auffächerung in das gute und das böse Prinzip liegt aber die optimistische Gewißheit vom endgültigen Sieg des guten Prinzips zugrunde.
3. Der Mensch ist zwar den Naturkräften und überirdischen Kräften ausgesetzt. Aber es ist kein willkürliches Einwirken; denn der Böse, der Schuldige wird (oft auf grausame Weise) bestraft, der Gute, Unschuldige, Unterdrückte aber immer belohnt. Dem Guten kann auf die Dauer die Macht des Bösen nichts anhaben; er kann mit Hilfe der guten Geister selbst den Bann des Zaubers brechen.

Aus dieser Art der Welterfahrung und Welterfassung ergeben sich – nach den Überlegungen der Brüder Grimm – für den Erzählverlauf der Märchen bestimmte konstante Strukturelemente:

1. Nicht selten stellt die Ausgangssituation einen ungerechten Zustand, eine gestörte Ordnung oder falsches Verhalten dar: die mißhandelte Stieftochter, der ungerechte Hausvater, Kindsaussetzung, unverdiente Armut und Not, die Verwünschung eines Menschen in ein Tier.
2. Das Ziel des Erzählverlaufs ist es, diese "Störung" wieder aufzuheben, und zwar durch die Wiederherstellung der ursprünglichen gerechten Ordnung. Es liegt also ein statisches Weltbild zugrunde. Die Ordnung selbst – dies ist wichtig – wird als ganzes nicht in Frage gestellt. Die Mittel zur Wiederherstellung der Ordnung sind Strafe und Belohnung. Der Sieg des Guten und die Belohnung des unschuldig Leidenden sind gewiß, meist in der Form eines individuellen sozialen Sprungs oder Aufstiegs: Aschenputtel heiratet den Prinzen; Hänsel und Gretel kehren reich beladen heim.
3. Der Erzählverlauf ist auf Handlung ausgerichtet; Reflexion und unmittelbare Belehrung treten zurück. Das Innen stellt sich im Außen dar: Böse = häßlich; gut = schön.
4. Das Personeninventar ist auf wenige repräsentative Figuren (Typen) reduziert, meist in einer verwandtschaftlichen Konstellation: Der farblose Vater, die eifersüchtige Stiefmutter, die unterdrückte Tochter, der Glücksbringer.
5. Der ordnende Eingriff überirdischer Kräfte wird durch Dingsymbole signalisiert oder vergegenständlicht: der Lebensbaum auf dem Grabe der Mutter, die Tauben, der Schuh (*Aschenputtel*).

Die Brüder Grimm verkennen nicht, daß sich die Märchen im historischen Verlauf ihrer mündlichen Weitergabe verändert haben, und manchmal sogar bis zu dem Grad, daß ihr ursprünglicher Inhalt, z.B. ihr animistisches oder mythisches Weltbild, nicht mehr unmittelbar hervortritt oder von neuen, vor allem christlichen Einflüssen überlagert wird. Man muß hinzufügen, daß das gleiche natürlich auch für die gesellschaftliche Erfahrung gilt; dies ist besonders bei den Märchen zu beobachten, in denen Gesellschaftsstrukturen den Handlungsverlauf bestimmen: Konflikt zwischen Adel und Untertanen; Spiegel gesellschaftlicher Ordnungen im Tiermärchen. Denn mündliche Weitergabe bedeutet auch eine ständig verändernde Aneignung des Überlieferten, eine Aktualisierung des Überlieferten. Wilhelm Grimm hält aber daran fest, daß die Grundsituationen oder Grundkonflikte menschlicher Erfahrung, die im Märchen dargestellt sind, im Kern immer die gleichen bleiben und sich in jeder Individualgeschichte neu wiederholen können; jeder Mensch durchlaufe eine Märchenphase. Dieser Gedanke, daß das Märchen Phasen der individuellen Entwicklung und deren Probleme spiegle (Ablösung vom Elternhaus, Pubertät), nimmt in der modernen Märchenanalyse einen breiten Raum ein, weit mehr als die Frage nach mythischen Restbeständen in ihnen.

## II

Soweit nun die Theorie der Brüder Grimm. Wie sah die Praxis aus? Ursprünglich wollte Clemens Brentano eine Sammlung von Volksmärchen herausgeben. Die Anregung geht auf ihn zurück. Jacob Grimm (1785 - 1863) und sein Bruder Wilhelm (1786 - 1859) – der eigentliche Sammler – zeichneten von 1807 - 1810 ungefähr 50 Märchen auf. Sie schickten das Manuskript an Brentano. Da dieser aber weder die Märchen zum Druck gab, noch das Manuskript zurückschickte (sie hatten sich vorsorglich eine Kopie erstellt), nahmen sie die Ausführung des Plans selbst in die Hand. 1812 erschien in Berlin der erste Band der *Kinder- und Hausmärchen* mit 86 Märchen.

Die Gewährleute für die meisten Märchen des ersten Bandes (abgesehen von einigen literarischen Quellen) stammten hauptsächlich aus Hessen, wo die Brüder Grimm damals lebten. Besonders zu nennen sind die beiden Familien des Apothekers Rudolf Wild und des Regierungspräsidenten Johann Hassenpflug. In beiden Familien sprach man französisch und kannte die Märchen von Charles Perrault. Für den zweiten Band, der 1815 mit 70 Märchen erschien, kamen Beiträge aus Westfalen hinzu. Die Brüder Grimm waren mit den Adelsfamilien von Haxthausen und von Droste-Hülshoff befreundet. Die Mehrzahl der Gewährleute stammte also aus großbürgerlichen und adeligen Kreisen, in denen auch frühere literarische Versionen vieler Märchen schon bekannt waren. Die Brüder Grimm erfuhren die Mehrzahl ihrer Texte eben nicht aus dem ungebildeten Volk, der vermeintlichen Heimat der Volkspoesie, sondern von literarisch Gebildeten. Dies hatte auch Rückwirkungen auf die Darstellung und das Ambiente.

Die *Kinder- und Hausmärchen* erschienen zu Lebzeiten der Brüder Grimm in 17 Auflagen (7 Auflagen der großen Ausgabe, 10 Auflagen der kleinen Auswahlgabe). Bis 1850 war die Zahl der aufgenommenen Märchen auf 200 angestiegen. Wir lesen die Grimmschen Märchen heute meistens nach der Ausgabe letzter Hand von 1857. Aber es lohnt sich, die einzelnen Ausgaben etwas zurückzuverfolgen; denn dann entdeckt man, daß die Märchenversionen von Ausgabe zu Ausgabe merklich variieren können. Und ein glücklicher Umstand (1920 wurde das 1810 an Brentano geschickte Manuskript wiedergefunden), ermöglicht es uns jetzt, das Entstehen der Grimmschen Märchenversionen von der handschriftlichen Urfassung (1810) über die Erstausgabe (1812/15) bis zur Endfassung (1857) zu verfolgen.

Diesen Weg nachzuzeichnen heißt: den typischen, unverkennbaren Märchenstil der Brüder Grimm entdecken. Die Brüder Grimm haben die überlieferten Märchen in eine Form und Sprache gebracht, die sie für märchengemäß hielten. Dazu kommt noch, daß mehrere Märchen nachweislich keine Volkspoesie sind, sondern über die literarische Fixierung, z.B. bei Basile, Straparola und besonders Perrault, erst wieder in die mündliche Tradition eintraten. Und ein weiteres: Nachdem sich sehr schnell gezeigt hatte, daß die Märchensammlung

tatsächlich ein Haus- und Kinderbuch geworden war, was ursprünglich gar nicht beabsichtigt war, wurden die Märchen in Richtung auf die zeitgenössische Erfahrungswelt des Kindes eingefärbt. Die Welt der bürgerlichen Familie, ihrer Tabus und ihrer Moral hielt Einzug in die Märchen.

Vier Faktoren spielen also eine wichtige Rolle beim Entstehen des typischen Märchentons der *Kinder- und Hausmärchen*:

1. Die Gewährsleute: Großbürger, Adel in der Mehrzahl (vor allem für die bekanntesten Märchen).
2. Eingriffe der Brüder Grimm im Sinne einer Vereinheitlichung nach den eingangs bereits zitierten Zielvorstellungen: der notwendig glückliche Ausgang; Wiederherstellung der Ordnung durch Belohnung und Bestrafung, Dominanz der Drei-Zahl.
3. Mehrere Märchen (gerade unter den bekanntesten) sind Nacherzählungen oder Bearbeitungen bereits bekannter literarischer Versionen.
4. Anspruch der Kindgemäßheit: Ambiente der Familie im 19. Jahrhundert; die Königsfamilie ist zu einer bürgerlichen Kleinfamilie geworden. Einbau bürgerlicher Erziehungs- und Verhaltensideale.

Max Lüthi schreibt, unter den Händen der Brüder Grimm sei der Typus des Lesemärchens, des gehobenen Buchmärchens entstanden. (*Märchen*, Stuttgart 1974, S. 53) Es hat seine Schwierigkeiten, vom Märchen schlechthin zu sprechen. Um genauer zu sein, müßte man jeweils angeben, ob man seine Erkenntnisse aus der Lektüre der *Kinder- und Hausmärchen* oder anderer Märchensammlungen gewonnen hat; denn es ist fraglich, ob der notwendig glückliche Ausgang, die Wiederherstellung einer zeitweilig gestörten Ordnung, Lohn und Strafe generelle Charakteristika des Märchens überhaupt sind. Viel eher dürften sie auf die Märchenvorstellung und Märchengestaltung durch die Brüder Grimm zurückgehen.

### III

Trotzdem will ich nun versuchen, in die Symbolwelt der Märchen einzusteigen. Ich beschränke mich dabei auf Märchen im engeren Sinn, auf sogenannte Wundermärchen. Nach Lutz Röhrich ist die Sage „eine angstgeborene Gattung“, das Märchen dagegen „eine Erzählgattung der Angstverdrängung, eine Utopie der Wunscherfüllung“ (*Fabula* 26, 1985, S. 21). In der Sage treten übernatürliche Kräfte als Bedrohung auf, sie sind Mahnzeichen, soziale Normen und Tabus zu beachten. Wer aus der Ordnung ausbricht, geht zugrunde. Sagen sind Beispiele restriktiver Sozialdisziplinierung. In den meisten Märchen treten die übernatürlichen Kräfte als Helfer auf, der ungerecht Behandelte kommt durch sie zu seinem Recht. Sage und Märchen sind zwei Seiten *einer* Münze: die Sage konkretisiert die Angst, das Märchen die Hoffnung.

Sigmund Freud hat als erster Traum und Märchenwelt in einer Wechselbeziehung gesehen. Die unbewußten Angst- und Wunschorstellungen seiner Patienten vergegenständlichen sich oft in Sequenzen aus einzelnen Märchen und wurden an Gestalten aus dem überlieferten Erzählgut gebunden. Es besteht eine Ähnlichkeit zwischen den Bildern und Symbolen des Märchens und denjenigen der Träume. C. G. Jung sah sogar einen ursächlichen Zusammenhang; das kollektive Unbewußte sei der Urgrund und das Reservoir der Mythen und Märchen. Beim Traum unterscheidet man zwischen einem latenten Traumgedanken und einem manifesten Trauminhalt. Auf das Märchen übertragen hieße dies: „Der manifeste Märcheninhalt ist Bild und Symbol eines ihm zugrunde liegenden latenten Märchengedankens“ (Wolfram Ellwanger/Arnold Grömminger, *Märchen – Erziehungshilfe oder Gefahr?* Freiburg 1977, S. 25); z.B. die Angst vor der Menstruation oder der Defloration ist der latente Gedanke; die zu Boden fallenden Blutstropfen, die Verletzung durch die Spindel sind der manifeste Inhalt, das Symbol. Oder: Der Wunsch, mit dem richtigen Mann vermählt zu werden, konkretisiert sich bei *Dornröschen* in der Fähigkeit des Prinzen, die Dornenhecke zu durchbrechen.

Wie der Traum sind auch Märchen phantastische Projektionen von unbewußten und bewußten Ängsten und Sehnsüchten, wobei in den Märchen der Brüder Grimm die Wunscherfüllung überwiegt, nahezu das Grundcharakteristikum des Zaubermärchens ist, und die Projektion der Ängste in die Sage verwiesen wird. Das heißt allerdings nicht, daß sich im Märchen nicht auch Ängste manifestieren. Sie werden jedoch jeweils in einer optimistischen Gewißheit überwunden; dies ist für den Zuhörer und Leser die beruhigende, versöhnliche Perspektive des Märchens, zumindest der Grimmschen Märchen.

Märchen sind sinnhaft, alles wird versinnlicht, in das Blickfeld der Sinne gestellt. Das Innere (Gefühle, Wünsche, Gedanken) wird nach außen in die Welt der sichtbaren Erscheinungen gestellt, das Innere wird in Symbolen verdinglicht. Alles Innere stellt sich im Äußeren dar: Der gute Held ist schön, die eifersüchtige Stiefschwester ist häßlich. Reflexion wird durch äußere Signale ersetzt. Im Spiegel entblößt Schneewittchens Stiefmutter ihre Eifersucht, im vergifteten Apfel konkretisiert sich ihr böses Spiel. Dornröschens erotische Neugier versinnlicht sich als Besuch bei der alten Frau im Turm.

Märchen haben eine materialistische Moral. Der Lohn des Guten zahlt sich inbarer Münze, in Reichtum und sozialem Wohlstand aus. Das Glück (so sagt Volker Klotz: *Das europäische Kunstmärchen*, Stuttgart 1985, S. 17) ist materiell. Es muß sich sichtbar einstellen. Genauso wie die Strafe exemplarisch vorgeführt wird. Tugend und Laster haben materielle Folgen. Man könnte fast sagen, daß Märchen realistisch sind: Wer arm ist, hungert. Wer reich ist, kann im Überfluß leben. Reichtum macht Freude, er wird genossen. Kein Wort von asketischer Entsagung. Märchen vertrösten auch nicht auf eine Belohnung im Jenseits. Lohn und Strafe haben nur ihren Sinn, wenn sie sich jetzt und hier auswirken: Wenn Schneewittchen seinen Prinzen bekommt und wenn die böse

Stiefmutter sich in glühenden Schuhen zu Tode tanzen muß. Die Wiederherstellung der gestörten Ordnung ist eine Gewißheit im Diesseits, so zumindest in den Grimmschen Märchen. Märchen enden, wenn der Konflikt behoben oder die Bewährungsprobe glücklich bestanden ist. Das weitere Leben der glücklich Vereinten interessiert nicht mehr: „Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute“.

So konkret das Märchen die Ereignisse in «sinnenhaften Situationsbildern» (Klotz, a.a.O., S. 20) auch wiedergibt (Aschenputtel beim Verlesen der Linsen, Rotkäppchen im Wald, das Hexenhaus in *Hänsel und Gretel*, das schlafende Dornröschen-Schloß), so offen sind diese Szenen auch gleichzeitig für die Übertragung auf jeweils eigene Erfahrung und Erlebnisse. Hermann Bausinger spricht in diesem Zusammenhang vom „Möglichkeitssinn“ des Märchens: „Märchen sind Geschichten von Gefährdung und Glück, deren Wirksamkeit gerade darin begründet ist, daß sie vielerlei Konkretisierungen und Anwendungen erlauben, aber alle engeren Bezüge auch hinter sich lassen.“ (*Und wenn sie nicht gestorben sind ...*, herausgegeben von H. Brackert, Frankfurt 1982, S. 65) Ohne es bewußt zu erfassen oder zu verstehen, kann das Kind in den einzelnen Gestalten und Situationen seine unbewußten Ängste und Wünsche wiederfinden, unabhängig von dem offensichtlichen Abstand zum Ambiente der Märchenszene. Die mögliche Verbindung stellen die Symbole her. Dies ist eine der Grundthesen in Bruno Bettelheims Buch *The Uses of Enchantment* (1976). Die Dinge, die in den Märchen vorkommen, gehen über die wörtliche Ebene der Erzählung hinaus. Sie sind „symbolische Wiedergabe kritischer Lebenserfahrungen“. Märchen befassen sich, so Bettelheim, „in phantasiemäßiger Form mit den wichtigsten Entwicklungsproblemen unseres ganzen Lebens“ (zitiert nach der deutschen Ausgabe: *Kinder brauchen Märchen*, München 1980, S. 224).

Das Grundschema der Märchenhandlung, auf eine einfache Form gebracht, lautet: Wiederherstellung der zeitweilig gestörten Ordnung. So ist es sinngemäß in vielen Untersuchungen zu lesen. Oder, wie Volker Klotz schreibt: „Die Rechnung geht immer auf“ (a.a.O., S. 15). Dies wird jeweils an einem Einzelfall, ohne Abschweifung in Nebenhandlungen, einsträngig und zielstrebig vorgeführt. Der Held oder die Heldin brechen von zu Hause auf, um eine Probe zu bestehen, für die ein Preis, eine Belohnung zu erwarten ist: z.B. die Goldmarie und die Pechmarie in *Frau Holle*; Schneewittchen bei den sieben Zwergen auf der Flucht vor der bösen Stiefmutter; Aschenputtel auf dem Ball im Schloß; Hänsel und Gretel im Wald; Rotkäppchen auf dem Weg zur Großmutter. Diese Proben dienen nicht nur der Wiederherstellung einer gestörten Ordnung, sie sind auch symbolische Ausfahrten zu einer Selbstfindung, Stufen einer Reifung, einer inneren Entwicklung, deren Ablauf nach außen in Handlung verlegt ist. Die Hauptfigur ist meistens ein junger Mensch, der noch in der Entwicklung steht. Die Gestalten sind typisiert; es fehlt ihnen „ein ausgeprägtes physisches oder psychisches Volumen“ (Klotz, a.a.O., S. 12). Sie verfügen auch kaum über besondere Qualitäten; sondern sie werden einfach zu Unrecht benachteiligt oder



unterdrückt. Mit diesen Gestalten kann sich jedermann identifizieren; was ihnen widerfährt, läßt sich leicht auf eigene Erlebnisse übertragen; denn im Unterschied zum Mythos sind die Gestalten der Märchen keine Halbgötter, Heroen oder exzeptionelle Menschen, sondern Durchschnitt. Der typisierte Held und die typisierte Handlung sind offen angelegte Identifikations- und Hinweisungssymbole, trotz der einprägsamen Unverkennbarkeit und Unverwechselbarkeit der einzelnen Märchenszenen: jedermann kann sich einmal von denen, die ihm eigentlich am nächsten stehen sollten, mißverstanden und mißachtet fühlen oder Angst vor dem Zerbrechen einer verwandtschaftlichen oder freundschaftlichen Bindung haben. Ziel der Handlung ist es, daß ein neuer Zustand erreicht wird, der alte Ängste hinter sich läßt; die bestandene Probe wird belohnt, und zwar auf recht anschauliche und materielle Weise: durch sozialen Aufstieg und ökonomische Solvenz; das verkannte Mädchen wird Königin; die armen Kinder Hänsel und Gretel kehren, mit Schätzen reich beladen, nach Hause zurück.

Das Gesellschaftsbild des Märchens ist statisch; der Zustand der Welt ist fraglos gegeben. Er besteht aus einem klar konturierten Oben und Unten. Mittelwerte fehlen meistens. Die hierarchische Struktur ist aber grundsätzlich durchlässig: jeder gute Held, jedes leidgeprüfte Mädchen kann König oder Königin werden. Nicht die Ordnung wird auf die Probe gestellt, sondern die Menschen, die in dieser Ordnung leben. Die feudalistische Grundstruktur der Märchengesellschaft ist eher ein moralisches als ein soziales Modell; sie gibt das notwendige Symbolinventar für Analogien zur eigenen Lebenserfahrung. Man sollte sich hüten, die soziale Struktur in den Märchen allzu unvermittelt als Spiegelung realer Gesellschaftsstrukturen zu interpretieren; denn untersucht man in den Zaubermärchen der Brüder Grimm das höfische Ambiente genauer, dann entpuppen sich König und Königin als verkleidete Angehörige einer bürgerlichen Familie: der König trägt Pantoffel, die Königin kocht usw. Die Feudalinsignien sind nur noch symbolische Signale einer modellhaften Ordnung, deren Ziel individuelle Glücksbefriedigung in einem gesicherten Zustand der Harmonie ist; der Held oder die Heldin will aus der Vereinzelung befreit und in die Gemeinschaft integriert werden.

Natürlich hat diese partielle Aufhebung der ständestaatlichen Barrieren, daß eben einem einzelnen Glückskind der Aufstieg gelingt, auch einen sozialutopischen Aspekt; es projiziert das Wunschbild einer möglichen Ordnung der kollektiven Gleichheit, ohne aber das hierarchische Gefüge anzugreifen oder auch nur einen Weg zu seiner Demontage zu sehen; es sei denn durch die moralische Integrität der Aufsteiger. In der Grimmschen Sammlung findet sich kaum ein Ansatz einer gesellschaftsverändernden Perspektive. Das heißt aber nicht, daß sie im Märchen generell nicht zu finden sei. In den Schwankmärchen z.B., die auf ein übernatürliches Korrektiv verzichten, besiegt der Arme den Reichen oder seinen hohen Herrn durch Schlaueit und List; dies sind, sehr realistisch gesehen, die Überlebenschancen der Unterprivilegierten in einer gefestigten Ständegesell-

schaft. Der utopische Kern der Märchen ist weniger die Projektion einer partiellen Korrektur der herrschenden Zustände, sondern vielmehr der Anspruch, daß Moralität sich gesellschaftlich und materiell immer auszahle und daß umgekehrt Bosheit immer in den gesellschaftlichen und materiellen Ruin führe.

Die märchenhaften Fallstudien einer Konfliktlösung lassen sich wegen ihrer symbolischen Exemplarität auf unterschiedliche Erfahrungsbereiche übertragen. Dementsprechend gibt es in der Märchenforschung auch unterschiedliche Ansätze zur Auflösung der Symbolwelt des Märchens. Ich nenne die wichtigsten:

1. Die motivgeschichtliche oder entstehungsgeschichtliche Forschung: sie sucht die Märchenhandlungen, je nach dem angenommenen Entstehungsalter, auf archaisch-animistische, mythische oder später auch christliche Vorstellungen, auf ältere Gesellschaftsstrukturen, vor allem Familien- und Sippenstrukturen zurückzuführen, um jeweils den vermuteten Archetypus rekonstruieren zu können.
2. Die Anthroposophie sieht in der Märchenhandlung das symbolische „Abbild einer Höherentwicklung“. Die Ausfahrt des Helden, die auferlegte Probe seien Stufen eines Läuterungsprozesses zu einem höheren, reineren Menschentum, symbolisiert z.B. in der Königsherrschaft. Die Handlung sei ein innerseelischer Vorgang, eine „Auseinandersetzung mit dem magischen Bereich der eigenen Seele“ (Röhrich, a.a.O., S. 24).
3. Für die Psychoanalyse (Freud, C. G. Jung) sind die Bilder und Handlungen des Märchens Konkretionen des Unbewußten, von Ängsten und Wünschen. Freud sah die Märchen von einer erotischen Bildersprache durchzogen und bestimmt.
4. Besonders diesen Gedanken hat die moderne Entwicklungspsychologie (z.B. Bruno Bettelheim) aufgegriffen. Die Märchen seien symbolische Projektionen der wichtigsten Entwicklungsphasen und der mit ihnen verbundenen Ängste und Wünsche. Für die Kinder seien Märchen wichtig, weil sie die Gewißheit des guten Ausgangs eines Konflikts versprechen, weil sie in ihrer Bildersprache Ängste abbauen und auch Handlungsanweisungen geben.

#### IV

Zum Schluß zwei Texte aus den *Kinder- und Hausmärchen*:

##### 1. *Aschenputtel*

Die Brüder Grimm kannten Basiles: *La gatta Cenerentola* und Perraults: *Cendrillon*. Der Text der Grimms ist offensichtlich von diesen beiden früheren Ver-

sionen beeinflusst. Trotzdem unterscheidet er sich in wichtigen Punkten. Es fehlt die intrigante Vorgeschichte aus Basiles Version: „Lucrezia tötet auf Antrieb ihrer Hofmeisterin ihre Stiefmutter, indem sie hofft, daß wenn ihr Vater nun erst die Hofmeisterin zur Frau hätte, sie dann von dieser besser behandelt werde.“ Aber es kommt ganz anders. – Hier setzt die Grimmsche Version erst ein; denn Lucrezia wäre mit dieser Vorgeschichte kein positives Beispiel für den Sieg des Guten über das Böse gewesen. – Bei Basile ärgern sich am Ende zwar die Schwestern, daß sie leer ausgehen, aber weiter widerfährt ihnen nichts. Bei Perrault nimmt Aschenputtel in einer versöhnlichen Geste die beiden Stiefschwestern sogar zu sich ins Schloß auf und vermählt sie mit zwei großen Herren des Hofes. – In der Erstfassung von 1812 endet der Grimmsche Text nach dem Vorbild von Basile: „Die Stiefmutter und die zwei stolzen Schwestern erschrecken und wurden bleich, aber der Prinz führte Aschenputtel fort und hob es in den Wagen, und als sie durchs Tor fuhren da riefen die Tauben:

Rucke di guck, rucke di guck!  
Kein Blut ist im Schuck:  
Der Schuh ist zu klein,  
Die rechte Braut, die führt er heim.“

In späteren Ausgaben geht die Geschichte dann aber noch weiter: „Und als sie das gerufen hatten, kamen sie beide herab geflogen und setzten sich dem Aschenputtel auf die Schultern, eine rechts, die andere links, und blieben dasitzen. Als die Hochzeit mit dem Königssohn sollte gehalten werden, kamen die falschen Schwestern, wollten sich einschmeicheln und Teil an seinem Glück nehmen. Als die Brautleute nun zur Kirche gingen, war die älteste zur rechten; die jüngste zur linken Seite: da pickten die Tauben einer jeden das eine Auge aus. Hernach als sie herausgingen, war die älteste zur linken und die jüngste zur rechten: da pickten die Tauben einer jeden das andere Auge aus. Und waren sie also für ihre Bosheit und Falschheit mit Blindheit auf ihr Lebtag bestraft.“ Die Brüder Grimm haben durch diesen Zusatz nicht nur das für ihre Märchenkonzeption konstitutive Gleichgewicht von Lohn und Strafe hergestellt, sondern die Begründung dafür im letzten Satz selbst mitgeteilt.

Bei Basile war Aschenputtels Vater ein Prinz, bei Perrault ein Edelmann, bei den Grimms ein wohlhabender Bürger. Dadurch steigt der Wert der Belohnung für die bestandene Probe: von der Bürgertochter zur künftigen Königin. In der späteren Fassung wird Aschenputtel als makellose Heldin dargestellt: In der Erstfassung belog sie noch ihre heimkehrenden Stiefschwestern, sie wäre die ganze Zeit zuhause gewesen, und sie weidete sich schadenfroh am Mißerfolg ihrer Stiefschwestern. In der späteren Fassung sitzt sie stumm in der Asche und erträgt ihr Los. In Ausrichtung auf eine erzieherische Funktion des Märchens wurde dann auch noch der Anfang geändert. In der Erstfassung pflanzte Aschenputtel das Bäumlein im Auftrag der Mutter; später wird mit Hilfe eines Motivs aus Basiles Text die Reise des Vaters eingefügt. Die Stieftöchter wün-

schen sich vom Vater reiche Geschenke: Schöne Kleider, Perlen und Edelsteine. Aschenputtel aber bittet nur um den ersten Zweig, der dem Vater auf dem Heimweg an den Hut stößt. Und dieser Zweig wird zum Wunderbaum. Das Fazit: Bescheidenheit zahlt sich aus. – Diese wenigen Beispiele zeigen schon, daß die Brüder Grimm bewußt in die Struktur der überlieferten Märchen eingegriffen und diese ihrem postulierten Idealtypus angepaßt haben.

Was ist nun der Sinn dieses Märchens, wenn man von der Grimmschen Modifikation zu einem bürgerlichen Erziehungsmärchen absieht? Es könnte die Projektion einer Geschwisterrivalität sein, die verstärkt wird durch die Verwandlung der Geschwister zu Stiefgeschwistern. Es könnte auch entwicklungspsychologisch die Projektion kindlicher Angst sein, von den Eltern verachtet zu werden, weil man nichts wert, ja sogar böse sei; und deshalb müsse man sich umso mehr anstrengen, um von den andern (hier: dem Königsohn) anerkannt zu werden und damit seine Selbstachtung zu finden. So interpretiert Bruno Bettelheim das Aschenputtel. Auch Ansätze des ödipalen Konflikts, der gleichgeschlechtlichen Rivalität von Mutter und Tochter, werden angeführt; denn die Stiefmutter ist nur die diabolisierte mütterliche Rivalin.

## 2. Rotkäppchen

Die unmittelbare Vorlage zum Grimmschen *Rotkäppchen* ist Perraults *La Petit Chaperon Rouge*. Es gibt teilweise wörtliche Übereinstimmungen. Aufschlußreich sind allerdings die Abweichungen. Bei Perrault möchte der Wolf Rotkäppchen eigentlich gleich fressen: „aber er wagte es nicht wegen einiger Holzfäller, die in dem Wald waren.“ Daher eilt er Rotkäppchen zum Hause der Großmutter voraus. Er frißt die Großmutter und versteckt sich nackt im Bett unter der Decke. Als Rotkäppchen kommt, sagt er zu ihm: „Leg dich zu mir.“ – „Das kleine Rotkäppchen zieht sich aus und geht hin und legt sich in das Bett, wo es zu seinem allergrößten Erstaunen sah, wie seine Großmutter ohne Kleider beschaffen war.“ Die erste Frage, die es an die vermeintliche Großmutter stellt, lautet: „Großmutter, was habt Ihr für große Arme!“ Und der Wolf antwortet vieldeutig: „Damit ich dich besser umfassen kann, mein Kind.“ Nach dem kurzen Wortwechsel „stürzte sich der böse Wolf auf Rotkäppchen und fraß es.“ Und die Geschichte ist aus. Wie sie aber zu verstehen sei, erklärt Perrault in der abschließenden Moral:

Hier sieht man, daß ein jedes Kind  
 und daß die kleinen Mädchen (die schon gar,  
 ..... so hübsch und fein, so wunderbar!) .....  
 sehr übel tun, wenn sie vertrauensselig sind,  
 und daß es nicht erstaunlich ist,  
 wenn dann ein Wolf so viele frißt.  
 Ich sag: ein Wolf, denn alle Wölfe haben

beileibe nicht die gleiche Art:  
 Da gibt es welche, die ganz zart,  
 ganz freundlich leise, ohne Böses je zu sagen,  
 gefällig, mild, mit artigem Betragen  
 die jungen Damen scharf ins Auge fassen  
 und ihnen folgen in die Häuser, durch die Gassen.  
 Doch ach, ein jeder weiß, gerade sie, die zärtlich werben,  
 gerade diese Wölfe locken ins Verderben.

Perraults *Rotkäppchen* ist ein leicht zu dechiffrierendes erotisches Warmmärchen ohne glücklichen Ausgang. In den Grimmschen Märchen wird Rotkäppchen mit guten Ratschlägen auf den Weg geschickt. Die Mutter sagt zu ihm: „Sei hübsch artig und grüß die Großmutter von mir, geh auch ordentlich und lauf nicht vom Wege ab, sonst fällst du und zerbrichst das Glas, dann hat die kranke Großmutter nichts.“ – Und: „Rotkäppchen versprach der Mutter, recht gehorsam zu sein.“ Von dieser mütterlichen Umsicht und Rotkäppchens gehorsamer Antwort steht bei Perrault nichts. Auch nicht, daß Rotkäppchen nur deshalb vom Wege abgewichen sei, weil es der Großmutter einen Strauß mitbringen wollte, über den sie sich sicherlich freuen würde. Aus dem frühreifen Mädchen wurde ein sittsames Kind. Als der Wolf die Großmutter gefressen hatte, legt er sich nicht – wie bei Perrault – nackt ins Bett, sondern er nahm „ihre Kleider, tat sie an, setzte sich ihre Haube auf, legte sich in ihr Bett und zog die Vorhänge vor.“ Auch fehlt die Aufforderung an Rotkäppchen, sich auszuziehen und sich zu ihm ins Bett zu legen. Die erotischen Anspielungen werden gänzlich unterdrückt. Der Wolf springt aus dem Bett, um Rotkäppchen zu verschlingen. – Doch damit ist das Grimmsche Märchen noch nicht zu Ende. Zufällig kommt der Jäger vorbei. Er wundert sich, daß die alte Frau so überlaut schnarcht. Und als er nachsieht, entdeckt er den Wolf. Er schneidet ihm den Bauch auf. Großmutter und Rotkäppchen schlüpfen unversehrt heraus: „Rotkäppchen aber holte große schwere Steine, damit füllten sie dem Wolf den Leib, und wie er aufwachte, wollte er fortspringen, aber die Steine waren so schwer, daß er sich tot fiel.“ Dieser Schluß stammt aus einem anderen Märchen der Grimmschen Sammlung, oder er ist ihm zumindest erstaunlich ähnlich. Ich meine das *Märchen vom Wolf und den sieben jungen Geißlein*. Ob die Brüder Grimm selbst diesen neuen Schluß angefügt haben, ist nicht ganz sicher; denn in seiner Dramatisierung des Rotkäppchens hatte Ludwig Tieck (1800) auch schon den Jäger als Retter auftreten lassen. Auf jeden Fall paßte er genau in ihr Märchenkonzept. Ohne diesen Schluß hätten der gute, erlösende Ausgang und die unerläßliche Bestrafung des Bösewichtes gefehlt.

Das Grimmsche *Rotkäppchen* hat sich von einem erotischen Warmmärchen zu einem kindlichen Erziehungsmärchen gewandelt, das die Folgen des Ungehorsams zwar ins Bild setzt, aber das Kind auch mit der Gewißheit eines rettenden – sagen wir: väterlichen Helfers – entläßt: „Rotkäppchen gedachte bei sich: du willst dein Lebtag nicht wieder allein vom Weg ab in den Wald laufen, wenn

dirs die Mutter verboten hat.“ Die Brüder Grimm haben zwar sämtliche erotischen Anspielungen und Hinweise aus dem Text getilgt, aber es läßt sich auch in dieser verniedlichten Version nicht verkennen, daß sein Thema die pubertäre Neugier ist. Die Brüder Grimm erzählen in einem Nachtrag, daß Rotkäppchen später wieder einen Wolf getroffen habe. Jetzt aber hütete sich Rotkäppchen „und ging gerade fort ihres Wegs.“ Bruno Bettelheim faßt den Inhalt des Märchens folgendermaßen zusammen: Rotkäppchen schlage sich – stimuliert durch erotische Neugier – mit Pubertätsproblemen herum, für die es emotional noch nicht reif sei. Es schwanke zwischen dem Lust- und Realitätsprinzip (tun wollen und tun sollen), aus dem Konflikt befreie es die Vaterfigur des Jägers. Aber die symbolische Wiedergeburt auf einer höheren Ebene – als reife Frau – gelinge nur, weil Rotkäppchen selbst tätig wurde; es füllte den Bauch des Wolfes mit großen schweren Steinen, so daß er sich zu Tode stürzte. Bettelheim hält die Grimmsche Version für besser und schlüssiger; den Perraultschen Text lehnt er ab, obwohl er der ältere zu sein scheint. Er argumentiert ganz im Sinne der Brüder Grimm. Aber damit hebt sich natürlich auch die Grimmsche Vorstellung vom Märchen als ursprüngliche Volks- oder Naturpoesie auf. Im Grunde ist dieser Text dem Kunstmärchen schon sehr nahe.

Aus den beiden Beispielen – *Aschenputtel* und *Rotkäppchen* – aus der Art, wie die ursprüngliche Fassung oder der überlieferte Text geändert wurde, kann man sehr deutlich das Grimmsche Märchenkonzept erkennen, das in der Forschung zum Grundmuster der Märchendefinition wurde: Der notwendig glückliche Ausgang eines Konflikts oder einer Probe, mit exemplarischer Rettung bzw. Belohnung und Bestrafung.