

Mark-Georg Dehrmann

Die Austreibung der Schrift durch die Schrift

Zur philologisch-historischen Reflexion von Mündlichkeit nach 1800 am Beispiel der Grimmschen *Kinder- und Hausmärchen*

Zusammenfassung: Gelehrte geben in Schrift und Druck Texte heraus, deren Aura für sie gerade auf ihrer mündlichen Natur beruht – diese paradoxe Geste ist bezeichnend für das 19. Jahrhundert, in dem die modernen Philologien entstanden.

itation and similar papers at core.ac.uk

bro

provided by Institutionelles Repositorium der Le

Summary: The article discusses a paradoxical gesture which is significant for the birth of modern philology and the widespread fascination with folk poetry in the nineteenth century. Scholars often consider the oral nature of these traditions as crucial for their aura. How do they cope with the fact that they have to represent the oral texts in print in order to rescue them for modern culture? The argument focuses on the example of the Brothers Grimm and their *Children's and Household Tales*.

Résumé : Les érudits du XIX^{ème} siècle sont fascinés par le caractère oral des contes populaires alors même que, pour les conserver, ils les consignent par l'écrit – c'est là un geste paradoxal produit par l'intérêt croissant pour le conte populaire d'une part et de la naissance de la philologie moderne de l'autre. Afin d'examiner ce phénomène, le présent article prend l'exemple des *Contes pour les enfants et la maison* des frères Grimm.

PD Mark-Georg Dehrmann: Deutsches Seminar, Leibniz Universität Hannover, email: mark.dehrmann@germanistik.uni-hannover.de

1. Die bequeme Schrift

Im Jahr 1783 haben Schrift und Schriftlichkeit noch einen guten Stand – jedenfalls wenn man Johann Joachim Eschenburgs Überlegungen liest: „In etwas spätere Zeiten, als die Entstehung der Sprache gehört die Erfindung und Einführung der Schrift, wodurch man eben die Laute sichtbar machte, welche bisher nur hörbar gewesen waren, und ihnen zugleich allgemeinere Vernehmbarkeit und bleibende Dauer verschaffte.“ Auf mehreren Seiten rekapituliert Eschenburg die

Geschichte dieser Erfindung, die „zur Mitteilung und Verbreitung menschlicher Kenntnisse so ungemein wohlthätig und beförderlich wurde, die selbst noch itzt das bequemste und allgemeinste Mittel ihrer Verbreitung bleibt“¹.

Professor am Braunschweigischen Collegium Carolinum, verdienter Übersetzer aus dem Englischen, Freund Lessings, Mehrer und Förderer der spät-aufklärerischen Gelehrtenkultur, hat Eschenburg eine Reihe von bedeutenden Handbüchern geschrieben². Sein *Lehrbuch der Wissenschaftskunde*, der *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* mit einer flankierenden vielbändigen Beispielsammlung, das *Handbuch der klassischen Literatur*, aus dem das Zitat stammt – sie sind selbst stolze Repräsentanten von Eschenburgs Theorie der Schrift³. In vielfältigen Auflagen gedruckt, übermittelten sie in Schulen und Universitäten ihr Wissen bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts hinein. Sie lagen, so läßt sich vermuten, auf nicht wenigen Kathedern, von denen aus die zukünftigen Gelehrten in die Grundlagen der schönen Wissenschaften und Künste eingeführt wurden. Die Schrift ist für Eschenburg das Vehikel, mit dem die Menschheit den Anstieg zu immer höherer Kultur bequem meistern kann. Für einen Gelehrten der – wenn auch sehr späten – Frühen Neuzeit ist diese Annahme alles andere als ungewöhnlich. Daß der Unterricht in den Lehranstalten die gedruckten Aphorismen mündlich umspielen und kommentieren mußte, ist zunächst nur eine kleine, ironische Unwucht.

Eine viel größere Ironie liegt darin, daß nicht wenige jener zukünftigen Gelehrten ein Mißtrauen gegen die Schrift zu fassen begannen – gleichsam während sie die Sätze Eschenburgs und anderer, vergleichbarer Lehrbücher auf ihren Schulbänken mitlasen. Hierzu gehörten auch die Grimms⁴. Geradezu wie ein Gegenentwurf zu den älteren Lehrbücher lesen sich die ersten Sätze, die wiederum

1 Eschenburg, Johann Joachim: *Handbuch der klassischen Literatur* enthaltend I. Archäologie. II. Notiz der Klassiker. III. Mythologie. IV. Griechische Alterthümer. V. Römische Alterthümer. Berlin/Stettin 1783, 6 f. Folgeauflagen erschienen 1787, 1790, 1792, 1801, 1808, 1811, 1816, 1825 und 1837; bibliographische Angaben hier und im Folgenden aus Meyen, Fritz: *Johann Joachim Eschenburg 1743–1820*. Braunschweig 1957.

2 Vgl.: *Johann Joachim Eschenburg und die Künste und Wissenschaften zwischen Aufklärung und Romantik*. Hgg. Cord-Friedrich Berghahn/Till Kinzel. Heidelberg 2013.

3 Eschenburg, Johann Joachim: *Lehrbuch der Wissenschaftskunde*, ein Grundriss encyclopädischer Vorlesungen. Berlin/Stettin 1792 (Folgeauflagen 1800, 1809, 1825); ders.: *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*. Zur Grundlage bey Vorlesungen. Berlin/Stettin 1783 (Folgeauflagen 1789, 1790, 1805, 1812, 1817, 1836); ders.: *Beispielsammlung zur Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*. 8 in 9 Bänden. Berlin/Stettin 1788–95.

4 Eschenburg scheint freilich am Fridericianum in Kassel nicht auf dem Lehrplan gestanden zu haben; seine Position ist aber durchaus repräsentativ für seine Zeit. Johann Matthias Schröckhs *Lehrbuch der allgemeinen Weltgeschichte* (hier zitiert nach der Ausgabe Berlin/Stettin ³1777, 91

Jacob Grimms Studenten mitschrieben, als er im Sommersemester 1834 in Göttingen *Historia literaria* las: „Manche gedruckte Bücher zerstieben wie Spreu und sind des Untergangs würdig. Auf der a[nderen] Seite lebt Manches im Volk, was zur Literatur gehört, ohne aufgeschrieben zu sein.“⁵ Schrift und Wissen werden entkoppelt, ebenso fällt das Argument der Dauer in sich zusammen. Das Buch mag zergehen oder den Untergang zumindest verdient haben; die Mündlichkeit dagegen besitze eine Konstanz, die ihr so sehr eigen sei, daß sie die entschiedene Qualifikation des ‚Lebendigen‘ verdient. Gleich darauf markiert Grimm Mündlichkeit und Schriftlichkeit historisch und zieht daraus einen kulturtheoretischen Schluß: „Die ältere Literatur überhaupt mehr objektiv, die neuere strebt mehr nach Subjektivität.“⁶

Die Ordnung, in die Jacob Grimm hier Mündlichkeit und Schriftlichkeit bringt, ist paradigmatisch für das Mißtrauen, von dem oben die Rede war. Er und sein Bruder sind dabei bei weitem nicht die einzigen, die ihm nachgehen und nachgeben. Es wurde in den folgenden Jahrzehnten entschieden ausbuchstabiert und hielt sich hartnäckig in der Kultur des 19. Jahrhunderts. Wilhelm Müller beispielsweise bestimmt 1824 den Unterschied von Gesang und geschriebenem Gedicht so: „Die Schrift kann die Rede erhalten, den Gesang tödtet sie.“⁷ Und der Germanist Karl Müllenhoff beginnt 1852 seine Unterscheidung von älterer und neuerer Poesie damit, daß „jene der Literatur, diese der lebendigen mündlichen Ueberlieferung ursprünglich angehört.“⁸

Dieses Mißtrauen steht im Einklang mit dem Bild, das man sich gemeinhin von der Romantik macht, von ihrer Emphase für das Volk und für das, was man gerne als Sehnsucht nach den alten, vergangen Zeiten bezeichnet. Im Folgenden soll der mediale Aspekt dieses Topos genauer betrachtet werden, denn er basiert

f.) beispielsweise, das in Kassel benutzt wurde (vgl. Weber, Carl Friedrich: *Geschichte der städtischen Gelehrtenschule zu Cassel*. Cassel 1846, 311), legt die Erfindung der Schrift in die Periode der Jahre 1657–2452 (nach Schöpfung der Welt): „[...] geselliges Leben, gute bürgerliche Verfassungen, und besonders Künste und Wissenschaften, machten die Menschen gesitteter, eben dadurch auch glücklicher für sich, und unter einander./ Sie erhielten durch die Erfindung der Schreibekunst, eine große und bewundernswürdige Wohlthat.“ Eine Übungsfrage (ebd., 92) soll die Schüler zum Nachdenken über Mündlichkeit und Schriftlichkeit anregen: „Wie breitete man damals [d. h. vor Erfindung der Schrift; MGD] nützliche Kenntnisse aus?“

5 Grimm, Jacob: *Vorlesungen über deutsche Literaturgeschichte*. Hg. Matthias Janssen (Brüder Grimm: Werke und Briefwechsel. Kasseler Ausgabe 1). Kassel/Berlin 2005, 242.

6 Ebd.

7 Müller, Wilhelm: *Homerische Vorschule*. Eine Einleitung in das Studium der Ilias und Odyssee. Leipzig (1824) ²1836, 34.

8 Müllenhoff, Karl: Über die geschichtliche Bedeutung und Stellung der höfischen Poesie des deutschen Mittelalters. In: *Cotta'sche Vierteljahrschrift* (1852) 75–109, hier 76.

konstitutiv auf jener Entgegensetzung von Schriftlichkeit und Mündlichkeit. Gleichzeitig erscheint es verfehlt, die Untersuchung jener Entgegensetzung auf die sogenannte Romantik zu beschränken. Das Beispiel Müllenhoffs legt vielmehr nahe, daß diese Konstellation in weiten Teilen des 19. Jahrhunderts nachgewiesen werden kann, auch wenn sie auf höchst unterschiedliche und vielfältige Weise ausbuchstabiert wird. Die *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm stehen in gewisser Weise bereits mitten in ihr, versehen sie aber mit eigenen Pointen. Auf diese werden sich die folgenden Seiten beschränken.

2. Phantasmatische Mündlichkeit

Jacob Grimm hatte von der größeren Objektivität der älteren und der Subjektivität der neueren Literatur gesprochen. Dahinter verbirgt sich die bekannte Entgegensetzung von Naturpoesie und Kunstpoesie mit dem geschichtsphilosophischen Modell, auf dem sie basiert. Die Objektivität folgt aus dem, was man mit Schiller die Naivität nennen kann, die die alten Menschen auszeichne. In Kommunion miteinander und mit der Natur lebend, haben sie sich noch nicht durch Reflexion von ihrer Welt und voneinander geschieden. Unmittelbar erfaßt ihre tätige Phantasie die Welt, ohne über die Wahrheit oder Unwahrheit ihres Zugangs zu reflektieren. Vor einem späteren, philosophischen und wissenschaftlichen Zugang zu den Dingen kann diese Welterfassung nicht bestehen; aber gerade aufgrund ihrer Ursprünglichkeit besitzt sie ihre eigene Wahrheit und Würde. Die Welt gibt sich in unmittelbarer Anschauung preis, und sie erscheint je nach der eigentümlichen Denk- und Anschauungsform des jeweiligen Volkes. Auch die Vorrede der KHM kreist bekanntlich um diese Denkfigur. Die Märchen als Teile der Naturpoesie trügen ihre „Notwendigkeit in sich“, denn sie gingen hervor „aus jener ewigen Quelle [...], die alles Leben bethaut“⁹; die Natur sei in ihnen „belebt, Sonne, Mond und Sterne sind zugänglich, [...] in den Bergen arbeiten die Zwerge nach Metall, in dem Wasser schlafen die Nixen“¹⁰.

⁹ Im Folgenden als KHM¹ zitiert nach dem Handexemplar der Erstausgabe: *Kinder- und Hausmärchen*. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Vergrößerter Nachdruck der zweibändigen Erstausgabe von 1812 und 1815 nach dem Handexemplar des Brüder Grimm-Museums Kassel mit sämtlichen handschriftlichen Korrekturen und Nachträgen der Brüder Grimm sowie einem Ergänzungsheft: Transkriptionen und Kommentare in Verbindung mit Ulrike Marquardt [hg.] von Heinz Rölleke. Göttingen 1986, hier Bd. 1, VIII.

¹⁰ Ebd., X.

Das entscheidende Medium dieser Homogenität ist die Sprache. Denn in ihr werden Erfahrungen weitergegeben, halten sich Glaube und kollektive Erinnerung. Sprache ist das gemeinschaftliche Gut, in dem sich die gemeinsame Identität aktualisiert, indem sie bewahrt und fortgezeugt wird. Individualität existiert in dieser Welt nicht, denn die Grimms fassen sie als unterscheidende Eigentümlichkeit, als bewußte Abweichung eines Einzelnen von den anderen. Die Gemeinschaft aber ist homogen; jeder, der ihr angehört, teilt gemeinschaftliche Anschauungen, denselben Glauben und Mythos, die gleichen Erfahrungen, die gleichen kollektiven Erinnerungen.

Die Grimms binden diese Form der Gemeinschaft fundamental an die Mündlichkeit. Die Einführung der Schrift, die Eschenburg mit Bequemlichkeit und Dauer verbunden hatte, sprengt die mündliche Gemeinschaft auf. Einzelne Schriftkundige isolierten sich als gelehrte Hüter eines besonderen Wissens von der Gemeinschaft. Die Lebendigkeit der mündlichen Tradition, die sich immer wandle, gerade dadurch aber dem gemeinschaftlichen Leben adäquat bleibe, versiege durch die Fixierung der Rede in dauerhafte Worte. Wilhelm Grimm hält 1811 in der Vorrede seiner Edition der *Kämpfe Viser* fest, daß „die Volksdichtung in einem beständigen Leben auf unendliche Art stets sich neu gestaltet, und immer verschieden, immer doch auf demselben Grund, wie auf einem Urfelsen ruht. Es ist dies der wichtige Punkt, wodurch sie sich von der durch Bücher verbreiteten Poesie unterscheidet.“¹¹ Die Dauer und die Möglichkeit von Speicherung werden hier, anders als bei Eschenburg, als problematisch begriffen. Das ferne, fixierte Wort ersetzt gleichsam die nahe Rede. Die Konstanz der Volkspoesie beruhe dabei nicht auf der wörtlichen Treue, sondern auf etwas Tieferem, ihrem ‚Grund‘, der die sprachliche Oberfläche in steter Bewegung, in ‚beständigem Leben‘ erhalte. Die Irritation der Kultur durch die Schrift wird noch dadurch potenziert, daß diese als Medium von Fernkommunikation auch Kulturtransfer ermöglicht – Fremdes dringt in die Gemeinschaft ein¹². Dagegen betont die Vorrede der *KHM* einmal mehr die eigene Konstanz der Mündlichkeit: „niemals ändert sie bei einer Wiederholung etwas in der Sache ab“ – so qualifizieren die Grimms die Erzählweise der Dorothea Viehmann, um dann die Beobachtung ins

¹¹ Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen. Übers. von Wilhelm Carl Grimm. Heidelberg 1811, 426.

¹² Vgl. etwa Grimm, Wilhelm: Über die Entstehung der altdeutschen Poesie und ihr Verhältnis zu der nordischen. In: Studien 4. Hgg. Carl Daub/Friedrich Creutzer. Heidelberg 1808, 75–121 und 216–288; zitiert nach: ders.: Kleinere Schriften 1. Hg. Gustav Hinrichs. Gütersloh 1881, 92–170, hier 108.

Prinzipielle zu wenden: „Die Anhänglichkeit an das Ueberlieferte ist bei Menschen, die in gleicher Lebensart unabänderlich fortfahren, stärker, als wir, zur Veränderung geneigt, begreifen.“¹³

Diese Konzeption von Mündlichkeit entsteht als Gegenbild zur modernen Schriftlichkeit. Schon die Entgegensetzung des ‚Wir‘ und ‚Sie‘, die die *KHM* benutzen, weist darauf hin. Sie resultiert gleichsam aus einer umfassenden Umstülpung der Sicht auf das Eigene, die entscheidende Koordinaten der zeitgenössischen gelehrten Kommunikation ergreift: Wo Differenzierung ist, war Homogenität; wo Individualität ist, war Gemeinschaft; wo Autoren sind, die eigene Werke mit ihrem Namen zeichnen, war Autorlosigkeit bzw. gemeinschaftliche Autorschaft einer ganzen Gemeinschaft¹⁴; wo Gelehrte sind, war das dezidiert ungelehrte Volk; wo Schriftlichkeit ist, war Mündlichkeit; wo das Buch ist, war das Wort.

Die Mündlichkeit, so wie sie hier als Markstein einer geschichtsphilosophischen Grenze erscheint, kann man als Phantasma bezeichnen. Ihr Bild ist selbst das Produkt einer hochdifferenzierten Schriftkultur. Die Zeit der Mündlichkeit, so könnte man pointiert behaupten, beginnt erst, nachdem die Zeit der Mündlichkeit vorbei ist. Phantasmatisch ist diese Situation auch, weil die Vergegenwärtigung des Anderen im Kern auf die Manipulation des Eigenen zielt. Volkspoesie und Mündlichkeit sollen irgendwie eingeholt werden. Dies führt zu einer intensiven Anstrengung, diese Mündlichkeit in der Schrift selbst entstehen zu lassen. Wenn aber das Bild des Anderen erst aus den Bedingungen, Strukturen und Praktiken der eigenen Produktion entsteht, dann wäre eine solche Manipulation eine aporetische Aufgabe.

Albrecht Koschorke hat für das 18. Jahrhundert und seinen Gefühlsdiskurs mit einer glücklichen Wendung von ‚simulierter Mündlichkeit‘ gesprochen¹⁵. Die Distanzkommunikation der Briefe und Schriften führe zu einer Inszenierung von

13 *KHM*¹, Bd. 2, V f.

14 Zur Autorlosigkeit vgl. etwa Dehrmann, M.-G.: Philologische und dichterische Autorschaft. Epos, Lied, Märchen bei den Brüdern Grimm. In: *Das Potential europäischer Philologien. Geschichte, Leistung, Funktion*. Hg. Christoph König. Göttingen 2009, 240–254; Matuschek, Stefan: Dichtender Nationalgeist. Vom Spiel zum Ernst literarischer Anonymität. In: *Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit*. Hg. Stephan Pabst. Berlin/New York 2011, 235–247.

15 Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München ²2003, 190–195. Zur grundsätzlichen Rolle von Mündlichkeit und Schriftlichkeit sei darüber hinaus lediglich verwiesen auf die klassische Studie von Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 1992.

Unmittelbarkeit und Nähe, ja sie erst erlaube die vielfältigen seelischen Ergießungen und schriftlichen Gesten der körperlichen Nähe. Die Wendung von der ‚simulierten Mündlichkeit‘ läßt sich auf das 19. Jahrhundert übertragen. Sie gewinnt hier jedoch eine Logik, die sich signifikant unterscheidet.

3. Mündlichkeit und das Bild des Volkes

Auffällig ist, daß sich die Kritik an der Schriftlichkeit *in der Schrift* vollzieht und daß sie gleichzeitig eine Kritik der Gelehrsamkeit *durch Gelehrte* ist. Mit der geschichtsphilosophischen Figur, auf der diese Kritik basiert, geht eine neue Justierung der gelehrten Werkzeuge einher. Es ist kein Zufall, daß die Vorstellung von Mündlichkeit, wie sie sich um 1800 zu konsolidieren beginnt, entscheidend von einem Meisterwerk der philologischen Kritik geprägt wurde. Gemeint sind Friedrich August Wolfs *Prolegomena ad Homerum*¹⁶. Wie Wolf seine These durchführt und zu belegen versucht, daß einzelne, ursprünglich mündliche Gesänge später mit den Mitteln der Schrift und der gelehrten Kritik zusammengesetzt, poliert, modifiziert, homogenisiert und gewissermaßen ‚homerisiert‘ würden, so daß daraus die Epen des Dichters Homer entstünden – das ist ein Kabinettstück kritischen Scharfsinns. Indem Wolf den Schichtungen der schriftlichen Überlieferung nachgeht, öffnen sich Perspektiven auf frühere mündliche Verfahren der Dichtung, die sich in das Palimpsest sedimentiert haben. Zwar kursierten bereits vor Wolf viele seiner Thesen. Was die Mündlichkeit betrifft, so baut er beispielsweise auf der Göttinger Bibelkritik, Heynes Mythosforschungen und Herders Volksliedstudien auf¹⁷. Aber Wolf unterwirft die Bedingungen mündlicher Dichtung und ihrer schriftlichen Fortführung einer systematischen Analyse, die mit vorher kaum gekannter Intensität fortschreitet. Der Text der Epen verschwindet gleichsam unter den Handgriffen seiner Kritik. Aber je unsichtbarer die Urepen werden, desto schärfer konturiert sich das Bild derer, die die Rhapsodien singen, ihrer Verfahren und Praktiken.

Bei Wolf kann man beobachten, was auch die philologische Arbeit der Grimms und vieler ihrer Mitstreiter und Nachfolger bestimmt: Der Verlust des

¹⁶ Wolf, Friedrich August: *Prolegomena ad Homerum sive de operum Homericum prisca et genuina forma variisque mutationibus et probabili ratione emendandi* 1 [mehr nicht erschienen]. Halle 1795.

¹⁷ Aus der mittlerweile reichen Literatur zu Wolf sei hier nur verwiesen auf die einführende Einleitung zur englischen Übersetzung: Grafton, Anthony/Most, Glenn W./Zetzel, James E. G.: Introduction. In: Wolf, Friedrich August: *Prolegomena to Homer*. Hg. und übers. von dens. Princeton, N. J. 1985, 3–35.

Textes wird durch das Bild seiner Produzenten ausgeglichen. Wolf verliert Homer in seiner integren, authentischen Gestalt. Aber dafür werden die sichtbar, die an diesem Text, wie er auf die Moderne gekommen ist, gearbeitet haben. Dies sind zuerst die schriftlosen Sänger und Rhapsoden, später auch die Sammler, Diaskauasten und Kritiker. Der Homer-Text, wie ihn Wolf in seiner kritischen Behandlung analysiert, gibt den Prozeß seiner Entstehung frei. Und dieser Prozeß manifestiert sich in einem Bild der griechischen Kultur und ihrer Entwicklung überhaupt. Die Textkritik zeige, „wie naturgemäß bei den Künsten der Griechen alle Stufen und Fortschritte untereinander verknüpft sind, und wie jede einzelne der andern vorausgeschickt ist, so daß man aus dem vorhergehenden Entwicklungsgang und den vorausgehenden Ursachen erkennen kann, warum gerade diese Kulturstufe der Reihe nach folgen mußte“¹⁸.

Die Reflexion der Mündlichkeit verschiebt gleichsam den Gegenstand des Interesses. Die ersten, mündlichen Akteure sind zwar als individuelle Produzenten ungreifbar. Aber gerade deshalb werden sie zum Ausdruck der Kultur, zu deren frühesten Repräsentanten. Auch der lebendige epische Prozeß kann nicht auf endgültige ‚Urformen‘ zurückgeführt werden. Stattdessen gerinnt die Lebendigkeit des Singens und Sagens in das Bild einer Gemeinschaft, die den ephemeren Gesang substituiert. Die zeitliche Erstreckung eines veränderlichen Erzählens wird gleichsam zum räumlichen Bild, das durch Addition von Elementen entsteht. Der Gewinn der philologischen Analyse ist die Synthese eines Volksgeistes, in dem und durch den sich das produzierende Volk im höheren Sinne manifestiert¹⁹.

Eine analoge Substitution kann im 19. Jahrhundert immer wieder beobachtet werden – auch bei den Grimms: „Alle Abweichungen“, so schreiben sie in den *KHM*, „erscheinen uns merkwürdiger als denen, welche darin bloß Abänderungen oder Entstellungen eines wirklich einmal dagewesenen Urbildes sehen, da es im Gegenteil vielleicht nur Versuche sind, einem im Geist bloß vorhandenen, unerschöpflichen, auf mannigfachen Wegen sich zu nähern.“²⁰ Indem die epische Produktion aus diesem Identitätskern hervorgeht, können die Merkmale der Erzählungen und des Erzählens dem Volk als Träger dieses Kerns zugeschrieben werden. In ihnen drückten sich Elemente seiner Identität, seines Seins aus, aber kein individuelles Kunstwollen. Der Vergleich unterschiedlicher Zeugnisse der

¹⁸ Zitiert nach Wolf, Friedrich August: Prolegomena zu Homer. Hg./übers. Hermann Muchau. Leipzig [1908], 140. Im Original (Wolf [wie Anm. 16] CXII): „Non commemorabo, quam apte sint in artibus Graecorum omnes gradus et successus nexi inter se et alii aliis praemuniti, ut, cur quisque sequatur deinceps, ex superiore via et antecessione causarum intelligi possit.“

¹⁹ Vgl. etwa Matuschek (wie Anm. 14).

²⁰ *KHM*¹, Bd. 2, X.

Volkspoesie erlaube es daher auch, auf Elemente des ‚urdeutschen Mythos‘²¹ zu stoßen. Der Interpret kann sie mittels Vergleich und Identifikation aus den Überlieferungen herauspräparieren: „Das von der Spindel zum Schlaf gestochene Dornröschen *ist* die vom Dorn entschlafene Brunhilde.“²²

Ein solches Bild von Mündlichkeit reagiert nicht nur auf die schriftliche Kultur; es wird auch durch sie und ihre Praktiken erst ermöglicht. Wenn sich die zeitlich erstreckte Tradition des Erzählens zu einem Bild formen soll, so setzt das schließlich voraus, daß verschiedene Zeugnisse dieser Tradition überliefert sind. Sie müssen sich einem Betrachter präsentieren, der das an entfernten Orten Erzählte und die in der Zeit aufeinanderfolgenden Versionen vergleichen kann. Alles dies setzt Schrift voraus. Der Blick, in dem sich die verschiedenen Sedimente des Lebendigen zu einem Bild synthetisieren und totalisieren, ist der Blick des Philologen, der an verschiedenen Orten Notizen, Exzerpte, Mitschriften und Sammlungen angelegt hat, sie auf seinem Schreibtisch nebeneinander anordnet und miteinander in Beziehung setzt. Erst die Schrift und die mit ihr zusammenhängenden kritischen und hermeneutischen Operationen erlauben die Konstitution von großer historischer Tiefe und damit auch die Manipulation dieser zeitlichen Erstreckung: ihre Totalisierung zum Ausdruck eines Geistes und ‚Grundes‘²³, der sich konstant durch die Zeugnisse hindurch halte. Der logistische Apparat, der hinter der Sammlung von Märchen steht, ist schriftbasiert: die Aufzeichnungen von Erzähltem, die Exzerpte aus Büchern, die Verschlagwortung von Motiven, wie sie die Grimms in ihrer Sagenkonkordanz betrieben haben, der Wunsch, auch Dialekte zu dokumentieren, die Interpolation von verschiedenen Erzählungen und Überlieferungen zu einem Text, die Aufrufe zu Einsendungen von fernen Orten²⁴. Die Schrift ist nicht nur – mit Eschenburg zu reden – das bequemste Mittel zur Ausbreitung von Kenntnissen. Die Bequemlichkeit, die sie bietet, ist auch die Voraussetzung dafür, ihr überhaupt zu mißtrauen.

Die Sammlung basiert dabei nicht nur auf der Schrift, sie betrachtet das mündliche Erzählen auch aus einer Perspektive, die auf die Schriftkultur

21 Ebd., VII.

22 Ebd., VI. Hervorhebung vom Vf.

23 So Wilhelm Grimm in der oben (wie Anm. 11) zitierten Passage aus seinen *Kämpfe Viser*.

24 Für eine detailliertere Auskunft über die Sammeltätigkeit vgl. Rölleke, Heinz: *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung*. Stuttgart 2004; Uther, Hans-Jörg: *Handbuch zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation*. Berlin/New York 2008, 485–526.

zentriert ist. Die Neuheit beispielsweise, die die Grimms ihrer Sammlung keineswegs zu Unrecht zuweisen²⁵, bezieht sich schließlich auf das gelehrte und gebildete Segment der Kultur, auf diejenigen, die selbstverständlich Teil an der schriftlichen Produktion und Rezeption haben. Für die Erzähler selbst – zumal in Gestalt der phantasmatischen Märchenfrau aus dem Volk, wie die Grimm sie gerne imaginieren – wären die Erzählungen schließlich gerade nicht neu. Die Grimms dokumentieren Märchen, aber die Art und Weise, wie ihre Erzähler über sie verfügen, erscheint nicht als legitimer Modus ihrer Existenz.

Aufschlußreich ist hier eine Erfahrung, die der irische Märchensammler Thomas Crofton Croker 1826 machen muß. In der zweiten Auflage seiner *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland* berichtet er von kritischen Stimmen aus Irland zur ersten Auflage seiner Sammlung. Man hielt ihm entgegen, die dokumentierten Geschichten seien „extremely common in that country“²⁶, so daß der Druck eigentlich überflüssig sei.

Crokers Antwort vertieft die Paradoxie der gedruckten Sammlung mündlicher Märchen. Sie beleuchtet die Rezeptionsweise, die seiner Sammlung implizit eingeschrieben ist. Croker begegnet dem Argument, indem er Edition und Druck gleichsam als Gesten deutet. Mit ihnen würden aus den Erzählungen „indications of a particular superstition in the minds of a part [...] of my countrymen – the peasantry“²⁷. Sammeln und Drucken bedeutet, etwas zu zeigen, ‚to indicate‘. Es entsteht ein Bild von den ‚minds‘ der Erzähler und damit ein imaginäres Kollektiv. Gezeigt aber wird dieses Bild denen, die selbstverständlich an der Schriftkultur partizipieren, aber daher gerade nicht zu der ‚peasantry‘ gehören, die auf dem Bild zu sehen ist.

In den KHM tritt ein ähnlicher Zug hervor. Immer dann, wenn die Grimms ihr eigenes Tun qualifizieren, sprechen sie von geistigen Operationen, die Crokers ‚indication‘ nahekommen. Indem sie Märchen sammelten, bemühten sie sich, diese ‚aufzufassen“²⁸; dokumentierte man die Märchen nicht, so blieben sie ‚ungeachtete Schätze‘ und ‚unerkannt“²⁹. Die Beobachtung der Mündlichkeit zielt auf das beobachtende Publikum selbst. Gleichzeitig negiert dieser Blick seinen Gegenstand insofern, als er den Trägern der Mündlichkeit selbst nicht zugesteht, gleichfalls legitime Beobachter ihres eigenen Tuns zu sein. Die Erzähler mit ihren Märchen sind Inhalt des Bildes, aber der Sinn dieses Bildes gibt sich nur dem

²⁵ KHM¹, Bd. 1, XIX: „In diesem Sinne existiert noch keine Sammlung in Deutschland [...].“

²⁶ *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland*. [Hg. Thomas Crofton Croker.] London 1826, IV.

²⁷ Ebd., V.

²⁸ KHM¹, Bd. 1, XVIII.

²⁹ Ebd., Bd. 2, VIII.

preis, der außerhalb steht, es betrachtet, auffaßt und erkennt. Allerdings bedeutet dies auch, daß den Beobachtern selbst die Sichtweise versperrt ist, die sie den Märchen und deren Erzählern zuschreiben. Sie sind ausgeschlossen von jener naturhaft-notwendigen, naiven Prokreation der Erzählungen. Die phantasmatische Konzeption von Mündlichkeit stößt hier auf eine weitere Aporie. ‚Sinn‘ in der Art, wie er einer Schriftkultur erscheint, ergeben die mündlichen Erzählungen erst, wenn sie beobachtet und erkannt werden. Dieses Erkenntnis vollzieht sich allerdings mittels der Schrift und in einem Publikum, das sich durch die Ordnung der Schrift erst konstituiert hat. Die Schrift muß die Mündlichkeit retten, da diese selbst, ihrer unbewußt, es nicht kann. Gleichzeitig ließe sich fragen, wie das überhaupt funktionieren könnte: eine Rettung der Mündlichkeit in das Medium, das für ihren Untergang verantwortlich ist?

4. Mündlichkeit in der Schrift

Diese phantasmatischen Rettungsaktionen, bei denen Satan mit Beelzebub angetrieben wird, führen zu unterschiedlichen Strategien, um Mündlichkeit im schriftlichen Text zu inszenieren. Im Folgenden werden einige Beispiele gegeben, die sich leicht vermehren ließen.

Eine Strategie ist die Ergänzung der Texte durch etwas, was man analog zur ‚Schreibszenen‘ als ‚Erzählszenen‘ bezeichnen könnte. Oben ist bereits gesagt worden, daß die Imagination von Verfahren der mündlichen Weitergabe ein wichtiger Teil des Phantasmas der Mündlichkeit ist. Die Vorstellung von einer bestimmten, von der Lektüre abweichenden Erzählszene wird zum Fundament der Rezeption schriftlich dokumentierter Mündlichkeit. Ihrer Ausgestaltung dienen die Vorreden der *KHM* insgesamt, vor allem jedoch dort, wo im zweiten Band von der sogenannten ‚Viehmännin‘ und ihrer Erzählweise berichtet wird. Erst die Vorstellung davon, wie die schriftlich gebotenen Erzählungen gleichsam auf ihrem angestammten Boden wachsen und sich verbreiten, macht sie zu einem Anderen der Lektüre. Das Kupferstichporträt von Dorothea Viehmann, das die zweite Auflage des zweiten Bandes (1819) flankiert, stattet dieses Erzählen mit einem Gesicht aus. Es nimmt die traditionelle gelehrte Praxis auf, eine Schriftensammlung mit dem Bild des Autors auszustatten. Aber freilich modifiziert sie diese Praxis, denn die Viehmännin ist Medium der Märchen und nicht Autorin. Entsprechend weist ihre Kleidung sie als ungelehrte Bäuerin aus. Und sie blickt den Leser des Bandes auch nicht direkt an. Der Bildraum verschließt sie gleichsam in der anderen Ordnung der Mündlichkeit, für die sie steht. Kommunikation erscheint nicht möglich, dafür aber jene Betrachtung von außen, die die

dargestellte Erzählerin in ein Bild integriert, zu dessen Sinn sie keinen Zugang hat, weil sie selbst Teil dieses Sinnes *ist*.

Konstitutiv für die Simulation von Mündlichkeit ist auch, daß die Grimms als Herausgeber zwischen die Erzähler und die Leser treten. Nur aus dieser vermittelnden Position läßt sich nachvollziehbar plausibilisieren, daß authentische Mündlichkeit geboten wird. Dabei verlieren die Herausgeber gegenüber Urhebern nicht an Autorität, sondern sie gewinnen. Die gebotenen Texte sind gerade deshalb wertvoll, weil sie von jenen unbewußten Erzählern stammen und nicht von den Herausgebern. Diese aber machen erst beobachtbar, was sich eigentlich unbeobachtet vollzieht, sie erschließen den Sinn des Gezeigten, indem sie auf es hinweisen, heben ihn aus seinem unbewußten Zustand heraus. Die scheinbar humile Geste des dienenden Herausgebens ist in Wirklichkeit eine Machtgeste des Philologen.

Darüber hinaus erlaubt es die Position der Herausgeber, zwei unterschiedliche Stilregister zu entwickeln. Einerseits vollzieht sich in den Märchen – mit Heinz Rölleke zu sprechen – die Konstitution der ‚Gattung Grimm‘³⁰. Als Herausgeber kann der Philologe hier eine verschwiegene Autorschaft entfalten³¹. Die Texte können in die Form gebracht werden, die sie, ihrem erkannten Sinn nach, haben sollten. Die Bearbeitung der Texte ist nicht zu verwechseln mit, steht aber doch in einem Bezug zu den Fälschungen von Volkspoesie, die am Ende des 18. und im 19. Jahrhundert immer wieder auftauchen. Erinnerung sei etwa an James Macphersons *Ossian* oder die Königinhofer und Grünberger Handschriften³².

Das eine der beiden Stilregister ist das der ‚Gattung Grimm‘, also der Märchentexte selbst. Es entwirft eine Stimme, die von der unmittelbaren, nicht-reflektierten Anschauung eines phantastisch-mythisch erfahrenen Lebens zeugt. Aus den vielfältigen Bearbeitungstendenzen, die sich rekonstruieren lassen³³, sei hier eine herausgehoben: Gleichnisse und Vergleiche werden aus dem Text der Märchen verbannt. Dies entspricht einer Qualifikation der naturpoetischen Rede, die das Vorwort zu den KHM nennt. Die Naturpoesie spreche ihre Gegenstände

30 Der Begriff stammt ursprünglich von Jolles, André: *Einfache Formen*. Halle (1928) ²1956, 181 f.: „Man pflegt ein literarisches Gebilde dann als Märchen anzuerkennen, wenn es – allgemein ausgedrückt – mehr oder weniger übereinstimmt mit dem, was in den Grimmschen Kinder- und Hausmärchen zu finden ist.“

31 Vgl. Dehrmann (wie Anm. 14).

32 Vgl. Shaw, John W./Gaskill, Howard: *Ossian*. In: *Enzyklopädie des Märchens* 10. Hgg. Rolf Wilhelm Brednich u. a. Berlin/New York 2002, 390–396; Roth, Klaus: *Fälschung*. Ebd., Bd. 14, Nachtragslieferung. Berlin/Boston 2014 (im Druck).

33 Vgl. etwa Ginschel, Gunhild: *Der junge Jacob Grimm 1805–1819*. Berlin ²1988, 212–278; dies.: *Der Märchenstil Jacob Grimms*, abgedruckt ebd. 421–466; Uther (wie Anm. 24) 504–512.

unmittelbar aus. Wenn die Kunstpoesie dagegen zu einer analogen Anschauung der Natur kommen wolle, so geschehe dies auf einem symptomatisch anderen Weg. Sie ‚strebe‘ nur zu einer solchen Anschauung, ohne sie wirklich *sein* zu können. Dies zeige sich darin, daß sie „nur in Gleichnissen“ sprechen könne³⁴. Wer vergleicht, erkennt zwar den Zusammenhang, ihm bleibt aber die Unterschiedlichkeit des Verglichenen immer bewußt. Was immer Kunstpoesie sagt, bleibt mit dem Index dieser Differenz versehen.

Dieses zweite Stilregister, das der Kunstpoesie, bekommt nun verstärkt Platz in den Einleitungen der *KHM*. Schon im berühmten Eingangsbild der Vorrede zum ersten Band wird dies deutlich. Die wenigen Ähren des Feldes, die den Sturm überstehen und so spärlich wie unbeachtet weiterwachsen, werden zum Bild für die Gefährdung der Naturpoesie in der Gegenwart. Die gleichnishafte Übertragung des einen auf das andere wird explizit markiert: „So ist es uns, wenn wir den Reichthum deutscher Dichtung in früheren Zeiten betrachten.“³⁵ Der Vergleich bleibt der prägende, durchgehende Sprachgestus in beiden Einleitungen der Erstausgabe. Überall dort, wo die Naturpoesie charakterisiert wird, geschieht dies durch Gleichnisse, die oft explizit als solche markiert sind. Die Texte strotzen von ‚gleichsam‘³⁶, ‚gleichwie‘³⁷, ‚wie‘³⁸ oder ‚so‘.

Die Aufteilung in kommentierenden Herausgebertext und eigentlichen Märchentext mit den beiden unterschiedlichen Stilregistern treibt genau die sprachliche Differenz hervor, die diese Aufteilung erst notwendig macht. Paradoxerweise ist es dabei die bewußt kunstpoetische Rede über die Märchen, die für den Leser erst die Perspektive zurechtrückt, aus der er deren Besonderheit kennenlernt: „Innerlich geht durch diese Dichtungen dieselbe Reinheit, um derentwillen uns Kinder so wunderbar und seelig erscheinen; sie haben gleichsam dieselben bläulich=weißen, mackellosen, glänzenden Augen [...], die nicht mehr wachsen können“³⁹. Gleichnisse wie diese verleihen den Märchentexten *von außen* den Zauber, den die Grimms *in* der Naturpoesie finden bzw. in ihr bearbeitend herstellen, indem sie dort Gleichnisse meiden. Die Naturpoesie braucht nicht nur die innere Bearbeitung, sie braucht auch die äußere künstliche, kommentierende Rede, um als solche zu erscheinen. Nur die künstliche Rede ‚weiß‘, ‚erkennt‘ und ‚zeigt‘, was die Naturpoesie ist.

³⁴ Vgl. *KHM*¹, Bd. 1, XI.

³⁵ Ebd., V.

³⁶ Ebd., VIII.

³⁷ Ebd., XII.

³⁸ Ebd., VII und XIII.

³⁹ Ebd., VIII f.

Phänomene wie die skizzierten finden sich, wie gesagt, nicht nur bei den Grimms. Vielmehr wiederholen sie sich überall dort, wo eine verwandte Konzeption von mündlicher Natur- und Volkspoesie zum Tragen kommt. Die volksliedhafte Lyrik, die das 19. Jahrhundert so gern hat, lebt von Imaginationen der Mündlichkeit, die mit Hilfe von Druck und Buchhandel an die gebildete, schriftgewohnte Welt ausgeliefert werden. Auch die Novelle des 19. Jahrhunderts inszeniert auf ihre Weise nicht selten ein Erzählen, das mündlich gedacht ist. In den philologischen und historischen Wissenschaften des 19. Jahrhunderts schließlich kehrt ein Problem immer wieder: Wie lassen sich die Produkte einer mündlichen Zeit, wie läßt sich das Bild, das man von ihr gewinnt, der Volksgeist in der schriftlichen, gelehrten Moderne restituieren?⁴⁰

Das Phantasma der mündlichen Naturpoesie, in der sich rein das Bild des Volksgeistes abzeichne, läßt sich offensichtlich eintragen in das Verhältnis von Sentimentalität und Naivität, wie es Schiller ausbuchstabiert hat⁴¹. Das Naive ist ein Produkt des sentimentalischen Blicks, und bereits indem dieser es versteht, unterscheidet er sich von ihm. Analog formt sich die Perspektive einer anderen Mündlichkeit erst durch und in der Schrift. Die Pointe von Schillers Konzeption liegt, wie Peter Szondi gezeigt hat, darin, daß der sentimentale Blick seine eigene Arbeit zu einer Stärke umdeutet. Da das verstandene Naive sein Produkt ist, hofft er darauf, das Naive im Durchgang durch die Reflexion restituieren zu können: Der Gegensatz zwischen beiden soll aufgehoben werden, indem, so Szondi, das „*Sentimentalische* als die Wiedergewinnung des *Naiven unter den Bedingungen* seines anderen, *der Reflexion*“, gesetzt wird⁴².

Daß die Durchdringung der vergangenen Mündlichkeit im Begriff, die Konstitution der vergangenen Welt in der Schrift zukünftig den Unterschied aufheben wird, daß die Reflexion auf ihre Weise in sich restituieren kann, was sie konstitutiv verloren zu haben scheint – dieser mehr oder weniger explizierte Glaube findet sich bei nicht wenigen Zeitgenossen und Nachfolgern der Grimms in den philologisch-historischen Wissenschaften. Auf je unterschiedliche Weise

40 Vgl. dazu die demnächst (2014) erscheinende Arbeit des Vf.s: *Studierte Dichter. Zum Spannungsverhältnis von Dichtung und philologisch-historischen Wissenschaften im 19. Jahrhundert*.

41 Vgl. Schiller, Friedrich: Über das Naive. In: *Die Horen* 4 (1795) H. 11, 43–76; ders.: *Die sentimentalischen Dichter*. Ebd., H. 12, 1–55; ders.: *Beschluß der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichter, nebst einigen Bemerkungen einen charakteristischen Unterschied unter den Menschen betreffend*. Ebd., 5 (1796) H. 1, 75–122.

42 Szondi, Peter: *Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdiagnostik in Schillers Abhandlung* (1972). In: ders.: *Schriften* 2. Frankfurt am Main 1978, 59–105, hier 104.

verfolgen ihn etwa Hegel in seiner Geschichtsphilosophie, der Klassische Philologe August Boeckh oder der Germanist Karl Müllenhoff, der 1854 schreibt, die Naturpoesie als „Leben der reinen Handlung“ müsse man durch „Anstrengung der Denkkraft wie des Fleißes im Sammeln“ erforschen, um die „innerste Geschichte unseres oder überhaupt eines Volkes [zu] begreifen“. Sammeln, Forschen und Begreifen sind die modernen Praktiken, die ‚die Kluft‘ wieder schließen und diesen Geist restituieren sollen⁴³.

Eine Schlüsselrolle bei dieser Restitution bekommt im 19. Jahrhundert die Erziehung. Auch die Märchen sind eng mit ihr verbunden. Emil Ludwig Grimm, der jüngere der Brüder, hat die pädagogische Zukunftsperspektive, die sich mit ihnen verbinden kann, zu einem Bild ausgestaltet (vgl. nächste Seite)⁴⁴. Er fertigte wahrscheinlich mit Blick auf die dritte Auflage der Großen Ausgabe eine Zeichnung und eine Radierung an⁴⁵. Sie imaginieren eine Erzählszene, in der eine Märchenfrau ihre Schätze einer Kinderschar mitteilt. Im Bildraum um die Kinder herum beginnt sich die Welt zu verzaubern, indem verschiedene Tiere zutraulich ihren Beschäftigungen nachgehen. Engel stehen schützend und vermittelnd im Hintergrund, mit der Lilie der Verkündigung in den Händen. Sie leiten über zum reichen Rankenwerk in der oberen Bildhälfte, wo sich verschiedene Märchengestalten manifestieren. Weder die Kinder noch die Märchenfrau bemerken diesen Zauber. Er verbildlicht vielmehr für den Betrachter, was sich im mündlichen Erzählen selbst ereignet. Ein Buch ist in dieser Szene, die doch die Wirkung eines Buches imaginiert, wohlweislich ausgespart.

Kindheit wird hier zur phantasmatischen Enklave einer Unschuld, in der die Naturpoesie noch wachsen kann. Sichtbar und verstehbar wird diese Kindheit freilich für den erwachsenen Betrachter des Bildes, nicht jedoch für diejenigen, die an der Leseszene beteiligt sind. Diese Kindheit erscheint als Imagination derer, die sie phantasieren – und das sind nicht die Kinder selbst.

43 Müllenhoff, Karl: Die deutsche Philologie, die Schule und die Klassische Philologie 1854. In: Zeitschrift für das Gymnasialwesen 8 (1854) 177–199; zitiert nach: Eine Wissenschaft etabliert sich, 1810–1870. Wissenschaftsgeschichte der Germanistik 3. Hg. Johannes Janota. Tübingen 1980, 277–303, hier 299.

44 Die Zeichnung ist abgebildet in Koszinowski, Ingrid/Leuschner, Vera: Ludwig Emil Grimm. Zeichnungen und Gemälde 1. Marburg 1990, 325; die Radierung in Seitz, Gabriele: Die Brüder Grimm. Leben – Werk – Zeit. München 1984, 58.

45 Zu Entstehung und Kontext vgl. Koszinowski/Leuschner (wie Anm. 44) 324–326.



Wilhelm Grimm hat diesen Bildentwurf jedoch nicht in die neue Auflage der KHM übernommen. Zwar eröffnen die KHM explizit und in folgenden Auflagen immer stärker die Perspektive auf eine pädagogische Funktion. Wenn die Märchen als ‚Erziehungsbuch‘⁴⁶ fungieren sollen, dann mag damit eine phylogenetisch als kindlich gedachte Naturpoesie denjenigen gegeben werden, die ihr ontogenetisch entsprechen. Aber insgesamt haben sich die Grimms mit Prognosen zur geschichtsphilosophischen Auswirkung ihrer eigenen Tätigkeit auf die Zukunft eher zurückgehalten. Eine glatte Auflösung des Zwiespalts, in dem auch sie sich befinden, sucht man bei ihnen vergeblich⁴⁷. Sie setzen weder entschieden auf die Überwindung des Gegensatzes von Natur- und Kunstpoesie durch den Begriff, noch trauen sie der (Re-)Popularisierung ihrer Forschungen eine geschichtsphilosophische Wendung zu. Auch die pädagogische Gestaltung einer neuen Zukunft erfüllt diese Rolle für sie nicht.

Die Grimms restituieren einerseits Naturpoesie in Editionen, Sammlungen und Darstellungen in der künstlichen Gegenwart. Andererseits tun sie dies sehr bewußt im Modus der Gelehrsamkeit. Sie bleiben diejenigen, die das Bild der Natur zeigen, dadurch aber außerhalb stehen. Die Wunde der Moderne bleibt bei allen Simulationen von Mündlichkeit doch offen.

5. Coda: Die Grimms im Märchen

Paradoxerweise löst sich dieses Problem in der späteren Rezeption der Grimms mitunter auf. Die erste französische Übersetzung der KHM von 1846 erzählt in der Vorrede deren Geschichte als Märchen. „Il y avait une fois deux frères très savans, ce qui se voit souvent en Allemagne, et très unis.“⁴⁸ Die Brüder werden in der chronologisch recht frei operierenden Biographie zunächst Professoren an der romantischen Universität Göttingen. Durch gelehrte Werke über das alte Deutschland machen sie sich einen ‚nom populaire‘⁴⁹. Vom ‚gouvernement‘ abgesetzt, beschließen sie, durch Deutschland zu wandern und Sagen zu sammeln. Sie durchstreifen das ganze Land, folgen dem Lauf des Rheins hinauf und hinab, wandern durch die Pfalz, den Schwarzwald, gehen sogar nach Böhmen: „Charmant voyage qu’un voyage à pied, ainsi fait à deux, à loisir et à plaisir, avec un

⁴⁶ KHM¹, Bd. 2, VIII.

⁴⁷ Vgl. Martus, Steffen: Die Brüder Grimm. Eine Biographie. Berlin 2009, 114 f.

⁴⁸ Contes de la famille par les frères Grimm, traduits de l’allemand par N. Martin & Pitre-Chevalier. Paris [1846], [I].

⁴⁹ Ebd., III.

crayon pour bagage et la fantaisie pour guide.“⁵⁰ Nach Hause zurückgekehrt, binden sie, was sie gesammelt haben, zu einem duftenden Strauß von Märchen und Sagen. Der ‚crayon‘ als Werkzeug der Sammlungstätigkeit gefährdet die Lebendigkeit der gesammelten mündlichen Überlieferung nicht. Für den französischen Blick ist die ‚deutsche‘ Gelehrsamkeit vielmehr gleichsam Teil der Mythologie eines romantischen Deutschland, wie sie nicht zuletzt durch Madame de Staël, aber auch durch Heine nach Frankreich berichtet wurde. Mühelos gelingt den Brüdern der Übertritt von der romantischen Gelehrsamkeit zur Wanderschaft. Um ein Teil des Bildes zu werden, das man selbst entworfen hat, genügt manchmal der Blick der anderen.

50 Ebd., V.