

Eva Rothenberger

Humboldt-Universität zu Berlin

E-Mail: rothenbe@cms.hu-berlin.de

So weiß als Schnee, und so roth als Blut.
**Zur ästhetischen Inszenierung der schönen Toten in den
verschiedenen Fassungen des Grimmschen Märchens
Sneewittchen (KHM 53)**

ABSTRACT

As white as snow, as red as blood:

**The aesthetic mise-en-scène of the beautiful corpse in various versions of the
Grimm fairy tale Snow White (KHM 53)**

The aesthetic connection between female beauty and the melancholy of death, which Edgar Allan Poe declared central to perfect poetic expression in 1846, finds its apotheosis in the Grimm Brothers' fairy tale Snow White. In the aesthetic mise-en-scène of death, the beautiful female corpse in the glass coffin becomes an object of observation for the male gaze and is sublimated into an idealized, venerable image. By considering theories of fetishism, it becomes clear that the beautiful corpse -- an exhibited object removed from any means of direct contact -- is stylized as an aesthetic fetish. Since Snow White's corpse is displayed publicly and is visible to all, the gaze, transformed into an aesthetic gesture, ultimately provides the sole possible means of reaching the otherwise distant object of desire. The cult of mourning even transforms into a ceremony of religious devotion in individual versions of the Grimm fairy tale, as well as in heightened form in the 1937 Walt Disney film. If Snow White's beauty is so incomparable it represents an extreme in life, it follows that her corpse, which cannot decay and is not beholden to the laws of nature, also follows this narrative logic: in death, Snow White's preserved corpse symbolizes exactly that claim to absoluteness and to eternity which the Queen demands for herself and seeks to claim through the poisoned apple.

Keywords / Anahtar Sözcükler: weiblicher Tod, Schönheit, ästhetischer Fetisch, männlicher Blick, Trauerkult

„[...] the death [...] of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world – and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover.” (Poe 1984: 19) Dieser von Edgar Allan Poe im Jahre 1846 formulierte poetische Grundsatz stellt die motivische Verbindung von Weiblichkeit, Schönheit und Tod in den Mittelpunkt der poetischen Aussage. Da die Melancholie für Poe aufgrund ihrer erhabenen Wirkung die einzig adäquate Stimmung der Poesie darstellt,

gilt ihm das Sujet ‚Tod einer schönen Frau‘ als notwendige Voraussetzung für einen vollkommenen poetischen Ausdruck. Im Märchen *Sneewittchen* der Gebrüder Grimm¹ findet sich diese Forderung Poes in ganz besonderer Weise wieder. Denn zum einen führt die Schlusszene des Märchens über die tote², und dennoch unvergleichlich schöne Märchenheldin jene von Poe proklamierte Motivverschränkung von weiblicher Schönheit und Tod vor. Zum anderen ruft der Tod des schönen *Sneewittchens* eine außergewöhnliche Melancholie der Trauernden hervor, welche die Grenzen einer bloßen Trauer deutlich übersteigt. Indem der weibliche Leichnam, der dem Verfall und somit jeglicher Zeitlichkeit enthoben ist, zum Objekt männlicher Blicke wird, stilisieren Zwerge und Prinz die Tote zum idealisierten, verehrungswürdigen Bild, letztlich also zum Fetisch. Während bisherige Studien eine solche Fetischisierung in erster Linie psychoanalytisch deuteten³, soll in den folgenden Überlegungen vielmehr die ästhetische Dimension des Fetischs im Mittelpunkt stehen. Dabei kann und soll die sexuelle Komponente des Märchens, die sich in einzelnen Motiven des Märchens – zu denken ist hier etwa an den Apfel als Symbol der Verführung schlechthin – oder im ursprünglich tatsächlich nekrophilen Märchenschluss von 1812⁴ niederschlägt, keineswegs missachtet werden. Für die Frage nach den Bedingungen und Dimensionen der ästhetischen Inszenierung des Todes in *Sneewittchen* erscheint jedoch der ästhetische Fetisch weitaus entscheidender. Dieser hat nicht nur eine andere Funktionsweise als der sexuelle Fetisch, sondern ermöglicht es, einen anderen Blick auf die Todesszene des Märchens zu werfen. Denn in der Zurschaustellung der schönen, unberührten Leiche, die sich im gläsernen Sarg allen Blicken offenbart, liegt eine auffällige Parallele zu einer Ausstellungssituation eines wertvollen Gegenstandes. Das Begehren ist auch hier entscheidend, dennoch bleibt es, wie zu zeigen sein wird, im Wesentlichen auf die Ebene des Blickes beschränkt. Indem die ästhetische Inszenierung des Todes

¹ Grundlage der Analyse sind folgende kommentierte Ausgaben des Märchens: Rölleke 1975; Rölleke 1997.

² Vor allem in der Ausgabe letzter Hand wird vom ausdrücklichen und tatsächlichen Tod *Sneewittchens* gesprochen und nicht von einem todesähnlichen Zustand.

³ Hier ist in erster Linie auf die Studie von Elisabeth Bronfen zu verweisen, die vor dem Hintergrund der Psychoanalyse die Freudsche Verknüpfung des Anblicks des Weiblichen mit der männlichen Kastrationsangst in den Mittelpunkt stellt. (vgl. Bronfen 1994) Aber auch Eugen Drewermann deutet das Märchen in erster Linie psychoanalytisch. (vgl. Drewermann 2003)

⁴ Hierauf wird an späterer Stelle noch näher eingegangen.

sich in den einzelnen schriftlichen Fassungen des Grimmschen Märchens⁵ steigert und in der Walt Disney-Verfilmung aus dem Jahr 1937 (Hand 1937) schließlich zu einem regelrechten Trauerkult potenziert wird, gilt es, die Funktionsweise einer solchen zunehmenden Ästhetisierung des Todes zu verstehen. Die ästhetische Dimension des Fetischs scheint hierbei entscheidend und soll in Anlehnung an kulturwissenschaftliche Theorien zuallererst terminologisch erfasst werden (II), um die Überlegungen schließlich am Märchen selbst zu erproben. Dabei wird zum einen die Reduktion *Sneewittchens* zum betrachteten Objekt (III), zum anderen die ästhetische Inszenierung seines Todes (IV) im Zentrum stehen.

II.

Bei einer Beschäftigung mit dem Begriff des Fetischs, unabhängig von seinem Verständnis als sexuell, ästhetisch, religiös oder ökonomisch, ist zunächst eine terminologische Abgrenzung zum Ding notwendig. Während sich das Ding, indem sich seine Funktionsweise klar nach dem jeweiligen Gebrauch richtet, in seinem materiellen Sein erschöpft, geht ein Fetisch deutlich darüber hinaus. Als zum Fetisch erhobenes Objekt ist es zwar ebenso Ding, beinhaltet nun jedoch neben der materiellen Ebene auch eine semiotische (vgl. Böhme 2006: 35): Ein Fetisch ist in diesem Sinne „[...] Materie [...], die etwas ‚anderes‘ eingekörpert hat: Bedeutungen, Symbole, Kräfte, Energien, Macht, Geister, Götter usw.“ (ebd.) In der Überschreitung des reinen Gebrauchs- und Funktionszusammenhangs eines bloßen Dings weist das fetischisierte Ding über sich selbst hinaus und beansprucht einen tieferen Sinn. Wesentliche Bedingung der Fetischisierung ist dabei die Zuschreibung durch die äußere Umwelt, die an das besagte Objekt Bedeutung zuallererst heranträgt. Indem dem erwählten Ding so von außen Sinn eingeschrieben wird, erhebt das Subjekt dieses über seinen bloßen Dingcharakter hinaus und verleiht ihm eine geradezu magische Aura. Erst durch das spezifische Verhalten der Umwelt kann also ein Ding – vor diesem Hintergrund jedoch jedes – in den Rang

⁵ Die Ausgabe letzter Hand aus dem Jahr 1857 stellt im Wesentlichen eine Genese der Druckfassungen der Jahre 1810, 1812 und 1819 dar. Da sich die Edition von 1857 hinsichtlich Motivik und narrativer Ausschmückung nicht mehr von der vorhergehenden Version aus dem Jahr 1819 unterscheidet, bleibt letztere in der Analyse unberücksichtigt. Sowohl die handschriftliche Fassung von 1808 als auch die verschiedenen Versionen des Märchenanfangs aus dem Jahr 1810 können, da sie für die vorliegende Fragestellung uninteressant sind, unberücksichtigt bleiben.

eines Fetischs gehoben werden. Entscheidend ist also nicht, „[...] was die Dinge ‚von sich aus‘, ‚für sich‘ oder ‚an sich‘ sind, sondern welche Beziehungen wir zu ihnen einnehmen.“ (ebd.: 14) Wird ein Ding über seine Funktion hinaus für das Subjekt zu einem wertvollen Gegenstand, das besessen werden will, ist der Weg zum Fetisch beschritten. Dabei sind zwei wesentliche Konstituenten eines Fetischs zu bedenken: zum einen die Objekt-Subjekt-Beziehung, zum anderen die exzeptionelle Stellung des fetischisierten Dings, die das Subjekt diesem zukommen lässt. Beides ist unweigerlich miteinander verbunden, Objekt und Subjekt stehen in einem steten Wechselverhältnis. Denn der Besitz eines außergewöhnlichen und einzigartigen Objektes gilt dem Subjekt stets als Rückverweis auf die eigene Einzigartigkeit und Individualität, sozusagen als narzisstische Bestätigung des eigenen Ichs. (vgl. Baudrillard 1994: 12) Indem das Ding erst durch eigene Zuschreibung zum magischen und damit fetischisierten Objekt wird, bildet es eine beliebige Projektionsfläche, in der sich die eigenen Bedürfnisse und Wünsche widerspiegeln.

Vor einem kulturwissenschaftlichen Hintergrund gilt es grundsätzlich zu unterscheiden zwischen Fetischen erster Ordnung und zweiter Ordnung: die entscheidende Differenz liegt in der ästhetischen Qualität. Während bei Letzterem der narzisstisch geprägte Wunsch nach dem uneingeschränkten Besitz im Vordergrund steht (vgl. Böhme 2006: 364), stellt der Fetisch erster Ordnung jenen ästhetischen Fetisch dar, der im Zentrum der folgenden Märchenanalyse stehen soll. Er ist im kulturellen Kontext des Museums mit dem musealen Museumsstück gleichzusetzen. In der musealen Sammlung oder Ausstellung geht es weniger um den Besitzanspruch des Subjektes, sondern vielmehr um das Herstellen einer „[...] Art *Würde* der Dinge [...], indem wir sie nicht in Besitz, sondern in *Obhut* nehmen. Wir bieten ihnen eine Szene ihres Auftretens, in welcher sie das Vergangene uns zu vermitteln fähig werden; [...].“ (ebd.) Durch die Ästhetisierung des Objektes – als ausstellungswürdiges Ding mit einem herausragenden Charakter versehen – verschieben sich zum einen die Bedingungen der Subjekt-Objekt-Beziehung, zum anderen die Funktionsweise des Fetischs: durch seine ‚Musealisierung‘ (ebd.: 355) ist er zwar unerreichbar – das Vitrinenglas schützt ihn vor einem direkten Zugriff –, und dennoch ästhetisch erfahrbar – über den Blick des Subjektes. Die Inszenierung des ästhetisch erfahrbaren und dennoch nicht erreichbaren Dinges, das als

exponiertes Objekt besondere Bedeutung erlangt, stellt die wesentliche Disposition ästhetischer Fetischisierung dar. (vgl. ebd.: 352)⁶ Als museales Objekt oder Sammlungsobjekt, das sich in seiner Entrücktheit jedem direkten Kontakt entzieht, schließt der ästhetische Fetisch nach Hartmut Böhme drei Bedeutungsebenen ein: er ist

[...](1) Objekt einer Devotion, die seiner überalltäglichen, herausgehobenen Attraktion gilt, (2) Objekt einer Ambivalenz, die zwischen dem sistierten Begehren nach Aneignung und der Angst vor seiner überlegenen, ergreifenden, faszinierenden Qualität oszilliert, (3) Objekt einer Lust, die durch das Vitrinenglas vor dem Objekt, wie umgekehrt das Objekt vor uns geschützt ist. (ebd.: 355)

Der Fetisch, ästhetisch verstanden, bleibt so grundsätzlich auf Distanz, das Begehren des Subjektes bewegt sich im geschützten Raum des ‚kulturellen Kontextes‘. (vgl. ebd.) Indem das Begehren sich hier auf den ästhetischen Blick verlagert, ist der ästhetische Fetisch grundsätzlich ein ‚Fetisch des Blicks‘ (vgl. ebd.: 356): die fetischistische Erfahrung ist eine ästhetische.

Im Folgenden gilt es anhand einer dezidierten Textanalyse zu zeigen, inwiefern das tote *Sneewittchen* durch den männlichen Blick zum ästhetischen Fetisch stilisiert wird und welche Folgen dies für die Todesszene hat.

III.

Ebenso wie Edgar Allan Poe proklamiert, steht das Motiv der weiblichen Schönheit im Zentrum des Märchens *Sneewittchen*. So ist es sowohl Auslöser der Märchenhandlung als auch Handlungsmovens, indem *Sneewittchens* Schönheit es einerseits gefährdet, andererseits schließlich zu seiner Rettung führt. Seine außergewöhnliche Schönheit, die mit dem siebten Lebensjahr voll zum Tragen kommt und den Absolutheitsanspruch nach Schönheit der Königin⁷ gefährdet, zeigt sich bereits in der Namensgenese:

⁶ „Die unbedingte Distanz bei gleichzeitig aufrechterhaltener Performanz des Fetischs verwandelt diesen in ein unverfügbares Element einer Erfahrung, die der Betrachter nur mit sich selbst machen kann.“ (Böhme 2006: 357)

⁷ Interessanterweise ist es in den ersten schriftlichen Märchenversionen der Gebrüder Grimm (1810 und 1812) die eigene Mutter, die ihre Tochter aussetzt. Erst in der Fassung von 1819 wird diese durch die böse Stiefmutter ersetzt. Das Motiv ist jedoch dasselbe – die weibliche Forderung nach der absoluten und universellen Schönheit.

Und wie sie so nähte [...], stach sie sich mit der Nadel in den Finger und es fielen drei Tropfen Blut in den Schnee. Und weil das Rote im weißen Schnee so schön aussah, dachte sie bei sich: ‚Hätt ich ein Kind so weiß wie Schnee, so rot wie Blut und so schwarz wie das Holz an dem Rahmen.‘
(Rölleke 1997: 269)

Auch die Geschenke, mit denen schließlich die Königin versucht, *Sneewittchen* als Konkurrentin der universellen Schönheit auszuschalten, zeichnen sich in besonderer Weise durch das Attribut der Schönheit aus: letztlich lässt sich *Sneewittchen* von der Schönheit der Gegenstände des seidenen Schnürriemens, des giftigen Kamms⁸ sowie des rotbackigen Apfels verführen. Denn trotz der Warnung der Zwerge nach dem ersten Mordversuch, niemandem die Tür zu öffnen, ist das Begehren⁹ größer als die Vorsicht. Die motivische Verschränkung von weiblicher Schönheit¹⁰ und Tod bestimmt somit von Beginn an die Märchenhandlung.

Wendet man sich der Frage nach der Fetischisierung und seiner ästhetischen Inszenierung zu, so muss eine wesentliche Voraussetzung erfüllt sein: *Sneewittchen* muss ihrem Subjektcharakter gänzlich enthoben, sozusagen verdinglicht werden. Dies gelingt in ihrem Tod, denn als Leiche, die entgegen aller Naturgesetze nicht verwest, wird sie zum konservierten Objekt der männlichen Blicke. Die tatsächliche Tötung gelingt jedoch erst mit Hilfe des dritten Gegenstandes, des vergifteten Apfels. Denn während es den Zwergen zuvor möglich ist, das todbringende, nach außen hin sichtbare Objekt vom Körper *Sneewittchens* zu entfernen, bleibt der giftige Apfelbissen im Innern verborgen und somit unentdeckt. Alle Versuche der Zwerge die Tote zurück ins Leben zu rufen, müssen demnach scheitern.

⁸ Diese unterstreichen zudem noch die weibliche Schönheit der Trägerin.

⁹ Eine negative Konnotation dieses Begehrens wird im Text jedoch nicht nahegelegt, denn im Gegensatz zur bösen Stiefmutter verkörpert die Märchenheldin das Prinzip des Guten. (vgl. Hofius 1986: 71) In diesem Sinne sind äußere und innere Schönheit kongruent, das heißt, die außergewöhnliche Schönheit *Sneewittchens* spricht zugleich von ihrer außerordentlichen Tugendhaftigkeit. (vgl. ebd.: 68)

¹⁰ Während Schnürriemen und Kamm als die Weiblichkeit unterstreichende Gegenstände verstanden werden können, nimmt auch der Apfel eine ähnliche Funktion ein. Denn als Motiv für Sexualität und Tod ist er Symbol der sexuellen Reife der Märchenheldin, wie Steven Swann Jones plausibel nachweist. *Sneewittchen*, das als Mädchen zu den Zwergen kommt, erwacht von den Toten als sexuell reife *Frau*, die den Prinzen ehelicht. Der Apfel markiert somit die entscheidende Station auf dem Initiationsweg der Märchenfigur. (vgl. Jones 1990: 61ff.) Ähnlich äußert sich auch Winfried Freund. (vgl. Freund 1996: 146)

Sie hoben es auf, suchten, ob sie was Giftiges fänden, schnürten es auf, kämmt ihm die Haare, wuschen es mit Wasser und Wein, aber es half alles nichts; das liebe Kind war tot und blieb tot. (Rölleke 1997: 276)

Zunächst liegt die Vermutung nahe, es handle sich womöglich lediglich um den Zustand eines Scheintodes, zeigt der Leichnam doch keinerlei Verfallserscheinungen und auch die eigentümlichen Versuche der Zwerge, *Sneewittchen* ins Leben zurückzuholen, legen dies nahe. Das Waschen mit Wasser und Wein, aber auch die dreitägige Totenwache, um ein vorschnelles Begräbnis zu verhindern, verweisen auf die allgegenwärtige Diskussion um den Scheintod und die Angst vor einem solchen, wie sie besonders im 19. Jahrhundert aufkamen.¹¹ Dennoch schließt das Märchen in der Ausgabe letzter Hand¹² die Möglichkeit eines Scheintodes dezidiert aus. Während bei den beiden ersten Mordanschlägen durch die Königin lediglich die Rede davon ist, dass *Sneewittchen für tot* (Rölleke 1997: 273) beziehungsweise *ohne Besinnung niederfiel* (ebd.: 274), heißt es im Fall des giftigen Apfels in aller Eindeutigkeit: *so fiel es tot zur Erde nieder.* (ebd.: 276) Dennoch nimmt der Tod *Sneewittchen* nichts von seiner Schönheit, die Leiche ist geradezu ‚konserviert‘ (vgl. Bronfen 1994: 158), es scheint, als ob *Sneewittchen* lediglich schläft, *denn es war noch so weiß wie Schnee, so rot als Blut und so schwarzhaarig wie Ebenholz.* (Rölleke 1997: 276–277) Auch *die lange, lange Zeit* des Todes (ebd.: 276) ändert daran nichts: im Bild des nicht verwesenden Leichnams bleibt der ‚[...] Zustand der Vergänglichkeit festgehalten [...]‘. (Bronfen 1994: 107) Als schöne Leiche ist *Sneewittchen* nun ganz passives Objekt, vollends ‚verdinglicht‘. Unterstützt wird dieser Eindruck durch den direkten motivischen Vergleich mit dem todbringenden Apfel, jenem Ding, das *Sneewittchen* erst in eine Leiche transformiert: *es sah noch so frisch aus wie ein lebender Mensch und hatte noch seine schönen roten Backen.* (Rölleke 1997: 276) Es ist dieser Anblick, der *Sneewittchen* letztlich rettet, verhindert er doch ein vorschnelles Begräbnis. So meinen die Zwerge: ‚*Das können wir nicht in die schwarze Erde versenken*‘ [...].

¹¹ In diesem Zusammenhang ist vor allem auf die Abhandlung über den Scheintod von Christoph Wilhelm Hufeland hinzuweisen, der, neben der Nennung zahlreicher medizinischer Fallbeispiele, Methoden anführt, um ein vorschnelles Begräbnis zu verhindern oder um einen vermeintlich Scheintoten ins Leben zurückzuholen. Hier gibt es auffällige Übereinstimmungen mit dem Verhalten der Zwerge im Märchen der Gebrüder Grimm. (vgl. Hufeland 1808)

¹² Diese Eindeutigkeit ist in der vorherigen Fassung von 1812 noch nicht zu finden. Dort wird *Sneewittchen* auch beim giftigen Kamm für ‚tot‘ erklärt. (vgl. Rölleke 1975: 253)

(ebd.) In den Märchenfassungen der ersten Jahre wird der Vergleich mit dem rotbackigen Apfel bereits mit dem lebenden *Sneewittchen* in Verbindung gebracht. So heißt es 1810 zu Beginn des Märchens, *Sneewittchen* sei *so rothbackigt wie dies rothe Blut*. (Rölleke 1975: 244) Zwei Jahre später tragen eben diese roten Wangen des schlafenden *Sneewittchens* zur Faszination und andächtigen Bewunderung der umstehenden Zwerge bei. (ebd.: 249) Während in diesen Fällen der Apfel Leben und Lebenskraft symbolisiert, wird er in der Todesszene schließlich funktional in sein Gegenteil ‚verkehrt‘ (vgl. Lüthi 1989: 62) und wird zum Symbol des Todes schlechthin: beide Objekte, der giftige Apfel ebenso wie der Leichnam *Sneewittchens*, bewahren ihren äußeren schönen Schein, verbergen jedoch unter der schönen Hülle den Tod. Da in beiden Fällen das todbringende Gift im Inneren verborgen bleibt, zeigt es nach außen hin keinerlei Auswirkung: die rotbackige Oberfläche bleibt unberührt. Jedoch verdinglicht der Apfel *Sneewittchen* nicht nur, sondern verwandelt es darüber hinaus in eine ‚Auto-Ikone‘.

Schneewittchens Verwandlung in eine sich selbst gleichende Leiche, und in ein Bild, ermöglicht es der Königin alle Aspekte der Differenz und Trennung, die ihre eigene Sterblichkeit bezeichnen, erfolgreich zu verdrängen, indem sie diese auf Schneewittchens toten Körper externalisiert. (Bronfen 1994: 158)

Erst als der *giftige Apfelgrütz* (Rölleke 1997: 277) und damit auch die Ursache des Todes durch einen glücklichen Zufall den Körper *Sneewittchens* wieder verlässt, erwacht es und ersetzt in diesem Moment die eigene Doppelgängerin. Sowohl die eigene konservierte Leiche als auch die nach ewiger Schönheit strebende Königin – zwei Sinnbilder für den Wunsch, Zeitlichkeit außer Kraft zu setzen (vgl. Bronfen 1994: 159) – werden nun abgelöst.¹³ Aber nicht nur im äußeren Erscheinungsbild gleichen sich der weibliche Leichnam und der Apfel, sondern auch in ihrer Wirkung, tragen doch beide das Moment der Verführung in sich. Ebenso wie *Sneewittchen* dem schönen Apfel nicht widerstehen kann – *Sneewittchen lüsterte den schönen Apfel an, und als es sah, daß die Bäurin davon aß, so konnte es nicht länger widerstehen* (Rölleke

¹³ Wie Elisabeth Bronfen ausführlich zeigt, müssen aus erzähltechnischen Gründen beide Doppelgänger durch das wiedererwachte *Sneewittchen* ersetzt werden, um zu einem einzigen Superlativ zurückzukehren. Es kann nur eine Schönste, ohne jede weitere superlativische Steigerung, geben. (vgl. Bronfen 1994: 159) Notwendige Konsequenz ist der Tod der Königin am Ende des Märchens.

1997: 275-276) –, können auch die Zwerge und der Prinz den Blick von der schönen Toten nicht abwenden. Alle beanspruchen diesen schönen Anblick, den niemand mehr missen möchte noch kann.

Der jeder Vergänglichkeit enthobene Leichnam trägt noch in anderer Weise eine Doppelung in sich, denn als konservierter, toter Körper ist er auf der einen Seite noch Teil der diesseitigen Welt, auf der anderen Seite verweist er jedoch bereits auf die jenseitige Welt: so markiert er auf eigentümliche Weise einen „[...] Schnittpunkt zwischen materieller und entmaterialisierter Welt [...].“ (Bronfen 1994: 106) Diese Zwischenstufe des im Tod zum Objekt gewordenen *Sneewittchens* ist Voraussetzung für die Subjekt-Objekt-Beziehung zwischen dem schönen Leichnam und dem Prinzen. Im Unterschied zur Walt Disney-Verfilmung, in der sich *Sneewittchen* und der Prinz bereits zuvor begegnet sind, sich der Prinz also von Beginn an in ein Subjekt verliebt, trifft der Prinz im Grimmschen Märchen erstmals auf den im Glassarg liegenden Leichnam. Obwohl ihm das lebende *Sneewittchen* völlig unbekannt ist, verliebt er sich dennoch augenblicklich in den Leichnam – denn „[...] als totes Objekt seines Blickes ist sie *wie* seine Geliebte.“ (ebd.: 150–151) Das Begehren richtet sich nun, da das ‚abwesende‘ Subjekt nicht mehr verfügbar ist, vollends auf das ‚anwesende‘ Objekt, das als konservierte Leiche verfügbar bleibt. Als der Prinz im Wald zufällig auf den im Glassarg liegenden Leichnam stößt¹⁴, bittet er die Zwerge um die Tote ‚[l]äßt mir den Sarg, ich will euch geben, was ihr dafür haben wollt. [...] ich kann nicht leben, ohne Schneewittchen zu sehen, ich will es ehren und hochachten wie mein Liebstes‘. (Rölleke 1997: 277) Zwar ist der schöne Leichnam durch die Inschrift auf dem Sarg der Anonymität des Todes enthoben, dennoch bleibt das Subjekt, welches hinter der anwesenden Leiche steht, abwesend. Da der Prinz das abwesende Subjekt nicht kennt, ist die Leiche ganz Objekt, ohne jeden Bezug zum Leben. Indem jedoch nicht nur der Prinz, sondern die Zwerge gleichermaßen die schöne Leiche begehren, messen sie dieser eine solch hohe Bedeutung zu, dass alle meinen, ohne sie nicht mehr sein zu können – sie wird fetischisiert. Für den Prinzen wird die schöne, weibliche Leiche so essentiell, dass sie zum Gegenstand seiner ganzen

¹⁴ Während in der ersten schriftlichen Fassung von 1810 der leibliche Vater auf seine tote Tochter trifft und sie durch die königlichen Ärzte gerettet wird, löst der Prinz den Vater erst in der Version von 1812 ab. (vgl. Rölleke 1975)

Passion wird. Sie wird Projektionsfläche und muss besessen werden, „[...] it is ideal in that it reflects images not of what is real, but only what is desirable.“ (Baudrillard 1994: 12) Bevor die Zwerge dem Prinzen aus Mitleid die Tote überlassen, weigern sie sich mit der Begründung: ‚*Wir geben ihn [den Sarg] nicht um alles Gold in der Welt.*‘ (Rölleke 1997: 277) Es ist die Unvergleichlichkeit der Schönheit, die das tote *Sneewittchen* selbst noch als Leichnam in besonderer Weise auszeichnet und letztlich zu der außerordentlichen Bewunderung und Verehrung, zur Fetischisierung, führt. Da das tote *Sneewittchen* als Inbegriff weiblicher Schönheit erscheint, wollen weder die Zwerge noch der Prinz ihre Blick wieder abwenden. Bevor der Prinz weiß, wer die Tote ist, sieht er *auf dem Berg den Sarg, das schöne Sneewittchen darin [...]*. (ebd.) Allein aufgrund ihrer Schönheit misst er der Toten einen unverwechselbaren Wert zu. Ganz zum exzeptionellen Objekt erhoben wird die weibliche Leiche Fetisch, indem sie vollends idealisiert wird zum Sinnbild alles Schönen und Begehrenswerten – und zwar unabhängig von jedem Realitätsbezug: die Leiche wird beansprucht aufgrund ihrer Schönheit, nicht aufgrund ihres königlichen Rangs.

Der Akt des Sehens bedeutet Besitz und Genuß, wobei die Frau die Bedingungen dieses Begehrens am besten erfüllt, wenn ihr Todeszustand, der sie gänzlich zum Körper werden läßt, bewahrt wird vor der Verwesung, wenn sie absolute Hülle ohne Seele und Selbst ist. (Bronfen 1994: 94)

Die außergewöhnliche Schönheit der Toten liegt in der Intensität ihrer Wirkung auf die Betrachter¹⁵ – der Anblick dieser Schönheit wird für den Prinzen lebenswichtig. Ohne den steten Blickbezug zu diesem unvergleichlichen Objekt meint er nicht überleben zu können, ein höherer Wert kann einem Objekt kaum zugesprochen werden. Als Abbild der beispiellosen Schönheit der Toten wird die Leiche idealisiert zu einem höchsten Wert, ohne den man nicht mehr sein kann, hat man ihn einmal erblickt und genossen. Es geht hier gerade nicht um individuelle Züge eines Subjektes, sondern um die schöne Hülle beziehungsweise Oberfläche. In der an- und zugleich abwesenden Leiche bleibt das Begehren „[...] auf ewig erhalten, weil es nun auf Dauer aufgeschoben, nie erfüllt, zugleich aber auch nie betrogen werden kann.“ (Bronfen 1994:

¹⁵ Im Märchen wirkt Schönheit stets durch ihre Intensität und durch ihren Charakter als nicht steigerbares Extrem, wie Max Lüthi zeigt. (vgl. Lüthi 1975: 14)

105) Die Angst vor dem möglichen Verlust des Objektes ergibt sich hier gerade nicht. Der entscheidende Unterschied zwischen der Bewunderung beziehungsweise dem Begehren von Zwergen und Prinz liegt jedoch in der Subjekt-Objekt-Beziehung. Denn indem erstere *Sneewittchen* als Lebende, als Subjekt kannten, gilt ihnen die schöne Leiche im Sinne der *memoria* als Repräsentant des gekannten, verstorbenen *Sneewittchens*. Das Begehren des Prinzen richtet sich hingegen auf einen Leichnam – und dennoch bleibt auch hier jegliche körperliche Berührung ausgeschlossen. Der bloße *Anblick* der schönen Toten steht im Zentrum, alles erotische Verlangen verlagert sich auf den ‚ästhetischen Blick‘. Indem eine körperliche Berührung gänzlich unterbleibt, wird der Blick selbst zur ‚ästhetischen Berührung‘ der Toten. Ein Kuss, wie bei Walt Disney, ist nicht möglich. Der essentielle Bezugspunkt zwischen begehrendem Subjekt und begehrttem Objekt bleibt der Blick: die Betrachtung der Toten verdrängt als ästhetische Geste jegliche erotische Geste. Vor diesem Hintergrund fordert der Prinz auch nicht nur die schöne Leiche, sondern diese samt gläsernem Sarg, in dem sie bewahrt wird – sozusagen die ‚ganze Schausstellung‘. (vgl. ebd.)

In diesem Zusammenhang ist es notwendig, die Märchenfassung aus dem Jahr 1812 zu beachten, die in aller Deutlichkeit nekrophile Züge aufweist.¹⁶ Auch hier überlassen die Zwerge dem Prinzen die Tote im Sarg, jedoch stolpern die Diener hier gerade nicht, wie schließlich in der Ausgabe letzter Hand. *Sneewittchen* bleibt hier zunächst totes Objekt, das der Prinz mit auf sein Schloss in seine Stube nimmt:

[...] er selber saß den ganzen Tag dabei, und konnte die Augen nicht abwenden; und wenn er aus mußte gehen und konnte *Sneewittchen* nicht sehen, ward er traurig, und er konnte auch keinen Bissen essen, wenn der Sarg nicht neben ihm stand. (Rölleke 1975: 257 u. 259)

¹⁶ Die motivische Verbindung zur Nekrophilie wurde bereits durch die Namenskonstruktion *Sneewittchen* durch die Gebrüder Grimm nahegelegt. Während in der ersten Druckfassung aus dem Jahr 1810 die Märchenheldin noch *Schneeweißchen* heißt, ändern die Gebrüder Grimm den Namen schließlich in *Sneewittchen*. Dieser plattdeutsche Name, Heinz Rölleke zufolge, von den Gebrüder Grimm konstruiert, um auf diese Weise eine Verwandtschaft mit einer altnordischen Nekrophilensage zu belegen. Der heute übliche Name *Schneewittchen* kann als die ‚eingedeutschte‘ Form des ursprünglichen Namens gelten. (vgl. Rölleke 1998: 131-132)

Seine Diener müssen ihm den Sarg samt Leichnam immer und überall hinterhertragen. Voller Zorn hebt eines Tages ein Diener die Tote aus dem Sarg und gibt ihm einen *Stumpf in den Rücken* (ebd.: 259), wodurch der Apfelbissen gelöst und *Sneewittchen* in das Leben zurückgebracht wird. Dennoch bleibt selbst in dieser Episode, die in der späteren Ausgabe getilgt wurde, bleibt eine erotische Berührung oder gar sexuell motivierte Schändung ausgeschlossen: im Mittelpunkt steht stets der Blick. In den späteren Märchenversionen ist dieser Charakter von Nekrophilie deutlich abgeschwächt. Zwar begehrt auch hier der Prinz einen Leichnam, dennoch erwacht *Sneewittchen* stets ‚rechtzeitig‘, bevor sich ein Eindruck von Nekrophilie erhärten ließe (es kommt erst gar nicht zu einer längeren Aufbewahrung der Toten im Schloss).

IV.

Die schöne, weibliche Leiche, die durch das männliche Begehren zum Fetisch erhoben wird, erfährt somit eine ästhetische Fetischisierung. Als Objekt besonderer Faszination wird das tote *Sneewittchen* zu einem Objekt nicht nur des Begehrens, sondern auch einer geradezu andächtigen Verehrung. Da *Sneewittchen* selbst als Tote noch so außergewöhnlich schön ist, verzichten die Zwerge auf ein Begräbnis und lassen stattdessen

einen durchsichtigen Sarg von Glas machen, daß man es von allen Seiten sehen konnte, legten es hinein und schrieben mit goldenen Buchstaben seinen Namen darauf, und daß es eine Königstochter wäre. Dann setzten sie den Sarg hinaus auf den Berg, und einer von ihnen blieb immer dabei und bewachte ihn. (Rölleke 1997: 276)

Vor dem Hintergrund der Fetischisierung der weiblichen Leiche erscheint es geradezu als notwendige Konsequenz, diese nicht nur in einen gläsernen, für alle Blicke offenen Sarg zu legen. Dem Glassarg samt Leichnam wird zusätzlich ein besonderer Rang zugesprochen: an exponierter Stelle, auf einem Berg, ist er für alle Vorübergehenden weithin sichtbar. Es kann hier gerade von jenem ästhetischen Fetisch gesprochen werden, den Hartmut Böhme in den musealen Kontext stellt. Denn das tote *Sneewittchen* wird, einem Museumsstück gleich, ausgestellt und auf diese Weise gewürdigt. Besonders auffällig ist das Glas, das, ebenso wie das Vitrinenglas im Museum, das Objekt vor

dem Zugriff schützt. Jedoch ist dabei das Ausstellungsstück nicht nur von der äußeren Umwelt abgeschirmt, sondern umgekehrt ist auch die eigene Lust geschützt, indem das begehrte Objekt auf Distanz bleibt. (vgl. Böhme 2006: 355) Der Sarg bleibt fest geschlossen und wird erst geöffnet, als die Tote wieder erwacht und zu ihrem Subjektstatus zurückgekehrt ist. Zudem ist der zum ästhetischen Fetisch stilisierte Leichnam ‚Objekt einer Devotion‘ (vgl. ebd.), das weniger gewaltsam in Besitz genommen wird: denn der Prinz erhält den Sarg samt Toter erst nach der Zusicherung, er werde das tote *Sneewittchen* ehren wie sein Liebstes. In diesem Sinne nimmt der Prinz die Tote in ‚Obhut‘ – die Würde der schönen Leiche bleibt unangetastet. Nur ein solcher Umgang scheint also dem Wert der Leiche angemessen, eine Berührung scheint grundsätzlich ausgeschlossen. Selbst in der nekrophil anmutenden Märchenfassung von 1812 besteht die einzige körperliche Berührung darin, dass ein Diener die Tote aus dem Sarg hebt. (Rölleke 1975: 259) Die goldenen Lettern auf dem Sarg, welche die Abstammung und den Namen der Toten wiedergeben, sprechen zum einen von ihrem Wert – der jedoch, wie später in der Auseinandersetzung mit dem Prinzen deutlich wird, gerade nicht mit Gold zu messen ist –, zum anderen unterstützt dies noch die Tendenz der Musealisierung. Der Leichnam wird auf diese Weise zu „[...] einem Kunstobjekt, das in einem beschrifteten Rahmen ausgestellt wird.“ (Bronfen 1994: 94) Einem ästhetischen Fetisch gleich, bleibt die schöne Tote einerseits durch das trennende Glas entrückt, andererseits wird es für den Blick jedes Vorüberkommenden durch die ästhetische Inszenierung des Todes verfügbar. Durch die Ausstellung der Toten wird zweierlei erreicht: zum einen wird die Würde beziehungsweise Kostbarkeit des Objektes festgehalten und bietet sich der ehrfürchtigen Betrachtung, zum anderen wird es für alle möglich, die *memoria* an das tote *Sneewittchen* aufrechtzuerhalten. Während eine Sammlung beziehungsweise Ausstellung generell „[...] als Schutz vor der Prozesshaftigkeit der Existenz und der Unkontrollierbarkeit der Welt angesehen [wird]“ (Flagmeier 2003: 180), gewährleistet dies bereits der konservierte Zustand der Toten.

Philippe Ariès, der in seiner Studie über den Tod (vgl. Ariès 1981) die Entwicklung der Trauer nachzeichnet, beobachtet gerade im 19. Jahrhundert einen neuen Umgang mit dem Tod. Als ‚romantischer Tod‘

ist dieser zwar nicht wünschenswert, jedoch unbedingt verehrungswürdig – und so löst bereits die bloße Vorstellung an diesen Tod Ergriffenheit aus. (vgl. ebd.: 44) Vor diesem Hintergrund kommt es zu einem bis dahin nicht gekannten ‚Kult des Gedenkens‘ (ebd.: 69), zu einem Übermaß an Trauerbekundung, zu ihrer „prahlerische[n] Zurschaustellung“. (ebd.: 49) So wird der Friedhof nicht nur zu einem Ort der Erinnerung und des Gedenkens, sondern mit all seinen Grabmonumenten zu einem ‚imaginären Museum‘ (vgl. ebd.: 317). Der Besuch des Friedhofs gleiche, nach Philippe Ariès, nun einem Museumsbesuch – dies scheint insofern plausibel, als das fetischisierte Ausstellungsobjekt stets Verehrung und Andacht impliziert. (vgl. Böhme 2006: 356ff.) Denn im Andenken an die Verstorbenen, das auf diese Weise aufrechterhalten wird, erlangen sie Unsterblichkeit. (vgl. Ariès 1981: 69) Betrachtet man die einzelnen Versionen des Grimmschen Märchens, so scheint sich diese Tendenz unmittelbar niederzuschlagen, wird das Aufgebot der inszenierten Trauer doch jeweils gesteigert.

In der ersten schriftlichen Fassung des Märchens aus dem Jahr 1810 treten die wesentlichen Handlungsmotive des gläsernen Sarges, seiner Beschriftung und Bewachung zwar auf, werden jedoch nicht weiter spezifiziert. Auch von einer Zurschaustellung des Sarges, wie sie später auftritt, kann hier noch nicht gesprochen werden. Es heißt lediglich, dass die Zwerge den Sarg *Tag und Nacht* (Rölleke 1975: 250) bewachen (vermutlich im Haus, dies wird jedoch nicht explizit benannt). Aber bereits zwei Jahre später ist diese Märchenszene deutlich ausgebaut, es gibt erste Hinweise auf eine ästhetische Inszenierung des Todes. Nun wird erstmals der maßgebliche Hinweis für die Motivation des gläsernen Sarges angegeben – *dann wollten sie es begraben, da sahen sie aber daß es noch so frisch war und gar nicht wie ein Todter aussah, und daß es auch seine schönen rothen Backen noch hatte.* (ebd.: 257) Das entscheidende Moment der Sichtbarkeit der schönen Toten wird in den Mittelpunkt der Todesszene gestellt, die Zwerge ließen *einen Sarg von Glas machen, daß man es recht sehen konnte.* (ebd.) Die Motivverschränkung von Schönheit und weiblichem Tod, wie sie schließlich die Ausgabe letzter Hand des Märchens bestimmt, wird hier das erste Mal zitiert: die unvergleichliche Schönheit der Toten gilt es zu bewahren, indem sie für den Blick verfügbar bleiben soll. Diese wird nun auch erstmals durch *goldene Buchstaben* (ebd.) unterstrichen, die direkt Bezug nehmen auf den hohen Wert der Schönheit sowie auf den Rang der Königstochter: so konnte sich der Prinz *nicht satt an*

seiner Schönheit sehen, und [...] fand die goldene Inschrift und [...] las, daß es eine Königstochter war. (ebd.) Hier kommt es bereits zu ersten Anklängen einer ästhetischen Inszenierung des Todes, indem die Schönheit in das ‚rechte Licht gerückt wird‘. Denn als der Prinz auf der Suche nach einer Übernachtungsgelegenheit am Haus der sieben Zwerge vorüberkommt, trifft er auf das in der Stube im Glassarg aufgebahrte *Sneewittchen*, *[...] auf das die sieben Lichtlein so recht ihren Schein warfen, [so] konnte er sich nicht satt an seiner Schönheit sehen [...]*. (ebd.) Zur eigentlichen Ausstellung der schönen Leiche kommt es jedoch erst in der Fassung von 1819 beziehungsweise der Ausgabe letzter Hand aus dem Jahr 1857. Die ästhetische Inszenierung scheint gegenüber den Fassungen der Vorjahre in ein Übermaß gesteigert, denn nun wird der gläserne Sarg an exponierter Stelle, auf einem Berg, positioniert. Die Möglichkeit der Trauer weitet sich dadurch entscheidend aus, auch die Tiere des Waldes werden jetzt auf die Tote aufmerksam und trauern um das verstorbene *Sneewittchen*. Indem auch Vögel zum Sarg kommen, *erst eine Eule, dann ein Rabe, zuletzt ein Täubchen* (Rölleke 1997: 276), wird die immense Wirkung der Schönheit, die nun für alle Lebewesen weithin sichtbar ist, greifbar. Die Möglichkeit des Anblicks befördert diese Wirkung noch, denn die Vergrößerung des Kreises der Trauernden und Verehrenden steigert die Intensität der Schönheit. So kommt diese erst jetzt zu ihrer wahren Geltung und Würdigung, auch die besondere Behandlung durch die erhöhte Zurschaustellung scheint dem außergewöhnlichen Rang des äußeren Erscheinungsbilds des toten *Sneewittchens* erst gerecht zu werden.¹⁷ Eine solche Inszenierung markiert den unbedingten Wert, den die schöne Tote besitzt. Der Wert der zur Schau gestellten Schönheit ist dabei jedoch nicht nur äußerlicher Schein, sondern, der Märchenlogik folgend, immer auch Zeichen moralischer Vollkommenheit. Das tote *Sneewittchen* wird als schöne, über jegliche Zeitlichkeit triumphierender Körper, zum Ebenbild unvergleichlicher und unvergänglicher Schönheit. Der Körper wird zur Ikone, der nicht nur betrauert, sondern geradezu religiös verehrt wird.¹⁸

¹⁷ Hier kann abermals auf den Zusammenhang der Scheintodphobie vor allem des 19. Jahrhunderts hingewiesen werden. So meint Philippe Ariès, „[d]ie Grabriten waren in Wirklichkeit nur Vorsichtsmaßnahmen, um vorzeitige Beerdigungen zu verhindern: [...] auch die Sitte, den Leichnam auszuschmücken, auszustellen, die Trauerbekundung, deren Geräusch auch den Scheintoten wieder erwecken konnte [...]“ (Ariès 1981: 504-505)

¹⁸ Nach Lutz Röhrich hat diese Inszenierung folgende Funktion: „Der Text bemüht sich hier, den Eindruck zu vermeiden, der Prinz liebe eine Tote. Die aufgebotene Ästhetisierung hat das Ziel, die noch vorhandenen Reste von Nekrophilie zu übertünchen.“ (Röhrich 1999: 73)

Zu einem regelrechten Trauerkult kommt es schließlich in der Walt Disney-Adaption. (Hand 1937) Während sich die Zwerge zunächst in der Stube um das tote Schneewittchen sammeln, nimmt ihr Tränenfluss kein Ende. Bereits an dieser Stelle kommen die Tiere des Waldes und nehmen, indem sie durch die Fenster in die Stube blicken, an der Trauer teil. Gesteigert wird die Intensität der Trauer durch die gesenkten Blicke der weinenden Zwerge und die hängenden Ohren und Köpfe der Tiere, akustisch untermalt wird die Trauerszene durch Orgelmusik und das Prasseln des Regens. All dies trägt noch vor der eigentlichen Zurschaustellung der schönen Leiche auf dem Berg zu einer wesentlichen Dramatisierung des Verlustes Schneewittchens bei. Als das tote Schneewittchen schließlich auf dem Berg im gläsernen Sarg liegt, die Inschrift befindet sich nun auf dem goldenen Sockel,¹⁹ kommt es zu jenem Übermaß an Trauerbekundung und „prahlerische[n] Zurschaustellung“ (Ariès 1981: 49), die Philippe Ariès beschreibt. Nicht nur die Zwerge bringen Blumensträuße zum Sarg als Zeichen ihrer Trauer und Verehrung für die Tote, sondern der gesamte Wald – es handelt sich hierbei um ein ganzes Sammelsurium von Tieren²⁰ – bringt so viele Blumen, sodass der Sarg schließlich in einem Meer von Blumen steht. Auch von oben regnet es von einem Baum Blütenblätter auf den Sarg herab, der zusätzlich von zwei brennenden Kerzen beleuchtet wird. Die Trauerbekundung wird geradezu dramatisch, als die knienden Zwerge, die ihre Mützen abgenommen haben, einen Kreis um den Sarg bilden. Die Tiere des Waldes, auch diese mit gesenkten Häuptern, ziehen einen zweiten, äußeren Kreis um den gläsernen Sarg. Die Trauer, aber auch die ästhetische Inszenierung des Todes, ist in ein Übermaß gesteigert, wird sie doch mit einer drastischen Emotionalisierung verbunden: Während im Grimmschen Märchen lediglich von Trauer im Allgemeinen die Rede ist, weinen die Zwerge bei Walt Disney, fallen sich in die Arme, schlagen die Augen nieder und zeigen ihre Trauer offen und für jedermann sicht- und hörbar. Da sich der Prinz und Schneewittchen bereits vor dessen Tod kannten und ineinander verliebten, kommt es zu keiner Konkurrenzsituation zwischen Prinz und Zwergen. So ist es ihm auch erlaubt die Tote zu berühren, sein Kuss – der gläserne Deckel des Sarges wird abgenommen

¹⁹ Eine Namensangabe reicht hier, es ist nicht notwendig zu betonen, dass es sich um eine Königstochter handelt. Denn der Prinz, der die Tote erlösen wird, kennt Schneewittchen ja bereits.

²⁰ Dieses reicht von Hasen, Vögeln, Eichhörnchen über Waschbären und Rehe.

– erlöst sie. (einzige Möglichkeit das tote Schneewittchen zu retten, ist ein Kuss durch die erste Liebe, der als Gegengift wirkt). Es gilt jedoch zu bedenken, dass in der Trickfilmfassung Schneewittchen weniger als Fetisch zu verstehen ist. Die Märchenheldin bleibt stets Subjekt, auch als Leichnam ist sie nicht verdinglichtes Objekt, sondern Repräsentant ihrer selbst – der Prinz verliebt sich nicht in eine Leiche, sondern begegnet dem Leichnam der Prinzessin, in der er sich bereits verliebte. Da das Subjekt stets im Mittelpunkt steht, geht es hier nicht um einen Besitzanspruch auf die schöne Leiche, weshalb die Zwerge auch selbstverständlich und ohne Nachfragen den Sarg für den Prinzen öffnen. Auch die übrige Erotisierung der Märchenhandlung im Film bleibt stets auf der Ebene des sittlich Akzeptablen: bei der Verabschiedung von den Zwergen, küsst das wieder erwachte Schneewittchen die verliebten Zwerge auf ihre Glatzen. Selbst bei „Dopey“, der ihr seinen Mund anbietet, bleibt es beim züchtigen Kuss auf die Stirn.²¹ Interessanterweise wird Schneewittchen jedoch in anderer Weise zum Objekt, und zwar zum betrachteten Objekt des Zuschauers, der nun selbst zum Voyeur wird. Als Objekt der Leinwand wird das tote Schneewittchen in der dramatisierten Inszenierung seines Todes zum Objekt des Blickes des Zuschauers.

V.

Als End- und Höhepunkt verdeutlicht die Todesszene des Märchens *Sneewittchen* zweierlei: Erstens wird die Märchenheldin als zum Objekt gewordener toter Körper zum ästhetischen Fetisch, der durch die Blicke der Trauernden verfügbar ist und begehrt wird. Zweitens wird dieser zum ‚Memorialzeichen‘ (Böhme 2006: 360), dem in der ästhetischen Darbietung im gläsernen Sarg auf dem Berg eine geradezu religiöse Aura verliehen wird. ‚Fetischisierte Dinge bilden einen ‚Schatz der Erinnerung‘, der nicht im Besitz der Dinge besteht, sondern ‚an‘ diesen Dingen ‚angehäuft‘ wird.‘ (ebd.) Mehr als für die Zwerge ist der tote Leichnam Fetisch für den Prinzen: während für erstere der direkte Repräsentant des gekannten Subjektes einen wesentlichen Bezugspunkt darstellt, ist und bleibt die

²¹ Lutz Röhrich äußert sich hingegen gegenteilig, indem er an der Nasenform der Zwerge eine deutliche Erotisierung des Märchenstoffes zu erkennen meint: die Zwerge werden bei ihm zu lüsternen alten Männern – ‚[v]or allem aber sprechen ihre phallischen Knollen-Nasen eine deutliche Sprache.‘ (Röhrich 2004: 27-28)

Tote für den Prinzen ganz Ding. Auch die Inschrift auf dem Sarg, die Angabe von Namen und königlicher Abstammung, ändern daran nichts. Er begegnet hier nicht *der* gekannten Königstochter, sondern dem Leichnam *einer* Königstochter. Jenes Merkmal, das die Tote ihrem x-beliebigen Charakter enthebt, ist letztlich die Schönheit, sie ist die eigentliche und wahre Schönste im ganzen Land. Ebenso wie die Schönheit *Sneewittchens* unvergleichlich ist und in diesem Sinne ein Extrem darstellt, so stellt noch die Leiche ein Extrem dar, in Erinnerung an die Lebende und als ‚Auto-Ikone‘. Da die Märchenheldin ein Extrem verkörpert, fordert diese Märchenlogik auch das Extrem der religiösen Verehrung ihres Leichnams. Jedoch ist nicht nur die Tote als Leiche schön, der Tod selbst wird schön und in diesem Sinne erst verehrungswürdig und ästhetisiert. Der Versuch der neidischen Stiefmutter kann vor diesem Hintergrund letzten Endes nur misslingen. Denn im Zustand der konservierten Leiche beansprucht das tote *Sneewittchen* jenen Absolutheitsanspruch und vor allem Ewigkeitsanspruch, den die Königin für ihre eigene Schönheit einfordert. Es kann letztlich nur eine Schönste geben, das Märchen muss zum einzig möglichen Superlativ zurückkehren²²: ein gesteigerter kann auch in der Märchenlogik nicht aufrechterhalten werden. So kann es zum Schluss bei der letzten Spiegelbefragung durch die Königin, ebenso wie zu Beginn des Märchens nur heißen:

*„Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist die Schönste im ganzen Land?“
Der Spiegel antwortete: „Frau Königin, Ihr seid die schönste hier, aber die junge Königin ist tausendmal schöner als Ihr.“ (Rölleke 1997: 278)*

²² vgl. Anm. 42.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Hand, David D.** (1937): *Snow White and the Seven Dwarfs*, DVD, 83 min., United States of America.
- Rölleke, Heinz** (Hg.) (1997): *Brüder Grimm. Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand. Mit einem Anhang sämtlicher nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen*, Stuttgart.
- Rölleke, Heinz** (Hg.) (1975): *Die Älteste Märchensammlung der Brüder Grimm. Synopse der handschriftlichen Urfassung von 1810 und der Erstdrucke von 1812. Herausgegeben und erläutert von Heinz Rölleke* (Bibliotheca Bodmeriana. Texte, 1), Cologne / Genève.

Forschungsliteratur

- Ariès, Philippe** (1981): *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland. Aus dem Französischen von Hans-Horst Henschen*, München [Paris 1975].
- Baudrillard, Jean** (1994): „The System of Collecting“, in: Elsner, John/Cardinal, Roger (Hg.): *The Cultures of Collecting*, London, S. 7–24.
- Böhme, Hartmut** (2006): *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg.
- Bronfen, Elisabeth** (1994): *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, 2. Aufl., München.
- Drewermann, Eugen** (2003): *Schneewittchen, die zwei Brüder. Grimms Märchen tiefenpsychologisch gedeutet*, München.
- Flagmeier, Renate** (2003): „Das Museum. Ein Mausoleum der Dinge?“, in: Kallinich, Joachim / Bratthauer, Bastian (Hg.): *Botschaft der Dinge* (Katalog der Museumsstiftung Post und Telekommunikation, 18), Heidelberg, S. 175–186.
- Freund, Winfried** (1996): *Deutsche Märchen. Eine Einführung*, München.
- Hofius, Annegret** (1986): „Sneewittchen oder die Schöne und das Böse“, in: Solms, Wilhelm / Oberfeld, Charlotte (Hg.): *Das selbstverständliche Wunder. Beiträge germanistischer Märchenforschung* (Marburger Studien zur Literatur, 1), Marburg, S. 63–83.
- Hufeland, Christoph Wilhelm** (1808): *Der Scheintod, oder Sammlung der wichtigsten Thatsachen und Bemerkungen darüber in alphabetischer Ordnung*, Berlin.
- Jones, Steven Swann** (1990): *The New Comparative Method: Structural and symbolic analysis of the allmotifs of ‚Snow White‘* (FF Communications, 247), Helsinki.
- Lüthi, Max** (1975): *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*, Düsseldorf / Köln.

- Lüthi, Max** (1989): *So leben sie noch heute. Betrachtungen zum Volksmärchen*, 3. Aufl., Göttingen.
- Poe, Edgar Allan** (1984): "The philosophy of composition", in: Ders.: *Essays and Reviews. Theory of Poetry, Reviews of British and Continental Authors, Reviews of American Authors and American Literature, Magazines and Criticism, The Literary and Social Scene, Articles and Marginalia* (The library of America, 20), 3. Aufl., New York, S. 13–25.
- Röhrich, Lutz** (1999): „Die Tote im Glassarg. Schneewittchen und andere schöne Tote in der Volksliteratur“, in: Jung-Kaiser, Ute (Hg.): ... *„das poetischste Thema der Welt“? Der Tod einer schönen Frau in Musik, Literatur, Kunst, Religion und Tanz. 1. Interdisziplinäres Symposium der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Frankfurt 1999*. Bern u.a., S. 53–81.
- Röhrich, Lutz** (2004): „Schneewittchen – Ein Beitrag zur volkskundlichen und literaturwissenschaftlichen Erzählforschung“, in: Franz, Kurt (Hg.): *Märchenwelten. Das Volksmärchen aus der Sicht verschiedener Fachdisziplinen* (Schriftenreihe Ringvorlesungen der Märchen-Stiftung Walter Kahn, 1), Baltmannweiler, S. 5–33.