

als ein Textphänomen anzusehen. Da Emotionen besonders durch den Stil eines Textes ausgedrückt werden, sollten die Stilfiguren nicht nur als Ausdrucksvariation angesehen werden, sondern auch als Ausdrucksverstärkung, die zur Expressivität des Textes beiträgt. Die sprachlichen Mittel werden im Zusammenhang mit dem situativen Kontext als Mittel der Ausdrucksverstärkung und des Emotionsausdrucks eingesetzt. Expressive sprachliche Mittel werden als bedeutender Ausdruck für die Gefühlswirkung angesehen und durch das Zusammenwirken von verschiedenen Faktoren kann es zu einer Steigerung der Expressivität kommen. JAHR nennt als sprachliche Mittel der Expressivität folgende Stilmittel nach FLEISCHER<sup>58</sup> (JAHR 2000: 95):

Stilfiguren der wörtlichen Wiederholung

Wiederholungen in Anfangsstellung

Gleicher Anfang und nachfolgend verschiedene Propositionen

Durchgehender syntaktischer Parallelismus

Stilfiguren dienen der Hervorhebung, Kontrastierung, Veranschaulichung und Bewertung. Es ist nicht einfach, eine Grenze zwischen einer expressiven und nicht expressiven Wirkung der Stilfiguren zu ziehen, da diese Grenze fließend ist. Die Stilfiguren werden von FLEISCHER nach vier Änderungskriterien klassifiziert (vgl. ebd):

Ersatz von Konstituenten (Emphase, Periphrase, Metonymie, Metapher, Ironie, rhetorische Frage, Exklamation)

Hinzufügung sprachlicher Elemente (Wiederholung, Entgegensetzung, Epitheton, Häufung)

Weglassen syntaktischer Einheiten (syntaktische Ellipsen, Satzbrüche)

Weitere Möglichkeiten des Bewertens laut JAHR gehören vor allem dem textsemantischen Bereich an. Es sind:

Vergleich mittels zweier nicht vergleichbarer Gegenstände,

Bewerten durch idiomatisierte Vergleiche,

im Text verstreute (in gleicher Weise vorgenommene) Bewertungen (vgl. ebd).

## **2. Märchen**

### **2.1. Allgemeine Festlegung der Gattung**

Stehen wir vor der Aufgabe, die Gattung Märchen einleitend möglichst genau zu charakterisieren (allerdings sollte gleich am Anfang bemerkt werden, dass es uns in diesen Überlegungen an

---

58 S. Jahr zitiert hier: Fleischer W./Michel, G./ Starke G. (1993): Stilistik der deutschen Gegenwartssprache. Frankfurt/ M.

erster Stelle um **die Sprache des Märchens geht**, und die einleitende Charakteristik sollte deshalb vorwiegend im Hinblick auf unser Hauptziel unternommen werden), kommt es uns angebracht vor, mit der Erläuterung der Gattungsbezeichnung, d.h. mit dem deutschen Wort *Märchen* anzufangen. André JOLLES bemerkt in dem einschlägigen Kapitel seines Buches *Einfache Formen* zu dieser Frage: „...das Wort *Märchen* in dieser Bedeutung gibt es nur im Hochdeutschen,... *Märchen* hat seine Bedeutung als Name für eine bestimmte literarische Form eigentlich erst, seitdem die Gebrüder GRIMM ihre Sammlung *Kinder- und Hausmärchen* nannten“ (JOLLES 1982: 218). Damit wird wohl nicht behauptet, es hätte vor GRIMM keine Märchen in der deutschen Literatur gegeben; JOLLES erwähnt „*Volksmärchen*“ von MUSÄUS, und diese Gattung ist auch bei WIELAND, GOETHE, TIECK und NOVALIS anzutreffen. Doch die Gebrüder GRIMM vollbrachten mit ihrer Sammlung auf diesem Gebiet eine so bedeutende Tat, dass man sogar über die „Gattung GRIMM“ spricht.<sup>59</sup>

Etymologisch hängt das Wort *Märchen* mit dem ahd. *māri* und dem gotischen *mers* d.h. „bekannt, berühmt“ zusammen, nach JOLLES ist „... das Substantiv ‚Märchen‘ eine verschlechternde Verkleinerung zu „Märe“ Erzählung, Bericht, Überlieferung – vgl. ebd.) und demnach eine kleine Erzählung oder auch nur ein weitergetragenes unbestimmtes Gerücht, bei dem man im Unklaren bleibt, ob es zutrifft (vgl. ebd. 219).

Es soll angeführt werden, dass wir in unserer Abhandlung selbstverständlich vorhaben, von den KHM auszugehen und eine Auswahl aus den Texten dieser Sammlung auch zum Korpus zu machen, wie auch diese Texte als Vertreter des Volksmärchens mit einigen Kunstmärchen zu vergleichen. Bevor wir einige grundlegende Gedanken zu unserer Gattung im Allgemeinen vorbringen, wollen wir an dieser Stelle kurz den KHM unsere Aufmerksamkeit zuwenden. Unser Motiv zu diesem Vorgehen liegt darin, dass einiges aus der Entstehungsgeschichte dieser Sammlung für unsere „sprachlichen“ Zwecke von großer Bedeutung ist.

### **2.1.1. Die KHM der Gebrüder GRIMM**

Die Geschichte des Genres Märchen in dem Sinne, wie es noch heute verstanden wird, ist sehr eng mit den Namen der Brüder GRIMM

---

59 JOLLES bemerkt zur Rolle, welche die GRIMMsche Sammlung KHM für die „Profilierung“ der Gattung gespielt hatte: „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.“

verbunden. Von der romantischen Überzeugung über Reinheit und Ursprünglichkeit des Volkes geführt, hatten sie sich intensiv der Sammeltätigkeit der Texte gewidmet. In der Vorrede zu den KHM ist zu lesen: *„Gesammelt haben wir an diesen Märchen seit etwa dreizehn Jahren; der erste Band, welcher im Jahre 1812 erschien, enthielt meist, was wir nach und nach in Hessen, in den Main- und Kinziggegenden der Grafschaft Hanau, wo wir her sind, von mündlichen Überlieferungen aufgefasst hatten. Der zweite Band wurde im Jahre 1814 beendet und kam schneller zustande, teils weil das Buch selbst sich Freunde verschafft hatte, die es nun, wo sie bestimmt sahen, was und wie es gemeint war, unterstützten, teils weil uns das Glück begünstigte...“* (Vorrede KHM, 3).

Nach CAMPBELL sammelten Jacob und Wilhelm GRIMM die Stoffe für die KHM von einfachen Leuten, die auf den Höfen, in den Dörfern, in den Spinnstuben und Wirtshäusern von Kassel lebten. Viele Geschichten bekamen sie auch von Freunden und Bekannten geschickt. In Wilhelms Handexemplar kann man z.B. lesen: *„Dortchen 13. Oktober 1811 im Garten“*. Diese Dorothea WILD wurde später Wilhelms Frau. Von Dorothea stammen mehr als ein Dutzend Märchen, die die alte Haushälterin der Familie (die „alte Maria“) ihr und ihren fünf Schwestern erzählt hatte (vgl.: Anm. 3, S. 258). Eine weitere Familie waren die HASENPFLUGS, die von Hanau gekommen waren und eine ganze Menge märchenhafter Erzählungen kannten (vgl. Anm. 4, S. 258). Noch eine andere „Quelle“ war die Familie von HAXTHAUSEN, die in Westfalen lebte (vgl. Anm. 5, S. 258). Die Brüder GRIMM suchten auch mittelalterliche deutsche Handschriften, Volksbücher und Sammlungen aus der Zeit Luthers durch (vgl. CAMPBELL 1990: 18).

Im Unterschied zu den früheren „Märchenerzählern“ bedeutet die Art und Weise des Zugangs zum Ausgangstext – entweder zu der mündlichen Erzählung oder zu dem geschriebenen Text – die entscheidende Wende in der Konstituierung des Genres. J. CAMPBELL bemerkt dazu, dass die Arbeit von Jacob und Wilhelm GRIMM besonders ihre wissenschaftliche Achtung vor den Quellen auszeichnete. Frühere Sammler hatten geglaubt, sie hätten die volkstümlichen Stoffe beliebig umgestalten können; den GRIMMs war es darum zu tun, die Erzählweise des Volkes getreu aufs Papier zu bringen. Dies hänge u. a. damit zusammen, dass unter den Romantikern der Generation unmittelbar vor ihnen die Volksdichtung große Verehrung genossen hatte. NOVALIS hatte das Volksmärchen zur ersten und höchsten dichterischen Schöpfung des Menschen erklärt. SCHILLER ging so weit zu schreiben: *„... tiefere Bedeutung liegt in dem Märchen meiner Kinderjahre Als in der Wahrheit, die das Leben lehrt.“* (vgl. Anm. 6, S. 258).

Sir Walter SCOTT hatte die Balladendichtung des schottischen Grenzlandes gesammelt und erforscht. WORDSWORTH hatte von der Schnitterin gesungen. Aber keiner hatte sich vor den GRIMMS dem Sammeln von Volksmärchen gewidmet. Herausgeber von Anthologien hatten geordnet, rekonstruiert und abgeschwächt, Dichter hatten aus dem reichen Rohstoff neue Meisterwerke geschaffen. Aber die eigentliche ethnographische Vorgehensweise war bei den Brüdern GRIMM wirklich völlig neu (vgl. CAMPBELL 1990: 18f.). In der Vorrede behaupten die Brüder, dass es ihnen auf Treue und Wahrheit angekommen war. Sie wollen nichts verschönert haben und den Inhalt so wiedergegeben haben, wie sie ihn empfangen hatten. Sie waren bemüht, jede Eigentümlichkeit der überlieferten Geschichte zu bewahren, um die natürliche Mannigfaltigkeit der Sammlung zu erhalten. Wörtlich möchten wir aus der Vorrede die folgenden Zeilen zitieren, wo GRIMMS die Sorgfalt ihrer Sammlertätigkeit betonen: *„Jeder, der sich mit ähnlicher Arbeit befasst, wird es übrigens begreifen, dass dies kein sorgloses und unachtsames Auffassen kann genannt werden, im Gegenteil ist Aufmerksamkeit und ein Takt nötig, der sich erst mit der Zeit erwirbt, um das Einfachere, Reinere und doch in sich Vollkommenere von dem Verfälschten zu unterscheiden.“* (Vorrede, KHM, 5f).

Dass dieses Vorgehen eine Neuerung bedeutet, beweist auch der „Federstreit“, der sich zwischen den Freunden J. GRIMM und J. v. ARNIM als den „Sammlern“ für *Des Knaben Wunderhorns* entwickelt hatte. JOLLES macht darauf aufmerksam, dass die KHM in engem Zusammenhang mit eben dieser Sammlung stehen, die einige Jahre früher erschienen war, mit ARNIMs und BRENTANOs *Des Knaben Wunderhorn* (1806/1808). In einem Brief an GRIMM schreibt ARNIM, dass er nicht glaubt, dass die Kindermärchen so aufgeschrieben seien, wie sie die Brüder GRIMM empfangen hatten. Der *„fortschaffende Trieb ist im Menschen gegen Vorsätze siegend...“*, (zitiert nach JOLLES 1982: 225f). In dieser Ansicht ARNIMs wird die Frage gestellt, welche im Zusammenhang mit der Aufzeichnung der mündlich überlieferten Texte immer wieder auftauchen wird, nämlich nach der Treue der Wiedergabe. Die Antwort Jacob GRIMMS ist wieder in dem von JOLLES erörterten Briefwechsel zu finden: GRIMM argumentiert, dass eine mathematische Treue der Wiedergabe unmöglich sei. Er greift zu diesem Vergleich: Vollkommen angemessen zu erzählen würde bedeuten, ein Ei ausschlagen zu wollen, ohne dass Eiweiß an den Schalen kleben bliebe. Die wirkliche Treue ist – er bleibt beim Bild mit dem Ei –, dass der Dotter nicht zerbrochen werde (zitiert nach JOLLE 1982: 226).

Die Auseinandersetzung im Briefwechsel setzt sich fort: J. GRIMM beharrt darauf, dass die überlieferte, epische Erzählung in

ihrer „Unschuld“ unerreicht sei und jegliche Varianten der „neuen Dichter“ könnten das Ursprüngliche nicht vervollkommen, sondern eher die originale Reinheit beeinträchtigen (vgl. ebd. 224), ARNIM sieht dagegen in der Anregung zur **Erfindsamkeit** die grundlegende Bedeutung des Märchens. „*Ganz scharf wird betont: **Fixierte Märchen würden endlich der Tod der gesamten Märchenwelt sein***“ (vgl. ebd)<sup>60</sup>.

Obleich Jacob GRIMM mit aller Entschiedenheit die Treue dem Volkserzähler gegenüber behauptet, besteht seitens der Forscher ein berechtigter Zweifel im Bezug auf die Wiedergabe einer konkreten Volkserzählung. Lutz RÖHRICH stellt sich die Frage, ob die sog. „Urfassung“ der KHM überhaupt das enthalte, was die Brüder GRIMM von ihren Gewährpersonen gehört haben. Das sei zu bezweifeln, denn sie hätten weder mitstenografiert, noch hätten sie ein Tonbandgerät gehabt. Oft notierten sie das Gehörte erst nachträglich aus dem Gedächtnis. Daraus lässt sich folgern, dass die stilistische Eigenart der Nach-Erzähler unbestritten ist (vgl. RÖHRICH 1967: 50)<sup>61</sup>.

In diesem Zusammenhang klingen einige Behauptungen aus der Vorrede zu den KHM fast wie eine Art Apologetik; es wird da relativ ausführlich die Art und Weise beschrieben, wie eine der Märchenbeiträgerinnen, Frau Dorothea VIEHMANN, mit ihnen zusammenarbeitete: Die Gebrüder beschreiben, wie lebendig und mit Wohlgefallen die Frau erzählt hatte. Wichtig ist die Äußerung, dass sie bereit war, so langsam zu sprechen, dass man ihre Worte nachschreiben konnte, so dass „*Manches wörtlich beibehalten*“ (Vorrede, KHM, 4) ist. Deutlich betont wird auch die Tatsache, dass die Erzählerin auf den genauen Wortlaut auch dann geachtet hatte, wenn sie das Gesagte wiederholt hatte (vgl. ebd.). Diese Zeilen sind allerdings in Bezug auf die Hauptbestimmung unserer Arbeit – die sprachliche

---

60 Jacob GRIMM spricht hier allerdings ein allgemeineres Problem an, und zwar das der Aufzeichnung der gesprochenen Sprache in die geschriebene; was die Treue der Gebrüder GRIMM ihren „Erzählern“ gegenüber angeht, gibt es zu diesem Thema eine umfangreiche Forschung, deren Ergebnisse an entsprechender Stelle erwähnt werden. Jetzt ist für uns von Belang, dass wir der zitierten Stelle entsprechend, in KHM eine möglichst treue Wiedergabe **der erzählten Texte** sehen können.

61 Dieses von L. RÖHRICH erwähnte Gedächtnis können wir – wohl etwas übertrieben – der „schöpferischen Imagination“ gleichsetzen. Damit kommen wir eigentlich zu dem Streit zwischen J. GRIMM und A. von ARNIM zurück, wobei J. GRIMM das Gedächtnis im Sinne einer treuen **Wiedergabe des Gehörten** verstehen will, während es für ARNIM unbedingt den Ausgangspunkt einer **authentischen schöpferischen Tat** darstellt.

Charakteristik der Märchen – von Belang, denn sie bezeugen die „Mündlichkeit“ der Texte.<sup>62</sup>

Anhand des Vergleichs der Haupteinstellungen der Autoren der KHM und des „*Knaben Wunderhorn*“ im Hinblick auf die Autorschaft der gesammelten Texte, können wir einen höchst interessanten Ansatz für die Problematik der Märchensprache gewinnen. A. JOLLES schreibt in diesem Zusammenhang über zwei Begriffe J. GRIMMS: die Kunstpoesie sei für ihn eine „Zubereitung“, Naturpoesie „ein Sichvonselbstmachen“, die ‚neue Dichtung‘ ist etwas von der ‚alten Dichtung‘ grundsätzlich Verschiedenes; deshalb darf nach GRIMM an der „alten Dichtung“, *auch kein Tüttelchen oder kein Jota geändert werden, deshalb sind alle Umgestaltungen, zu welchem Zwecke sie auch vorgenommen werden, vom Übel, deshalb sind Übersetzungen, auch die Umschreibung in Worten der Neuzeit völlig wertlos!*“ (zitiert nach JOLLES 1982: 222). ARNIM vertritt demgegenüber eine völlig unterschiedliche Position: Volksdichtung im Sinne, wie sie GRIMM versteht, gebe es nicht, es gebe nur Dichter und jeder Dichter, der vom Volk anerkannt wird, sei ein Volksdichter (vgl. ebd., 222). Die Gebrüder GRIMM äußern sich zu der besprochenen Problematik auch an mehreren Stellen ihrer Vorrede zu den KHM, ähnlich entscheidend wie in dem Briefwechsel mit ARNIM. Sie lehnen jegliche „Bearbeitung“ der Märchen ab, besonders heftig tadeln sie jegliche Versuche, die ursprünglichen Erzählungen zu verschönern und poetischer auszustatten (vgl. Vorrede, KHM, 7).

Der „Gedankenstreit“ zwischen J. GRIMM und A. von ARNIM muss allerdings unter Umständen nicht nur für eine bloße akademische Debatte gehalten werden, es wird da vielmehr eine entscheidende Frage gestellt, nämlich inwieweit die „Volkshaftigkeit“ (allerdings bei GRIMM bestimmt im Sinne einer romantischen Begeisterung für das Ursprüngliche und Volkstypische) der Volksmärchen ernst zu nehmen sei. Dieses Problem geht vor allem die Volkskunde an, für uns ist immer die sprachliche Seite wichtig. Mit den zwei verschiedenen Meinungen zur Frage des Autors ist ein entscheidender Gegensatz zwischen dem „Volkserzählen“ (mit seinem anonymen, kollektiven Erzähler) und dem „Kunsterzählen“ (mit seinem bekannten, individuellen Erzähler) festgelegt; von Belang ist u. a. die Tatsache, wie sich gerade die Individualität des Kunsterzählers im Gegensatz zu ihrem Fehlen in der Volkserzählung manifestiert, denn diese Frage stellt einen der Ansätze der Erforschung der Expressivität der Märchensprache dar. In diesem Sinne sollten wir noch auf ein Argument

---

62 In der vorliegenden Arbeit geht es uns vor allem um die „Mündlichkeit“, die man auch danach, wenn das Märchen fixiert ist, zumindest teilweise ablesen kann. Die einzelnen Varianten eines Märchens zu untersuchen ist nicht das Thema unserer Analysen.

von Jacob GRIMM hinweisen, wo er in der Korrespondenz behauptet, dass verschiedene dichterische Formen – z. B. der Reim und die Alliteration – kein Werk eines einzelnen Dichters seien, sondern in „der alten Poesie“ ihre Quelle haben (vgl. JOLLES 1982: 223).

In gewissem Sinne bietet uns die Lösung des Konflikts das, was JOLLES dem Standpunkt ARNIMs als eine Art Zusammenfassung abliest: „*So arbeitet der neue Dichter zeitlos fort an dem, was der alte gedichtet hat..... Das Neue ist da, es ist das wesentliche, es soll mit allen Mitteln angeregt, weiter vervollkommet werden – auch durch die Tradition, auch durch das Alte, das Volkstümliche*“ (zitiert nach JOLLES 1982: 224). In diesem Zitat ist interessanterweise der Vorgang angedeutet, den sowohl der Autor verwirklicht, der bemüht ist, ein Volksmärchen wiederzugeben, wie auch derjenige, der ein Märchen selbstständig schafft, also der Autor eines Kunstmärchens; es gilt nämlich, dass auch das Kunstmärchen auf dem Hintergrund der Märchentradition entsteht.

Zu der Entstehungsgeschichte der KHM können wir noch einige Fakten dem Buch J. CAMPBELLS *Der Flug der Wildgans* entnehmen: Jacob legte größeren Wert auf die wissenschaftliche Genauigkeit der Wiedergabe, sein Bruder Wilhelm widmete sich mit Geduld dem Auswählen, Zusammensetzen und Ordnen der gesammelten Texte. Noch bis 1809 haben beide Brüder überlegt, ob sie auch die Manuskripte Brentanos übernehmen sollten. Jacob misstraute aber der Angewohnheit ihres Freundes, tradierte Stoffe umzustellen, sie zu kürzen, zu erweitern und eigene Phantasien beizufügen (vgl. CAMPBELL 1990: 21).

CAMPBELLS Essay bringt ferner ein interessantes Zeugnis zur Geschichte der unmittelbaren Rezeption von KHM; der erste Band des Werkes ist zum ersten Mal kurz vor Weihnachten 1812 erschienen: CAMPBELL beschreibt, dass in Wien das Buch als ‚übergläubisch‘ verboten wurde<sup>63</sup>, aber anderswo wurde es trotz der damaligen politisch gespannten Lage begierig aufgenommen. Clemens BRENTANO erklärte, er fände die unaufbereiteten Stoffe schlampig und oftmals sehr langweilig, die Zeitungskritiken waren karg und zurückhaltend. Dennoch erfreute sich das Buch sofort eines Erfolges (vgl. ebd.). Neu sei vor allem die – schon erwähnte – Sorgfalt, mit

---

63 Diese Tatsache zeugt von der Rolle, die diesen Erzählungen beigemessen worden war; während die vorherigen Generationen in Märchen vor allem das Genre, das zum Vergnügen dienen sollte, gesehen hatten, stellen die Märchen für Romantiker ein Zeugnis der „mythischen“ Vergangenheit dar und spielen dadurch fast eine „wissenschaftliche Rolle“, welche zur Erforschung der Vergangenheit beitragen kann. Dass nicht nur die KHM, sondern Märchen überhaupt nicht immer nur positiv aufgenommen worden waren, könnte man z.B. mit der Einstellung der kommunistischen Kulturträger belegen. Es wurde z.B. die positive Rolle der Märchen in der Erziehung in Frage gestellt.

der die Brüder den erzählten Märchenstoff aufzuschreiben suchten. CAMPBELL schreibt zu diesem Thema, dass Wilhelms Vorgehensweise im Unterschied zum Verfahren der Romantiker von seiner wachsenden Vertrautheit mit der volkstümlichen Sprechweise durchdrungen worden war. Er vermerkte sorgfältig die Worte, die die Leute mit Vorliebe gebrauchten, wie auch die typischen Floskeln, womit sie etwas beschrieben, und feilte dann bei seiner überaus gründlichen Durchsicht der Geschichten, wie er sie von diesem oder jenem Erzähler bekommen hatte (vgl. ebd., 24).

Die Herausgabe der KHM (der zweite Band erschien 1815, der dritte 1822) bedeutete in gewissem Sinne einen Umbruch in der Entwicklung dieses Genres. J. CAMPBELL unterstreicht vor allem den Wandel in der wissenschaftlichen Einstellung gegenüber den Schöpfungen des Volkes: Nach 1812 wird eine neue Bescheidenheit gegenüber dem Informanten überall erkennbar. Genauigkeit, nicht Verschönerung wird von nun an zur ersten Forderung, „Aus schmückungen zur unverzeihlichen Sünde“<sup>64</sup>. Zudem nahmen Anzahl und Sachverstand der Sammler reichlich und schnell zu. Mit Notizbuch und Schreibstift bewaffnete Feldforscher drangen in jeden Winkel der Erde vor (vgl. ebd.).

CAMPBELL macht ferner darauf aufmerksam, dass unter den gesammelten Volkserzählungen viele unterschiedliche Typen von Texten vorkommen: Mythen, Sagen und Legenden. Im Unterschied zu diesen magischen, manchmal auch zur Belehrung dienenden Gattungen ist die Grundaufgabe des Märchens die Unterhaltung. Das Bedeutende ist die Erzählung, Geschichte. Würden wir unser kulturelles Wissen für eine Weile beiseite lassen und bloß die typische Märchenhandlung vor Augen behalten, dann würden wir vielleicht mit Überraschung feststellen, dass die da angebotenen Geschichten manchmal sehr weit davon entfernt sind, was wir uns als eine „aufbauende Erzählung zur Erziehung von Kindern“ vorstellen. In Märchen wird gelogen, gestohlen, manchmal sogar getötet. Wir müssen allerdings bemerken, dass das Moralische doch durch den eindeutigen Sieg des Guten über das Böse gewährleistet ist. Das, was – neben den übernatürlichen Elementen – an dem Märchen als Gattung am meisten auffällt, ist die Leidenschaft für das Erzählen, für die Geschichte. Gerade diese Lust am Erzählen hat z.B. Harald WEINRICH dazu geführt, in seinen grammatischen Überlegungen in Bezug auf das System der deutschen Tempora das Präteritum als Beispiel der „erzählten Welt“ gerade auf Grund eines Märchentextes zu verdeutlichen. WEINRICH gibt nämlich typische Sätze an, mit welchen dieses Erzählen anfängt, die sozusagen das Tor zu

---

64 Vgl. den o. a. „Federstreit“ zwischen GRIMM und Arnim.



der wunderbaren Märchenwelt öffnen (vgl. WEINRICH 1964: 27). J. CAMPBELL bemerkt dazu, dass es charakteristische Anfangs- und Schlussfloskeln gebe, die die zeitlose und ortlose Märchenwelt gegen die normale Welt abheben (CAMPBELL 1990: 26). Als Beispiel führt er die folgenden Anfangs- und Schlusssätze der Märchen an: *„Es war einmal“...; „In den Tagen des großen Fürsten Arthur“; „Morgen werden es gerade tausend Jahre“; „In vergangener Zeit, als Brahmadatta die Herrschaft in Benares führte“; „Und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute“; „Das ist alles“; „Mein Märchen ist aus, dort läuft eine Maus“; „Da blieben sie glücklich und zufrieden, wir aber stehn da barfuß wie Packesel und lecken uns die Zähne“; „Bo bow bended, my story’s ended; if you don’t like it, you may mend it“ Ein netter Schluß wird den Suaheli auf Sansibar nachgesagt: „Wenn die Geschichte schön war, so gehört die Schönheit uns allen; war sie schlecht, so trifft die Schuld mich allein, der sie erzählte.“* (vgl. ebd., 26 – vgl. Anm. 13 und 14)

### **2.1.2. Tradition der Kunstmärchen.**

Möchten wir jedoch in unseren allgemeinen Überlegungen nicht ausschließlich bei den Volksmärchen verweilen, müssen wir – wenigstens ganz kurz – unsere Aufmerksamkeit der Tradition der Kunstmärchen zuwenden. Rosemarie ZELLER argumentiert in ihrem Artikel *Kunstmärchen des 17. und 18. Jahrhunderts* wie folgt: *„Die Fixierung der Kunstmärchen-Forschung auf den Mythos des Volksmärchens hat meiner Ansicht nach wesentliche Aspekte jenes Kunstmärchens verdeckt, welches durch das französische Feenmärchen und seine Nachfolger repräsentiert wird. In dieser Tradition ist ein wichtiger Aspekt im Bezug zu der jeweiligen realen Welt, sei es die höfische in den französischen Märchen, jene des Landadels bei Wieland oder des Bürgertums bei E.T.A. Hoffmann* (ZELLER 1993: 71f.). ZELLER erwähnt weiter die Unterscheidung von DIDEROT in Bezug auf die Behandlung des Wunderbaren und des Wahren, die ihr für die Gattungsfrage aufschlussreich zu sein scheint. Die erste Gattung wird durch die Epen von HOMER bis TASSO repräsentiert, wo die *„Natur vergrößert“* wird, die zweite Art nennt er *„die scherzhafte erzählung“* nach Art von La FONTAINE, du VERGIER, ARIOST, HAMILTON, wo der Erzähler weder die Nachahmung der Natur, noch die Wahrheit, noch die Täuschung zum Zwecke hat; es geht hier vor allem um die Phantasie. Die Kunstmärchen sind, um mit WIELAND zu sprechen, reine *„Belustigung der Einbildungskraft“*“ (vgl. ebd.).

Die Lust des Märchens – und da sowohl des Volks- als auch des Kunstmärchens am Erzählen – kann uns dazu führen, dieses Merkmal als das Grundlegendste für die Gattung zu betrachten. CAMP-

BELL bemerkt in diesem Zusammenhang, dass die ältesten schriftlichen Aufzeichnungen und das Gemeinschaftsleben selbst der einfachsten Stämme gleichermaßen den Hunger des Menschen nach einer guten Geschichte bezeugen. Alles Mögliche hat dafür erhalten müssen. Mythen und Sagen einer älteren Zeit, die mittlerweile nicht mehr geglaubt oder nicht mehr verstanden werde, haben einen Großteil des Rohstoffes dafür geliefert, was jetzt einfach als Tierfabel, Zaubermärchen und heroische oder romantische Abenteuergeschichte erzählt wird. Die Riesen und Zwerge der Deutschen, das ‚kleine Volk‘ der Iren, die Drachen, Ritter und Edelfräuleins des Artusromans waren einst die Götter und Dämonen der grünen Insel und des europäischen Festlandes. Geschichten solchen Ursprungs werden von den verschiedenen Leuten, die sie zum besten geben, mit unterschiedlichem Ernst betrachtet und entsprechend können sie vom einzelnen Zuhörer mit abergläubischer Ehrfurcht, Nostalgie nach den Zeiten, da sie noch geglaubt wurden, ironischer Belustigung oder schlichter Freude an den phantastischen Wundern und den Verwicklungen der Handlung aufgenommen werden. Aber die Geschichten waren, soweit sie nunmehr ‚Märchen‘ darstellen, in erster Linie zur Unterhaltung ersonnen (vgl. CAMPBELL 1990: 25).

## **2.2. Die Geschichte des Märchens**

Die Frage, wie eigentlich diese Gattung, die in vielen recht verschiedenen Kulturen vorkommt, entstanden war, interessiert die Gelehrten seit jeher. Da wir die Leistung der Gebrüder GRIMM als einen besonders wichtigen Punkt in der „Märchengeschichte“ festgelegt haben, ist auch die Ansicht dieser Märchensammler und -forscher von Bedeutung: CAMPBELL macht in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, dass die Brüder GRIMM das europäische Volksgut als das Zersetzungsprodukt des altgermanischen Glaubens betrachteten: Die Mythen der alten Zeit waren zunächst in die Formen von Heldensage und Ritterroman und schließlich in diese bezaubernden Schätze der Kinderstuben zerbröckelt. Aber im Jahre 1859, dem Jahr von Wilhems Tod, zeigte der Sanskritist Theodor BENFEY, dass ein großer Teil des Märchen- und Sagengutes Europas über arabische, hebräische und lateinische Übersetzungen direkt aus Indien gekommen war. Seit BENFEYs Zeit haben sich die Anzeichen für eine spätere polygenetische Entwicklung des Volksmärchens im christlichen Europa gehäuft und konkretisiert (vgl. CAMPBELL 1990: 28f).

Das Volksmärchen als wertvolles Zeugnis längst verlorener Lebensformen vergangener Zeiten hat das Interesse der Anthropologen geweckt. CAMPBELL erwähnt, dass die Gelehrten der englischen Anthropologenschule des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts

(E.B. TYLOR, A. LANG, E.S. HARTLAND usw.) z.B. auf die Spuren von Totemismus oder Kannibalismus in Märchenerzählungen aufmerksam gemacht haben. „Zauberformel, die etwa Merkmale des frühgermanischen Versstiles erkennen lassen, stehen bis auf den heutigen Tag in der GRIMMSchen Sammlung: Rapúnzel, Rapúnzel// Laß dein Háar herúnter. Eine Krise in der Geschichte der europäischen Volksüberlieferung zeichnet sich um das zehnte Jahrhundert ab. Eine Fülle spätantiker Stoffe wurde von umherziehenden Sängern, Spiel-leuten und Possenreißern... vom Mittelmeerraum eingeführt (Anm. 21)... Die grimmgigen Kriegerideale früherer Geschichten wichen einer neuen Frömmigkeit und sentimental Lehrhaftigkeit...“ (ebd., 29f).

In den Zeiten der Kreuzzüge (im 12. Jh.) sind die Märchenstoffe aus Indien und Irland nach Europa gekommen (vgl. ebd. 30). CAMPBELL schreibt auch, dass, kurze Zeit darauf das hinduistische *Panchatantra* kam. Das Werk war im sechsten Jahrhundert aus dem Sanskrit ins Persische, im achten Jahrhundert aus dem Persischen ins Arabische und um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts aus dem Arabischen ins Hebräische übertragen worden. Um 1270 übersetzte Johannes von CAPUA den hebräischen Text ins Lateinische, und nach dieser lateinischen Version kam das Buch ins Deutsche und Italienische. Einzelne Geschichten wurden in Europa populär und rasch eingebürgert. Nach BENFEY gingen die märchenhaften Erzählungen aus der Literatur ins Volk über, aus diesem, verwandelt, wieder in die Literatur, dann wieder ins Volk usw. und erreichten insbesondere dadurch jenen Charakter nationaler Weisheit und individueller Einheit, welcher nicht wenigen von ihnen einen so hohen poetischen Wert verleiht (vgl. ebd.: 31 – Anm. 22).

Im dreizehnten Jahrhundert begann mit dem Untergang des höfischen Versromans eine Blütezeit einer Literatur, die wir mit aller Recht als volkstümlich und „phantastisch“ bezeichnen könnten; J. CAMPBELL spricht von den „...volkstümlichen Scherzmärchen, unglücklichen Abenteuern, Heldensagen, Heiligen- und Teufelslegenden, Tierfabeln, Eulenspiegeleien, Hanswursgeschichten, Rätseln, frommen Allegorien und Volksballaden. ... Ein großer Teil dieses Stoffes fand Eingang in die literarischen Werke des Spätmittelalters, der Reformation und der Renaissance (Boccaccio, Chaucer, Hans Sachs, ‚Les Cents Nouvelles‘ usw.) und gelangte darauf wieder, neu gestaltet zurück zum Volk“ (vgl. ebd. 31).

Der Literaturwissenschaftler A. JOLLES macht noch auf eine Quelle der märchenhaften Erzählungen aufmerksam, er sucht das Märchen von der Novelle abzugrenzen. Er schreibt, dass seit dem 14. Jahrhundert in Europa eine Form der Kurzerzählung in Prosa einsetzt, die man gewohnt ist **Novelle** zu nennen. Sogleich erscheinen zwei Abarten der Novelle: Novellen-Sammlung und vereinzelt Novel-

len. In den Novellen-Sammlung werden die einzelnen Erzählungen durch einen Rahmen zusammengehalten, der außer vielem anderen auch zum Ausdruck bringt, wo bei welcher Gelegenheit und von wem diese Novellen erzählt worden sind (vgl. JOLLES 1982: 227).<sup>65</sup>

Diese sog. toscanische Novelle verbreitete sich dann in allen Ländern Europas. Jedoch unter diesen Novellen sei nach JOLLES schon im 16. Jh. etwas anderes zu finden. Giovanni Francesco STRASPAROLA veröffentlicht 1550 in Venedig eine Rahmenerzählung – *Piacevoli notti*. Der Unterschied zu der toscanischen Rahmenerzählung besteht nach ihm darin, dass ein Teil der Erzählung keine Novellen sind, sondern Erzählungen, welche wir aus GRIMMS Sammlung kennen, Erzählungen, die keineswegs den Eindruck eines tatsächlichen Geschehens machen. Wir finden hier sogar eine Anzahl Stoffe, denen man in den KHM oder anderen Sammlungen späterer Zeit wieder begegnet, wie: *Der gestiefelte Kater*, *Der Meisterdieb* usw. (vgl., ebd., 228).

Die erste Sammlung, welche sozusagen „Vorgänger“ des Märchens im Sinne, wie wir es heute verstehen, enthält, blieb jedoch längere Zeit ein Einzelstück. Erst 1634/36 erscheint eine nachgelassene Rahmenerzählung in neapolitanischem Dialekt von Giambattista BASILE – *Cunto de li Cunti*, später unter dem Namen *Pentamerone* bekannt. Wiederum schließt sich der Verfasser eng dem *Dekameron* an. Ein Unterschied besteht nur darin, dass auch der Rahmen nicht den Eindruck eines tatsächlichen Geschehens macht, sondern phantasievolle, märchenhafte Elemente enthält, und dass hier sämtliche Einzelerzählungen gleichfalls zur „Gattung GRIMM“ gerechnet werden müssen (vgl. ebd.). Märchenforscher des 19. Jhs. haben nach JOLLES den BASILE für den ersten Märchensammler gehalten. In seiner Sammlung sind Erzählungen wie *Aschenbrödel*, *Die sieben Raben* und *Dornröschen* zu finden (vgl. ebd. 229).

Neben dieser „italienischen Tradition“ war nach CAMPBELL für die Entwicklung dieser Gattung eine modische Vorliebe für die galante Neufassung der Märchen – angeregt einerseits durch eine neue französische Übersetzung einer späteren persischen Version des *Panchatantra* und andererseits durch Antoine GALLANDs Übertragung der arabischen Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht* – von Belang. Die Folgezeit brachte eine ganze Reihe neu gestalteter, verfeinerter Stücke (La FONTAINE, PERRAULT, die einundvierzig Bände des *Cabinet des Fées*). Viele davon wurden vom Volk übernommen und gelangten auch nach Deutschland (vgl. CAMPBELL 1990: 32).

---

65 Der Rahmen mache nicht den Eindruck eines tatsächlichen Geschehens – er hängt mit dem Erzähler zusammen. Da tritt der Rahmen als „Erzähler“ in dieser Rolle auf, wenn er „unrealistisch“ ist, wird dadurch eigentlich der Einstieg in die „erzählte Welt“ (im Sinne von H. WEINRICH) durch den Erzähler aufgehoben.

Für die Gebrüder GRIMM beginnen, wie im dritten Band der KHM gesagt wird, „die eigentlichen“ Märchensammlungen in Frankreich zu Ende des 17. Jahrhunderts mit Charles PERRAULT (vgl. JOLLES 1982: 229). JOLLES schreibt zur Frage der PERRAULT-schen Märchensammlung weiter, dass *Contes de ma mere l'Oie* (1697) keine Rahmenerzählung mehr sei: PERRAULT stellt es so dar, als ob die Erzählung seinem Sohn von einer alten Amme erzählt worden wäre und er selbst sie wieder von seinem Sohn gehört hätte. Jedenfalls gehören die *Contes du temps passé* zu den Erzählungen der KHM, und es sind dort auch wieder Geschichten wie *Rotkäppchen*, *Dornröschen*, *Frau Holle* zu finden (vgl. ebd.).

Bald nach dem Erscheinen von PERRAULTs *Contes* beginnen an vielen Orten Europas ähnliche Sammlungen zu entstehen. JOLLES bemerkt in diesem Zusammenhang, dass die ganze Literatur des 18. Jahrhunderts mit Erzählungen dieser Art durchsetzt sei. Man braucht nur WIELANDs Werke daraufhin nachzuschlagen, um sich ein Bild zu machen. Und gerade WIELAND gibt uns in vielen Äußerungen, die wir von ihm besitzen, ein deutliches Bild von der Art, wie das 18. Jahrhundert sie auffasste: Das Märchen ist da eine Kunstform und zwar eine Kunstform, in der sich zwei entgegengesetzte Neigungen der menschlichen Natur vereinigen, die Neigung zum Wunderbaren und die Liebe zum Wahren und Natürlichen (vgl. ebd., 230). Noch eine kleine Bemerkung zu den Romantikern: Für NOVALIS sei Märchen eine Kunstform und der echte Märchendichter ist auch für ihn ein Seher in die Zukunft (vgl. ebd.).

### **2.2.1. Theorie des Märchens**

#### *2.2.1.1. Mythologische Theorie*

Wie schon erwähnt, beginnt mit den Brüdern GRIMM das theoretische Interesse am Märchen. Die Brüder GRIMM haben die sog. mythologische Theorie des Märchens vertreten. CAMPBELL meint, dass sich in Stoffen, die die Brüder GRIMM bearbeiteten, Geschichten aus allen Epochen der abendländischen Geschichte vermischt hatten. Dennoch zeichnet sich das Erbe, wie die Brüder beobachteten, durchweg durch Einheitlichkeit in Stil und Wesensart aus. Ein kontinuierlicher Prozess der Neuschöpfung hat die ursprünglichen Bildungen dadurch, dass sie der lebendigen Kultur eingegliedert wurden, derart zerbrochen, dass nur die kundigste Analyse und vergleichende Forschung ihre Herkunft und ihren früheren Zustand feststellen kann (vgl. ebd., 32f).

Diese typische Eigenschaft des Märchens hat eine konkrete Auswirkung auf seine Form – und was im Falle unserer Arbeit beson-

ders interessiert – auch auf seine sprachliche Gestalt: *„Im Gegensatz zum Kunstmärchen besitzt jedes einzelne ‚Volksmärchen‘ – wie alle Dichtung, die mündlich überliefert wird oder an der diese Art der Überlieferung wesentlichen Anteil hat – keine konstante, einmalige Gestalt. Vielmehr wird es in wechselnden Gestalten weitergegeben. Diese ‚Varianten‘, die für ein einzelnes Märchen oft mehrere Hundert betragen, weichen im allgemeinen um so mehr voneinander ab, je weiter ein Märchen verbreitet und je länger die Geschichte seiner Überlieferung ist“* (Reallexikon 1997: 262f).

#### 2.2.1.2. Finnische Schule

Die Rolle der Brüder GRIMM für das Studium der volkstümlichen Erzählung haben wir schon mehrmals betont. Das Interesse an dieser Gattung und ihrer Rolle für das Erkennen der Folklore an sich hat sich jedoch nach der Generation der Romantiker weiter entwickelt: CAMPBELL berichtet über die Rolle der sog. „finnischen Schule“. Mit der Gründung der finnischen Gesellschaft der „Folklore Fellows“ zu Helsingfors im Jahre 1907 wurde die Arbeit auf dem inzwischen riesigen Gebiet koordiniert und ein systematisches Forschen über die ganze Welt entwickelt. Die Mitarbeiter dieser Kerngruppe vervollkommeten zwar diese Methode; die geographisch-historische Methode wurde jedoch unabhängig davon von Wissenschaftlern in mehreren Weltteilen entwickelt; zum Beispiel in Amerika von Franz BOAS, in Dänemark von Axel OLRİK, in Frankreich von Gaston PARIS und Emmanuel COSQUIN, in Deutschland von Johannes BOLTE, Wilhelm HERTZ, Ernst KUHN, und Theodor ZACHARIAE, in Russland von L. KOLMATSCHEWSKI (vgl. CAMPBELL 1990: 34).

Was die Herkunft des Märchens angeht, vertritt die Finnische Schule die sog. „Indische Theorie“: Während die romantische Theorie die Entstehung der Märchen auf den ‚*schöpferischen Volksgeist*‘ zurückführte, hat die spätere Untersuchung zu dem Ergebnis geführt, dass die Schöpfung und schöpferische Umwandlung von Märchen nicht durch eine Gemeinschaft beliebiger Erzähler vollzogen wird, sondern durch eine schöpferische Einzelpersönlichkeit. Auch für die Übertragung von Volk zu Volk wird der Anteil Einzelner jetzt höher eingeschätzt, obwohl Volkswanderung und Umsiedlungen größeren Stils auch zu Mischungs- und Übertragungsprozessen mit breiterer Basis geführt haben müssen (vgl. Reallexikon 1997: 264f).

Für das neunzehnte Jahrhundert sind einige wichtige Sammlungen der Volksdichtung zu nennen, die zwar nicht ausschließlich „Märchensammlungen“ sind, für die Entwicklung dieser Gattung jedoch von Belang sind; CAMPBELL erwähnt in diesem Zusammenhang Elias LÖNNROT (1802 – 1884), einen Landarzt und Erforscher

der finnischen Philologie, der im Volk Balladen und Volksmärchen sammelte. Sein Werk war ein nordisches Echo auf die Arbeiten der Brüder GRIMM. Nachdem er eine ansehnliche Menge Volksdichtungen um die legendären Helden Väinämöinen, Ilmarinen, Lemminkäinen und Kullervo zusammengetragen hatte, brachte er sie in eine bestimmte Ordnung und setzte sie in ein einheitliches Versmaß. Schließlich veröffentlichte er im Jahre 1835 die Erstausgabe jenes Buches, das seither als Volksepos Finnlands gilt: die Heldendichtung *Kalevala*. Eine zweite, verbesserte und erweiterte Auflage erschien 1849. 1852 ins Deutsche übersetzt, kam sie Henry Wadsworth LONGFELLOW unter die Augen und inspirierte ihn, ein ähnliches Stück im selben Metrum für die Indianer zu versuchen; Resultat: *The Song of Hiawatha* (vgl. CAMPBELL 1990: 35).

Das Studium der Volksdichtung und in diesem Sinne auch das des Märchens wurde allmählich international. Im Jahre 1911 wurde von Antti AARNE ein Verzeichnis der Märchentypen herausgebracht. Jede Gruppe der Märchen wurde unterteilt, und unter jedem Stichwort erschien eine Liste von Beispielen. Abgestimmt auf AARNES Verzeichnis wurde dann eine Reihe von Spezialkatalogen für etliche Volksüberlieferungen veröffentlicht (vgl. ebd., 37).

Wie schon gesagt, blieb das Bemühen der Finnischen Schule nicht isoliert, sondern es wurden ähnliche Versuche – eine systematische Gliederung der Märchen festzulegen – unternommen: In Deutschland war es Johannes BOLTE (1858–1937), der aufgrund einer Neuausgabe von *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen* versuchte, verschiedenste Märchenmotive, welche er aus Archiven herauszog, mit den von GRIMMs gesammelten Märchen und ihren Varianten zu vergleichen. CAMPBELL schreibt, dass er zu dem Unternehmen Georg POLÍVKA aus Prag hinzuzog, der bei der Analyse der slawischen Parallelen half. Im Laufe der nächsten vierunddreißig Jahre wuchs das Opus auf fünf eng gedruckte dicke Bände an. Das ursprüngliche Werk der Brüder GRIMM, das ein Jahrhundert fruchtbar volkskundlichen Studierens, Sammelns und Interpretierens eröffnet hatte, wurde durch diese Arbeit fest in den Mittelpunkt des modernen Forschungsfeldes gestellt, so dass die *Kinder- und Hausmärchen* heute wie auch schon in dem Moment, als sie aus der Druckpresse kamen, der Anfang und die Mitte, wenn auch keineswegs das Ende der Erforschung der Literatur des Volkes sind. (vgl. ebd., 38f).

### 2.2.1.3. V.J. PROPP

Sollte man eine einzige Persönlichkeit nennen, welche die Märchenforschung des XX. Jhs. entscheidend beeinflusst hatte, dann ist es zweifellos V.J. PROPP. Sein klassisches Werk *„Morphologie des*

*Märchens*“ ist zwar schon 1928 in der Sowjetunion erschienen, es wurde erst im Jahre 1958 ins Englische und dann in andere Sprachen übersetzt; die englische Übersetzung hat jedoch große Aufmerksamkeit gefunden und sie hat die strukturalistische Märchenforschung eröffnet. Der deutsche Klassiker der Märchenforschung des XX. Jhs. Max LÜTHI hat der Proppschen Leistung das letzte Kapitel seines Werkes „*Volksmärchen*“ gewidmet. PROPPs grundlegende Leistung besteht nach LÜTHI in der Entdeckung, dass es zahllose Zaubermärchen gibt, die einen völlig verschiedenen Inhalt, aber die gleiche Struktur haben. PROPP sieht in der Struktur das Konstante, Invariable, der Inhalt sei dagegen variabel. In der Tat sollte man nach LÜTHI statt von konstanten und variablen besser von strukturbildenden und nichtstrukturbildenden Elementen sprechen, Termini, die PROPP selber im Nachwort zur italienischen Ausgabe seines Werkes verwendet (elementi costruttivi – elementi non costruttivi – vgl. LÜTHI, 1981:115)

Auch LÜTHI ist jedoch trotz der angegebenen Einwände mit der Überzeugung PROPPs einverstanden, dass in den Zaubermärchen die Handlung wichtiger sei als die Träger der Aktionen. LÜTHI stellt weiter die PROPPsche strukturalistische Konzeption der Märchen vor, er erklärt, was PROPP unter dem Terminus Transformation versteht: Wenn verschiedenartige Figuren oder Vorgänge gleiche Wirkungen innerhalb der Erzählung und gleiche Funktion haben, spricht PROPP von Transformation. Befehl, Bitte (etwas zu holen), Auftrag, Verstoßung sind nur Varianten, Transformation des Grundelements, den PROPP als „Aussendung“ bestimmt. Der Ausdruck „Transformation“ suggeriert, dass eine bestimmte Form als ursprünglich gilt; im genannten Beispiel wäre es der (von Drohungen und Versprechungen begleitete) Befehl. Die archaisch-religiöse, die heroische, die phantastische Gestalt eines Elements wären als primär, die realistisch-rationalistische als sekundär anzusehen (vgl. ebd., 270). Als Beispiele für weitergehende Transformationen nennt PROPP ferner u. a. die Verkehrung: Statt einer männlichen Figur wird eine weibliche gesetzt oder umgekehrt, (vgl. ebd. 272). Ein Ding kann an die Stelle einer Person treten: z.B. der zu suchende kostbare (eventuell zauberische) Gegenstand ist eine Transformation der zu suchenden Prinzessin (vgl. ebd., 116f).

LÜTHI unterzieht diese Vorstellung PROPPs einer Kritik, er könnte nach seiner Ansicht die Gefahr laufen, den märchenhaften Stoff seiner Grundkonzeption allzu sehr gewaltsam anzupassen. Alan DUNDES fand den absoluten Gebrauch des PROPPschen Terminus „Funktion“ befremdend und versuchte dies durch das Wort *Motivem (motifeme)* zu ersetzen, andere verwenden den Terminus „function slots“ (vgl. ebd., 117)



J.V. PROPP untersuchte zwar ausschließlich nur das russische Material, war jedoch überzeugt, dass seine Schlussfolgerungen, sofern sie richtig sind, auch für das nicht-russische Material gelten. Weiter war er bemüht, die „Funktionen“ genau festzulegen – er glaubt allerdings, ihre Anzahl sei begrenzt; *„er nennt 31 mögliche Funktionen... Die einzige unentbehrliche Funktion sei das Fehlelement (Mangelsituation oder – durch einen Schädiger verursachter – Schaden). So kommt Propp zu der folgenden Definition: ‚Morphologisch gesehen kann als Zaubermärchen (conte merveilleux) jede Erzählung bezeichnet werden, die sich aus einer Schädigung oder einem Mangel über vermittelnde Funktionen zur Hochzeit oder anderen abschließenden (entwirrenden) Funktionen entwickelt... (vgl. ebd., 286). Mangel und Behebung des Mangels aber ist eine Formel, die nach LÜTHI nicht nur für das Zaubermärchen, sondern für viele andere Erzählungen und Lebenswirklichkeit gilt (vgl. ebd., 118). LÜTHI sieht eine wesentliche Leistung der Proppschen Definition darin, dass sie den Märchenhelden als einen Repräsentanten des Menschen, ja des Lebensträgers überhaupt aufzeigt. Andererseits ist sie eben deshalb zu weit. PROPP selbst sagt aus, dass sie zum Beispiel auch für Mythen gilt. PROPP rückt das Märchen, das er vom Mythos herleiten zu müssen glaubt, zu nahe an diesen heran. Eleasar MELETINSKIJ macht (gegen LÉVI-STRAUSS und GRIMAS polemisierend, aber damit auch PROPP treffend) auf gewichtige Strukturunterschiede aufmerksam: Während Prüfungen, Tests (*trials*) für das Zaubermärchen charakteristisch sind, spielen sie im Mythos eine unbedeutende Rolle. Im Märchen handelt es sich bei dem Motiv „Mangel“ in der Regel um ein individuelles, im Mythos um ein kollektives Fehlelement (vgl. ebd., 119).*

Es ist angebracht, mindestens einige der durch PROPP festgestellten „Funktionen“ zu exemplifizieren: Es handelt sich z.B. einerseits um Mangel, dem die Beseitigung des Mangels gegenübergestellt wird, dem Verbot folgt die Übertretung, wenn ein Märchenheld die Erprobung besteht, bekommt er Zaubermittel, usw. *„Die 31 Funktionen verteilen sich auf 7 Handlungsträger: den Antagonisten (villain), den Geber (der das Zaubermittel aushändigt), den Helfer, die gesuchte Person (Königstochter u. a.), den Sender, den Helden, den falschen Helden (Unhelden, bzw. Usurpator). In Wirklichkeit handelt es sich hier um Rollen, nicht um Personen; denn einerseits kann eine Figur mehrere dieser Rollen übernehmen, andererseits können mehrere Figuren sich in eine der genannten Rollen teilen“ (vgl. ebd., 120). Diesen Mangel an individuellen Zügen erwähnt LÜTHI selbst an mehreren Stellen in seinem dem Volksmärchen gewidmeten Werk, es gehört zu den charakteristischen Zügen der Märchenfiguren, dass sie Verkörperungen von typischen – in der Regel scharf ausgeprägten*

entweder positiven oder negativen – menschlichen Eigenschaften sind. PROPP sieht in seiner Strukturuntersuchung eine notwendige Voraussetzung sowohl für historisch-genetische Märchenforschung wie für Stilanalysen.

Über diesen PROPP-Exkurs sind wir eigentlich schon von der Geschichte des Märchens, bzw. von den Theorien seines Ursprungs zu seiner Form übergegangen. Wir möchten uns im Folgenden einer Analyse der typischen stilistischen, jedoch auch „philosophischen“ Züge des Märchens im Allgemeinen widmen.

### 2.3. Märchen – Grundzüge der Gattung

JOLLES schreibt zur Gattung Märchen: *„Wir besitzen auf der einen Seite eine Form, von der wir gesagt haben, dass sie bestrebt ist, eine Begebenheit oder Ereignis von eindringlicher Bedeutung zu erzählen in einer Weise, daß sie uns den Eindruck eines tatsächlichen Geschehens gibt, und zwar so, daß uns das Ereignis selbst wichtiger vorscheint als die Personen, die es erleben“* (JOLLES 1982: 228). Dieses Konzentrieren auf das Ereignis hängt mit einem entscheidend wichtigen Zug des Märchens zusammen, auf den wir noch mehrmals einzugehen haben, an dieser Stelle wohl nur kurz: Durch die märchenhafte Handlung wird der Leser (bzw. der Hörer) in eine spezifische Welt versetzt, in welcher eigenständige (allerdings für das Märchen notwendige) Gesetze herrschen; es ist die Welt des Märchens, die, durch Phantasie des „Märchenerzählers“ geschaffen, ihr eigenständiges Leben lebt und zu deren Charakter gehört, dass sie **geschlossen** ist. LÜTHI meint, dass im Märchen die Welt dichterisch bewältigt werde. Was in der Wirklichkeit schwer und vielschichtig ist, wird im Märchen leicht und durchsichtig und fügt sich wie in einem freiem Spiel in den Kreis der Dinge (vgl. LÜTHI 1981: 79). Nach unserer Auffassung stellt die Märchen-Erzählung vor allem die **erzählte Welt** par excellence dar; gerade im Prozess des Erzählens konstituieren sich die für das Märchen so charakteristischen Text-Eigenschaften sowohl auf der allgemein philosophischen als auch auf der sprachlichen Ebene. An dieser Stelle jedoch nur noch eine Bemerkung zu der Wichtigkeit von Märchenfiguren, bzw. zu deren Unwichtigkeit: M. LÜTHI bemerkt in diesem Zusammenhang, dass Märchengestalten wie Papierfiguren seien, bei denen man beliebig irgendetwas wegschneiden kann, ohne dass eine wesentliche Veränderung vor sich gehe (vgl. ebd., 14). Diese Eigenschaft der Märchenhelden sei besonders kennzeichnend. Der „Märchenerzähler“ habe sie nämlich wirklich „geschaffen“ (analog wie Gott die Menschen), sie sind deswegen kein „Abbild“ von wirklichen Menschen (die Tatsache, dass dieses Abbild auch in anderen Gat-

tungen bestimmt keineswegs direkt sein muss, lassen wir jetzt beiseite), sondern eine neu für das Märchen geschaffene Gestalt, die dadurch über völlig spezifische – nicht mehr normale menschliche Gesetzen unterliegende – Eigenschaften verfügt, wie M. LÜTHI am Beispiel von Märchenhelden, die sich z.B. mit abgerissenen Beinen oder Händen so benehmen, als ob ihnen kein Schaden zugefügt worden wäre, als seien sie „Papierfiguren“ und nicht normale Menschen, welche nicht den Gesetzen des Märchens, sondern denen des wirklichen Lebens unterworfen sind (vgl. ebd.).

An einer anderen Stelle schreibt LÜTHI über die überindividuelle Bedeutung der Märchenfiguren: Er meint, dass die überindividuellen Figuren des Märchens von dem, der sie aufnimmt, unbewusst sogleich mit individuellem Gehalt besetzt werden, und zwar zumeist in mehrfacher Überlagerung. Dies sei die Freiheit, die das Märchen dem Hörer lasse, und die er nur durch bewusste einseitige Deutung zerstört. Die geistige Gewalt aber, die der Märchenhörer erleidet, bestehe darin, dass seine Erlebnisgehalte sich in die strenge Form des Märchens einfügen müssen und so eine geistige Ordnung erfahren (vgl. ebd., 89). In diesem Sinne hat das Märchen die Funktion einer Katharsis, welche es vielleicht noch wichtiger für Kinder mache als eine allzu explizite Belehrung.

LÜTHI setzt sich in seiner dem Volksmärchen gewidmeten Monographie mit anderen Auffassungen der Gattung auseinander – seiner Analyse der Leistung PROPPs haben wir schon Aufmerksamkeit gewidmet; im Bezug auf A. JOLLES schreibt LÜTHI, dass er das Märchen nicht als Wesensbild der wirklichen Welt begreift, sondern als Kontrastbild zu ihr. Die in ihm wirksame „Geistesbeschäftigung“ verneine die Welt als eine Wirklichkeit, die der Ethik des Geschehens nicht entspricht, andererseits gibt sie bejahend eine andere Welt, in der alle Anforderungen der naiven Moral erfüllt werden. Das Märchen steht nicht, wie JOLLES meint, im schärfsten Gegensatz zur wirklichen Welt, es sieht vielmehr diese Welt transparent werden und mit tiefen Vertrauen schenkt es uns seine Wesensschau, eine Wesensschau, an die es selber glaubt (vgl. ebd. 84ff.). Zutreffend findet LÜTHI dagegen die Formulierung Robert PETSCHs, nach der das Volk die Tatsache deutlich empfinde, dass hier die Welt dargestellt wird, so wie sie eigentlich sein sollte, und wie sie (in der optimistischen Betrachtung, die sich im Märchen ausspricht) wohl auch im tiefsten Grunde wirklich sei (vgl. ebd.).

### **2.3.1. Erzählte Welt**

Verweilen wir noch bei der „Märchenwelt“; wir haben sie als die „erzählte Welt par excellence“ charakterisiert. JOLLES schreibt dazu,

dass Begebenheiten, so wie wir sie im Märchen finden, überhaupt nur im Märchen selbst denkbar seien und dass wir die Welt an das Märchen heranbringen können, aber nicht das Märchen an die Welt (vgl. JOLLES 1982: 233), JOLLES geht hier auf die Tatsache ein, die wir mit dem Begriff der „Geschlossenheit der Märchenwelt“ charakterisieren können, er fasst seine Gedanken zu diesem Problem folgenderweise zusammen: „...*die formende Gesetzlichkeit des Märchens dagegen ist so, daß, wo immer wir es in der Welt hineinsetzen, die Welt sich nach dem nur **in dieser Form obwaltenden und nur für diese Form bestimmenden Prinzip** umwandelt*“ (ebd.). Die Frage, wodurch dieses Prinzip charakterisiert ist, zu beantworten, sei wohl das Anliegen von vielen der Gattung Märchen gewidmeten literaturtheoretischen Arbeiten, sei es das grundlegende Werk von M. LÜTHI, von dem wir in unseren Erörterungen manchmal ausgehen, sei es die strukturalistische Analyse von V.J. PROPP u. a. Max LÜTHI charakterisiert das, was wir als „Märchenwelt“ bezeichnet haben, so, dass das Märchen sich die Elemente erarbeitet, aus denen es sich aufbaut – nicht selber, sondern es bezieht sie von überall her, entkleidet sie ihres ursprünglichen Erlebnisgehalts und verwendet sie souverän und virtuos nach seiner eigenen Weise. Dadurch entstehe der Eindruck schwereloser Einfachheit (vgl. LÜTHI 1981: 90).

In seinen Bemühungen, das Wesen des Märchens möglichst genau festzulegen, vergleicht JOLLES es mit der Novelle (in seiner Terminologie stellen Märchen „die einfache Form“ und die Novelle „die Kunstform“ dar). Er ist überzeugt, dass es der Novelle, die einen Teil der Welt abschließt, darauf ankomme, alles in diesem bündigen Abschluss **fest, besonders, einmalig** zu gestalten; in dem Märchen dagegen behält die Welt auch in ihrer Umwandlung ihre **Beweglichkeit**, ihre **Allgemeinheit** und das, was er als ihre **Jedermaligkeit** bezeichnet (vgl. JOLLES 1982: 234). Die genannten Züge des Märchens dürften mit der Auffassung ihres Wesens, welche auch wir vertreten, übereinstimmen: Diese Jedermaligkeit beziehe sich darauf, dass die im Märchen erzählte Welt eine **ausschließliche**, nur für das Märchen geschaffene Welt darstellt, und deshalb könnte sie jedes Mal wiederholt (d.h. neu erzählt) werden und dadurch die von JOLLES angedeutete Allgemeinheit gelangen. Diese Jedermaligkeit scheint wohl im Widerspruch mit der charakteristischen Eigenschaft des Märchens zu stehen, welche die „Übernatürlichkeit“ bzw. die Tatsache, viele im Märchen vorkommende Ereignisse könnten in der wirklichen Welt nicht geschehen, darstellt. Paradoxerweise allerdings besteht diese Allgemeinheit gerade darin, dass das Märchen „unrealistisch“ oder genauer gesagt „unreal“ ist. In ihm wurde eine neue „märchenhafte“ Welt geschaffen, und diese Welt kann – weil sein Verhältnis zu der realen, der unseren – Welt viel loser

ist, als im Falle der anderen Kunstprosa, welche in gewissem Maße in der Regel ihr Abbild darstelle, beliebig – in verschiedenen Variationen wiederholt werden. Noch eine kleine Bemerkung zur „Allgemeinheit“ des Märchens: Diese Eigenschaft hat es mit einer uralten Gattung gemeinsam, und zwar mit der **Parabel**. Beide Gattungen haben allerdings manchmal und in unterschiedlichem Maße den belehrenden Charakter, wobei im Falle der Parabel die „Moral“ eher explizit ausgedrückt wird, während sie im Märchen eher implizit in der Handlung selbst enthalten ist.

Die eben besprochene Eigenschaft des Märchens analysiert auch LÜTHI. Er macht in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, dass es im Wesen der Form Märchen liege, wie sie sich uns darstellt hat, dass sie durch Isolierung, Abstraktion, Sublimierung jedes einzelnen Elements zur Figur werden lasse. Das heißt, dass sie es aus der konkreten Verwurzelung, aus individueller Bestimmtheit und Eindeutigkeit erlöse, um es zu einem vielfach bestimmbar Bild zu machen. Das Abstrakt-Linienhafte ist für die Sinne das Einfache, Bestimmte. Für den Geist sei aber gerade das Konkret-Einmalige unabänderlich und eindeutig bestimmt. Die abstrakte Figur dagegen sei für den Geist mannigfach determinierbar. Sie könne, weil sie selber nicht mit individueller Gestalt beladen sei, zum Träger verschiedenster Bedeutungen werden (vgl. LÜTHI 1981: 88f.).

JOLLES appliziert seine Schlussfolgerungen insofern auf die Sprache, als er überzeugt ist, dass man im Hinblick auf die **Sprache** sagen könne, dass in der Kunstform die Sprache so sehr bestrebt ist, fest, besonders, einmalig zu sein, dass wir sie uns letzten Endes nur als die Sprache eines Einzelnen vorstellen können. Dagegen aber bleibe auch in der einfachen Form die Sprache beweglich, allgemein, jedesmalig. Wir pflegen zu sagen, dass man ein Märchen, eine Sage, eine Legende „mit seinen eigenen Worten“ wiedererzählen könne. Und dennoch liegt in dem Erzählen mit eigenen Worten insoweit etwas Wahres, als es jedenfalls nicht die Worte eines Einzelnen sind, sondern dass die vollziehende Kraft hier die Sprache sei, in der sich die Form jedes Mal verwirklichen lassen kann. (JOLLES 1982: 235). Nach der Auffassung JOLLES sei die Märchensprache in dem Maße mit der Form des Märchens verbunden, dass man über eine gegenseitige Determination sprechen könne. Die genaue Art und Weise dieser Determination, oder mit anderen Worten dieses Verhältnis der Sprache des Märchens zu seiner Form, genau festzustellen und zu beschreiben, ist eines der wichtigsten Anliegen dieser Arbeit.

Der Unterschied zwischen der Kunstprosa und dem Märchen wird auch von J. GRIMM behandelt; JOLLES' kommentiert seine Unterscheidung mit diesen Worten: „*Wo wir mit einer Form an die Welt herangehen, gestaltend in sie hineingreifen, einen Teil von ihr,*

der durch ein gemeinsames Kennzeichen zusammengehörig erscheint, bündig machen, da redet er (J. GRIMM) von **Zubereiten**; wo wir dagegen die Welt in eine Form eingehen lassen, die sich nach einem nur in dieser Form obwaltenden und für diese Form bestimmenden Prinzip gebildet hat, und wo sich die Welt nun gemäß dieser Form umwandelt, da nennt er es ein **Sichvonselftmachen**“ (JOLLES, 1982: 233). In dieser Auffassung GRIMMs spüren wir allerdings die Resonanz der romantischen Vorstellung des Volkes als Schöpfer der wertvollsten Poesie, durch „Zubereitung“ geht seiner Ansicht nach die ursprüngliche Reinheit verloren. JOLLES demonstriert – wie wir gesehen haben – den Unterschied zwischen dem Märchen und der anderen Kunstprosa weitgehend an dem Beispiel von Märchen und Novelle. Es sei hier die Tatsache betont, welche wir bisher als selbstverständlich akzeptierten, jedoch nicht explizit genannt haben, dass unter dem „Märchen“ das Volksmärchen verstanden wird. Die gesamte, philologisch bestimmt höchst erregende Geschichte der KHM lassen wir bei diesen Erwägungen beiseite. Manches ist bei J. GRIMM eher ein frommer Wunsch, denn viele der von den Gebrüdern gesammelten Texte haben ihre Vorlage in schriftlich tradierten Texten. Wenn wir der Geschichte der einzelnen Ausgaben folgen würden, würde auch der zunehmende Einfluss des jüngeren Bruders Jakob GRIMM zutage treten; Wilhelm GRIMM war offensichtlich nicht so dogmatisch und war bemüht, die manchmal zu roh wirkenden Texte dem Geschmack des Publikums anzupassen. Jedoch unsere Schlussfolgerungen, was die Sprache angeht, betreffen neben KHM nicht nur tschechische Märchen, sondern auch ältere und moderne Kunstmärchen. Das Kunstmärchen entsteht – nach unserer Überzeugung – sozusagen auf dem Hintergrund des Volksmärchens. Obwohl dieser Gegensatz gerade im Hinblick auf den idealisierten und deswegen auch eher hypothetischen Charakter des Volksmärchens relativiert werden kann, stellt er doch den mindestens methodologisch akzeptablen Ausgangspunkt der Erörterung dar. Wollen wir uns nämlich mit Jacob GRIMM und Karel Jaromír ERBEN befassen, finden wir es wichtig, zunächst ihre Gedankenwelt darzustellen und zu versuchen, diese auch tunlichst tief zu verstehen. Das Kunstmärchen stellt von diesem Gesichtspunkt aus den spezifischen Fall des abstrakt aufgefassten Märchens dar; mit dem Volksmärchen hat es sozusagen den „Inhalt“ gemeinsam, jedoch seiner Form nach unterscheidet es sich vom Volksmärchen gerade durch das „Zubereiten“, über das GRIMM redet.

Wir dürfen jedoch annehmen, dass es zu einer gewissen „Zubereitung“ des Märchens auch in dem Moment kommt, wenn es fixiert wird. JOLLES kommentiert dies in dem Sinne, dass jedesmal, wenn sich eine einfache Form vergegenwärtigt, sie einen Schritt in eine

Richtung tut, die zu einer Verendgültigung führen kann, wie sie in der Kunstform schließlich vorhanden ist, sie betritt den Weg zur Festigkeit, Besonderheit, Einmaligkeit und büßt dabei etwas von ihrer Beweglichkeit, Allgemeinheit, Jedesmaligkeit ein (vgl. JOLLES 1982: 237). JOLLES beschreibt da allerdings einen Prozess, welcher sich streng genommen weiter vollzieht, würde das Märchen nicht nur „fixiert“ (d.h. in der Form aufgezeichnet, wie es das „Volk“ erzählt), sondern auch „bearbeitet“ von einem Dichter – nämlich jedesmal, wenn ein Kunstmärchen entsteht. Ein Kunstmärchen entsteht immer „auf dem Hintergrund des Volksmärchens“, sowohl seine Form als auch sein Inhalt (und nicht zuletzt seine Rezeption) wird durch das Volksmärchen determiniert. Jede „Gattung“ wirkt formierend oder „determinierend“ auf den zu bearbeitenden Stoff, jedoch im Falle des Kunstmärchens sei dieser Einfluss stärker, denn die Determination ergibt sich nicht bloß aus einem abstrakten „Vorbild“ einer idealen Gattungsvorstellung, sondern es wirkt auf den Dichter die gesamte Märchentradition und nicht zuletzt auch ein Kanon von Inhalten der Volksmärchen, aus dem er entweder das Thema schöpft oder sich durch ihn inspirieren lässt. Zu der Behauptung JOLLES', bei der Vergegenwärtigung des Märchens, komme es zum Verlust an „Beweglichkeit, Allgemeinheit“ möchten wir bloß bemerken, dass durch Fixierung (und umso mehr durch „Zubereitung“ in einem Kunstmärchen) – metaphorisch gesagt – aus dem „märchenhaften Universum“ ein Ausschnitt genommen wird, welcher fixiert wird; im Falle des Kunstmärchens ist der erwähnte Verlust noch spürbarer als bei einem aufgezeichneten Volksmärchen, denn es kommt noch der Einfluss eines „individuellen Erzählers“ dazu, welcher gerade dank seiner „Individualität“ die „Allgemeinheit“ des Märchentextes einschränkt. Wenn wir bei dem Bild – ein fixiertes Märchen gleiche einem Ausschnitt aus dem Märchenuniversum – bleiben würden, dürften wir annehmen, dass bei dem Aufschreiben („Fixierung“) eines konkreten bis dahin mündlich überlieferten Textes in seine schriftliche „definitive“ Form immer ein Teil des erwähnten Märchenuniversums übertragen wird, d.h. es gelten auch in der aufgezeichneten Form eines Volksmärchens gewisse Gesetzmäßigkeiten des Märchenuniversums. Im Falle des Kunstmärchens werden auch diese „Gesetzmäßigkeiten“ „individualisiert“, d.h. dem Einfluss des individuellen Autors „preisgegeben“.

### **2.3.2. Inhaltliche Charakteristik der Märchen**

Bisher haben wir vor allem die Entstehung der Gattung Märchen sowie einige seiner grundlegenden formalen Züge verfolgt, ohne unsere Aufmerksamkeit der inhaltlich-gedanklichen Seite dieser Gat-

tung gewidmet zu haben. JOLLES betont, dass das Märchen eine moralische Erzählung sei. Er macht darauf aufmerksam, dass z.B. PERRAULT seine Erzählungen *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités* nannte, dass er jedes einzelne Märchen auch wirklich mit einer gereimten „Moralité“ abschloss und dass er in seiner Einleitung sagt: *„Überall wird die Tugend belohnt, das Laster bestraft. Diese Erzählungen wollen zeigen, wie großen Nutzen es bringt, anständig, geduldig, besonnen, arbeitsam, gehorsam zu sein...und wie schlechte Folgen es hat, wenn man das nicht ist. Wenn auch diese Geschichten leichtsinnig und sonderbar in ihren Begebenheiten (aventures) sind, ist es gewiss, dass sie in Kindern das Verlangen wachrufen, denen, die hier glücklich werden, ähnlich zu sein, und zugleich die Furcht vor dem Unglück, dem die Bösen durch ihre Bosheit anheim fallen“* (vgl. JOLLES 1982: 239)

Dieser Behauptung PERRAULTs ist der folgende Gedanke zu entnehmen: Es bestehe ein gewisser Widerspruch zwischen der Unterhaltsamkeit (mit seinen Worten dem „Leichtsinn“) des Märchens und seiner zu erwartenden moralischen Wirkung. Es wird in der Tat niemand in Frage stellen, dass das Märchen einerseits unterhaltsam sei, manchmal sogar abenteuerlich und spannend, andererseits jedoch „ernst“ in seiner moralischen oder anders ausgedrückt auch erzieherischen Wirkung. Das, was für diese Gattung jedoch charakteristisch ist, ist gerade diese ein wenig paradoxe Verknüpfung der beiden angeführten Momente. An einer anderen Stelle haben wir das Märchen mit der Parabel verglichen. Auch die Parabel verfügt über eine moralische Aussage, jedoch gerade ohne das „leichtsinnige“ Moment, das für das Märchen charakteristisch ist. Im Märchen – wohl im Unterschied zur Parabel und anderen belehrenden Gattungen – verläuft die Moralität nicht irgendwie parallel mit der „Welt“ (wie es in der Parabel offensichtlich der Fall ist), sondern die Moralität, der – für das Märchen entscheidend wichtige – Sieg des Guten über das Böse, ist etwas, was für das, was wir metaphorisch als „Märchenuniversum“ bezeichnen können, natürlich ist, und dieses „moralische Ergebnis“ bildet eines der wesentlichsten Gesetze des erwähnten Märchenuniversums. Es hängt wohl mit dem zusammen, das Märchen sei kein „Abbild der Welt“, sondern es werde dadurch eine eigenständige Welt gebildet, in der die Moralität, der Sieg des Guten über das Böse ein Axiom bedeutet.

André JOLLES nennt im Gegensatz zur philosophischen Ethik, zur Ethik des Handelns, diese Ethik die **Ethik des Geschehens** oder die **naive Moral**, wobei hier das Wort **naiv** in demselben Sinne gebraucht wird wie bei SCHILLER, wenn er von „naiver Dichtung“ redet. Dieses naiv-ethische Urteil ist ein Gefühlsurteil; es sei nicht



ästhetisch, da es apodiktisch und kategorisch zu uns spreche; es sei weder utilitaristisch noch hedonistisch, es stehe außerhalb des Religiösen, denn es ist undogmatisch und unabhängig von einer göttlichen Führung – es sei ein rein ethisches und zwar ein absolutes Urteil (vgl. ebd., 240f).

Die Frage des Religiösen im Märchen kann jedoch verschiedenartig bewältigt werden. Im Zusammenhang mit der Erörterung der für die Gattung Märchen typischen Motive lesen wir bei Werner ZIESENIS: „*Jedoch nicht jeder [gemeint ist Märchenheld] findet sein Glück; die Bedingung dafür ist die Bewährung, die Erprobung und häufig eine im religiösen [betont von uns] Sinne zu begreifende Opferbereitschaft*“ (ZIESENIS 1986: 527).

Der letzten Bemerkung ZIESENISs – und zwar der, die die Religion angeht – möchten wir etwas mehr Aufmerksamkeit widmen: JOLLES behauptet, das Märchen bzw. seine Moral stehe außerhalb des Religiösen. Damit sind wir einverstanden. Wir müssen nun wieder die „Unabhängigkeit des Märchens von der objektiven Welt“ bzw. von deren Gesetzen und Regeln im Auge behalten. Und gerade in den Bereich dieser „objektiven“ Welt gehört die Religion; das Märchen sei jedoch kein Bestandteil dieser geschaffenen Welt, für welche die Religion eine große Rolle spielt, in ihr wird die Religion – wenn wir es so ausdrücken dürfen – gerade durch jene „naive Moral“ ersetzt. Diese naive Moral bestimmt nämlich die „Lebensgesetze des Märchens“ auf ähnliche Weise, wie die Religion die Lebensgesetze der objektiven Welt bestimmt oder mindestens zu bestimmen pflegte. Wir nehmen an, man dürfte sich in der Frage des Verhältnisses des Märchens zur Religion nicht dadurch beirren lassen, dass es in Märchen ab und zu religiöse Motive gibt, diese haben nämlich eine eigenständige Rolle, die wieder durch die Gesetzmäßigkeiten der Märchenwelt bestimmt ist. In denjenigen Märchen, wo sie eventuell eine zentrale Rolle spielen würden – wie z.B. die Erzählungen, wie Jesus mit dem hl. Petrus durch die Welt pilgerte – nähert sich das jeweilige Märchen einer anderen Gattung, entweder der Legende oder der Parabel.

Die Religion hat nach unserer Überzeugung im Märchen einfach keinen Platz, denn die Märchenwelt ist – wie wir allerdings auch schon oben angedeutet haben – „geschlossen“, Gott – also derjenige, auf den sich alle Religionen beziehen, hat die Märchenwelt nicht geschaffen, diese wächst aus ihren eigenen, unabhängigen Bereichen der menschlichen Phantasie, ohne – das wurde hier auch schon gesagt – bloß ein Abbild der wirklichen Welt in der Phantasie zu sein. In einer nur „abgebildeten“ Welt würde allerdings die Religion eine andere Rolle spielen, als es beim Märchen der Fall ist, wahrscheinlich diejenige, welche sie mehr oder

weniger in anderen erzählerischen Gattungen spielt. Wir möchten allerdings mit dem hier Gesagten nicht bestreiten, dass die jeweilige Religion die jeweilige Märchenwelt in gewissem Maße bestimmt. Die Religion spielt bei der Herausbildung des „Klimas“, in dem die Märchen des einen oder anderen Volkes heranwachsen, eine ähnliche Rolle wie z.B. die Geschichte oder die Kultur des gegebenen Volkes im Allgemeinen; sie bildet in gewissem Sinne einen Hintergrund der Kulturtradition, aus der sich das, was wir als Märchenwelt bezeichnet haben, entwickelt. Jeder Autor wird durch seine Abstammung geprägt und unter den Größen, die auf sein Werk Einfluss nehmen, ist Religion nur unter anderen soziologisch zu klassifizierenden Aspekten zu bewerten. In Anlehnung an JOLLES und LÜTHI geht es uns an erster Stelle darum, das Märchen abstrakt als eine in gewissem Sinne idealisierte Gattung in Angriff zu nehmen. Es besteht jedoch zwischen Märchen und Religion keine direkte Beziehung. Diese Rolle erfüllt für das Märchen seine typische Ethik, jene „naive Moral“, wie es JOLLES ausdrückt. Das Faktum, diese naive Moral hänge bestimmt mit Religion zusammen, ändert nichts daran, dass das Märchen „außerhalb des Religiösen“ bleibt.

Vielleicht dürfte man die „naive Moral“ in gewissem Sinne der Kinderoptik gleichsetzen; das Märchen erfüllt die Vorstellungen der Kinder über die Gerechtigkeit in der Welt, wobei diese Vorstellungen nicht unbedingt dem entsprechen müssen, was als Moral in den Kategorien der Erwachsenen verstanden wird. Diese Kinderoptik könnte man mit der uralten Weisheit des Volkes vergleichen, aus der das Volksmärchen – allerdings als eine mindestens teilweise belehrende Gattung – heranwächst. Die Moral in diesem kindlichen, oder volkstümlichen Sinne – stellt kein eher abstraktes System von Regeln des menschlichen Zusammenlebens dar, sondern vielmehr eine Vorstellung über die gerechte Welt bzw. das Verlangen nach ihr. Und darin besteht vielleicht noch mehr die „Unwirklichkeit“ der Märchenerzählungen als in den übernatürlichen Elementen: Hier wird nicht die wirkliche, die „ungerechte, unmoralische“ Welt widergespiegelt, sondern eine neue, märchenhafte, den Gesetzen der „naiven Moral“ folgende Welt.

JOLLES ist bemüht, den Gegensatz der „moralischen Welt“ des Märchens und der „unmoralischen Welt“ der Wirklichkeit zu analysieren: Er bezeichnet die tatsächliche Welt „*des naïv Unmoralischen*“ mit dem Attribut **tragisch**, wobei damit auch hier kein ästhetisches Urteil ausgesprochen wird, sondern ein Urteil, das kategorisch und apodiktisch zu uns spricht, ein Gefühlsurteil. „*Tragisch, so hat man einmal kurz, aber vollkommen zutreffend gesagt, ist: wenn sein muß, was nicht sein kann, oder: wenn nicht sein kann, was sein muß. Tra-*

gisch, so können wir hier sagen, ist der Widerstand zwischen einer naiv unmoralisch empfundenen Welt und unseren naiv ethischen Anforderungen an das Geschehen“ (ebd., 241).

JOLLES sieht also das grundlegende Moment des Märchens in der „naiven Moral“, J.V. PROPP, wie wir gesehen haben, sieht die „Hauptfunktion des Märchens“ in der Behebung eines Mangels, die Antwort auf die Sinnfrage des Märchens sucht auch CAMPBELL zu finden: Er ist überzeugt, dass die irrationalen und unnatürlichen Begebenheiten von gleicher Art wie die des Mythos seien. Sie müssten so erklärt werden, wie der Mythos erklärt wird. Z.B. glaubte EUPHEMEROS, ein griechischer Schriftsteller des vierten Jahrhunderts v. Chr., dem auffiel, dass Alexander der Große kurz nach seinem Tode in der Sage bereits als Halbgott auftauchte, dass die Götter nur große Sterbliche wären, die vergöttert wurden. Snorri STURLUSON (1179 – 1241) erklärte im Vorwort zu seiner *Prosa-Ed-da* die heidnischen Götter der Norweger auf die gleiche Weise. Diese „Euphemismus“ genannte Theorie hat bis auf den heutigen Tag ihre Fürsprecher (vgl. CAMPBELL 1990: 39ff).

CAMPBELL führt als die nächste bedeutende Theorie im Hinblick auf die Problematik des Mythos Max MÜLLER an. Dieser Indogermanist war überzeugt, die Mythen wären ursprünglich Naturbeschreibungen gewesen. Die indoeuropäischen Substantive sind entweder männlich oder weiblich, deswegen wurden die Gegenstände durch ihre Beschreibungen personifiziert. Die Sprache hatte sich jedoch fortentwickelt und die ursprünglichen Bedeutungen der personifizierten Substantive sind vergessen worden, so dass die Worte schließlich für Personennamen gehalten wurden. Als Beispiel gibt CAMPBELL die Bezeichnung für die Sonne *Kephalos* „das Haupt“ (des Lichtes) an, die metaphorische Bedeutung ist verloren gegangen und der Name bezog sich später auf einen männlichen Jüngling. Die Namen wurden dann später manchmal mit denen historischer Helden durcheinander gebracht (vgl. ebd., 40).

Ferner bespricht CAMPBELL die Ansichten der Anthropologen, als Beispiel zitiert er G. FRAZER: „Nachdenken und Forschung sollten uns davon überzeugen, dass wir unseren Vorfahren viel von dem verdanken, was wir als unser ureigensten Besitz ansehen, und daß ihre Irrtümer nicht willkürliche Übertreibungen oder Wahnsinnsausbrüche, sondern ganz einfache Hypothesen waren, die sich zur Zeit ihrer Aufstellung rechtfertigen ließen, die eine reichere Erfahrung indessen als unzugänglich erwiesen hat. Nur durch die Aufeinanderfolge von Hypothesenuntersuchung und Verwerfen des Unzulänglichen läßt sich die Wahrheit schließlich ans Licht bringen“ (James G. FRAZER, -Anm. 35, S. 385 – 386, Zit. nach CAMPBELL, 41). Diese Theorien werden als deskriptiv-ätiologische bezeichnet. An diese hat

die Überzeugung angeknüpft, dass die Anfänge von Mythos und Ritus mit dem Grabbau und der Todesfurcht zu tun haben (vgl. ebd., 41).

CAMPBELL führt weiter den Standpunkt des französischen Soziologen Emile DURKHEIM an: Er behauptete, dass die kollektive Überreizung (*surexcitation*) bei Zusammenkünften des Klans, des Stammes oder gar mehrerer Stämme von jedem teilnehmenden Gruppenmitglied als eine unpersönliche, ansteckende Macht (*Mana*) erlebt würde, dass man sich diese Macht als von dem Klan oder Stammesemblem (*Totem*) ausgehend dächte und dass dieses Emblem vor allen anderen Objekten ausgezeichnet wäre (heilig contra profan). Dieses Totem, das erste Kultobjekt, würde dann auf alle mit ihm in Berührung kommenden Objekte Mana übertragen, und durch diese Übertragung entstünde so ein System von Glaubenslehren und Gebräuchen im Bezug auf heilige Dinge, wodurch alle Gläubigen zu einer einzigen sittlichen Gemeinschaft vereinigt würden. (vgl. Anm. 37 – ebd., 41ff).

Alle früheren Theorien scheinen die Psychoanalytiker in gewissem Sinne in Einklang gebracht zu haben. Nach ihrer Überzeugung dienten Mensch, Natur, Tod, Gesellschaft als Bereiche, in die Traumbedeutungen projiziert wurden. Daher gelten die Anspielungen der unwillkürlichen Motive nicht wirklich der Sonne, dem Mond, dem Sterben, dem Wind und dem Donner, dem Grab, dem Helden oder selbst der Macht der Gruppe, sondern verweisen durch diese wieder zurück auf einen Zustand der Psyche. Mythologie sei eine als Kosmologie, Geschichte und Biographie missverstandene Psychologie (vgl. ebd., 42ff).

Als eine Art Zusammensetzung bietet CAMPBELL die Interpretation der Mythen an, nach der die irrationalen und unnatürlichen Motive des Volksmärchens und des Mythos dem Bilderschatz vom Traum und Vision entstammten. Auf der Traumbene stellten solche Bilder den Gesamtzustand der individuellen träumenden Psyche dar. Aber von persönlichen Verzerrungen befreit und von Dichtern vorgebracht, würden sie zu Symbolen der geistigen Norm für den Mikrokosmos Mensch (vgl. ebd., 44).

Eine gewisse Verwandtschaft zwischen Mythos und Märchen liegt auf der Hand, umso deutlicher treten die Unterschiede hervor: Das Volksmärchen ist nach CAMPBELL im Unterschied zum Mythos eine Form der Unterhaltung. Der Märchenerzähler mag seine Motive vom Baum des Mythos gepflückt haben, aber seine Kunst ist niemals eigentlich mythischer Art. Seine Schöpfungen wollen letztlich nicht als Wissenschaft, Psychologie oder Metaphysik gewertet werden, sondern als Kunst (vgl. ebd., 45).

Nach CAMPBELL ist das Märchen heute lebendiger als der Mythos, dies hänge mit der Tatsache zusammen, dass es keine „reli-

giöse“ Deutung der Welt zu sein beansprucht, dabei vergegenwärtigt es jedoch das Archaische in unserer Psyche. Wollten wir die menschliche Ontogenese als die verkürzte Philogenese der Menschheit ansehen, dann liege die Verbindung Märchen gleich Kinder nahe. Denn das Kind hätte es näher zur Vergangenheit der Menschheit und deshalb auch zur märchenhaften Deutung der Wirklichkeit.

### **2.3.3. Charakteristik des Märchenhelden**

Wir haben mehrmals den Umstand betont, dass das Märchen eine eigenständige Welt bildet, die kein einfaches Abbild der wirklichen Welt darstellt. Diese Tatsache wirkt sich in dem gesamten Aufbau des Märchens auf verschiedene Weise aus; einerseits ist es auf der Ideenebene dieser Gattung, in den Gesetzmäßigkeiten, welche den Anforderungen der „naiven Moral“ entsprechen, andererseits beeinflusst sie entscheidend die typischen inhaltlichen Züge: Sehen wir uns jetzt die typischen Eigenschaften der Märchenfiguren an. LÜTHI vertritt in seiner stilistischen Analyse des Märchengenres konsequent die Ansicht, dass das Volksmärchen fast keine Schilderungen der individuellen Psychologie enthalte: Er behauptet, dass das Märchen Gefühle und Eigenschaften selten nenne um ihrer selbst willen oder um Atmosphäre zu schaffen. Es erwähne sie nur dann, wenn sie die Handlung beeinflussen. Und auch da nenne es sie nicht gerne bei Namen. Es spreche nicht von dem Mitleid, der Arglosigkeit, dem Edelmut seiner Helden, sondern es zeige ihn. Eigenschaften und Gefühle sprechen sich in Handlungen aus. Dis Gefühlswelt als solche fehle der Märchenfigur (vgl. LÜTHI 1981:15). Wenn ab und zu Märchen doch eine Schilderung der inneren Bewegungen der Figuren darbieten, ist es nicht, um innere psychologische Vorgänge der Helden zu beschreiben, sondern weil dies für die Handlung von Belang ist. LÜTHI bietet das folgende Beispiel an: *„Wenn ein Märchenheld sich weinend auf einen Stein setzt, weil er sich nicht mehr zu helfen weiß, so wird dies nicht berichtet, damit wir seinen Seelenzustand sehen, sondern weil in diesen Fällen gerade diese Reaktion des Helden den Kontakt mit dem jenseitigen Helfer herbeiführt“* (ebd.). Diese Feststellung LÜTHIs ist für unsere Zwecke von Belang, denn die Problematik des „Gefühlswortschatzes“ (vgl. JÄGER 1988), nämlich die der direkten Benennung von seelischen Vorgängen gehört der Fragestellung nach der emotionalen Wirkung der Sprache von Märchen sicher an<sup>66</sup>.

---

66 Wenn wir uns auch entschlossen haben, den „Gefühlswortschatz“ nicht als einen spezifischen Teil des expressiven Wortschatzes zu analysieren, stellt er ge-

Märchenfiguren sind keine Abbildungen realer Menschen mit dem gesamten Reichtum ihrer sowohl positiven wie auch negativen Charakterzüge, sie stellen vielmehr „Typen“ dar. LÜTHI bemerkt dazu, dass die reiche Differenziertheit des Menschen im Märchen aufgelöst werde; statt in einem einzigen Menschen vereinigt sieht man die verschiedenen Verhaltensmöglichkeiten, scharf voneinander getrennt, nebeneinander stehenden Figuren zugeteilt. Selbst von Intelligenz können wir bei den Märchenfiguren nicht sprechen (vgl. ebd., 16).

Es ist schon angedeutet worden, dass psychologische Schilderungen – falls sie überhaupt vorkommen – nicht dastehen, um die innere Welt der Helden vorzustellen, sondern weil sie die Handlung irgendwie beeinflussen. Nicht die innere Regung, sondern die äußere Anregung treibt nach LÜTHI die Märchenfigur vorwärts. Gaben, Funde, Aufgaben, Ratschläge, Verbote, wunderbare Hilfen und Widerstände, Schwierigkeiten und Glücksfälle treiben und lenken sie, nicht psychische bzw. psychologische Motive (vgl. ebd., 16f).

Dieser „*Mangel an der Innenwelt*“ ist aber nur einer der Wesenszüge der Märchenfiguren. Würden diese eher flachen, typenhaften Figuren in eine realistische Welt gestellt, würde wahrscheinlich das innere Gleichgewicht der Gattung gestört. Oben haben wir schon erwähnt, es gebe keine Örtlichkeit im Märchen; LÜTHI formuliert es so, dass: „*Die Personen des Märchens nicht nur keine Innenwelt besitzen, sie besitzen auch keine Umwelt.*“ (vgl. ebd., 17).

Der genannte Mangel an Innenwelt sowie an Umwelt wird noch durch einen dritten Mangel ergänzt. Der typische Märchenheld ist im gewissen Sinne „*sozial isoliert*“, und zwar so, dass er zwar eine soziale Rolle hat (z.B. die des Prinzen oder die des Bauern), jedoch ohne dass sich daraus alle entsprechenden Konsequenzen ergeben würden (was allerdings unter anderem auch das glatte „Umsteigen“ von einer sozialen Schicht in eine andere ermöglicht, der einfache Bauernsohn wird zum König, usw.).

Wollten wir zu der Frage der typischen Gestaltung von Helden im Märchen etwas Zusammenfassendes sagen, wäre es angebracht, nochmals zu betonen, dass das Ziel der Märchenerzählung vor allem die Darstellung der Handlung ist, nicht die der psychischen und physischen Welt der Figuren, wie es in den meisten prosaischen Gattungen der Fall ist. Das, was LÜTHI über die Märchenhelden gesagt hat, gilt für ihn auch für die Jenseitsfiguren. Die Jenseitsfigur sei mit derselben Klarheit und in derselben Art gezeichnet wie die Diesseitige und steht **neben** dieser, ohne sich plastisch von

---

wiss ein in Bezug auf die Emotionalität der Sprache nicht zu unterschätzendes Phänomen dar.

ihnen abzuheben (vgl. ebd., 18). Das zuletzt Bemerkte hänge wohl damit zusammen, dass diese Jenseitsfiguren ebenso zu der „Märchenwelt“ gehören wie die diesseitigen. Sie machen die Märchenwelt sogar aus; wollten wir nämlich die primitivste Antwort auf die Frage bekommen, worin das Wesen des Märchens bestehe, würden wir vielleicht die Antwort bekommen, das Märchen sei eine Erzählung, in der die „übernatürlichen“ (nach LÜTHI „jenseitige“) Figuren die entscheidende Rolle spielen. Die Monographie LÜTHIs, die das Wesen der Märchen durch stilistische Analyse zu erfassen bemüht ist, hebt das schon an sich wunderbare Nebeneinander der irdischen und jenseitigen Helden hervor.

#### 2.3.4. *Zeit und Raum im Märchen*

Max LÜTHI macht noch auf eine für das Märchen typische Tatsache aufmerksam, und zwar auf den Mangel der Zeitdimension im Märchen: In der flächenhaften Welt des Märchens fehle auch die Dimension der **Zeit**. Wohl gebe es junge und alte Menschen. Aber **alternde** Menschen gebe es keine, und ebenso wenig alternde Jenseitige. König, Prinz und Diener können beliebig lange Zeit in Tiere, Pflanzen oder Steine verzaubert sein – wenn sie erlöst werden, seien sie genau so alt oder jung wie damals, als sie verwünscht wurden. Das deutsche Märchen lasse den Jenseitigen gerne als „*alten Mann*“ oder „*alte Frau*“ dem Helden in den Weg treten. Dabei bringt es starr und wörtlich immer wieder dieselbe Formulierung: *alt*. Die naheliegenden Variation „*uralt*“ findet sich fast nie; sie ließe zu stark den Vorgang des Altwerdens ahnen. Schon eher trifft man „*steinalt*“ und „*meeralt*“, die durch den Vergleich mit toten, mineralischen Stoffen der Neigung des Märchens zur Formstarrheit entgegenkommen und keinerlei Werden andeuten (vgl. ebd., 20ff).

LÜTHI bringt weiter den Mangel der Zeitdimension mit dem Mangel an psychologischer Tiefe der Märchengestalten zusammen, er ist überzeugt, dass die Helden des Märchens die ewige Jugend besitzen. Wie die Verwünschten jahrelang in eine fremde Form verzaubert sind, ohne dass nach ihrer Erlösung die geringste Spur der „*Leidens-Zeit*“ an ihnen haften bliebe, so trägt auch der Held keine Zeichen der bestandenen Gefahren und Schwierigkeiten an sich. Er mag noch so Entsetzliches erleben – seine Schönheit und Jugend werden davon nicht berührt. Hier werde es offenbar, dass die fehlende zeitliche Tiefe mit der fehlenden seelischen Tiefe in Zusammenhang stehe. Da die Schicksalsschläge, die den Märchenhelden treffen, ihn nur äußerlich vorwärts bewegen, aber nicht in die Tiefe seiner Seele hineinwirken, so vermögen sie ihn auch nicht zu verändern. Die Zeit sei eine Funktion des seelischen Erlebens. Da die

Gestalten des Märchens nur Figuren sind, Handlungsträger ohne Innenwelt, so müsse im Märchen auch das Erlebnis der Zeit fehlen (vgl. ebd., 21ff).

Dieser Mangel an Zeiterlebnis im Märchen ist wieder ein wichtiger charakteristischer Zug der Märchenwelt. An einer anderen Stelle haben wir schon die Beziehung zwischen dem Märchen und der Religion angedeutet. Hier sei vielleicht zu bemerken, dass diese Zeitlosigkeit wohl damit zusammenhängt, dass die Märchenwelt – mindestens in dieser Hinsicht – eher mit Paradies als mit unserer Welt zu vergleichen. Die christliche Religion begreift den Zeitablauf der Geschichte der Menschheit als Erlösungsgeschichte. Die Märchenhelden haben auch immer eine Aufgabe vor sich, die es zu erfüllen gilt, und die Erfüllung geht auch in einer Zeitspanne vor sich; dies könnte man vielleicht als eine Analogie der „Erlösung“ im religiösen Sinne verstehen. Die Märchengestalten beteiligen sich jedoch nicht – gerade wegen des Mangels an der Zeitdimension in der Märchenwelt – an der erwähnten Geschichte der Welt, sondern die Märchenwelt zerfällt, was den Zeitablauf angeht, in einzelne Zeitabschnitte – z.B. in die der Erfüllung einer Aufgabe oder in die Zeit des Verwunschenseins, ohne dass wohl eine klar gegebene immer nach vorne ablaufende Zeit von Belang wäre, und wohl auch ohne dass diese „Märchenzeit“ die Konsequenzen der realen Zeit, d.h. vor allem das Altwerden, mit sich trüge. Abschließend sagt LÜTHI zu dieser Problematik, dass das Märchen auf räumliche, zeitliche, geistige und seelische Tiefengliederung verzichte. Es verzaubert nach ihm das Ineinander und Nacheinander. Die geistige oder seelische Entfernung werde durch äußere Entrückung dargestellt. Das Märchen sauge alles Räumliche von Dingen und Phänomenen ab und zeige sie uns als Figuren und figurale Vorgänge auf einer hell beleuchteten Fläche (vgl. ebd., 23f).

Es taucht nun die Frage auf, welche Konsequenzen die oben genannten typischen Züge der Märchenerzählung für ihren Stil haben. LÜTHI widmet das zweite Kapitel seines Werkes der stilistischen Fragen und spricht von dem „*abstrakten Stil*“. Er nimmt an, dass die scharfe Kontur im Märchen schon dadurch zustande komme, dass es die einzelnen Dinge nicht schildere, sondern nur nenne. Handlungsfreudig führe es seine Figuren von Punkt zu Punkt, ohne irgendwo schildernd zu verweilen. Das europäische Volksmärchen kenne keine Schilderungssucht. Wenn es seinen Helden auf der Suche nach Bruder und Schwester auf eine eiserne Stadt treffen lässt, so verschwende es kein einziges Wort auf die Beschreibung der eisernen Bauten; ohne Verwunderung verfolge der Held sein Ziel (vgl. ebd., 25). Dies hängt mit dem o. g. zusammen: Die Handlung an sich ist wichtig. Eine Schilderung setzt immer einen voraus, der



das Geschilderte wahrnimmt und beschreibt, also ein Subjekt; das Märchen tendiert nun zur **Objektivität** eigener Art. Es stellt seine eigene Welt dar; die Romantiker sprachen davon, im Märchen wäre die Sprache selbst am Werke (vgl. JOLLES 1982: 225f), also dieser „objektive“ Märchenerzähler stellt die Märchenwelt vor, ohne dass er dazu irgendwelche subjektive Eindrücke – weder seine noch die der handelnden Figuren – brauchen würde.

### **2.3.5. Stilistische Züge des Märchens**

Dieser Mangel an Schilderungen hat nach LÜTHI Einfluss auf die gesamte Technik des Märchenerzählens. Er meint, dass diese echte epische **Technik der bloßen Benennung** uns alles Benannte als endgültig erfasste Einheit erscheinen lässt. Jeder Ansatz zu ausführlicher Beschreibung erweckt das Gefühl, dass nur ein Bruchteil von allem Sagbaren wirklich gesagt wird. Die bloße Nennung dagegen lässt die Dinge automatisch zu einfachen Bildchen erstarren. Die knappe Bezeichnung umreißt und isoliert die Dinge mit fester Kontur (vgl. ebd., 26). Die von LÜTHI beschriebene Technik der Erzählung, wo die „Dinge zu Bildchen erstarren“, erinnert an die Kunst der Photographie, die Welt des Märchens wird nicht in einem „breiten Strom“ mit allen Umständen der Vergangenheit und der Zukunft dargestellt. Von den einzelnen (allerdings immer den wichtigen) Augenblicken zusammengestellt, verfolgt das Märchen streng die Linie der Erzählung, die wieder selbst durch strikte Gesetzmäßigkeiten der Märchenwelt bestimmt ist. Diese „photographische Technik“ der Erzählung hängt wohl mit dem mündlichen Ursprung des Volksmärchens zusammen. Vor allem dort, wo der einfache „Volkserzähler“ zu Wort kommt, stellt er in einzelnen Bildern das Wichtige dar, ohne verschiedene Nebenumstände zu nennen, die die Atmosphäre zu schildern haben, wie es bei der (allerdings selbstverständlich geschriebenen) anderen Kunstprosa der Fall ist.

Diese „photographische“ Erzähltechnik nimmt auch auf die einzelnen Inhaltskomponente des Märchens Einfluss; LÜTHI bemerkt dazu, dass unter den Dingen, die das Märchen nennt, solche besonders häufig seien, die schon an sich **scharfe Umrisslinien** besitzen und aus festem Stoff bestehen. Er führt Gegenstände wie Ringe, Stäbe, Schwerter, Haare, Nüsse, Eier, Kästchen, Geldbeutel, Äpfel an, die als Gaben von den Jenseitigen den Diesseitigen übergeben werden. Die Jenseitigen wohnten nur selten im sich verlierenden Dickicht des Waldes oder in Erdhöhlen wie die Unterirdischen der Sage; das Märchen gibt ihnen feste Häuser oder Schlösser oder unterirdische Prachtbauten. Als Beispiel nennt er die Waldhexe in *Hänsel und Gretel*, welche ihr kleines Haus hat, das sich scharf von

seiner Umgebung abhebt; oder Frau Holle, die in ihrem lichten Reiche unter der Erde ebenfalls in „*einem kleinen Haus*“ wohnt (vgl. ebd., 26f). Im Hinblick auf das Ziel unserer Arbeit interessiert vor allem, wie sich solche für das Märchen typischen Tatsachen in seiner Sprache widerspiegeln: Hier bietet sich an, dass diese Tendenz zu konkreten Gegendständen nicht ohne Einfluss auf den **Wortschatz des Märchens** bleiben dürfte. Unsere konkreten Analysen werden wohl die Theorie unterstützen, im Märchenwortschatz würden Konkreta (im Vergleich zu Abstrakta) eine viel größere Rolle spielen.

Für Märchen ist weiter auch typisch, dass seine Welt eher **mechanisch** als organisch zusammengestellt wird; sowohl das visuelle Bild, welches dem Leser vorgestellt wird, als auch die einzelnen Teile der Märchengeschichte erinnern an einen Bau, wie ihn Kinder aus Holzwürfeln zusammenstellen. Wie wir schon erwähnt haben, spricht LÜTHI in diesem Zusammenhang über die „*scharfen Umrisslinien*“. Er ergänzt diese seine Beobachtung noch mit der Bemerkung, dass das Märchen Held oder Heldin gerne in einen Turm, einen Palast, einen Koffer oder Kasten einschließt. Selbst die zum Tode Verurteilten, die von Pferden auseinander gerissen werden, würden nicht blutig zerrissen und zerfetzt, sondern haarscharf mittenzwei getrennt. *Rumpelstilzchen* reißt sich selbst „*mittentzwei*“. Man sehe da die symmetrisch und linienscharf getrennten Hälften, denen kein Blut entfließe und die nichts von ihrer Formbestimmtheit verlören (vgl. ebd., 27).

LÜTHI setzt seine Charakteristik der typischen Elemente von Märchen fort und macht darauf aufmerksam, dass die Neigung des Märchens, Dinge und Lebewesen zu metallisieren und zu mineralisieren in derselben Richtung wirke. Nicht nur Städte, Brücken und Schuhe seien steinern, eisern oder gläsern, nicht nur Häuser und Schlösser seien golden oder diamanten, auch Wälder, Pferde, Enten, Menschen können golden, silbern, eisern, kupfern sein oder plötzlich zu Stein werden. Als Beispiel wird ein gewaltiger Goldregen angeführt, der die Heldin des *Frau-Holle*-Märchens vergoldet: „*Unser goldenes Mädchen kommt!*“ Aber auch die Unheldin wird in diesem Märchen mit Pech überschüttet oder in ein hölzernes Kleid gesteckt und dann mit Pech überstrichen. Diese Vorliebe des Märchens für alles Metallische und Mineralische, für formstarrs Material überhaupt, trägt viel dazu bei, dass ihm feste Form und bestimmte Gestalt verliehen wird. Besonders deutlich wird dies dort, wo das Märchen Lebendiges metallisiert oder mineralisiert (vgl. ebd., 27f). Diese „metallisierte“, oder „mineralisierte“ Märchenwelt, wie sie LÜTHI vorstellt, entspricht gut den Vergleichen, welche wir benutzt haben: Märchen als Photographie und Märchen als Würfelbau, und es kommt nun noch ein weiterer Vergleich in Frage, und zwar der der Märchenwelt mit dem Traum; auch im Traum „sieht“ man eher star-

re Bilder, die sich zur Handlung zusammenstellen, und zwar unter Mitwirkung einer Traumlogik, die in gewissem Sinne mit der Logik der Märchenerzählung zu vergleichen wäre.<sup>67</sup>

Diese unsere Vergleiche lassen sich gut dadurch ergänzen, was LÜTHI über die Farben des Märchens geschrieben hat. Er meint, dass innerhalb der Metalle das Märchen die edlen und seltenen bevorzuge: Gold, Silber, Kupfer. Ein goldenes oder kupfernes Pferd erscheine nicht nur deshalb wirklichkeitsfern, weil es real nicht vorkommen kann; schon der reine Glanz seiner Farbe steche scharf vom individuell Wirklichen ab. In der Wirklichkeit begegnen wir einer Fülle von verschiedenen Tönungen und Schattierungen. Mischfarben seien in ihr weit häufiger als reine Töne. Das Märchen bevorzuge jedoch die klare, ultrareine Farbe: golden, silbern, rot, weiß, schwarz, daneben etwa noch blau. Golden und silbern haben metallischen Glanz, schwarz und weiß sind individuelle Kontraste, und rot ist die krasseste Farbe; sie ziehe die Aufmerksamkeit des kleinen Kindes am frühesten auf sich (vgl. ebd., 28). Diese Charakteristik steht im Einklang mit dem, was wir schon über das Märchen gesagt haben; die scharfen Umrisslinien machen die einzelnen Figuren bzw. Teile von der Handlung vereinsamt, voneinander getrennt. Im Unterschied zur realen Welt, wo die Farben in Tönungen vorkommen, d.h. nicht scharf eine von der anderen getrennt sind, wo Menschen und ihre Schicksale miteinander verflochten sind und nicht scharf individuell da sind, stehen die Märchenfiguren mit ihren Schicksalen – wieder wie auf einem alten schwarz-weißen Photo – voneinander getrennt da.

In diesem Sinne vergleicht LÜTHI die Schärfe und Bestimmtheit der Kontur, des Stoffs und der Farbe der Märchenfiguren mit der **Linie der Handlung**. Die Handlung des Märchens greife entschlossen ins Weite, führe ihre wenigen Hauptgestalten über weite Strecken in ferne Reiche, die aber ebenso hell beleuchtet und scharf konturiert vor uns stehen wie alles andere. Der Märchenheld sei **wesenhaft ein Wandernder**. Rein und klar entwickelt sich die Linie der Märchenhandlung vor unserem Auge. Sie wird getragen von einzelnen Figuren; und im echten Märchen habe jede einzelne Figur ihre Handlungsbedeutung (vgl. ebd., 29). Von diesen typischen Zügen des Märchenerzählung haben wir schon mehrmals gesprochen; zu dem, was LÜTHI über den Märchenheld sagt, er sei „wesenhaft ein Wanderer“, möchten wir bloß bemerken, dass die gesamte Handlung (und in gewissem Sinne zugleich auch die „Ideenbestimmung“) des Märchens als eine Geschichte der Wanderung zur Erfüllung einer Aufgabe, die gleichzeitig wohl eine Erlösung ist, aufgefasst wer-

---

67 Dass auf einen Zusammenhang zwischen Märchen und der Traumdeutung auch die psychoanalytisch angelegte Märchenforschung hingewiesen hat, werden wir noch unten behandeln – s. u.

den kann. Unter diesem Gesichtspunkt könnten wir im Märchen eine gewisse Allegorie der Wanderung der Menschheit zur Erlösung im religiösen Sinne suchen.

Max LÜTHI nennt als weitere grundsätzliche Züge des Märchens „die **Isolation** und **Allverbundenheit**“ (so lautet der Titel des vierten Kapitels seines Werkes). Er wiederholt da u. a. die Tatsache, die Märchenhelden hätten kein psychisches Leben und sie könnten keine Erfahrungen machen, sie seien nicht im Stande, Konsequenzen aus einer schon einmal erlebten Situation zu ziehen. Mit dieser Tatsache hängt wohl ein wichtiger Zug des Aufbaus des Märchens zusammen: die Vorliebe für die Wiederholung (meistens dreifach); allerdings stellt dieses Stilstikum auf der Textebene eine Art Steigerung dar, d.h. dieses Phänomen sollte zur Expressivität gerechnet werden. LÜTHI hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass Formbedürfnisse auch bei den **Wiederholungen** des Märchens im Spiel sind, denn alle mündlich tradierte Dichtung liebt die Wiederholung: Sie gebe dem Sprecher ebenso wie dem Hörer Halt (vgl. ebd., 45). Deutlich ist auch im Märchen, dass es mit Vorliebe wörtlich wiederholt: LÜTHI spricht darüber, dass es gern das **Bild** vor unser Auge zaubert, sei es dasselbe Bild wie in der früheren Episode oder ein ähnliches; kein Hinweis auf das schon Gesagte vermag dies, sondern nur eine volle Ausformung, sei es die genaue Wiederholung des vollständigen Wortlauts, sei es eine variierte Darstellung mit neuen Wörtern (vgl. ebd., 49). In der wörtlichen oder nur leicht variierten Wiederholung spüren wir u. a. auch die Neigung des Märchens zum Konkreten; auf der sprachlichen Ebene ist es eine Abneigung gegen abstrakte Ausdrücke.

Das Märchen hat eine Vorliebe für das Extreme, dies darf damit in Zusammenhang gebracht werden, dass als eine „Verkörperung“ einer Eigenschaft, oder vielleicht besser gesagt einer Rolle nicht eine Person mit ihren sowohl positiven als auch negativen Seiten auftreten kann, sondern dass der Märchenheld als Symbol einer klaren „Funktion“ in der Handlung diese in etwas übertriebenem Maße besitzen muss. Das Märchen ist manchmal ungerecht, es kennt „Auserwählte“, ohne dass diese selbst zu ihrer Ausschließlichkeit etwas beitragen; sie sind von vornherein dazu bestimmt zu siegen. In dieser Einstellung könnten wir vielleicht wieder eine Analogie mit der Religion suchen, auch in der Bibel z.B. begegnen uns Helden, welche Gott zu irgendeiner außergewöhnlichen Rolle vorbestimmt hat, ohne dass sie es durch ihre eigene Leistung verdient hätten.

An einer anderen Stelle haben wir schon angeführt, dass das Märchen aus einer Leidenschaft für das Erzählen einer ungewöhnlichen Geschichte lebt, wir haben auch schon erwähnt, dass die Handlung wichtiger als die Figuren und die Beschreibungen ist. Es

stellt sich die Frage, welcher Art diese Handlung ist, wie ist das Typische in ihr festzulegen? LÜTHI macht darauf aufmerksam, dass man viel von der Herrschaft des Zufalls im Märchen gesprochen hat. Man kann jedoch nach ihm auch sagen dass das Märchen eine Dichtung ist, die den Zufall nicht kennt (vgl. ebd., 51). Die Märchenerzählung verfügt nämlich durch eine klare Bestimmung; die symbolische Figur des Wandernden geht einem eindeutigen Ziel entgegen. Diese „eiserne Logik“ des Märchens, welche den Zufall ausschließt, hängt mit der Spezifik der Märchenwelt zusammen, der Märchenerzähler leitet die Schicksale mit seiner „unsichtbaren Hand“ ebenso genau, wie in den religiösen Vorstellungen Gott die Schicksale von Menschen lenkt.

Wir haben schon erwähnt, welche Rolle das Motiv des Weges bzw. das der Wanderer für Märchen spielt. Max LÜTHI führt noch weitere, für diese Gattung zentrale Motive an: Die vollkommene Verkörperung der Isolation und Allverbundenheit sind in seiner Auffassung insbesondere die Gabe, das Wunder und das stumpfe Motiv. Die **Gabe** sei ein zentrales Motiv des Märchens. Da die Märchenfiguren keine eigene Innenwelt besitzen und also konsequenterweise eigentlich keine eigenen Entschlüsse fassen können, muss das Märchen danach trachten, sie durch äußere Anstöße vorwärts zu bewegen. Aufgaben und Gefahren geben ihm entscheidende Möglichkeiten. Man muss Geschenke, Ratschläge und ein direktes Eingreifen jenseitiger wie diesseitiger Gestalten, welche den Märchenfiguren weiter helfen, in diesem Zusammenhang erwähnen. Der Held ist vor allem der Begnadete (vgl. ebd., 53f). Die Auffassung des Märchenhelden als des „Begnadeten“ stimmt allerdings gut damit überein, was wir über ihn als den „Auserwählten“ gesagt haben – s. o. Es handelt sich wieder um ein pseudo-religiöses Motiv.

Mit dem Motiv der Gabe hängt in LÜTHIs Auffassung auch das des Wunders zusammen. Hier fällt auf, ein Wunder kommt auf den Märchenheld zu, er gehört dadurch auch zu den Begnadeten, er selbst verfügt nicht darüber. Der Märchenhauptheld ist nie jemand, der über die jenseitigen Mächte verfügen würde, und er bekommt immer das, woran es ihm mangelt oder was seine mangelhafte Situation (s. o. die Theorie PROPPs) löst. Das Wunder hat keine „religiöse“ Bedeutung, dass es – sagen wir – als Symbol des Willens Gottes dastünde, es gehört in den „*inneren Plan des Märchens*“ und hat seine Rolle bloß für den erfolgreichen Verlauf der Handlung (vgl. ebd., 56).

Als das letzte der drei wichtigsten Motive des Märchens führt LÜTHI das stumpfe Motiv an: Das **stumpfe Motiv** gehöre nach seiner Überzeugung wesensmäßig zum Märchen. „*Stumpf*“, das heißt „*abgekapselt, isoliert*“. Die Isolierung bewirke, dass die einzelnen Elemente sich nicht nach allen Richtungen, die wir erwarten, aus-

wirken müssen; sie könnten nach einer oder nach mancher Seite hin stumpf bleiben. Die Herkunft, das frühere und das spätere Schicksal der handelnden Figuren bleiben verborgen. Der Geber sei selber meist ein Unbekannter, ein kleines Männchen, eine Alte, ein helfendes Tier, ein Drache, ein Troll, eine Fee. Er sei – anders als im Mythos und in der Legende – in kein bekanntes System eindeutig einzuordnen (vgl. ebd., 57). Diese Erzähltechnik einer Beleuchtung bloß dessen, was gerade im bestimmten Moment für die Handlung von Relevanz ist, entspricht wohl der traumhaften „Kinderoptik“, die nach unserer Überzeugung für das Märchen kennzeichnend ist. Weder im Traum noch in einer authentischen Erzählung eines kleinen Kindes begegnet uns ein klares System aller Zusammenhänge: Es sind wohl nicht die Zusammenhänge, die Psychologie, das Rationelle, was den Ausschlag gibt, vielmehr ist es der Faden der Märchenerzählung, dieser – allerdings der strengen Logik der Gattung unterworfen – „Weg“ bestimmt, was auf der Szene bleibt, und was – nachdem es seine Rolle abgespielt hat – verschwindet.

An einer anderen Stelle haben wir den mythologischen Ursprung des Märchens bzw. die gemeinsamen Wurzeln beider Gattungen besprochen, die heutige Gestalt des Märchens unterscheidet sich jedoch vom Mythos sehr deutlich; die Motive, welche in beiden vorkommen, werden völlig unterschiedlich dargestellt: *„Alte Riten, Sitten, Gebräuche schimmern im Märchen durch. Aber nur die Völkerkunde vermag sie zu entdecken.“* (vgl. ebd., 66). Weiter bemerkt LÜTHI zum Verhältnis der mythologischen und märchenhaften Motive, dass das Märchen seine Motive aus „Geschichten“ wie aus Sagen und Mythen schöpfe, manchmal aber auch unmittelbar aus der Wirklichkeit. Es verwandele sie jedoch alle. Isolierend verleihe es ihnen Märchenform. Es gebe keine eigentlichen Märchenmotive, sondern jedes Motiv, sei es gewöhnlich oder wunderbar, werde zum „Märchenmotiv“, sobald es ins Märchen aufgenommen und vom Märchen märchenhaft gestaltet werde (vgl. ebd., 69ff).

Wir haben schon angedeutet, es gibt in unserer Auffassung etwas wie eine spezifische „Märchenwelt“; nach LÜTHI stellt diese Welt eine Analogie unserer Welt dar, er nennt das Märchen eine *„welthaltige Dichtung“* (vgl. ebd., 72). Zu der „Märchenwelt“ gehört natürlich auch die jenseitige Welt, sie geht jedoch ins Märchen als einer der Bestandteile seiner *„allverbundenen“* und zugleich geschlossenen Welt, eine erzählte Welt, welche in sich geschlossen ist, damit sie einen transzendentalen Übergriff zulässt. Wenn es auch Märchen mit offenem Ende gibt, so setzt doch die angedeutete Richtung des Erzählungsstroms keine Überschneidung mit der jenseitigen Welt im religiösen Sinne an. Die erzählte Welt des Märchens wird nämlich durch die erzählende Welt desjenigen, der das Märchen erzählt,

abgelöst. Der Erzähler schafft ein Universum mit seinen jeweiligen Gesetzmäßigkeiten, welche zugleich zwingend notwendig und zufällig sind. Notwendig im inneren Sinne des Märchens, zufällig „objektiv“ – d.h. von Außen betrachtet.

## 2.4. Forschung auf dem Gebiet des Märchens

Nachdem wir sowohl den Ursprung des Märchens als auch die Hauptmerkmale dieser Gattung festzulegen versucht haben, möchten wir jetzt etwas zur Forschungslage auf dem Gebiet des Märchens sagen: Das Phänomen Märchen interessiert mehrere wissenschaftliche Bereiche, neben der Literaturwissenschaft und Volkskunde ist auch die Psychologie zu nennen.

Nach Dieter ZIESENIS liegt es der literaturwissenschaftlichen Märchenforschung bisher insbesondere an einer genauen Phänomen- und Strukturbeschreibung der Textsorte sowie an deren Abgrenzung gegenüber anderen Gattungen. Sie wurde und wird kritisiert, insofern sie zu formal blieb und zu wenig nach der Funktion des Märchens fragte (vgl. ZIESENIS 1986: 530). Als die wichtigsten Vertreter der Forschung des Märchens auf dem Gebiet der Literaturwissenschaft nennt ZIESENIS den von uns mehrmals zitierten deutschen Märchen-Theoretiker Max LÜTHI (u. a. *Das Märchen als Dichtung, Ästhetik und Anthropologie /1975/, Volksmärchen /1947/*) und dann Vladimir PROPP, dessen Hauptwerk *Morphologie des Märchens* wir auch kurz vorzustellen versuchten.

Die zweite Wissenschaft, die es in Bezug auf die Märchenforschung zu erwähnen gilt, ist die Volkskunde. ZIESENIS macht darauf aufmerksam, dass die volkskundliche Märchenforschung den Bezug des Märchens zur Realität stärker als zum Nichtwirklichen betont. Sie bezieht die in Märchen vorkommenden Elemente auf reales historisches Brauchtum. Sie fragte grundsätzlich nach der der anthropologischen Dimension des Märchens. Hier bestehe die Gefahr darin, voreilig Schlüsse von einzelnen Märchenelementen auf die Wirklichkeit zu ziehen (vgl. ebd., 532). Im Rahmen der volkskundlichen Märchenforschung könnten wir die gesamte Märchenwissenschaft des XIX. Jhs. nennen. Nach ZIESENIS gehören dazu die historisch-geographische Methode, die finnische Schule und selbstverständlich das Bemühen der Brüder GRIMM. Unter den neueren Arbeiten gilt vor allem das Werk *Märchen und Wirklichkeit* von Lutz RÖHRICH als bedeutend (vgl. ebd., 532f).

Auf der Suche nach „Wahrheit über das Märchen“ sind also mehrere Gebiete des menschlichen Erkennens gefragt. Lutz RÖHRICH betont, dass die Märchenuntersuchung unbedingt sozusagen im Kontext der Entstehungssituation der volkstümlichen Texte vor-

zunehmen sei. Er weist darauf hin, dass lange Zeit der religiöse und soziale Hintergrund von einzelnen Erzählern außer Betracht blieb; es zählte nur das Objekt, die Sagenerzählung. Das Archiv sei wichtiger als die Feldbeobachtung gewesen. Aus vergleichender Stoff- und Motivgeschichte oder aus Varianten-Analysen allein erfahre man noch nichts über die Träger. Wenn die Erzählung ausschließlich als etwas Autonomes betrachtet wird, bleibt ihr kultureller Kontext außer Betracht. Eine Feststellung des Verhältnisses volkstümlicher Märchenvarianten zur Literatur, kann ethnographische Fragestellungen nicht erschöpfend beantworten. Außer Betracht bleibt in diesem Falle auch der gesamte Komplex der Überlieferungspsychologie, der Dynamik und Fluktuation der Erzählungen im historischen Prozess (vgl. RÖHRICH 1967: 61f).

Neben der Literaturwissenschaft und Volkskunde ist es auch die Psychologie, die das Märchen analysiert. Nach ZIESENIS versteht die psychologische Märchenforschung Märchen als Darstellung seelischer Reifungsprozesse und unterzieht sie psychoanalytischer Deutung. Ihre Schwäche liege darin, dass die Deutungsansätze die Grenze der spekulativen Konstruktion oft beträchtlich überschreiten. Die direkte Affinität zwischen Kind und Märchen nachzuweisen, unternahm mit der erstmalig 1918 veröffentlichten Arbeit *Das Märchen und die Phantasie des Kindes* Charlotte BÜHLER (BÜHLER / BILZ 1977). Sie ging von dem Konstrukt eines entwicklungspsychologisch statischen „*Märchenalters*“ aus und leitete eine doppelte Fragestellung ab, nämlich Aufschlüsse über die Phantasie des Kindes aus dem Märchen, das als originäre Kinderliteratur betrachtet wurde, zu erhalten und die für das Märchen charakteristischen Merkmale auf die kindliche Vorstellung zu beziehen. Sie hat zunächst Entsprechungen in der formalen Struktur gesehen. Dem kindlichen Wahrnehmungsvermögen und dem analogiebildenden Denken des Kindes wird Formelhaftigkeit, Wiederholungen und Polarisierung, der linearen Handlungsabfolge und die Reihung spannender Ereignisse und die Typisierung der Figuren statt der Zeichnung individueller Personen entgegen gesetzt (vgl. ZIESENIS 1986: 531). ZIESENIS erwähnt weiter die tiefenpsychologische Deutung des Märchens, wo das Freudsche Prinzip der Traumdeutung auf das Märchen appliziert wird. Auch die psychologische Schule C.G. JUNGS beschäftigte sich mit dem Märchen, die Märchenhelden seien in dieser Auffassung als seelische Projektionen zu verstehen. In diesem Zusammenhang ist noch die Arbeit BETTELHEIMS *Kinder brauchen Märchen* (1977) zu erwähnen, der Autor analysiert das Märchen tiefen-, entwicklungspsychologisch und pädagogisch, er unterstreicht vor allem die positiven Momente der Märchenrezeption in der Entwicklung des Kindes (vgl. ebd., 531f).