

4.1.3.1.1 Märchen

4.1.3.1.1.1 Volksmärchen

Kurze Prosaerzählung aus freier Erfindung, *ohne zeitlich-räumliche Festlegung in der Wirklichkeit*, „von phantastisch-wunderbaren Begebenheiten, die sich in Wahrheit nicht ereignet haben und nie ereignen konnten, weil sie, in wechselndem Umfange, Naturgesetzen widerstreiten“ (Panzer, 58).

Mhd. Stammwort: maere = Kunde, Bericht, Erzählung. Noch LUTHER verwendete das Wort in diesem Sinne: „Ich bring euch gute, neue Mär“. Verkleinerungsformen „märchen, märlein“ bedeuteten urspr. „kurze Erzählung“; erst im Spät-MA mit dem Nebensinn *erdichtete* Erzählung; Weitergabe aber ausschl. durch *mündlichen Vortrag* im vertrauten Kreis.

Weitere *Bedeutungsverengung* von „Märchen“ seit dem 18. Jh.; zunächst gebraucht für frz. Feengeschichten (*Contes de fées*: teils Überss. aus der arab. Slg. „Tausendundeine Nacht“, teils geistreiche Kunstmärchen), dann festgelegt auf die Slg. der Brüder GRIMM: Kinder- und Hausmärchen (ab 1807 aufgezeichnet; viele Texte auf Grund mündl. Erzählungen; 1812/15 in 2 Bden ersch.).

Die beiden Hrsgg., WILHELM und JACOB GRIMM nahmen, u. a. angeregt durch HERDER, in ihre Slg. auf, „was das Volk erzählt“: *volksmündliche Epik*; sie enthält daher auch viele Sagen, Legenden, Schwänke und Anekdoten. Von den 200 Stücken der Slg. sind nur 32 echte „Volksmärchen“. Irrige

Annahme, das Märchen sei von Haus aus eine Kindergeschichte (wenn auch durch den Titel der GRIMMSchen Slg. nahegelegt).

„Im Märchen wird, zum erstenmal vielleicht, die Welt dichterisch bewältigt ... Der Mensch, der sich in eine Welt geworfen sieht, die ihn bedroht und deren Sinn er nicht erkennt, der Mensch, der in der Sage die Gespenster dieser unheimlichen Welt aus lyrischer Erschütterung erbildet, dieser Mensch erlebt in der ruhigen epischen Schau des Märchens die Verklärung eben dieser seiner Welt ... Und diese traumhafte Schau der Welt, die nichts von uns fordert, keinen Glauben und kein Bekenntnis, sie ist sich selber so verständlich und wird mit solcher Notwendigkeit Sprache, daß wir uns beglückt von ihr tragen lassen.“
(Lüthi, 59)

Das Märchen führt aus der wirklich vorstellbaren Welt unversehens und bruchlos in die *magische Welt*. Unwirklichkeit wirkt glaubhaft, u. a. durch knappe, nicht schildernde Benennung, *formelhafte Wendungen* (am Anfang, am Schluß) und Verse (Zauber- oder Schwörungsformeln) sowie durch Gebrauch der gesprochenen Sprache, Erzählsprache. Satzbau bevorzugt Nebenordnung (Parataxe). Kunstvoll durchdachte Kompositionsform; in der Regel *dreigliedriger Aufbau*: Ausgangssituation mit spannungsvoller Erwartung — Mittelstück — Schluß. Im Mittelstück muß die Hauptfigur in der Regel 3 Abenteuer oder 3 Aufgaben lösen, ehe die Wende eintritt.

„Solche Dreigliederung gibt dem Erzähler das Gerüst für sein Erzählen. Da die Wiederholung zugleich eine Steigerung bringt, das Gewicht also jeweils hinten liegt („Achtergewicht“), wird Spannung erzeugt. Außerdem dehnt die Wiederholung die Geschichte aus. Der Erzähler kann seine Zuhörer länger unterhalten. Die Dreizahl ist also zugleich Aufbau-, Spannungs- und Längungsformel. Sie steht der in der Personzeichnung herrschenden Zweizahl (arm — reich, gut — böse) als Stilmoment entgegen.“
(Helmich, 60)

Die *wesentlichen Merkmale* des Märchenstils sind (nach Lüthi, 61):

- (1) **Eindimensionalität**: keine „Zwei-Welten-Dichtung“, das Magische ist keine andere Dimension.
- (2) **Flächenhaftigkeit**: Märchengestalten sind Figuren ohne Körperlichkeit, ohne Innenwelt, ohne Umwelt.
- (3) **abstrakter Stil**: Technik der bloßen Benennung ergibt scharfe Kontur, reine Farben, klare Handlungslinie, dazu feste Formeln, Sprüche, formelhafte Anfänge und Schlüsse („Von allem Anfang an, a principio, geht das Märchen *nicht* darauf aus, die konkrete Welt mit ihren vielen Dimensionen einfühlend nachzuschaffen: es schafft sie *um* ... in abstrakter Stilisierung.“).



(4) **Isolation und Allverbundenheit:** Märchenfiguren sind isoliert, sie lernen nichts; machen keine Erfahrungen; trotzdem fügen sie sich, unsichtbar gelenkt, zu harmonischem Zusammenspiel: sichtbare Isolation, unsichtbare Allverbundenheit.

(5) **Entwirklichung und Welthaftigkeit:** Motive sind ohne Wirklichkeitsnähe, z. B. keine numinose Angst, doch: „Die entmachteten Motive gewinnen Transparenz und Leichtigkeit ... Sie sind selber zwar keine Realitäten mehr; aber sie repräsentieren sie. In den Glasperlen des Märchens spiegelt sich die Welt.“

Theorien über den Ursprung der Volksmärchen

Vielzahl und Unterschiede der Theorien geben zugleich Hinweis auf Vielgliedrigkeit der historischen Entwicklung.

(1) **Mythologische Theorie:** steht auf dem Standpunkt, daß im Volksmärchen verblaßte Mythen der germ. Götterwelt weiterleben; danach wird z. B. Dornröschen gedeutet als abgesunkener Sigurd-Brunhilde-Mythos. Vertreten zuerst von HERDER und bes. von den Brüdern GRIMM, die in den dt. Volksmärchen Reste uralten Glaubens sahen. Im 19. Jh. nach GRIMM Ausdehnung dieser Theorie auch auf Natur- und Sternmythen (Dornröschen naturmythisch gedeutet: der Sonnengott erweckt die im Winterschlaf ruhende Erde zum Frühlingsleben!). „Sie sind alle nichts Erdachtes, Erfundenes, sondern des ältesten Volksglaubens ein Niederschlag und unversiegender Quelle der eigentlichen lautersten Mythen“ (JACOB GRIMM, Rede auf Wilhelm Grimm).

Diese Theorie heute aus 2 Gründen *aufgegeben*:

— „Das Märchen ist viel ursprünglicher und älter als die uns erhalten gebliebene Göttersage und hat sie um ein Jahrtausend überlebt.

— Es gibt kein germanisches, kein deutsches Märchen, in dem ein Handlungsträger mit wirklich göttlichen oder heldischen Zügen aufträte — mag er noch so ‚königlich‘ daherkommen.“ (Rüttgers, 62)

(2) **Wandertheorie** (aufgestellt 1859 von BENFEY): behauptet, Indien sei einzige Heimat des Märchens (Ansatz zur *Monogenese*: ein einziges Ursprungsland); Märchen seien von buddhistischen Mönchen ersonnen worden als eingekleidete Bsp. ihrer Lehren und hätten sich von Indien aus über die Welt verbreitet.

Theorie nach heutigem Standpunkt *unhaltbar*; es gab bereits Märchen vor BUDDHA (in Indien selbst; Ägypten). Für einige Märchen ist jedoch der lit. Weg von Indien nach dem Westen nachweisbar.

(3) **Vielfachursprungstheorie (Polygenesis)**: wurde vorbereitet durch anthropologische und ethnologische Forschung. Der engl. Anthropologe TYLOR (*Primitive culture*, 1871) wies bei allen Naturvölkern einen ursprünglichen Glauben an die Beseeltheit der Natur und der Naturkräfte nach: Animismus (lat. *anima* Seele; als Träger dieser Seele z. B. Schmetterlinge, Hauch, Schatten, Maus). Unter Ansetzung solchen Glaubens bei allen primitiven Kulturen folgten der Schotte LANG (*Myth, Ritual and Religion*, 1887) und der Franzose BÉDIER (*Les Fabliaux*, 1925): Märchen sind überall und unabhängig voneinander entstanden. Ihre Ähnlichkeit ergibt sich aus den gleichen Voraussetzungen bei den einzelnen Völkern.

Nach heutigem Standpunkt hilft Polygenesis zwar bei der Ursprungserforschung der Märchen *motive* (z. B. Kinderlosigkeit, Bruderkrieg, Begegnung mit wiederkehrenden Toten, Zauberschlaf u. ä.), doch darf *Urmotiv* nicht mit *Erzähltypus* (Märchen oder Sage) verwechselt werden: das „Märchenmotiv“ ist seinem Wesen nach etwas anderes als das „Sagenmotiv“, auch wenn beide auf ein Urmotiv zurückgehen.

(4) **Einfachursprungstheorie (Monogenesis)**: behauptet, es gäbe nur eine Heimat für ein bestimmtes Märchen, anschließend Wanderung mit Umwandlungen und Veränderungen von Volk zu Volk. — Vertreten durch die *historisch-geographische Methode*, bes. der *finnischen Schule* (AARNE und KROHN): gibt Typenverzeichnis der Märchen heraus (seit 1910) und untersucht Ausgangspunkt (in der Regel das Land mit den meisten und geschlossenen Belegen), Wanderwege und Geschichte jedes einzelnen Märchens. Vertreter dieses **heute allgemein anerkannten Standpunkts** in Dtl. u. a. BOLTE und ANDERSON.

4.1.3.1.1.2 **Kunstmärchen**

Kunstmärchen ist im Ggs. zum Volksmärchen, das durch mündl. Überlieferung verändert werden kann, in Stil und Haltung das künstlerische Werk eines Dichters in seiner endgültigen Gestalt; es ist auch, im Ggs. zum Volksmärchen, den lit. Strömungen unterworfen. Allerdings liefert das Volksmärchen – nach Klotz (63) – häufig den formalen Bezugsrahmen für das Kunstmärchen, dem dadurch die Möglichkeit ‚produktiver Volksmärchen-Deutungen‘ innewohnt.

Im *literarischen Rokoko* geistreiches Spiel mit wunderbaren Begebenheiten zur Unterhaltung der aufgeklärten Gegenwart (z. B. MUSÄUS: *Volksmärchen der Deutschen*, 1782/86). Seit HERDER werden Erzählweise und Motive des Volksmärchens ins Kunstmärchen übernommen, jedoch teilweise ausgeweitet und belastet durch volksmärchenfremde Züge, z. B. phantastische Symbolik (GOETHE: *Märchen*), philosophisches Bekenntnis (NOVALIS), dämonische Elemente und Satire (TIECK), Vermischung von Realistik und Traum (E. T. A. HOFFMANN).

Künstlerischer Höhepunkt im *romantischen Kunstmärchen*: NOVALIS: Hyacinth und Rosenblüte, 1798, in „Die Lehrlinge zu Sais“; ferner die Ofterdingen-Märchen, 1799; DE LA MOTTE FOUQUÉ: Undine, 1811; BRENTANO: Die Märchen, 1846 (zu Lebzeiten nur ersch.: Gockel, Hinkel, Gackeleja, 1838). TIECK mischt Märchen mit Novelle: Der blonde Eckbert, 1797; Der Runenberg, 1801; Liebeszauber; Die Elfen; Der Pokal, 1811. Bei E.T.A. HOFFMANN ebenfalls Ineinandergreifen von sachlich-realistischen und phantastisch-märchenhaften Partien: Der goldne Topf, 1814; Nußknacker und Mausekönig, 1816; Das fremde Kind, 1817; Klein-Zaches, 1819; Prinzessin Brambilla, 1821; Meister Floh, 1822.

Trotz verschiedener Versuche in anderen Gattungen (TIECKs Märchendramen: Ritter Blaubart; Der gestiefelte Kater [beide 1797]; Die verkehrte Welt, 1812; RAIMUNDS Märchen- und Zauberspiele: Der Diamant des Geisterkönigs, 1824; Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär, 1826; Der Alpenkönig und der Menschenfeind, 1828; Der Verschwen-der, 1834; GRILLPARZERS dramatisches Märchen: Der Traum ein Leben, 1834; E.T.A. HOFFMANNs Märchenoper: Undine, 1816, nach dem Text von FOUQUÉ, später auch vertont von LORTZING, 1845; HEINES satirisches Vermärchen als Epos: Atta Troll, 1843) bleibt *Prosa* die charakteristische Form des Kunstmärchens im Realismus, z. B. bei MÖRIKE (Das Stuttgarter Hutzelmännlein, 1853 [darin die „Historie von der schönen Lau“]), LUDWIG (Die wahrhaftige Geschichte von den drei Wünschen, 1842), KELLER (Spiegel, das Kätzchen, 1856), STORM (Der kleine Häwermann, 1851; Hinzelnmeier, 1857; Drei Märchen, 1866, später u. d. T.: Geschichte aus der Tonne, 1873), MARIE V. EBNER-ESCHENBACH (Parabeln, Märchen und Gedichte, 1892).

Von großem Einfluß waren die Märchen des Dänen ANDERSEN; hier Verzicht auf philosophische Hintergründigkeit des romantischen Kunstmärchens, volkstümlich-wirklichkeitsnah in Stil und Sprache, doch sensibler als das Volksmärchen und nicht ohne Ironie und Spott. In Nachfolge ANDERSENS wurde das *Jugend- und Kindermärchen* bes. gepflegt; in Dtl. u. a. von REINICK, VOLKMANN-LEANDER, HEINRICH SEIDEL, BLÜTHGEN.

Wiederaufnahme des Kunstmärchens im 20. Jh., z. T. unter Einbeziehung der technischen Welt, u. a. bei BLUNCK (Märchen von der Niederelbe), WIECHERT (Märchen), KYBER (Tiergeschichten und Märchen), CUMMINGS (Märchen), FEHSE (Heitere Märchen aus aller Welt) und HEYM (Der kleine König, der ein Kind kriegen mußte und andere neue Märchen für kluge Kinder). In der Gegenwart vor allem Betonung des kreativen und des sozial engagierten Moments (Gesellschaftskritik u. a. bei RAINER KIRSCH, HEINER MÜLLER sowie PETER RÜHMKORF: Der Hüter des Misthaufens, 1983) sowie Spiel mit den Möglichkeiten der Gattung in Märchenparodien und -kontrafakturen.