

Hans-Heino Ewers

Volksmärchen und Kunstmärchen. Ursprung und Brauchbarkeit eines traditionsreichen begrifflichen Gegensatzpaars

(Vortrag auf der Tagung der Märchenstiftung Walter Kahn, Münsterschwarzach 2014)

Die strenge Scheidung von Volksdichtung und Kunstliteratur geht bekanntlich auf die Brüder Grimm zurück, auch wenn diese bereits im späten 18. Jahrhundert etwa von Herder und Bürger vorbereitet wurde. Sie hat sich innerhalb der Spätromantik im Zuge der Kontroversen über die Formen der Wiederbelebung der nationalen Folklore herausgeschält. Hier ist auch der Ursprung der Unterscheidung von Volks- und Kunstmärchen anzusiedeln.

Natur- und Kunstpoesie als Kategorien der spätromantischen Dichtungstheorie

Die romantische Wiederbelebung der nationalen Folklore wurde im Horizont sowohl der Kinder- wie der Allgemeinliteratur auf unterschiedliche Weise in Angriff genommen, so dass sich recht schnell zwei Lager herausgebildet haben: das volkskundliche Lager mit den Brüdern Grimm und das dichterische Lager mit den Spätromantikern Achim von Arnim und Clemens Brentano als ihren jeweiligen Häuption. Einen zeitlichen Vorsprung hatten die Dichter und *Wunderhorn*-Herausgeber, die bereits im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts der sog. Volkspoesie ihre Aufmerksamkeit widmeten. Für Arnim und Brentano ist eine Rettung der vom Untergang bedrohten nationalen Folklore nur wirksam zu vollziehen, wenn diese einer freien dichterischen Bearbeitung unterzogen wird. Wiederbelebung bedeutet hier schöpferische Bearbeitung oder gar Nachdichtung durch einen zeitgenössischen Autor, wie dies zuvor schon von Ludwig Tieck am Beispiel der sog. Volksbücher praktiziert worden war. Die volksliterarische Überlieferung vermag in ihrer auffindbaren, fragmentarischen und beschädigten Gestalt die zeitgenössischen erwachsenen wie kindlichen Leser nicht wirklich mehr zu ergreifen, so lautet diese Position; sie bedarf einer poetischen Aktualisierung, die in das überkommene und aufgegriffene folkloristische Gut moderne kunstpoetische Elemente mischt, es auf behutsame Weise mit einem Stück Zeitgeist versieht. Nur so könne die traditionelle Folklore zu neuer Lebendigkeit gelangen.

Im zweiten Jahrzehnt macht sich Achim von Arnim in Auseinandersetzung mit den Brüdern Grimm zum Verteidiger einer freien dichterischen Aktualisierung traditioneller Folklore. Dass zwischen der überlieferten Volks- bzw. Naturpoesie auf der einen, der Kunstpoesie auf der anderen Seite, eine unüberwindbare Kluft herrsche, wie die Grimms behaupten, bestreitet Arnim entschieden. Alle wirkliche Poesie sei eine Mischung aus beiden Elementen, und so weise schon die archaische Volksdichtung kunstpoetische Züge auf, wie umgekehrt selbst die neueste Dichtung, soweit sie wahre Poesie sei, einen naturpoetischen Kern in sich berge. Es ist, so Arnim 1813 in einem Brief an Jacob Grimm, „keine absolute Naturpoesie vorhanden, es ist immer nur ein mehr oder weniger in der Entwicklung beider“. Darüber hinaus seien beide die Manifestation einer positiven schöpferischen Kraft, deren kollektiv- und deren individualpoetische Ausformung. Auch wenn sie ohne Rückgriff auf das kollektive Schaffen keine Poesie hervorbringen kann, so ist die individuelle Kunstleistung bei Arnim doch nicht wie bei den Grimms abgewertet. Deshalb muss Arnim auch die neueren Zeiten, in der letztere ja dominiert, in dichterischer Hinsicht nicht für gänzlich unproduktiv erklären. Nicht nur die mythischen, sondern *alle* Zeitalter verfügen in seinen Augen, wenn auch in unterschiedlichem Maße, über poetische Produktivkräfte. „So lange Gott und seine Gedanken größer sind als der Mensch, wird es immer eine Poesie geben und eine Möglichkeit der Erfindung, und eine

Nothwendigkeit dazu.“ Wenn also ein zeitgenössischer Autor seinen individuellen Kunstverstand an der überkommenen Folklore erprobt, dann fügt er ihr nichts Fremdes hinzu, dann verunreinigt er sie keineswegs; er erzeugt für Arnim vielmehr *die Balance* zwischen natur- und kunstpoetischen Elementen, die allein wahre Lebendigkeit bedeutet und die in jedem Zeitalter aufs Neue anzustreben ist.

Arnims Intention ist dementsprechend eine zweifache: Es kann ihm nicht bloß darum gehen, das noch greifbare folkloristische Lied-, Märchen- und Sagengut jungen und alten Lesern der Gegenwart wieder zugänglich zu machen. Ihm ist gleichzeitig daran gelegen, speziell bei Kindern deren Schöpferkraft, deren Kreativität zu aktivieren, deren Erfindungsgabe oder „Erfindsamkeit“ anzuregen. „Die Hauptsache ist, daß das erfindende Talent immerfort geweckt werde; denn nur darin geht den Kindern eine freudige Selbstbeschäftigung auf.“ Wie den Dichtern, so muss auch den Kindern die Gelegenheit zu einer schöpferischen Aneignung der folkloristischen Tradition gegeben werden. „Fixierte Märchen würden“, so hält Arnim den Grimms entgegen, „endlich der Tod der gesamten Märchenwelt sein.“ Überlieferungstreue gehe allemal an der kindlichen Erzählwirklichkeit vorbei: „das Kind erzählt schon anders, als es im selben Augenblick von der Mutter gehört“. Auch in der Kinderpoesie mischen sich also für Arnim schon natur- und kunstpoetische, kollektiv- und individualschöpferische Elemente.

Zwischen freier kindlicher und freier dichterischer Aneignung der folkloristischen Tradition tut sich allerdings ein Unterschied auf. Achim von Arnim hat darauf kein sonderliches Augenmerk, doch wird dies in der Märchendichtung Brentanos, später auch der E. T. A. Hoffmanns, greifbar. Während der kindliche Erfindungsgeist in der Aneignung der folkloristischen Überlieferung deren Horizont nicht überschreiten und auf diese Weise bloß zusätzliche Varianten produzieren dürfte, bringt der romantische Autor ein modernes Bewusstsein ins Spiel, das in der vormodernen Welt der Volkspoesie nicht mehr aufgehen kann. Das Resultat ist eine von romantischer Ironie getragene Dichtung: Gemeint ist eine Märchenliteratur des doppelten Bodens, die auf einer vordergründigen Ebene sich den Anschein von Unbekümmertheit und Naivität gibt, an einzelnen Stellen jedoch ein dahinterliegendes modernes, ein nur zu oft zerrissenes Bewusstsein hervorschimmern lässt. Über sein Märchenwerk äußert Clemens Brentano: „ich hab es meist unter großem Leid geschrieben und durfte das Leid nicht einmal merkenlassen, und so hab ich kindlich getan zum Täuschen mit zerrissenem Herzen.“

In der romantischen Märchendichtung, soweit auch für kindliche Leser gedacht, bleibt die Ironie stets unaufdringlich; ihr Spiel mit dem Naiv-Volkstümlichen ist kein destruirendes, sondern ein wehmütig-sentimentalisches; dessen Integrität wird bewusst nicht angetastet. So wird die untergründig vorhandene moderne Bewusstseinshaltung oft nur für den aufmerksamen erwachsenen Mitleser erkennbar. Auch die ironische Kinderliteratur der Romantik ist noch als kinderliterarische Wiederbelebung der nationalen Folklore anzusehen, als Wiederbelebung in der Gestalt schöpferischer Nachdichtung. Hier freilich, und nur hier, hat sich aus der wiederbelebenden Nachdichtung etwas Neuartiges, eine eigenständige Dichtung ergeben, der man das Prädikat „modern“ zusprechen darf. In Tiecks Elfen-Märchen, in Brentanos Märchenzyklen und E. T. A. Hoffmanns Kindermärchen beispielsweise ist die romantische Kinderliteratur ein Teil der modernen Dichtung am Beginn des 19. Jahrhunderts.

An die Position Arnims sei hier deshalb ausführlicher erinnert, weil sie weitgehend in Vergessenheit geraten zu sein scheint. Die Begriffe der Natur- und der Kunstpoesie sind bei Arnim dichtungstheoretische Kategorien, die nicht zu einer Korpusbildung taugen. Sie bezeichnen keine verschiedenen Dichtungsarten, sondern Komponenten, die in einem jeden dichterischen Werk von einiger Bedeutung anzutreffen sind. Unterschieden werden diese

Komponenten nach der Quelle, aus der sie jeweils hervorgegangen sind. Auf der einen Seite stehen Werkelemente, die sich als Kollektivbesitz erweisen, die der nationalen Überlieferung entnommen sind. Ihnen gegenüber stehen Werkkomponenten, die sich dem individuellen Schöpferum eines Dichters der Gegenwart verdanken. Man wird hier wohl an literarische Werke denken dürfen, die überlieferte nationale Mythen, Epen und Geschichten stofflich aufgreifen, diese aber einer Bearbeitung unterziehen, die nicht nur in stilistischer Hinsicht moderne und zugleich individuelle Züge trägt. Hinter diesem Dichtungsideal würden eine unbearbeitete, bloß stoffliche Vergegenwärtigung nationalgeschichtlicher Überlieferung ebenso zurückbleiben wie eine Literatur, die nur Privates und Individuelles zum Inhalt hätte.¹

Etwas Göttliches droht verloren zu gehen. Volkspoesie bei den Brüdern Grimm

Mit einer gewissen Zuspitzung ließe sich sagen, dass auch die „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm eine vortreffliche Bestätigung der Arnim'schen Dichtungstheorie darstellen. Die beiden Sammler und Herausgeber schätzen ihre Tätigkeit und die daraus resultierende Publikation allerdings ganz anders ein und glauben damit, eine Gegenposition bezogen zu haben. Wiederbelebung der nationalen Folklore bedeutet für die Brüder Grimm Sammlung ihrer noch auffindbaren Reste, Aufzeichnung der ältesten unter den zugänglichen Fassungen bei Ausmerzung erkennbarer neuerer Zusätze und Bearbeitung. Alle jüngeren, erst recht alle modernen Hinzufügungen und Umformungen gelten Jacob Grimm als Trübungen, als Verunreinigungen einer Dichtung, der er einen metaphysischen Charakter, ja, geradezu eine heilsgeschichtliche Funktion zuspricht. In einem Brief an Achim von Arnim bekennt er, dass er „die Poesie der goldenen Zeit für etwas höheres, erfreuenderes erkenne, als die der eisernen, worin wir leben“. Der „Schatz unserer Geschichte und Poesie“ sei ihm eben deshalb so wertvoll; mit ihm würde „etwas göttliches verloren gehen“. Darum sei es „recht, sich an ihn zu halten, und verzeihlich wenigstens, vor seinem Mißbrauch, der ihn verunheiligt, sich zu viel zu fürchten“.

Für Jacob Grimm kann nur die aus kollektivem Schaffen hervorgegangene Volkspoesie der mythischen Urzeiten als eine Dichtung des Absoluten gelten. Das Aufkommen individueller Kunstfertigkeit beeinträchtigt deren metaphysischen Gehalt, bedeutet Individualisierung für Grimm doch generell Absonderung vom Ganzen, Partikularisierung und Verendlichkeit. Ein Höheres ist Jacob Grimm die Folklore nur als rein kollektive, ganz und gar vorindividuelle Naturpoesie; aus individueller Kunstleistung könne prinzipiell nur ein Endliches hervorgehen. Da nun die neueren Zeitalter aller Formen kollektiven Schaffens verlustig gegangen sind, weisen sie keine echte poetische Produktivität mehr auf. Bei einer eigenen Dichtung des Absoluten, sind sie an die Überlieferung verwiesen. Die Rolle eines Mittlers zum Unendlichen geht damit vom Dichter auf den archivarischen Philologen über, der die poetischen Denkmäler der mythischen Vorzeit möglichst rein zu konservieren sucht. Diese sollen als Hervorbringungen eines kollektiven Schaffens erkennbar bleiben; in ihnen soll eine kollektive Produktivität anschaulich bleiben, die in den „eisernen Zeiten“ versiegt ist. Insofern Kinder für Jacob Grimm „auf gleicher Linie mit dem Anfang des Volks“ stehen, kann in ihnen durch die Begegnung mit reiner Naturpoesie diese vorindividuelle, mythische Produktivität angeregt und wach gehalten werden. Auch der Grimmschen Märchendidaktik geht es um die Aktivierung schöpferischer Kräfte; es sind dies freilich andere als bei Arnim, nämlich kollektive Schaffenskräfte, die allein, so Grimm, auf das Unendliche gerichtet sind und über die Kinder nach romantischer Sicht viel eher noch verfügen, als dies bei den Erwachsenen der modernen Verstandeskultur der Fall sein dürfte.

¹ In gewisser Weise ergibt sich auch hier eine Korpusbildung: Dichtungen mit nationalgeschichtlichem Gehalt werden solchen gegenübergestellt, die eine ausschließlich moderne Thematik aufweisen. Man kann hier von einer Aussortierung weiter Teile der realistischen Literatur der Moderne sprechen.

Mit den Kategorien der Natur- und der Kunstpoesie bzw. des Volks- und des Kunstmärchens sind bei den Grimms nun differente Korpora gemeint. Auf der einen Seite stehen Texte, in welchen die folkloristische Überlieferung unverändert und nicht sinnetstelt aufbewahrt ist, auf der anderen Seite haben wir es mit Werken zu tun, die die Überlieferung als Stoffreservoir benutzen, das zur freien Verfügung steht, dessen Abänderung keinerlei Grenzen gesetzt sind. Dass die Zuordnung einzelner Stücke zu dem einen oder anderen Korpus nicht immer eindeutig ausfallen kann, dass es mit anderen Worten eine Grauzone zwischen beiden Korpora gibt, dürfte den Grimms bewusst gewesen sein. Entscheidend ist die Tatsache, dass die Korpusbildung hier allein aufgrund eines Textmerkmals, genauer gesagt: einer intertextuellen Relation erfolgt. Als Volksmärchen gelten den Grimms wie gesagt all die Texte, die der überlieferten Folklore stoff- und sinnetreu folgen und keinerlei moderne bzw. „modische“ Zusätze aufweisen. Die postulierte Treue wird dabei in erster Linie auf den Schauplatz, d.h. Zeit und Ort der Handlung (die im Märchen weitgehend unbestimmt, in jedem Fall aber nicht modern sein sollen), Handlung und Figuren sowie auf die Motivebene bezogen, während Erzählweise und Stil in bestimmten Grenzen durchaus eine individuelle Zutat der Sammler und Herausgeber sein dürfen. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass auch das Speicher- und Überlieferungsmedium nicht zu den korpusbildenden Kriterien gehört. Nach Auffassung der Romantiker dürften Volksmärchen im Bereich der oralen Literatur, dem mündlichen Geschichtenerzählen gewiss in größerer Zahl anzutreffen sein, doch hören diese mit ihrer Verschriftlichung nicht auf, Volksmärchen zu sein; ja, oft überleben sie nur in verschriftlichter Gestalt. Die Grimms glauben deshalb auch, Volksmärchen sowohl der mündlichen Überlieferung, soweit noch unbeeinflusst durch die moderne Verstandeskultur, wie der archivierten Schriftliteratur entnehmen zu können.

Verblasen von Entstehungskontexten

Es sollte deutlich werden, dass die Rede von Volks- bzw. Naturpoesie und Kunstpoesie, darin eingeschlossen diejenige von Volks- und Kunstmärchen, sowohl bei Arnim wie bei den Brüdern Grimm untrennbar mit der spätromantischen Geschichtsphilosophie verknüpft ist, die durchaus heilsgeschichtliche Züge trägt und damit einen hochgradig ideologischen Charakter besitzt, wie wir heute sagen würden. Es ist nun kein ungewöhnlicher Vorgang, dass der ursprüngliche theoretische bzw. philosophische Kontext einzelner Kategorien im Zuge ihrer Weiterverwendung verblasst. Betroffen ist hiervon auch die Unterscheidung von Volkspoesie und Kunstliteratur, von Volksmärchen und Kunstmärchen. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts kommt es bekanntlich zu einer Lagerbildung zwischen den volkskundlichen Märchen- und Sagensammlern auf der einen, den Märchendichtern unter den Literaten auf der anderen Seite. Sie bildete schließlich die Grundlage für die Ausdifferenzierung zweier akademischer Disziplinen: der deutschen Volkskunde zum einen, der germanistischen Literaturwissenschaft zum anderen. In diesem Zusammenhang ist das Bedürfnis aufgekommen, jeweils eigene Gegenstandsbereiche zu kreieren und voneinander abzugrenzen. Hierfür war allein die Grimm'sche Begrifflichkeit geeignet, lief sie doch auf eine Bildung zweier getrennter Korpora hinaus.

An der Grimm'schen quasi religiösen Auszeichnung der Volkspoesie halten am ehesten noch die Richtungen der Märchenforschung fest, die in den überlieferten Märchenerzählungen nach Überresten archaischer Mythen fahnden. Sie folgen einer These Wilhelm Grimms aus dem Nachwort von 1856 zu den „Kinder- und Hausmärchen“: „Gemeinsam allen Märchen sind die Überreste eines in die älteste Zeit hinaufreichenden Glaubens, der sich in bildlicher Auffassung übersinnlicher Dinge ausspricht. Das Mythische gleicht kleinen Stückchen eines zersprungenen Edelsteins, [...] die nur von dem schärfer blickenden Auge entdeckt werden.“

Diese Forschungsrichtung begreife, so Almut-Barbara Renger in einem neuerlichen Beitrag, „das Märchen als eine dem Mythos nachgängige Erzählgattung und Spielform von ursprünglich mit Riten und Glaubensvorstellungen eng verbundenen Erzählungen“. Es würde „die Ähnlichkeit gewisser Märchenthematen mit Mythen, Riten, Sitten und Gebräuchen von Natur- und Kulturvölkern untersucht“. Dies geschehe aus der Überzeugung heraus, „dass religiöse und magische Vorstellungen und Praktiken bei der Entstehung von Märchen eine wichtige Rolle gespielt“ hätten. Man könnte hier von einer ethnologischen Reformulierung der Grimm'sche Rede von den Mythensplittern sprechen. Allgemein zugestanden wird allerdings, dass die Bezüge in die Tiefen der Geschichte kaum noch erkennbar seien; Renger spricht von einer „Verflüchtigung der religiösen Bezüge“, von einer „Bedeutungsentleerung“ bezüglich der mythischen Überreste. Dies scheint mir kein Hindernisgrund für eine ethnologisch ausgerichtete Märchenforschung zu sein.

Bei den Grimms war die auf Mythensplitter ausgerichtete Märchenlektüre allerdings mit einer auf die Gegenwart bezogenen kulturpolitischen Intention verknüpft: Die Märchen sollten der vollständigen Säkularisierung der Gegenwart Paroli bieten und an die metaphysische Geborgenheit des archaischen Menschen erinnern; sie sollten eine wie auch immer begrenzte Remythisierung der Gegenwartskultur bewirken. Ob die moderne Ethnologie etwas Vergleichbares beabsichtigt, sei dahingestellt. Fraglich erscheint darüber hinaus, ob für das ethnologische Erkenntnisinteresse einzig die Gattung Märchen von Bedeutung sein kann. Jedenfalls könnte man einwenden, dass Spuren alter Mythen und archaischer Riten und Gebräuche bis auf den heutigen Tag über das ganze Feld der Literatur verstreut sind und kein exklusives Merkmal von Volksmärchen darstellen, wie beispielsweise die Studie von András Horn über „Mythisches Denken und Literatur“ eindrucksvoll belegt.

So sehr Entstehungskontexte von Begriffen auch verblassen mögen, es bleiben nur zu oft Restbestände an ihnen kleben. Die Märchenforschung bietet hierfür nach meiner Beobachtung einiges Anschauungsmaterial. Sie ist – wie übrigens auch die Germanistik – aus einer Geistes- bzw. Kulturströmung hervorgegangen, die einen starken ideologischen Charakter besessen hat. Spätromantisches Gedankengut haftete lange Zeit insofern an der Gattungsbezeichnung ‚Kunstmärchen‘, als diese mit einem pejorativen Beigeschmack versehen war; man hatte es hier angeblich mit etwas Künstlichem und Unechtem zu tun.² Auf der anderen Seite wurde es immer zweifelhafter zu bestimmen, welche Geschichten tatsächlich zur kollektiven Überlieferung zählen und nachweislich von hohem Alter sind. Infolgedessen war das Korpus des Volksmärchens unter Verwendung der Grimm'schen Kriterien immer schwerer einzugrenzen. So stellt sich die Frage, ob es nicht vorteilhafter ist, auf die Kategorien des Volks- und den Kunstmärchens überhaupt zu verzichten. Geht man die Einträge zum Lemma ‚Kunstmärchen‘ der diversen Literaturlexika durch, so zeigt sich tatsächlich ein Unbehagen. In der „Enzyklopädie des Märchens“ spricht Manfred Grätz beispielsweise von einem „Begriff von zweifelhaftem definitorischem Wert, der meist als Gegenbegriff zu Volksmärchen gebraucht wird oder mit Volksmärchen und Buchmärchen eine begriffliche Triade bildet“.

Auswege aus dem definitorischem Dilemma

Seltsamerweise wird nirgendwo darüber nachgedacht, mit welcher Art von Korpusbildung wir es hier zu tun haben. Wie schon die schiere Nomenklatur deutlich macht, liegt hier keine Korpusbildung vor, bei der formale, inhaltliche oder thematische Texteigenschaften eine Rolle

² Schon aus diesem Grund ziehe ich es vor, von literarischen Märchen statt von Kunstmärchen zu sprechen. Die Rede von literarischen Märchen ist dabei nicht wertend gemeint; eine Assoziation mit dem Prädikat ‚literarisch wertvoll‘ wäre zu vermeiden.

spielen. Vielmehr werden hier Texte nach der Art und Weise ihrer Hervorbringung, nach dem Medium ihrer Distribution wie nach der Form ihrer Tradierung bzw. Überlieferung zusammengestellt. Es wäre deshalb auch falsch, mit Blick auf das Ergebnis der hier vorliegenden Korpusbildung von einer literarischen Gattung zu sprechen. Das Märchen darf man zweifellos als eine wie immer auch definierte literarische Gattung ansehen, die zahllose Subgattungen kennt: Zaubermärchen, Tiermärchen, Schwankmärchen, Feenmärchen u.dgl.m. Die Unterteilung in Volks- und in Kunstmärchen, wenn man diese Kategorien denn beibehalten will, geschieht offenkundig auf einer anderen Ebene – einer Ebene, die man ganz allgemein als diejenige literaturbezogener Handlungen bezeichnen kann. Hier geht es um die Weisen der Produktion, Distribution, Evaluation und Rezeption von poetischen bzw. literarischen Texten.

Die Rede von Volks- und Kunstmärchen würde demnach besagen, dass eine literarische Gattung, hier das Märchen, in zwei unterschiedlichen literarischen Handlungssystemen beheimatet ist. Bei Volks- und bei Kunstmärchen handelt es sich, anders gesprochen, um Märchen, die auf eine jeweils andere Weise hervorgebracht, vertrieben und überliefert werden. In den gängigen lexikalischen Definitionen wird dem insofern Rechnung getragen, als das Volksmärchen als eine anonyme Literaturform, das Kunstmärchen dagegen als eine Autorendichtung bezeichnet wird. Weil man jedoch meint, es darüber hinaus mit unterschiedlichen literarischen Gattungen, hier mit Subgattungen des Märchens, zu tun zu haben, ist man bemüht, der Unterscheidung eine poetologische Dimension hinzuzufügen. Wenn ein allgemeiner Konsens darüber herrscht, dass eine kohärente Poetik des Kunstmärchens, d.h. aller mit einem Autorennamen verknüpften Manifestationen der Gattung ‚Märchen‘, ein Ding der Unmöglichkeit ist, dann muss dies auch für eine Poetik des Volksmärchens gelten, sofern hierunter alle anonym überlieferten Exemplare der Gattung ‚Märchen‘ gemeint sind. Aus diesem Grund scheint eine Beibehaltung der Kategorien des Volks- und des Kunstmärchens nur dann vertretbar zu sein, wenn diese bedeutungsmäßig strikt darauf beschränkt werden, die Zugehörigkeit zu einem literarischen Handlungssystem anzuzeigen und jeglicher poetologischen Aussagekraft entkleidet werden.

Folklore und Literatur als Überlieferungssysteme

Die hier geäußerte Position ist, wenn auch unter Verwendung einer anderen Terminologie, bereits 1929 von Roman Jakobson und Petr Bogatyrev formuliert worden. Der entsprechende Beitrag trägt den Titel: „Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens“. Bereits hier wird zwischen zwei literarischen Handlungssystemen unterschieden, die kurz und knapp das eine Mal als „Folklore“, das anderen Mal als „Literatur“ bezeichnet werden. Es handelt sich dabei nicht um zwei verschiedene Textkorpora, sondern um zwei unterschiedliche Textverwendungs- bzw. Textüberlieferungssysteme. Als Ausgangspunkt firmiert hier das Medium: die Mündlichkeit bzw. Oralität auf der einen, die Schriftlichkeit auf der anderen Seite. Der Mündlichkeit wie der Schriftlichkeit entsprechen nun jeweils eigene Hervorbringungs- und Überlieferungsprozeduren, die sich jeweils zu einem Bündel formieren und ein charakteristisches Textverwendungsmuster bilden. Statt schlicht von Folklore und Literatur würde ich, um Missverständnisse zu vermeiden, von einem auf Mündlichkeit beruhenden folkloristischen und einem schriftbasierten literarischen Handlungssystem sprechen. Deutlich verschieden ist in beiden Systemen die Position der Urheber von poetischen bzw. literarischen Äußerungen: In der Folklore besitzt der Verfasser kein Verfügungsrecht über seine Äußerung; sie geht in das Eigentum des Kollektivs über, das darüber entscheidet, in welcher Gestalt sie weitergereicht und tradiert wird; Jakobson und Bogatyrev sprechen hier von der Präventivzensur der Gemeinschaft. Der Urheber gerät dabei weitgehend in Vergessenheit. Im schriftliterarischen Handlungssystem wird das Werk eines

Verfassers als dessen individuelle Äußerung fixiert und unter seinem Autorennamen überliefert. Es gilt als unantastbar, es sei denn, der oder die Rechteinhaber stimmen einer Veränderung zu.

Es gibt literarische Gattungen, die nur in einem der beiden literarischen Handlungssysteme vorkommen. Der moderne Roman kann beispielsweise nur unter schriftkulturellen Bedingungen entstehen und florieren. Dem stehen Gattungen gegenüber, die in beiden Handlungssystemen gedeihen können. Dies hängt damit zusammen, dass Textervorbringungs- und -verwendungstypen jeweils nur poetische Äußerungen eines bestimmten Charakters verarbeiten können. Dies gilt in erster Linie für die Folklore: Um in einer mündlichen Überlieferung bestehen zu können, müssen die poetischen Äußerungen bestimmte Eigenschaften aufweisen, die mittlerweile allgemein bekannt sind und deshalb hier nicht mehr aufgezählt werden müssen. Anders verhält es sich mit dem schriftliterarischen Überlieferungstyp: Hier sind der Gestaltung literarischer Äußerungen im Prinzip keinerlei Grenzen gesetzt. Es können also auch Texte schriftliterarisch tradiert werden, die in ihrer Gestalt denjenigen aus mündlicher Überlieferung zum Verwechseln ähnlich sind; die Forschung spricht hier von einer oralen Stilistik schriftliterarischer Werke.

Das folkloristische und das schriftliterarische Handlungssystem existieren keineswegs berührungslos nebeneinander; sie sind im Gegenteil von Beginn an in einem lebhaften wechselseitigen Austausch begriffen. Literarische Märchen, also sog. Kunstmärchen, können in die mündliche Überlieferung eingehen; in der Forschung wird dieser Prozess als „Folklorisierung“ bezeichnet. Bestes Beispiel hierfür sind die französischen Feenmärchen des 17. und 18. Jahrhunderts, die dank ihrer enormen Popularität vielfach eine Folklorisierung erfahren und später dann als mündliches Erzählgut vielfach Eingang in die „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm gefunden haben. Dafür beruhen viele der französischen Feenmärchen, allemal die von Perrault, auf einer Verarbeitung volksläufiger Erzählstoffe – ein Vorgang der als „Literarisierung“ bezeichnet wird.

Von Volksmärchen bzw. Kunstmärchen bzw. von folkloristischen und literarischen Märchen sollte wie gesagt nur dort die Rede sein, wo es um die Verortung eines Märchens in dem einen oder dem anderen Handlungs- bzw. Überlieferungssystem geht. Von einem Volksmärchen wäre also nur dann zu sprechen, wenn eine als Märchen identifizierte Geschichte nachweislich zum volksläufigen Erzählgut gehört, wenn sie mündlich erzählt und auf diese Weise an nachfolgende Generationen weitergereicht wird. Dabei ist es unerheblich, ob die Geschichte auf eine identifizierbare literarische Vorlage, etwa auf ein Stück aus der Perrault'schen Märchensammlung, zurückgeht. Von Kunstmärchen bzw. literarischen Märchen sollte nur dann gesprochen werden, wenn es darum geht, die Zugehörigkeit einer als Märchen identifizierten Geschichte zum schriftliterarischen Handlungssystem festzustellen. Firmiert sie als literarische Hervorbringung eines Autors und wird als solche auch gehandelt? Ist sie mit anderen Worten mit einem Autorennamen verknüpft, wie dies im Fall von Hauffs, Mörikes, Andersens, Kellers oder Storms Märchen der Fall ist? Wird sie in ihrem Wortlaut respektiert, sodass sich eine Variantenbildung verbietet? Dabei ist es unerheblich, ob es sich bei dem besagten Text um die Variante einer volksläufigen Geschichte, also eines Volksmärchens, handelt, ist diese Variante doch jetzt mit einem Autornamen versehen und in ihrem Wortlaut urheberrechtlich geschützt. Den genannten Beispielen wäre ein weiteres hinzuzufügen, zumal wir es bei den „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm mit den weitestverbreiteten und weltbekanntesten Märchen zu tun haben: Die Grimm'schen Märchen gehören entgegen anderslautender Firmierung nicht dem folkloristischen, sondern dem literarischen Handlungssystem an. Ihr urheberrechtlich geschützter (und von den Herausgebern vehement verteidigter) Status hat allerdings Plagiiierungen und Plünderungen

nicht auszuschließen vermocht; oftmals wird dabei die individuelle Urheberschaft dieser Geschichten bestritten mit dem Ziel, diese widerrechtlich als Kollektivbesitz zu reklamieren.

Die poetologische Ebene

Sobald wir die Ebene der literaturbezogenen Handlungen verlassen und diejenige der Märchenpoetik betreten, sollten die Begriffe Volks- und Kunst- bzw. literarische Märchen keine Verwendung mehr finden. Es sollte dementsprechend von Definitionen abgesehen werden, in denen Merkmale beider Ebenen, der Ebene der Überlieferungspraxen und der Ebene von Texteigenschaften, miteinander verknüpft werden; dies muss unweigerlich auf eine Kanonisierung einzelner historischer Konstellationen hinauslaufen. Was die Ebene der Märchenpoetik angeht, so sollte angesichts der Tatsache, dass wir es mit einer Fülle an Spielarten zu tun haben kennt, eher von einer Vielzahl höchst unterschiedlicher Märchenpoetiken die Rede sein. Deren Spannweite ist nicht zuletzt deshalb so groß, weil wir es sowohl mit einer mündlich tradierten wie einer schriftliterarisch verwendeten Erzählgattung, kurz gesagt: mit einem folkloristischen wie einem literarischen Genre zu tun haben. Dass die folkloristischen Märchen aufgrund ihrer mündlichen Überlieferungsweise einen eingeschränkteren Gestaltungsspielraum aufweisen, wurde bereits erwähnt; dennoch dürften auch hier zahlreiche Spielarten anzutreffen sein. Die Gestaltungsweisen folkloristischer Märchen haben darüber hinaus eine Ausstrahlung weit hinein in den Literaturbereich besessen. So haben sich viele Märchendichter die Poetik des mündlich überlieferten Märchens zum Vorbild genommen und auf diese Weise admirative Parodien folkloristischer Dichtungen angefertigt, die als solche kaum noch zu erkennen waren.

An dieser Stelle sei ein fataler Grundzug des poetologischen Märchendiskurses zur Sprache gebracht. Dieser wird seit eh und je beherrscht, ja, geradezu besessen von der Suche nach dem ‚eigentlichen‘, dem ‚wahren‘ Märchen und infolgedessen von der bisweilen kämpferischen Ablehnung ‚uneigentlicher‘ bzw. ‚unechter‘ Ausprägungen der Gattung. Verantwortlich hierfür sind in nicht zuletzt die Brüder Grimm. Die Auszeichnung *einer* Ausprägung des Märchens als Wesenskern der Gattung ist letztlich nur ideologisch zu begründen, weshalb die Märchenforschung sich hiervon komplett freimachen sollte. Sie sollte alle Ausprägungen der Gattung als gleichberechtigt ansehen und aus ihrem jeweiligen historischen Entstehungskontext heraus begreifen.³ Damit würde sich auch die Bevorzugung eines der Verbreitungsmedien verbieten: Die Mündlichkeit darf keineswegs zum einzig wahren Nährboden der Gattung erhoben werden. Diese gedeiht ebenso im Medium der gedruckten Literatur wie auf der Theaterbühne wie im Medium des Films, um nur die wichtigsten zu nennen. Die Märchenforschung ist deshalb nur pluridisziplinär konzipierbar: als Zusammenwirken nämlich von Volkskunde/Ethnologie, Literaturwissenschaft und Medienwissenschaft.

Buchmärchen als schriftliche Märchenfolklore

Abschließend sei auf den vielfach gebräuchlichen Terminus ‚Buchmärchen‘ zurückgekommen, von dem in der oben zitierten Definition von Manfred Grätz die Rede war. Es wäre zu prüfen, ob wir es bei den Aufzeichnungen bzw. Verschriftlichungen volksläufigen Lied- und Erzählguts, wie sie im Laufe des 19. Jahrhunderts in wachsender Zahl in Buchform erschienen und anschließend durch weitere Publikationen gewandert sind, mit einem eigenen, einem dritten literarischen Überlieferungssystem zu tun haben. Hierzu könnte die

³ Dies schließt eine unterschiedliche literarästhetische Wertung der diversen Gattungsausprägungen keineswegs aus. Eine solche geschähe allerdings nicht mehr im Namen des vermeintlich wahren Märchens, sondern unter Verwendung von jeweils in Anspruch genommener allgemeinliterarischer Bewertungskriterien.

Weiterentwicklung der Folklore-Theorie von Jakobson/Bogatyrev durch Aleida Assmann einen Weg weisen. Für Assmann ist die folkloristische Textverwendungspraxis nicht nur im Horizont mündlicher Überlieferung anzutreffen; sie kann darüber hinaus auch in den Bereich der Schrift- bzw. Buchkultur hineinreichen. Die Kombination von folkloristischer Textverwendungspraxis und schriftlicher bzw. buchmäßiger Überlieferungsform nennt Assmann „schriftliche Folklore“. In der hier benutzten Terminologie würde es sich um ein eigenes literarisches Handlungssystem handeln, in welchem es weder eine urheberrechtlich abgesicherte Autorrolle noch strenges Plagiiierungsverbot gäbe. Um die Existenz einer solchen dritten Überlieferungsweise nachzuweisen, wäre des Näheren zu untersuchen, ob und in welchem Ausmaß die in den zahlreichen Volksmärchensammlungen oft regionalen Zuschnitts enthaltenen Stücke von späteren Anthologisten, Herausgebern von Hausbüchern und Kalendern und Redakteuren von Zeitschriften verwendet und gegebenenfalls auch verändert wurden, ohne die Quelle exakt zu benennen bzw. die Stücke weiterhin mit dem Namen des Sammlers und Erstaufzeichners zu verknüpfen. Damit wäre ein nicht unbedeutender Aspekt der Gattungsgeschichte theoretisch erfasst und der Verlegenheitsbegriff des Buchmärchens im doppelten Sinne des Wort aufgehoben.