

„Auf seiner Reise kam der Märchenerzähler auch in die Stadt im Norden des Landes. Dorthin, so hatten seine Freunde gesagt, würde er vergebens reisen. Dort würde man keine Märchen hören wollen. Dort regiere die Wirklichkeit. »Dann muss ich gerade dorthin reisen«, hatte er zur Antwort gegeben.

Kaum war er durch die Tore der Stadt im Norden eingetreten, als auch schon Polizeibeamte anrückten, alle seine Märchen beschlagnahmten und den Märchenerzähler mittels dreiseitigem Ausweisungsbefehl der Stadt verwiesen.“

INHALT

<u>1 EINLEITUNG</u>	3
<u>2 THEORETISCHE ASPEKTE ZUM MÄRCHEN</u>	6
<u>2.1 DAS MÄRCHEN ALS LITERARISCHE GATTUNG</u>	6
<u>2.2 GESCHICHTE UND ENTWICKLUNG DES MÄRCHENS</u>	8
<u>2.3 DAS VOLKSMÄRCHEN</u>	15
<u>2.3.1 GATTUNGSMERKMALE</u>	15
<u>2.3.2 TYPOLOGIE</u>	18
<u>2.3.3 MÄRCHEN VERSUS SAGE, LEGENDE, MYTHOS, FABEL UND SCHWANK</u>	20
<u>2.4 DAS KUNSTMÄRCHEN</u>	22
<u>2.4.1 GATTUNGSMERKMALE</u>	22
<u>2.5 URSPRUNG DES MÄRCHENS UND DIE MÄRCHENFORSCHUNG</u>	24
<u>2.6 MÄRCHEN UND KINDER- UND JUGENDLITERATUR</u>	29
<u>2.6.1 KINDER- UND JUGENDLITERATUR</u>	29
<u>2.6.2 KLASSIKER DER KJL</u>	30
<u>2.6.3 ENTWICKLUNG DES MÄRCHENS ZUR KINDERLITERATUR</u>	32
<u>2.7 PHANTASTISCHE LITERATUR UND MÄRCHEN</u>	34
<u>3 FOLKE TEGETTHOFF</u>	37
<u>3.1 BIOGRAPHIE</u>	37
<u>3.2 FOLKE TEGETTHOFF – KÖNIGREICH FÜR EIN MÄRCHEN</u>	40
<u>3.2.1 DER MÄRCHENDICHTER UND ERZÄHLER</u>	40
<u>3.2.2 DER PROJEKTENTWICKLER</u>	41
<u>3.3 VERÖFFENTLICHUNGEN</u>	43
<u>4 MÄRCHEN ALS LEBENSPHILOSOPHIE – FOLKE TEGETTHOFF</u>	45
<u>4.1 MÄRCHEN ALS ERWACHSENEN- ODER KINDERLITERATUR?</u>	45
<u>4.2 DIE KUNST DES ERZÄHLENS</u>	47
<u>4.2.1 DER BEGRIFF UND GESCHICHTE DES ERZÄHLENS</u>	47
<u>4.2.2 DER ERZÄHLPROZESS BEI TEGETTHOFF</u>	49
<u>5 INTERPRETATION DER MÄRCHEN FOLKE TEGETTHOFFS</u>	52
<u>5.1 „DIE GANZE (MÄRCHEN)WELT IM FINGERHUT“</u>	52
<u>5.1.1 VOM SCHÖNEN DRACHEN BIS ZUM ENGEL VON PIRAN</u>	53
<u>5.1.2 MÄRCHEN ODER PHANTASIEVOLLE GESCHICHTE?</u>	56
<u>5.1.3 ÄTIOLOGISCHE GESCHICHTE ODER NICHT NUR KRÄUTERMÄRCHEN</u>	57
<u>5.2 MOTIVE UND SYMBOLIK</u>	64
<u>5.3 DER MÄRCHENBAUM UND ALLEGORIE BEI FOLKE TEGETTHOFF</u>	70
<u>5.3.1 DIE PERSONIFIZIERUNG DES MÄRCHENS VON KLING BIS ANDERSEN</u>	72
<u>5.3.2 DAS MÄRCHENWESEN UND DIE MÄRCHENGESTALT BEI TEGETTHOFF</u>	76
<u>5.4 DARSTELLUNG DER GEGENWART UND GEGENWARTSELEMENTE</u>	80
<u>5.4.1 SEXUALITÄT BEI TEGETTHOFF</u>	82
<u>5.5 STRUKTUR, SPRACHE UND STIL</u>	84
<u>5.5.1 REIFUNG EINES TEXTES: „MÄR“ VERSUS „GEMÄRCH“</u>	86

<u>5.5.2 METAPHERDIMENSIONEN</u>	87
<u>5.5.3 MUNDART UND VULGARISMEN</u>	88
<u>5.6 DER HUMOR IN TEGETTHOFFS TEXTEN</u>	91
<u>6 ABSCHLUSS</u>	95
<u>7 LITERATURVERZEICHNIS</u>	98
<u>8 SUMMARY</u>	105
<u>9 ANHANG</u>	106

1 EINLEITUNG

Was ist ein Märchen? Drachen, Feen, Zaubermittel oder grausame Geschichten... Wo liegen die Grenzen zwischen bunt bekleideter Fantasie und nackter Realität? Welche Funktion hat das Märchen? Warum erzählt man in Europa keine Märchen mehr? Für wen sind eigentlich die Märchen bestimmt? Vorbei sind die Zeiten, als Erwachsene dem Märchenerzählen mit angehaltenem Atem lauschten... Schon nach Theodor Storm hat „das Märchen seinen Kredit verloren“¹ und wurde zur Kinderliteratur degradiert.

In Österreich ist vor fast drei Jahrzehnten ein modernes, zurzeit schon weltweit anerkanntes Erzähltalent zum Durchbruch gekommen. Folke Tegetthoff wird von der Presse² für den Bahnbrecher neuer österreichischer und deutschsprachiger Märchendichtung gehalten.

Seit dem Jahr 1979 erschienen bis heute über dreißig Bücher von Folke Tegetthoff und es fanden tausende Gastspiele im Ausland statt. Folke Tegetthoff ist Schriftsteller, Märchenerzähler, Initiator und Organisator kultureller Veranstaltungen (unter anderem des Erzählkunstfestivals GRAZ ERZÄHLT) und Preisträger des „Internationalen Lego Preises“³. Zusammenfassend gesagt: Folke Tegetthoff ist eben ein Medienstar.

Auf der österreichischen bzw. deutschsprachigen Märchenbühne ist Folke Tegetthoff ein Phänomen. Trotzdem steht er außerhalb des offiziellen Literaturstroms. Für unseren literaturwissenschaftlichen Bedarf sind seine literarischen Texte von viel größerer Bedeutung als seine Persönlichkeit. „Er schreibt für Kinder genauso wie für Jugendliche, sein Hauptaugenmerk aber liegt bei Märchen für Erwachsene.“⁴ Die Frage ist, ob seine Märchendichtung oder Kurzerzählung eigentlich als Märchen verstanden werden sollen. Einige seiner Texte sind durch ihre Poetik spezifisch, durch ihren Stil, der vielen Kindern nichts sagen kann und bedeutet für die Erwachsenen die Fortsetzung der Erzähltradition Andersens, Hauffs aber auch Oskar Wildes. „Folke Tegetthoff vereint klassische Elemente mit einem ganz neuen Märchenstil, der ihn in der deutschsprachigen Literaturszene einzigartig macht.“⁵

Ziel meiner Arbeit soll auf jeden Fall kein Künstlerporträt sein, auch wenn der Name Folke Tegetthoffs in Tschechien nicht gerade sehr bekannt ist. In dieser Studie möchte ich

¹ Zitiert nach STUMPFE, Ortrud: Die Symbolsprache der Märchen. Aschendorff, Münster, 1965, S. 195

² z.B. „A new name has to be added to Aesop, Grimm, Andersen...“ – The Manly Daily, Sydney

³ Vgl. Homepage von Folke Tegetthoff www.tegetthoff.at

⁴ Zitiert nach SOLLAT, Karin: Lexikon der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur. Band 1 (Autoren und Übersetzer). Buchkultur-Verlag, Wien, 1994, S. 93

⁵ <http://tegetthoff.at/de/maerchendichter.htm>

mich auf eine Auswahl von Tegetthoffs Texten konzentrieren, und zwar auf jene Texte, die mit der Kinderliteratur nur wenig Gemeinsames haben, die hauptsächlich für das erwachsene Publikum bestimmt sind. Obwohl manche Titel gewissermaßen trivial und eher als Klischees lauten, möchte ich gerade an ihnen demonstrieren, ob und wie man heutzutage immer noch neu und qualitativ Märchen erzählen kann. An Hand der Bücher *Kräutermärchen und Neue Kräutermärchen*, *Reisemärchen*, *Märchenbriefe*, *Liebesmärchen*, *Alles Märchen*, *Gott ist überall zu Hause*, *Till und Hodscha*, *Die schönsten Märchen und Neue Märchen für Europa*,⁶ resp. an Hand der für den Tegetthoffschen Erzählstil typischsten Texte aus diesen Buchtiteln möchte ich mich damit befassen, wie sich Folke Tegetthoff mit dem Genre des Märchens auseinandersetzt, mit welchen stilistischen und lexikalischen Merkmalen er arbeitet und welche Motive und Stoffe bei ihm auftauchen.

In manchen Texten spielt Tegetthoff mit ungebräuchlichen Motiven, in anderen erkennt man das Märchengut der europäischen Volksmärchen und nicht zuletzt werden von ihm auch bekannte Geschichten gesammelt und neu erzählt: die *Kräutermärchen* haben vielleicht in Europa nichts Vergleichbares, das Märchen *Olivenbaum* erinnert uns an die Poesie von Andersens Geschichten, *Der Märchenbaum* befasst sich mit der Rolle des Märchens unter den Leuten, *Der lange Weg* bearbeitet biblische Themen und *Das Märchen von der Freundschaft* bearbeitet das bekannte Motiv des treuen Freundes bzw. Dieners. Meine Aufgabe wird sein, aus dieser Sicht Tegetthoffs Texte zu analysieren. Manche Märchen sind in der Tat Allegorien und Gleichnisse, die vor allem die Vorstellung über eine ethische und ästhetische Bedeutung und Aufgabe der Literatur ausdrücken. In seinen Werken vermischt sich die Gegenwart mit der Zeitlosigkeit und mit den uralten Zeiten, treten die Person des realen Autors, aber auch Zauberer, Könige und Drachen, so wie Engel und Gott und alle lebenden Wesen auf. Folke Tegetthoff erzählt auf originelle Art und Weise über die Kleinigkeiten des Alltags wie auch über unsterbliche Themen wie Liebe, Phantasie, Freundschaft und Hoffnung.

Tegetthoffs Stil kennzeichnet sich durch feine Verflechtung sorgfältig ausgewählter literarischer Bilder, seine Sprache ist blumig und besonders poetisch, plötzlich erscheint direkte Rede, Umgangssprache, die neueste Lexik und die Sprache wird dynamisch,

⁶ Die oben genannte Text-/Bücherauswahl beruht nicht nur auf meiner eigenen Vorstellung von Literatur für Erwachsene, sondern auch auf der eigenen Meinung Folke Tegetthoffs (in einem E-mail von Tegetthoff selbst und von seiner Agentur steht folgendes Verzeichnis von Märchen, die ursprünglich für die Erwachsenen bestimmt sind: „Kräutermärchen“, „Neue Kräutermärchen“, „Reisemärchen“, „Gott ist überall zu Hause“, „Märchenbriefe“, „Fairy tales – Märchen“, „Liebesmärchen“, „Politiker erzählen Märchen“, „Alles Märchen“, „Das Fabelland des Eises“, „Till und Hodscha“, „Die schönsten Märchen“ und „Neue Märchen für Europa“). Aus den genannten Werken liegen die Bücher „Politiker erzählen Märchen“ und „Das Fabelland des Eises“ außer das Interessfeld dieser Arbeit, denn es handelt sich im ersten Fall um ein von Folke Tegetthoff abgewickelter Projekt, in dem Märchen von österreichischen Politikern gesammelt und in einem Buch mit Vorwort von Folke Tegetthoff herausgegeben wurden, im zweiten Fall um eine phantasievolle Geschichte/Novelle, die aber mit der Gattung des Märchens kaum etwas Gemeinsames hat.

überraschend geht sie in neue Dimensionen über. Für Tegetthoff sind typisch sein einfacher, klarer Stil, der Akzent auf das Musikalische der Sprache, die manchmal an die dichterische Prosa erinnert, und die eindrucksvolle Bildhaftigkeit.

Der kritischen Analyse von Werk und Philosophie Folke Tegetthoffs geht ein zusammenfassendes Kapitel voran, in dem aufgrund der Ergebnisse der europäischen und namentlich der deutschen bzw. österreichischen Märchenforschung die Bedeutung des Begriffs *Märchen*, dessen Geschichte und Entwicklung als eine notwendige Einleitung zur Einfassung von Folke Tegetthoffs Märchentexten präsentiert wird.

2 THEORETISCHE ASPEKTE ZUM MÄRCHEN

Was versteht man unter einem Märchen? Ist es vielleicht die Vorstellung einer Wunschwelt wie die aus Tausend und einer Nacht oder ist es eine Welt der Lüge? Ist das Märchen eine epische Prosadichtung außergewöhnlicher ästhetischer Qualität oder Roman der Primitiven?⁷ Wann ist das Märchen entstanden? Welche sind die Wesenszüge des Märchens? Was unterscheidet das Volksmärchen vom Kunstmärchen?

In diesem Einleitungskapitel wird das Märchen als eine selbständige literarische Gattung vorgestellt und mit anderen Phänomenen der Literatur wie Kinder- und Jugendliteratur oder phantastischer Erzählung konfrontiert. Das Ziel dieses theoretischen Diskurses ist es, die Märchentradition und Einzigartigkeit und daher die Basiselemente, auf denen ein moderner Märchendichter und Erzähler bauen kann, zu zeigen.

2.1 Das Märchen als literarische Gattung

„Die Märchendichtung ist das ausgedehnteste Reich der Poesie, es erstreckt sich von den blutdampfenden Gräbern der Vorzeit bis zum Bilderbuch der frommen, kindlichen Legende, nimmt die Volksdichtung und die Kunstdichtung in sich auf, für mich ist sie die Vertreterin aller Poesie, und wer sie meistert, muß imstande sein, das Tragische, das Komische, das Naive, die Ironie und den Humor hineinzulegen, und hat damit die lyrische Saite, das kindlich Erzählende wie auch die Sprache des Naturschilderers zu seinen Diensten.“ (Hans Christian Andersen)⁸

Das Märchen ist eine fabula incredibilis, eine epische Erzählung mit dem Element des Wunderbaren, die zu erst Jahrhunderte lang in der mündlichen Tradition gelebt hatte und geformt und später in der Buchform konserviert wurde; als solche hatte das so genannte Volksmärchen als Grundlage und Inspiration für das so genannte Kunstmärchen gedient. Im Sinne von Gérard Genette⁹ kann man auch von einer Imitation und Transformation sprechen, denn z.B. auch die Grimms und ihre Nachfolger haben nicht die Originalform des mündlich Erzählten archiviert, sondern nachschöpferisch den Stoff in einem gutlesbaren Pseudo-Volkston imitiert. Die Literaturwissenschaft und Märchenforschung disponieren aber für solche Fälle mit den Begriffen Volksmärchen und Kunstmärchen.

⁷ Vgl. Meckens Bezeichnung für das Märchen (In SPANNER, Werner: Das Märchen als Gattung. Gießener Beiträge zur deutschen Philologie, Band 68. Münchow, Gießen, 1939, S. 6)

⁸ ROSSEL, Sven Hakon: Hans Christian Andersen und seine Märchen heute. Picus Verlag, Wien, 1996, S. 54f.

⁹ Vgl. GLASMEIER, Michael: Die skelettierten Stadtmusikanten. Märchenmotive in der zeitgenössischen Kunst. In MATTENKLOTT; Gundel (Hrsg.): Metamorphosen des Märchens. (Schriftenreihe Ringvorlesungen der Märchenstiftung Walter Kahn; Band 3) Schneider Verlag, Hohengehren, 2005, S. 82

Das deutsche Wort „Märchen“ bzw. „Märlein“ (mhd. maerlîn) ist eine Verkleinerungsform zu „Mär“ (ahd. mârî, mhd. maere), das Kunde, Bericht, Erzählung oder Gerücht bezeichnete. Gleich den anderen Diminutiven unterlag auch das Wort Mär einer frühen Bedeutungsverschlechterung und wurde auf erfundene, unwahre Geschichten angewendet (deutlich auch aus dem Zusammenhang lügemaere, tandmaere, entenmär usw.). Erst das 18. und 19. Jahrhundert mit den französischen Feenmärchen und Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht*, mit Herder, Bechstein und Grimms an der Spitze haben das Märchen zu einer Quelle der Poesie erklärt und dadurch auch den pejorativen Klang eliminiert. Heute gelten die Ausdrücke Volksmärchen und Kunstmärchen wertungsfrei als bestimmte Erzählgattungen.

Während der deutsche Ausdruck Märchen sich auf eine besondere Art Erzählung spezialisiert hatte, behalten die in den anderen Sprachen angewandten Begriffe entweder eine allgemeine Bedeutung (z.B. engl. tale, franz. conte), oder gelten auch für benachbarte Gattungen (engl. legende, folktale, franz. légende), oder sie bezeichnen nur einen Teil des Märchenguts (engl. fairy tale, franz. conte de fées). Deshalb hat sich der deutsche Begriff auch bei manchen ausländischen Forschern durchgesetzt. Da auch dieser Begriff ein breites Feld bietet, wurde dieser der Bedeutung nach weiter detailliert und ein allgemeingeltendes Typenregister geschaffen (die Typologie des Märchens siehe Kapitel 2.3.2). Das „Zauber- oder Wundermärchen“ stellt nur einen Teil der ganzen Märchenpalette dar, trotzdem wird es von vielen Autoren selbstverständlich als das eigentliche Märchen angesehen.¹⁰

Mit dem Märchen sind viele unscharfe Ausdrücke wie Zauber, Wunder und Übernatürliches verbunden, diese spiegeln sich auch in den Definitionsversuchen wider. Es gibt kaum einen Märchen- und Literaturforscher, der, sich mit dem Märchen beschäftigend, nicht eine eigene Definition des Märchens geschaffen hätte. Stellvertretend gebe ich zumindest jene von Bolte und Polívka¹¹ an: „Unter einem Märchen verstehen wir seit Herder und den Brüdern Grimm eine mit dichterischer Phantasie entworfene Erzählung besonders aus der Zauberwelt, eine nicht an die Bedingungen des wirklichen Lebens geknüpfte wunderbare Geschichte, die hoch und niedrig mit Vergnügen anhören, auch wenn sie diese unglaublich finden.“

¹⁰ Vgl. LÜTHI, Max: Märchen. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1990, S. 2

¹¹ Ebd. S. 3

2.2 Geschichte und Entwicklung des Märchens

Das Märchen kam nicht erst mit der Veröffentlichung der Sammlung der Brüder Grimm zur Welt, sondern hat eine Jahrtausende lange Geschichte erlebt und überlebt; Märchen, wie sie der heutige Leser kennt, stellen Ergebnisse einer Märchen- und Erzähltradition dar, die so lange wie die Geschichte der Menschheit selbst ist.

Die ersten Spuren des Märchens sind schon im alten Ägypten (um 1250 v.Chr.) in der auf Papyrus überlieferten Geschichte der beiden Brüder Anup und Bata zu finden. Diese weisen gewisse Motive auf, die zu den beliebtesten des Volksmärchens gehören, auch wenn es sich um kein eigentliches Volksmärchen handelt (die Geschichte war für die gebildete Schicht bestimmt und erinnert eher an einen Pharaonenmythos¹²): die Hindernisflucht, warnende Tiere, das Todeszeichen, das verborgene Leben (z.B. Leben im Ei), das Lebenswasser oder Feen ähnliche, Unheil prophezeiende Frauen. Der babylonische Gilgamesch-Epos oder die alten israelischen Geschichten wie die von Moses, vom Richter Jephtha (das Versprechen, dem Gott zu opfern, was ihm aus seiner Tür entgetreten wird) oder von Tobias (der Engel in der Rolle des dankbaren Toten) zeichnen sich ebenfalls durch bekannte Märchenmotive aus. Es stellt sich die Frage, ob diese Motive aus den Volksmärchen stammen oder aus Mythen, Epen, Romanen und anderen Dichtungen in das spätere Volksmärchen gelangt sind.

Im alten Griechenland und Rom findet man Hinweise auf Kinder- und Ammenmärchen; in manchen griechischen Sagen und Erzählungen gibt es Elemente, die gewöhnlich zu Märchenmotiven gezählt werden wie etwa das der dankbaren Schlange, des Lebenskrautes oder des Todesbriefes. Die Geschichten von Herakles können mit denen vom starken Hans und Drachentöter, die von Perseus mit denen von der Unterweltsfahrt mit Gewinn eines magischen Gegenstandes, vom Sieg über das Meeresungeheuer oder von der Befreiung der Jungfrau verglichen, doch die einzelnen Elemente nicht ausschließlich dem Volksmärchen zugesprochen werden, denn auch die Sagen¹³ können ein dem Märchen ähnliches Thema behandeln. Eine große Rolle für die Deutung des späteren Märchens vom Tierbräutigam spielt die römische Erzählung von *Amor und Psyche* (um 150 n.Chr. in Apuleius' *Metamorphosen* überliefert). *Amor und Psyche* ist kein Märchen, sondern Mythos, obwohl es viele märchenhafte Elemente enthält. In erster Linie ist eine der Hauptfiguren Gott und Psyche wird Göttin, was in einem Märchen ausgeschlossen ist, dennoch hat diese, wahrscheinlich ursprünglich alte

¹² Schon die Namen der beiden Brüder Anup und Bata klingen wie die Namen des hunds-köpfigen Gottes Anubis und des stierköpfigen Gottes Bata (vgl. LÜTHI, Max: Märchen. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1990, S. 40)

¹³ Die Abgrenzung des Märchens gegen Sage, Legende, Mythos, Fabel und Schwank folgt unten.

griechische Geschichte die im Abendland tradierte Erzählung vom Tierbräutigam beeinflusst; zum ersten Mal taucht das Motiv der älteren bösen Schwestern auf, die auf die jüngere, schönere eifersüchtig sind und ihr Glück zu zerstören versuchen; ein anderes wichtiges Motiv ist das der zweierlei Tages- und Nachtexistenz des Tierbräutigams¹⁴.

Auch von den mittelalterlichen Literaturüberlieferungen kann gesagt werden, dass sie märchenartige Elemente enthalten, was aber wieder nicht als eindeutiger Beweis für die Existenz des Volksmärchens angesehen werden kann: „märchenhafte“ Motive in der *Edda*¹⁵, möglicherweise als Schwankmärchen zu bezeichnende Geschichten der früheren lateinischen Literatur (die vom Meisterlügner oder befolgten Ratschlägen) oder einige Motive der kurz nach 1300 zusammengestellten *Gesta Romanorum*. Die Märchenforschung spricht auch den durch Byzanz und Spanien und durch die Kreuzzüge nach Europa gelangten orientalischen Erzählungen wie dem indischen *Pantschatantra* eine Wirkung auf die europäische Literatur zu, doch von noch größerer Bedeutung sind keltische Erzählungen, die einen Anklang vor allem in der Artusepik Frankreichs und Deutschlands und dadurch in der weiteren Märchenentwicklung gefunden hatten.

Das 16. Jahrhundert ist für das Märchen nicht nur wegen den zunehmenden Quellen bedeutsam (z.B. Aschenbrödelvarianten in Deutschland, Frankreich oder Portugal), das Hauptereignis der frühen Neuzeit war die Erscheinung von Giovan Francesco Straparolas *Ergötzlichen Nächten* (*La piacevoli notti*, Venedig 1550/1553), einer Sammlung von 73 großteils aus mündlicher Überlieferung stammenden Erzählungen, darunter 21 Märchen (solche wie vom Meisterdieb, Tierprinzen, Zauberlehrling, Drachentöter, vom gestiefelten Kater usw.). Durch die Buchfixierung des Volksgutes und die Übertragung ins höfische Ambiente ist eine Übergangsform des Märchens entstanden, nämlich das Buchmärchen, das noch kein Kunstmärchen, aber auch kein Volksmärchen mehr war.

An Bedeutung weit übertroffen wurde Straparola durch das *Pentamerone* des neapolitanischen Schriftstellers und Beamten Giambattista Basile, das unter dem Titel *Das Märchen aller Märchen, oder Unterhaltung für Kinder*¹⁶ (*Lo cunto de li cunti, ovvero Il trattenemiento di peccerilli*, 1634-36) posthum in Neapel erschien. Die Rahmenerzählung nach Vorbild Boccaccios *Decamerone* bilden fünfzig Erzählungen und Märchen, unter denen die Brüder Grimm Parallelen zu ihren eigenen Märchen erkannt haben: z.B. von Aschenputtel, vom Tischleindeckdich, von den zwei Brüdern, von Rapunzel, vom

¹⁴ Vgl. BETTELHEIM, Bruno: *Za tajemstvím pohádek: proč a jak je číst v dnešní době*. (aus dem Englischen übersetzt von Lucie Lucká) *Lidové noviny*, Praha, 2000, S. 286ff.

¹⁵ z.B. die Riesentochter Skadi, die durch Loki zum Lachen gebracht wird

¹⁶ Ob solche Stellen wie: „Sie lüftete den Vorhang des Theaterapparats und eröffnete den Blick auf ihre Waldbühne.“ (eine Alte beendete den Streit mit dem Pagen damit, dass sie ihre Röcke hochhebt und dem Pagen ihren nackten Hintern zeigt) geeignet für Kinder sind, wie es der Titel sagt, könnte man disputieren. (Vgl. RICHTER, Dieter: *Die Märchen des Basiles und ihre Metamorphosen*. In MATTENKLOTT, Gundel (Hrsg.): *Metamorphosen des Märchens*. (Schriftenreihe Ringvorlesungen der Märchenstiftung Walter Kahn; Band 3) Schneider Verlag, Hohengehren, 2005, S. 25

gestiefelten Kater, von Dornröschen, Schneewittchen und vielen anderen. Basile bringt für manche Märchen die älteste bekannte Vollform, seine Sprache (außergewöhnlich in neapolitanischer Mundart geschrieben) ist barock, voll von Allegorien, Wortspielen, Witz und Humor (1846 übersetzt ins Deutsche mit Vorwort von Jacob Grimm; schon Ende des 18. Jahrhunderts erscheinen die Übersetzungen ins Bolognesische, Italienische und Französische¹⁷).

Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts hat sich in der Märchenproduktion der französische Raum durchgesetzt und im Weiteren eine bedeutende Wirkung auf die Märchenentwicklung des deutschsprachigen Raumes und Europas gehabt. Dies gilt von Charles Perrault, der acht Erzählungen, davon sieben echte Märchen¹⁸ herausgegeben hatte und seinen Nachfolgerinnen, den dichtenden Hofdamen Mme D'Aulnoy¹⁹, Mlle L'Héritier, Mme de Murat und Mlle de la Force, die in der französischen Hofgesellschaft die Feenmode ausgelöst und die Wortverbindung „Contes de Fées“ zum Synonym für das Märchen selbst gemacht hatten. Von Perrault bis zu Gabrielle-Suzanne de Vielleneuve bzw. Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (*La Belle et la Bête, Die Schöne und das Untier*) wurde die Vorstellung höfischer Feen, bei denen im Mittelpunkt ihres Interesses die Menschen als Erziehungsobjekte stehen, gepflegt. Für eine mindestens genau so große Sensation haben 1704-1712 die ins Französische übertragenen Erzählungen der *1000 und einer Nacht* (*Les mille et une Nuits* von Jean Antoine Galland) gesorgt. Die Überlegung des Märchens in die verlockende Exotik des Orients und unverblümt geschilderte Sexualität besaßen den Reiz der Neuheit; die neue Figuren-, Requisiten- und Motivwelt lockte viele Nachahmer an.²⁰ In den deutschsprachigen Raum gelangte der französisch-orientalische Einfluss²¹ in Friedrich Justin Bertuchs *Blaue Bibliothek aller Nationen* (12 Bände, 1790-1800) und hatte noch stärkeres Interesse an Märchen zur Folge gehabt.

Durch die Wirkung der Feen- und Orientsmärchen kommen wir nach Deutschland bzw. in die deutschsprachigen Länder, was aber nicht heißt, es gäbe dort keine frühere Märchenproduktion. Die Tradition zeigt sich auch hier stark durch die Artusepik und lebt weiter in Schwänken und Volksbüchern (z.B. über Till Eulenspiegel); spätmittelalterliche Märchendichtung meist unbekannter Autoren belegen Motive wie der Redekampf mit der Prinzessin; sogar Martin Luther und Hans Sachs kannten das Aschenputtel, die sieben

¹⁷ Daher die Bekanntheit Basiles in Deutschland noch vor der deutschen Übersetzung.

¹⁸ *La Belle au bois dormant* (vgl. Dornröschen), *Le petit Chaperon rouge* (vgl. Rotkäppchen), *La Barbe-Bleue* (vgl. Blaubart), *Le maître Chat* oder *le Chat botté* (vgl. Der gestiefelte Kater), *Les fées* (vgl. Frau Holle), *Cendrillon* oder *la petite pantoufle de verre* (vgl. Aschenputtel), *Le petit pucet* (vgl. Der Jüngling beim Menschenfresser)

¹⁹ Während bei Mme Marie Catherine D'Aulnoy, von der die berühmtesten französischen Feenmärchen wie *Der goldene Zweig*, *Der blaue Vogel* oder *Die weiße Katze* stammen, noch eine ganze Anzahl von Volksmärchen zu erkennen ist, stellen die folgenden Autorinnen klassische Beispiele für die elegante Feendichtung dar.

²⁰ F. Pétis de la Croix und Alain-René Lesage haben *Tausenundein Tage* veröffentlicht, diesem Werk folgte eine Reihe von Imitationen wie des Grafen Claudie-Philippe de Chylus *Orientalische Erzählungen*, *Tausend und eine Stunde* oder *Tausend und eine Viertelstunde*

²¹ Die phantastische Welt der *1001 Nacht* wurde den deutschen Lesern schon um 1712 in Übersetzung von Talandier gebracht.

Schwaben oder das tapfere Schneiderlein. Aber erst die Aufklärung und anschließend vor allem die Romantik haben das allgemeine Interesse an Märchen erweckt.

Die Aufklärung war eigentlich gegen das Märchen, denn dieses war literarisch unwürdig, aber schon die Veröffentlichung der *Blauen Bibliothek* und Wielands teilweise von den französischen und orientalischen Stoffen beeinflusster Märchen²² haben diesen Widerstand bekämpft. In seinem satirischen Roman *Don Sylvio* bzw. im Märchen *Biribinker* hatte Wieland nicht die Feenmärchen, sondern ihren Missbrauch kritisiert.²³ Der nach Lutz Röhrich²⁴ wichtigste Vertreter des Märchens vor Grimm, der Weimarer Professor Johann Karl August Musäus wurde durch die Veröffentlichung der *Volksmärchen der Deutschen*, die eher Sagen- als Märchenstoffe anboten, bekannt. Zu erwähnen wäre vor Grimm noch Johann Hienrich Jung-Stilling mit seinem Werk *Jorinde und Jorindel* oder Goethes Märchen²⁵, von großer Bedeutung ist die Anwendung des Märchenstoffes im Genre Oper bzw. Märchenoper wie es bei Mozart²⁶ oder Gozzi²⁷ zu finden ist.

Der größte Verdienst um das Märchen wird den Brüdern Grimm zugeschrieben, denn die Sammlung *Kinder- und Hausmärchen* steht zumindest für das deutsche Märchen schlechthin. Obwohl dieses Werk wenigstens bei den Laien für ein einzigartiges Volksmärchenbuch gehalten wird, gehört es wegen seiner stilistischen Bearbeitungen, denn die veröffentlichte Version stellt bei weitem nicht den aus dem Volke kommenden und ursprünglich mündlich tradierten Originaltext dar, zu den Kunstmärchen wie man sie später von E.T.A. Hoffmann, Wilhelm Hauff, Eduard Mörike oder Theodor Storm kennt. Nicht einmal die zwei im plattdeutschen Dialekt veröffentlichten Märchen *Von dem Fischer und syner Fru* und *Von dem Machandelboom* können als eigentliche Volksmärchen angesehen werden, denn diese kommen aus der Hand des romantischen Malers Philipp Otto Runge und deshalb gilt die Dialektwiedergabe nicht notwendigerweise als Beweis ihrer Authentizität. Die *Kinder- und Hausmärchen* sind immerhin das Hauptwerk des Märchenforschungsinteresses, da sie eine ideale Vorstellung über das Volksmärchen zeigen, literarische Beziehungen zur älteren deutschen, französischen und italienischen Literatur und dadurch einen räumlich großen Umfang an Märchenmotiven und Stoffen aufweisen, da sie der Impuls für die weitere umfangreiche Märchensammeltätigkeit wurden und seit Jahrzehnten als Basis für Märchenmotivregister und Klassifizierung dienen.

²² U.a. *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva, Idris und Zenide, Pervonte oder die Wünsche, Oberon*.

²³ Vgl. MEYER, Mathias & TISMAR, Jens: *Kunstmärchen*. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, 2003, S. 35f.

²⁴ Vgl. RÖHRICH, Lutz: *Märchensammlung und Märchenforschung in Deutschland*. In RÖTH, Dieter (Hrsg.): *Märchen und Märchenforschung in Europa*. Ein Handbuch. Haag & Herchen, Frankfurt am Main, 1993, S.38

²⁵ *Der neue Paris, Die neue Melusine, Das Märchen*

²⁶ *Die Zauberflöte*

²⁷ Gozzi hat sich mit seinen zehn Märchenstücken (z.B. *Turandot*) gegen Goldonis Aufklärungsgedanken gestellt und rief eine Reflexionswelle bei Tieck, E.T.A. Hoffmann oder Andersen, aber auch bei Wagner, Puccini oder Prokofieff u.a. hervor.

Die Wende des 18./19. und das 20. Jahrhundert sprechen nicht mehr vom Volksmärchen, sondern bis heute nur vom Kunstmärchen, das mehr oder weniger die Volksmärchentradition nachahmt. Nachdem die ersten Märchensammler nur kleine sprachliche oder stilistische Eingriffe vorgenommen hatten, kam es bei den anderen schon zu inhaltlichen Veränderungen, nicht gesprochen von Eigenproduktion. Neben den zahlreichen regionalen Märchensammlungen entstanden (schon vor der Veröffentlichung der KHM) auch eigene Märchen solcher Literaten wie Ludwig Tieck²⁸, Novalis²⁹, denn nach ihm ist das Märchen „gleichsam der Canon der Poesie“, denn „alles poetische muß märchenhaft seyn³⁰“, oder Wilhelm Heinrich Wackenroder³¹. Fouqué hat mit seiner *Undine* als Vorbild für spätere Werke (nicht zuletzt für Puschkins *Rusalka*) gedient, Chamisso's *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* enthält viele märchenhafte Motive, Nähe zum Volksmärchen scheint auch Clemens Brentano³² zu haben. E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Topf*³³ bezeichnet Thalmann als sgn. Wirklichkeitsmärchen³⁴; der letzte Romantiker, der sich mit dem Märchen beschäftigt hatte, war Eichendorff mit seinen Märchen novellen³⁵.

„Die so genannte Biedermeierzeit zeigt den Übergang, wie das Märchen als zunächst noch wichtige Form der Dichtung von der Erwachsenenlektüre zur Kinderliteratur absinkt und somit um die Jahrhundertmitte seinen Kredit verspielt hat (Theodor Storm).“³⁶ Doch es gab manche Autoren, die die Gattung des Märchens zu erhalten wussten, bis auf Ausnahmen handelte es sich aber um einzelne Texte. Diese Ausnahmen bilden Wilhelm Hauffs Märchenzyklen³⁷, Ludwig Bechsteins deutsche Märchenbücher und Andersens zu seiner Zeit mehr in Deutschland als zu Hause populäre Märchen. Zur anderen Gruppe gehören Eduard Mörike³⁸, Dickens³⁹, Thackeray⁴⁰, Lewis Carroll⁴¹ und im deutschen Realismus wieder Storm⁴², Keller⁴³ oder Leander⁴⁴.

²⁸ *Der blonde Eckbert*, 1796/1797; *Der Runenberg*, 1804; *Die Elfen*; 1811, *Phantasmus*; 1812-1816

²⁹ Das Märchen von *Hyazint und Rosenblüte* im fragmentarischen Roman *Die Lehrlinge zu Sais*, das Märchen von *Atlantis* oder das Märchen von *Eros und Fabel* in *Heinrich von Ofterdingen*

³⁰ MEYER, Mathias & TISMAR, Jens: *Kunstmärchen*. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, 2003, S. 65

³¹ *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen*, 1797

³² *Italianische Märchen, Rheinmärchen, Gockel, Hinkel und Gackeleia*

³³ Weitere Märchen: *Klein Zaches genannt Zinnober*, *Prinzessin Brambilla* oder *Meister Floh*

³⁴ MEYER, Mathias & TISMAR, Jens: *Kunstmärchen*. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, 2003, S. 88

³⁵ z.B. in *Das Schloß Dürande*

³⁶ MEYER, Mathias & TISMAR, Jens: *Kunstmärchen*. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, 2003, S. 98

³⁷ *Die Karavane* und *Der Scheik von Alessandrien und seine Sklaven*

³⁸ *Der Schatz*, *Der Bauer und sein Sohn*, *Die Hand der Jezerte*, *Das Stuttgarter Hutzelmännlein*

³⁹ *A Christmas Carol in Prose (Ein Weihnachtslied in Prosa)*, *The Chimes (Die Silvesterglocken)*, *The Cricket on the Hearth (Das Heimchen am Herde)*, *The Magie Fishbone* – das einzige Märchen von Dickens, das man ohne Vorbehalte als Kunstmärchen bezeichnen kann (vgl. MEYER, Mathias & TISMAR, Jens: *Kunstmärchen*. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, 2003, S. 112)

⁴⁰ *The Rose and the Ring*

⁴¹ *Alice's Adventures in Wonderland, Through the Looking-Glass and What Alice Found There*

⁴² z.B. *Der kleine Häwelmann*, *Hinzelmeier*

⁴³ z.B. *Spiegel*, *das Kätzchen*

⁴⁴ z.B. *Vom unsichtbaren Königreiche*, *Die drei Schwestern mit den gläsernen Herzen*

Auch zur Zeit der Jahrhundertwende wandten sich viele Autoren der Erwachsenenliteratur dem Märchen zu: Oscar Wilde, im deutschen Raum dann Franz Kafka, Hugo von Hofmannsthal, Robert Walser, Alfred Döblin, Hermann Hesse, Ödon von Horvath, Bertolt Brecht u.v.m. Das Märchen wird weiter mit anderen Gattungen vermischt, mit Novellen, Kurzgeschichten und Drama, und zur Auseinandersetzung mit der Realität, Politik und Gesellschaft benutzt. Das Interesse an Märchenhaftem steigt, was nicht dasselbe ist wie das Märchen selbst. Ödon von Horvath hat ein neues Terrain mit seinen Sportmärchen eröffnet, Hermann Hesse reflektiert mit seinen Märchen – Traumberichten⁴⁵ – die globale Katastrophe der Menschheit während des ersten Weltkrieges, Döblin integriert Märchenelemente in seine Romane, Walser erzählt in seinem *Dornröschen*-Text von einem damaligen Versuch, dieses Märchen in Verse zu bringen, Kafkas Texte werden wegen seiner Erzählweise und mancher Märchenmotive wie u.a. sprechende Tiere oder die Verwandlung des Menschen in ein Tier durch die Forschung in Zusammenhang mit dem Märchen gebracht (die so genannten Anti-Märchen oder pervertierte Märchen bei Kafka⁴⁶), ironisch spielerische Märchen für Erwachsene erschienen bei Kurt Schwitters.

Im Hintergrund des Märchens steht die Botschaft; in verstärktem Maße gilt das Kunstmärchen vor allem nach dem ersten Weltkrieg als Medium für theologische, philosophische und politische Aussagen; daneben wird das Märchen aber auch die am weitesten verbreitete kinderliterarische Gattung. In der Weimarer Republik und bis zum Ende des zweiten Weltkrieges hat das völkische Märchen – statt von Kunstmärchen wird hier von einer ideologischen Rezeption des Volksmärchens gesprochen – der nationalsozialistischen Propaganda gedient. In der Nachkriegszeit wurden die Märchen dann – vor allem die Grimmschen Märchen – aktualisiert, umgeformt und neu herausgegeben und sind damit einer Welle von großen Märchensammlungen aus der ganzen Welt beigetreten.

In den letzten Jahrzehnten erlebt die Kinder- und Jugendliteratur eine Blütezeit, dagegen hat die Gattung des Kunstmärchens an Bedeutung verloren. Nach Jens Tismar scheint zwar das Volksmärchen ständig frisch parat, das Kunstmärchen habe sich aber in literarischen Innovationen erschöpft.⁴⁷ Das Märchen geht Hand in Hand mit anderen Literaturgattungen und mit anderen Vorführungsmöglichkeiten. Das Buch ist zur Zeit nur eine der Varianten, wie das Märchen zum Rezipienten kommen kann. Die neuen Medien

⁴⁵ Vgl. MEYER, Mathias & TISMAR, Jens: Kunstmärchen. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, 2003, S. 136

⁴⁶ Vgl. Ebd. S. 141f.

⁴⁷ Vgl. TISMAR, Jens: Das deutsche Kunstmärchen des zwanzigsten Jahrhunderts. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1981, S. 1

wie Fernsehen, Kino und heutzutage auch Computer spielen eine große Rolle in der Vermittlung des Märchens; Zeichentrickmärchen, Comics, Fernseh- und Kinomärchen, aber auch Märchen als interaktives Computerspiel stellen die Konkurrenten des gedruckten Textes dar. Das Interesse hat sich vom Text auf die Erzählsituation verlagert und deshalb kann man solchen Phänomene begegnen, wie es die Märchenerzähler sind. Gleich ob sie Grimms, oder selbst geschaffene Märchen erzählen, die Idee, das Märchen lebendig zu erhalten ist gleich.

2.3 Das Volksmärchen

In der Literaturwissenschaft ist die Märchenforschung eng mit dem Namen des schweizerischen Volkskundlers Max Lüthi verbunden, denn seine Untersuchungen zum Wesen und Stil des Märchens (veröffentlicht u.a. im Werk *Das europäische Volksmärchen* und vielen Ansätzen) bilden die Grundlage jeder Auseinandersetzung mit dem Märchen bzw. Volksmärchen und gelten als maßgebend für die weitere Volksmärchenforschung.

Das Volksmärchen stellt eine traditionelle Form des Märchens dar, es hat längere Zeit in mündlicher Tradition gelebt und wurde durch diese mitgeformt. Der Autor des Volksmärchens ist unbekannt, doch es heißt, dass das Volksmärchen ursprünglich auch das Produkt eines Individuums war.

2.3.1 Gattungsmerkmale

Max Lüthi hat während seiner Forschungstätigkeit zum Märchen und seiner Form folgende Bauprinzipien des europäischen Volksmärchens erarbeitet:

„Der Märchendiesseitige hat nicht das Gefühl, im Jenseitigen einer andern Dimension zu begegnen. In diesem Sinne spreche ich von der **Eindimensionalität** des Märchens“⁴⁸. Das Diesseits und das Jenseits sind im Märchen miteinander verbunden, denn es sind nicht zwei verschiedene Dimensionen, die reale und die phantastische Welt sind von einander nicht getrennt. Der Diesseitige stellt sich nicht vor, im Jenseits in einer völlig unterschiedlichen Dimension zu sein und verkehrt mit den jenseitigen Wesen wie Hexen, Feen oder Riesen, als ob sie seines gleichen wären.

Von der **Flächenhaftigkeit** des Märchens spricht man im Zusammenhang mit der fehlenden räumlichen, zeitlichen, geistigen und seelischen Tiefengliederung. Dem Märchen sind nicht nur konkrete Orts- und Zeitangaben, Entfernungen und Zeitabläufe fremd, sondern auch bei den Märchenfiguren werden die Körper- bzw. Charaktereigenschaften nur äußerst selten genannt. Das Märchen begnügt sich gerne mit bloßer Nennung, nicht Schilderung. Die Träger der Handlung sind weder Charaktere noch Typen, es sind Figuren ohne eigentliche Umwelt und Beziehungen, ohne vorherige Geschichte und Entwicklung, sogar ohne eigentliche Innenwelt. Des Weiteren besitzen die Figuren des Märchens nicht nur keine Körperlichkeit, sondern auch keine Innerlichkeit, denn alles Innere, Verstand und Gefühle werden nach außen als Handlungen projiziert.

⁴⁸ LÜTHI, Max: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. Francke Verlag, München, 1978, S. 12

Isolation und Allverbundenheit: Im Märchen geht der Held immer alleine seinen Weg. Der Märchenheld, ein Wandernder, steht im Mittelpunkt des Märchens und alle anderen Figuren sind entweder seine Helfer, Gegner oder Kontrastfiguren zu ihm. Er ist ein Isolierter (aber nicht Einsamer, denn er fühlt sich nicht einsam), trennt sich vom Familienkreis, von seiner gewohnten Umgebung und vertrauten Personen, oder wird ausgesetzt, wandert hinaus in die unbekannte Welt und besteht die Abenteuer – allein. Gerade weil er nirgendwo festgewurzelt ist, ist er für jede Verbindung und Beziehung frei. „Aber nur für den Helden wird die latente Beziehungsfähigkeit immer wieder zur aktuellen Beziehung. Die Unhelden verschlafen die Möglichkeiten, sie nehmen sie nicht wahr, sie verscherzen sie, oder sie begegnen ihnen gar nicht.“⁴⁹ Der Isoliertheit des Helden entspricht die Isoliertheit der Episoden, die sich aneinander reihen, d.h. linear verlaufen.

Sublimation und Welthaltigkeit:

„Die Motive, die das Märchen erfüllen, sind nicht im Märchen selber gewachsen. Viele von ihnen sind einfache «Gemeinschaftsmotive»: Werbung, Hochzeit, Armut, Verwaisung, Verwitwung, Kinderlosigkeit, Kindesaussetzung, Bruderzwist, Geschwister-, Freundes und Dienertreue. Sie spiegeln die Beziehung zwischen Mensch und Mensch, Mensch und Tier, Mensch und Umwelt überhaupt und entstammen profanem Geschehen. Ihre erste Formulierung mögen sie in einfachen Tatsachenerzählungen erhalten haben.“⁵⁰

Die Motive, die in einem Volksmärchen vorkommen, entstammen der Wirklichkeit der realen Welt, nur im Märchen werden sie durch mythische und magische Elemente entwirkt. Sie versuchen die ganze Welt zu umfassen: Geschichte und Kultur, Religion, Beziehungen, Sitten und Gebräuche, ebenso wie das Sexuelle und Erotische.

Das Volksmärchen zeichnet sich durch einen **abstrakten Stil** aus, zu dem außer der Linearität der Handlung im Märchen (im Märchen gibt es keine Gleichzeitigkeit, die Episoden werden aneinandergereiht) auch die präzise Beschreibung der Figuren, Requisiten und Handlungen gehört. Das Märchen liebt alles scharf Ausgeprägte, Formbestimmte und Klare, auch die Märchenhandlung hat scharfe Gelenke wie Aufgaben, Gebote, Verbote und Bedingungen, Ratschläge, Gaben und Hilfen.

Das allgemeine Thema des europäischen Volksmärchens sind Schwierigkeiten und deren Bewältigung. Die Ausgangslage ist durch eine Aufgabe, Notlage oder Mangel gekennzeichnet, durch ein Bedürfnis oder andere Schwierigkeiten. Der Handlungsvorgang ist meist drei- oder zweiteilig (z.B. nach der Lösung der Aufgabe und Gewinn der Prinzessin wird der Held des Gewinnes beraubt oder gerät in eine neue Notlage usw.). Solche Unternehmungen wie Kampf, Fragenstellen und Lösen, Intrigen und Hilfe, Schädigung und Heilung, Mord, Gefangennahme, Vergewaltigung und Erlösung;

⁴⁹ LÜTHI, Max: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. Francke Verlag, München, 1978, S. 60

⁵⁰ Ebd. S. 63

Befreiung, Rettung, Werbung oder Vermählung sind die häufigsten Handlungsetappen des Märchens.⁵¹

Hauptträger der Handlung sind der der menschlichen Welt angehörende Held oder Heldin und ihre Gegner, daneben treten aber die Auftraggeber, Helfer des Helden, Kontrasthelden und die vom Helden geretteten Personen auf. Gegner und Helfer entstammen häufig der jenseitigen Welt. Der Märchenheld ist kein eigentliches Individuum, besitzt keinen Charakter und Vorentwicklung, sogar sein Name ist meistens der häufigste Name wie Hans, oder es handelt sich gar um einen sprechenden Namen; die meisten Nebenfiguren im Märchen bleiben überhaupt unbenannt (sie sind einfach Königin, Stiefmutter, Schwester oder Soldat). Das Märchen ist eine Welt voll von Kontrasten: die Figuren sind entweder böse oder gut, schön oder hässlich, vornehm oder niedrig. Die Eigenschaften werden polarisiert, wodurch das Märchen eine größere Stilisierung erreicht (für das Kind ist diese Polarität des Guten und Bösen einfacher zu verstehen und zu identifizieren, denn es ist sich noch nicht bewusst, dass der Menschencharakter nicht nur schwarz oder weiß ist). Zur Gattung des Märchens als solches gehören selbstverständlich auch die außerirdischen, jenseitigen Figuren wie Hexen, Feen, Zauberer, Riesen, Zwerge, Tiere oder helfende alte Frauen bzw. Männlein. Eines ist für das Märchen noch typisch: Das Gute gewinnt immer über das Böse; die Guten werden belohnt und die Bösen bestraft.

Neben dem Bereich der Märchenfiguren gehören Wunderdinge und Requisiten zu den Hauptmerkmalen des Märchens: das Lebenswasser, drei Haare des Teufels oder ein Wundervogel; daneben aber auch Alltagsdinge wie Haus und Schloss, Schwert, Tierhaare, Stab, prächtige Kleider oder Spinnrad. Auch Pflanzen, Blumen und Früchte und namentlich Bäume bilden das Arsenal des Märchens.

Das Märchen hat sogar seine Lieblingsfarben und Stoffe, es hat eine Vorliebe für reine Farben und Linien, für Metalle und Mineralien. Die am häufigsten verwendeten Farben sind rot, weiß und schwarz, daneben golden und silbern, wobei nicht nur die Kleider und Gegenstände, sondern auch Wälder, Haare oder sogar Körperteile golden und silbern sein können. Im Märchen kommen nicht nur Gold, Diamanten, Bergkristall oder Glas (z.B. ein gläsernes Schloss) vor, das Märchen neigt zum Metallisieren und Mineralisieren – wie viele Märchenfiguren nur sind den bösen Hexen oder Zauberern zum Opfer gefallen und wurden in Stein verwandelt.

Nicht zuletzt ist für das Märchen seine Formelhaftigkeit und Symbolik charakteristisch. Das Märchen beginnt schon traditionell mit der Anfangsformel wie z.B.

⁵¹ Vgl. LÜTHI, Max: Märchen. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1990, S. 27

„Es war einmal ein...“ und endet mit einer Schlussformel der Art „...und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie glücklich noch heute“, dazwischen lässt sich aber eine ganze Reihe anderer Formeln und Wiederholungen bemerken wie wiederholte Verse bzw. gesungene Verse und direkte Reden. Für das Volksmärchen gelten die Formel der Dreizahl und das Gesetz der Steigerung.⁵² Obwohl zu den magischen und symbolischen Zahlen im Märchen mehrere gehören (1, 2, 3, 7 oder 12), ist gerade die Dreizahl die beherrschende, meistens sich sogar noch steigernd mit der Betonung auf dem dritten Element. Nach Lüthi ist die Dreizahl handlungsbildend⁵³: drei Brüder begeben sich in die Welt (die zwei versagen, der dritte und jüngste löst die Aufgabe) oder der Held selbst agiert in drei Phasen, denn die ersten zwei waren erfolglos. Man kann der Dreizahl im Märchen auch sonst sehr oft begegnen: die drei Wünsche oder drei Rätsel, Wahl unter drei Prinzessinnen, drei Helfer des Helden oder drei Naturelemente usw. Die Sprache des Märchens ist außerdem eine bildhafte Sprache. Manche „universale“⁵⁴ Symbole (z.B. die Angst wird als dunkler Wald oder Wolf vorgestellt) sind jedem Leser klar, manche weiß nur die Psychologie zu deuten.

2.3.2 Typologie

Weil das Märchen ein umfangreiches und mannigfaltiges Material darstellt, hat die Märchenforschung des vorigen Jahrhunderts versucht, eine möglichst prägnante Klassifizierung auszuarbeiten, denn eine richtige Klassifizierung ist die Basis jeder Forschung. Eines der nicht gänzlich gelungenen und widersprüchlichen⁵⁵ Beispiele ist folgende Klassifizierung von W. Wundt, der in seiner *Völkerpsychologie* folgendes System empfohlen hatte: mythologische Fabelmärchen, reine Zaubermärchen, biologische Märchen und Fabeln, reine Tierfabeln, Abstammungsmärchen, Scherzmärchen und Scherzfabeln und moralische Fabeln.⁵⁶

Die gegenwärtige Märchenforschung basiert auf dem so genannten Aarne-Thompsonschen Typenverzeichnis, das allgemein gehandhabt wird und die praktische Arbeit wesentlich erleichtert. Nicht nur wissenschaftliche Märcheneditionen, sondern auch manche populäre Sammlungen richten sich nach dem vom finnischen Märchenforscher Antti Aarne vorwiegend aufgrund von finnischen, dänischen und deutschen (Grimm)

⁵² Vgl. LÜTHI, Max: Märchen. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1990, S. 30f.

⁵³ Vgl. Ebd. S. 30

⁵⁴ Vgl. FROMM, Erich: *Mýtus, sen a rituál*. (aus dem Englischen übersetzt von Jan Lusk) Aurora, Praha, 1999, S. 21ff.

⁵⁵ Propp verweist außer anderem auf den missverstandenen Begriff der Fabel, die eine formale Kategorie darstellt oder auf die Widersinnigkeit der Voneinandertrennung einer reinen Tierfabel und einer moralischen Fabel (siehe weiter im Text)

⁵⁶ Vgl. PROPP, Vladimir: *Morfologie pohádky*. H&H, 1999, ISBN 8086022161, S. 16

Märchen geschaffen und 1910 zum ersten Mal veröffentlichten Typensystem (die zweite, englische und erweiterte Ausgabe folgt 1928 durch Stith Thompson).⁵⁷

Das Typenverzeichnis beginnt mit „**Tiermärchen**“ (Animal Tales, Nummer 1-299), die weiter gegliedert werden: „Die Tiere des Waldes“ (Wild Animals, Nr. 1-99), „Tiere des Waldes und Haustiere“ (Wild Animals and Domestic Animals, Nr. 100-149), „Der Mensch und die Tiere des Waldes“ (Man and Wild Animals, Nr. 150-199), „Haustiere“ (Domestic Animals, Nr. 200-219), „Vögel“ (Birds, Nr. 200-249), „Fische“ (Fish, Nr. 250-274), „Andere Tiere und Objekte“ (Other Animals and Objects, Nr. 257-299). Die einzelnen Typen werden von Arne kurz charakterisiert.

Die zweite Hauptgruppe wurde „**Eigentliche Märchen**“ (Ordinary Folk-Tales) benannt; sie gliedert sich in „Zauber- und Wundermärchen“ (Nr. 300-749), „legendenartige Märchen“ (Nr. 750-849), „novellenartige Märchen“ (Nr. 850-999) und „Märchen vom dummen Teufel oder Riesen“ (Nr. 1000-1199). Die „eigentlichen Märchen“, und zwar die „**Zauber- und Wundermärchen**“ (Tales of Magic) bilden den Schwerpunkt des ganzen Kataloges. Hierher gehören solche Subkategorien wie die „Märchen mit übernatürlichem Gegner“ (Supernatural Adversaries, Nr. 300-399, wie z.B. der Drachentöter, der Zauberschüler, Hänsel und Gretel, Gevatter Tod und viele andere), die Erzähltypen mit „übernatürlichem oder verzaubertem Ehepaar“ (Nr. 400-459, wie z.B. Dornröschen oder Froschkönig) oder mit „übernatürlicher Aufgabe“ (Nr. 460-499, z.B. Drei Haare des Teufels). Die nächste Gruppe ist mit dem „übernatürlichen Helfer“ bestimmt (Nr. 500-559, z.B. Aschenbrödel). Dann folgen die Märchen mit „übernatürlichem Gegenstand“ (Nr. 560-649, z.B. Aladdin), darauf die mit „übernatürlichem Können oder Wissen“ (Nr. 650-699, z.B. Die Sprache der Tiere) und schließlich Märchen mit „anderen übernatürlichen Momenten“ (Nr. 700-749, z.B. Schneewittchen).

Die „**legendenartigen Märchen**“ (Religious Stories) werden in weitere Untergruppen geteilt: „Gott belohnt und straft“, „Die Wahrheit kommt an den Tag“, „Der Mann im Himmel“ oder „Der dem Teufel Versprochene“.

Die „**novellenartigen Märchen**“ (Novelle, Romantic Tales) stellen die folgenden Handlungstypen vor: „Die Hand der Königstochter wird gewonnen“, „Das Mädchen heiratet den Königssohn“, „Treue und Unschuld“, „Das böse Weib wird gebessert“, „Die guten Ratschläge“, „Der kluge Knabe/das kluge Mädchen“, „Schicksalsmärchen“ und „Räuber- und Diebgeschichten“. Manche Erzählungen könnten als Novelle bezeichnet werden, würden sie solche Märchenelemente wie das Personal - Prinzessinnen, Könige usw. – nicht enthalten.

Die „**Märchen vom dummen Riesen oder Teufel**“ (Tales of the Stupid Ogre) umfassen die Subgruppen mit Märchen von der „Zornwette“, von der „gemeinsamen Arbeit des Menschen und des Teufels“, vom „Wettstreit zwischen Menschen und Unhold“, von misslungenen „Mordanschlägen auf den Helden“, vom „eingeschüchterten Teufel“ oder vom „Menschen, der die Seele dem Teufel verkauft“.

In die dritte Hauptgruppe werden die „**Schwänke**“ (Nr. 1200-1999) eingeordnet.

Aarne hat von den 2000 Typen in der Tat nur 540 besetzt und damit Platz für weitere Typen bzw. Untergruppen gespart. Thompson hat viele neue Typen eingefügt, die komplizierten Erzählungen durch Kurzfassung ihrer wichtigsten Episoden genauer gekennzeichnet und Literaturnachweise hinzugefügt. Das Aarnesche Typenverzeichnis ist

⁵⁷ Vgl. LÜTHI, Max: Märchen. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1990, S. 16

vorwiegend auf das Märchengut des nördlichen Europas ausgerichtet, die dritte Ausgabe bezieht Irland, Süd- und Osteuropa, den nahen Osten und Indien mit ein. Für die anderen Traditionsgebiete mussten jeweils eigene Typenverzeichnisse erstellt werden, außerdem bestehen auch andere, regionale Typenregister der einzelnen Länder.⁵⁸

2.3.3 Märchen versus Sage, Legende, Mythos, Fabel und Schwank

Ebenso wie das europäische Volksmärchen neigen auch andere Erzählgattungen wie Sage, Legende, Mythos, Fabel oder Schwank⁵⁹ zu Übernatürlichem und Wunderhaftem. Auch für die nächste Aufgabe, für die Analyse der „Märchen“ von Folke Tegetthoff, ist es wichtig, unter diesen Gattungen zu unterscheiden, denn wie es schon in mehreren „Märchenbüchern und Sammlungen“ oft vorkommt, kann man schließlich nur einen Bruchteil der Beiträge für eigentliche Märchen halten.

Lüthi⁶⁰ verfügt über eine konkrete Charakteristik dieser benachbarten Gattungen des Märchens. Die **Sage** ist eine Erzählung, die über wirkliche Vorgänge berichten will, die sich aber von dieser Wirklichkeit irgendwie entfernt hat, entweder dadurch, dass sie von Mund zu Mund tradiert wurde und so eine Umformung erhalten hat (Volkssage, Lokalsage), oder dass sie bewusst dichterisch gestaltet wurde (Heldensage). Das Hauptinteresse der Sage liegt am Außergewöhnlichen, meistens an den geheimnisvollen Figuren wie Geistern, Gespenstern, Wassernixen, Riesen, Zwergen, Hexen, Bergdämonen usw., das des Märchens dagegen aber mehr auf der Handlung, denn im Märchen haben die jenseitigen Gestalten nichts Gespenstisches an sich, Zauber und Wunder sind für die Märchenwelt selbstverständlich. Diesseits und Jenseits in der Sage sind zwei scharf von einander getrennte Dimensionen.

⁵⁸ Vgl. LÜTHI, Max: Märchen. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1990, S. 16 ff.

⁵⁹ André Jolles grenzt diese Gattungen streng nach den Sprachgebärden und Funktion von einander ab. Diese einfachen Formen nach ihm nichts anderes als „die Verwirklichung von mit Geistesbeschäftigung geladenen und zur Sprachgestalt verdichteten Sprachgebärden.“ Die Sprachgebärde des Märchens sei die Aufhebung der unmoralischen Wirklichkeit, die der Sage die familiäre Welt, die der Legende die Imitatio des heiligen, die des Mythos sei die Wissensantwort auf eine Frage nach den Weltwesen, die des Schwanks die Komik als Entbindung des Unzulänglichen und Lösung der Spannung. Die Funktion des Märchens sei es, eine sublimierte Welt, in der sich alle Sehnsüchte des Menschen nach Glück und Erfüllung zu mythischer Vollendung gestalten, transparent zu machen. Die Funktion der Sage sei es, über die resignierende Einstellung des Menschen zum Weltgeschehen auszusagen, die der Legende, den Menschen an das Göttliche näher zu bringen, die des Mythos liegt in der Aussage menschlicher Gedanken über das Verhältnis von dieser und jener Welt. Die Wirkungskraft des Schwanks sei in der Macht der geistigen Freiheit, die im Gelächter über alles Allzu/Menschliche gründet. (Vgl. RANKE, Kurt (Hrsg.): Die Welt der einfachen Formen. Studien zur Motiv-, Wort- und Quellenkunde. Walter De Gruyter, Berlin, 1978, S. 32f.)

⁶⁰ Vgl. LÜTHI, Max: Märchen. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1990, S. 6ff.

Die **Legende** steht der Sage nahe, im Französischen und Englischen sind die Begriffe sogar gleich.⁶¹ Die Legende erzählt wie die Sage von übernatürlichem Geschehen, das aber hier von einem festen religiösen System geprägt wird. Von der modernen Legendenforschung werden die „eigentliche Legende“ (eine Erzählung vom irdischen Leben heiliger Personen) und die „Mirakelerzählung“ (eine Erzählung von Wundern als Offenbarung Gottes). In der Legende werden die Vorgänge auf den Träger des Sakralen bezogen, in der Sage auf den vom Geheimnisvollen Betroffenen.

Der Begriff **Mythos** bezieht sich aber nicht unbedingt auf die Menschen, sondern auf die Götter, die auch in Gestalt von Tieren oder Menschen bzw. als götterähnliche Helden erscheinen können. Im Gegensatz zu den vorherigen Gattungen liebt es der Mythos, vom Jenseitigen aus auf das Irdische zu blicken.

Auch die **Fabel** gehört zu den Gattungen, die wie das Märchen den Rahmen des Irdischen überragen, denn die handelnden Figuren sind diesmal von sprechenden Tieren, Pflanzen, Dingen oder Körperteilen dargestellt. Die Fabel ist eine Gleichniserzählung, deren Aufgabe es ist, dem Leser eine Lehre zu erteilen.

Den **Schwank** unterscheidet vom Märchen seine Neigung zur Parodie und Satire, denn der Schwank will als solcher zum Lachen bringen, das Märchen nicht. Der Schwank ist aber besser als eine Möglichkeit jeder Erzählgattung zu verstehen, daher kann man vom sgn. Wirklichkeitsschwank, vom Sagen- und Legendenschwank, oder auch vom Märchenschwank sprechen.

⁶¹ Im Französischen müssen die beiden Bezeichnungen durch ein Attribut unterschieden werden – „légende populaire“ und „légende religieuse“, ähnlichen Fall findet man auch im Englischen – „legend“, „demonic legend“, „popular tradition“ vs. „sacral legend“ oder „saint’s legend“

2.4 Das Kunstmärchen

Das Kunstmärchen (nach Wührl haben viele Philologen andere Begriffe ausgedacht, um dem eigentlichen Ausdruck Kunstmärchen zu entkommen: phantastische Novelle, Legendenmärchen, Phantasiestücke, Nachtstücke, Novellenmärchen, Märchen novellen, Märchenromane oder Naturmärchen, Wirklichkeitsmärchen, Anti-Märchen u.v.a.)⁶² wurde im Unterschied zum Volksmärchen nicht in mündlicher Form anonym tradiert, sondern gehört als individuelle Erfindung eines bestimmten Dichters oder Schriftstellers zur Individualliteratur, wird schriftlich fixiert und verbreitet (Wie beim Volksmärchen gibt es auch beim Kunstmärchen keine einzige befriedigende Definition, sondern jeder Forscher versucht, eine eigene zu kreieren). Der Schöpfer des Kunstmärchens hält in seinem Werk entweder am Volksmärchenschema fest und bedient sich des ganzen Märchenarsenals, oder fabuliert eine auf der Volksmärchentradition nicht basierende phantastische Geschichte mit unterschiedlichem Gebrauch an Wunderbarem. Daher sprechen Meyer und Tismar vom Volksmärchen als einem Orientierungsmuster des Kunstmärchens, denn das Volksmärchen stellt das Reservoir des modernen Erzählgutes, nämlich des Kunstmärchens dar.⁶³

Nicht nur in der Definition, sondern auch in der Geschichte des Kunstmärchens sind sich nicht alle Märchenforscher einig, doch allgemein betrachtet man als die ersten Kunstmärchen die Märchen von Straparola und Basile bzw. die Feenmärchen des Rokoko-Frankreichs (die Geschichte des Kunstmärchens als auch des Volksmärchens siehe Kapitel 2.2).

2.4.1 Gattungsmerkmale

Das Gemeinsame von Kunst- und Volksmärchen liegt im Volksmärchen, auf das sich das Kunstmärchen teilweise bezieht, doch wie es die Geschichte zeigt, kann dies sehr unterschiedliche Ergebnisse zur Folge haben. Im Unterschied zum Volksmärchen können die oben genannten Merkmale teils oder ganz ausgelassen werden, Diesseits und Jenseits müssen keine Einheit mehr bilden, die Handlung des Kunstmärchens kann auf einen bestimmten Ort und in eine bestimmte Zeit situiert werden, die handelnden Personen können in der Tat wahre Menschen sein; der Kunstmärchenautor wählt, wenn überhaupt,

⁶² Vgl. WÜHRL; Paul-Wolfgang: Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen. Quelle & Meyer, Heidelberg, 1984, S. 15

⁶³ Vgl. MEYER, Mathias & TISMAR, Jens: Kunstmärchen. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, 2003, S. 3ff.

aus der ganzen unerschöpflichen Menge an Motiven, Personal und Requisiten, die ihm das Volksmärchen bietet, nur das, was ihm gerade gut in seinen dichterischen Plan passt. Deshalb liegt auch so ein großer Unterschied in den Kunstmärchen von Basile, Andersen, Hauff und in denen von Hesse, Döblin oder Brecht. Das Kunstmärchen ist eine Manifestation der Phantasie seines Schöpfers.

Die Kunstmärchen sind in der Regel umfangreicher und literarisch anspruchsvoller gestaltet, die Sprache ist bildhafter und oft voll von Metaphern und Kunstworten, sogar die Personen und Ereignisse werden viel detaillierter geschildert. Ein häufiges Merkmal des Kunstmärchens ist das fehlende Happy end, das ein untrennbarer Bestandteil des Volksmärchens ist.

Wühl definiert in seinem Aufsatz über das deutsche Kunstmärchen folgende Gattungsmerkmale des Kunstmärchens⁶⁴:

1. das Kunstmärchen ist das Resultat einer produktiv-artistischen Weiterentwicklung der „einfachen Form“ des Volksmärchens durch Psychologisierung der Figurenzeichnung und Literarisierung des Erzählstils
2. es chiffriert, verhüllt, verrätselt, allegorisiert und verfremdet seine Botschaft; es überschreitet die Gattungsgrenzen von der Novellistik zur Epik, zur Lyrik und zu dialogisch dramatisierenden Darstellungsformen
3. es stellt hohe Anforderungen an die Rezeptionsfähigkeit des Lesers
4. das naive Glücksmärchenschema wird oft durchbrochen, der Kontrast zwischen dem Guten und dem Bösen wird durch eine skeptische Realitätssicht ersetzt
5. das Wunderbare ist formprägendes Merkmal im Kunstmärchen

⁶⁴ Vgl. WÜHL; Paul-Wolfgang: Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen. Quelle & Meyer, Heidelberg, 1984, S. 16

2.5 Ursprung des Märchens und die Märchenforschung

Wie und wann die ersten Märchen tatsächlich entstanden sind, wurde bis heute noch nicht eindeutig festgelegt. Über den Ursprung und über die Geschichte des Märchens wurden viele Theorien und Hypothesen entwickelt.

Zum Gegenstand wissenschaftlicher Forschung wurde das Märchen zum ersten Mal in der deutschen Romantik. Max Lüthi spricht von „tiefer Liebe der Romantik zum Märchen“⁶⁵, die sich in der Herausgabe der Sammlung *Kinder- und Hausmärchen* (1812 bzw. 1815) reflektiert hatte. Aus dem mündlich tradierten Volksmärchen ist eine Übergangsform vom Volksmärchen zum Kunstmärchen, nämlich das Buchmärchen geworden. Der Erfolg der Grimmschen Märchensammlung und der Anreiz beider Brüder zu weiterem Sammeln hatten eine heftige Sammeltätigkeit zur Folge. Großen Anklang fand in Deutschland auch die Veröffentlichung des *Deutschen Märchenbuchs* (1845) des Germanisten, Volkskundlers und Schriftstellers Ludwig Bechstein.

Die Brüder Grimm hatten teilweise schon in den an die Sammlung anschließenden *Anmerkungen* ihre Gedanken über den Ursprung des Märchens geäußert. Zusammen mit J.G. Herder waren Jacob und Wilhelm Grimm die ersten, die nach der Herkunft, nach dem Sinn und nach der Deutung der Märchen fragten und Untersuchungen durchführten. Die Antwort fanden sie im uralten Erzählgut der Germanen, nämlich in der deutschen Mythologie, davon wurde auch der Name der ersten Märchenforschungstheorie abgeleitet – **„die indogermanische“** bzw. **„indoeuropäische“** oder **„arische Theorie“**. „Die Grimms sahen in den Märchen Restbestände eines verlorenen „urdeutschen Mythos“ (Wilhelm Grimm).“⁶⁶ Als sich die Mythen bei den Völkern mit der Zeit veränderten, umformten und schließlich ganz verschwanden, bekamen nach Grimm aus deren Überresten die Volksmärchen ihre Gestalt. Die Zusammenfassung dieser theoretischen Reflexionen hatte Jacob Grimm in der 1835 herausgegebenen *Deutschen Mythologie* geboten. Die Grimms leugneten aber die Motiven- bzw. Märchenwanderung nicht, in dem sie in einzelnen Fällen die Möglichkeit zugaben, ein Märchen könnte von einem Volke zum anderen übergegangen sein und auf dem fremden Territorium Fuß gefasst haben. Die Grimmsche Theorie fand in ihrer Zeit große Anerkennung; in die Reihe ihrer Anhänger könnten der Österreicher J.G. von Hahn, ferner der Orientalist Max Müller, oder der Italiener Angelo de Gubernatis eingeordnet werden.

⁶⁵ LÜTHI, Max: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. Francke Verlag, München, 1978, S. 5

⁶⁶ RÖHRICH, Lutz: Märchen und Märchenforschung in Deutschland. In RÖTH, Dieter (Hrsg.): Märchen und Märchenforschung in Europa. Ein Handbuch. Haag & Herchen, Frankfurt am Main, 1993, S. 43

Auch in der weiteren Entwicklung des 19. Jahrhunderts blieb Deutschland im Mittelpunkt der Märchentheorien. Zum Hauptvertreter der so genannten „**Wandertheorie**“ bzw. „**indischen Theorie**“ wurde der Göttinger Sankritforscher Theodor Benfey, der im Jahre 1859 in der Einleitung zu der deutschen Übersetzung des *Pantschatantra* vorgeschlagen hatte, Indien als die Urheimat des Märchens anzusehen. Nach Benfey wurden die Märchen vom Buddhismus geschaffen. Von Indien aus wanderten Motive, Stoffe und Handlungen, sogar ganze Märchen durch literarische Vermittlung über Perser, Araber und Juden nach Europa und in die ganze Welt. Nur die Tiermärchen hätten sich in entgegengesetzter Richtung bewegt, von Griechenland nach Indien. Die wichtigsten seiner Anhänger waren Reinhold Köhler und Em Cosquin. Wie die Grimmsche Theorie, die sich mit der Zeit als völlig irrelevant gezeigt hatte, trat später auch die von Benfey in den Hintergrund, als andere Gelehrte den Versuch unternommen hatten, Ägypten, Babylon oder Griechenland als Ausgangspunkt der Märchenwanderung darzustellen.

Was André Jolles in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts über die Entstehung der „einfachen Formen“ zusammengefasst hatte, nämlich dass „die Schriftkultur und mit ihr die literarische Fixierung der Einfachen Formen im Kulturbereich des Orients und des östlichen Mittelmeeres zuerst auftritt, spricht keineswegs gegen eine gleichzeitige oder noch frühere Erzähl- oder Liedtradition bei schriftlosen Völkern“⁶⁷, wurde schon von der sgn. „**anthropologischen Schule**“, der dritten Hauptrichtung der Märchentheorie vorgelegt. Die anthropologische Theorie, die in England von ihren Hauptvertretern Edward Tylor und Andrew Lang gebildet und in anderen Ländern wie in Frankreich durch Joseph Bédier und in Deutschland durch Adolf Bastian und Hans Naumann vertreten wurde, geht davon aus, dass die ursprünglichen religiösen Grundsätze, die Denkart und die Phantasie bei allen Völkern sehr ähnlich waren, was auch in verschiedenen Gebieten möglicherweise zur Entstehung ähnlicher Märchen geführt hatte.

Neben diesen Hauptrichtungen hat sich am Anfang des 20. Jahrhunderts die von Kaarle Krohn und Antti Aarne gegründete „**finnische Schule**“ durchgesetzt, eine historisch-geographische Schule, die sich der monogenetischen Theorie anschließt. Nach Krohn und Aarne ist jedes Märchen ursprünglich eine feste Erzählung⁶⁸, die nur einmal an einer bestimmten Stelle und zu einer bestimmten Zeit erdacht worden und weiter gewandert ist. Viel stärker als die vorherigen Theorien betonen Krohn und Aarne die

⁶⁷ RANKE, Kurt (Hrsg.): Die Welt der einfachen Formen. Studien zur Motiv-, Wort- und Quellenkunde. Walter De Gruyter, Berlin, 1978, S. 39

⁶⁸ Vgl. AARNE, Antti: Ursprung der Märchen. In KARLINGER, Felix (Hrsg.): Wege der Märchenforschung. Wege der Forschung Band CCLV, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1985, S. 52

Wanderfähigkeit des Erzählgutes, „und zwar besonders bei den epischen Formen einer breiten, wellenartigen Wanderung von Volk zu Volk (Wellentheorie)“.⁶⁹ Die wichtigste Aufgabe dieser Methode ist daher den Archetypus, das Ursprungsland und die Verbreitungswege zu bestimmen.

In seinem Aufsatz *Ursprung der Märchen* hält Aarne die Wahrscheinlichkeit der Märchenentstehung bei allen Völkern für sehr gering, auch die einzelnen außereuropäischen, z.B. in Amerika vorkommenden Varianten sind nach Aarne deutlich in späterer Zeit aus dem alten Kontinent eingezogen.⁷⁰ Indien hätte jedenfalls einen großen Anteil an der Märchenschöpfung gehabt, denn die Reichhaltigkeit des alten indischen Märchengutes verweist unwidersprüchlich auf die Popularität der Märchen in Indien. Für Indien scheint die ältere Zeit, für Europa dagegen das Mittelalter der Schwerpunkt der Märchenschöpfung zu sein. Die weitere Verbreitung eines Märchens konnte durch die mündliche Erzählung und durch die Vermittlung der Literatur erfolgen.⁷¹ Eine größere Bedeutung für die Verbreitung der Märchen hätte die Literatur aber erst im 20. Jahrhundert gehabt.

Während man im 19. Jahrhundert vorwiegend astrale, mythologische und meteorologische Vorgänge in den Märchen suchte, legt man seit **Freud** und **Jung** einen großen Wert auf die psychologische Deutung. Nach den Freudianern verrieten die Märchen eine verdrängte erotische Bildsprache, für die Jungsche Schule stellen die wichtigsten Märchenfiguren eine Verkörperung von Archetypen dar. Eine Buchabwicklung der Jungschen Theorie wurde von ihrer Anhängerin Hedwig von Beit in ihrem dreibändigen Monsterwerk *Symbolik des Märchens* zusammengebracht, das eine Fülle von Materialien und Einzeldeutungen enthält und viele interessante Hinweise bietet.

Viele Namen wie André Jolles, Werner Spinner oder Vladimir Propp und viele andere⁷² mussten genannt werden, um alle, die zur Märchenforschung mit ihren Erkenntnissen beigetragen haben, aufzuzählen, jedoch einen Höhepunkt erreichte die literaturwissenschaftliche Märchenforschung mit dem Schweizer Max **Lüthi**, der mehrere Charakteristika des Märchens aufgezeigt („Eindimensionalität“, „Flächenhaftigkeit“, „Isolation“, „Allverbundenheit“ und „abstrakter Stil“)⁷³, das Märchen als literarische Gattung gegen den anderen wie Legende abgegrenzt und damit einen starken Einfluss auf

⁶⁹ RANKE, Kurt (Hrsg.): Die Welt der einfachen Formen. Studien zur Motiv-, Wort- und Quellenkunde. Walter De Gruyter, Berlin, 1978, S. 42

⁷⁰ Vgl. AARNE, Antti: Ursprung der Märchen. In KARLINGER, Felix (Hrsg.): Wege der Märchenforschung. Wege der Forschung Band CCLV, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1985, S. 54

⁷¹ Ebd.

⁷² Die oben genannten Literaturforscher bilden nur einen Bruchteil von denen, die zu erwähnen wären; zu den wichtigsten Vertretern der volkskundlichen Märchenforschung des 20. Jahrhunderts werden u.a. Lutz Röhrich, Kurt Ranke oder Hermann Bausinger gezählt.

⁷³ Siehe Kapitel 2.3 Das Volksmärchen bzw. 2.3.1 Gattungsmerkmale

die weitere Forschungsentwicklung hatte. Lüthi's Werk⁷⁴ wurde zu einem der Grundsteine und Ausgangsbasis der gegenwärtigen Märchenforschung.

Das Märchen als Gattung stellt aber seit den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts nicht den einzigen Gegenstand der Märchenforschung dar, wenn der Kontext des Erzählens und der Erzähler immer bedeutender wurden⁷⁵. Die Forschungsrichtung wurde vom russischen Folkloristen Mark **Asadowskij** gegründet, indem er mit seiner in deutscher Sprache veröffentlichten Studie *Eine russische Märchenerzählerin* (1926) den Menschen in den Mittelpunkt der Märchenforschung eintreten lassen hatte. Nach seinem Vorbild entstanden auch im deutschsprachigen Raum viele Monographien über einzelne MärchenerzählerInnen (u.a. von Gottfried Henssen, Siegfried Neumann oder Ulrich Tolksdorf),⁷⁶ aus anderen Ländern ist das Werk *Märchen, Erzähler und Erzählgemeinschaften* (1962) der Ungarin Linda Dégh zu nennen, die folgende drei Faktoren: Tradition, Individuum und gegenwärtige Erzählgemeinschaft für die existentielle Bedingung des Märchens hält.⁷⁷

In den vergangenen Jahrhunderten und heute noch ist deutlich geworden, dass sich verschiedene Wissenschaften um das Märchen bemühen. Der Literaturwissenschaftler untersucht aufgrund des Vergleiches der Varianten Ursprung, Verbreitung und Veränderung der Erzählungen, außerdem sind die Struktur und der Stil des Märchens Gegenstand seiner Forschung geworden. Der Volkskundler sucht die Spuren alter Bräuche und Riten in den Märchen, darüber hinaus auch die Stellung des Märchens im Gemeinschaftsleben und die Rolle des Erzählens und des Erzählers. Aber auch Soziologen, Religionshistoriker und Mythenforscher, Psychologen, Pädagogen und Psychiater haben mit ihren Kenntnissen zur Märchenforschung beigesteuert.

Auch in den letzten Jahrzehnten spielt Deutschland die Rolle der Märchengroßmacht, wo sich Erkenntnisse aus der ganzen Welt unter einem Dach sammeln. Zu den größten und wichtigsten Organen der ganzen Märchenforschung gehört nämlich die „Europäische Märchengesellschaft e.V.“, die 1956 im Schloss Bentlage bei Rheine in Westfalen als „Gesellschaft zur Pflege des Märchengutes der europäischen Völker e.V.“ gegründet wurde und sich als Hauptaufgabe gestellt hatte, die Volksmärchen

⁷⁴ In erster Linie wurde das Werk „Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen.“ zu einem der Grundsteine der gegenwärtigen Märchenforschung.

⁷⁵ Schon die Brüder Grimm haben ihre Aufmerksamkeit der Erzählsituation und der Erzählerpersönlichkeit gewidmet (Vgl. RANKE, Kurt (Hrsg.): Die Welt der einfachen Formen. Studien zur Motiv-, Wort- und Quellenkunde. Walter De Gruyter, Berlin, 1978, S. 44), aber die romantische Vorstellung des „schöpferischen Volksgeistes“ (siehe weiter) hat die Individualität des Erzählers in Vergessenheit geraten gelassen.

⁷⁶ Vgl. RÖHRICH, Lutz: Märchen und Märchenforschung in Deutschland. In RÖTH, Dieter (Hrsg.): Märchen und Märchenforschung in Europa. Ein Handbuch. Haag & Herchen, Frankfurt am Main, 1993, S. 42

⁷⁷ Vgl. KRENN, Katharina: Folke Tegetthoff, ein Märchenerzähler oder Als die Märchenfiguren aus ihren Brokatgewändern schlüpfen, ihre Buckel abschnallten und in den Tag schwebten, das HEUTE zu erfahren. (Diplomarbeit) Universität in Graz, 1990 S. 19

zu bewahren und im Bewusstsein des heutigen Menschen wieder zu beleben.⁷⁸ Im Hauptaugenmerk der EMG stehen jedoch nicht nur die Märchen, sondern auch deren Erzähler als Märchenpfleger, denn laut der EMG-Devise gilt: „Nur ein erzähltes Märchen ist ein lebendiges Märchen!“⁷⁹

Eine zweite große Organisation zur Pflege und Förderung des europäischen Märchengutes wurde 1985 unter dem Namen „Märchenstiftung Walter Kahn“ gegründet. In Deutschland und natürlich auch anderen Ländern existiert eine ganze Reihe von Organisationen, Instituten, Archiven und Stiftungen, die sich mit dem Märchengut, Märchenerzählen und Volkserzählung im Ganzen beschäftigen⁸⁰.

„Die Volkspoesie tritt aus dem Gemüt des Ganzen hervor, was ich unter Kunstpoesie meine, aus dem des Einzelnen. Darum nennt die neue Poesie ihre Dichter, die alte weiß keine zu nennen, sie ist durchaus nicht von einem oder zweien oder dreien gemacht worden, sondern eine Summe des Ganzen; wie sich das zusammengefügt und aufgebracht hat, bleibt unerklärlich, wie ich schon gesagt habe, aber ist doch nicht geheimnisvoller wie das, daß sich die Wasser in einem Fluß zusammentun, um nun miteinander zu fließen.“ (aus einem Brief Jacob Grimms an Achim von Arnim)⁸¹

Nicht zuletzt ist zum Ursprung des Märchens zu bemerken, dass die ursprünglich Grimmsche Vorstellung der Märchenentstehung durch einen „Volksgeist“ für falsch gehalten wird. Jede Dichtung, jedes Märchen in jedem einzelnen Falle wurde von einem bestimmten Individuum geschaffen, weshalb heute auch von einem unbekannten Autor des Volksmärchens und einem bekannten des Kunstmärchens gesprochen wird. An der Gestaltung eines Märchens hatten sich sicherlich nicht nur der Erzähler bzw. die Erzähler, sondern unbedingt auch ihre Zuhörer beteiligt. Um erfolgreich zu werden, mussten sich die Erzähler ihren Hörerschaften, deren Bedürfnissen und Gelüsten anpassen.⁸² Daher und aus den bei der mündlichen Überlieferung entstandenen Änderungen kommt auch der Einfluss des Volkes auf die Umformung des Volksmärchens.

⁷⁸ Alljährlich veranstaltet die „Europäische Märchengesellschaft“ einen Kongress mit einem speziellen Thema, an diese traditionellen Kongressreihen schließen jeweilig Veröffentlichungen von Kongressbänden an.

⁷⁹ RÖHRICH, Lutz: Märchensammlung und Märchenforschung in Deutschland. In RÖTH, Dieter (Hrsg.): Märchen und Märchenforschung in Europa. Ein Handbuch. Haag & Herchen, Frankfurt am Main, 1993, S.51

⁸⁰ Eine Beispielsliste von Organisationen und regelmäßigen Veranstaltungen ist im *Erzählerlexikon* von Kathrin Pöge-Alder zu finden (S. 298 ff.)

⁸¹ ELLER, Rose: Das Märchen. Ursprung, Symbolik, Sinngehalt. Eckart-Schriften Heft 96, Österreichische Landmannschaft, Wien, 1985, S. 33

⁸² Vgl. LÜTHI, Max: Aspekte des Volksmärchens und der Volkssage. In KARLINGER, Felix (Hrsg.): Wege der Märchenforschung. Wege der Forschung Band CCLV, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1985, S. 408f.

2.6 Märchen und Kinder- und Jugendliteratur

Die heutige (europäische) Gesellschaft denkt beim Wort „Märchen“ in erster Linie an Kinder und die eigene Kindheit. Dass es so nicht immer war, wissen nur mehr wenige. Wo liegen die Grenzen zwischen der KJL⁸³ und der Erwachsenenliteratur? Wann und wie ist das Märchen zur Kinderliteratur geworden?

2.6.1 Kinder- und Jugendliteratur

KJL ist nach Doderers Lexikon⁸⁴ als eine Bezeichnung für die sgn. spezifische KJL (ausschließlich für Kinder und Jugendliche produzierte Texte) und die KJL im weiteren Sinne bzw. Kinder- und Jugendlektüre (alle von den Kindern und Jugendlichen konsumierten Texte) zu verstehen. Der Begriff KJL wird mit gewissen Nuancierungen weiter differenziert.

Das Kind als Rezipient literarischer Werke wurde bis in das 18. Jahrhundert ignoriert. Den ersten Impuls stellt wahrscheinlich Jean Jacques Rousseau und sein Werk *Emile ou sur l'éducation* dar. In das 18. Jahrhundert fällt die sgn. Entdeckung der Kindheit⁸⁵. Der erste professionelle Jugendschriftsteller in deutscher Sprache war Joachim Heinrich Campe (1746 – 1818).⁸⁶ Mit den Veränderungen in der Gesellschaft, den Reformen der Zeit des Josephinismus und der heranwachsenden Schreibtätigkeit der KJL-Schriftsteller wurde erreicht, dass die KJL als selbständiger Literaturbereich entstanden war und in der Literatur verankert wurde. (Viele historische Persönlichkeiten und Schriftsteller, die sich für die Entwicklung des Kindes und der KJL eingesetzt haben, wären zu nennen, dies ist aber nicht die Absicht dieser Diplomarbeit.)

Von der Struktur her gibt es keine Gattung der Epik, Dramatik, Lyrik und der Sachtexte, die nicht auch in der KJL auftritt. In Sprache und Stil folgen die Texte der KJL den Strömungen der Erwachsenenliteratur, allerdings ist festzustellen, dass die jugendlichen Leser in Rücksicht auf bestimmte Altersstufen gewisse Strukturen und Inhalte bevorzugen, z.B. märchenhafte Motive sind besonders im Vor- und Grundschulalter beliebt. Auch wenn die von Charlotte Bühler geprägte Darstellung von den Leseralterstadien, nachdem noch bis Ende der sechziger galt, dass sich das Kind zwischen

⁸³ KJL (Kinder- und Jugendliteratur), weiter nur KJL

⁸⁴ DODERER, Klaus (Hrsg.): Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Beltz Verlag, Weinheim & Basel. Band II I-O, 1976, S. 161ff.

⁸⁵ Vgl. SEIBERT, Ernst: Gattungen der Kinder- und Jugendliteratur. (Vorlesung – Institut für Germanistik der Universität Wien. zugänglich im Internet: http://www.univie.ac.at/Germanistik/personen/personen_daten/seibert_daten.htm#text2)

⁸⁶ Vgl. Ebd.

dem vierten und achten Lebensjahr im Märchenalter befindet, von den neueren entwicklungspsychologischen Konzeptionen übertroffen wurde, zählt das Märchen immer noch für die literarische Gattung des früheren Kindes.⁸⁷ Die KJL erscheint vor dem Leser in Form des Bilderbuches, Kinderbuches, Jugendbuches, in Form von Texten in Kinder- und Jugendzeitschriften oder als Film im Fernsehen und Kino.⁸⁸

Doderer gibt drei Herkunftsquellen der KJL an⁸⁹: Texte, die ausdrücklich für ein jugendliches Leserpublikum verfasst werden; Texte, die aus der Erwachsenenliteratur übernommen wurden; meist ursprünglich anonym entstandene und mündlich überlieferte Volksliteratur. Die dritte Quelle wurde besonders durch die Romantiker am Anfang des 19. Jahrhunderts erschlossen. Hierher gehören Kinderreime und Volkslieder, Märchen, Legenden, Volksbücher, Götter-, Helden-, Heimat- und Volkssagen, darüber hinaus auch Schelmengeschichten wie Till Eulenspiegel und die Schildbürger.

2.6.2 Klassiker der KJL

Paul Hazard geht in seiner Hauptthese von der Vorstellung „einer kindlichen Eroberung“ aus: „Ich behaupte, daß sie (die Kinder) die besten und berühmtesten unter ihren Lieblingsbüchern in einem kühnen Kampf haben erobern müssen; deren Autoren wandten sich nur an die großen Leute; aber die Kinder haben sie sich einfach zu eigen gemacht.“⁹⁰

⁸⁷ Vgl. MATTENKLOTT, Gundel: Märcheninszenierungen im zeitgenössischen Kinderbuch. In MATTENKLOTT; Gundel (Hrsg.): Metamorphosen des Märchens. (Schriftenreihe Ringvorlesungen der Märchenstiftung Walter Kahn; Band 3) Schneider Verlag, Hohengehren, 2005, S.100

⁸⁸ Ernst Seibert lehrt in seiner Vorlesung Gattungen der Kinder- und Jugendliteratur. (Vorlesung – Institut für Germanistik der Universität Wien. zugänglich im Internet: http://www.univie.ac.at/Germanistik/personen/personen_daten/seibert_daten.htm#text2) folgende auf vier Quellen basierende (Österreich: „Jugendlektüre“ von Bamberger - 21 Gattungen; die Einführung des Internationalen Instituts (Int. Institut 1992) - 12 Gattungen; Deutschland: Ewers - 16 Gattungen, nur alphabetisch; Lange - 17 Gattungen) synoptische Gattungsübersicht.

Bamberger 1955/65 Int. Institut 1992 Ewers 2000 Lange 2000

1) Bilderbuch 1 Bilderbuch 1 Bilderbuch, Bilderbogen, Illustration Bilderbuch – 2) Kinderreim, -lied 2 Kinderlyrik 2 Lyrik, Lied Kinderlyrik – 3) Märchen 3 Märchen 3 Märchen, Sage – 4) Kunst-, Dichtermärchen 4 – 5) Phantastische Geschichte 5 phantastische Erzählung 5 Phantastische Erzählung, Phantastische KJL – 6) Götter-, Heldensagen 6 Sage 4 – 7) Rätsel, Fabeln 7 Fabel – 8) Volks-, Heimatsage, Legende 8 – 9) Umweltbuch 9 realistische Kindergeschichte und Erzählung für junge Menschen 6 Kinderroman, realistische Kinder- und Jugendbücher – 10) Mädchenbuch 10 Mädchenliteratur – 11) Jungenbuch 11 – 12) Abenteuerbuch 12 Abenteuererzählung 7 Abenteuerliteratur, Abenteuerliteratur – 13) Biographien 13 – 14) Historische Erzählung 14 Historischer und zeitgeschichtlicher Roman, Geschichtliche KJL – 15) Zeitgeschichte 15 zeitgeschichtliche KJL – 16) Tiergeschichte 16 Tierbuch 8 Tiererzählung Tierbuch – 17) religiöses Jugendbuch 17 Religion 12 religiöse KJL – 18) Sachbuch 18 Sachbuch 9 Sachbuch (extern:) Sachbücher für Kinder und Jugendliche – 19) Bücher für junge Menschen 19 Jugendroman, Adoleszenzroman, Adoleszenzroman – 20) Zeitschrift 20 Zeitschrift 11 Zeitschrift [etc.] (extern:) Zeitschriften für Kinder und Jugendliche – 21) Information und Zeitvertreib 21 – 22) Comics 10 Comic Comics für Kinder und Jugendliche – 23) Kinder- und Jugendtheater (extern) Kinder- und Jugendtheater – 24) Kriminal- und Detektivgeschichte Krimis für Kinder und Jugendliche – 25) Sciencefiction, Sciencefiction für Kinder und Jugendliche – 26) psychologischer Kinderroman – 27) (extern:) Kinderfunk und Hörspiele für Kinder – 28) (extern) Kinderfernsehen

⁸⁹ Vgl. DODERER, Klaus (Hrsg.): Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Beltz Verlag, Weinheim & Basel. Band II I-O, 1976, S. 163f.

⁹⁰ DODERER, Klaus (Hrsg.): Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Beltz Verlag, Weinheim & Basel. Band II I-O, 1976, S. 217

Doderer versteht unter KJL-Klassiker⁹¹ solche Kinder- und Jugendbücher, die lange Zeit unter diesen Lesern beliebt und verbreitet sind und in der Regel auch nach der Ansicht der Erwachsenen als wertvolle Literatur angesehen werden. Zu den international anerkannten Klassikern gehören z.B. Defoes *Robinson Crusoe*, Mark Twains *Tom Sawyer*, Grimms *Kinder- und Hausmärchen*⁹², S. Lagerlöfs *Nils Holgersson*, J. Spyris *Heidi*, C. Collodis *Pinocchio* oder A. Lindgrens *Pippi Langstrumpf*.⁹³

Doderer unterscheidet drei Ebenen der Kanonisierung von Klassikern; in der ersten werden die jugendgemäßen Werke der als Klassiker anerkannten Nationalschriftsteller wie L. Anzengruber, W. Busch, A. von Droste-Hülshoff u.v.a. zusammengefasst⁹⁴, in der zweiten die Erscheinungen der Weltliteratur – neben D. Defoes *Robinson Crusoe* werden die Märchen H. Chr. Andersens, der Brüder Grimm und Ch. Perraults gestellt -, sowohl die ehemaligen Erwachsenenbücher wie Swifts *Gulliver*, Cervantes *Don Quijote* oder auch Collodis *Pinocchio* und in der dritten werden unter weiter gefassten Aspekten wie Struktur und Sprache, die Art und Weise der Distribution oder soziale Herkunft auch Werke bzw. Figuren wie Tarzan, Winnetou, Micky Mouse, Superman und Asterix ebenfalls zu den Klassikern gezählt.⁹⁵

⁹¹ Seibert gibt in seiner Vorlesung Gattungen der Kinder- und Jugendliteratur eine Kriterienliste der KJL-Klassiker an:

1. Intentionalität, d.h. die Werke sind vorweg für Kinder geschrieben, nicht erst adaptiert (Robinson, Gulliver, Don Quichotte etc.)
2. Internationalität, d.h. das Werk wird durch die Übersetzung verbreitet
3. Irrationalität als Nachwirken des romantischen Märchens (z.B. das Fliegen)
4. Elternferne, d.h. die Protagonisten bewähren sich unabhängig von Eltern
5. Singularität, d.h. dem Autor ist es mit einem und nur einem Werk gelungen, das Kindheitsthema besonders überzeugend und mit nachhaltiger Wirkung zu gestalten (dies soll der Grund für das Phänomen sein, dass der KJL-Klassiker-Begriff nicht auf die Autoren selbst, sondern auf die Bücher bezogen ist)
6. Abenteuer-Charakter, d.h. die Erlebnisse der Protagonisten vollziehen sich in austauschbaren und jeweils für sich abgeschlossenen Einzelbewährungen; dennoch wird Geschlossenheit erreicht, die Fortsetzungen im Sinn der Serie in Frage stellen. Fortsetzungen als zweiter Teil (Alice, Heidi) fallen qualitätsmäßig ab. Singularität ist dadurch gegeben, dass die Sozialisation authentischen Charakter hat, d.h. mit dem Schluss das Ende eines Entwicklungsabschnittes (Kindheit/Jugend) erreicht wird.
7. Reiseliteratur bzw. Inselmotiv als Ursprung
8. Rebellen-Motiv, d.h. Scheitern des Rebellen entspricht dem Scheitern einer fortgesetzten Kindheit; damit verbunden die Priorität der Menschen- und nicht Tierfiguren.
9. Ein weiteres Kriterium ist das der Lebensbedrohung oder Krankheit.
10. Programmatik der Titelfigur, d.h. der Name des Protagonisten = Titel und Programm
11. Entstehung nach der Hochzeit der Märchenliteratur (2. Hälfte des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts)
12. Infragestellung einer immer bloß repräsentativen Autorität

⁹² Wie es aber Seibert in seiner Vorlesung Gattungen der Kinder- und Jugendliteratur hinzufügt, im Vergleich zu den populären Grimmschen Märchen, die selbstverständlich auch in Österreich größte Verbreitung haben, sind die sozusagen heimischen Kinder- und Hausmärchen aus Österreich von Theodor Vernaleken kaum bekannt. Nach Seibert ist dies darauf zurückzuführen, „dass Vernaleken im Gegensatz zu den Grimm eben keinen Märchentext gefunden hat, sondern zwischen Hochsprache und Mundart, zwischen Alltags- und Amtssprache schwankt und nicht selten auch erkennbar macht, dass er seine Märchen eigentlich nicht an einen impliziten Leser adressiert, sondern sich als Pädagoge immer wieder auch an Erzieherpersonen wendet, eben mehrfach adressiert schreibt.“

⁹³ Vgl. DODERER, Klaus (Hrsg.): Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Beltz Verlag, Weinheim & Basel. Band II I-O, 1976, S. 217

⁹⁴ Sicher interessant klingen die Vorschläge zur Altersstufendifferenzierung aus den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts: z.B. 1. Stufe (4. bis 6. Schuljahr): HAUFF: *Kalif Storch*, *Zwerg Nase*, *Das kalte Herz*; BÜRGER: *Münchhausen*; EBNER-ESCHENBACH: *Krambambuli*; CHAMISSO: *Peter Schlemihl* usw.; 2. Stufe (6. bis 8. Schuljahr): MÖRIKE: *Das Stuttgarter Hutzelmännlein*; KELLER: *Kleider machen Leute*; SCHILLER: *Wilhelm Tell*; KLEIST: *Michael Kohlhaas* usw.; 3. Stufe (über 14 Jahre): SCHEFFEL: *Eckerhard*; RAABE: *Der Marsch nach Hause*; C.F. MEYER: *Gustav Adolfs Page*; GRILLPARZER: *König Ottokars Glück und Ende*; HEBBEL: *Die Nibelungen* usw. (Vgl. in DODERER, Klaus (Hrsg.): Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Beltz Verlag, Weinheim & Basel. Band II I-O, 1976, S. 217)

⁹⁵ Vgl. Ebd. S. 217ff.

2.6.3 Entwicklung des Märchens zur Kinderliteratur

Vereinfacht gesagt, gehörten die Märchen bis zur Veröffentlichung der Grimmschen *Kinder- und Hausmärchen* zur Erwachsenenlektüre. Wie es die ältesten Überlieferungen der Zaubermärchen wie z.B. das ägyptische von den zwei Brüdern (1300 v.Chr.) beweisen, waren die Märchen, heute selbstverständlich als Literatur für Kinder angesehen, ursprünglich Eigentum ganzer Gesellschaften bzw. bestimmter sozialer Schichten.⁹⁶ Die Märchen wurden von den Erwachsenen voneinander und füreinander erzählt, ein Kind konnte daher bestenfalls die Märchen nur zufällig im Kreise der Erwachsenen hören. (Erst) vom aufgeklärten Bürgertum wurden die Märchen gering geschätzt und zur Kinderliteratur degradiert. Der Titel der Grimmschen Sammlung lässt darauf schließen, dass das Märchen am Anfang des 19. Jahrhunderts als Kinderlektüre eingestuft wurde, obwohl die zahlreichen Märchensammlungen nach Grimm zeigen, dass das Märchen in der Unterschicht noch lange Zeit weiter gelebt hatte.⁹⁷

Die Grimms haben zwar zuerst daran gezweifelt, dass diese Märchen wirklich für Kinder bestimmt sind, jedoch kritische Stimmen haben sie gezwungen, die Märchen in folgenden Auflagen immer stärker im Sinne ihrer Kindgerechtigkeit zu bearbeiten, sodass ein grundlegendes Werk der inter/nationalen Kinderliteratur geschaffen wurde. Aus den primären Volksmärchen (nicht alle der KHM sind im Original Volksmärchen) sind mit der Zeit und Bearbeitungen auf die bürgerliche Kinderstube zugeschnittene Buchmärchen entstanden, trotzdem prägt die Grimmsche Märchensammlung bis heute die Vorstellung vom Märchen schlechthin. Allmählich fanden die KHM ihren Weg in die Schullektüre, allerdings wurden sie noch lange für bestimmte Schichten, wie proletarische und bäuerliche Kinder mit der Absicht abgelehnt, gefährliche Fantasien erwecken zu können. Durch die Bucharchivierung der Märchen wurde das Entziehen des Märchens von der lebendigen Erzähltradition verursacht. Im Faschismus wurde das Märchen - und vor allem die Grimmschen Märchen als wichtiger Bestandteil der nationalen Tradition – für ideologische Zwecke missbraucht und entsprechend zur Rassenerziehung eingesetzt.

Nach 1945 wurde die Diskussion um Grausamkeit und Wert der deutschen Märchen erschlossen (z.B. in den Grimmschen Märchen werden die Augen ausgestochen, Menschen in vier Stücke zerrissen, gefressen, verbrannt, ertränkt, verprügelt, gehängt,

⁹⁶ Vgl. DODERER, Klaus (Hrsg.): Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Beltz Verlag, Weinheim & Basel. Band II I-O, 1976, S. 424.

⁹⁷ Vgl. Ebd.

gestochen oder gezwickt)⁹⁸, die volkskundliche Richtung verteidigte aber die Märchen als Relikte historischer Gesellschaften und primitiver Kulturen, die nicht mit Maßstäben der heutigen Moral gemessen werden können; darüber hinaus waren die Märchen eigentlich nicht für Kinder, sondern für Erwachsene gedacht. Dagegen hat sich aber eine andere Welle gehoben, und zwar haben Kinderpsychologie und Pädagogik eingewandt, dass die Märchen für Kinder einfache literarische Identifikationsmuster darstellen⁹⁹.

Vor allem Bruno Bettelheim hat in seinem Werk *Kinder brauchen Märchen* die Bedeutung des Märchens für Kinder und Jugendliche erklärt. Das Märchen soll im Kind die Phantasie stimulieren, dessen Vernunftfähigkeiten entwickeln und Gefühle erläutern. Die einfache Moral des Märchens soll die Moral des Kindes entwickeln. Die Märchenhelden und Handlungen spiegeln interne Konflikte des Kindes wider, zeigen aber sehr fein, wie man solche lösen kann und stellen an das Kind keine Ansprüche. Nach Bettelheim beruhigt das Märchen das Kind und gibt eine Hoffnung für die Zukunft. Nach Agnes Gutter entspricht die oben erwähnte und den Märchen auch heute oft vorgeworfene Grausamkeit im Märchen der extremen Stilisierung und wirkt deshalb im Ganzen nicht so grausig. Auch Gutter beschäftigt sich aus der pädagogisch-psychologischen Sicht mit der Notwendigkeit des Märchens bei Kindern aller Alterstufen, wenn sie Graf Wittgestein zitiert, „Kinder, die dem Märchen nicht begegnet sind, trifft das Grausame des Lebens unvorbereitet“.¹⁰⁰

Beide, sowohl Bettelheim als auch Gutter, geben aber nach, dass sich dies nur auf die Volksmärchen bezieht, denn die Kunstmärchen erzählen oft „schmerzliche, grauenerregende, erschütternde Vorkommnisse“¹⁰¹; daher empfiehlt Gutter die Kunstmärchen mit viel Überlegung erst für Kinder über 10 Jahren.

⁹⁸ Vgl. GUTTER, Agnes: Märchen und Märe. Psychologische Deutung und pädagogische Wertung. Arbeiten zu Psychologie, Pädagogik und Heilpädagogik, Band 24. Hrsg. Antonius Verlag, Solothurn, 1968, S. 16

⁹⁹ Nach Agnes Gutter stellen z.B. die Riesen, die als brutale Wesen ohne Einfühlung, Rücksicht und Zartgefühl geschildert werden, uns selbst (die Eltern, die Erwachsenen) dar, wenn wir es gerade an Geduld und Rücksicht fehlen lassen

¹⁰⁰ Ebd. S. 23

¹⁰¹ Ebd. S. 32

2.7 Phantastische Literatur und Märchen

In den letzten Jahren erleben die Neo-Mythen der Art *Herr der Ringe*, *Die Chroniken von Narnia* oder nicht zuletzt die *Harry-Potter*-Serie einen Boom. Nach Seibert¹⁰² ist die phantastische Erzählung die Ausmündung der Spätphase des Märchens, „die Endphase im Sinne einer Überwindung der Spätphase“¹⁰³. Ziehen wir jetzt nicht die eigenartige sci-fi-Literatur, sondern nur und gerade die Art der oben genannten Erzählungen in Betracht, kann die phantastische Geschichte nach Doderers Lexikon¹⁰⁴ als eine Erzählung charakterisiert werden, „die neben realistischen auch phantastische Elemente in Form phantastischer Welten, Begebenheiten, Figuren oder Requisiten enthält und sich durch besondere Merkmale vom Volksmärchen abhebt“ (siehe folgende Tabelle¹⁰⁵).

<i>Volksmärchen</i>	<i>Phantastische Erzählung</i>
In der Märchenwelt stehen Wunderwelt und reale Welt auf einer Ebene. Das Auftreten phantastischer Figuren oder Begebenheiten wird als selbstverständlich hingenommen, ohne Verwunderung, Angst oder irgendwelche emotionelle Bewegung. Von Anfang bis Ende bilden Phantastisches und Realistisches eine untrennbare Einheit.	In der Ph. E. stehen reale und phantastische Welt getrennt nebeneinander. Das Geschehen spielt sich auf zwei Ebenen ab, die nur durch bestimmte Umsteigepunkte miteinander in Berührung treten. Die aus der realen Welt stammenden Figuren der Erzählungen, vorwiegend Kinder, sind sich bei der Berührung mit der phantastischen Welt durchaus der Besonderheit dieser Welt bewusst.
Zeit und Ort der Handlung sind unbestimmt („Es war einmal...“)	Ort und Zeit der Handlung werden fast immer genau angegeben, der Ort der Handlung häufig sehr detailliert beschrieben.
Die auftretenden Figuren sind sich immer gleichbleibende Typen (der König, die Prinzessin, der Königsohn, ein armer Holzhauer usw.). Eine detaillierte Charakterbeschreibung fehlt, Gefühlsregungen und individuelle Reaktionen der Figuren finden nicht statt.	Die auftretenden Figuren sind durch eine detaillierte Charakterisierung gekennzeichnet und heben sich deutlich voneinander ab. Gefühlsregungen, Gemütsbewegungen werden genau registriert und begründet.
Das Volksmärchen ist kurz. Es gehört zu den epischen Kurzformen.	Die Ph. E. ist umfangreich. Sie reicht von der vielseitigen Geschichte bis zum Seitenstarken Buch.
Der Autor des mündlich überlieferten Volksmärchens ist unbekannt. Alle Volksmärchen sind durch ihre formelhafte Struktur in der Form einander ähnlich.	Von der Ph. E. ist der Autor genau bekannt. Jede Ph. E. unterscheidet sich von einer anderen durch die individuelle Handschrift des jeweiligen Autors.

¹⁰² SEIBERT, Ernst: Gattungen der Kinder- und Jugendliteratur. (Vorlesung – Institut für Germanistik der Universität Wien. zugänglich im Internet: http://www.univie.ac.at/Germanistik/personen/personen_datens/seibert_datens.htm#text2)

¹⁰³ Seibert: Beispiel für Früh-, Hoch- und Spätphase: Märchen: Volksmärchen – Kunstmärchen – moralisch-pädagogisches Märchen; Endphase im Sinne einer Überwindung der Spätphase: phantastische Erzählung

¹⁰⁴ DODERER, Klaus (Hrsg.): Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Beltz Verlag, Weinheim & Basel. Band III P-Z, 1979, S. 37

¹⁰⁵ Ebd. S. 38f.

Der Begriff „phantastische Abenteuergeschichte“ ist zum ersten Mal im Jahr 1954 bei Anna Krüger in ihrem Werk *Das Buch - Gefährte eurer Kinder* aufgetaucht, als sie auf das immer häufigere Erscheinen von Kinder- und Jugendbüchern, die sich von den herkömmlichen Märchen unterscheiden, aufmerksam machte. Erst später hatte Ruth Koch in ihrem Aufsatz *Phantastische Erzählungen für Kinder, Untersuchungen zu ihrer Wertung und zur Charakteristik ihrer Gattung* folgendes festgestellt:

„Auf unserem Büchermarkt ist seit einigen Jahrzehnten, [...] , ein Kinderbuchtyp aufgetreten, den man bisher zwar beachtete, dessen Sonderstellung man jedoch kaum herausstellt. Es sind dies zumeist für Kinder geschriebene Erzählungen, die wir phantastische Erzählung nennen wollen. Man betrachtet sie meistens als Märchen, weil sie viel Märchenhaftes enthalten. Sie haben jedoch einen anderen Charakter als diese Gattung.“¹⁰⁶

Als solche Erzählungen, jedoch gewöhnlich als Märchen, märchenhafte Erzählungen oder wundersame Geschichten verstanden, galten u.a. P.L. Travers *Mary Poppins*, A. Lindgrens *Pippi Langstrumpf*, J. Barries *Peter Pan* aber auch L. Carrolls *Alice in Wonderland* (bis heute auch als Kunstmärchen angesehen) oder C. Collodis *Pinocchio*.

Wie der Begriff Märchen kann auch die phantastische Erzählung nicht eindeutig definiert werden. Binder führt fünf die phantastische Erzählung charakterisierende Merkmale an¹⁰⁷: 1. der obligatorische Wechsel von Realität und Wunderbarem, die nicht mehr wie im Märchen eine Einheit bilden, 2. das Primat der kindlichen Welt vor der der Erwachsenen, die zu langweilig, weil zu vernünftig, ist, 3. der weite Spielraum für das Komische, 4. die Freude am Spiel aller Art, 5. das Geheimnisvolle. Für die phantastische Erzählung ist darüber hinaus jedenfalls die individuelle Handschrift des Autors in Thema, Handlungsverlauf, Aussage, Sprache und Stil von großer Bedeutung.

Doderer unterscheidet drei Varianten der phantastischen Erzählung: 1. eine reale und eine phantastische Welt existieren nebeneinander und durch das Vorhandensein bestimmter Umsteigpunkte ist es möglich, aus der realen in die phantastische Welt und wieder zurück zu gelangen (z.B. Chr. Nöstlingers *Wir pfeifen auf den Gurkenkönig* oder L. Carrolls *Alice in Wonderland*); 2. die Geschichte spielt von Anfang an in der realen Welt, jedoch finden sich in der realen Welt phantastische Figuren, Requisiten oder Begebenheiten (wie z.B. in A. Lindgrens *Pippi Langstrumpf* oder C. Collodis *Pinocchio*); 3. die Erzählung ist von Anfang an in einer phantastischen Welt mit nur dieser Erzählung eigenen Bewohnern und Gesetzmäßigkeiten eingesetzt – in diese Gruppe gehören J.R.R.

¹⁰⁶ Zitiert nach K. LANGOSCH (Hrsg.): Studien zur Jugendliteratur. Heft 5, 1959, S. 55 in: DODERER, Klaus (Hrsg.): Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Beltz Verlag, Weinheim & Basel. Band III P-Z, 1979, S. 37

¹⁰⁷ DODERER, Klaus (Hrsg.): Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Beltz Verlag, Weinheim & Basel. Band III P-Z, 1979, S. 37

Tolkiens Trilogie *Herr der Ringe* oder das Buch *Der kleine Hobbit* oder T. Janssons *Mumin-Geschichten*.

Das Verhältnis zum Volksmärchen wurde schon (siehe oben) erklärt, eine Abgrenzung gegen das Kunstmärchen ist jedoch nicht so einfach. Wie schon oben gesagt, stellt das Kunstmärchen einen historischen Vorläufer oder eine frühere Variante der modernen phantastischen Erzählung dar. Beide Gattungen sind nämlich fast identisch, denn beide enthalten neben realistischen Elementen auch phantastische, die den gegebenen Gesetzmäßigkeiten unserer realen Welt nicht entsprechen und nicht vorkommen können. Beide sind Werke uns bekannter Autoren und zeichnen sich u.a. in Thema, Sprache und Stil durch die individuelle Handschrift des Autors aus. Doch historisch gesehen liegen die Kunstmärchen der „Märchenklassiker“ wie Andersen, Mörike oder der Romantiker Brentano und Tieck noch in der Nähe des Entstehens der Grimmschen Sammlung, sie bedienen sich des Figuren- und Requisitenarsenals des Volksmärchens und gehen teilweise auf dessen Formelemente zurück. Es ist nicht eindeutig, was ein Kunstmärchen ist und was eine phantastische Erzählung, daher wird z.B. L. Carrolls *Alice* einmal zur einen und einmal zur anderen Gattung gezählt, doch gehen wir davon aus, das Kunstmärchen sei eine Vorstufe der phantastischen Erzählung und erinnern wir uns an die Definition des Volksmärchens und anschließend des früheren Kunstmärchens, kommen wir zum Schluss, dass sich das Kunstmärchen von der phantastischen Erzählung unterscheidet.

3 FOLKE TEGETTHOFF¹⁰⁸

„In jenen Zeiten, in denen das Wünschen noch geholfen hat, wachte ein junger Mann eines Morgens in seiner Hütte auf. »Fortan will ich um die Welt ziehen und Geschichten erzählen«, sagte er zu sich, »es müsste doch möglich sein, meine Märchen gegen Bett und Brot zu tauschen.« Und er schnürte sein Bündel und zog los, über alle sieben Meere führte sein Weg, hin zu den vergessenen Wäldern, den höchsten Bergen, den ödesten Wüsten. Zwei Sommer und zwei Winter war der Mann mit den Märchen im Gepäck unterwegs, und wohin er auch kam, stets fand er ein Lager für die Nacht, nie musste er Hunger leiden.

Was wie eine Mär aus alter Zeit klingt, begab sich tatsächlich, zumindest so ähnlich, an einem Junimorgen 1982, als der Märchenerzähler Folke Tegetthoff morgens wach wurde und beschloss, auf Welttournee zu gehen. Der 28-Jährige nahm den Atlas, legte sich wieder aufs Bett und suchte aus: Fidschi-Inseln, super, da wollte er immer schon mal hin, Hawaii wäre auch nicht schlecht, Südamerika, warum nicht, Grönland vielleicht weniger. Nach einer Stunde hatte er eine 50-Länder-Liste beisammen. Ein halbes Jahr später stand Tegetthoff mit drei großen Koffern am Flughafen; es war der Start zu einer fast zweijährigen Tournee mit 270 Gastspielen in 33 Staaten.“¹⁰⁹

3.1 Biographie

Folke Tegetthoff wurde am 13.2.1954 in Graz (Steiermark) geboren. Zusammen mit seinen Geschwistern ist er in einer Künstlerfamilie aufgewachsen. „Als der jüngste von fünf Kindern wurde er primär von seiner Mutter und zudem mit sehr viel Gefühl erzogen, wie er selbst sagt. Er konnte sich immer als Mensch zeigen, mußte nie so agieren wie ein „Mann“; er konnte somit seine Gefühle frei ausleben. Dies wiederum beurteilt er als ganz entscheidende Erfahrung, die seine Kindheit ebenso bestimmt hat wie sein derzeitiges Leben als Partner, Vater ... aber auch als Erzähler und als Arbeiter an und mit seinen Märchen.“¹¹⁰

Mit zwölf Jahren begann er am Gymnasium die ersten literarischen Schritte zu unternehmen; aus dieser Zeit stammen einige Kurzgeschichten, Theaterstücke und Gedichte. Alle seine Geschwister, die inzwischen in der künstlerischen Branche einen Beruf gefunden hatten, warnten ihn davor, einer solchen Karriere zu folgen. Nach der Matura (Abitur) und Zivildienst kam die Berufswahlfrage: Tegetthoff entschloss sich für ein Medizin- und Pädagogikstudium, mit der Zeit kam er aber zum Schluss, dass ihn das Studium nicht erfüllt.

¹⁰⁸ Alle Infos zu Folke Tegetthoff und seinem Werk, Hörproben und Aufsätze findet man auf seiner Homepage www.tegetthoff.at

¹⁰⁹ MOLITOR, Andreas: Märchenfestival – Gretel fährt Taxi. http://zeus.zeit.de/text/archiv/2002/20/200220_graz.xml

¹¹⁰ KRENN, Katharina: Folke Tegetthoff, ein Märchenerzähler oder Als die Märchenfiguren aus ihren Brokatgewändern schlüpfen, ihre Buckel abschnallten und in den Tag schwebten, das HEUTE zu erfahren. (Diplomarbeit) Universität in Graz, 1990, S.53 (aus dem Interview von Katharina Krenn mit Folke Tegetthoff am 16.8.1989)

Er brach sein Studium ab und fuhr los. Von 1977 bis 1978 verweilte er in Spanien, aus dieser Erfahrung begann er wieder für sich zu schreiben und da kam auch die Idee, Schriftsteller zu werden, zum Durchbruch. Nach dem Aufenthalt in Spanien übersiedelte Tegetthoff zu seinem Bruder (Schlagersänger)¹¹¹ nach Hamburg, wo er zusammen mit diesem Schlager- und Werbetexte verfasste. Als er dann das Angebot, Märchenhörspiele¹¹² zu schreiben, annahm und sich mit dem Märchen näher beschäftigte, hat er plötzlich seinen Lebensweg gefunden. „Es war ein Hurra-Erlebnis. Ich wußte nun, ich hatte gefunden was ich suchte, ich war mit dem Märchen zusammengestoßen,“¹¹³ sagt Tegetthoff über seine Entscheidung. Also begann er sich in diesen zwei Jahren (1978-1979) mit der Märchentheorie und –forschung auseinanderzusetzen, denn er war der Meinung, das 20. Jahrhundert besäße keine eigenständige Märchendichtung, dass sich noch kein einziger Dichter mit dem Gesamtgebiet des Märchens befasst hätte, dass es niemanden gäbe, der seine eigenen Märchen erzählte¹¹⁴, und schon 1979 erscheint sein erstes Buch (*Der schöne Drache*) und gleichzeitig erlebte er auch seinen ersten Auftritt als Märchenerzähler.

Zuerst war er der Meinung, er werde Kinderbücher schreiben, denn Märchen waren nur für Kinder bestimmt, aber schon *Der schöne Drache* wurde den Lesern ab 12 zugeschrieben. Die zwei folgenden Bücher waren eindeutig Kinderbücher, weil er aber bei seinen Erzählauftritten zur Erkenntnis gekommen war, auch die Erwachsenen sehnen sich nach Märchen, schrieb er *Wie ein Geschenk auf flacher Hand*¹¹⁵, eine Liebesmärchensammlung, die er speziell für Erwachsene ab 16 gedacht hatte. Der Erfolg bedeutete für ihn den Durchbruch als Märchendichter und Märchenerzähler.

In den Jahren 1983 und 1984 unternahm er mit seiner Frau eine 18-monatige Welttournee; 1986 wurde an der Murray State University in Kentucky das weltweit erste Archiv über die Arbeit von Folke Tegetthoff eröffnet (als einzigem lebenden, deutschsprachigen Autor an einer staatlichen Universität in den USA.). Seit 1988 ist Tegetthoff Initiator und Organisator eines der größten europäischen Märchenerzählfestivals „Die lange Nacht der Märchenerzähler“, das in mehreren Städten Österreichs stattfand und seit 1992 als Erzählkunstfestival „Graz erzählt“¹¹⁶ eine feste Bühne in Graz gefunden hat. 1992 wurde im chinesischen Nanjing die Forschungsgruppe

¹¹¹ Vgl. KRENN, Katharina: Folke Tegetthoff, ein Märchenerzähler oder Als die Märchenfiguren aus ihren Brokatgewändern schlüpfen, ihre Buckel abschnallten und in den Tag schwebten, das HEUTE zu erfahren. (Diplomarbeit) Universität in Graz, 1990, S.54

¹¹² Ebd.

¹¹³ PARTL, Daniela Maria: Märchen helfen das existentielle Umfeld zu verstehen. Das Märchen als Gegenstand der völkerkundlichen, kulturalanthropologischen und psychologischen Forschung, sowie deren Bedeutung für eine vergleichend vorgehende Erziehungswissenschaft. (Diplomarbeit) Klagenfurt, 1980, S. 81

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Später nur mehr unter dem Titel „Liebesmärchen“ herausgegeben

¹¹⁶ Alle näheren Informationen wie Programm, Preise usw. findet man auf der Webseite www.grazerzaehlt.at

„Tegetthoff Märchen“ gegründet.¹¹⁷ 1994 erhielt Folke Tegetthoff als erster Österreicher (und als zweiter Autor nach Astrid Lindgren) den „Internationalen Lego Preis“ für besondere Verdienste um die Entwicklung von Kindern.

Bis 2005 hat Folke Tegetthoff 31 Bücher in einer Gesamtauflage von rund 1,4 Millionen Exemplaren herausgegeben, von denen manche ins Englische, Spanische, Japanische, Chinesische, Tschechische oder Polnische übersetzt worden sind. Darüber hinaus sind bis jetzt auch sieben TV Filme und einige CDs und Videos erschienen¹¹⁸. Ungefähr 3500 Gastspiele in 36 Ländern auf allen Kontinenten zeugen von der internationalen Anerkennung seiner Arbeit.

Folke Tegetthoff lebt mit seiner Familie – Frau Astrid, seinen Kindern Tessa, Sophie, Kira und Floris - und einer umfangreichen Tier- und Pflanzengesellschaft in einem ehemaligen Kloster in der Südsteiermark.

¹¹⁷ Vgl. SOLLAT, Karin: Lexikon der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur. Band 1 (Autoren und Übersetzer). Buchkultur-Verlag, Wien, 1994, S. 93

¹¹⁸ Das Bücher- und CD/MC/Videoverzeichnis siehe Kapitel 3.2 Veröffentlichungen oder auch im aktuellen Stand auf der Homepage von Folke Tegetthoff www.tegetthoff.at/de/werke.htm

3.2 Folke Tegetthoff – Königreich für ein Märchen

Wer ist eigentlich Folke Tegetthoff? Märchendichter und Märchenerzähler. Fast von einem Tag auf den anderen ein erfolgreicher Schriftsteller. Der Mann und der Vater. Reiselustiger und showbusinessstüchtiger Löwe aus dem österreichischen Kinderbuch-ZOO. Ein weltweit bekannter hingegen in der Heimat doch nicht ganz so bekannter Bühnenstar.

Der österreichische Andersen oder dritter Bruder Grimm?

Qualitative Literatur oder Brack und Kitsch?

Der größte Märchenfan der Welt?

Folke Tegetthoff hat das Märchenschreiben und –erzählen zu seinem Leben gemacht, zu seiner Lebensphilosophie. Er wirbt dafür, dass seine Märchen gelesen werden, er wirbt dafür, dass seine Märchen gehört werden; organisiert Erzähltournees und hat sogar einen Eigenverlag gegründet; Folke Tegetthoff will gesehen, gelesen und gehört werden. Manche sehen in ihm einen unternehmenslustigen Typ, einen selbsternannten Märchendichter und Schriftsteller, der mit seinen kitschigen Büchern schnelles Geld verdienen mag. Er hat sein Publikum unter klein und groß, in verschiedenen Nationen, unter Männern und Frauen gefunden. Das Buch ist ein Produkt, wenn auch ein Kunstprodukt, und als solches braucht es in unserer Konsumgesellschaft eine entsprechende Werbung, sogar eine gute Werbung, um Erfolg zu haben, denn nur die Qualität reicht nicht. Unser Zeitalter verläuft schnell wie ein einziger Augenblick, es ist nicht mehr IN als Schriftsteller erst nach dem Tode bekannt zu werden.

Was auch immer im Hintergrund von Tegetthoffs Bestreben stehen möge, kann das nichts an der Tatsache ändern, dass seine Texte an und für sich viel Wertvolles enthalten, was nicht nur die breite Leserschaft hochzuschätzen weiß.

3.2.1 Der Märchendichter und Erzähler

„Ich bin eines Morgens aufgewacht und habe gewusst, dass ich Märchenerzähler werden will,“¹¹⁹ sagte Tegetthoff in einem Interview und fügte gleich hinzu, dass „das Märchen die Literatur ist, wo man sich möglichst vielen Menschen zuwenden kann, egal

¹¹⁹ GEORG, Thomas: Folke Tegetthoff – ein berühmter St. Georgener. <http://www.stsnet.at/hs-stgeorgen/hs-stgeorgen-archiv/szeitung/zeitung97/Zs8.htm>

wie alt die Leute sind, ob Kind, Jugendlicher oder Erwachsener, egal welche Ausbildung sie haben, ob es jetzt ein Hochschulprofessor oder ein Arbeiter ist.“¹²⁰

Tegetthoffs Traum hat sich offensichtlich erfüllt. Er schreibt für Kinder und Jugendliche genauso wie für Erwachsene. In seinen Texten vereint er klassische Volksmächenelemente, aber auch Andersensche Märchenpoetik mit einem neuen Märchenstil, „der ihn in der deutschsprachigen Literaturszene einzigartig macht.“¹²¹ Zu seinen populärsten Büchern zählen die *Liebesmärchen*, von denen im deutschsprachigen Raum knapp 300.000 Exemplare verkauft wurden¹²², und seine *Kräutermärchen* gehören fast in die Märchenklassikregale.

Folke Tegetthoff schreibt aber nicht nur, er erzählt auch seine eigenen Märchen. Wie die damaligen Märchenerzähler, die wanderten und ihren Märchenerzählerjob weit und breit ausübten und ihre Märchen den nächsten Generationen überlieferten, agiert auch er in dieser Tradition. Er reist mit seinem mit den schönsten Märchen gefüllten Koffer durch die ganze Welt und organisiert Erzähltournees. Seit seinem ersten Auftritt als Erzähler hat er schon auf allen Kontinenten in unzähligen Ländern gastiert.¹²³ Für seine Arbeit „der Wiederbelebung der Erzählkunst“ erhielt er 1994 mit dem Ygdrasil, dem Internationalen Lego Preis einen der weltweit wichtigsten und höchstdotierten Preise seiner Art.

Tegetthoff beschränkt die Erzählbühne aber nicht nur auf sich selbst, indem er das Erzählfestival „Graz erzählt“ schon traditionell jährlich auf die Grazer Bühne bringt und somit Geschichten-Erzählern aus aller Welt ermöglicht, ihre Kunst nicht nur dem österreichischen Zuhörer zu präsentieren. Mit diesem Performance-Projekt versucht Tegetthoff die Storytelling-Tradition, die er hauptsächlich aus den USA kennt, auf dem europäischen Territorium zu beleben.

3.2.2 Der Projektentwickler

Wie oben gesagt, ist Folke Tegetthoff kein sich in der Schaffensecke versteckender Schriftsteller, sondern ein recht tüchtiger Performance-Aktivist. Die im Juni 1997 geborene Idee zur Schaffung eines Themenparks zum Thema Hören: Musik und Klang, Geräusche

¹²⁰ GEORG, Thomas: Folke Tegetthoff – ein berühmter St. Georgener. <http://www.stsnet.at/hs-stgeorgen/hs-stgeorgen-archiv/szeitung/zeitung97/Zs8.htm>

¹²¹ www.tegetthoff.at/de/maerchendichter.htm

¹²² Ebd.

¹²³ Österreich, Deutschland, Schweiz, Holland, England, Schweden, Dänemark, Frankreich, Spanien, Portugal, Italien, Polen, Tschechien, Ungarn, Slowenien, Kroatien, Jugoslawien, Türkei, Russland, Singapur, Japan, Philippinen, Indien, Thailand, Hongkong, China, Australien, Fidji, USA, Kanada, Hawaii, Venezuela, Brasilien, Südafrika, Israel und Ägypten (siehe www.tegetthoff.at)

und Töne – SounTopia – Land of Sound and Music ist nur eines der Projekte, das auf das Konto von Folke Tegetthoff geht.¹²⁴ Zu den anderen gehören solche wie die Gründung der Edition Neues Märchen Verlags GmbH im Jahr 1990 oder die Gründung der Wonderworld LLC, Louisville, KY, USA 1995, das Märchenfestival „Die lange Nacht der Märchenerzähler“ (1988-1996), das durch das gegenwärtige Erzählfestival „Graz erzählt“ ersetzt wurde usw.¹²⁵ Jedes Jahr ist Folke Tegetthoff auf vielen Welttournees mit seinen Märchen unterwegs.

¹²⁴ Das Projekt der SounTopia wurde nach langen Peripetien und Suchen eines passenden Platzes bisher immer noch nicht realisiert.

¹²⁵ Das volle Projektverzeichnis siehe auf www.tegetthoff.at

3.3 Veröffentlichungen¹²⁶

Bücher¹²⁷

<i>Der schöne Drache</i>	(Spectrum Verlag, Stuttgart) 1979
<i>13 und 1</i>	(Herold Verlag, Stuttgart) 1979
<i>Die Schlabberschlobbs</i>	(Spectrum Verlag, Stuttgart) 1980
<i>Eines Tages war es nicht mehr so...</i>	(Horizon Press, Graz) 1980
<i>Joki und seine Freunde</i>	(Mangold Verlag, Graz) 1980
<i>Der Kaufmann</i>	(Mangold Verlag, Graz) 1989
<i>Der Märchenmaskenball</i>	(Mangold Verlag, Graz) 1989
<i>Pan Tau Band 1¹²⁸</i>	(Schneider Verlag, München) 1986
<i>Pan Tau Band 2</i>	(Schneider Verlag, München) 1986
<i>Alle Abenteuer des Pan Tau</i>	(Schneider Verlag, München) 1986
<i>Von meinem Zwerg</i>	(Schneider Verlag, München) 1987
<i>Wenn Märchenhexen hexen</i>	(Schneider Verlag, München) 1987
<i>Der Mühlenelf</i>	(Schneider Verlag - ARD) 1987
<i>Das rot-weiß-rote Wolkenschiff</i>	(Bundesverlag, Wien) Hrsg. 1986
<i>Wenn Riesen lieben</i>	(Ueberreuter Verlag, Wien) 1988
<i>Kräutermärchen Band 1</i>	(Ueberreuter Verlag, Wien) 1988
<i>Kräutermärchen Band 2</i>	(Ueberreuter Verlag, Wien) 1989
<i>Alle Kräutermärchen</i>	(ENEM GmbH, St.Georgen) 1991
<i>Reisemärchen</i>	(ENEM GmbH, St.Georgen) 1991
<i>Gott ist überall zu Hause</i>	(ENEM GmbH, St.Georgen) 1990
<i>Märchenbriefe</i>	(ENEM GmbH, St.Georgen) 1990
<i>Fairy tales - Märchen</i>	(ENEM GmbH, St.Georgen) 1990
<i>Nesch-Nesch</i>	(ENEM GmbH, St.Georgen) 1990 (übers.)
<i>Elektronisches Märchen</i>	(ENEM GmbH, St.Georgen) 1991
<i>Katja und die Gespenster¹²⁹</i>	(ENEM GmbH, St.Georgen) 1992
<i>Liebesmärchen</i>	(ENEM GmbH, St.Georgen) 1992
<i>Pan Tau Collection</i>	(ENEM GmbH, St.Georgen) 1993
<i>Politiker erzählen Märchen</i>	(ENEM GmbH, St.Georgen) 1993, Hrsg.
<i>Liebesmärchen</i>	(Residenz Verlag, Salzburg) 1994
<i>Reisemärchen</i>	(Residenz Verlag, Salzburg) 1994
<i>Kräutermärchen</i>	(Residenz Verlag, Salzburg) 1994
<i>Gott ist überall zu Hause</i>	(Residenz Verlag, Salzburg) 1994
<i>Von meinem Zwerg</i>	(Residenz Verlag, Salzburg) 1994
<i>Märchenbriefe</i>	(Residenz Verlag, Salzburg) 1995
<i>Alles Märchen</i>	(Residenz Verlag, Salzburg) 1995
<i>Das Fabelland des Eises</i>	(Residenz Verlag, Salzburg) 1995
<i>Till und Hodscha</i>	(Residenz Verlag, Salzburg) 1996
<i>Liebesmärchen</i>	(Nymphenburger, München) 1997
<i>Der Mühlenelf</i>	(Lenz Verlag, München) 1997
<i>Kräutermärchen</i>	(Nymphenburger, München) 1998
<i>Liebesmärchen</i>	(TB Knauer) 1999

¹²⁶ Das vorliegende Verzeichnis (den aktuellen Stand) ist auf der Homepage von Folke Tegetthoff www.tegetthoff.at/de/werke.htm und www.tegetthoff.at/de/cd.htm zu finden

¹²⁷ Manche folgender Bücher enthalten dieselben Texte, z.B. das Märchenbuch „Die schönsten Märchen“ enthält ausgewählte Texte aus den Büchern „Reisemärchen“, „Kräutermärchen“, „Till und Hodscha“, „Der schöne Drache“ usw.

¹²⁸ Alle fantastischen Abenteuer des Pan Tau wurden von Folke Tegetthoff nach der gleichnamigen Fernsehserie von Jindřich Polák und Ota Hofman nacherzählt

¹²⁹ Das Buch „Katja und die Gespenster“ wurde von Folke Tegetthoff nach der gleichnamigen tschechischen Fernsehserie von Jindřich Polák nacherzählt

<i>Tales from Heaven</i>	(Nymphenburger) 2002
<i>Die schönsten Märchen</i>	(Ueberreuter Verlag, Wien/München) 2004
<i>Neue Märchen für Europa</i>	(Ueberreuter Verlag, Wien/München) 2004
<i>Neue Kräutermärchen</i>	(Nymphenburger, München) 2005
<u>CD/MC</u>	

<i>Der Geschichtenerzähler</i>	(Ariola) 1996
<i>Die Zauberkugel</i>	(Ariola) 1996
<i>Alles Märchen</i>	(Ariola) 1996
<i>Der Mühlenelf</i>	(ENEM GmbH) 1998
<i>Fabelland des Eises</i>	(ENEM GmbH) 2001
<i>Dreizehn</i>	(Casinos Austria), 2004
<i>Die schönsten Märchen</i>	(Komplett Media, München), 2005
<i>Neue Liebesmärchen für Europa</i>	(Komplett Media, München), 2005
<i>Liebesmärchen</i>	(Komplett Media, München), 2005

VIDEO/DVD

<i>Das Märchen lebt!</i>	(SR Video) 1989
<i>Graz erzählt 1998</i>	(ENEM GmbH) 1998
<i>Graz erzählt 1999</i>	(ENEM GmbH) 1999
<i>Graz erzählt 2000</i>	(ENEM GmbH) 2000
<i>Graz erzählt 2001</i>	(Steiermark 1) 2001
<i>Nacktes Märchen</i> (DVD)	(WoW) 2004

4 MÄRCHEN ALS LEBENSPHILOSOPHIE – FOLKE TEGETTHOFF

„Halt machen und eine Weile bleiben kann [die Geschichte] nur bei Menschen, die sie mit Liebe empfangen, die sie hegen und pflegen, die ihr zu ersetzen trachten, was sie auf der Wanderschaft zu ihnen verloren hat, und weiterreisen kann sie nur, wenn sich ihrer Menschen annehmen, die sie tragen von Stadt zu Stadt, von Hafen zu Hafen und sie dabei hüten wie ihr köstliches Gut.“¹³⁰

Viele moderne Märchen stammen von Autoren, die sie nur „nebenberuflich“ geschaffen haben, denn ihr Hauptaugenmerk lag auf Roman, Erzählung oder Novelle, Drama oder Poesie. Tegetthoff dagegen hat auf die „große“ Literatur verzichtet und widmete sich von Anfang an dem Märchen für Kleine und Große und Erzählungen mit phantastischen Elementen. Eine Ausnahme war das Buch *Das Fabelland des Eises*, eine phantasievolle Auseinandersetzung mit der Familiengeschichte¹³¹, Männerwelt und magischem Realismus. Tegetthoff hat aus dem Märchen eine ganze Lebensphilosophie ausgearbeitet und widmet sich nicht nur dem Schreiben und Erzählen, sondern auch der Unterstützung der Story-Telling-Tradition im weiteren Sinne. Für manche stellt er einen verrückten Idealisten dar, für andere wieder einen exhibitionistischen Bühnenstar, für manche verkörpert er die vergessene Kindheit, das vergessene Gefühl von der wunderbaren Märchenwelt, die nur den Kindern bestimmt war, die aber Tegetthoff so erschaffen kann, um gerade die Erwachsenen anzusprechen.

4.1 Märchen als Erwachsenen- oder Kinderliteratur?

„Märchen sind im Bewusstsein des Mitteleuropäers mit Klischees à la herzige Geschichten für Kinder, Schwindel und Lüge belegt. Wenn ich mich früher als Märchenerzähler vorgestellt habe, kam prompt „Ah, Sie sind Politiker!“ oder „Erzählen S' Ihrer Frau auch Märchen?“¹³² „Das Märchen muss von seinen Klischeebildern befreit werden. Es ist weder „herzige Unterhaltung für die Kleinen“, noch eine unerreichbare „Traum-/Wunschwelt“. Es ist keine Flucht aus der Wirklichkeit, sondern Sehnsucht nach der Wirklichkeit!“¹³³

Für Tegetthoff ist die Arbeit mit Erwachsenen weitaus wichtiger, als die Arbeit mit Kindern. „Denn die seelische Verwahrlosung, eine ständig steigende Unkonzentriertheit,

¹³⁰ Ein Zitat von A. Wesselski In PÖGE-ALDER, Kathrin: Erzählerlexikon. Deutschland, Österreich, Schweiz. Jonas Verlag, Marburg, 2000, S. 7

¹³¹ Folke Tegetthoff ist Vetter von Admiral Tegetthoff, dessen Namen das Schiff trägt, das die Polarexpedition unter Führung von Kapitän Karl Weyprecht und dem Kartographen Julius Peyer führt. In dieser Pseudochronik erzählt Tegetthoff vom Heroismus und den Qualen der Mannschaft und des Schiffes, projiziert die beiden Führer und die Mannschaft in seinen eigenen Garten, wo er mit ihnen Gespräche führt, lässt die Chroniknotizen mit anderen Ereignissen der Zeit durchdringen, so dass es sich mittlerweile zeigt, wie sie mit dem Leitfaden verbunden sind. Tegetthoff hält „Das Fabelland des Eises“ für sein wichtigstes Buch, vielleicht gerade deshalb, weil das Buch so persönlich wirkt, vielleicht weil es sich um einen Übergang zur anderen Literatur handelt.

¹³² Ein Zitat von Folke Tegetthoff In TAUCHER, Claudia: Jeder Schritt ist ein Teil der eigenen Geschichte In Kleine Zeitung, 22. April 1997 (Zitiert am 11.04.2006). Zugänglich im Internet: <http://www.kleinezeitung.at>

¹³³ Ein Zitat von Folke Tegetthoff im Statement auf <http://www.tegetthoff.at>

übermäßiger Konsum von TV und Computerspielen bei unseren Kindern, ist auf die wachsende Unfähigkeit zur Kommunikation unter den Erwachsenen zurückzuführen.“¹³⁴ Tegetthoff versucht mit seinen Büchern, „die Kunst des Erzählens und des Zuhörens“ bei den Erwachsenen wieder zu beleben, damit sie dann an die Kinder weitergeben werden kann.

Wie Tegetthoff im Gespräch mit mir zugibt, schreibt er für alle, ohne genau zu unterscheiden, welcher Text welchem Alter zugehört, darauf fügt er aber hinzu, dass es in seinem Werk Märchen/Erzählungen für Jugendliche und Erwachsene gibt, diese bilden auch den Kern dieser Arbeit. Sagt man heute „Märchen für Erwachsene“, denkt man gleich an das Fantasy-Genre und Science Fiction, Tegetthoff geht aber an die ursprüngliche Märchentradition, die nur bei den Erwachsenen erweitert wurde, zurück. Seine bildhaften, metaphorischen, ja sogar allegorischen Texte kann kaum ein Kind verstehen, für einen Erwachsenen, der sich vielleicht aus Angst vor Sentimentalität und Kindlichkeit den „klassischen“ Märchen nicht mehr zuwendet, weil es sich in seinem Alter nach dem Standard nicht mehr ziemt, kann gerade in seinen Texten das bisschen Märchenhafte der Volksmärchentradition finden, das sich mit der modernen Sprache, Stil und Denkart verbindet.

„Das Märchen kann Unterhaltung bieten, Erzieherungen gewähren, Entwicklung vorgeben, zur Reifung führen, die Phantasie anregen, Sinn geben, Trost spenden, Lebensgeschichte heilen, Vertrauen stärken, Glaube schenken, Leben aufbauen, Gemeinschaft fördern, ...“¹³⁵ Aus der soziologischen Sicht gesehen bieten die Märchen ein Abbild von gesellschaftlichen Verhältnissen, aus der psychologischen bieten sie Modelle der Angstüberwindung und der Konfliktlösung, nach der Tiefenpsychologie bzw. der Psychoanalyse existiert eine enge Verwandtschaft von Märcheninhalt und Trauminhalt und in diesem Zusammenhang wird das Märchen zu Therapiezwecken verwendet. Doch die meisten Wissenschaftler beschäftigen sich mit dem Phänomen des Märchens nur im Zusammenhang mit Kindern. Nach Bettelheim brauchen die Kinder Märchen. Ja, das Märchen ist von den Erwachsenen in den letzten Jahrhunderten fortgereist, doch auch sie haben immer noch einen Anspruch auf diese Gattung, denn das Märchen bezieht sich auf die Wirklichkeit genau so gut wie ein Roman, die Märchenfiguren und ihre Taten tragen immer noch einen Symbolgehalt; das Märchen erfüllt ähnliche Aufgaben wie das des Mittelalters.

¹³⁴ Das Statement auf <http://www.tegetthoff.at>

¹³⁵ TOTH, Cristian-Jürgen: Märchen bei Folke Tegetthoff. (Diplomarbeit für die Lehramtsprüfung für Hauptschulen an der Pädagogischen Akademie der Diözese Graz-Seckau) Graz, 2000, S. 16

4.2 Die Kunst des Erzählens

Erzählen macht Spaß. Das wussten schon unsere Vorfahren und Folke Tegetthoff weiß das auch. Folke Tegetthoff unterscheidet sich von den anderen Märchenerzählern, indem er ausschließlich eigene Märchen und Geschichten erzählt. Am liebsten erzählt er vor großem Auditorium – auf der Theater- oder Festivalbühne, in Konzertsälen und Universitäten. Folke Tegetthoff verfügt über ein breites Repertoire, das deutsch bzw. englisch erzählt wird.

Was ist aber eigentlich das Erzählen? Wo liegt der Unterschied zwischen dem mündlichen und dem schriftlichen Erzählen? Was ist so besonders an Tegetthoffs Erzählen?

4.2.1 Der Begriff und Geschichte des Erzählens

Der Begriff „Erzählen“ kommt ursprünglich aus dem mittelhochdeutschen „erzeln“, „erzellen“, das eigentlich „aufzählen“ hieß. „Erzählen bedeutet den Hergang einer Begebenheit berichten, schildern und ebenso, sprachliche Bilder zeichnend, einen Sachverhalt darstellen.“¹³⁶ Es hat immer Leute gegeben, die besser erzählen konnten, und andere, die lieber zuhören wollten. Ohne Erzähler/Autor, aber auch ohne Zuhörer/Leser ist ein gelungenes Erzählen nicht möglich.

„Eine Geschichte entsteht ja eigentlich erst durch den Zuhörer. Was niemand hört, ist keine Geschichte. Interessant scheint mir dabei, dass man dem Zuhörer gemeinhin den passiven Teil zuweist und dem Erzähler den aktiven. Ich sehe das genau umgekehrt: Der Erzähler bewegt sich auf gesichertem Terrain, er weiß, was kommt, er muss kaum flexibel sein. Ganz anders der Zuhörer: Der ist beständig mit Neuem, Überraschungen, Wendungen konfrontiert, der muss höchst aktiv sein, selbst wenn er dabei schweigt. Nicht wir, die Erzähler, sind die Wichtigen, es sind die Zuhörer.“¹³⁷

Der Sprecher/Erzähler setzt sich mit einem Hörer/Rezipienten in Verbindung. Nach Gülich ist jeder Erzähltext „ein Bestandteil eines Kommunikations- bzw. Interaktionsprozesses..., d.h. daß er von einem Sprecher mit einer bestimmten Intention einem Hörer mit einer bestimmten Erwartung in einer Kommunikationssituation mitgeteilt

¹³⁶ Vgl. PÖGE-ALDER, Kathrin: Erzählerlexikon. Deutschland, Österreich, Schweiz. Jonas Verlag, Marburg, 2000, S. 7

¹³⁷ TAUCHER, Claudia: Jeder Schritt ist ein Teil der eigenen Geschichte In Kleine Zeitung, 22. April 1997 (Zitiert am 11.04.2006).
Zugänglich im Internet: <http://www.kleinezeitung.at>

wird und daß der Hörer darauf in irgendeiner Weise reagiert.“¹³⁸ Vom Hörer wird eine Antwort erwartet, die den Erzähler zum Weitererzählen bewegt und seine Erzählungen inspiriert. Daher folgt die Notwendigkeit der Kommunikationspartner – Sprecher und Hörer oder Autor und Leser – im Erzählprozess. Damit der eine die Rolle des Erzählers übernehmen kann, muss der andere bzw. müssen die anderen bereit sein, selbst die Rolle des Hörers einzunehmen und während des Erzählens auf eigene Sprechakte zu verzichten, denn ständige Unterbrechungen von Seiten des Hörers/der Hörer können ein Scheitern des Erzählens hervorrufen. In schriftlicher Kommunikation ist die Rollenverteilung zwar irreversibel, aber die Rezeption des Erzähltextes hängt selbstverständlich auch hier von den komplexen Voraussetzungen des Lesers ab. Interessiert die Geschichte den Leser nicht, kann die Kommunikation unter- oder sogar abgebrochen werden.¹³⁹

„Was ist merkwürdiger als das Schweigen, auf das man stößt, wenn man eine Frage an einen Text richtet? Gibt es etwas Rätselhafteres, als sich an ein unsichtbares Publikum zu wenden, wie es jeder tun muss, der ein Buch schreibt? Oder sich selbst zu korrigieren, weil man erkennt, dass ein unbekannter Leser etwas missbilligen oder missverstehen würde?“¹⁴⁰

Folke Tegetthoff schreibt nicht nur seine Märchen und Geschichten, er erzählt sie auch, weil er so in Kontakt mit dem Zuhörer, mit dem Publikum kommt. Das Erzählen vor dem Auditorium heißt nicht vorlesen, wie es manchmal missverstanden wird. Die Erzählkunst als die Kunst des gesprochenen Wortes geht auf die alte Erzähltradition zurück. Die Kunst der Erzähler besteht darin, ganze Säle oder Theater voller Menschen in Bann zu ziehen, den Kontakt mit dem Publikum zu halten, die eigene Sehnsucht und die der Zuhörer zu wecken.

Diese Kunst war früher sehr gepflegt und beliebt, die Volksmärchen selbst und das ganze Volksgut hatten Jahrhunderte lang nur dank der mündlichen Tradierung gelebt. 1812 stellten Jacob und Wilhelm Grimm im Vorwort zu KHM folgendes fest: „Es war vielleicht gerade Zeit, diese Märchen festzuhalten, da diejenigen, die sie bewahren sollen, immer seltener werden.“¹⁴¹ Die Grimms stilisierten Dorothea Viehmann als typische

¹³⁸ GÜLICH, Elisabeth: Ansätze zu einer kommunikationsorientierten Erzähltextanalyse. In Erzählforschung 1, Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik: mit Auswahlbibliographie zur Erzählforschung. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Beiheft 4. (Hrsg. Haubrichs, Wolfgang) Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1974, S. 226

¹³⁹ Vgl. GÜLICH, Elisabeth: Ansätze zu einer kommunikationsorientierten Erzähltextanalyse. In Erzählforschung 1, Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik: mit Auswahlbibliographie zur Erzählforschung. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Beiheft 4. (Hrsg. Haubrichs, Wolfgang) Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1974, S. 227f.

¹⁴⁰ Ein Zitat von Neil Postman, Professor für „Media Ekology“ an der New York University In TAUCHER, Claudia: Jeder Schritt ist ein Teil der eigenen Geschichte In Kleine Zeitung, 22. April 1997 (Zitiert am 11.04.2006). Zugänglich im Internet: <http://www.kleinezeitung.at>

¹⁴¹ PÖGE-ALDER, Kathrin: Erzählerlexikon. Deutschland, Österreich, Schweiz. Jonas Verlag, Marburg, 2000, S. 8

Erzählerin, aus dem bäuerlichen Milieu stammend und als solche eine romantische Vorstellung von unverfälschter und ursprünglicher Volkspoesieträgerin hervorruhend. Obwohl diese Frau in der Tat gebildet und in der deutschen und französischen Kultur verwurzelt war, was der romantischen Idee einer Märchenoma oder Märchentante nicht entsprach, hat sich dieses Kinderstubenbild erhalten.¹⁴²

Die traditionellen, mündlich überlieferten, nicht textgebundenen Märchen sind nicht mehr lebendig, trotzdem erleben wir seit dem Ende des Ersten Weltkrieges eine neue Form des (Märchen)Erzählens, eine „bewusste Pflege einer aussterbenden Volkskunst“.¹⁴³ Die Erzähler und Erzählerinnen treten vor ein sehr heterogenes Publikum, mit den bekanntesten Märchen von Brüder Grimm oder anderen „Märchenklassikern“, aber auch Schwänken, Mythen, Legenden, Anekdoten oder Sagen, seltener erzählen sie aus eigener Produktion. Die neue Erzählerwelle ist in Deutschland unter Frauen entstanden und hatte sich in andere Länder wie z.B. Frankreich verbreitet. Heutzutage finden zahlreiche Festivals und Wettbewerbe in ganz Europa statt, diese Tradition wird u.a. von der Initiative Märchen-Stiftung Walter Kahn unterstützt.

4.2.2 Der Erzählprozess bei Tegetthoff

Tegetthoff hat sich 1997 in einem Zeitungsinterview zu der Erzählertradition in Europa folgend geäußert:

„Seit Beginn der Vorbereitungen für das Festival stelle ich fest, daß im europäischen Raum die Kunst des Erzählens nicht nur keine Tradition hat, sondern total runtergemacht wird. Diese Nichtbeachtung hat mit der Unfähigkeit zu tun, die Tradition des Erzählens im Alltag aufrechtzuerhalten. In Amerika, wo ich gerade von der Festival-Präsentation herkomme, ist das ganz anders. Storytelling gilt als kulturelles Erbe, als Erinnerung an vergangene Zeiten. Das geht zurück auf die indianische Geschichte. Die afro-amerikanischen Erzähler erleben derzeit gerade einen ungeheuren Boom. Die gleiche Erfahrung habe ich in Israel gemacht. Überall dort, wo man sich der Geschichte nicht schämt, hat Storytelling einen Stellenwert. In Amerika einen solchen Event anzubieten, ist natürlich einfacher, als ihn hier zu plazieren.“¹⁴⁴

Die heutige übertechnisierte Computer-Welt kann in manchen Leuten die Angst vor Vernichtung und Verschwinden früherer Medien hervorrufen. Nach Tegetthoff haben die Menschen zu erzählen und zu hören verlernt. Mit dem Buchdruck und der Ausbildung weiter Bevölkerungsschichten kam eine Lesewut zu den Menschen, das Erzählen wurde

¹⁴² Vgl. PÖGE-ALDER, Kathrin: Erzählerlexikon. Deutschland, Österreich, Schweiz. Jonas Verlag, Marburg, 2000, S. 8f.

¹⁴³ Ebd. S. 9

¹⁴⁴ TAUCHER, Claudia: Jeder Schritt ist ein Teil der eigenen Geschichte In Kleine Zeitung, 22.04. 1997 (Zitiert am 11.04.2006).
Zugänglich im Internet: <http://www.kleinezeitung.at>

aber nicht vergessen, mit Fernsehen und Video kam eine Fernsehsucht zu den Menschen, sie haben aber das Lesen nicht vergessen. Jede Zeit bringt neue Medien mit sich, die teilweise die alten ersetzen, die aber nicht zu voller Unterdrückung der früheren führen. Zumindest das so genannte Alltagserzählen, trotz fehlender Fähigkeiten zwischenmenschlicher Kommunikation, wurde nicht vergessen, wie es die unterschiedlichsten Erzählsituationen (in den Warteschlangen vor den Kassen der Supermärkte, im Zug, Bus oder in der U-Bahn, in der Mensa oder Kantine, im Restaurant oder Cafe, auf der Hochzeit oder Familienfeier usw.) inklusive das Mailen und heranwachsende Chaten beweisen. Die Menschen sehnen sich nach einer Kommunikation, nach dem Erzählen. Und in einer künstlerischen Form finden sie diese bei den Erzählern.

Nach Tegetthoff gebe es keine andere Bühnenkunst, die so direkt auf das Publikum einwirken kann wie die Erzählkunst. Das Publikum sei für ihn wie ein einziger Körper, er beschäftige sich nicht mit den Geschichten, die er erzählt, sondern mit den Menschen im Publikum.¹⁴⁵ Märchen ist für ihn Kommunikation. Miteinander reden. Folke Tegetthoff steht auf und erzählt. Ohne Kostüm, Maske, Bühnenbild und aufwändige Effekte. Nur seine Worte und die Ohren, Augen und Herzen seiner Zuhörer. Und manchmal eine die Atmosphäre betonende Musik. Vor Studenten in einem Hörsaal oder vor Tausenden Menschen auf einem Erzählfestival. Ein einziger, ganz normaler Mann mit einem Mikrofon und dem Kopf voll eigener Geschichten und Märchen, kein Märchenonkel aus einer Kinderstube.

Tegetthoff verlässt sich wie viele andere Geschichtenerzähler auf seine Stimme. Seine Erzählart ist natürlich, einfach und unkompliziert. Sprechtempo, Gestik und Mimik, Akzentsetzung, aber auch Augenkontakt und Körperhaltung sind zwar genau einstudiert, wirken aber sehr natürlich. Von einer übertriebenen Leistung wäre der Zuhörer abgelenkt, doch der „Trick“ steckt gerade in der natürlichen Art des Tegetthoffschen Erzählens. Es ist jedenfalls eine harte Arbeit, die ganze Zeit die Aufmerksamkeit eines meistens ganz heterogenen Publikums zu fesseln und es zu erzielen, die Idee des Märchenerzählens zu vermitteln. Doch Tegetthoff gelingt es, unter Einsatz der ganzen rhetorischen Kunst. Er kennt alle seine Märchen und Geschichten auswendig, was ihm eine größere Flexibilität vor dem Publikum bietet. Nach dem Charakter des Publikums kann er sein Programm variieren, dem Publikum anpassen, ohne den Erzählprozess zu stören. Beim Erzählen kann man merken, dass Tegetthoff mit dem Märchenerzählen lebt, denn er gibt alles in die

¹⁴⁵ Vgl. WILLGRUBER-SPITZ, Elizabeth: Kein Erfolgsmärchen. In *Kleine Zeitung*, 08.06.2001 (Zitiert am 11.04.2006). Zugänglich im Internet: <http://www.kleinezeitung.at>

erzählerische Darstellung seiner Geschichten. Nicht theatralisch übertrieben, doch attraktiv genau angepasst, kann er die kleinen Nuancen der Geschichte so erfassen, wie er sie zuerst selbst schriftlich geschaffen hatte. Vielleicht ist die Form, wie Tegetthoff erzählt, deshalb bei den Zuhörern und Zuschauern so wirkungsvoll.

„Geschichtenerzählen bedeutet nicht das Herstellen von Leitungen zwischen meinem Mund und euren Ohren, es ist das Legen sehr feiner Fäden zwischen meinem und eurem Herzen.“¹⁴⁶

¹⁴⁶ Das Statement auf <http://www.tegetthoff.at>

5 INTERPRETATION DER MÄRCHEN FOLKE TEGETTHOFFS

„(Welt)... in Hülle und Fülle etwas gibt, worüber man dichten und erzählen kann, wenn man es versteht zu erzählen. Du kannst es aus den Gewächsen und der Frucht der Erde holen, aus dem fließenden und aus dem stehenden Wasser schöpfen, aber du mußt es verstehen, einen Sonnenstrahl einzufangen.“ (In H.Ch. Andersens „Was man sich ausdenken kann“) ¹⁴⁷

Die Anzahl Tegetthoffs Märchen (ca. 200) und die Vielfalt der Themen ist so groß, dass in dieser Arbeit nicht alle aufgezählt werden können, doch vier, fünf Märchen zu interpretieren und für ein typisches Beispiel Tegetthoffscher Texte auszugeben ist bei dieser Vielfalt auch unmöglich. Aus diesem Grund werden in den nächsten Kapiteln mehrere (Märchen)Texte aufgeführt, aus der inhaltlichen, stilistisch-sprachlichen Sicht behandelt und analysiert, es werden die markantesten Motive und Merkmale der (Märchen)Texte interpretiert, sodass ein allgemeiner Überblick über die „Märchendichtung“ Folke Tegetthoffs erzielt werden kann.

5.1 „Die ganze (Märchen)Welt im Fingerhut“

Genauso wie es dem Märchenerzähler in Tegetthoffs Märchen *Die ganze Welt im Fingerhut*¹⁴⁸ gelingt (mit der Ausnahme, dass es nicht neununddreißig Tage ununterbrochen dauern wird), werden auch in diesem Kapitel verschiedene (Märchen)Texte erzählt, das heißt inhaltlich interpretiert.

Obwohl Folke Tegetthoff in den Medien als Märchenonkel und Märchendichter behandelt wird, können nicht alle seine Texte der eigentlichen Gattung Märchen zugeordnet werden. Weil die Märchen jedes Mal in einer Sammlung veröffentlicht werden, passiert es oft, wie übrigens auch bei allen anderen Märchenautoren von Grimm über Andersen und Hauff bis in das 20. bzw. 21. Jahrhundert, dass sich in das Buch auch andere Texte hineindrängen bzw. gibt es bei Tegetthoff einzelne Bücher, die zwar dem Titel nach Märchen enthalten, beim Lesen werden diese aber als Nichtmärchen entschleiern. Zu solchen gehören z.B. die Schelmenmärchen von Till und Hodscha, die an die mittelalterliche Tradition der Schelmenerzählungen und Volksbücher vom Narren Till Eulenspiegel und Hodscha-Geschichten anschließen.¹⁴⁹ Das Buch *Gott ist überall zu Hause*, oder in der englisch-deutschen Variante *Tales from Heaven*, enthält, wie es der

¹⁴⁷ ROSSEL, Sven Hakon: Hans Christian Andersen und seine Märchen heute. Picus Verlag, Wien, 1996, S. 55

¹⁴⁸ Alles Märchen. Salzburg, 1995, S. 43ff und später in Die schönsten Märchen. Wien/München, 2004, S. 110ff

¹⁴⁹ Weil diese Erzählungen keine eigentlichen Märchen sind, werden sie in diesem Kapitel nur vereinzelt, nicht aber als ein ganzes Phänomen besprochen.

Titel vorsagt, Geschichten aus verschiedenen Religionen, von Pseudobibelgeschichten bis zu Fabeln des Buddhismus. Alle stammen von Tegetthoff als Originalgeschichten oder wurden von ihm gesammelt und neu erzählt.¹⁵⁰ Die restlichen Texte werden weiter als Märchen, Sagen oder Fabel, oder gar nicht als Märchen, sondern eher phantastische und phantasievolle Geschichten identifiziert, eine besondere Aufmerksamkeit wird auch den ätiologischen Texten gewidmet.

5.1.1 Vom schönen Drachen bis zum Engel von Piran

Der erste große Teil von Tegetthoffs Texten kann gut mit dem allgemeinen Bild des Märchens verglichen werden. Es sind mehr oder weniger dem Volksmärchen oder dem Kunstmärchen nahe stehende Texte, in denen bekannte oder originelle Motive ihren Platz gefunden haben. Manche der *Neuen Märchen für Europa* sollen sich zumindest nach Angabe des Autors auf Volksmärchenmotive des jeweiligen Landes beziehen (der Vergleich von Tegetthoffs Märchen mit den potentiellen Volksmärchen ist aber nicht der Gegenstand dieser Arbeit). Die Märchen richten sich nach den Regeln des Volksmärchens: Handlungszeit und Ort sind unbestimmt (im Gegenteil zu manchen Sagen), Jenseits und Diesseits sind nicht streng getrennt, es kommen viele Märchenfiguren von Königen und Fürsten über gute und brave Burschen, die Prinzessinnen gewinnen, alte gute Weiber, die einem guten Menschen helfen können, Schlangenkönige und Königinnen, Feen, sprechende Tiere und Pflanzen, Boskabauter und Alraune bis zum Teufel und Drachen vor. In den Kräutermärchen haben die Pflanzenelfen eine wichtige Rolle gewonnen. Tegetthoffs Märchen verfügen über viele Zauberdinge und Zauberkräfte, in manchen Märchen ist aber die größte Zauberkraft die Liebe. Die Texte sind ganz unterschiedlich geschrieben, manchmal witzig und originell, manchmal lyrisch und metaphorisch, manche zeichnen sich durch besondere Bemerkungen des Autors aus, manche enthalten fast Film- und Drehbuchszenen. Jedes Märchen von Folke Tegetthoff ist einfach ein Original.

In der folgenden Übersicht ist nur von ein paar von ihnen die Rede, denn die anderen werden wegen ihrer besonderen Motive oder anderen Merkmale später erwähnt.

Märchen

*Der schöne Drache*¹⁵¹ ist ein allegorisches Märchen, das auf einem anderen Planeten spielt, doch unsere Gesellschaft charakterisiert. Die Pointe ist die Bedeutung des Wortes

¹⁵⁰ Wie im vorigen Fall, werden auch diese nur selten erwähnt, und zwar nur einzeln, weil sie mehr mit den biblischen Geschichten und sonstigen Gattungen zu tun haben als mit dem Märchen selbst.

¹⁵¹ Die schönsten Märchen. Wien/München, 2004

SCHÖN, die von einem Drachen zu lösen ist, der aber den Charakter der wahren Menschen darstellen soll. Es ist ein Kunstmärchen mit einer Lehre und allen Elementen der heutigen Zeit, nur der außerirdische Raum, der andere Planet, der Drache und die Unwahrscheinlichkeit geben dem Märchen an Märchenhaftem zu. *Die ganze Welt im Fingerhut*¹⁵² ähnelt dagegen einem Volksmärchen: ein armer Bäckerbursche, eine Prinzessin, beide in einander verliebt, doch der Vater resistiert und verlangt vom künftigen Schwiegersohn drei Aufgaben. Der Bäckerbursche ist aber nicht auf den Kopf gefallen und löst ohne Schwierigkeiten die ersten beiden: sieben Köpfe eines Drachen (werden gebacken), und ein Rätsel. Als er aber die ganze Welt im Fingerhut bringen soll, kommt er mit einem Märchenerzähler zum König. Gesagt, getan - es folgt das Happy End. In der Wirklichkeit enden fast alle Märchen Tegetthoffs mit einem glücklichen Ende. *Nacktes Märchen*¹⁵³ ist wirklich nackt: eine nackte Prinzessin, sich wie eine Henne verhaltend, die auf einen Hahn wartet, wird von einem ebenso nackten Jungen erlöst. Tegetthoff sind auch die persönlichsten Sachen in einem Märchen nicht versagt, wenn es nötig ist, greift er zur Sexualität, die Märchenfiguren sind ja erwachsene Leute und seine Märchen sind für Erwachsene bestimmt. Das Kräutermärchen *Holunder* ist ein witziges, wäre es nicht von Tegetthoff geschrieben, könnte man es sogar für ein typisches Volksmärchen halten. Es umfasst wieder einmal klassische Elemente eines Volksmärchens: der arme Schafhirte ohne Schafe wird König und Gemahl einer schönen Prinzessin und zu dem ganzen Besitz hatte ihm ein Holunder geholfen. Das Kräutermärchen *Pfefferminze* ist ein atypisches Märchen, in der Tat geht es um zwei in einander verwickelte Geschichten bzw. Märchen, um eine Rahmengeschichte, in der Tegetthoff selbst auftritt, von einem eigenen Pseudoerlebnis erzählt und in eine Märchenwelt eintaucht, was ihm drei gute Taten und drei Zaubergeschenke ermöglicht haben. Er erweckt mit einem Zauberpulver eine verstorbene Prinzessin zum Leben, wird von ihrem Königspapa belohnt und wieder in die „Realität“ gebracht. Um den Rahmen zu schließen, kommen wieder die drei Helfer zum Vorschein und streiten um den Schatz. Tegetthoff aber drückt sie alle mit dem Schatzkästchen aus der Tür hinaus und genießt einen frischen Pfefferminztee, der ihm die ganze Märchengeschichte verursacht hatte. Es ist nicht das einzige Märchen, in dem Tegetthoffs Gestalt anwesend ist. In *Manolis, Die Reise der Feen mit Seán Palmer nach Irland*¹⁵⁴ oder in *Tijupa*¹⁵⁵ spielt er selbst wieder eine große Rolle: einmal als Erlöser eines Verzauberten, einmal als Zuhörer eines Märchens und ein anderes Mal als Begleiter und

¹⁵² Alles Märchen. Salzburg, 1995

¹⁵³ Alles Märchen. Salzburg, 1995

¹⁵⁴ Beide in Neue Märchen für Europa. Wien/München, 2004

¹⁵⁵ Die schönsten Märchen. Wien/München, 2004

Vermittler der Belohnung. *Das Märchen Weiß*¹⁵⁶ erinnert der Landschaft und Atmosphäre nach an das eisige und weiße Reich von Andersens Schneekönigin und an die Poetik der skandinavischen Märchen und Sagen (es wird ja auch Finnland zugeschrieben). Durch eine Zauberblume, eine Rose, wird das kalte unzugängliche Reich des Schneekönigs Attumekki verschmolzen und dadurch auch Attumekkis kaltes Herz, das der Liebe zwischen seiner Tochter, zu der er eine Oidipus-Beziehung hielt, und dem armen Rehzüchter im Wege stand.

Sagen

Nicht einmal Sagen oder Fabeln sind Tegetthoff fremd, sie sind darüber hinaus originell. So heißt sogar gleich die erste: *Original Sage*¹⁵⁷, die von einem alten Baum, der Alte Frau heißt, referiert. *Die Sage vom Drachenstein* kehrt weit in die Geschichte zurück, als es noch Drachen gab und einer von ihnen wegen seiner Gutmütigkeit für immer und ewig in einen Berg gesperrt wurde. *Das Märchen vom treuen Mann*, in der Tat eine Pseudosage, erzählt vom einzigen treuen Mann in der Welt, der höchst komisch zu seiner Frau kam und betrogen wurde. In allen drei genannten Geschichten wird eine Rahmenerzählung benutzt: zweimal wird die Sage einem Fremden erzählt, der sich dafür interessiert, zum dritten Mal wird ein Geheimnis entdeckt und als solches für ungeeignet, sogar gefährlich für die ganze Gesellschaft gehalten, doch der Leser erfährt die „Wahrheit“. *Wie die Tauben nach Malta kamen*¹⁵⁸ schildert die Geschichte eines armen Burschen, dessen einziges Hobby die Tauben sind, die ihm schließlich auch sein Liebesglück bringen und er zieht mit ihnen nach Malta.

Fabel

Tausend Spiegel und *Lange Löffel*¹⁵⁹ wurden mit religiösen Erzählungen inspiriert: Tausend Spiegel sind die Welt voller Erwartung, zu lang sind die Löffel in der Hölle, genau passend sind dieselben Löffel dann im Himmel, wo die Menschen einander mit diesen füttern können. In beiden sind die Figuren durch den Menschen dargestellt. Im Gegenteil handeln in den nächsten zwei Fabeln Tiere: *Sehnsucht* erzählt von großem Wasser, das die Tierpaare von einander getrennt hatte und sie versuchen der Liebe wegen heil ans andere Ufer zu gelangen. Alle überleben es, bis auf den Löwen, der nicht Liebe, sondern Abenteuer sucht, und auf den am anderen Ufer niemand wartet. *Glücken*¹⁶⁰ erzählt das Beispiel eines ängstlichen Hasenbuben, der für das allerhöchste Glück das Zu-Haus-Sitzen hält, weil draußen nur Gefahr auf ihn wartet.

¹⁵⁶ Neue Märchen für Europa. Wien/München, 2004

¹⁵⁷ Alles Märchen. Salzburg, 1995

¹⁵⁸ Alle drei in Neue Märchen für Europa. Wien/München, 2004

¹⁵⁹ Beide in Gott ist überall zu Hause. München, 2002

¹⁶⁰ Beide in Alles Märchen. Salzburg, 1995

5.1.2 Märchen oder phantasievolle Geschichte?

Außer Texten, die als Märchen, Sage oder Fabel identifiziert werden können, hat Tegetthoff auch andere, nicht ganz eindeutig zuordenbare geschrieben, die in die drei Sammlungen *Reisemärchen*, *Liebesmärchen* und *Märchenbriefe* einbezogen wurden. Die acht *Reisemärchen* entstanden nach einem dreimonatigen Aufenthalt auf Mallorca und schildern nicht abenteuerliche Reisen eines Märchenhelden, wie man es vermuten würde, sondern viel wichtigere Reisen ins Innere eines und jedes Menschen. Bis auf zwei Texte beginnen alle mit einer Anfangsformel: „Als das Wasser noch klar und der Schnee noch weiß war...“, die den Leser in eine weite Pseudovergangenheit einführt, denn bei manchen Texten ist das Heute bzw. das 20. Jahrhundert erkennbar. Es sind meist lyrisch betonte Erzählungen und Skizzen, in denen Menschen den richtigen Weg zur eigenen Innenwelt suchen: der Maler mit seinen Bildern, die keine Menschenfiguren zeigen, sondern deren Inneres, der Prinz, der wie Buddha den richtigen Sinn des Lebens sucht und sich in einen Olivenbaum verwandelt und seine Geschichte als Märchen unter den Leuten tradiert wird, der Zauberer, der den hinterweltlerischen egoistischen Dörflern ihren inneren und natürlichen Reichtum zeigt. Es fehlt an Märchenhaftem, das Märchenhafte ist hier das Leben, die Natur und der Mensch selbst.

Liebesmärchen stellen unterschiedliche Formen der Liebe vor. Als keine eigentlichen Märchen, eher phantasievolle Erzählungen voll von Metaphern und lyrischen Tönen, voll von Gefühlen, die in einem Märchen keinen Platz finden, spielen sie mit dem Thema der Liebe eines Menschen zum anderen, eines Baumes zum Vogel oder einer Raupe zum Olivenbaum, sogar von der Liebe eines einsamen grauen Bergkönigs zum Meer, durch die er wörtlich zu blühen beginnt. Provence wird als eine wunderschöne geheimnisvolle Frau geschildert, Merlin als Kind der Liebe wird zur Liebe selbst und das Herzauge, Symbol des guten menschlichen Herzens, in dem die Liebe wohnt, verbindet einen Jungen mit einem Mädchen. Es sind keine kitschigen Liebesgeschichten, die Tegetthoff schreiben wollte, mit diesen Pseudomärchen wollte er die Erwachsenen wieder zu dieser Gattung bringen. Bei manchen ist es das Sujet, bei anderen sind es eher die stilistischen Ausdrücke, die das Interesse erwecken.

Seltsam sind die so genannten *Märchenbriefe* in der gleichnamigen Sammlung, denn es sind wirklich einzelne Briefe (mit Anrede und Unterschrift – immer als „Dein Märchen“ unterschrieben), adressiert entweder an das „Pünktchen“ oder an andere Pseudowesen wie z.B. an den Tag. Der Inhalt und Stil ist dem des Privatbriefes gleich. Wichtig ist aber die Erkenntnis, dass sich Tegetthoff selbst in die Rolle des Märchens, das denken,

sprechen, ja sogar schreiben kann, stilisiert und in seinen „Briefen“ von Alltagsdingen erzählt, die man für selbstverständlich hält, die aber dem Autor nach ein besonderes Nachdenken brauchen, vor allem in unserer stressigen Zeit. Die Märchenbriefe sind nichts anderes als auf den Leser, einen gegenwärtigen Erwachsenen gerichtete Aussagen und Wahrheiten über unsere Zeit, über die Werte unserer Zeit, in Form eines Briefes eingewickelt. Desto wirksamer sollen diese Aussagen sein, wenn der Leser per Du angesprochen wird, das zwar jemandem bzw. etwas Anderem gilt, doch dem Leser eine Identifizierung mit dem Du ermöglicht. Dank des Briefstils ergibt sich ein offener, freier Raum für einen Gedankenstrom und eine unverbundene Sprache mit vielen Anreden, Ausrufen, Interjektionen, Hyperbeln, Metaphern und Ellipsen. Dem Inhalt nach sind die Briefe ganz unterschiedlich, sie erzählen vom Bach (Wasserstrom, aber der Komponist Bach wird hier auch mit der Wassermusik assoziiert), vom Wind, der seinen Wert nicht gekannt hatte, vom Stern und Flugzeug, vom Wunder des elektrischen Stroms, der dem Märchen beim Umsetzen seiner Zauber hilft, vom Unterschied zwischen einem weißen und einem Vollkornbrot, von Tischen, die alle Märchen und Geschichten hören und sammeln, oder gar vom Mond, dem großen Inspirator der Poeten.

Aus der ganzen Reihe ragen zwei Briefe heraus: *Zauberwürfel* wird außer der Anrede und Unterschrift nicht als ein Brief, sondern als eine Kurzgeschichte stilisiert und zwar von einem Indianerjungen, der im Flugzeug des weißen Menschen einen Eiswürfel entdeckt und an seinen Zauber glaubt... bis er sich in seinen Händen auflöst. *Stein* ist eine phantastische Geschichte in einen Brief einkomponiert. Die Geschichte wird mit einer Erklärung eingeleitet, bei der die Rede auf einen Zauberstein und seinen letzten, unglücklichen Besitzer – einen Beamten - kommt, der seine Kräfte entdeckt und zum Eintauchen in die Märchenwelt benutzt hatte und einen Tod unter Papierhaufen erlitten hat, die er in seiner Arbeitszeit nie erledigt, weil er mit dem Stein in seinen Vorstellungen gereist war.

5.1.3 Ätiologische Geschichte oder Nicht nur Kräutermärchen

Die ätiologische Erzählung nimmt unter den Märchen eine besondere Stellung ein. Sie lässt sich nicht durch ein spezielles Handlungsschema wie das Zaubermärchen oder durch eigenartige Figuren wie das Tiermärchen definieren. Das Gemeinsame für alle ätiologischen Erzählungen ist die vorhandene Antwort auf die Frage: Woher? Warum?, denn es handelt sich um eine Erzählung vom Ursprung der Menschen, der Tiere oder

Dinge, denn es wird der Ursprung gewisser Phänomene erklärt.¹⁶¹ So erläutern die Sagen lokale Phänomene, die Märchen und Legenden hingegen eher universale. Es gibt viele Erzählungen und Märchen, wie die Sonne und der Mond entstanden sind, wie welche Blume und welches Tier auf die Welt kam - wer eine Erklärung dieses oder jenes Phänomens bietet, herrscht über die Wirklichkeit. Oft bieten sich mehrere Erklärungen für dasselbe Phänomen.

Nach Balzamo gibt es in der Zeit drei bevorzugte Momente, zu denen sich eine ätiologische Erzählung beziehen könnte: Die Zeit der Erschaffung der Welt, die Zeit des Evangeliums und die Zeit des so genannten letzten Schiffs.¹⁶² Die wenigen Zeilen der Genesis reichen für die Erklärung der Welt einfach nicht aus und deshalb hat man eigene Erzählungen für die Entstehung der Haare oder des Adamsapfels erfunden. Nicht selten sind Erzählungen, in denen Gott als unvollkommener Schöpfer dargestellt wird und seine Fehler müssen nachgeholt werden oder im Gegenteil wurden die Tiere, Pflanzen oder Dinge nachher beschädigt. So wird erzählt, woher die Unvollkommenheiten stammen oder wie die nachträglichen Verbesserungen zustande gekommen sind. Eine wichtige Rolle spielt bei solchen Erzählungen der Teufel.

Ein wesentlicher Teil von ätiologischen Geschichten sind die Bestrafungs- und Belohnungsgeschichten. Die zweiten sind deutlich seltener als die ersten. In einer Bestrafungsgeschichte verursacht eine Figur durch ihre Dummheit, Bosheit oder Eitelkeit einen Schaden, der nicht mehr richtig gestellt werden kann.

In manchen Ländern, z.B. in Skandinavien, gehen viele ätiologische Erzählungen auf die heidnischen Vorstellungen zurück (z.B. die Täler sind aus den Fußspuren der Riesen entstanden). In den ätiologischen Geschichten sind alle Sphären der Menschen-, Tier- und Pflanzenwelt vertreten. In jedem Land ist der Anteil anders. Bei den Deutschen zum Beispiel sind die Pflanzen ein häufiges Motiv für solche Geschichten.¹⁶³

Folgend werden drei Märchen von Tegetthoff vorgestellt, das erste erzählt von der Herkunft des Regenbogens, das zweite von Gottes Bäumen und das dritte davon, wie Frau und Mann entstanden sind. Typisch sind für Tegetthoff aber die so genannten Kräutermärchen, die die Herkunft einer Pflanze oder zumindest deren Namen erklären.

¹⁶¹ Vgl. BALZAMO, Elena: Die ätiologische Erzählung. Drei Aspekte. In Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung. (Kurt Ranke et al. Hrsg.) De Gruyter, Berlin, New York, Band 45/2004 Heft 1/2, S. 93ff

¹⁶² Vgl. BALZAMO, Elena: Die ätiologische Erzählung. Drei Aspekte. In Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung. (Kurt Ranke et al. Hrsg.) De Gruyter, Berlin, New York, Band 45/2004 Heft 1/2, S. 94ff

¹⁶³ Vgl. BALZAMO, Elena: Die ätiologische Erzählung. Drei Aspekte. In Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung. (Kurt Ranke et al. Hrsg.) De Gruyter, Berlin, New York, Band 45/2004 Heft 1/2, S. 100

Im Märchen *Mondmaler*¹⁶⁴ beneidet der Mond das klare Licht der Sonne und deshalb bastelt er aus dem Blau der Libellen, dem Rot der Erde und dem Gelb der Sonnenblumen einen bunten Bogen und lädt alle in sein Mondtheater. Weil es aber gerade die Sonne ist, die die Farben entstehen lässt, kann man nichts sehen. Den Bogen bekommt die Sonne geschenkt und sie hat eine gute Idee, was sie mit ihm anfangen soll: „Und noch heute kann man das Kunstwerk des Mondes betrachten – wenn nach schwerem Regen ein bunter Lichterbogen am Himmel erscheint...“

In diesem Text werden die handelnden Figuren von Naturelementen und kosmischen Körpern dargestellt. Im Märchen *Gottes Bäume*¹⁶⁵ tritt die Gestalt Gottes, des Primärschöpfers auf, der hier als ein unvollkommener, unaufmerksamer dargestellt wird. „In seinem Himmelslabor saß Gott und wirkte unentwegt an seinem Lieblingsprojekt `Erde´“ Die fünf Tage der Schöpfung waren vorbei und er hatte Lust aufs Spielen: für jede seiner guten Eigenschaften schuf er eine Frucht und den zugehörigen Baum. Weil aber Gleichgewicht auf der Erde herrschen sollte, musste er genau so viele Früchte und Bäume nach seinen schlechten Eigenschaften schaffen. Als er zum nächsten Punkt auf seiner Liste kam, nämlich zum Menschen, und ihn endlich fertig gemacht hatte, wollte er ihm erklären, von welchen Bäumen er die Früchte pflücken und essen soll und von welchen nicht. Zum Schluss hat er ihm eine Liste von 237 guten Früchten und eine Liste von 237 schlechten aufgezählt, weil der Mensch aber nicht im Stande war, sich das alles zu merken, hatte der Mensch von allen kosten müssen. Seitdem soll es den Baum der Liebe geben und den Baum des Hasses und unzählige andere.

Auch das dritte Märchen stammt aus einem anderen Bereich, nämlich aus dem Bereich der Till-Geschichten. *Till erzählt eine Geschichte*¹⁶⁶ ist eine Art Schelmengeschichte, in der tatsächlich und ungewöhnlich zwei Geschichten erzählt werden, und zwar eine vom Erzähler und eine von Till persönlich als Reaktion auf die erste. Beide aber behandeln dieselben zwei Figuren: die Äffin und die Frau. Der Erzähler erzählt vor einem Publikum, wie ein armer Schmied nach dem Vorbild eines Zauberers seine tote Frau mit einem Hammer beleben wollte, was ihm aber nicht gelungen ist und weil der Zauberer zufällig vorbeikam, hatte er dem Schmied geholfen. Weil aber nach Versuch des Schmieds nicht mehr viel von dessen Frau übrig geblieben ist, reichte es nur für eine Äffin. So sollte nach dem Erzähler eine Äffin entstanden sein. Die anwesenden Männer im Publikum hatte die Geschichte sehr erfreut, Till aber hatte sie mit seiner eigenen Geschichte wieder kalt geduscht: An einem Sonntag hatte Gott den

¹⁶⁴ Alles Märchen. Salzburg, 1995, S. 74f.

¹⁶⁵ Alles Märchen. Salzburg, 1995, S. 120ff.

¹⁶⁶ Alles Märchen. Salzburg, 1995, S. 135ff.

Paradiesbaum geschaffen, der so herrlich war und dem, der von ihm aß, Weisheit, Güte und Großmut schenken sollte. Eine Äffin hat sich zu weit von ihrer Truppe entfernt und war so hungrig, dass sie von dem Baum gegessen, alle diese guten Eigenschaften bekommen hatte und es blieb Gott nichts anderes übrig, als ihr auch eine etwas hübschere Hülle dazu zu schenken. So wandelte sich die Äffin zur ersten Frau auf Erden und Hüterin des Paradiesbaumes. Eines Tages kam aber ein dummer Esel zu dem Baum, wollte auch von ihm kosten, was ihm nach dem Kampf mit der Frau gelungen war. Auch dem Esel hatte Gott einen neuen Körper gegeben, dass es aber kein gelungenes Geschöpf war, kann man noch heute merken.

Tegetthoff hat mit der Zeit zwei Sammlungen von so genannten *Kräutermärchen*¹⁶⁷ herausgegeben, je siebzehn Märchen, die teilweise wie Märchensammlungen und teilweise wie ein Pflanzenbuch funktionieren, denn nach jedem Märchen folgt eine Erklärung zum Namen bzw. anderen Namen der Pflanze, zu deren Aussehen und Benutzung.

Der Baldrian kommt ursprünglich vom Mond. Auf die Erde wurde er zur Heilung des Hirtensimmerls und zur Vertreibung der bösen Hexe von dessen kleinem Sohn gebracht. Das Basilikum wurde von einem Seemann seiner Frau aus fernen Ländern und zur Berühmtheit dank der feinen Nase eines Königs gebracht. Die Brennnessel wird zwar danach benannt, weil sie einen wirklich verbrennen kann, aber dass sie als „grünes Gold“ einem verarmten Königssohn zur Tochter eines reichen, aber habsüchtigen Bauern geholfen hatte, weiß nur Tegetthoff. Der Estragon hat einen Dackeldrachen vom vorzeitigen Tode durch Schlucken gerettet, die Hagebutte hatte ihre Kräfte gegen die Schönheit der Rosen erweisen müssen, der Holunder hatte dem armen Schäfer ohne Schafe zu Haus und Prinzessin verholfen, die Kapuzinerkresse wurde aus Peru von einem Handwerkerburschen seiner Prinzessin als die gewünschte Blume der Liebe gebracht, der Lavendel hatte einen zimperlichen König von der häufigen Ohnmacht für immer geheilt und die Pfefferminze hatte dem Autor persönlich ein Märchen herbeigezaubert. Und so weiter könnte man die Kräuter der Reihe nach aufzählen, doch echte ätiologische Märchen findet man in beiden Sammlungen nur fünf.

Eine der Gott-der-Schöpfer-Geschichten ist das Märchen vom Huflattich. In der Tat spielt hier die Hauptrolle nicht Gott persönlich, sondern der Kräuterengel Herbario, der durch einen Zufall auf die Erde einen ganzen Topf gelber Blüten ausgeleert hatte. Es war Februar. Herbario hatte keine Blätter mehr zu Verfügung und hatte deshalb nur ein Grünzeug auf die Erde ausgeschüttet. Da gerade auf der Wiese, wo es „die kleinen

¹⁶⁷ Kräutermärchen. München, 1998 und Neue Kräutermärchen. München, 2005

Sonnen“ regnete, ein Fohlen galoppierte, waren durch das Hopsen der Hufe aus dem Grünzeug grüne Blätter und dadurch auch der Huflattich entstanden. Dem Kräutereengel Herbario verdanken wir noch ein Kraut, die Schafgarbe. Gott hatte wieder eine Antragsliste für neue Kräuter von den Menschen bekommen und befahl Herbario fünf Heilpflanzen in seinem Himmelslabor zu schaffen. Diese sollten von Herbario persönlich auf die Erde gebracht und von den Pflanzenelfen gepflegt werden. Doch diese sind nicht gekommen und haben eine kleine Fee geschickt. Die Fee wurde vom wütenden Engel beauftragt, die wertvollen Samen den Feen zu bringen, doch sie hatte einen Verkehrsunfall mit einem betrunkenen Specht gehabt und die Samen verloren. Weil die göttlichen Samen gleich nach dem Kontakt mit der Erde aufgehen und weil sie alle auf einen Platz gefallen sind, ist daraus eine einzige Pflanze mit den Eigenschaften von allen fünf gewachsen.

In den folgenden zwei Märchen ist der Teufel vertreten und hatte zum Namen oder Aussehen der jeweiligen Pflanze beigetragen. Das Johanniskraut ist ein Jahr nach der blutigen Hinrichtung von Johannes auf der Stelle der Tat gewachsen, mit gelben Blüten aus denen rote Farbe, wie das Blut des Enthaupteten rinnt. Die Wunderpflanze wurde bald weit und breit bekannt, was den Teufel in so weit geärgert hatte, dass er unter dem Nachtmantel auf die Erde kam und die Blume mit seinem giftigen Speichel vernichten wollte. Durch das teuflische Gift hat das Kraut tausend Löcher in die Blätter bekommen und jedes Johanniskraut in der Welt ebenfalls. Doch es ist dem Teufel nicht gelungen, die Gottespflanze auszurotten. Durch die vom Teufel stammenden bösen Taten kann in einer ätiologischen Geschichte das, was schon erschaffen wurde und vollkommen war beschädigt, aber nicht zerstört werden. Dieser Schaden kann aber irreversibel sein und deshalb sind dem Johanniskraut die tausend Löcher auf den Blättern bis heute geblieben.

Im Märchen vom Tausendguldenkraut spielt der Teufel, nämlich der Aitz, wie man einen solchen im Schwarzaual nennt, keine negative Rolle. Er ist zwar ein böses Wesen mit allen möglichen schlechten Eigenschaften, doch er hat mit dem Aussehen der Pflanze nichts zu tun. Zweimal hatten sich die Dörfler von ihm überlisten lassen, da hatte er zwei Menschen zuerst ein Einguldenkraut und dann ein Dreiguldenkraut gegeben, um sie von ihrer Krankheit zu heilen. Dafür hatte er recht viel verdient. Als er selbst aber krank war, so krank, dass er aus dem Bett nicht aufstehen konnte, wurde er selbst von einem geheimnisvollen Dorfbewohner geheilt und um tausend Gulden gebracht, denn das Heilmittel war das so genannte Tausendguldenkraut. Durch dieses Ereignis wurde der Aitz bekehrt, dem Kraut ist aber der Name geblieben.

Zuletzt erzählt Tegetthoff noch ein ätiologisches Märchen anderer Art. Es ist weder Gott noch der Teufel an der Entstehung der Mistel beteiligt, sondern sie ist durch ein Wunder aus dem Auge einer unschuldig verbrannten Hexe entstanden. Diese bat bei der Hinrichtung ihren besten Freund, einen kleinen schwarzen Vogel, ihr ein Auge herauszupicken. Als der Vogel das getan hatte und die Hexe auf dem Scheiterhaufen gestorben war, wurde er von den bösen Leuten verfolgt und hatte auf einem Zweig Zuflucht gefunden. Bald begann in dem Geäst, ohne Erde zu brauchen, eine wundersame Blume zu wachsen und alle sprachen von diesem Wunder. So ist die Mistel mit den kleinen Beeren, die wie Augen aussehen, entstanden.

In Tegetthoffs neuem Buch¹⁶⁸, das den 25 EU-Ländern gewidmet ist, sind mehrere ätiologische Märchen (eines davon ist nämlich eine Sage) den Ländern Slowenien, Ungarn, Lettland und Zypern zugeschrieben. Die Sage *Der Engel von Piran* führt den Leser in das slowenische Städtchen Piran am Meer, wo auf einem Campanile eine wunderschöne Statue eines Engels steht und es gibt zwei unterschiedliche logische, fast enzyklopädische Erklärungen dazu, wie der Engel auf den Campanile kam, und eine märchenhafte, die vom Engel-Schützer des Städtchens erzählt, der sich gegen die bösen Winde, die das Städtchen geplagt haben, gestellt, sie besiegt und sich für alle Zeiten von einem guten Schmied als Windzeiger auf dem Campanile fest verankern lassen hatte. Auch das zweite Märchen *Vom Zauber der Geige* gibt eine Erklärung zur Herkunft eines Dings, und zwar der Geige. Das wundersame Kind aus der Frucht (siehe die Motivik im Kapitel 5.2), der junge Bursche verliebt sich in die Tochter eines Fürsten, die nur demjenigen gegeben wird, der auf den Fürstenhof etwas höchst Seltsames bringt. Als er der Geliebten zuerst seine Liebe bringt und ins Gefängnis geschickt wird, bekommt er von einer guten Fee ein Zauberding, ein Kästchen mit einem Bogen, auf dem er die schönsten Melodien spielen kann. So ist die Geige entstanden und die Hochzeit wurde gefeiert.

Ein sehr geistreiches Märchen ist *Wieso der Elefant einen langen Rüssel hat*. Tegetthoff erzählt von seinem Pseudotreffen mit einer alten Frau aus und in Lettland. In der Tat ist das Märchen eine Geschichte dieser alten Frau Laima. Nach Tegetthoffs Parenthese hatte er die ursprünglich englische Version auf seine Art übersetzt (Mystifikation). Als Laima klein war, hatte sie vor der ganzen Klasse erzählt, wieso die Elefanten einen langen Rüssel haben, denn ihr Lehrer hatte selbst keine passende Variante gehabt. Es handelt sich wieder um eine Noah-Geschichte: als das Schiff schon am Meer war, haben die Tier aus Langeweile gewettet. Das Thema war Prahlen. Die Frau Biber hatte den anderen zeigen wollen, was sie mir ihren Zähnen schafft, und hatte in das

¹⁶⁸ Neue Märchen für Europa. Wien/München, 2004

Schiff ein riesiges Loch geschnitten. Der einzige, der das Loch stopfen konnte, war der arme Elefant bzw. sein Hinterteil. Noah und die Tiere haben die Schifffahrt selbstverständlich überlebt und als das Schiff am Festland gestrandet war, waren alle frei bis auf den armen Elefanten. Es war schon genug, dass sein langer Schwanz nach den langen Tagen im kalten Wasser ganz kurz geworden war. Als ihm die Tiere aus dem Loch heraus helfen wollten und ihn hinten gepusht und vorne an den kleinen Öhrchen und am kleinen Näschen gezogen hatten, sind die Öhrchen durch die große Kraft riesig und das Näschen lang geworden. Seitdem hat der Elefant einen langen Rüssel und große Ohrlappen.

Auch das letzte Märchen ist sehr originell: *Vom Zauberpulver der Schönheit* erzählt von einem Unfall, durch den Zypern das schönste Land der Welt geworden ist. Es ist zwar eine Gott-Der-Schöpfer-Geschichte, doch anders als die üblichen. Erstens: Gott hat hier eine weibliche Gestalt (wie auch im *Märchen von der Unzufriedenheit*¹⁶⁹). Zweitens: Gott hat Helfer-Mitschöpfer wie z.B. die Göttin der Schönheit Aphrodite, die gerade für den Unfall verantwortlich war. Als Gott alles geschaffen hatte, war alles grau, nicht hübsch, vor allem die Menschen waren ganz hässlich. Außer verschiedenen Lehrern wurde auch Aphrodite mit zwei Kübeln Schönheitspulver zu ihnen geschickt. Als sie aber auf Zypern landete, ist einer der Kübel umgefallen und das Pulver hat Zypern zum Paradies gemacht. Mit dem Rest konnte sie die Menschen und alle anderen Länder nur halb so schön machen, was vor allem bei den Menschen nicht wirklich gelungen sein soll.

¹⁶⁹ Neue Märchen für Europa. Wien/München, 2004

5.2 Motive und Symbolik

Da alles schon einmal gesagt worden ist, ist es schwer, immer nagelneue Motive zu finden. Tegetthoff ist es gelungen, Märchen und Geschichten ausgehend von eigenen Ideen zu schaffen, es gibt aber auch solche, vor allem in der Sammlung *Neue Märchen für Europa*, die mit verschiedenen Motiven der Volksmärchen spielen. In dieser Arbeit werden die Motive nicht mit denen von Grimms KHM oder anderer Märchensammler und Märchendichter verglichen, es wird nur darauf aufmerksam gemacht, welche der bekanntesten Motive bei Tegetthoff auftauchen.

Tegetthoffs Lieblingsautor war schon seit der Kindheit Andersen, dessen Märchenmotive in den Märchen *Erbse, Tisch & König I* und *Erbse, Tisch & König II*¹⁷⁰ leicht zu erkennen sind (Tegetthoff gibt an, er gehe von Andersens Märchen aus): witzig wird hier die Geschichte der Erbse aus dem Märchen von der Prinzessin auf der Erbse geschildert, die sich rein zufällig mit der Nachgeschichte des vom Volke vertriebenen nackten Königs aus dem Märchen *Des Kaisers neue Kleider* und des vergessenen Tischleindeckdich verbindet. *Jaspar und Kaspar*¹⁷¹ ist ein Zwei-Brüder-Märchen mit dem Motiv eines reichen und bösen und eines armen und guten Bruders. Doch wie es schon so oft ist, wird der gute schließlich für seine Gutmütigkeit von den guten Märchenwesen belohnt und der gierige, der genauso wie der erste Glück und Reichtum erreichen will, wird bestraft. Auch hier kommt man zumindest ein bisschen in den Zusammenhang mit einem Märchen von Andersen, und zwar mit *Der kleine Klaus und der große Klaus*, dieses Motiv ist aber allgemein verbreitet.

In den Kräutermärchen *Beifuß* und *Knoblauch* handelt es sich auch um ein Brüder-Motiv, doch aus einer anderen Perspektive. Im ersten Märchen wird das Zwei- bzw. Drei-Brüder-Motiv (es gäbe drei Brüder, hätte sich der dritte nicht bei einem Verkehrsunfall den Hals gebrochen) angewendet: dazu kommt das Motiv vom alten Vater und seinem Erbe, das derjenige bekommt, der die drei Aufgaben (das Motiv der drei Aufgaben) des Vaters besser erfüllt. Die drei Aufgaben unterscheiden sich selbstverständlich von den bekannten, sie müssen etwas mit der Wirkung des Krautes Beifuß zu tun haben, damit schließlich der Besitzer dieses Wunderkrautes das Erbe gewinnen kann (doch zuerst gewinnt das Erbe ungerechterweise der Falsche). Im zweiten Märchen ist das Motiv ähnlich: diesmal wirklich drei Brüder, ein Vater und das Erbe – doch jeder Bruder

¹⁷⁰ Beide ursprünglich in *Alles Märchen*. Salzburg, 1995

¹⁷¹ *Alles Märchen*. Salzburg, 1995

bekommt etwas: zwei verschiedene Samenkörner und der älteste eine längliche Frucht (Knoblauch). Erst mit der Zeit zeigt sich, wie kostbar das Erbe war.

Märchen mit Aufgaben gibt es bei Tegetthoff mehrere: *Die ganze Welt im Fingerhut*¹⁷² und *Das Apfelmädchen*¹⁷³ und das Kräutermärchen *Holunder*. Im ersten Märchen sind folgende Motive vorhanden: armer Bursche (hier Bäckerbursche) verliebt in eine Prinzessin, der Königsvater ist dagegen und stellt drei schwierige Aufgaben – die erste: gleich sieben frische Drachenköpfe (werden frisch gebacken), die zweite: ein Rätsel, die dritte (innovativ): Die ganze Welt im Fingerhut. Als der Bäckerbursche dem König einen Märchenerzähler bringt, der ihm neununddreißig Tage ununterbrochen erzählt, ist die Hochzeit gerettet (diese Rettung durch Erzählung erinnert an die Geschichten der Scheherezade). *Das Apfelmädchen* umfasst gleich mehrere Motive: 1) eine Pseudoverwandlung der jüngsten Tochter in einen Riesenapfel (nicht wirklich, wird nur unter den Haufen von Äpfeln versteckt), um den armen Vater zu retten (im ganzen Land wird eine große Naturalsteuer verlangt); 2) das arme Mädchen wird zur Küchenhilfe am Königsschloss; 3) der Prinz verliebt sich in das arme Mädchen; 4) falsche Anschuldigung des armen Mädchens durch eine eifersüchtige adelige Frau – das Mädchen soll Wolle zu Gold spinnen (das bekannte Motiv aus *Rumpelstilzchen*, doch es gibt keinen Alpen, der dem Mädchen für eine schreckliche Belohnung hilft, sondern einen guten Helfer – den Prinzen); 5) das Erreichen eines Schatzes beim bösen Zauberer; 6) gutes Behandeln und Hilfe auf dem Weg zum Zauberer wird durch Hilfe auf der Flucht vor ihm belohnt (der Schlammfluss mit Worten geschmeichelt, die drei einen schmutzigen Ofen mit dem eigenen Leib putzenden Plumpsäcke bekommen Besen und Fetzen, die drei bösen, hungrigen Hunde werden gesättigt, das gefährliche Tor wird geölt und dafür helfen alle vier dem Mädchen auf der Rückkehr). Im *Holunder* ist das wichtigste Motiv, von dem sich alles abwickelt, die Rettung von etwas Lebendigem, das dem Armen zu Reichtum und zur Prinzessin hilft: hier gerade wird der Holunder gerettet, der dann zum schaflosen Schafhirten spricht und ihm Ratschläge gibt, wodurch zweimal der König und einmal die Prinzessin gerettet werden.

Im Märchen *Vom Zauber der Geige*¹⁷⁴ zeigt sich wieder eine ganze Motivkette: gutes, kindloses Ehepaar, der einzige Wunsch ist das Kind, ein gutes Weib im Wald als Helferin, die der Mutter einen rätselhaften Rat gibt, das Kind aus der Frucht, die Wanderung des Jungen in die Welt nach dem Tode der Eltern, eine Werbung um die Fürstentochter, die jeder angehen kann, der etwas Seltsames anzubieten hat, der

¹⁷² Alles Märchen. Salzburg, 1995

¹⁷³ Neue Märchen für Europa. Wien/München, 2004

¹⁷⁴ Neue Märchen für Europa. Wien/München, 2004

gefesselte Freier, eine Fee als Helfer, Zauber der Musik. Mit dem Titel erinnert das Märchen *Die goldene Ente*¹⁷⁵, das mit den Volksmärchenmotiven aus Tschechien inspiriert sein soll, an Grimms *Die goldene Gans*, doch die Handlung ist ganz anders: ein altes Weib, das Hilfe braucht und die guten Menschen mit einer Gabe belohnt – Motiv der Verwandlung der Tränen in Perlen und der Haare in Gold beim jüngsten Mädchen, und zwar unter einer Bedingung (hier darf das Mädchen nicht in die Sonne), weiters wird durch einen Zufall und Störung der Bedingung der böse Zauber erfüllt – Verwandlung des Mädchens in ein anderes Wesen (hier die goldene Ente). Das bekannte Motiv aus Grimms *Die Gänsemagd* wird auch hier verwendet – der Austausch der richtigen Braut durch ein anderes Mädchen (die fortgeflogene Ente, die rechtmäßige Braut, wird – hier aber nicht mit böser Absicht – durch ihre Schwester ersetzt). Das letzte Motiv ist das vom Schwur der Liebe und Ehe dem in ein Tier verzauberten Mädchen, wodurch dieses erlöst wird.

In den Märchen *Die Krone des Schlangenkönigs* und *Manolis*¹⁷⁶ gibt es das gemeinsame Motiv der sprechenden Schlange, der Helferin und Belohnerin. Im ersten Text ist das der Schlangenkönig bzw. seine Tochter, die dem armen Burschen die Zauberkrone schenken, die jeden Wunsch erfüllen kann (nach etlichen Peripetien wird eine Hochzeit mit der Tochter des Schlangenkönigs gefeiert, doch Tegetthoff gibt szenisch zwei Varianten des Happy-Endes an: nach dem Kuss wird der Bursche in eine Schlange verwandelt bzw. die Königstochter aus der Schlangenhaut erlöst und in eine Frau verwandelt). In *Manolis* ist der arme Bursche von Anfang an in der Sympathie der Schlangenkönigin (wieder mit einer Krone geschildert, was aber hier irrelevant ist). Folgende Motive sind vorhanden: Zähmung der Schlange durch die Musik, Belohnung der Schlangenkönigin durch Geld und später einen Zauberbaum, eine zweimal gewonnene und einmal verlorene Wette um den Zauberbaum und die darauf folgende Hilfe der Schlangenkönigin bei der Rückgewinnung des Baumes, Fluch des bösen Zauberers, Erlösung vom Fluch.

Mit dem Motiv des treuen Freundes bzw. Dieners ist *Das Märchen von der Freundschaft*¹⁷⁷ verbunden: zwei gute Freunde aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten, gemeinsame Wanderung, Erlösung einer Prinzessin, dreifacher Fluch durch die Raben ausgesprochen (vergiftete Orangen, vergiftetes Wasser, Drache als Töter in der Hochzeitsnacht) und vom Freund abgehört, dreifache Rettung des Bräutigams durch den treuen Freund, Erlösung einer in den Drachen verzauberten Magd, Verrat des gehörten Fluches der drei Raben und darauf folgende Verwandlung in Stein

¹⁷⁵ Neue Märchen für Europa. Wien/München, 2004

¹⁷⁶ Beide in Neue Märchen für Europa. Wien/München, 2004

¹⁷⁷ Neue Märchen für Europa. Wien/München, 2004

(hier wird der Fluch aber nicht unter Druck erzwungen, sondern durch eigene Unvorsichtigkeit verraten), Erlösung des treuen Freundes durch ewige Freundesliebe.

*Das Märchen von der Unzufriedenheit*¹⁷⁸ treibt den Unzufriedenen zu Gott (hier hat Gott eine Frauengestalt), um sich über eigenes Unglück zu beschweren. Wie im Märchen *Der Teufel mit den drei goldenen Haaren* trifft er unterwegs drei Wesen, die sich keinen Rat wissen (einen hungrigen, selbstverständlich sprechenden Bären, eine traurige Frau ohne Liebe und einen fast vertrockneten Baum) und denen der Unzufriedene Hilfe von Gott verspricht. Doch der dumme Unzufriedene verpasst sein Glück: der Baum ist wegen des Schatzes auf seinen Wurzeln trocken (der Unzufriedene hilft ihm nicht), die Frau soll einen Mann heiraten (der Unzufriedene geht weiter), der Bär soll den ersten dummen Wanderer fressen und das tut er (Bestrafung des Dummen).

Im Märchen *Gunila* wird mit den Motiven absichtlich und offen gespielt und diskutiert, d.h. es kommen in die Gegend, wo das hübsche, warmherzige Mädchen Gunila lebt (Gunila ist so eine Art Aschenputtel, nur hat sie nicht eine Stiefmutter und eine Stiefschwester, sondern einen Stiefvater und einen Stiefbruder, noch dazu lebt ihre eigene Mutter noch), vier maskierte Wesen, die sich über den Ablauf des Märchenhaften vereinbaren: „»Nun lasst uns das Werk beginnen«, sagt das Wesen, das die Gruppe anführt. »Ihr dürft euch ein Motiv aussuchen!« – »Nummer 2-1-3 würde zu dieser sternen- und kristallklaren Nacht passen«, meint der eine Mitreisende...“ Mit dem Motiv „2-1-3“ wird hier folgendes gemeint: (das arme Mädchen wird inzwischen vom Stiefvater in den nächtlichen Wald vertrieben, um Holz zu holen) Begegnung mit einem alten Weib, Hilfe mit der schweren Last, Belohnung des guten Mädchens mit einer Gabe – Worte in Edelsteine und Goldklumpen verwandelt. „»Achtung«, sagt das Wesen und späht mit den drei anderen durch das Fenster in die Stube, »nun folgt Motiv 2-1-4. «“ Der gierige Vater schickt den eigenen Sohn in den Wald, um sich dieselbe Gabe zu besorgen, doch er behandelt das alte Weib schlecht und dafür verwandeln sich seine Worte in Schlangen, Kröten und Spinnen.

Das Märchen *Das Schaf*¹⁷⁹ verarbeitet ein Streit- und Gerichtsmotiv: der gierige Bauer will durch eine List und Zufall ein Schaf des armen Bauern bekommen, doch er wird vom gerechten Richter überlistet und allgemein ausgelacht. Das Kräutermärchen *Spitzwegerich* beschäftigt sich mit dem Motiv der Unzufriedenheit mit dem eigenen Äußeren und der Suche nach dem mächtigsten Wesen in der Welt: der Spitzwegerich wünscht die Sonne, die Sonnenblume, der Vogel und der Mensch zu sein, weil er glaubt

¹⁷⁸ Neue Märchen für Europa. Wien/München, 2004

¹⁷⁹ Neue Märchen für Europa. Wien/München, 2004

jeder folgende ist stärker als der vorherige, bis es dazu kommt, dass dem kranken Menschen nur das Kraut Spitzwegerich helfen kann.

Es wurden hier zwar nicht alle, zumindest aber die wichtigsten Motive der Tegetthoffschen Märchen aufgezählt. Eine ausführlichere Forschung würde zeigen, mit welchen Märchen Tegetthoffs Motive „genetisch“ verbunden sind und bei welchen Autoren bzw. Märchensammlern sie auftreten.

Außer an vielen Motiven sind die Märchen Tegetthoffs auch an Symbolen reich: zu den im Volksmärchen wichtigsten gehört der Wald, der Märchenwald, in dem sich die Wunder abspielen, das Symbol für das Böse (z.B. die Räuber) und das Geheimnisvolle. Im Kontrast dazu steht der Garten als die Zuflucht vor dem Bedrohlichen, der Garten als Symbol der Schöpfung (Gottes). Vor allem in den Kräutermärchen ist der Garten Symbol für innerlichen Reichtum und Weisheit und die Pflanzen im Garten, vor allem Kräuter, symbolisieren die Heilkraft. Manche Kräuter gelten sogar als Symbole für menschliche Eigenschaften wie z.B. im Märchen *Kamille*, in dem sich das gutherzige Mädchen, unter den Leuten „Kummerblume“ genannt, in die Pflanze verwandelt. Bei Tegetthoff gibt es aber keinen Fall, in dem die Pflanzen oder Früchte, außer den Heilkräften, andere Zauberkräfte besitzen würden, durch diese werden keine Menschen verwandelt oder vergiftet. Eine andere Symbolik trägt die rote Rose in *Das Märchen Weiß*: Als das einzige Bunte im weißen Reich des Schneekönigs (die weiße Farbe des Eises steht hier für die Kältherzigkeit des Schneekönigs) bringt diese Zauberpflanze die Farben und die Liebe mit und schmilzt das Eis, wie auch das Herz. Auch das Herzauge im gleichnamigen Märchen¹⁸⁰ und die Kapuzinerkresse (Kräutermärchen) sind Symbole der Liebe. Die Flügel beim Schmetterling, der zuerst eine in den Olivenbaum (*Olivenbaum*¹⁸¹) verliebte Raupe war, symbolisieren die Freiheit, doch auch die Ergebenheit dem Geliebten, denn trotz der Flügel und der Möglichkeit vom Baum fortzufliegen und nicht mehr zurückzukommen, bleibt der Schmetterling bei ihm. Die Taube bringt dem armen Burschen innere Ruhe und Lebensliebe. Im Gegenteil zu anderen Märchen sind die Hexe und der Drache bei Tegetthoff nicht als Symbol des Bösen zu verstehen, sondern Tegetthoff staubt das Klischee der bösen Hexe und des ungeheuerlichen Drachen ab und gibt Beispiele, ja sogar Erklärungen, wieso die Drachen Vegetarier sind und wie es zu der Vorstellung gekommen ist, sie fressen Jungfrauen. Die Hexe wird von der Etikette dadurch befreit, dass sie von Tegetthoff eher als ein hilfsbereites, ungerecht angeklagtes Kräuterweib geschildert wird.

¹⁸⁰ Liebesmärchen. München, 1997

¹⁸¹ Liebesmärchen. München, 1997

Die Zahlen und Farben haben eine eigene Symbolik, Tegetthoff hält sich an die eingeführten Regeln des Volksmärchens: die rote Frucht, die goldenen Haare oder die goldene Ente, die silbernen Blätter, das heiße Gold der Brennnessel, die rote Rose für Liebe. Die Aufgaben sind meistens drei, es folgen zwei oder drei Etappen der Handlung, die Brüder sind zwei oder drei, die Helfer sind drei, sieben oder dreizehn Tage sind vergangen... Ein für Tegetthoff charakteristisches Symbol ist der Mond, der hier oft an der Stelle anderer symbolischer Zahlen steht, die die Zeitspanne vorstellen sollen. Meistens geschieht etwas nach dem oder vor dem Vollmond oder Neumond, die Monate werden auch oft als Monde gezählt.

5.3 Der Märchenbaum und Allegorie bei Folke Tegetthoff

In seinem Märchen *Irgendwann*¹⁸² veröffentlicht Tegetthoff seine These über das Leben und vor allem Überleben des Märchens in der Gegenwart. Als Erzähler – Story-Teller – geht er hauptsächlich von der Kraft der Erzählung aus: „Märchen können nur leben, wenn sie gehört werden“, das heißt erzählt werden. Diese allegorische Geschichte erzählt von unbestimmten Zeiten (unter denen aber das 20. Jahrhundert verstanden wird), von „irgendwann“, als man alles vergessen hatte.

*„Die Freundschaft lag unter der Erde, Brüderlichkeit war zusammen mit der Freiheit an die Wand gestellt worden, und die Liebe wurde im Zuge der Automation arbeitslos, somit straffällig, somit liquidiert. Dieses Vergessen war notwendig geworden, um sich auf die wichtigen Dinge des Lebens konzentrieren zu können. Neid, Krieg, Haß waren die neuen Führer. Die Menschen waren Leute geworden.“*¹⁸³

Die letzten Menschen, die sich noch an alles erinnern konnten, waren alt wie Bäume und wurden vom Bösen nur deshalb ignoriert, weil sie sowieso dem Tode nah waren. Eines Tages kam ein kleiner bunter Vogel zu den alten Menschen durch das Fenster geflogen, um alle ihre Geschichten zu hören. Er saß still in der Runde und lauschte jedem Wort. Es war so weit. „Die Zeit kam, um ihren Auftrag zu erfüllen.“ Zuletzt hat der kleine bunte Vogel den alten zum Tode verurteilten Menschen versprochen, für ihre Geschichten Zuhörer zu finden, denn nur wenn er es schafft, dass man ihm zuhören wird, „werden die Leute wieder zu Menschen werden“. Und der kleine bunte Vogel suchte lange nach jemandem, der ihn hören wollte, aber die Leute flüchteten vor ihm bis er einen kleinen Buben gefunden hatte, der mit Freude seinen Geschichten lauschte und seine Freunde geholt hatte. Der kleine bunte Vogel hat Freude unter die Kinder gebracht, die sie vorher nie gekannt hatten. Mit jeder Geschichte fiel dem Vögelchen eine Feder aus, die sich im Kontakt mit der Erde in eine Blume verwandelte. Als der Vogel bemerkt hatte, dass er nur mehr die letzte Feder besaß, erzählte er den Kindern das letzte Märchen und bat sie, die Märchen weiterzuerzählen. Doch die Kinder erschrecken und weinten, weil sie alle Märchen vergessen hatten. Als der kleine bunte Vogel vom Bösen eingeholt wurde, das geglaubt hatte, mit dem Vögelchen seien auch die Märchen ausgestorben, fanden die Kinder die bunten Blüten im Gras und als ein Kind an einer Blume gerochen hatte, ist ihm das Märchen dieser zur Blüte gewordenen Feder eingefallen und es begann zu erzählen.

„Irgendwann hatte man alles vergessen. Der Krieg lag auf einem Heldenfriedhof, Feindschaft und Unterdrückung konnte man im Panoptikum besichtigen, und der Haß wurde arbeitslos,

¹⁸² Liebesmärchen. München, 1997, S. 102ff und später auch in Die schönsten Märchen. Wien/München, 2004, S. 26ff

¹⁸³ Prolog zum Märchen „Irgendwann“

*den Gefühlen zugewiesen und umgeschult. Und irgendwann waren die Leute wieder Menschen geworden.*¹⁸⁴

Diese eindrucksvolle Allegorie, umso eindrucksvoller, dass mit den Menschen und mit dem Vogel brutal umgegangen wird, dass die Rettung in drei Etappen (der kleine bunte Vogel, die Kinder, die Märchenblumen), die Spannung steigend, erreicht wird, dass die Träger der Märchenrettung Kinder sind und dass sie uns an unsere materialistische, stressige Gegenwart erinnert, gibt dem Leser eine Anweisung, wie das Märchen zu behandeln ist, um es nicht zu verlieren. Der Ton des Märchens ist trotz des Happy-Endes traurig, es gab diese traurige Zeit nicht, auch wenn das Märchen gerade keinen Boom erlebt, die Botschaft des Autors ist eine Warnung.

In einem anderen Ton wurde das Märchen *Der Märchenbaum*¹⁸⁵ geschrieben. Da wird keine postindustriell kalt wirkende Gesellschaft geschildert, sondern eine Stadt im Norden, wo man keine Märchen hören will, weil dort die Wirklichkeit regiert.¹⁸⁶ Als der Märchenerzähler aber an die Stadtmauer kam, haben ihm die Polizisten alle Märchen beschlagnahmt und ihn aus der Stadt verwiesen. Diese Szene erinnert an Hauffs *Märchen wie Almanach* (siehe Kapitel 5.3.1), als das Märchen von den Wächtern/Zensoren vom Stadttor fortgejagt wird. Der Märchenerzähler gibt seine Bemühungen aber nicht auf und baut sich eine Bretterhütte neben der Stadtmauer, gräbt ein Loch in die Erde und murmelt alle seine Geschichten in das Loch. Sein ganzes Handeln wird von einem Soldaten genau beobachtet und jeden Tag schriftlich, streng offiziell an einen Beamten rapportiert. Am dritten Tag wächst aus dem Loch ein prächtiger Baum mit Früchten wie Juwelen, die von den Bürgern gepflückt werden. So gelangten die Märchen wieder zu den Menschen. Die Causa Märchenbaum ist offen geblieben, denn der Märchenerzähler war verschwunden, in eine andere Stadt fortgereist, um seine Märchen weiterzuerzählen. Wie bei Hauff das Märchen eine neue, prächtige Kleidung bekommen muss, um die Mode zu überlisten, verwandelt der Märchenerzähler seine Geschichten in wundervolle Früchte, denen keiner widerstehen kann. Das Märchen ist gerettet. Der größte Teil des Märchens wird durch die amtlichen Meldungen vermittelt, die den kalt realistischen, verbotenden, unmenschlichen Pol symbolisieren, gegen den der mutige Märchenerzähler und die sich nach Märchen sehnenden Menschen stehen.

Tegetthoff hat das Märchen in seine Texte aber nicht nur symbolisch eingewickelt, er hat dem Märchen eine eigene Substanz, eine eigene Gestalt verliehen und nach dem

¹⁸⁴ Epilog zum Märchen „Irgendwann“

¹⁸⁵ Alles Märchen. Salzburg, 1995, S. 7ff und später in Die schönsten Märchen. Wien/München, 2004, S. 115ff

¹⁸⁶ Siehe die Zitierungen am Anfang und Ende der Diplomarbeit

Bild der Märchenautoren der vergangenen Jahrhunderte eine Allegorie über den Tod bzw. die Wiedergeburt des Märchens geschaffen.

5.3.1 Die Personifizierung des Märchens von Kling bis Andersen

In der Kunstmärchengeschichte erschien mehrere Male ein Phänomen, nämlich das Phänomen des Märchenwesens, der Märchengestalt, eines lebendigen Wesens mit unterschiedlichem Outfit beim jeweiligen Autor: Das Märchen lebt - das Märchen als ein lebendiges menschenähnliches Wesen. Jens Tismar zählt in seinem Aufsatz¹⁸⁷ etliche Autoren auf, die gerade durch dieses Phänomen bekannt sind. Weil sich auch Tegetthoff in manchen seiner Märchen mit dem Bild des Märchenwesens auseinandersetzt, möchte ich an dieser Stelle, seine Vorfahren und ihre Geschöpfe erwähnen.

1799 wurde in Leipzig *Das Mährleinbuch für meine lieben Nachbarsleute* von **Peter Kling** herausgegeben, das mit dem Text ***Das Mährlein*** beginnt.

*„Das Mädchen Mährlein hat keinen guten Ruf und wird der Stadt verwiesen. Auf seiner Wanderschaft in der Fremde kommen ihm tröstende Träume. Es erzählt sie den Kindern eines Bauern, bei dem es viele Jahre bleibt, weiter. Seine Geschichten werden auch höherer Orts gut aufgenommen. So steigt das Mährlein im Ansehen der Leute, schließlich auch der Bürger in der Stadt.“*¹⁸⁸

In Klings Text ergibt sich die Frage nach der Reputation und der Moral des Märchens. Es wird als „Kind der Liebe“ oder „Freudenmädchen“ gezeigt, das im Mund der ganzen Stadt ist, das heißt allgemein im Gerede. Das Ziel des Märchenwesens ist die allgemeine, öffentliche Anerkennung vor allem durch die Bürger.

Wohl der bekannteste Text, der das Märchen verteidigen will und als eine Gestalt in die Literatur einführt, stammt von **Wilhelm Hauff**. Sein ***Märchen als Almanach*** aus dem *Märchen-Almanach auf das Jahr 1826 für Söhne und Töchter gebildeter Stände* nähert sich in Einzelzügen dem *Mährlein* von Kling.

In einem fernen Reich herrscht die Königin Phantasie. Unten liegt die Erde, wo die Menschen das Leben in Arbeit und Mühe verbringen. Zur Beglückung der Menschen schickt die Phantasie ihre Kinder, die älteste Tochter Märchen und ihre Brüder Träume auf die Erde. Einmal kommt das Märchen traurig zurück, denn sie ist bei den Menschen nicht mehr gerne gesehen, sie haben sogar Wächter aufgestellt, um alles, was aus dem Reich

¹⁸⁷ TISMAR, Jens: Das deutsche Kunstmärchen des zwanzigsten Jahrhunderts. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1981, S. 3ff.

¹⁸⁸ TISMAR, Jens: Das deutsche Kunstmärchen des zwanzigsten Jahrhunderts. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1981, S. 3

der Phantasie kommt, kritisch zu kontrollieren. Die Phantasie weiß, die Menschen haben nicht zu Unrecht solche Posten aufgestellt, denn es läuft viel Pasquill herum, das vorgibt, aus dem Reich der Phantasie zu kommen. Als das Märchen aber berichtet, es würde nächstes Mal in die Stadt nicht eingelassen, beginnt die Phantasie zu handeln, denn sie glaubt, die Mode habe das Märchen bei den Menschen angeschwärzt. Das Märchen wird in das prächtige Kleid eines Almanachs gekleidet und zu den Wächtern geschickt. Diese vermuten zwar, dass das Märchen in der schönen Kleidung steckt, als sie es aber verhören wollen, schlafen sie ein und das Märchen wird von einem guten Mann zu sich nach Hause zu den Kindern gebracht.

Im Vergleich mit Kling stammt das Märchen aus einer anderen zeitlosen Welt (Klings Märchen ist ganz von dieser Welt, sogar zu weltlich), die Welt der Menschen wandelt sich aber, was durch die Mode angedeutet wird. Die böse Mode bringt das Märchen und die Mutter Phantasie dazu zu handeln. Wie Kling stellt auch Hauff mit seiner allegorischen Märchengeschichte die Rezeptionsgeschichte des Märchens vor. Das Märchen ist in eine Krise geraten, die durch die Mode und die Konkurrenz hervorgerufen wurde und um dem Vorwurf einer unproduktiven und unmodischen Gattung zu entgehen, muss sich das Märchen mit den Herausforderungen der Mode dadurch auseinandersetzen, dass es sein Ansehen durch den Glanz einer Ware gewinnen will, das gerade IN ist. Das Märchen schämt sich in der neuen prächtigen Kleidung, als es aber zu den Wächtern (Kritikern) kommt, interessieren sie sich kurz für das Outfit, das ihr Interesse aber nicht auf Dauer fesseln kann. Und als der Inhalt zur Sprache kommt, schlafen sie ein. Hauff zeigt allegorisch, dass die anschauliche Schönheit des Produktes zwar bedeutend, aber nicht wesentlich ist.

Ludwig Bechstein ist nach den Grimms in Deutschland seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wie kaum ein anderer heimisch geworden. Sein *Deutsches Märchenbuch* (1845) eröffnet er mit dem Text ***Des Märchens Geburt***, einem eigenen Kunstmärchen. In diesem Märchen wird eine Zeit ohne Märchen vorgestellt. Die Königskinder sind unglücklich und wissen nicht warum, obwohl ihnen nichts fehlt. Die Mutter Königin erinnert sich an ihre eigene Kindheit, um sich dem Wunsch ihrer Kinder anzunähern, und an goldene paradiesische Vögel. Der Wunsch, solch einen Vogel zu bekommen, wird gleich erfüllt: der Wundervogel hat sich in ihrem Palast niedergelassen und ein goldenes Ei gelegt, aus dem ein unbeschreibliches Wesen mit Flügeln schlüpft, ein Märchen. Das Märchen erzählt ihnen, so lange sie Kinder sind, und belebt die ganze Umgebung, in der die Familie lebt. „Die »Königskinder« seien »die Menschen in ihrem Jugendparadies«, ihre Mutter sei »Natur« und der Wundervogel »Phantasie«. Und »Märchens« Art sei, daß es

auch den Erwachsenen gefiel, sofern sie sich die »Kindlichkeit des Herzens« bewahrt hätten.¹⁸⁹ Bechstein beschreibt nicht wie das Märchen ausgesehen hatte, er lässt die Konturen des Wesens verschwimmen: es „hatte Flügel, und war nicht Vogel, nicht Schmetterling, Biene nicht und nicht Libelle, und doch von allen diesen etwas, aber nicht zu beschreiben.“¹⁹⁰ (Vergleiche weiter mit Tegetthoffs Märchen *Gemärch/Mär*) Nach Bechstein ist die Zeit ohne Märchen, die Literatur ohne Märchen traurig, unzufrieden, unvollendet. Die Herkunft des Märchens aus dem goldenen Ei wird als ein Schatz dargestellt, der im Besitz der Gesellschaft fest verankert ist.

Sogar **H.Ch. Andersen** hatte sich mit dem Thema des Märchenwesens in seinem späteren Werk ***Die Irrlichter sind in der Stadt, sagte die Moorfrau*** (1865), das sich nach dem Autor selbst aus der schweren Stimmung des Kriegsjahres ergibt, auseinandersetzen können. Das Märchen handelt von einem Poeten, zu dem seit langem kein Märchen mehr kommt. Er entscheidet sich deshalb, sich auf den Weg zu begeben und nach dem Märchen zu suchen, der Weg bringt ihn zu der Moorfrau, die ihm über die Irrlichter erzählt, die im Plan haben, die guten Menschen vom rechten Weg abzubringen und die Leute ins Unglück zu führen. Auch wenn hier das Märchen als Figur nicht erscheint, wird von ihm wie von einer Person gesprochen, die an die Tür kommt und anklopft bzw. nicht mehr an die Tür des Poeten anklopft, das heißt der Poet ist nicht mehr im Stande, Märchen zu schreiben.

Noch ein Märchen von Andersen erzählt vom Märchenwesen bzw. einer Dryade (einem Baumgeist). ***Die Dryade*** ist ein modernes, exemplarisch zeitgenössisches Märchen, das während der Weltausstellung von Paris 1867 spielt. Auch in der bürgerlichen modernen Welt gibt es Wunder, als aber das Alte dem Neuen zu nahe kommt, verschwindet die Poesie.

*„Die Dryade hatte in ihrem Baum weit von der Stadt aus Berichten gehört, welche Errungenschaften des Fortschritts in Paris und in der Weltausstellung zu bewundern seien. Ihr sehnlicher Wunsch, in die Stadt zu gelangen, erfüllt sich. Ihre Kastanie wird an einen kleinen Platz verpflanzt. Da sie dort nur einen Ausschnitt, nicht das Ganze von Paris wahrnimmt, löst sich die Dryade von ihrem Baum und eilt durch die Sehenswürdigkeiten der neuen Zeit, so z.B. auch durch die Kanalisation, zur Ausstellung. Am nächsten Morgen ist die Dryade ausgelöscht, die Kastanie abgestorben.“*¹⁹¹

In der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts werden in Deutschland u.a. noch drei andere Märchen erwähnt: ***Das Märchen*** (1908) von **B. von Preen**, ***Wie die Märchen in die Welt gekommen sind*** (1910) von **August Frenzel** und **Helga Rassmanns *Wie das Märchen zu den Menschen kam*** (1947).

¹⁸⁹ TISMAR, Jens: Das deutsche Kunstmärchen des zwanzigsten Jahrhunderts. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1981, S. 12

¹⁹⁰ Ebd. S. 13

¹⁹¹ Ebd. S. 21

Das Märchen von Preen erzählt von einer Prinzessin, in deren Schreibfeder sich das Märchen eingeschlichen hat und ihre Hand führt, mit ihr überall hin reist und die Welt schöner macht. Das Märchen bleibt bei der Prinzessin so lange, bis vor ihr schließlich ein fertiger Band mit Märchen liegt. Der Band wird verkauft und das Geld den Armen gespendet. Dann verreist es weiter, trifft einen Prinzen, der eine Prinzessin mit großem Herzen sucht. Das Märchen bringt ihn zur Prinzessin und sie leben glücklich zusammen. Es folgt eine Fortsetzung, die *Die neue Zeit* heißt und in der das Märchen für die Menschen nur Zeitverlust bedeutet. Das Märchen erzählt seinen Kummer einem Königskind. Es müsste auf einen anderen Stern umziehen, als aber die vom Königskind herbeigerufenen Kinder das Märchen bitten, auf der Erde zu bleiben, wird es getröstet und legt seine letzte, zu Perlen gewordene Träne in die Krone des Königskindes.

August Frenzel erzählt von früheren Zeiten auf der Burg Heidelberg. Im Frühling kommen Engel, um auf der Wiese zu tanzen, da wird ein Engelchen gefangen und der kinderlosen Gräfin gebracht. Das Engelchen erzählt ihr Märchen. Gott schickt der Gräfin einen anderen Engel mit einem Kind. Auch dem Kind werden vom Engel Märchen erzählt und als es groß geworden war, verschwand auch der Engel, denn der junge Mann konnte seinen Kindern die Märchen selbst erzählen.

Helga Rassmann beschließt diese Runde wieder mit einem Märchenmädchen. Einem Mädchen sind die Eltern zu früh gestorben und die guten Feen erbarmen sich und nehmen das Kind zu sich. Sie nennen es Märchen. Das Märchen erlebt in ihrem Reich viele wundersame Dinge und als es groß geworden ist bekommt es Heimweh nach den Menschen und kehrt zurück. Den Kindern erzählt das Märchenmädchen alle wunderbaren Geschichten, die es erlebt hatte, und freut sich darüber, wie sie die Kinder weitererzählen.

Die angeführten Beispiele stellen Überlegungen der Autoren über die Gattung des Märchens und dessen Rolle in der Literatur und Gesellschaft dar und bilden eine Basis, auf Grund deren die Märchen Tegetthoffs interpretiert werden können. Alle Wesen, ob ein verachtetes Märchenmädchen, ein unbeschreibliches geflügeltes Wesen oder gar ein Engel repräsentieren die Meinung, die Märchen dürfen nicht vergessen gehen, denn sie gehören zum gemeinsamen Schatz des Volksgutes und der Gesellschaft und eine Modewelle kann sie aus dem Repertoire nicht verschwinden lassen.

5.3.2 Das Märchenwesen und die Märchengestalt bei Tegetthoff

Bei Tegetthoff gibt es mehrere Märchen, die das Thema des Märchenwesens behandeln. Beginnt man mit einer Erwähnung des Märchenwesens im Text, doch das Märchenwesen wird nicht beschrieben, betrifft dies das Märchen *Maskenball*¹⁹² und *Das Märchen vom Schneider*¹⁹³. Im ersten Text wird von einem Maskenball der Märchenfiguren erzählt, auf dem eine Maske, die einen Menschen darstellt, zum Vorschein kommt und eine große Aufregung hervorruft. Nur „das Märchen schwieg. Sicher, es hätte eingreifen können, aber es ließ die Figuren, deren Wünsche heute Abend Ausgang bekommen hatten, ihre Masken weiter tragen.“ Der Mensch sammelt Augenblicke der Märchenwelt in seinen schwarzen Koffer. „»Liebes Märchen«, fragte der Riese, »weißt du, wer hinter der Maske steckt? « Das Märchen schwieg.“ Das Märchen schwieg, denn es wusste, unter der Menschenmaske steckt niemand anderer als ein Mensch selbst, ein Märchenerzähler, der den Koffer wieder ausgeleert hatte, als er eine wunderschöne Fee erblickt und den Koffer dann mit ihren Blicken angefüllt hatte. Das Märchen endet mit der Abfahrt des Menschen im Taxi zum Flughafen, wo er eine Cessna nimmt und in die weite Welt fliegt, um den Inhalt des Koffers zu zeigen. Das hatte Tegetthoff selbst bei seiner ersten Welttournee erlebt, das macht er noch von Zeit zu Zeit.

Der andere Text klingt eher als ein Volksmärchen. Eine kleine Stadt. Ein Schneider, der es schafft, an einem Tag mehrere prachtvolle Kleider zu nähen und trotzdem arbeitet er nicht. Allmählich wird der Text detaillierter an Angaben. Die erste märchenhafte Phase wird durch die andere, realistisch und witzig geschilderte Causa „verlorene Mondfeen“ (Realitätsmerkmale siehe Kapitel 5.4) ergänzt. „Das Märchen höchstpersönlich übernahm die Untersuchungen.“ Das Märchen handelt wie ein Detektiv, doch „ohne“ Körper. Das Märchen kommt in die Ortschaft, wo der Schneider lebt und hört in der Bar wilde Gerüchte über ihn. Dann begibt es sich zum Haus des Schneiders, wo es durch das Fenster die sieben vermissten Mondfeen inmitten von Männern in flagranti fand und sich erkennen ließ. Darauf verschwanden die Mondfeen und damit auch das Glück und Ohne-Sorgen-Leben des Schneiders. „Das Märchen fürchtet, dies (eine Erklärung, wie es dem Schneider gelungen war, die Feen in sein Haus zu locken) könne gräßliche Folgen für die Märchenwelt haben.“ In diesem Text wird das Märchen zwar nicht sichtbar, doch es ist klar, das Märchen sei der Kopf der ganzen Märchenwelt und Märchengesellschaft (die IFTI – International Fairy Tale Investigation ist eines der Ämter der Märchenwelt, die

¹⁹² Liebesmärchen. München, 1997, S. 84ff

¹⁹³ Alles Märchen. Salzburg, 1995, S. 103ff

derjenigen der Menschen ähnlich organisiert scheint), kein schüchternes Märchenmädchen, sondern eher ein Herrscher über alle Märchenfiguren.

Ein anderes Beispiel ist das Märchen *Die große Suche*,¹⁹⁴ in dem der Märchenerzähler eines seiner Märchen vermisst, vielleicht hatte er es verloren, vielleicht wurde es ihm sogar gestohlen. In allen Medien bricht die Suche nach dem vermissten Märchen aus, die Leute kommen zum Märchenerzähler, weil sie überall Märchen entdeckt haben, keines davon ist aber das vermisste und der Märchenerzähler bittet das Volk weiterzusuchen, weiterzuerzählen und weiterzuhören. Auch hier hat das Märchen keine Gestalt und ist sogar nur eines aus der ganzen Breite, nicht das allegorische Märchen, das alle Märchen in sich umfasst. Die Pointe ist aber einfach: egal ob der Märchenerzähler tatsächlich ein Märchen vermisst, die Aufgabe war, im Volk das Interesse an den Märchen zu beleben und zu halten.

In einem Märchen, das *Alpenländisches Märchen*¹⁹⁵ heißt und mit einem bekannten Motiv „der alte Vater und zwei Söhne“ beginnt, werden den zwei Brüdern auf dem Weg in die weite Welt und ins Leben dem einen das Märchen und dem anderen die Wahrheit in den Rucksack hineingesteckt. Drei Monate sind die Brüder an allen Türen vorbeigegangen, doch niemand wollte reine Wahrheit oder pures Märchen hören, als sie sich eines Tages wieder getroffen haben, erzählten sie einander von dem Unglück und dann haben sie ihre Rucksäcke geteilt. Seitdem wandern Märchen und Wahrheit zusammen und haben Erfolg bei den Menschen. Am Anfang ist das Märchen wie die Wahrheit nur eine Last im Rucksack, etwas das man auspacken und den Leuten zeigen kann, doch am Ende werden die zwei Brüder selbst zu Märchen und Wahrheit.

Die nächsten zwei Texte haben wieder etwas Gemeinsames und sind doch unterschiedlich. Das Gemeinsame ist der vorhandene Konflikt und die gleiche Lösung der entstandenen Situation. Unterschiedlich dagegen wird das Märchenwesen geschildert. „Laut eines ärztlichen Bulletins ist der Zustand des Märchens äußerst kritisch,“ steht im Märchen *Märchenkind*¹⁹⁶ geschrieben. „Mit dem Ableben des Märchens muß stündlich gerechnet werden.“

„Unter Hans und Grete, Herrn Rumpelstilz und Fräulein Daum, dem Vorsitzenden der Exildrachen, und Könige, der Präsidentin der Prinzessinnengewerkschaft herrscht völlige Ratlosigkeit. 'Krankt ja, aber sterben', flüstert Gregor von Posan (der leider in Vergessenheit geratene Zwerg und Urheber des legendären Satzes: 'Und wenn sie nicht gestorben sind, leben sie noch heute...' 'Ja, die Sorge war groß, denn, wie es die Eule formulierte, sei es juridisch nicht zweifelsfrei geklärt. was mit der Familie geschehen soll,

¹⁹⁴ Alles Märchen. Salzburg, 1995, S. 76ff

¹⁹⁵ Alles Märchen. Salzburg, 1995, S. 19ff

¹⁹⁶ Alles Märchen. Salzburg, 1995, S. 38ff

*wenn der unglaubliche Fall des Todes einträte. Würde es alle Wesen seiner Welt in den Tod mitnehmen?*¹⁹⁷

Das Märchen ist am Sterben, das heißt es ist ein sterbliches Wesen wie die Menschen, wie es aussieht, weiß man nicht. Es ist ein Wesen neben den anderen Märchenfiguren, sie sind gleichberechtigt und doch nicht, denn mit dem Märchen kann die ganze Märchenwelt untergehen. Das Märchen öffnet mit der letzten Kraft seinen Mund und stellt eine Aufgabe, deren Lösung es retten kann: „Findet die, die sie zum blühen bringen (die drei Rosen, die eigentlich des Märchens Ohrgehänge sind).“ Es entsteht die Frage, wer das Märchen geboren und wer es auf das Totenbett gebracht hat. Nun wissen ja alle, wo man suchen muss. Die erste Rose wird durch den Erzähler zum Leben gebracht, und es zeigt sich „ein zartes Rosa auf den Wangen des Märchens“. Die zweite Rose wurde dem Zuhörer gegeben, denn: „Was nützen Worte, wenn niemand da ist, zuzuhören.“ Und der „Monitor der Herzkreislaufmaschine“ zeigt, wie „der Lebenssaft schon munter durch das Märchen“ strömt. Da kommt ein Kind in das Krankenzimmer, „der Mensch, der versteht“, und „Die Wände werden Wolken, die ein Windzug sachte seitwärts schiebt, das Krankenlager wandelt sich zu klarem Wasser, das das Märchen – jung, kräftig, wunderschön – mitsamt seinem Gefolge mit sich trägt.“ Wie schon im vorherigen Text, sind für das weitere Leben des Märchens drei Menschen wichtig: Der Erzähler, der Zuhörer und der, der das Märchen versteht. Dann kommt das Happy-End, die Menschheit bietet noch eine Rettung.

Im *Kriminalmärchen*¹⁹⁷ passiert auch etwas Tödliches mit dem Märchen, hier wird die Rolle des Märchens durch eine Fee vertreten, ein Symbol für das Märchen selbst. Eines Tages wird der Märchendichter zum Romanschriftsteller gerufen. Es ist schon höchst verdächtig, denn der Romanschriftsteller verachtet den Märchendichter. Der Romanschriftsteller ist in schlechtem Zustand und redet ängstlich von einem Mord. Der Märchendichter kann aber keine Leiche finden, bis ihn der Schriftsteller auf ein „Viecher“ auf einem leeren Blatt aufmerksam macht, „in dessen Mitte etwas Tierähnliches in der Größe eines Hirschkäfers lag.“ Der Schriftsteller hatte gedacht, es sei ein Insekt und hatte es getroffen. Weil er rein zufällig, und dafür schämt er sich, eines der Märchenbücher gelesen hatte, hatte er die Fee sofort erkannt. Seit dem Unfall, kann der Schriftsteller nicht schreiben, „weil die Märchengesellschaft zur Zeit (seine) Gehirnströme stört.“ Die tote Fee kann nur dadurch wieder zum Leben erweckt werden, dass man einen Menschen findet, der an das Märchen und seine Kräfte glaubt. Und so geschah es.

¹⁹⁷ Alles Märchen. Salzburg, 1995, S. 55ff

Das letzte Märchen, das *Mär*¹⁹⁸ bzw. *Gemärch*¹⁹⁹ heißt, ist von einem Märchen am weitesten entfernt. Mit sehr eigenartiger Sprache und originellem Stil (siehe Kapitel 5.5) wird von einem Fund im Wald (der Wald ist immer ein Symbol für Angst oder auch die Märchenwelt) erzählt. Ein Jägersmann „streift durch den Wald“. Plötzlich findet er etwas: „Ei, Potz, Schrot und Jagdlatein... Nicht Reh, nicht Has', Fasan ist's nicht und auch kein Wurm...“ Das ist zum ersten Mal, dass das Märchen (in der Tat wieder eine Fee, die das Märchen darstellen soll) irgendwie, auch wenn durch eine Abscheidungsmethode identifiziert wird. „Nicht ein Kind, nicht Frau, Mensch ist's nicht und auch kein Spielwerk...“ Erst sein Sohn, „der Schulbankhocker“, ein kleiner Bub, kann das Ding erkennen, weil er den Märchenbüchern noch nicht entwachsen ist. „Bravuliere! Feen zu entseelen ist ein märchenhaftes Zauberstück.“ Auf einmal erinnert den Jäger das, was vor ihm liegt, „an Kindertage, an Mutters Brust und Vaters Ohrfeigband. Feengeflatter, Märchenwelten, Still-die-Ohren-Spitzen.“ Der Jäger entdeckt auf dem Wesen Flügel, „das Haar liegt wie erstarrter Sternenglitz auf dem Laubbrokat.“ Seine Augen messen „die kleinkindgroße Körperhülle“. Und der Vater ist wie ein Kind. Sie verlassen schnell den Ort, die letzten Zeugen. Es bleibt nur die Frage, wie kann eine Fee sterben und wie es dazu kam, dass sie sichtbar ist. Ist das der letzte Tag der ganzen Märchenwelt?

In keinem von Tegetthoffs Märchen wird von einem Mädchen mit zweifelhaftem Ruf geschrieben. Seine Märchenwesen sind unscharfe Gestalten, wenn nicht sogar Feen, die das Märchen symbolisieren sollen. Das Märchen ist unsicher, krank oder schon tot, es kann aber wieder belebt werden, und zwar nur durch einen Menschen, der an das Märchen glaubt. Der Autor spricht nicht von der Mode und dass die Märchen nicht IN sind, er wirbt einfach um die Existenz, um das Nichtvergessen, denn das Märchen kann jeder Zeit in eine Krise geraten.

¹⁹⁸ Alles Märchen. Salzburg, 1995, S. 81ff

¹⁹⁹ Die schönsten Märchen. Wien/München, 2004, S. 109ff (im weitem wird nur die neuere Version aus dieser Sammlung behandelt)

5.4 Darstellung der Gegenwart und Gegenwartselemente

Nicht alle Märchen spielen in einer unbestimmten Zeit. Nach dem Vorbild der Kunstmärchen findet man auch in Tegetthoffs Märchen Verweise auf unsere Zeit, auf technische Errungenschaften wie Fernseher und Auto oder auf unsere Gesellschaft. *Das Märchenkind* und *Kriminalmärchen*²⁰⁰ sind offensichtlich in der Gegenwart situiert. In den zwei Reisemärchen *Das vergessene Dorf* und *Der Zauberer*, mit der Anfangsformel „Als das Wasser noch klar und der Schnee noch weiß war...“ beginnend, spielt sich die Handlung in einem unbestimmten Heute ab, denn es wird keine Zeit angegeben, aber die Telefonzelle und der Fernseher, die asphaltierte Straße und das uralte Motorrad verweisen darauf. Sogar im Reisemärchen *Der lange Weg*, eine biblische Geschichte von der Schwangerschaft Marias, in der die Tiere mit den Menschen sprechen können, erklingen Ausdrücke unserer Gegenwart, die hier eine eher humorvolle Szene hervorrufen sollen: „Höre, Josef, (sagt die Eselin) es hat diesmal nichts mit der Gewerkschaft und unserer Frauenbewegung zu tun – es geht um dich.“ *Liebesmärchen* und *Märchenbriefe* sind allgemein im Heute situiert und deshalb schien ein Taxi oder eine Cessna nicht provokativ. *Kräutermärchen* halten sich eher im Rahmen des unbestimmten Vergangenen oder einer Zeitlosigkeit, doch mit der Vorstellung des romantisierten Mittelalters oder Biedermeiers haben sie kaum etwas Gemeinsames – nur solche Texte, in denen ausgesprochen Räuber, Hexen, Könige und Königstöchter figurieren, ähneln der Vergangenheit des Volksmärchens.

Im Märchen *Der schöne Drache*²⁰¹, wo eine außerirdische Gesellschaft dargestellt wird, herrscht zuerst eine Art Sozialismus: „Sie hatten alle die gleiche Kleidung. Das fanden sie normal und praktisch. [...] Die Kinder hatten das gleiche Spielzeug. Das war lustig und es konnte kein Streit entstehen. Alle trugen ihre Haare kurz, ob Mann, ob Frau.“ Es hat sich aber alles plötzlich mit dem Auftauchen des Wortes SCHÖN geändert. Auch der Drache „begann seine Schönheitskur“. Er hat den Leuten schöne Dinge gestohlen, wie Autos und Kleider, bis er als verzauberter Pfau im ZOO gelandet ist.

In den Märchen, die einem Volksmärchen am nächsten sind, werden häufig moderne sprachliche Ausdrücke verwendet (oft mit der Absicht, eine Szene humorvoll zu schildern). So „verfügte der König eine sofortige Nachrichtensperre mit Androhung der grässlichsten Foltern bei Missachtung des Befehls“ und die Drachenhöhle ließ er

²⁰⁰ Beide in *Alles Märchen*. Salzburg, 1995

²⁰¹ *Die schönsten Märchen*. Wien/München, 2004

„hermetisch abriegeln“ (*Die Sage vom Drachenstein*²⁰²), weil „die Glaubwürdigkeit der Wissenschaft war in Gefahr: Hatte nicht die Zoologie die Existenz von Drachen überhaupt geleugnet?“ usw. Um die Tegetthoffsche Erzählweise besser zu verstehen, folgen einige Zitierungen: „Gergely zögert, doch dann zeigt ihm die Erinnerung den 5-Sekunden-Zeitlupenfilm mit ihm und der Fürstentochter [...]“ (*Vom Zauber der Geige*), „[...] als Jelenas Eltern starben, übernahm der gute Mann auch noch das Management des Schlosshaltes“, während seine Gattin „widmete ihre Zeit ganz der Durchsetzung der Rechte der Frauen“ und unternahm viele Reisen, um „auch die Frauen in den anderen Dörfern und Städten für den Kampf gegen Unterdrückung und Missachtung zu aktivieren.“ (*Das Märchen vom treuen Mann*). Es werden bei Tegetthoff mehrere Male verschiedene Organisationen und Bewegungen (vor allem die Frauenbewegung) erwähnt und in das vorzeitliche Milieu des Märchens hineingesetzt. Oft gibt Tegetthoff als der Er-Erzähler eine Pseudoerklärung zu der Märchenlage wie z.B. „Nun gab es damals keine Lotterie und auch der Aktienhandel wurde erst später erfunden. Woher also, fragten sich die Leute, haben die armen Schlucker so viel Geld?“ (*Die goldene Ente*) Dem König wurde die Musik gestohlen: „Es wahr wohl das Werk von Anarchisten und Kommunisten,“ schimpft er. Wenn die Musikkiste gerettet wird, spielt sie zuerst Mozart und dann sogar Beatles. (*Das Apfelmädchen*) Nicht selten ist das Märchen in einem Erzählrahmen eingebettet, der in der Gegenwart beginnt wie z.B. *Das Märchen vom treuen Mann*, *Wieso der Elefant einen langen Rüssel hat*, *Manolis* oder *Die Reise der Feen mit Seán Palmer nach Irland*. Gott hat sein „Büro“ oder „Himmelslabor“, der Prinzessin wird ein „Heiratsantrag ausgesprochen“, die Zauberfrüchte halten auf dem Baum „wie festbetoniert“ und Aphrodite absolviert „einen Einschulungskurs“.

Das Märchen *Warum es in England keine Zwerge mehr gibt* wird etappenweise in die Jahre 1604, 1806 bzw. 1807 und zuletzt in die Zeit der Ehe von Kronprinz Charles und Lady Diana situiert, wobei diese (in der Tat niemand aus der königlichen Familie, obwohl der ganze Text mit Anspielungen an konkrete Familienmitglieder prasst) namentlich nicht genannt werden. Sogar der Tod Dianas wird als ein wesentlicher Teil des Märchens in den Text einkomponiert.

²⁰² Die folgenden Zitierungen und Märchen entstammen dem Buch *Neue Märchen für Europa*. Wien/München, 2004

5.4.1 Sexualität bei Tegetthoff

Tegetthoff lässt in ein paar seiner Märchen die Sexualität bzw. Erotik auftauchen, was in einem Märchen nicht ganz selbstverständlich ist. Die Sexualität, im Volksmärchen als Tabu angesehen (bzw. nur mit Hilfe der Symbole in Szene gebracht), gehört zum Alltag der Gegenwart. Das Kräutermärchen *Dill* verarbeitet eher witzig das Thema der Mann-Frau-Beziehung bzw. der Erwartungen einer Braut: „Geht er ins Wirtshaus?“ – „Ja“ – „Kommt er spät heim und stinkt aus dem Mund?“ – „Ja, kennst du ihn etwa?“ – „Schweig, Kind, ich kenne die Männer. Furzt und rülpst er wie nur was?“ – „Nun, nicht immer, aber... ja!“ – „Wenn er mal zu Hause sitzt, will er von dir nichts wissen, außer er will sich zu dir Kuscheln?“ – „Ja, schon, nur...“ usw. So ein Mann und die ganze Ehe kann durch ein Zauberkraut gerettet werden, genauso wie der Aitz (Teufel) im Kräutermärchen, der unbewusst von Duxer Anna zum Traualtar gezwungen wird und sich selbst in der eigenen Falle fängt: „Ich... weißt du... Ich bin verliebt, aber er weiß es noch nicht.“ – „... ich müsste mehr über IHN wissen. Ist er ein starker Mann?“ – „Zu stark. Sein Herz ist von zu vielen Muskeln umgeben – er spürt es wahrscheinlich gar nicht.“ – „Schaut er anderen Frauen nach?“ – „O ja und wie!“ – „Und wie steht es mit dem Appetit?“ – „Was, aufs Küssen oder aufs Essen?“ – „Der Aitz wurde rot.“

Das Thema der Untreue bzw. des Ehebruches wird im Märchen *Das Wunderding*²⁰³ und in der Pseudosage *Das Märchen vom treuen Mann*²⁰⁴ vorgestellt. Im ersten Text ganz leicht: „Er nahm das Kästchen (mit Spiegel, der seiner Frau gehörte), öffnete es vorsichtig und starrte hinein. - „Ich dachte es mir ja“, murmelte er wütend, „sie hat einen Liebhaber! Der einzige Trost – er sieht erbärmlich aus!““ Im anderen kommt es aber sogar zu Verführungsszenen. Eine gebildete Fürstentochter, die keinen Mann heiraten will und folgend charakterisiert: „Es war etwa nicht, dass sie sich zum gleichen Geschlecht hingezogen fühlte...“ und beschrieben wird: sie war „keine hässliche Krätze, rundlich mit roten, strubbeligen Haaren und 20-Dioptrien-Brille..., sondern eine wunderschöne Frau, ausgestattet mit allem, was Gott sich bei seinen erotischen Träumen vorgestellt hatte, als er noch jünger war...“ heiratet in der Wut den ersten Mann, den sie trifft, zufällig einen hübschen Schafhirten (sie „küsste ihn gleich mit einem Zungenkuss...“). Nach langen, zufriedenen Ehejahren wird die Beziehung auf die Probe gestellt. Eine Bekannte der Fürstin soll ihren Mann verführen und es solle sich zeigen, ob er seiner Gattin treu ist. „»... ich solle sie inzwischen ersetzen und dich« – und dazu formte sie aus ihren dicken

²⁰³ Neue Märchen für Europa. Wien/München, 2004

²⁰⁴ Neue Märchen für Europa. Wien/München, 2004

Lippen ein Schmolmündchen – »ein bisschen verwöhnen...«" ... „und setzte sich so aufreizend auf das Sofa, dass es eines Blinden bedurft hätte, nicht zu sehen, dass das Frauenzimmer ohne Unterwäsche dasaß.“ (Erinnert an die berühmte Szene des Films *Basic Instinct*.) „Entweder ist der Kerl blind oder er hat ein Problem mit Frauen! Meinem Rocktrick konnte noch kein Mannsbild widerstehen!, ärgerte sich Nada und begann, nun auch noch langsam und verführerisch die Knöpfe ihrer Bluse zu öffnen.“

*Nacktes Märchen*²⁰⁵ bringt dezent die menschliche Nacktheit in den Vordergrund: „Plötzlich ... sprang die Prinzessin, wohlgebaut und wunderhübsch, von ihrem Stuhl, riss sich alle Kleider vom Leib und verschwand, nackt, wie man es von Prinzessinnen gar nicht kennt, unter den Tisch.“ Die Prinzessin gibt sich für eine Henne aus bis: „...sich der Hirte all seiner Kleider entledigte und nackt, wie man es von einem Schafhirten sehr wohl kennt, und mit einem lauten „Kikeriki“ ebenfalls unter dem Tisch verschwand.“

Eine drastische Szene wird im Märchen *Warum es in England keine Zwerge mehr gibt*²⁰⁶ zwar mild geschildert. Wie in fast jedem dritten Märchen kann das königliche Paar keine Kinder haben. Nach allen Versuchen der Märchengesellschaft, eine gute Tat des Königs durch das erwünschte Kind zu belohnen (der König ist so böse, dass er nie eine gute Tat begehen kann), kommt eine Fee persönlich zum König: „Der König sitzt in seiner goldenen Badewanne, bohrt in der Nase und spielt mit seinem Glied.“ Da erscheint die Fee, „von einer solchen Schönheit..., wie er es nicht einmal in seinen erotischsten Träumen jemals gesehen hatte.“ Als der grobe König die Fee plötzlich mit den Händen angreift, wird sie selbst zu einer nackten Menschenfrau. „Der König, rasend vor Geilheit und Gier, zieht das Wesen zu sich in die Badewanne und was er der Fee dort antut, wird das gesamte Geschlecht der Feen in Großbritannien für immer zum Verschwinden bringen.“ Die Vergewaltigung der Fee und folgend ihre Schwangerschaft und der Tod sind nur ein Teil all der brutalen Taten der britischen Königsdynastie, wodurch sich Tegetthoff über das britische Königshaus lustig macht, die zur Vertreibung und Ausrottung der ganzen Märchenpopulation in England geführt hatten.

²⁰⁵ Alles Märchen. Salzburg, 1995

²⁰⁶ Neue Märchen für Europa. Wien/München, 2004

5.5 Struktur, Sprache und Stil

Unter Berücksichtigung der Vielfalt von Tegetthoffs Texten werden nur die wichtigsten Merkmale erwähnt. Was die Textstruktur betrifft, sind manche Märchen von einem Rahmen umklammert, d.h. sie beginnen mit einem Pseudoprolog (in dem zum Beispiel die Vorgeschichte des Helden erläutert oder eine Erklärung abgegeben wird) und enden mit einem Epilog. Die folgende Zitierung ist gleichzeitig auch ein Beispiel für einen so genannten meta-narrativen Satz²⁰⁷.

„Hört! Das Märchen hat mir aufgetragen, hier und jetzt zu erzählen: Glaubt nicht, was man in seinem Namen von Hexen schreibt – von bösen, hässlichen, mordenden Weibern. [...] Von so einer Hexe will ich euch erzählen. Sie war bekannt als [...]“ (Löffelkraut)

Auch die Einleitungen zu den Märchen, die Luxemburg und Portugal gewidmet wurden, sind meta-narrative Sätze: „Ein kleines Land wie Luxemburg bekommt auch nur eine ebenso kleine Geschichte... Also, hört zu:...“ bzw. „Eine solche Geschichte will ich euch nun erzählen, damit sie nur ja nicht in Vergessenheit gerät...“

Die meisten Texte (die *Märchenbriefe* selbstverständlich ausgenommen) werden aus der Er-Erzähler-Perspektive erzählt, doch es gibt auch solche, z.B. *Pfefferminze* oder *Die Reise der Feen mit Seán Palmer nach Irland*, wo statt eines allwissenden Erzählers Tegetthoff selbst in der Ich-Form erzählt. Die Zeit der Handlung ist meist Präteritum, doch manche werden im Präsens erzählt, oder es werden diese zwei Zeiten sogar in einem Märchen in verschiedenen Phasen gewechselt, um so einen dynamischen Effekt zu erreichen. Die direkte Rede steht bei Tegetthoff auf der Tagesordnung. Diese wird oft mit Umgangssprache, Ellipsen oder einem Ausfall eines Vokales, eines Doppellautes oder einer Silbe am Anfang oder am Ende eines Wortes charakterisiert.

Typisch sind für Tegetthoff Pseudodrehbuchszenen (häufig mit absolutem Fehlen des Verbs), durch welche kurz und effektiv die Handlung oder z.B. die Landschaft bzw. ein Objekt beschrieben werden: „Wie ein Geschenk auf flacher Hand: Ein Hügel in weiter Ebene. Darauf in Habachtstellung - ein Baum.“ So beginnt das Liebesmärchen *Vogel und Baum*. Der Held *Merlin* aus dem gleichnamigen Märchen wird wie folgt geboren: „In einem Kreißsaal. Irgendwelche Hände ziehen das Leben ins Leben. Klaps auf Po – Gratuliere. Hände waschen, Zigarette, der nächste Bauch. Gratuliere.“ Im Märchen *Vom*

²⁰⁷ Nach GÜlich handelt es sich um eine Thematisierung der Komponenten Erzähler/Hörer/Erzählsituation usw. und wird als solche als eine Geschichten-Einleitung verstanden, die vor allem in mündlicher Kommunikation häufig vorkommt. GÜLICH, Elisabeth: Ansätze zu einer kommunikationsorientierten Erzähltextanalyse. In *Erzählforschung 1, Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik*: mit Auswahlbibliographie zur Erzählforschung. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Beiheft 4. (Hrsg. Haubrichs, Wolfgang) Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1974, S. 234ff

Zauber der Geige könnte man sogar vom Stillstand der Zeit sprechen, denn Tegetthoff stoppt die Zeit für fünf Sekunden und beschreibt jede Sekunde einzeln:

„Wir halten kurz die Zeit an und lassen dann die nächsten 5 Sekunden in Zeitlupe ablaufen, weil sie für das Mosaik so wichtig sind:

21: Der Schimmel kommt dort zum stehen, wo Gergely steht.

22: Das Mädchen wendet seinen Kopf nach rechts unten und entdeckt den schönen jungen Mann.

23: Gergely hebt seinen Blick und sieht dem Mädchen in die Augen.

...“

Im *Märchen Weiß* wird das Treffen des Rehzüchters und der Tochter des Schneekönigs aus zwei unterschiedlichen Perspektiven geschildert: zuerst aus Methas Perspektive, dann aus der Perspektive von Kimmi.

Nicht selten kommen auch Bemerkungen des Autors („Der Brautvater – halt, soweit sind wir ja noch nicht - ...) oder pseudoenzyklopädische Erklärungen (entweder aus dem Mund des Autors/Erzählers selbst oder aus dem Mund einer anderen Figur) vor, wie z.B.:

*„Ich bin ein Pflanzwesen. Jedes Kraut, das von Gott auf die Erde gesandt wurde, um zu helfen, und sei es nur durch seine Schönheit, besitzt ein solches Wesen. Es könne Elfen für Sonnengewächse sein, wie ich eine bin, oder Alraune für Mondgewächse. Auch Boskabauter, die Boten der Liebe, besitzen Pflanzenkräfte und die Giftpflanzen unterstehen den Trollen.“
(Ysop)*

Diese werden entweder gleich im Text oder grafisch durch Klammern oder Bindestrich unterschieden geschrieben: „...Er steckt die Hand in seine Tasche... - ja, ihr wisst es, aber er weiß es noch nicht – und hält – bei Allah! – wieder eine Birne in der Hand.“ oder „... der Koch des Fürsten, Arturas, war ein Cousin zweiten Grades einer Urgroßtante mütterlicherseits (womit wieder einmal bewiesen ist, dass praktisch alle Litauer miteinander verwandt sind...)“

In einigen wenigen Märchen erscheinen auch Formeln, d.h. sich im Text wiederholende Sätze oder Ausdrücke, wie z.B. im Märchen *Rosmarin*: „An einer unscheinbaren Straße, irgendwo im Heiligen Land...“. Anfangsformel oder Schlussformel sind bei Tegetthoff nicht so häufig (eine Anfangsformel ist gemeinsam für fast alle *Reisemärchen*), doch man findet zeitlich und lokal unbestimmte Anfänge wie: „Es waren einmal zwei Brüder...“, „Es waren einmal eine Erbse, ein leerer Tisch und ein nackter König...“ oder „Ein Vater hatte drei Söhne und kein Geld.“, aber auch Anfänge mit genauen Ortsangaben wie z.B. in *Original Sage*: „In St. Gustav an der Stufing, das liegt zwischen Eschbüttel und Abbazia, steht sie noch heute: die riesige »Alte Frau« Eiche.“

Schließlich sind einzelne Texte durch die Anwendung englischer Wörter gekennzeichnet: „der Papa King“, „Sorry“, „Alles in Ordnung, Boys“, „Echt coole Geschichte“ oder „die goldenen Kutschen sind out“.

5.5.1 Reifung eines Textes: „Mär“ versus „Gemärch“

Ein besonderer Fall bei Tegetthoff ist das Märchen *Mär* in *Alles Märchen* bzw. die spätere Variante *Gemärch* in *Die schönsten Märchen*, denn die spätere Variante erfuhr einige wesentliche sprachliche Veränderungen, obwohl es sich um dasselbe Märchen handelt (inhaltlich; der Titel wurde verändert). Die Variante 1 ist kurz geschrieben, in parataktischen Konstruktionen, es kommen oft Akkumulationen von Verben vor, meist sogar mit Alliteration (z.B. „zieht und zerrt hervor“, „schnell will er sich noch ducken, drücken, verstecken...“), Variante 2: „gepeinlicht will er sich noch ducken, drücken, wegverjagen...“). Das Besondere an der Sprache versteckt sich vor allem in der direkten Rede, d.h. den inneren Monologen des Jägers bzw. in Dialogen mit seinem Sohn, den Tegetthoff als „Schulbankhocker“ bzw. „Schulbankdrücker“ bezeichnet, z.B. „Potz, Schrot und Jägerlatein...“ (Variante 2: „Ei, Potz, Schrot und Jagdlatein...“). Doch sonst ist der Text sprachlich nicht besonders auffällig.

In der Variante 2 findet man viele Unterschiede im Vergleich zur Variante 1. Die zusammenfassenden Ausdrücke der ersten Variante werden um neue, innovative Attribute (oft Neologismen und Zusammensetzungen) erweitert und die Verben häufig mit längeren Konstruktionen ersetzt - Variante 1: „Ein Jägersmann streift durch den Tann.“ im Vergleich dazu Variante 2: „Ein Jägersmann, gut behutet, voller Sack hintruck, streift durch den Tann.“ Variante 1: „Er hält nach Spuren Ausschau, bis er plötzlich erschrickt.“ im Vergleich dazu Variante 2: „Augenspäh sucht er nach wilden Spuren, bis ihn plötzlich ein Anblick haltend macht.“ Der übliche Satz „Er schaut und tastet – doch findet er nichts Vergleichbares in der Erinnerung.“ (Variante 1) ändert sich in der Variante 2 erheblich: „Nahgeguckt und handgedreht – doch egal wie viel er dreht und guckt – nicht Gleiches findet sich im Speicherkopf.“ In der Variante 1 sollte der Sohn das Auto hüten, in der Variante 2 aber „war er zum Autohüten aufbetragt gewesen“. Der Satz „Halbwegs normale Jägersleute denken bei Feen an dralle Weibsbilder.“ (Variante 1) bekommt in der Variante 2 einen anderen Ton: „Normalmännliche Jägersleute erinnerlichen Feen als nacktgephotot, hochglanzglatt – wie waidwund aufgeschoss´ne Rehgekörper.“ Auch die Konstruktion „am Rücken findet er Flügel“ (Variante 1) wird in der Variante 2 mit einem passenderen Ausdruck mit Stabreim ersetzt: „am Rücken finden Finger Flügel“.

Der Sohn heißt in der Variante 2 nicht nur „Schulbankhocker“ und „Schulbankdrücker“, sondern er wird auch „Nasenbohrer“ und „Nasenhocker“ genannt.

Doch Tegetthoff treibt sein Wortspiel noch weiter. Er lässt die normalen Verben aus dem ursprünglichen Text verschwinden und kreiert dafür eigene Neologismen wie z.B.:

aus „plötzlich hört er“ wird „plötzlich ohrt er“, aus „betroffen schaut der Vater“ wird „betropatzt äugt der Vater“, aus „den Schützenkönig durchzuckt es“ wird „Dem Schützenkönig irrlichtet das Gehirn“, aus „Gratuliere!“ wird „Bravuliere!“, aus denken oder sich erinnern wird „erinnerlichen“, aus „glaub mir Sohn“ wird „verglaub mir Sohn“ und statt „Du sagst die Wahrheit“ wird „Du wahrheitest“ benutzt.

Der zweite Teil des Textes, als das Kind die Fee erkennt und die tote Fee beschrieben wird, ist nicht mehr so kurz und dynamisch geschrieben. Der letzte Absatz wurde aber wieder erheblich überarbeitet – Variante 1: „Schnell verlassen sie den geheimnisvollen Ort, werfen rasch noch einen letzten Blick zurück: und sehen, wie eine rasend schnelle Wirklichkeit die tote Fee im Laub verhüllt.“ Variante 2: „Schnellgeschreitet fort von dort. Doch verreizt, verlockt, versucht ein letzter Blick zurück: und sehen, wie eine rasend schnelle Wirklichkeit die Fee im Laub verschlingt...“

5.5.2 Metapherdimensionen

Tegetthoffs Texte sind oft reich an verschiedenen rhetorischen Figuren, am meisten an Metaphern, Epitheta, Komposita, Vergleichen oder Hyperbeln. Diese sind am häufigsten in den eher lyrisch betonten Texten zu finden (*Reisemärchen* und *Liebesmärchen*), doch sie können auch in den restlichen nicht fehlen. Eine beliebte Metapher Tegetthoffs ist sicher die folgende: „es wurde finster und ins schwarze Leintuch schnitt der Mond ein ordentliches Loch“, denn sie kommt in Varianten in mehreren Texten vor. In den Märchen sind zum Beispiel folgende rhetorische Figuren zu finden: „Blüten-Make-up“, „Wolkenlabor“, „kohlrabenschwarze Nacht“, „ein einfacher Wolkenstrauß, eine Flasche Regenduftwasser oder eine Tüte Taubonbons“, „Heiratsandrohungen langweiliger Blaublüterinnen“, „blütenlose Beschiedenheit“, „sich im Apfelcafé treffen (die Fliegen)“, „Links vom Nabel baute ein Fuß einen Berg, verflachte ihn zum Hügel, dann zum Tal, in dessen Boden Josefs Zeigerfinger Boot fuhr.“ (Marias Bauch mit Jesus drinnen), „böse Worte flöten“ (das Flötenmädchen), „der Kaufladen der Natur“, „Mondlaterne“, ein Wortspiel „ein Innenhof, der zwar menschen-, aber leider nicht hundeleer war“, „eine weiße Antwort auf ihre bunten Fragen“, „die Adern des Baumes“.

Die *Liebesmärchen* sind besonders metaphorisch, am meisten dann die Märchen *Berg*, *Farbenhändler* und *Provence*. Tegetthoff personifiziert hier die Natur, vom Mond und der Sonne, über die Landschaft zu den Vögeln, Pflanzen und Tieren:

Die Sonne: „promeniert mit dem Morgen übers Land“, „schreibt – Mittag – in den Himmel“, „Die gleichgültige Sonne jagt mit einem harten Strahl »eventuell Besonderes« in das Dunkel.“, „[...] marschierst die Sonne süchtig in den Gasthof Zenit“, „Die Sonne zieht dem Land ein neues Kleid über.“, „Die Sonne zieht sich eine warme Jacke an und knipst das Licht aus.“, „[...] die Sonne den Morgen aus dem schwarzen Hut holte und den Berg mit rosa Puder schminkte [...]“, „die Sonne schrieb etwas auf das blaue Zeltdach“ usw.

Der Mond: „Dem Mond und den Sternen ist es kalt, sie haben sich mit Wölkchen zugedeckt.“, „das Sternenmuster der Nachtvorhänge“ usw.

Der Himmel: „Hab´ gerade den Himmel blau gestrichen“ (schreibt das Märchen) usw.

Die Jahreszeiten: „Der (Farbenhändler) machte Winter, ohne langes Zögern, grüne Flecken in seine weißen Leintücher – ohnehin schon letzte Qualität.“ usw.

Die Landschaft: „Das sind die Marzipanhügel mit den Himbeerhütchen drauf.“ „Das ist der Erdbeerfluß.“, (der Berg) „mit kaltem Steinhermelin und einer Krone aus schmucklosem Fels [...] keine Moosorden, keine Baumorden, kein lebendes Wappen, nicht einmal Blumenknöpfe“, „die schamlos gekleidete Ebene [...] zeigte ihre aufreizenden Schenkel, mal grün, dann wieder braun“, „Am Theater der Verwandlungen hatten Raupen und Puppen Kostümprobe, Wind erwartete täglich eine Paketsendung von den Verwandten am Golfstrom.“ usw.

Sonstige: „Das Fest tanzte seinem Höhepunkt entgegen.“ usw.

Die *Provence* wird von Tegetthoff sogar wie eine hübsche Frau beschrieben:

„Früh kommt das Licht auf ihr schönes Gesicht und hebt sie aus dem faulen Schlaf. Er schenkt ihr das Gefühl des Erwachens, des Lebendigwerdens. Sie liebt den Morgen mit seinen zarten, langsamen, geschäftigen Stunden. Sie liebt ihn, weil er sie schmückt. Er hält Blüten-Make-up für sie bereit, und die Knospenwickler richten ihr zerwühltes, astiges Haar auf. Mit einem Sonnestift, warmrot, zieht er ihr die blassen Lippen nach, und ein feiner Pinsel färbt saftgrün die sich langsam hebenden Augenlider. ... Sie streift das aufregendste Kleid über: Haute Couture. Mandelweiß und Aprikosenrosa. Minzengestreift mit Lavendelpünktchen. – Und Thymiankragen. Sie probiert roterdige, hartledrige Schuhe. ... Unsichtbare Finger öffnen die Schmuckschatulle. Vielleicht eine Kette aus bunten, singenden Vögeln?! ...“

5.5.3 Mundart und Vulgarismen

Obwohl bei Tegetthoff die meisten Texte höchst schriftsprachlich geschrieben sind, gibt es auch solche Fälle, wo Umgangssprache oder Mundart ihren Platz gefunden haben.

So spricht er immer von einem alten Weibl (eine Märchenfigur) oder einem Kräuterweibl, vom Aitz (wie man den Teufel im Schwarzautal nennen soll). In der *Original Sage* wird der Oberlehrer, der „»ois woas«, auf deutsch: alles weiß" aufgesucht. Im Kräutermärchen *Pfefferminze* zeichnet sich die direkte Rede des Ich-Erzählers (bzw. der innere Monolog) durch Umgangssprache aus, Apherese, Apokope und Ellipse sind hier, wie in fast jeder direkten Sprache in Tegetthoffs Texten, häufig (z.B. „Ich glaub, ich spinn, ich denk, das gibt's doch nicht!“ Nicht einmal Gott hat es weit zur Umgangssprache (Kräutermärchen *Schafgarbe*): „[...] ich hab schon wieder eine Antragsliste für neue Kräuter bekommen. Wir müssen uns wohl was einfallen lassen.“ In *Der Zauberer* - spielt in einem fremden Dorf - sprechen die Dorfbewohner selbstverständlich Mundart: „Ach, Jessas, san Sie nicht der berühmte, der na, wie heißt er denn...“ – „Sie san der Satyr?“ – „Hab' ich Sie net vor ein paar Tagen erst im Fernsehen g'sehen?“ – „Des is mei' neuer Mieter, [...], des is der Herr Satyr Leon [...]“ – „Sagen Sie amol, was g'fällt Ihnen eigentlich bei uns [...]?“

Wenn es darauf ankommt, eine Person ordentlich negativ zu schildern oder eine Szene lustig zu machen, greift Tegetthoff auch in andere Lexik: „Verflixt“ und „Himmel“ schimpft Gott in *Gottes Bäume*, „alter Fettsack!“ wieder der schaflose Hirte über den König in *Holunder*. Der König im Kräutermärchen *Salbei* wird von Tegetthoff selbst sehr pejorativ geschildert: „Der König war ein ausgefressener Vierzigjähriger, der nur das leichte Leben im Sinne hatte: saufen und rauchen, küssen und Karten spielen, fressen und schlafen.“

Der gute brave Klosterbruder wird im Wald von den bösen Räubern überfallen und recht vulgär von ihnen behandelt (Kräutermärchen *Melisse*): „Na, Pfaffe, warst wohl wieder abkassieren im Land, damit ihr Fettwänste euch den Bauch und das Hirn voll schlagen könnt?“

In *Die ganze Welt im Fingerhut* wird der arme Bäckerbursche vom König ziemlich lange mit verschiedenen Namen wie „Mehlwurm“, „Bürschchen“ und „Mehlsack“ erniedrigt. Der böse Zauberer in *Das Apfelmädchen* brüllt, nachdem ihm die zauberhafte Musikkiste gestohlen wurde: „Erschlag das Miststück!“ (schreit er das Tor an) oder „Wenn du sie nicht in deinem ekelig dicken Schlamm ertränkst, du stinkende Brühe, [...], wird mein Drache zehn Tonnen grünes Gift in dich speien!“ Zum Schluss gibt Tegetthoff in *Wieso der Elefant einen langen Rüssel hat* sogar eine Pseudoerklärung, woher der Ausdruck „arschkalt“ stammt: (als die Frau Biber ein Loch in das Schiff geschnitten hatte) „Noah war sofort wieder hellklar im Kopf und schrie: »Schnell! Wer hat den größten Hintern?« (In Wahrheit schrie er »Arsch«, aber im Hinblick auf Zartbesaitete, wird davon

Abstand genommen...)", „[...] andererseits waren die Wasser der Sintflut, die des Elefanten Popo nun ständig umspülten, eisig kalt (der Ausdruck »arschkalt« übrigens stammt aus dieser Zeit und ist direkt von dieser Episode abgeleitet!)."

5.6 Der Humor in Tegetthoffs Texten

Beim Vorstellen mancher Märchen in vorigen Kapiteln wird aus den Zitierungen offensichtlich, dass Tegetthoff manche seiner Texte mit Humor durchspickt hatte. Dieses Kapitel wird speziell dem Thema Humor und Witz bei Tegetthoff gewidmet. Manchmal soll der Textausschnitt lustig, manchmal witzig und manchmal ironisch und sarkastisch sein. Oft macht sich Tegetthoff über die „Märchenklischees“ lustig wie z.B. im Märchen *Die Steinsteuer*:

„Wenn das Märchen von Prinzen, Fürsten und anderen edlen Leuten erzählt, wird man üblicherweise in prachtvolle Schlösser geführt, wird von Fress- und Trinkgelagen berichtet, erfährt man von gelangweilten Prinzessinnen und abtrünnigen Prinzen. Oder aber es geht erschreckend trostlos, brutal und armselig zu: arme Bauersleute, die vor leerem Topf sitzen, Stiefmütter, die nichts anderes im Kopf zu haben scheinen, als die ihnen anvertrauten Kinder zu quälen, und ausgebeutete Arbeiterinnen.“

Ähnlich werden die Märchenfiguren am Anfang des Liebesmärchens *Einsamkeit* aufgezehrt:

*„Das Märchen. Es greift in seine alte Kiste und holt hervor:
‘ne Prinzessin, der man vergammeltes Gemüse ins Bett gelegt hat,
‘ne emanzipierte Hexe, die gegen Biokultur im Obstbau protestiert,
und eine Fee, die es satt hat, sich Blasenentzündungen zu holen und beschließt, ab sofort nur noch in Blue Jeans rumzulaufen.“*

Im *Löffelkraut* äußert sich Tegetthoff ironisch über das bürokratische Verhalten des Todes, des Sensenmannes, in *Salbei* über die maßlose Völlerei des Königs. Häufig spricht er spöttisch über die Helden, wie in *Basilikum*: „Sie (die befreundeten Könige) hatten schon die gewonnenen Kriege, die getöteten Helden und die geküßten Frauen aufgezehrt, [...]“. Um ein königliches Bankett zu schildern, zählt er im selben Märchen die köstlichen Gerichte auf: „Elefantenohraufwurf, geröstete Seepferdchenmagen, Eulenaugengulasch, Leuchtkäferpalatschinken“ und vielmehr. Dieser König hat in der Reihe der Minister sogar einen für „Essensfragen“. Im Märchen *Vom Zauber der Geige* gibt es dafür einen Minister für „Heiratsfragen“.

Das fast „erotische“ Märchen *vom treuen Mann* öffnet ein breiteres Feld für witzige Aussagen (darüber hinaus geht die Rahmengeschichte auch von einer witzigen Szene aus), z.B. die Nada hat dem untreuen Diener „derartige Blicke in das Paradies, Abteilung für Männer“ gewährt. Die falsche Braut in *Die goldene Ente* will die Hochzeit möglichst viel verzögern: „Am nächsten Tag hat die Braut ganz starkes Bauchweh, am dritten plagt sie ein rätselhafter Ausschlag am Gesäß. Am vierten Tag hat sie sich beim Aufstehen den Kopf gestoßen, dass sie alles doppelt sieht [...]“. Lustig ist der Blick auf die Szenen, als Victor mit der Zauberkrone des Schlangenkönigs spielt und sich alles Mögliche wünscht

(die Passagen sind nämlich wirklich szenisch erzählt), vor allem, als der ganze Zauber auf einmal storniert wird: „Er sieht die armselige Hütte und sieht die Kuh, zwei fette Katzen und einen fetten Hund, die träge in der Sonne liegen und ein bisschen blöd schauen, weil die Gegend sich plötzlich so verändert hat.“

Das Kräutermärchen *Estragon* ist auf der lustigen Vorstellung der Existenz von Drachen-Vegetariern und Dackeldrachen, die an Schluckauf leiden, gegründet. Trotz der Ernsthaftigkeit des Märchens *Licht ins Dunke*²⁰⁸, einer pseudobiblischen Geschichte, wird hier die Ankunft der drei Könige und der Hirten witzig geschildert und in *Erbse, Tisch und König* I und II wird das zufällige Zusammentreffen der Erbse mit dem König und dem Tischlein witzig zusammengefügt und z.B. die Nachgeschichte der Prinzessin auf der Erbse wie folgt dargestellt: „Kaum war die Prinzessin, die man ja von der unglaublichen Geschichte mit der Erbse kennt, zur Königin gewählt, entpuppte sie sich als grausame Herrscherin, die ihrem Volk hart zusetzte.“

Die Sage vom Drachenstein basiert auf der Idee, dass die Drachen seit jeher nette Tiere waren, doch diese Idee würde die ganze Märchenwelt und sogar die Wissenschaft ruinieren. Zum Jubiläum der Besiegung des letzten Drachen will der König dem Volk „einen Knochensplitter, ein versteinertes Haar, vielleicht gar einen Zehennagel der Bestie“ bringen. Der Drache ist aber ein ruhiges Tier, das sogar „in einer seltsamen Mischung aus Althochdeutsch, Rätoromanisch und einem unbekannten Dialekt“ spricht. *Warum es in England keine Zwerge mehr gibt* wird besonders witzig und satirisch – im Zusammenhang mit der britischen Königsfamilie dargestellt: den letzten Drachen hatte „ein völlig degenerierter und vertrottelter Sohn eines Lords seiner Majestät“ ermordet, obwohl es ein Lieblingsspet einer Lady war. Die Feen wurden durch einen gefühllosen König ausgerottet, obwohl sie alle Kräfte eingesetzt haben, dem König zum Kind zu helfen (das alte Weib, dem der König helfen und dafür belohnt werden sollte, hat er mit dem Pferd überfahren, aber „Keine Angst: die Alte war natürlich getürkt und in Wirklichkeit ein auf solche Einsätze spezialisierter Alraun.“). Nicht einmal die Zwerge haben es mit der Dynastie leichter gehabt, obwohl sie in der Tat für die besten Werke der bekannten Komponisten, Schriftsteller usw. persönlich verantwortlich sein sollen (Lewis Carol haben sie mit der Alice, John Lennon wieder mit *Hey Jude* geholfen – „Jude war der Kosenamen einer Zwergin). Die zwei königlichen Söhne (hier die Kinder von Prinz Charles und Lady Diana) haben die Zwergendelegation „von hinten mit Harrods-Tüten überfallen und gegen die Wand geworfen“.

²⁰⁸ Gott ist überall zu Hause. München, 2002

Wieso der Elefant einen langen Rüssel hat ist eine von Anfang an bis zum Ende fabulierte Arche-Noah-Geschichte mit viel Humor, sprechenden Tieren und einem kaum nüchternen Noah. Noah „hatte ja echt gute Kontakte zu Gott“ und hatte „dieses gewaltige Ding gezimmert, das aussah, als hätte ein Riese seine Behausung entrümpelt und einen überflüssigen Kleiderkasten auf die Wiese geworfen.“ Dann „tuckerte (das Schiff) über die Dörfer, wo schon längst niemand mehr Karten spielte, weil das drei Meter unter Wasser nur schwer möglich ist...“ Dies ist jedenfalls eine Anspielung auf einen der Gründe, warum Gott die Sündflut auf die Menschen geschickt hatte, obwohl es im Text nirgendwo vorkommt. Die Tiere haben es sich gemütlich auf dem Schiff gemacht, haben gegessen, getrunken und dazu gab es „ein reichhaltiges Unterhaltungsprogramm“. Bis die Frau Biber ein Loch in das Schiff gemacht hatte und das Schiff mit dem Hintern des armen Elefanten gestopft werden musste. Dass der Elefant aus der ganzen Geschichte mit Riesenohren und einem langen Rüssel herauskam ist nur mehr der Gipfel des ganzen Witzes.

Der Witz des Kräutermärchens *Holunder* versteckt sich in den Metaphern. Dreimal hört der schaflose Hirte, dass sich alle Menschen auf dem königlichen Hof melden sollen, die dem König helfen können: 1) „Sein (des Königs) Wasserfall steht still – sein Fluß staut sich und droht das Land zu überschwemmen“ heißt in der Tat „Der König kann nicht aufs Klo – zu, verstopft!“, 2) der König leidet an Appetitlosigkeit, 3) „Die Prinzessin wohnt seit dreizehn Tagen schon an einem stillen Ort. Sogar die Speisen reicht man dort, und Bad und Bücher wurden dorthin geschafft.“ heißt: „[...] den Durchmarsch hat sie. Kommt vom vielen Fressen.“ Die edle Prinzessin ist nicht mehr traurig und schwer zum Lachen zu bringen und der alte König liegt nicht im Sterben, bei Tegetthoff halten sich die alltäglichen Probleme sogar von den Prinzessinnen und Königen nicht fern.

In *Schafgarbe* sind es aber die normalen Leute, über die sich namentlich Gott selbst spöttisch macht und ihre schlechten Eigenschaften auslacht und kritisiert. Ironisch werden die Menschenwesen auch in *Zauberpulver der Schönheit* oder *Till erzählt eine Geschichte* beschrieben, und zwar im Sinne, sie seien dem Gott, dem Schöpfer nicht gelungen.

Während im vorherigen Märchen die Adeligen an Sich-Überessen leiden, hat der König in *Lavendel* eine andere „sehr unkönigliche Eigenschaft, bei allen nur erdenklichen Gelegenheiten in Ohnmacht zu fallen und ohne Sprache dazuliegen.“ Deshalb kommt es im Märchen zu mehreren Gags, wenn der König in Ohnmacht fällt (wie aus den alten stummen schwarz-weißen Filmen).

Im Kräutermärchen *Liebstöckel* bereitet der König-Löwe eine Audienz und alle Tiere bringen ihm ein Geschenk (im Tierreich ist alles der Menschenwelt ähnlich und umgekehrt): „Das Krokodil brachte eine entzückende Tasche aus echtem Holländerleder.“

„Eine Kuh und ein Esel, besonders originell, hatten eine Geschichte geschrieben von einem Menschen, der Jesus hieß. Drei Flöhe wollten sich selbst schenken – dieses Geschenk wurde jedoch abgelehnt.“ Als Hauptelement figuriert der Humor und Witz selbstverständlich in den Fabeln und Geschichten über Till und Hodscha.

6 ABSCHLUSS

Es war einmal ein Märchen...

... und wenn es niemand vergessen hatte, lebt es noch heute.

Das Märchen – sowohl das Volksmärchen als auch das Kunstmärchen – hat als eine selbständige, originale Gattung in der Literatur Fuß gefasst. Seine wissenschaftlich belegte Geschichte reicht bis ins 13. Jahrhundert v. Chr., wie es die schriftlichen Überlieferungen beweisen. Das Märchen hat im Laufe der Jahrhunderte eine markante Entwicklung erfahren, den größten Aufschwung erlebte es aber erst im 16. Jahrhundert n. Chr. durch Straparola und später Basile und die französische Feenmode. Der Einfluss Italiens und Frankreichs – darüber hinaus auch des Orients – reflektierte sich teilweise auch in den deutschsprachigen Märchen. Der Boom des Märchens in Deutschland und Österreich begann mit Wieland, vor allem aber mit den Brüdern Grimm und ihren Nachfolgern. Aus dem schriftlich fixierten Volksmärchen hatte sich durch die Autoreneingriffe das Kunstmärchen entwickelt, das bis in das 21. Jahrhundert erhebliche Metamorphosen erlebte. Seit dem zweiten Weltkrieg tritt das Märchen in den Hintergrund, die auf Kinder und Jugendliche orientierte Literatur nimmt dagegen zu.

Die Märchenforschung hat sich in den letzten zwei Jahrhunderten intensiv mit dem Phänomen Märchen beschäftigt, es sind allmählich mehrere Theorien vom Ursprung des Märchens entstanden. Zu den drei bedeutendsten gehören die indogermanische, die indische und die anthropologische Theorie. Eine große Wirkung auf die Entwicklung der Märchenforschung hatten die finnische Schule und der Schweizer Max Lüthi, dem auch die maßgebenden Kenntnisse zum Phänomen des europäischen Volksmärchens zu verdanken sind. Im Bereich der Klassifizierung der Märchen haben sich Aarne und Thompson mit ihrer einwandfreien Typologie durchgesetzt. Mit dem Märchen haben sich mehrere Disziplinen von Literaturwissenschaft über Soziologie bis zu der Psychologie und Ethnologie befasst, doch eine konkrete Definition des Märchens – weder des Volksmärchens noch des Kunstmärchens - gibt es bis heute immer noch nicht.

Das Märchen ist seit der Biedermeierzeit von den Erwachsenen zu den Kindern übersiedelt, Grimms Kinder- und Hausmärchen gehören in die Reihe der Kinder- und Jugendliteratur-Klassiker neben Defoes Robinsons Crusoe oder Carols Alice im Wunderland. Auch die Überlieferungsweise hatte sich völlig verändert, die mündliche Tradierung wurde durch das Buch und später durch Film und Fernsehen ersetzt. Vor

wenigen Jahrzehnten begann sich eine neue Welle des mündlichen Erzählens durchzusetzen, die man in der Welt allgemein als Story-telling bezeichnet.

Dieser Welle ist Ende der 70er Jahre auch Folke Tegetthoff beigetreten, ein österreichischer Kinderbuch- und Märchenautor, der sein Leben dieser Gattung, deren Verbreitung und der Erzähltradition gewidmet hat. In der Reihe der Geschichten- und Märchenerzähler zeichnet er sich dadurch aus, dass er eigene Märchen und Geschichten erzählt. Als Märchenerzähler reist er durch die ganze Welt und sorgt für Aufklärung, in Österreich organisiert er unter anderem ein traditionelles Erzählfestival.

Sein Werk hatte mit Kinderbüchern angefangen, bald wendete er sich aber dem erwachsenen Leser zu und seit dem schreibt er so genannte Märchen für Erwachsene. In seinen Märchen und Geschichten geht er von der ursprünglichen Volksmärchentradition aus, er lässt sich von bekannten Volksmärchenmotiven inspirieren, sammelt und erzählt Geschichten verschiedener Religionen oder auch die Schelmengeschichten von Till und Hodscha nach, daneben rückt er mit originellen Motiven und Stoffen aus. Sein Werk besteht aus Märchen, Sagen, Fabeln und märchenhaften, phantasievollen Geschichten. Diese Studie wurde den markantesten Merkmalen von Tegetthoffs Texten gewidmet, zu denen Symbole und Motive, genauso Humor, Allegorie und metaphorische Sprache gehören. Tegetthoff schreibt dem Märchen eine große Rolle zu, was sich in manchen Märchen, in denen das Märchen personifiziert wird, reflektiert hatte. Tegetthoff ist ein Versuch, Anbindung an die ursprüngliche Volksmärchen- (und Kunstmärchen-)Tradition, ein Versuch, für das Märchen einen Platz in der heutigen Gesellschaft zu finden.

„... zwischen Hütte und Mauer hatte er ein Loch in die Erde gegraben...

... über Nacht war ein Baum gewachsen. Von Zauberhand musste er geformt sein, denn wie sonst wäre es möglich, Esche und Eiche, Buche und Birke, Zypresse und Zeder in einem einzigen Baum vereint zu sehen...

Früchte waren auf dem Baum gewachsen, schillernd wie Juwelen. Als die ersten die Mauer der Stadt überragten, waren auch schon Hände da, die gierig nach ihnen griffen – Früchte wie diese hatte es in der Stadt, in der man keine Märchen hören wollte, lange nicht gegeben. Wie ein Funkenflug fichtenweichen Holzes lief die Nachricht durch die Gassen: von den Früchten, die nach Märchen schmeckten und der nackten Wirklichkeit die Farben des Glückes und der Hoffnung, der Sehnsucht und der Liebe schenkten. Unaufhaltsam wuchs der Baum und jeder kam, die Frucht zu pflücken, die man so lange hatte entbehren müssen. Schon mussten die Soldaten postiert werden, die Verteilung der Früchte zu kontrollieren, so gierig war die Menge. Ja sogar ein Dienstraum wurde eingerichtet, wo eine Obrigkeit damit beschäftigt war, die Causa »Märchenbaum« in geordnete Bahnen zu lenken. Der Märchenerzähler aber hatte sich schon wieder auf den Weg gemacht, zu anderen Städten, die Bäume brauchen, um sich der Märchen zu erinnern...“²⁰⁹

²⁰⁹ Zitiert nach (siehe auch die erste Passage vor dem Inhaltsverzeichnis) aus dem Märchen „Der Märchenbaum“, In TEGETTHOFF, Folke: „Die schönsten Märchen“

7 LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

- **Folke Tegetthoff: Märchenbücher**
 - Alles Märchen.** Salzburg, 1995
 - Das Fabelland des Eises.** Salzburg, 1995
 - Die schönsten Märchen.** Wien/München, 2004
 - Gott ist überall zu Hause.** München, 2002
 - Kräutermärchen.** München, 1998
 - Liebesmärchen.** München, 1997
 - Märchenbriefe.** Salzburg, 1995
 - Neue Kräutermärchen.** München, 2005
 - Neue Märchen für Europa.** Wien/München, 2004
 - Reisemärchen.** Salzburg, 1994
 - Till und Hodscha.** Salzburg, 1996
 - u.a. Märchenbücher
- **Folke Tegetthoff erzählt Liebesmärchen.** Ein Gastspiel im Rahmen der Liebesmärchen-Tour 2006, AKH Wien, am 15. März 2006
- **Persönliches Interview mit Folke Tegetthoff.** Wien, 15. März, 2006

Sekundärliteratur

- **APEL, Friedmar: Die Zaubergärten des Märchens. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens.** Carl Winter - Universitätsverlag, Heidelberg, 1978, ISBN 3-533-02748-1
- **AARNE, Anti: Ursprung der Märchen.** In **KARLINGER, Felix (Hrsg.): Wege der Märchenforschung.** Wege der Forschung Band CCLV, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1985, S. 42-60
- **BALZAMO, Elena: Die ätiologische Erzählung. Drei Aspekte.** In **Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung.** (Kurt Ranke et al. Hrsg.) De Gruyter, Berlin, New York, Band 45/2004 Heft 1/2, S. 93-101

- **BAUSINGER, Hermann et al.: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung Band 1-7** (herausgeben von Kurt Ranke, zusammen mit Hermann Bausinger et al.) Göttingen, 1976-1991
- **BEHRMANN, Alfred: Zur Poetik des Kunstmärchens.** In **Erzählforschung 3, Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik: mit Auswahlbibliographie zur Erzählforschung. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik**, Beiheft 8. (Hrsg. Haubrichs, Wolfgang) Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1978, ISBN 3525210094, S. 107-132
- **BEIT, Hedwig v.: Symbolik des Märchens. Band 1: Versuch einer Deutung. Band 2: Gegensatz und Erneuerung im Märchen.** A. Francke AG Verlag, Bern, 1952, 1956
- **BETTELHEIM, Bruno: Za tajemstvím pohádek: proč a jak je číst v dnešní době.** (aus dem Englischen übersetzt von Lucie Lucká) Lidové noviny, Praha, 2000, ISBN 8071062901
- **BOOTH, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction.** The University of Chicago Press, Chicago & London, 1967
- **ČERMÁK, Petr: Moderní česká pohádka posledního desetiletí.** (Diplomarbeit) Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Brně, Filozofická fakulta, 1985
- **DE FELIPE, Eleonore: Kunstmärchen der Gegenwart. Ingeborg Bachmann, Wolfgang Hildesheimer, H.C. Artmann, Barbara Frischmuth, Roman Romay.** (Diplomarbeit) Innsbruck, 1993
- **Die Presse.** Exklusiv für Liebesmärchen-Tour 2006. März 2006
- **DODERER, Klaus (Hrsg.): Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur.** Beltz Verlag, Weinheim & Basel. Band I A-H, 1975, ISBN 3407565119; Band II I-O, 1976, ISBN 3407565135; Band III P-Z, 1979, ISBN 3407565135
- **DOLEŽEL, Lubomír: Semantik der Erzählung.** In **Erzählforschung 2, Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik: mit Auswahlbibliographie zur Erzählforschung. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik**, Beiheft 6. (Hrsg. Haubrichs, Wolfgang) Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1977, ISBN 3525210078, S. 68-83
- **ELLER, Rose: Das Märchen. Ursprung, Symbolik, Sinngehalt.** Eckart-Schriften Heft 96, Österreichische Landmannschaft, Wien, 1985

- **ELLER, Rose: Vom Sinngehalt des Märchens.** Alma-Verlag, Bassum, 1979
- **FABECK, Shirin: Erzählen. Die Wiederentdeckung einer vergessenen Kunst.** Institut Supérieur d'Études et de Recherches Pédagogiques, Walferdenge (Diplomarbeit), 1998
- **FENSCH, Edda & Helmut (Hrsg.): Im Garten der Phantasie: Kunstmärchen von Theodor Storm bis Max Frisch.** Neues Leben, Berlin, 1985
- **FROMM, Erich: Mýtus, sen a rituál.** (aus dem Englischen übersetzt von Jan Lusk) Aurora, Praha, 1999, ISBN 8085974703
- **GRAF, Andreas: Vom mündlichen und literarischen Erzählen, von neuen Medien und dem Selbstbefriedigungsverbot.** (Ungehaltene Rede, aus Anlaß des neuen Buches von Rudolf Schenda) In **Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung.** (Kurt Ranke et al. Hrsg.) De Gruyter, Berlin, New York, Band 36/1995 Heft 3/4, S. 273-281
- **GÜLICH, Elisabeth: Ansätze zu einer kommunikationsorientierten Erzähltextanalyse.** In **Erzählforschung 1, Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik: mit Auswahlbibliographie zur Erzählforschung. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik,** Beiheft 4. (Hrsg. Haubrichs, Wolfgang) Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1974, ISBN 3525210043, S. 224-256
- **GUTTER, Agnes: Märchen und Märe. Psychologische Deutung und pädagogische Wertung.** Arbeiten zu Psychologie, Pädagogik und Heilpädagogik, Band 24. Hrsg. Antonius Verlag, Solothurn, 1968
- **HEIDRICHS, Ursula: Märchen und Schöpfung** (im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft). Röth, Regensburg, 1993, ISBN 3-87680-368-3
- **KARLINGER, Felix: Menschen im Märchen. Studien zur Volkserzählung.** Verlag Edition Praesens, Wien, 1994, ISBN 3-901126-22-8
- **KLOTZ, Volker: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne.** 3. überarbeitete und erweiterte Auflage, Wilhelm Fink Verlag, München, 2002, ISBN 3-7705-3733-5
- **KRENN, Katharina: Folke Tegetthoff, ein Märchenerzähler oder Als die Märchenfiguren aus ihren Brokatgewändern schlüpfen, ihre Buckel abschnallten und in den Tag schwebten, das HEUTE zu erfahren.** (Diplomarbeit) Universität in Graz, 1990

- **Von der LEYEN, Friedrich: Zum Problem der Form beim Märchen.** In **KARLINGER, Felix (Hrsg.): Wege der Märchenforschung.** Wege der Forschung Band CCLV, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1985, S. 74-83
- **LÄMMERT, Eberhard: Bauformen des Erzählens.** J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1991, ISBN 3-476-00097-4
- **LÜTHI, Max: Aspekte des Volksmärchens und der Volkssage.** In **KARLINGER, Felix (Hrsg.): Wege der Märchenforschung.** Wege der Forschung Band CCLV, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1985, S. 408-427
- **LÜTHI, Max: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen.** Francke Verlag, München, 1978, ISBN 3-7720-1279-5
- **LÜTHI, Max: Das Volksmärchen als Dichtung und als Aussage.** In **KARLINGER, Felix (Hrsg.): Wege der Märchenforschung.** Wege der Forschung Band CCLV, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1985, S. 295-310
- **LÜTHI, Max: Märchen.** J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1990, ISBN 3476180166
- **MATTENKLOTT; Gundel (Hrsg.): Metamorphosen des Märchens.** (Schriftenreihe Ringvorlesungen der Märchenstiftung Walter Kahn; Band 3) Schneider Verlag, Hohengehren, 2005, ISBN 3-89676-908-1
- **MEYER, Mathias & TISMAR, Jens: Kunstmärchen.** Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, 2003, ISBN 3-476-14155-1
- **PARTL, Daniela Maria: Märchen helfen das existentielle Umfeld zu verstehen. Das Märchen als Gegenstand der völkerkundlichen, kulturanthropologischen und psychologischen Forschung, sowie deren Bedeutung für eine vergleichend vorgehende Erziehungswissenschaft.** (Diplomarbeit) Klagenfurt, 1980
- **PETZOLDT, Leander: Märchenforschung in Österreich.** In **RÖTH, Dieter (Hrsg.): Märchen und Märchenforschung in Europa. Ein Handbuch.** Haag & Herchen, Frankfurt am Main, 1993, ISBN 3-86137-057-3, S.171-178
- **PÖGE-ALDER, Kathrin: Erzählerlexikon. Deutschland, Österreich, Schweiz.** Jonas Verlag, Marburg, 2000, ISBN 3-89445-259-5

- **PROPP, Vladimir: Morfologie pohádky.** (übersetzt von Miroslav Červenka et al.) H&H, 1999, ISBN 8086022161, S. 11-30
- **PUNTIGAM, Barbara: Untersuchungen zu den Kunstmärchen Oscar Wildes.** (Diplomarbeit), Geisteswissenschaftliche Fakultät an der Karl-Franzens-Universität Graz, 1995
- **RANKE, Kurt (Hrsg.): Die Welt der einfachen Formen. Studien zur Motiv-, Wort- und Quellenkunde.** Walter De Gruyter, Berlin, 1978, ISBN 3-11-007420-6
- **RÖHRICH, Lutz: Märchensammlung und Märchenforschung in Deutschland.** In **RÖTH, Dieter (Hrsg.): Märchen und Märchenforschung in Europa. Ein Handbuch.** Haag & Herchen, Frankfurt am Main, 1993, ISBN 3-86137-057-3, S.35-55
- **RÖHRICH, Lutz: Märchen und Märchenforschung heute.** In **RÖTH, Dieter (Hrsg.): Märchen und Märchenforschung in Europa. Ein Handbuch.** Haag & Herchen, Frankfurt am Main, 1993, ISBN 3-86137-057-3, S. 9-13
- **ROLLOF, Volker: Identifikation und Rollenspiel. Anmerkung zur Phantasie des Lesers.** In **Erzählforschung 2, Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik: mit Auswahlbibliographie zur Erzählforschung. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik,** Beiheft 6. (Hrsg. Haubrichs, Wolfgang) Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1977, ISBN 3525210078, S. 260-277
- **ROSSEL, Sven Hakon: Hans Christian Andersen und seine Märchen heute. (Vortrag in Wiener Rathaus am 28. März 1995)** Picus Verlag, Wien, 1996, ISBN 3-85452-343-2
- **SOLLAT, Karin: Lexikon der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur. Band 1 (Autoren und Übersetzer).** Internationales Institut für Jugendliteratur und Leseforschung. Buchkultur-Verlag, Wien, 1994, ISBN 3-901052-17-8
- **SPANNER, Werner: Das Märchen als Gattung.** Gießener Beiträge zur deutschen Philologie, Band 68. Münchow, Gießen, 1939
- **STANZEL, Franz K.: Teorie vyprávění.** (aus dem Deutschen übersetzt von Jiří Stromšík) Odeon, Praha, 1988
- **STUMPFE, Ortrud: Die Symbolsprache der Märchen.** Aschendorff, Münster, 1965

- **TISMAR, Jens: Das deutsche Kunstmärchen des zwanzigsten Jahrhunderts.** J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1981, ISBN 3-476-00479-1
- **TISMAR, Jens: Kunstmärchen.** Realien zur Literatur, Sammlung Metzler, Band 155. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1977, ISBN 3-476-10155-X
- **TOTH, Cristian-Jürgen: Märchen bei Folke Tegetthoff.** (Diplomarbeit für die Lehramtsprüfung für Hauptschulen an der Pädagogischen Akademie der Diözese Graz-Seckau) Graz, 2000
- **VĚRJEJKOVÁ, Věra: Česká autorská pohádka.** Cerm, Brno, 1998, ISBN 8072040928
- **VOJTOVÁ, Věra: Das deutsche Kunstmärchen.** (Diplomarbeit) Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Brně, Filozofická fakulta, 1979
- **WÜHRL; Paul-Wolfgang: Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen.** Quelle & Meyer, Heidelberg, 1984, ISBN 3-494-02145-7

Internet-Quellen

- **GEORG, Thomas: Folke Tegetthoff – ein berühmter St. Georgener.** Zitiert am 10.11.2005, zugänglich im Internet: <http://www.stsnet.at/hs-stgeorgen/hs-stgeorgen-archiv/szeitung/zeitung97/Zs8.htm>
- Webseite der **Initiative Grazerzählt** <http://www.graz.tales.org>
- **Kunstmärchen** (Schlagwort aus Wikipedia, der freien Enzyklopädie). Zitiert am 11.12.2005, zugänglich im Internet: <http://de.wikipedia.org/wiki/Kunstm%C3%A4rchen>
- **Märchen.** Zitiert am 10.11.2005, zugänglich im Internet: http://infofrosch.info/m/ma/ma_rchen.html
- **MOLITOR, Andreas: Märchenfestival – Gretel fährt Taxi.** 20/2002, zitiert am 22.11.2005, zugänglich im Internet: http://zeus.zeit.de/text/archiv/2002/20/200220_graz.xml
- **Persönliche Webseite Folke Tegetthoffs** <http://www.tegetthoff.at>
- **SEIBERT, Ernst: Gattungen der Kinder- und Jugendliteratur.** Vorlesung – Institut für Germanistik der Universität Wien. Zitiert am 10.03.2006, zugänglich im Internet: http://www.univie.ac.at/Germanistik/personen/personen_daten/seibert_daten.htm#text

- **SEIBERT, Ernst: Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur.** Vorlesung – Institut für Germanistik der Universität Wien. Zitiert am 10.03.2006, zugänglich im Internet:
http://www.univie.ac.at/Germanistik/personen/personen_daten/seibert_daten.htm#text2
- **SCHWEIGER, Andreas: Märchentherapeut. Folke Tegetthoff, der Erzähler.** 5/1999, zitiert am 12.11.2005, zugänglich im Internet: <http://www.uni-graz.at/communication/unizeit/archiv/1999/heft5/5-99-07.html>
- **TAUCHER, Claudia: Jeder Schritt ist ein Teil der eigenen Geschichte** In Kleine Zeitung, 22. April 1997 (Zitiert am 11.04.2006). Zugänglich im Internet: <http://www.kleinezeitung.at>
- **TEGETTHOFF, Folke: Das Märchen vom Familienglück.** (Ein Aufsatz) zitiert am 12.11.2005, zugänglich im Internet:
<http://www.tegetthoff.at/de/familienglueck.htm>
- **TEGETTHOFF, Folke: Die Kunst des Erzählens ist die Kunst des Zuhörens.** (Ein Aufsatz) zitiert am 12.11.2005, zugänglich im Internet::
<http://www.tegetthoff.at/de/kunstderz.htm>
- **TEGETTHOFF, Folke: Über die Phantasie.** (Ein Aufsatz) zitiert am 12.11.2005, zugänglich im Internet:: <http://www.tegetthoff.at/de/fantasie.htm>
- **TEGETTHOFF, Folke: Über das Lesen.** (Ein Aufsatz) zitiert am 12.11.2005, zugänglich im Internet:: <http://www.tegetthoff.at/de/ueberdaslesen.htm>
- **Volksmärchen** (Schlagwort aus Wikipedia, der freien Enzyklopädie). Zitiert am 11.12.2005, zugänglich im Internet: <http://de.wikipedia.org/wiki/Volksm%C3%A4rchen>
- **WILLGRUBER-SPITZ, Elizabeth: Kein Erfolgsmärchen.** In Kleine Zeitung, 08.06.2001 (Zitiert am 11.04.2006). Zugänglich im Internet:
<http://www.kleinezeitung.at>

8 SUMMARY

The main topic of this study is not only the phenomenon of the contemporary austrian fairy-tale writer and story-teller Folke Tegetthoff, but also the tradition of the folk and modern fairy-tale in general and the study tries to find answers to the following questions: What is actually a fairy-tale? Where lies the hedge between phantasy and reality? What is the fairy-tale good for? Where has the story-telling tradition disappeared? And for whom are the fairy-tales intended and why have they been degraded to childrens literature?

Folke Tegetthoff appeared on the modern fairy-tale writer scene almost thirty years ago. Today he is a world wide recognized author and story-teller and according to the press he passes for a pioneer of the new austrian or german fairy-tale. Tegetthoff has already brought out about thirty books and guested more then thousand times all over the world. Folke Tegetthoff is author, story-teller, initiator and organizer of story-telling festivals. But the purpose of this study is not to present Tegetthoff as a media star. In fact he stands rather apart from the official literary stream.

Folke Tegetthoff has been writing indeed also for children, but the focus of his work are fairy-tales for adults. No, it is no phantasy he writes, he is following the primary folk and modern fairy-tale tradition, the tradition of Andersen, Hauff or Wilde. The purpose of this study is by no means a cameo of an artist, but an analysis of a part of Tegetthoffs work from the content and linguistic stylistic aspect. This study deals with the problems of motifs, symbols and allegory in Tegetthoffs texts, with the problems of the fairy-tale and phantastic literature genres, with aetiological story, with the reflection of the present in Tegetthoffs fairy-tales and with the problems of sexuality and humour. In a special chapter has been discussed the personification of the fairy-tale as a person or figure (as known from Hauff), metaphors by Tegetthoff build also a separate chapter. The main intention of this study was to show, how Tegetthoff copes with the hundreds of years old fairy-tale tradition, what motifs and linguistic devices he applies.

The critic analysis of Tegetthoffs work introduces a theoretical part, summarizing the key knowledges of the european fairy-tale research (from the conception of the fairy-tale over the history and typology of the fairy-tale and definition according to other genres to the polemic about the classifiability of the fairy-tale in the childrens literature fund).

9 ANHANG²¹⁰

²¹⁰ Folgende Märchen wurden aus dem Buch Die schönsten Märchen. Wien/München, 2004 kopiert

Holunder

Der Wolf hatte ihm alle seine Schafe gefressen. Da ging der Schäfer auf Wanderschaft. Den Bach entlang, der Nase nach, manchmal auch mit dem Lauf der Sonne. Doch dann kommt alles ganz anders.

Auf seinem Weg kommt er an einem Haus vorbei. Ein Mann steht vor einem kleinen Baum, eine Axt in der Hand.

»Du kommst mir nicht mehr wieder!«, brüllt er und holt aus. Nur eine Sekunde lang bleibt der Arm oben und in dieser Sekunde geschieht es: Der Schäfer ohne Schafe hört ein Rufen – hoch und fein, keine Stimme, wie ein Schwingen in der Luft: »Hilf mir, du sollst es nicht bereuen!«

Er sieht, wie der Arm mit der Axt nach unten saust, und schreit: »HALT!«

Die Axt fährt in die Erde. Der Mann sieht böse auf – Wer hat ihn bei der Arbeit gestört? – und ruft: »Was soll denn das?«

»Ich nehme den Baum«, sagt der Schäfer ohne Schafe.

»Was willst du damit, du Tölpel?«, lacht der Mann. »Der wächst dir doch bald über die Ohren.«

»Ich nehme ihn, leih mir eine Schaufel.« Und er gräbt den Baum sorgsam mit allen Wurzeln aus und macht sich wieder auf den Weg.

Den Bach entlang, der Nase nach, manchmal mit dem Lauf der Sonne. Vorbei an Häusern, Kirchen, Menschen hütet er den Baum, gibt ihm alle Stunden zu trinken.

In einem Dorf begegnet er dem Trommelmann: »Hört ihr Leute! Holt das Schwarz aus euren Truhen. Der König liegt im Sterben.«

»Was hat er denn?«, fragt der Schäfer mit dem Baum.

»Sein Wasserfall steht still – sein Fluss staut sich und droht das Land zu überschwemmen.«

»Wie? Welcher Wasserfall?« Der Schäfer sucht mit den Augen das Land ab.

»Aber nein«, flüstert das Volk, »du Dummer, verstehst du nicht? Der König kann nicht aufs Klo – zu, verstopft!«

»Beileid«, wünscht der Schäfer und will weiterziehen, bevor ihn Trauerzüge stören.

Da hört er ein Rufen – hoch und fein, keine Stimme, wie ein Schwingen in der Luft: »Schneide die Wurzel und gib ihm davon zu trinken.«

»Halt!«, ruft der Schäfer mit dem Baum daraufhin. »Sagt dem König, ich werde ihm helfen!«

Die Leute lachen, doch er schneidet die Wurzel, gibt sie in Wasser, bis es sich braun färbt.

Der Zustand des Königs ist hoffnungslos und so trinkt er den Saft des Schäfers ohne Schafe mit dem Baum.

»Wenn er stirbt, verlierst du den Kopf!«, rufen die Leute.

Doch nach zwei Tagen rufen sie: »Hoch der Schäfer!«

Das Brunnlein des Königs fließt wieder.

»Sag, was du dir wünschst«, befiehlt der König, »Juwelen, Gold, Pferd oder Schiff.«

»Nein«, sagt der Schäfer, »Erde für meinen Baum.«

Alle lachen über den dummen Kerl.

»Gebt ihm ein Stück Land für seinen Baum.«

Es ist ein schönes Stück Land, auf das er seinen Baum pflanzt. An dem Tag, an dem die Sonne am höchsten steht, schläft der Schäfer unter einem Dach aus feinen, weißen Blüten.

Da hört er wieder den Trommelmann aus weiter Ferne rufen: »Hört ihr Leute! Heute bekamen die Hauslöwen des Königs etwas Besonderes gekocht: den Koch des Königs! Der König ist außer sich! Keine Speise will ihm schmecken, keine Speise ist ihm recht. Köche, kommt aus euren Häusern!«

Alter Fettsack, denkt sich der Schäfer unterm Baum.

Da hört er ein Rufen – hoch und fein, keine Stimme, wie ein Schwingen in der Luft: »Pflücke die Blüten und backe sie in Mehl.«

»He, ho«, ruft der Schäfer, »ich möchte dem König etwas kochen!«

»Wohl eine Erdsuppe mit Grasnudeln ohne Schafe«, spotten die Leute.

»Hier mein König«, sagt der Schäfer, »wohl bekomm's.«

Der König beißt vorsichtig in das braune Fremde, schluckt, schmatzt, schmatzt immer lauter, brüllt »mehr, mehr«, der Schäfer rennt, pflückt und backt. Der König blüht, er strahlt, er küsst den Schäfer.

»Sag was du willst: Juwelen, das halbe Reich, den Hofstaat!«

»Nein«, sagt der Schäfer, »ein kleines Häuschen neben meinem Baum.«

»Hihi, hoho«, lacht das Volk, »so ein dummer Kerl! Ein kleines Häuschen gegen das halbe Reich!«

Es ist ein hübsches, kleines Haus auf dem Land neben dem Baum. Dort lebt der Schäfer ohne Schafe glücklich und zufrieden.

Als die Sonne den Zug in Richtung Winter nimmt, hängt sein Baum voll mit schwarzen Beeren. Da hört er abermals den Trommelmann: »Hört ihr Leute! Die Prinzessin wohnt seit dreizehn Tagen schon an einem stillen Ort. Sogar die Speisen reicht man dort, und Bad und Bücher wurden dorthin geschafft. Ihr Bräutigam, der Prinz von Soundso, ist abgereist und der König verspricht dem die Schatzkammer, der ihr helfen könne.«

»Was für ein stiller Ort?«, fragt der Schäfer.

»Ach, bist du dumm«, sagen die Leute, »den Durchmarsch hat sie. Kommt vom vielen Fressen!«

Da hört der Schäfer ein Rufen – hoch und fein, keine Stimme, wie ein Schwingen in der Luft: »Pflücke die Beeren und trockne sie für die Prinzessin.«

Bald darauf steht der Schäfer mit dem Baum, dem Land und dem Haus vor dem Palast: »Ich will zur Prinzessin.«

»Du schon wieder«, ruft der König, »gut, lasst ihn zu ihr.«

Die Quacksalber, Doktoren und Sterndeuter werden mit all ihren Säften und Tinkturen fortgeschickt. Dann tritt der Jüngling ein.

Wie schön sie ist, denkt er sich, wenn auch ein bisschen blass.

Er gibt ihr die Beeren und noch bevor der Mond die Bäume, das Land und die Häuser silbrig färbt, fällt die Prinzessin dem Schäfer ohne Schafe um den Hals.

»Du bist ein Zauberkünstler«, jubelt der König. »Was wünschst du dir diesmal? Ich gebe dir alles, was du verlangst!«

»Alles?«, fragt der Schäfer.

»Alles!«, sagt der König.

»Ich habe einen Baum. Und Land mit einem Haus drauf. Was fehlt, ist eine Frau. Die Prinzessin würde mir schon gefallen!«

Dem König bleibt die Freude im Hals stecken.

»Niemals«, röchelt er, »Schurke!« Dann sinkt er, blau gefärbt, zu Boden.

Die Ärzte kämpfen, die Zauberer hexen und die Sterngucker rechnen.

Da hört der Schäfer ein Rufen – hoch und fein, keine Stimme, wie ein Schwingen in der Luft: »Schabe die Rinde – von unten nach oben – schnell!«

Der Schäfer tut es und presst dem König, der schon mehr tot als lebendig ist, das Stückchen Rinde in den Mund.

Der König würgt, hustet, spuckt und speit die Freude vor die Füße des jubelnden Volkes. Als die rosa Farbe wieder in sein Gesicht zurückkehrt, fragt er: »Wer hat mich gerettet?«

»Ich«, sagt der Schäfer bescheiden.
»Gut, du sollst meine Tochter haben – wenn sie dich will!«
Natürlich will sie und die beiden liegen sich in den Armen.
»Was kannst du meiner Tochter bieten?«, will der König wissen.
»Einen Wunderbaum, mein König – ich kann ihr einen Wunderbaum bieten!«
»Und was kannst du meinem Volk bieten, wenn es einmal deines sein wird?«
»Einen Wunderbaum, mein König, ich kann meinem Volk einen Wunderbaum bieten!«
Und so geschah es. Jeder im Land bekam einen Trieb des Wunderbaumes und nun wisst ihr, warum man bei vielen Häusern noch heute einen Holunder stehen sehen kann.

Pfefferminze

Eine seltsame Geschichte war das: Stellt euch vor, ihr sitzt gemütlich bei einer Tasse Pfefferminztee. Hm, Pfefferminztee – eine Köstlichkeit, und ihr denkt an nichts anderes als an Wiesen und Kräuter und Duft und kitschige Farben. Ja, genauso war es auch an jenem Sonnentag gewesen.

Ich hatte mir aus dem Garten Pfefferminze geholt – aufbrühen, zehn Minuten ziehen lassen –, den herrlich duftenden Tee in meine Lieblingstasse geleert und mich gemütlich vor den Kamin gesetzt. Aber plötzlich stieg aus dem Pfefferminznebel eine Geschichte hoch, so wie damals Aladin aus der Wunderlampe hochgestiegen war ...

Die Geschichte war blitzschnell da und blitzschnell wieder verschwunden. Aber hört: Ich rieche. Und da kommt die Geschichte. Während ich die Tasse halte und mir Wiesen und Kräuter und kitschige Farben reinziehe, klopft es an der Tür. He, wer stört mich grad' jetzt, denke ich mir, und öffne.

Draußen steht ein Mann, sieht aus, als wäre er in Eile.

»Verzeiht, aber ich ... ich brauche Hilfe.«

Nun gut. Ich kenne ihn nicht, lasse ihn aber ein und frage, womit ich helfen könne.

»Wollen Sie es wirklich wissen?«, flüstert er hinter vorgehaltener Hand.

»Klar, raus damit.«

Er nimmt die Hand vom Gesicht und haucht mich an.

Mein Gott, denk ich mir zuerst, dann, wie ... nun wie auf dem Klo und zuletzt noch, der Arme.

»Sehen Sie«, klagt der Mann, »so geht es mir immer. So denken alle. Ich flehe Sie an, helfen Sie mir!«

»Gern, aber wie?« sage ich. Da steigt mir der Pfefferminztee in die Nase, der Duft kriecht bis ins Hirn und mit einem Mal weiß ich etwas und höre es mich sagen: »Warten Sie, ich kann Ihnen helfen!«

Ich gehe zum Herd, koche einen Liter halb Wein, halb Wasser und werfe fünf frische Minzenblätter hinein.

»Davon trinken Sie täglich eine Tasse – es wird helfen!«

Der Mann dankt mir und will schon gehen, da dreht er sich noch einmal um und holt aus seiner Tasche eine Glaskugel. »Es ist nur eine Glaskugel, mehr habe ich nicht, aber sie soll Ihnen gehören. Wenn Ihr Rezept hilft, komme ich wieder und bringe Ihnen mehr.«

Schön, denk ich mir, bei einer gemütlichen Tasse Tee jemandem geholfen zu haben.

Keine Stunde vergeht, da klopft es wieder.

Oho, das hat aber schnell gewirkt, denk ich mir, aber es ist ein anderer. Stürmt gleich herein und redet auf mich ein: »Hallo, also ich sage Ihnen, mir geht es so schlecht. Ich habe Bauchgrimmen, Blähungen, Krämpfe hier und Druckgefühl da, Erbrechen und Durchfall, kurz mit einem Wort – rülps – verzeih – mir geht's sauschlecht!«

Ich laufe schnell hinaus vor die Tür, um zu sehen, ob irgendein Witzbold ein Schild ARZT oder KRANKENHAUS an die Mauer genagelt hat, aber nichts.

»Ich bedauere Sie«, sage ich und denk mir: Nun, ein bisschen übertreibt er wohl, so schlecht sieht er nicht aus.

»Bedauern ist zu wenig, ich flehe Sie an, helfen Sie mir!«

Da steigt mir der Pfefferminztee in die Nase, der Duft kriecht bis ins Hirn, und mit einem Mal weiß ich etwas und höre es mich sagen: »Ihnen kann geholfen werden, ganz einfach – trinken Sie diesen Tee: Pfefferminztee!«

Und ich pflücke ihm einen Sack Blätter und schenke sie ihm. Der Mann dankt mir und will schon gehen, da dreht er sich noch einmal um und holt aus seiner Tasche einen kleinen Vogel: »Es ist nur ein kleiner Vogel, er ist alles, was ich habe, aber er soll Ihnen gehören. Wenn Ihr Tee hilft, komme ich wieder und bringe Ihnen mehr ...«

Die Sache wird unheimlich, denk ich mir, der Tee scheint es in sich zu haben! Noch bevor ich den nächsten Schluck meines kalten Tees trinken kann, klopft es wieder.

»Ja, kommen Sie rein, was fehlt Ihnen?«, rufe ich.

»Nichts, warum fragen Sie?«, antwortet eine helle Stimme. »Ich kam nur zufällig vorbei und habe diesen wunderbaren Duft gerochen. Was ist das?«

»Oh, der Duft, das ist Pfefferminztee. Wollen Sie eine Tasse mit mir trinken?«

»Ja, gerne.«

Die nette Dame setzt sich und wir trinken Tee und plaudern ein bisschen.

»Sie fühlen sich wirklich wohl?«, frage ich sicherheitshalber.

»Ja, junger Mann, ich fühle mich sehr gut. Aber jetzt muss ich wieder gehen, danke.«

Herrlich, denke ich, ein ganz normaler Besuch. Keine Beschwerden, keine Geschenke. Da dreht sich die nette Dame noch einmal um und holt aus ihrer Tasche ein kleines Säckchen hervor. »Sie waren so liebenswürdig zu mir, der Tee hat ausgezeichnet geschmeckt, das ist für Sie. Ein bisschen Zauberpulver. Erweckt selbst Tote wieder zum Leben. Vielleicht werden Sie es eines Tages brauchen. Eine Kleinigkeit noch: Denken Sie daran, dass von allem, was Sie durch das Zauberpulver gewinnen, die Hälfte mir gehört. Ist doch fair, oder?«

Ich glaub, ich spinn, denk ich, das gibt's doch nicht! Jetzt hab ich eine Glaskugel, einen Vogel, der mir die ganze Wohnung voll macht, und ein ... äh, Zauberpulver.

Sonne unter, Mond auf, Mond unter, Sonne auf – es ist der nächste Tag.

Ich hatte es fast erwartet: Es klopft, der Mann mit dem schlechten Atem kommt und fällt mir um den Hals.

»Sie haben meine Ehe gerettet«, lacht er und stinkt wirklich nicht mehr aus dem Mund. »Dafür, mein Freund, verrate ich Ihnen ein Geheimnis! Die Glaskugel, die ich Ihnen gab, ist eine Zauberkugel!«

Klar, denke ich mir, ha, ha!

»Einmal, nur ein einziges Mal, wird sie Ihnen ein Bild zeigen. Können Sie das, was Sie sehen, nützen, werden Sie reich belohnt werden. Aber bedenken Sie: Von allem, was sie durch die Glaskugel gewinnen, gehört die Hälfte mir!«

Klar, denke ich, ha, ha! Jetzt brauche ich aber dringend einen Pfefferminztee, weiß ich, mir schwirrt nämlich langsam der Kopf.

Aber kaum ist der eine draußen, steht schon der andere vor mir und schreit: »Alles weg!«

»Alles Geld?«, frage ich.

»Nein, aber nein, alle Schmerzen! Sie sind ein Zauberer!«

Das glaube ich langsam auch.

»Weil Sie mir geholfen haben, bringe ich, wie versprochen, noch ein Geschenk. Einmal, nur ein einziges Mal, haben Sie die Möglichkeit, dem Vogel zu befehlen, Sie an jeden Ort der Welt zu bringen. Er wird wachsen, Sie auf seinen Rücken nehmen und dorthin fliegen, wohin Sie wollen! Wenn Sie den Zauber klug wählen, werden Sie reich belohnt werden. Aber bedenken Sie ...«

»Ja, ich weiß«, sage ich, »halbe-halbe. Gut. Okay.«

Ich sitze da und trinke wieder einmal kalten Pfefferminztee. Was soll ich jetzt tun? Ich darf einmal schauen, einmal fliegen, einmal streuen.

Wenn es nach meiner Neugierde ginge, würde ich alles sofort versuchen. Da erinnere ich mich an meinen heißen Pfefferminztee von gestern, der mir das alles eingebrockt hat. Ich koche schnell einen neuen, kann es kaum erwarten, setze mich hin, rieche, ziehe den Duft tief ein und ...

Du musst in dreizehn Minuten in die Kugel schauen, hämmert es im Hirn. Dreizehn Minuten – verdammt lange Zeit, wenn man auf die Zeiger starrt. Noch vier Sekunden, drei – zwei – eins – jetzt!

Ich nehme die Kugel und starre hinein. Komisch, denke ich, du glaubst also wirklich, dass da ein Bild erscheinen wird und ... ich werd' verrückt, da ist wirklich eines!

Schaut aus wie ein Königshof – würde ja zu der ganzen Geschichte passen. Blende in ein Schlafzimmer, wo ... na klar, eine Prinzessin liegt und schläft. Hübsches Mädchen – denk ich. König, Königin und Hofstaat stehen daneben und heulen. Schlussfolgerung: Der Prinzessin ist was zugestoßen, und sie schläft nicht, sondern ist tot. Tot. TOT! Tot – Vogel – Zauberpulver!

»Das gibt's doch nicht«, höre ich mich schreien, reiße den Vogel aus seinem Schlaf und brülle ihn an: »Dorthin fliegen wir – Königshof – dort in der Kugel!«

Der Vogel glotzt gelangweilt in die Kugel, flattert ein bisschen, als würde er was abschütteln – BUMM – ist er doppelt so groß wie ich und zwitschert: »Komm schon, sonst ist es zu spät!«

Ich schwing mich auf seinen Rücken, geb' ihm die Absätze – HALT, HALT, denk ich – das Zauberpulver! Wieder runter, Tüte holen, wieder rauf auf den Vogel und ab geht die Flugpost.

Als ich auf die Uhr schauen will, wie lange wir fliegen, landet der Vogel

auch schon im Totenzimmer, die Herrschaften sind erstarrt, es ist jetzt totenstill. Ich werfe eine Brise von dem Pulver über das Mädchen – wirklich irre hübsch, denk ich so nebenbei – ein Zucken fährt durch ihren Körper, sie steht auf und küsst mich.

Das muss die Belohnung sein; wird schwer, die durch vier zu teilen – denk ich. Aber der Papa King holt auch schon ein Trühhchen heran, sicherlich gefüllt mit Edelsteinen, und drängt mich auf den Vogel – hat wohl Angst um seine Tochter, der Idiot. Kaum noch ein Blick auf das Mädels, wildes Geflatter, zwei oder drei wirre Gedanken, da stehe ich schon wieder in meinem Zimmer und rieche meinen Pfefferminztee.

Ich hole mir schnell eine Tasse, tiefer Schluck, den brauche ich jetzt wirklich. Als ich mich umdrehe, ist die Kugel weg, der Vogel weg, das halbvollge Säckchen mit Zauberpulver zum Lebendigmachen von Toten weg.

Dafür stehen da in Reih und Glied: Der Mann, der früher aus dem Mund stank, der Mann, der so viele – auch eingebildete – Krankheiten hatte, und die nette Dame.

»Nun«, sagen sie im Chor, »die Hälfte des Schatzes bitte.«

»Moment mal«, sagt der eine Mann, »ohne meine Kugel hätten Sie das Unglück mit der Prinzessin nicht gesehen.«

»Und ohne meinen Vogel wären Sie nicht hingekommen.«

»Mein Zaubersalz hat sie zum Leben erweckt. Sonst hätte es gar keine Belohnung gegeben!«, sagt die Frau.

»Moment«, sagt wieder der erste Mann, »also, es ist doch logisch, dass meine Kugel bei der ganzen Sache am wichtigsten war.«

»Blödsinn«, sagt der andere, »wie wäre er denn hingekommen, ohne meinen Vogel?«

»Ich muss schon bitten, meine Herren«, mischt sich die nette Dame ein, »es steht doch außer Frage, dass mein Zauberpulver ...«

Da nehme ich das Schatzkistchen, stelle es vor die Tür, schiebe die drei, die sich anbrüllen und schubsen, ebenfalls hinaus, setze Wasser auf, hole frische Pfefferminze aus dem Garten – aufbrühen, zehn Minuten ziehen lassen –, setze mich gemütlich hin und ziehe den Duft des Tees tief in mich hinein ...

Olivenbaum

Wer kann sich sein Schicksal schon aussuchen?

Reiche Prinzen müssen in armen Königshäusern leben, faule Bauern in fleißigen Ländern, Leute, die meinen, sie seien Besseres, unter Leuten, die Besseres sind.

Ein Vogel hat einmal gesagt, unter Adlern sei er ein Adler und unter Fliegen eine Fliege. – Ich glaube, dieser Vogel liebte das Leben!

Und auch die Raupe, die auf einem Olivenbaum wohnte, war glücklich und zufrieden. Sie wusste ja nicht allzu viel von der Welt. Sie hatte ihre Nase und die erzählte ihr vom Duft der schwarzen Oliven.

Sie hatte ihre Ohren und die hörten die aufregenden Geschichten des Windes. Das war alles und glaubt mir, das ist schon recht viel im Leben einer kleinen Raupe.

Dem Olivenbaum ging es ähnlich. Er war ein alter Herr und wusste deshalb ein bisschen mehr von den Vorgängen rund um ihn. Nichts schien ihn aufzuregen, er nahm alles hin, wie es kam. Sein Freund Mond berichtete ihm die Neuigkeiten, Klatsch und Tratsch, weil er ja viel herumkam.

Und ab und zu hörte er auch seltsame Stimmen, die immer dann auftauchten, wenn seine Oliven verschwanden. Na, und damit wäre eigentlich auch schon alles erzählt.

Deshalb schien es wirklich nicht verwunderlich, dass Olivenbaum verwirrt war, als er eines Tages so ein merkwürdiges, aber durchaus angenehmes Kitzeln auf seinem Stamm spürte. Es war die Raupe. So etwas hatte Olivenbaum noch nie erlebt, er konnte sich jedenfalls nicht daran erinnern. Er versuchte, mit der Raupe ins Gespräch zu kommen. Aber glaubt mir, das war gar nicht so einfach.

»Hallo«, schien ihm eine unverbindliche Anrede zu sein. »Hallo Sie, wer sind Sie denn?«

Erschrocken drehte sich die Raupe nach allen Seiten um, sie wusste ja nicht, ob sie gemeint war. Warum hatte die Natur – oder sonst wer – ihr auch keine Augen geschenkt!

»Sollten Sie mich meinen, ich bin eine Raupe. Und mit wem, bitte, habe ich das Vergnügen?«

»Ich bin ein Olivenbaum. Sehr angenehm, Ihre Bekanntschaft zu machen.« Das hatte er irgendwann gehört und jetzt schien ihm der passende Moment gekommen, es auch einmal anzubringen.

Die Raupe war sehr beeindruckt, kein Wunder, es war ja das erste Mal, dass jemand richtig mit ihr sprach.

Und Olivenbaum empfand es auch als äußerst angenehm, dass man seine Klugheit und Gewandtheit zu schätzen wusste.

Es entwickelte sich eine richtige Freundschaft. Man tauschte Erfahrungen untereinander aus, redete über dies und das.

Na ja, und es blieb natürlich nicht nur bei einem Gedankenaustausch. Sie sagten sich Zärtlichkeiten und Komplimente. Ob das nun ein »Nein, wie stark Sie doch sind!« der Raupe war, wenn der Wind wieder einmal betrunken herumkurvte und sie sich gerade noch hinter den Stamm retten konnte, oder ein lustvolles Lachen des Olivenbaumes: »Wie zart Sie immer an meinen Blättern knabbern. Ach, wie ist das aufregend!«

Nun, so ging das den ganzen Tag hin und her.

Aber noch etwas beschäftigte beide in gleichem Maße: Der eine wusste vom anderen nicht, wie jener aussah. Sie vermieden dieses Thema. Die Raupe gehörte nicht gerade zu den schönsten Geschöpfen und der Olivenbaum ... Er persönlich hielt sich nicht für besonders attraktiv. So schwiegen beide.

Wahrscheinlich hätte diese Romanze das übliche Ende genommen, kennt ihr ja, wenn man sich nichts mehr zu sagen hat, und so wäre nicht Folgendes passiert: Ein Vogel hatte die Raupe entdeckt und war drauf und dran gewesen, sie zu verspeisen. Nur ein allerletztes Eingreifen Olivenbaums, mit Unterstützung des Windes, verhinderte das Schlimmste: Olivenbaum hieb mit einem Ast auf den Vogel ein, der ohnmächtig zu Boden fiel.

Seit diesem Moment sprach die ganze Umgebung nur noch von der Liebe zwischen der Raupe und dem Olivenbaum. Und, glaubt mir, nicht alle nahmen sie ernst.

Dieses Erlebnis aber machte die beiden mutiger im Zeigen ihrer Gefühle.

»Sag, Olivenbaum, wie siehst du eigentlich aus?«

Diese Frage hatte er einerseits befürchtet, andererseits gab sie ihm Gelegenheit, sich auch nach ihrem Aussehen zu erkundigen.

»Raupe, ich weiß es auch nur aus Erzählungen, aber man sagt, man sagt (hier stockte er etwas), es gehe ein silbernes Licht von meinen Ästen aus. Und meine Blätter bildeten eine strahlende Krone.«

Glaubt mir, es war nicht einfach, die Erzählung über sein Aussehen ein bisschen auszuschnücken. Aber es war doch nur, weil er seine Raupe nicht erschrecken wollte und weil er dachte, dass sie sowieso nie erfahren würde, wie er wirklich aussah.

»Aber jetzt, Geliebte, musst du mir auch endlich von deinem Aussehen erzählen.«

Die arme Raupe. Als Freundin eines so wunderschönen Baumes konnte sie ihn nicht mit der Wahrheit enttäuschen.

»Mein Olivenbaum, auch ich weiß es nicht genau, aber ich habe gehört, ich soll ein buntes, farbiges Kleid tragen. Und ich soll Flügel haben wie ein Vogel und ich könnte, wenn ich wollte, auch fliegen.«

Was sie sich zum Schluss ausgedacht hatte, schien der Raupe selbst sehr gewagt, aber es sollte diesem edlen Baum zeigen, wie sehr sie ihn liebte. Denn fliegen zu können und trotzdem auf seinem Stamm zu bleiben, das beeindruckte sie sogar selbst!

Olivenbaum und Raupe atmeten auf. Keiner hatte des anderen kleinen Schwindel durchschaut. Sie waren glücklich, erzählten sich weiterhin Geschichten und der Mond, der Wind und auch die Vögel waren ihre Freunde. Und wenn sich nichts geändert hätte, wäre es noch heute so ...

Eines Tages erkrankte die Raupe. Sie rührte sich nicht mehr von der Stelle, sagte kein Wort, ja, sie aß sogar nichts mehr von den Blättern.

Olivenbaum war traurig, wusste nicht, was geschehen war, und rief immerzu nach ihr. Er fragte die Freunde, aber auch die verhielten sich eigenartig, gaben nichts sagende Antworten und trösteten ihn. Sie sagten, es würde schon alles wieder in Ordnung kommen. Seine Raupe schlief und das müsse so sein.

Keiner brachte es übers Herz, ihm zu sagen, dass sein Rufen, seine Hoffnung umsonst waren. Dass er seine geliebte Raupe niemals mehr hören und spüren würde.

Es war ein wunderschöner Frühlingstag, als der Wind ganz vorsichtig und zart über die Raupe strich: »Raupe, erschrick nicht, Frühling hat dir ein neues Kleid angezogen und hat ... deine Füße ein bisschen verwandelt. Und er hat dir noch etwas mitgebracht: etwas, womit du deinen Olivenbaum wirst sehen können – Augen. Mach sie auf und schau dich um!«

Und die Raupe öffnete ihre Augen. Sie sah die Sonne und den Himmel. Sie sah ihr farbiges Kleid, sah die Freunde und ... ihren Olivenbaum.

Wie schön er doch war. Noch viel schöner, als er ihr erzählt hatte. Die Blätter, die sie sah, waren aus Silber und die Äste bildeten eine Krone, die heller strahlte als ... als alles andere!

»Olivenbaum! Hallo, Olivenbaum, ich bin wieder gesund!«

Olivenbaum glaubte zuerst an einen Scherz, aber dann wusste er, es war die Stimme seiner Raupe. Sie war wieder da, er hatte es gewusst, nein, er hatte es gehofft.

»Sag, was war los mit dir?«

Und Raupe erzählte. Von ihrem neuen Kleid, von den Flügeln, den Augen, von ihrem neuen Namen.

Glaubt mir, als Olivenbaum das hörte, meinte er, ein Blitz würde in seine Krone schlagen. Nun sah sie seine »silbernen« Blätter, seine krummen, grauen Äste, die nichts von einem Licht an sich hatten. Wahrscheinlich würde sie keine Minute länger bei ihm bleiben.

Und als er spürte, wie seine Raupe ihre Flügel spannte und aufflog, ging ein derartiges Beben der Trauer durch ihn, dass einige Oliven zu Boden fielen – so etwas passiert einem Olivenbaum sonst niemals.

»Olivenbaum, ich kann fliegen, fliegen, fliegen!«

Ja, sie konnte wegfliegen und er musste bleiben.

»Flieg nur, Raupe, flieg.«

Raupe flog. Von einem Ast zum anderen. Sie umflog die Krone und küsste den Stamm. Und wenn der Wind ein kleines Spiel mit ihr treiben wollte, dann packte sie eines der silbernen Blätter und hielt sich daran fest. Sie verließ niemals die Arme ihres Olivenbaumes.

Für ihn begann ein neues Leben. Ein Leben so schön, wie er es bisher nur geträumt hatte. Er wusste es jetzt, alle wussten es: Was der Mond immer erzählt hatte, war keine erfundene Geschichte: Die Liebe gibt es wirklich!

Und weil sich nichts geändert hat, ist es auch noch heute so.

Übrigens, sagt nichts und freut euch, wenn ihr einmal einen Schmetterling von silbernen Blättern und leuchtenden Bäumen erzählen hört.

Für ihn ... sind sie silbern.

Die Kunst des Erzählens ist die Kunst des Zuhörens²¹¹

Als ich 1979 zum ersten Mal als Märchenerzähler auf der Bühne stand (in Graz bei der Präsentation meines ersten Buches) war mir nicht im geringsten bewusst, welche weit reichende Konsequenzen dies für mich, aber auch für das Erzählen als Kunstform im Allgemeinen haben wird.

Lange Zeit galt ich als einziger hauptberuflicher Märchenerzähler im deutschen Sprachraum, vielleicht sogar in Europa und in dieser Art und Weise in der ich es betrieb, vielleicht sogar weltweit.

Was war neu, was anders an meiner Arbeit? Heute sehe ich es als meinen allergrößten Verdienst, einerseits eine Sache, die in unser Alltagsleben völlig eingegangen ist, nämlich das Erzählen, wieder zu etwas Besonderem gemacht zu haben, in dem ich es auf Bühnen und Konzertsälen präsentiert und andererseits, dass ich bewiesen habe, dass das Märchen und seine Materialisation, das Erzählen, gerade in unserer Zeit, die dieses Thema, diese Beschäftigung zu überwinden haben glaubte, einen enorm wichtigen Stellenwert für unser Zusammenleben besitzt.

Vielleicht habe ich auch nur, früher als andere, intuitiv die Sehnsucht gespürt, die proportional zu der rasend schnellen Entwicklung moderner Kommunikationstechniken, immer stärker den Menschen erfasst: die einfache, direkte Übermittlung von Gefühlen mittels Märchen.

Keine andere Kunstform kann so direkt auf den Menschen wirken wie das Erzählen - es ist ein sehr intimer, persönlicher Akt zwischen zwei Menschen - auch wenn fünfhundert im Saal sitzen ist es möglich, diese Erfahrung aufzubauen. Das, genau das ist es, was das Erzählen über alle anderen Bühnenkünste hinaushebt: über das Theater, das seine Regisseure und Schauspieler mehr feiert als seine Autoren, das seine Zuschauer/Hörer immer als Betrachter, aber nie als gleichberechtigte Partner sieht. Über das Konzert, das uns großartige Dimensionen menschlichen Ausdrucks (sowohl in der Kreation als auch in der Ausführung) vorzuführen imstande ist, dem aber die Demut der völligen Identifizierung mit dem einfachen Menschen im Zuschauerraum fehlt - Göttliches, zu dem wir aufschauen.

Durch die Kunst des Erzählens auf der Bühne, also durch einen an und für sich künstlichen Prozess, habe ich erkannt, welche Bedeutung das Erzählen, gekoppelt mit dem Zuhören für unser Alltagsleben besitzt.

Denn Erzählen bedeutet nichts anderes als "Persönliches in seine Rede einfließen zu lassen". Jede Kommunikation also, sogar das bloße mündliche Übermitteln von Daten und Informationen, jedes Gespräch, jeder Streit folgt diesem Prinzip der "Kunst des Erzählens und der Kunst des Zuhörens".

Erzählen, egal in welcher Form, ob auf der Bühne, ob zwischen Ehe- oder Geschäftspartnern, ob in Beruf oder in der Schule, also all das, was wir üblicherweise als "Gespräch" bezeichnen, bedeutet, etwas, das in unserem Inneren, in unserer Seele, in unserem Hirn, drängt, mittels Worte und Körper-Sprache nach außen zu lassen und ein Gegenüber zu suchen, dem man es übermitteln kann.

Reden und Zuhören haben sich im Alltagsleben zu solch selbstverständlichen, automatisierten Abläufen entwickelt, dass wir diesem wichtigsten Ausdruck menschlichen Daseins kaum noch bewusste Aufmerksamkeit schenken.

Wir müssen uns also als ersten Schritt ins Bewusstsein rufen, dass jedes Gespräch nur dann erfolgen und erfolgreich sein kann, wenn es ein Gegenüber gibt, das zuhört. Folglich begeben wir uns ständig in einen Zustand, der uns vom "Erzähler" zum "Zuhörer" wandelt - das eine ist ohne das andere nicht möglich. Der Akt des Zuhörens geht mit dem Akt des Erzählens eine symbiotische Verbindung ein. Mit Erzählen und Erzähler ist dabei (auch) die Alltagskommunikation und ist der allgemein Sprechende gemeint.

²¹¹ TEGETTHOFF, Folke: Die Kunst des Erzählens ist die Kunst des Zuhörens. (Ein Aufsatz) In: <http://www.tegetthoff.at/de/kunsterz.htm>

Was aber macht nun einen guten "Erzähler" aus?

Der gute "Redner", "Erzähler" wird als erstes darauf achten, ob sein Gegenüber bereit ist, in diesen gemeinsamen Akt einzutreten. Dann wird er seine Stimme, seine Worte, seine Körpersprache so einrichten, dass er die Aufmerksamkeit erhält, die notwendig ist, die Gesamtheit seiner Übermittlung zu erfassen.

Die Körpersprache signalisiert, ob der Sprechende von dem, was er sagt, wirklich überzeugt ist, oder ob er über seine Rede im Zweifel ist. Der Unsichere wird dies durch hängende, eingezogene Schultern, einen krummen Rücken ausdrücken - er macht sich kleiner, als er ist. Seine Stimme wird leiser und die Worte kommen undeutlich.

Im Gegensatz dazu der von seiner Rede Überzeugte: er richtet sich auf - macht sich größer als er ist - und mit kräftiger und deutlicher Stimme überzeugt er sein Gegenüber von der Wichtigkeit seiner Aussage.

Der Sprechende darf sich aber nicht nur auf seine eigene Rede konzentrieren, sondern sollte dabei immer den Hörenden im Auge behalten. "Im Auge behalten": Augenkontakt ist ein sehr wichtiges Mittel, eine Verbindung in Form einer imaginären Leitung herzustellen. Er dient einerseits der Vertiefung der Beziehung zwischen dem Sprechen und dem Hören, andererseits dient er zur Kontrolle, ob das Gespräch noch nach den beschriebenen Kriterien abläuft.

Der Stellenwert des "Erzählers" ist ungleich höher als der des "Zuhörers", weil seine "Leistung" durch die Aktivität des Sprechens höher bewertet wird, als der scheinbar passive Akt des Zuhörens.

DAS ZUHÖREN

Die Zahl der Menschen, die sich in Seminaren zum Thema Kommunikation weiterbilden wollen, ist in den letzten Jahren stark gestiegen. ...

Die Unfähigkeit, miteinander zu kommunizieren, einander zuzuhören, aufeinander im Gespräch einzugehen, zuzugehen ist zu einem der größten Probleme unserer Zeit und unserer Gesellschaft geworden.

In Kommunikationsseminaren werden die verschiedensten Redetechniken, wird Körpersprache gelehrt, der Kunst des Zuhörens aber wird meist eine dem Reden untergeordnete Rolle zugedacht, weil, wie wir schon gehört haben, das Sprechen, der erzählende Akt eine in unserer Gesellschaft dominierende Rolle innehat. Ein guter Redner wird gelobt, er kann sich behaupten, seine Fähigkeit wird als besondere Begabung herausgestellt, während ein guter Zuhörer als etwas selbstverständliches gewertet wird.

In unserem Alltag wird dem Sprechen also weitaus mehr Bedeutung zugemessen als dem Zuhören. Verständlich, weil wir mit dem Sprechen etwas Aktives, Erlernbares, Übbares, mit dem Zuhören etwas Passives assoziieren, was weder geübt noch erlernt werden muss.

Sprechen und Hören aber sind für mich gleichberechtigte Partner und sind auch untrennbar miteinander verbunden. Es gibt kein Gespräch ohne ein Gegenüber, das zuhört und durch sein Hören, versteht.

Zuhören - und dessen müssen wir uns in verstärktem Masse bewusst sein, ist ein äußerst aktiver Prozess, der unseren Intellekt, unsere Fantasie und Kreativität fordert. Durch das Hören wird die Fantasie in Gang gesetzt, das Gehörte in Bilder umzusetzen und uns damit eine weitere Dimension der Erkenntnis zu eröffnen.

Wirkliches Zuhören umfasst mehr als nur die Aufnahme von Lauten durch das Ohr, dazu zählt auch das Erkennen von optischen Reizen und das Fühlen von Stimmungen und nonverbalen Signalen des Sprechenden. Nur dann, wenn dieses wirkliche Hören praktiziert wird, kann ein ganzheitliches Bild der übermittelten Botschaft - Hülle und Inhalt - erschaffen werden. Und genauso wie beim Sprechen eine Reihe von Kriterien für eine erfolgreiche Übertragung der Botschaft notwendig sind - wir erinnern uns: Körpersprache, Stimmlage, Wortwahl, Aufmerksamkeit erlangen - genauso müssen auch beim Hören ähnliche Kriterien berücksichtigt werden.

Da ist zunächst einmal die Körpersprache: mit ihr kann man dem Gegenüber signalisieren, dass man für das Gespräch bereit ist. In die Gegend schauen, auf die Uhr blicken, sich von jeder Veränderung in der Umgebung im Blickkontakt unterbrechen lassen, häufiger Positionswechsel, keine Reaktionen auf das Gehörte, all das zeigt dem Redner, dass der Zuhörer wenig Interesse hat und keine Aufmerksamkeit besitzt, das Gesagte wirklich aufzunehmen und zu verarbeiten. Andererseits hat es der Hörende aber auch in der Hand, den Sprecher zu motivieren, ihm Mut zu geben, aus sich herauszugehen, sich zu öffnen und das oberflächliche Plaudern, in ein Erzählen, also Reden unter Einbringung von Persönlichem, zu verwandeln.

Der Zuhörende sollte sich nie als Abfallkübel des Redners fühlen, sondern stets die Bereitschaft haben, aus dem Gehörten für sich selbst etwas heraus zu holen. Der Zuhörende sollte sich einerseits seiner Verantwortung als Empfänger einer Mitteilung bewusst sein, andererseits aber auch realisieren, dass er für den Sprecher Motivator ist.

Zuhören erfordert, in größerem Masse als das Sprechen, das Geschenk des sich Zeit Nehmens. In der Alltagskommunikation aber wird, wie überhaupt in unserer Gesellschaft, Zeit als etwas ständig drängendes erlebt. Für das Gespräch bedeutet das, dass man sich während des Hörens schon Gedanken über die Antwort macht, um schnell und wirkungsvoll reagieren zu können. Dies aber verringert natürlich die Möglichkeit für ein ganzheitliches Erfassen des Gesprächspartners und seiner Aussage.

Erzählen und zuhören bedeutet also: Einander Zeit schenken. Bedeutet: einander Achtung schenken!

Auszug aus dem unveröffentlichten Buch von Folke Tegetthoff "Die Schule des Zuhörens"

© 2000 by ENEM GmbH., St. Georgen