**Zeitschrift:** Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires

**Herausgeber:** Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

**Band:** 112 (2016)

**Heft:** 2

**Artikel:** Das Märchen als Kunstwerk : Max Lüthis strukturalistische Ästhetik und Anthropologie

**Autor:** Zimmermann, Harm-Peet

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-632404

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 14.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

Schweizerisches Archiv für Volkskunde 112 (2016), 181–198

# Das Märchen als Kunstwerk. Max Lüthis strukturalistische Ästhetik und Anthropologie

Harm-Peer Zimmermann

*Abstract*
Keiner hat mit solcher Konsequenz das Märchen als Kunstwerk betrachtet wie Max Lüthi. Auf die ästhetischen Prinzipien und werkimmanenten Strukturen des Märchens kam es ihm an. Die grossen sozial- und kulturwissenschaftlichen Wenden der 1960er- und 1970er-Jahre – vom Text zum Kontext, von der Erzählung zum Erzählen – hat er nicht mitgemacht. Und noch dort, wo Lüthi auf die «Anthropologie des Märchens» zu sprechen gekommen ist, handelt es sich um eine schöne Besonderheit: um eine ästhetische Anthropologie. Der Beitrag rekapituliert Lüthis Ästhetik und Anthropologie und ordnet sie dem Kontext des Strukturalismus zu.

Wer sich je in ein Buch von Max Lüthi[1] vertieft hat, der weiss: Es findet sich darin das Klarste und Erhellendste, das in der Erzähl- und Märchenforschung des 20. Jahrhunderts hervorgebracht worden ist. Das hat mit dem Stil von Max Lüthi zu tun, mit seiner klaren und distinkten Art und Weise, Wissenschaft zu betreiben und Texte zu verfassen. Zugleich ist diese Klarheit Ausdruck seines Forschungsansatzes. Max Lüthi ist der bedeutendste Vertreter der formalen Erzähl- und Märchenforschung, deren strukturalistisches und ästhetisches Programm sich eben auch in einer geschliffenen Darstellungsweise widerspiegelt. Wieso also ist das Märchen ein Kunstwerk? Und was hat Ästhetik mit Anthropologie zu tun? Und inwiefern handelt es sich um eine strukturalistische Ästhetik und Anthropologie? Diese Fragen sind es, die in sechs Schritten untersucht werden sollen: Ästhetischer Anstoss, Begriff von Ästhetik, Ästhetik des Märchens: freies Spiel und strengste Gesetze, Anthropologie des Märchens, Fazit: strukturalistische Ästhetik und Anthropologie. Anlass zu diesem Beitrag ist das 25. Todesjahr von Max Lüthi (1909–1991). Es handelt sich um einen Gedenkbeitrag, der dem wohl bedeutendsten Schweizer Märchen- und Erzählforscher gewidmet ist. Die Darstellung konzentriert sich auf eine werkimmanente Würdigung. Sie verzichtet auf eine Einordnung in aktuelle Debatten zugunsten einer detaillierten Rekapitulation der Gedankenwelt von Max Lüthi.

## Ästhetischer Anstoss

In seinem Buch *Das Volksmärchen als Dichtung* hat Max Lüthi 1975 die Summe seines Schaffens bis dato gezogen. Der Untertitel zeigt an, worum es Lüthi in der Hauptsache zu tun war: um *Ästhetik und Anthropologie*, und zwar in genau dieser Reihenfolge: primär um Ästhetik, um das «Wesen des Märchens als Dichtung», wovon aber auch Fragen der Anthropologie berührt sind: Fragen nach dem «Wesen des Menschen», besonders «des dichtenden Menschengeistes».[2]

Ästhetik, definiert Lüthi, ist «im engeren Sinn die Lehre vom Schönen, im weiteren Sinn die Darlegung der Kunstmittel und Kunstwirkungen überhaupt»,

Max Lüthi im Jahre seiner Anstellung (1936) als Lehrer an der «Zürcher Töchterschule», in: Universitätsarchiv Zürich, Dossier Max Lüthi, Signatur: PA.017-XII.

hier besonders: «der künstlerischen Gestalt des Volksmärchens».[3] Diesen ästhetischen Ansatz hat Lüthi seit seiner Dissertation über *Die Gabe im Märchen und in der Sage* (1943)[4] verfolgt und sie bildet das tragende Thema seiner über vierzigjährigen Schaffenszeit als Erzählforscher. Bereits bis 1947 hatte er die Grundzüge seiner Märchenästhetik herausgearbeitet. Sein Buch *Das Europäische Volksmärchen* gilt als Geniestreich, als Meisterwerk, als Lüthis «grösster Wurf».[5] Die Brisanz dieses Ansatzes ist offensichtlich: Lüthi hat damit Anstoss erregt und Anstösse gegeben, zumal in einer Zeit, in der (anders als heute) strikt zwischen Hochkultur und Populärkultur unterschieden wurde. Was damals in der Literaturwissenschaft und noch in Teilen der Volkskunde für trivial oder primitiv gehalten wurde – Lüthi hat es mit Aplomb in den Rang von Kunst und Dichtung erhoben: Keineswegs sei das Märchen banales oder simples Produkt einer inferioren Volkskultur. Nein, es sei «Kind hoher Kultur», es sei «hochentwickelte Kunst»[6], das «Werk hoher Künstler»[7]. Bis heute stocken wir, wenn wir hören, Märchen würden von «hoher Formkultur» zeugen. Viel verbreiteter ist doch immer noch die Vorstellung, Märchen seien Ausdruck einer groben, naiven, anonymen, aber eben deshalb auch authentischen, robusten, natürlichen Volkspoesie.

In diesem Sinne hatten keine geringeren als die Brüder Grimm zwischen «Naturpoesie» und «Kunstpoesie» unterschieden.[8] Max Lüthi aber lässt diese Unterscheidung nicht gelten: Es handle sich nicht nur beim Kunstmärchen, son-

dern auch beim Volksmärchen um «reine Dichtung».[9] Ja, Lüthi geht noch zwei Schritte weiter, indem er die künstlerische Bedeutung des Volksmärchens rückwärts und vorwärts aufrollt. Mit Novalis behauptet er, das Volksmärchen enthalte den «Kanon der Poesie».[10] Hier fänden sich die Grundgesetze des Erzählens ursprünglich verdichtet, bevor sie sich in unterschiedlichen Gattungen ausdifferenziert hätten. Das Volksmärchen sei der «Prototyp», die «Urform der hohen, der ‹symbolischen› Dichtung».[11] Deshalb würden höhere Entwicklungsformen der Dichtung auf das Volksmärchen zurückweisen, wie umgekehrt die Beschäftigung mit dem Volksmärchen dazu beitrage, «das Wesen der höheren Literatur» zu klären.[12]

Märchen bilden nach Lüthi ein so reichhaltiges Reservoir an poetischen Mitteln und «symbolischer Kraft»[13], dass es in Jahrhunderten nicht ausgeschöpft sei. Märchen weisen demzufolge auch nach vorn: Sie enthalten Möglichkeiten, die von künftigen Künstlern erst noch zu entdecken seien. Und was die Gegenwart angeht, sagt Lüthi: Wer immer mit der modernen Literatur oder dem modernen Theater hadere, der solle doch bitte einmal eine Märchensammlung aufschlagen. Dort würden sich lauter «gleichlaufende Tendenzen» finden.[14] Lüthi hat also allen Verächtern der modernen Kunst empfohlen, ihren Kunstverstand an Märchen auf die Höhe der Zeit zu bringen. Es gelte, das poetische Potenzial moderner Kunst an Märchen und des Märchens an moderner Kunst bis hin zur Filmkunst zu erkennen.

Anstoss erregt hat Lüthi aber auch bei einer jüngeren Forschergeneration, die die Volkskunde als Sozialwissenschaft profilieren wollte. Erzählungen müssen demnach in ihren zeitlichen und räumlichen Bezügen, historischen, in ihren kulturellen und sozialen Zusammenhängen gelesen und begriffen werden.[15] Lüthi vernachlässige Erzählkontexte und Erzählhintergründe; überdies kämen Erzähler und Erzählakt, Performativität und Publikum zu kurz.[16] Das hat Lüthi übrigens nie bestritten. Vielmehr hat er die verschiedenen Ansätze der Erzähl- und Märchenforschung (darunter nicht zuletzt den sozialwissenschaftlichen Ansatz) mehrfach prägnant zusammengefasst[17] und erklärt: Er selbst interessiere sich nun einmal vor allem für die Ästhetik des Märchens in ihrer «relativen Autonomie».[18] Er gebe der «reinen Werkbetrachtung» den Vorzug.[19]

Von Lüthi lernen wir, und zwar zwei Jahrzehnte vor Roland Barthes: Nicht der Autor zählt, sondern das Werk, nicht der Kontext, sondern der Text.[20] Es handelt sich um einen richtungweisenden Ansatz. Er ist leitend für die heutige ästhetische Theorie, wenn sie von «Autonomie der Kunst» und von «autonomer Ästhetik» spricht[21] – was inzwischen ja auch in der Volkskunde der Fall ist[22]. Und wenn derzeit viel von «Selbstreferenz» und «Autopoiesis» sozialer Systeme die Rede ist, haben wir in Lüthi einen unvermuteten Vordenker dieses systemtheoretischen Programms, wenn er sagt: «Das Volksmärchen besonders wird als Kunstwerk mit ganz eigenen Regeln und Konventionen erkannt, und solche Eigengesetzlichkeit macht ein gut Teil des Reizes aus, der von dieser Gattung ausgeht.»[23]

## Begriff von Ästhetik

Was heisst Ästhetik bei Max Lüthi? Das heisst zunächst, Märchen als Kunstwerke zu betrachten. Als Kunstwerke aber folgen sie ihren ganz eigenen, eben künstlerischen Regeln und Gesetzen. Ästhetik, verstanden als Forschungsaufgabe, richtet die Aufmerksamkeit auf Gattungseigenschaften, auf die Bauweise und Struktur des Märchens. Es geht nicht primär um das Schöne im Märchen[24] oder darum, das Märchen insgesamt als schön auszuweisen, sondern es geht um seine künstlerische Eigenart und Eigendynamik. Auf diese werkimmanente Dynamik und Autonomie hatten es bereits die Brüder Grimm abgesehen gehabt: Das Wesen der Volkspoesie bestehe darin, dass sie «sich selbst dichtet und anpasst».[25] Max Lüthi hat diesen Gedanken aufgegriffen und ausgeweitet: Nicht nur das Märchen mache sich «von selber», sondern auch die «hohe Dichtung». Ja, dieses «Sichvonselbermachen» gelte im Grunde für alle kulturellen Formen.[26]

Kultur unter ästhetischem Gesichtspunkt zu betrachten heisst also, ihre Formen als autonome Einheiten zu begreifen, die sich kraft innerer Regeln und Gesetze immer wieder selbst erzeugen, erneuern und entwickeln.[27] Mit Novalis und Friedrich Schlegel erläutert Lüthi diesen Vorgang als «Poesie der Poesie».[28] Er fragt also nach einer Poesie zweiter Ordnung. Poesie erster Ordnung betrifft Was-Fragen, die Ebene des Faktischen: Was passiert in Märchen? Welche Motive, Personen, Gegenstände kommen vor? Es geht um Inhalte und ihre Beschreibung, um die Erforschung auch von Herkunft, Verbreitung und Entwicklung von Märchentypen und Märchenmotiven.[29] Poesie zweiter Ordnung aber betrifft Wie-Fragen: Wie stimmen die Elemente und Motive zusammen? Wie ist das Stück aufgebaut und durchkomponiert? Nach welchen Regeln und Gesetzen geschieht dies? Es geht also um den *modus operandi,* die Arbeitsweise des Märchens, die es als eigenständige Form, als Gattung hervorbringt.

Ästhetik ist der Oberbegriff für eine wissenschaftliche Perspektive, die nach dem Märchen als Kunstwerk fragt – das ist: nach seinem *Wie.* Es geht um «künstlerische Prinzipien», den «einheitlichen Stil», die «eigene Vorstellungsweise», die einen «quasi autonomen Mikrokosmos» namens Märchen bilden.[30] Wie aber geht das vor sich? Warum ist das Märchen ein autonomer Kosmos? Wieso macht sich das Märchen quasi «von selber»? «Über die Art, wie das zugegangen, liegt der Schleier eines Geheimnisses gedeckt, an das man Glauben haben soll», hatte Wilhelm Grimm darauf geantwortet.[31] Mit Vorliebe haben die Brüder Grimm aber florale Sinnbilder verwendet, um das «Geheimnis» des Sichvonselbermachens dann doch zu veranschaulichen: Märchen keimen, wachsen, blühen, gedeihen aus sich selbst heraus.[32] Volkspoesie entwickelt sich demnach wie ein lebendiger Organismus.

Max Lüthi setzt nun dort an, wo die Romantiker auf Metaphorik, Organologie und Opazität ausweichen. Lüthi vertritt somit eine aufklärerische Ästhetik, indem er die Regeln und Gesetze des «Sichvonselbermachens»[33] klipp und klar benennt und Grimms Gedanken einer «mystischen Schöpfung aus der Tiefe der Volks-

seele» zurückweist.[34] Zugleich aber spricht Lüthi von «Poesie der Poesie», und damit bleibt er der Romantik und den Brüdern Grimm verpflichtet. Hier wie dort geht es – um einen Begriff aus der Systemtheorie zu verwenden – um ‹Autopoiesis›. Das ist die operative Geschlossenheit einer Gattung, die sich kraft werkimmanenter Dynamik selbst generiert und immer wieder regeneriert. Lüthi spricht von der «Autonomie der Form Märchen», losgelöst von äusseren Umständen und Zwecken, auch von Erzähler/innen und Erzählsituationen, sogar innerlich «unabhängig von Inhalt und Aussage».[35] – Diese abstrakte Formulierung dessen, was ‹Autopoiesis› beziehungsweise von Lüthi «Poesie der Poesie» genannt wird, soll nun an der Ästhetik des Märchens veranschaulicht werden.

## Ästhetik des Märchens: freies Spiel

Wie Kunstwerke im Allgemeinen sind Märchen im Besonderen Schauplatz der Phantasie. Keine unter den älteren Erzählgattungen erscheint uns phantastischer als das Märchen. Deswegen sei, so Lüthi, am Volksmärchen «auffallend oft das freie Spiel der Phantasie, das freie Schweifen der Handlung hervorgehoben und gepriesen worden».[36] Und in der Tat erleben wir in Märchen die abenteuerlichsten Begebenheiten, die unglaublichsten Begegnungen, geradezu surreale Ereignisse: So kann ein Glasberg mit einem abgeschnittenen Finger geöffnet, ein Turmfenster an einem zwanzig Ellen langen Haarschopf erklommen oder ein böses Einhorn in einem Baumstamm festgesetzt werden. Das Märchen ist auf das Phantastische spezialisiert. Es erhebt erst gar nicht den Anspruch, irgendeine Realität nachzubilden oder im realistischen Sinne glaubwürdig zu sein. Allem Anschein nach arbeitet die Einbildungskraft hier entkoppelt vom Realitätsprinzip. Sie tut das aber, und das ist das Erstaunliche, mit realistischem Material. Das Märchen ist «welthaltig», sagt Lüthi: «Es fasst die Welt in sich.»[37] Es greift auf Figuren, Gegenstände, Elemente der Realität zurück, um sie in phantastische Abenteuer zu verstricken. Wie ist das möglich? Welche Voraussetzungen müssen dafür erfüllt sein?

Um diese Fragen zu beantworten, beruft sich Lüthi auf einen älteren Erzählforscher, auf André Jolles: Die märchenhafte Entfesselung der Einbildungskraft ist möglich, sagt Jolles, indem statt des Realitätsprinzips ein anderer Modus der «Geistesbeschäftigung» aufgerufen wird.[38] Das Märchen repräsentiert eine ganz «eigene Vorstellungsweise»[39], einen besonderen Modus der «Weltauffassung»[40], der sich dadurch auszeichnet, dass über die Welt eben nicht faktisch und realistisch berichtet und geurteilt wird, sondern imaginär und irregulär. Lüthi spricht von einer spezifischen Form des Denkens, von «Märchendenken».[41] Schon die Formeln zum Auftakt des Märchens versetzen uns sogleich in diese Form des Denkens: «Es war einmal…»; «Vor langer Zeit, als Wünschen noch geholfen hat…». Und ebenso schön werden wir aus dieser Denkform wieder entlassen: «Und wenn sie nicht gestorben sind…», «So leben sie lustig und vergnügt…».

Worin genau aber besteht diese, dem Märchen eigene Form des Denkens? Sie besteht aus zwei Modi, sagt Lüthi. Der eine Modus sorgt dafür, dass die Phantasie überhaupt losgelöst vom Realitätsprinzip agieren kann. Der andere Modus sorgt dafür, dass das entfesselte Treiben der Phantasie nicht in Chaos ausufert, sondern den Willen und die Kraft zur Form behält.[42] Den ersten Modus nennt Lüthi «Isolation und Allverbundenheit»[43] oder «freies Spiel»[44], den zweiten Modus nennt er «Formstrenge»[45], «Stilzwang»[46] oder «strengste Gesetze»[47]. Beide Modi zusammengenommen heissen «Freiheit und Bindung», wobei die Kunst darin besteht, zwischen beiden «die Waage» zu halten. Das ist – und damit greift Lüthi auf Aristoteles[48] zurück – die «Kunst der Mitte» als das gelungene «Zusammen von Freiheit und Bindung».[49]

Das «freie Spiel» beginnt, sobald der Modus der «Isolation» aufgerufen ist, der zugleich als Modus der «Abstraktion» und «Sublimierung» auftritt.[50] Diese Auffassungsweise bewirkt, dass Motive, Personen, Gegenstände des Lebens nicht in ihrem ursprünglichen Zusammenhang und ihrer «konkreten Verwurzelung» gesehen werden, sondern davon isoliert und abstrahiert, entbunden und frei für sublimen Gebrauch, für künstlerische Umsetzungen.[51] Der König, der Arme, der Dummling, die Hexe, die schöne Prinzessin – sie alle erscheinen in Märchen nicht als konkrete Menschen, sondern als «Figuren», als abstrakte Typen, gleichsam als wandelnde Symbole des Königlichen, des Elenden, der Dummheit, des Hässlichen und Bösen, des Schönen und Guten. Das Märchen «entfremdet»[52] alle Motive, die es aufgreift, ihren realen Konstellationen und Kontexten, sagt Lüthi. Aber damit «erlöst»[53] es sie auch von üblichen Abhängigkeiten und Zweckbestimmungen. Das Märchen ist «welthaltig»; es bezieht seine Elemente «von überall her». Aber zugleich entkleidet es alle diese Elemente «ihres ursprünglichen Erlebnisgehalts und verwendet sie souverän und virtuos nach seiner eigenen Weise».[54] Wodurch aber die Eigenart des Königlichen, Hexenhaften oder Dümmlichen erst idealtypisch hervortreten kann.

Wie es sie aber von äusseren Abhängigkeiten und Bestimmungen erlöst und befreit, «entleert»[55] und entbindet das Märchen alle Motive, Personen und Gegenstände auch von inneren, etwa psychischen Funktionen. Das Märchen «ist überhaupt und in jedem Sinne ohne Tiefengliederung. Seine Gestalten sind Figuren [...] ohne Innenwelt».[56] Märchenfiguren «haben keine Tiefe, sondern nur Oberfläche».[57] Das Märchen «stellt überhaupt keine Gefühlswelt dar. Es übersetzt sie in Handlung, rückt die Innenwelt auf die Ebene des äusseren Geschehens».[58] In diesem Sinne spricht Lüthi von der «Flächenhaftigkeit»[59] und von der «Affektarmut»[60] des Märchens. Und in der Tat: Wenn etwa Hände abgehackt, Finger abgeschnitten, Augen ausgestochen werden, geschieht das «ohne die geringste Andeutung einer körperlichen oder seelischen Qual».[61] Die Märchengestalten erscheinen wie Papierfiguren, die zurechtgeschnitten werden können.

«Isolierung, Abstraktion, Sublimierung»[62] sind die grundlegenden «künstlerischen Prinzipien»[63], die es dem Märchen ermöglichen, einerseits jedes beliebige Motiv aufzugreifen und zweckentfremdet zu verwenden, andererseits mit der

phantastischen Produktion zu beginnen. Und diese besteht darin, jedes Element potenziell mit jedem anderen verbinden zu können: «Isolation und potentielle Allverbundenheit sind Korrelate», sagt Lüthi.[64] «Der Blinde, der Enterbte, der Jüngste, der Elternlose, der Verirrte, sie sind die wahren Märchenhelden, denn sie sind die Isolierten und damit wie niemand sonst frei für alles wirklich Wesentliche»[65], nämlich offen für entscheidende Begegnungen, nicht zuletzt für glückliche Wendungen, für Hilfen, Rat und Wunder. Darin besteht die Arbeitsweise der märchenhaften Einbildungskraft: «das Märchen spielt mit allen Motiven».[66] Es ist ein «Glasperlenspiel».[67] Es verwandelt alle Motive gleichsam in Glasperlen, um sie zweckfrei und somit nach ureigenen Zwecken neu zu arrangieren. «Das Märchen isoliert und integriert.»[68] So kommen die phantastischen Kombinationen, überraschenden Wendungen, wundersamen Lösungen überhaupt erst zustande.

Und wie es seine Motive frei von allen externen Funktionen kombiniert, verfolgt das Märchen auch selbst keine Zwecke: Das Märchen hat keine «Absicht», sagt Lüthi, «es fordert gar nichts», «keinen Glauben und kein Bekenntnis». «Es deutet und erklärt nicht, es schaut nur und stellt dar.»[69] Alles spielt sich völlig zweckfrei ab. Auch wenn Gut und Böse gezeigt werden, operiert das Märchen jenseits davon. Deshalb erscheint das Ganze wie ein fröhliches, unbeschwertes, «freies Spiel» – wie das Urbild von Dichtkunst als Selbstzweck: l'art pour l'art. Noch «von Mord, Gewalttat, Erpressung, Verrat, Verleumdung, Blutschande»[70] erzählt das Märchen mit einer Freiheit, Leichtigkeit[71] und Lässigkeit[72], die erstaunlich ist: «Was in der Wirklichkeit schwer ist und vielschichtig, unübersichtlich in seinen Bezügen, wird im Märchen leicht und durchsichtig und fügt sich wie im freien Spiel in den Kreis der Dinge», so Lüthi.[73] – Der Mensch «ist nur da ganz Mensch, wo er spielt», lautet das vielzitierte ästhetisch-anthropologische Diktum von Friedrich Schiller.[74] Das Märchen aber ist das ursprüngliche unter den freien Spielen, heisst es nun bei Lüthi.[75] Gleichwohl soll man sich nicht täuschen: «Rein und klar, mit freudiger, leichter Beweglichkeit erfüllt das Märchen strengste Gesetze.»[76]

## Ästhetik des Märchens: strengste Gesetze

Wie phantastisch das freie Märchenspiel auch immer anmuten mag, es gehorcht durchaus Regeln: Spiel-Regeln. Sonst wäre es gar nicht möglich, das Märchen als eigenständige Form der Dichtung, als Gattung zu erkennen. Freies Spiel darf also nicht als völlige «Ungebundenheit» missverstanden werden, sagt Lüthi; denn: «Freiheit ohne Gesetz ist Chaos oder führt zum Chaos».[77]

Mit diesem Gedanken folgt Lüthi wiederum Friedrich Schiller, der sich seinerseits auf die Ästhetik von Immanuel Kant berufen hat: Was an Kunstwerken gefällt, ist «eine Zweckmässigkeit der Form nach, auch ohne dass wir ihr einen Zweck [...] zum Grunde legen».[78] Allen äusseren Zwecken enthoben, erscheinen uns Kunstwerke dennoch als sinnvolle und zweckmässige Formen und eben nicht

als sinn- und zweckloses Chaos. Der Reiz von Kunst liegt also darin, dass sie uns eine «Zweckmässigkeit ohne Zweck» empfinden lässt.[79] In diesem Sinne hat Lüthi von «reiner, tendenzloser Märchendichtung» gesprochen.[80] Mit Kant und Schiller versteht Lüthi «Freiheit als Fähigkeit zur Herstellung einer Ordnung», der man sich dann «freiwillig unterwirft».[81] «Freiheit und Bindung» – in der Kunst ist das kein «absoluter Widerspruch»; denn es handelt sich um Bindungen und Regeln, die sich die Kunst selber setzt und an die sie sich hält um ihrer selbst willen. Das Phantastische bliebe gesichts- und konturlos, würde die Einbildungskraft sich nicht an bestimmte Regeln und Gesetze halten, die für die Gattung Märchen typisch sind.[82] Dazu gehören etwa die Ein- und Ausgangsformeln, dazu gehört auch eine Art Figurenarithmetik: drei Brüder (oder vier oder zwölf), sieben Geisslein, sieben Raben, drei Wünsche, drei Aufgaben, «Einäuglein, Zweiäuglein und Dreiäuglein».

Das freie Spiel erweist sich als ein frei geregeltes Spiel: «Nicht freie, sondern man darf wohl sagen, freiwillig sich bindende Phantasie herrscht im Märchen», sagt Lüthi.[83] Das Märchen gehöre sogar «zu den besonders streng gebundenen Spielen».[84] Allein aufgrund seiner «Formstrenge» habe es seine «Formfestigkeit» über Jahrhunderte hinweg erhalten können.[85] Sein gesamtes Leben als Märchenforscher hat Lüthi darauf verwendet, diese Regeln im Ganzen und im Einzelnen zu identifizieren und auszudifferenzieren. Das kann hier nicht im Detail rekapituliert werden. Jedoch hat Lüthi selbst gleichsam eine Quersumme gezogen, nämlich aus allen Regeln und Mitteln des Märchens ein Metamuster, eine Hyperregel abstrahiert. Sie lautet: Das Märchen ist «ein differenziertes Kontrastkunstwerk».[86] Die einzelnen Regeln und Stilmittel des Märchens folgen einem generellen Code, und dieser besteht darin, alles und jedes extrem kontrastreich zu gestalten. Typisch für das «Märchendenken» ist das Ordnen und Darstellen in «Kontrasten, Polaritäten, Extremen»[87]: Goldmarie und Pechmarie, der Arme und der Reiche, Zaunkönig und Bär.

Lüthi unterscheidet «verschiedene Kontrastebenen» und «mannigfache Kontrastwirkungen»: motivische, thematische, technische, kategorische.[88] Motivisch lebt das Märchen von eindeutigen Gegensätzen wie schön/hässlich, fleissig/faul, treu/falsch.[89] Thematisch setzt es auf eindrückliche Spannungen wie Frevel und Strafe, Hochmut und Fall, Mangel und Abhilfe.[90] Technisch und kategorisch ergänzen sich etwa «Wiederholung und Variation»[91], «Stabilität und Dynamik»[92], «Isolation und Allverbundenheit»[93]. Auf allen Ebenen ist das Märchen nach klaren, ja krassen Gegensätzen strukturiert. Darüber hinaus folgen alle Kontrastierungen einem gemeinsamen Hypercode: «Rahmen und Klammer der Märchenstruktur, im Ganzen wie auch im Einzelnen, ist die Polarität Minus/Plus. Der Normalfall ist das Vorschreiten von Minus zu Plus»[94] – vom Mangel zur Behebung des Mangels (Hänsel und Gretel), von der Erniedrigung zur Erhöhung (Aschenputtel), von der Bedrängnis zur Erlösung (Allerleirauh).

Es ist ein binärer Code, Plus/Minus, «Ja oder Nein»[95], der dazu führt, dass Märchen sich quasi «von selber machen». Denn wer immer sich im Rahmen der

Max Lüthi im Jahre seiner Berufung an die Universität Zürich (1968), in: Universitätsarchiv Zürich, Dossier Max Lüthi, Signatur: PA.017-XII.

märchenhaften Weltauffassung bewegt, also Märchen dichtet, erzählt oder hört, der findet sich in diesen Code hineingezwungen, der muss den Regeln und Gesetzen der Gattung gehorchen – sonst fiele er aus dem Rahmen. Hinzu kommen «Imaginationsgewohnheiten», assoziative «Automatismen»[96], die etwa bestimmte Wortverbindungen «mit innerer Notwendigkeit» hervorbringen: Der Wald ist stets tief und finster, das Mädchenhaar schwarz wie Ebenholz, oder es leuchtet golden wie die Sonne.[97] Märchenhafte Assoziationsketten verhalten sich ebenso, wie Anton Tschechow dramaturgisch sagt: Wenn im ersten Akt ein Gewehr an der Wand hängt, muss spätestens im letzten Akt damit geschossen werden. Und wie Roland Barthes 1968 sagt, es «spricht die Sprache, nicht der Autor»[98], erklärt Max Lüthi seit 1943: Das Märchen macht sich selbst.

Märchen dichten oder erzählen heisst, ihren strukturellen Anforderungen zu gehorchen und diese mehr oder weniger gut auszudrücken und darzustellen. Und noch der gelungensten Performance begegnet Lüthi mit einem Satz von Friedrich Schiller: «Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache, / Die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon ein Dichter zu sein?»[99] Beinahe poststrukturalistisch spricht Lüthi von «Macht»[100] und «Zwang»[101], sogar von der «Gewalt»[102], mit der das Märchen Regelkonformität bei allen Beteiligten durchsetze. Diese Rigorosität ist jedoch nur die eine Seite des Programms. Es verwundert nun nicht mehr, dass Lüthi auch in dieser Frage antagonistisch denkt: Der «Strenge» steht das

«Gefällige»[103], dem «Zwang» zur Konformität die «Lust»[104] an der Konformität in «Perfektion»[105] gegenüber. Gefälliges und Zwanghaftes, «Freiheit und Bindung» stehen mithin in einem ausgewogenen Verhältnis; sie bilden ein «Gleichgewicht» im Kraftfeld des Märchens.

Generell möchte Lüthi Kontraste nicht als «absolute Gegensätze» verstanden wissen, sondern als «Gegengewichte», als Antagonisten, die in Beziehung miteinander stehen, am besten im «Gleichgewicht», sich «die Waage haltend».[106] «Unser Loblied gilt also ihrem glückenden Zusammenspiel.»[107] Es bedarf der bösen Stiefmutter, damit die Stieftochter umso besser und schöner dastehen kann. Das tapfere Schneiderlein erschiene uns ohne den Kraftmeier von Riesen nicht halb so gewitzt und sympathisch. Sofern es gelingt, vergleicht Lüthi das «Zusammenspiel von Freiheit und Bindung»[108] mit der Eleganz des Tanzes: Das Märchen verhält sich wie «der Tänzer, dessen Wille über die Glieder verfügt und der sich freiwillig einer Ordnung unterwirft», so dass er der Schwere enthoben zu sein scheint.[109] Die Formstrenge lässt Figuren und Dinge im Märchen einerseits unfrei und unselbständig erscheinen wie Marionetten, andererseits aber verleiht sie ihnen «die Freiheit, die Grazie, die Leichtigkeit der Marionette».[110] Und wie Heinrich von Kleist vom *Marionettentheater* (1810)[111] erwartet nun Lüthi vom Märchen eine «Existenzerhellung», Auskunft über die *conditio humana*[112]. Damit ist er wiederum einem Gedanken von Friedrich Schiller gefolgt, wonach Ästhetik und Anthropologie die Zwillingsgestalt der modernen Kunst- und Kulturwissenschaft bilden.

## Anthropologie des Märchens

Anthropologie ist «die Lehre vom Wesen des Menschen», definiert Lüthi und fragt: Was erfahren wir anhand des Märchens über das «Wesen des Menschen»? Welches «Bild des Menschen und seiner Welt» entwirft das Märchen?[113] – «Wer die Frage beantworten will, muss in erster Linie den Märchenhelden und dessen Rolle ins Auge fassen. Denn der Märchenheld oder die Märchenheldin stehen im Zentrum der Erzählungen.»[114] Held und Heldin sind Protagonisten auch im anthropologischen Sinne: Sie repräsentieren das Menschenbild des Märchens in verdichteter Form. Kann man aber in Anbetracht der Vielzahl und Unterschiedlichkeit der Märchenheldinnen und Märchenhelden überhaupt von einem «einheitlichen Menschenbild» sprechen? «In gewissem Sinne ja», antwortet Lüthi, nämlich im Hinblick auf Struktur- und Stilmerkmale, in denen alle europäischen Volksmärchen übereinstimmen.[115] Lüthis Anthropologie baut auf seiner Ästhetik auf. Ästhetische Prinzipien sind es, die er nun anthropologisch umsetzt.[116]

Das «Märchendenken» beruht auf Kontrastierungen, wobei der Antagonismus von «Isolation und Allverbundenheit» grundlegend ist. Diesem Code gehorchend, kommt das Märchen immer wieder auf dieselbe schicksalhafte Grundsituation zu sprechen: Es stellt den Menschen «als einen wesensmässig Isolierten [dar], der gerade als Isolierter universal beziehungsfähig ist».[117] Märchenheld und Märchen-

heldin sind durch «mehr oder weniger krasse Besonderheiten von der Umwelt abgehoben»[118], sei es als verstossene oder diskriminierte, sei es als wagemutige oder abenteuerlustige Aussenseiter. Die Bremer Stadtmusikanten sind Todgeweihte, Hänsel und Gretel werden ausgesetzt, Schneewittchen muss vor der mordlustigen Stiefmutter fliehen. In solchen Urszenen wird die fundamentale Ausgangslage des Menschseins veranschaulicht, sagt Lüthi: Der Mensch kommt zur Welt, ohne dass diese ihm Sicherheit und Geborgenheit garantieren würde. Im Gegenteil, «nackt und bloss, schwach und dürftig, schüchtern und unbewaffnet» leidet der Mensch «Mangel»[119] und trifft überall auf Mängel, und sei es auf charakterliche: auf eifersüchtige Stiefmütter, geldgierige Schwestern, blutschänderische Väter. Der Mensch ist ein «Mängelwesen», erklärt Lüthi[120] und zitiert eine anthropologische Argumentationslinie, die von Johann Gottfried Herder über Friedrich Nietzsche bis zu Arnold Gehlen und weiter reicht.

Held und Heldin verkörpern den Menschen, wie ihn die existentialistische Philosophie sieht: den Menschen als einen, «der sich in die Welt geworfen sieht, die ihn bedroht und deren Sinn er nicht erkennt».[121] Geworfensein, Sinnlosigkeit und Mangel bilden den Ausgangspunkt des Märchens wie der menschlichen Existenz schlechthin, die «Grundsituation des Menschen», sagt Lüthi.[122] Aus einer unerträglichen oder absurden Situation brechen Held oder Heldin auf im Vertrauen: «etwas Besseres als den Tod findest du überall». Und sie begegnen der Absurdität des Daseins, so Lüthi mit Albert Camus[123], indem sie Haltung bewahren, sich Ziele setzen und handeln. Das Märchen zeigt: «Wir leben, als ob das Dasein sinnvoll sei, wir kennen aber den Sinn nicht.»[124] Bei aller Absurdität plädiert das Märchen dafür, Mängel zu beheben, die Welt in Ordnung zu bringen, Glück zu spenden. «Da erhielten sie jeder ein halbes Königreich…», «da lebten sie vergnügt bis an ihr Ende», lauten die beliebten Schlussformeln, die das Glück besiegeln.

Das Märchen zeigt den Menschen als hochgradig gefährdetes Wesen, das auf Hilfe und Beziehungen angewiesen ist und diese auch erhält.[125] Zugleich aber ist der Mensch frei, Hilfe anzunehmen und Beziehungen einzugehen; er ist offen für jede Zuwendung, für Gaben und Rat, und komme er von Tieren oder jenseitigen Mächten. Das Märchen zeigt universal beziehungsfähige, potentiell allverbundene Heldinnen und Helden, «offen für jede Begegnung»[126] – weltoffen, so Lüthi mit Arnold Gehlen[127]. Als ungebundenes und weltoffenes Wesen kann der Mensch jede natürliche Ordnung in Frage stellen, zerstören, überschreiten. Er ist auf keine Regel festgelegt ausser auf diejenige, die er sich selber setzt und auf die er sich selbst verpflichtet. Mit dieser Freiheit verhält er sich im Grunde überall wie ein künstlerisches Genie: «Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt», hatte Immanuel Kant erklärt.[128] Bei Lüthi heisst es nun: Das Märchen zeigt den Menschen als ein Wesen, das der Welt Regeln gibt, ja durch seine Regeln überhaupt erst eine Welt entstehen lässt, die menschlich genannt werden kann. Sonst wäre nichts als Chaos und Sinnlosigkeit. Weshalb sich der Mensch dann auch «freiwillig einer Ordnung unterwirft», die er selbst geschaffen hat, sonst fiele er ins Chaos zurück.[129]

Das Märchen lebt aber nicht allein von seinem glücklichen Ausgang; es lebt nicht, weil es einseitig für Ordnung plädiert, sondern weil es Ordnung mit Chaos herausfordert. Erst dadurch entstehen die «Binnenspannungen» des Märchens, nicht zuletzt diejenigen von Verbot und Übertretung, Tabu und Tabubruch. Diese weisen auf seelische Spannungen und auf Urszenen im tiefenpsychologischen Sinne zurück. An diesem Punkt hat Lüthi Anschluss an die Psychoanalyse gefunden, besonders an diejenige von Carl Gustav Jung. Hier nur so viel: Besonders im Spätwerk hat Jung seine Aufmerksamkeit auf Antagonismen und ihre Verbindung gelegt. Das hat Lüthi aufgenommen, und es klingt fast wie Jung, wenn Lüthi die verschiedenen «Märchenfiguren als Teile ein und derselben Persönlichkeit» deutet.[130] Aber letztlich ist es keine psychologische, sondern eine ästhetische Anthropologie, auf die Lüthi hinaus will: Es ist das Spiel, der Spielraum zwischen Freiheit und Bindung, der das Wesen des Menschen ausmacht. Lüthi beruft sich auf Friedrich Schiller: «Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.»[131]

Schillers Satz weist zurück, und er weist nach vorn. Der Mensch ist ein *homo ludens*, das ist sein Wesen, seine Natur. Damit aber ist das Spiel zugleich seine Bestimmung: Er wird zum Menschen, mehr und mehr, indem er spielt. Deswegen hat Schiller von «ästhetischer Erziehung des Menschen» gesprochen: von seiner fortschreitenden Humanisierung im Spiel, durch Kunst und Kultur. Der Mensch ist das einzige Lebewesen, dessen Wesen nicht am Anfang feststeht, sondern sich erst am Ende herausstellen wird.[132] In diesem Sinne hat Lüthi dann von «Urform und Zielform» des Märchens gesprochen.[133] Die reine Form des Märchens steht am Ende einer langen Entwicklung, nicht am Anfang. Damit widerspricht Lüthi einer Erzählforschung und auch einer Volkskunde, die es auf Ursprünge und Urformen abgesehen hat, die also das Ältere für wichtiger hält als das Jüngere und keinen oder nur einen trübsinnigen Blick für das Künftige und Kommende entwickelt.

Dieser entelechischen Märchenästhetik entspricht anthropologisch, dass nach Lüthi Entwicklungs- und Reifungsprozesse im Mittelpunkt des Märchens stehen: Drei Aufgaben müssen gelöst, drei Drachen besiegt werden; und immer gefährlicher werden die Herausforderungen. Die «anthropologische Bedeutung» solcher Steigerungen «ist offensichtlich», sagt Lüthi: «Der Hörer erlebt im Vorschreiten» des Märchenhelden «auch seine eigene Möglichkeit, nach und nach immer schwierigeren Aufgaben gewachsen zu sein, zu immer höheren Sphären [...] zu gelangen».[134] Der Mensch ist ein Wesen, das sich entwickelt und wandelt, und sei es auf Umwegen, ein Wanderer, der «verbotene Türen öffnet» und «Grenzen überschreitet».[135] Das Märchen verweist damit auf einen Grundgedanken der existenzialistischen Philosophie: Der Mensch ist ein Wesen, das sich und seine Welt immer aufs Neue transzendiert. Folglich bildet das Märchen nicht nur eine Form höherer Dichtung, sondern auch eine Form anthropologischer und existenzialistischer Erkenntnis.

## Fazit: Strukturalistische Ästhetik und Anthropologie

Resümierend möchte ich Lüthis Werk würdigen, indem ich es an seiner eigenen Methode messe und frage: Mit welchen Regeln und Formgesetzen arbeitet denn Lüthi selbst, wenn er anhand des Märchens ästhetische und anthropologische Regeln und Formgesetze untersucht? Es zeigt sich meines Erachtens eine Zirkelstruktur: Bestimmte Regeln und Gesetze, die Lüthi für das Märchen aufgezeigt hat, treffen auch auf seinen eigenen Stil zu: Klarheit und Knappheit, Wiederholung und Variation, vor allem aber das Denken in Kontrasten und Polaritäten bei gleichzeitiger Ausmittelung der Extreme. Das Denken in Gegensätzen ist also nicht nur für das Märchen typisch, sondern auch für Lüthi. Es handelt sich, so möchte ich zusammenfassen, um eine strukturalistische und zugleich ästhetische Arbeits- und Darstellungsweise.

Lüthi fragt nach dem «Bau des Märchens», nach seiner «Struktur»[136], und in strukturalistischer Manier konzentriert er sich vor allem auf Kontraste und Polaritäten.[137] Die Entschlüsselung der Märchenstruktur gelingt Lüthi auf demselben Weg, den zur gleichen Zeit der linguistische und der ethnologische Strukturalismus eingeschlagen haben.[138] Das fundamentale Strukturprinzip aller Sprachen und Kulturen besteht, Roman Jakobson und Claude Lévi-Strauss zufolge, in binären Codes.[139] Aus dem Rauschen der Umwelt differenzieren wir einzelne Elemente heraus, indem wir Kontraste bilden: etwa dumpfe und spitze, stimmhafte und stimmlose Laute ebenso wie rohe und gekochte, reine und unreine Dinge unterscheiden. Strukturalismus heisst im Kern, kulturelle Erscheinungen auf Gegensätze zurückzuführen, auf Kontraste und Antagonismen. Genau diese Form der Analyse aber hat Lüthi an Volksmärchen vorgenommen. Er analysiert das Märchen ausdrücklich als «ein differenziertes Kontrastkunstwerk».[140] In jeder Beziehung arbeitet er Kontraste heraus: Isolation und Allverbundenheit, Dynamik und Stabilität, Freiheit und Bindung. Lüthis Märchenforschung ist durchweg strukturalistisch: Sie dreht sich um binäre Codes.

Und noch mit seiner Hinwendung zur Anthropologie entspricht Lüthi dem strukturalistischen Programm. Denn Jakobson hat die Linguistik durchaus anthropologisch fundiert, nämlich auf die Funktionsweise des menschlichen Gehirns zurückgeführt. Das Gehirn arbeitet demnach mit einfachen Gegensätzen, quasi wie ein Computer: Ja/Nein, Plus/Minus, Null/Eins. Denken heisst unterscheiden, lautet die zugehörige Formel der antiken Philosophie. Und mit denselben Begriffen charakterisiert nun Lüthi das «Märchendenken». Es vollzieht sich in der Kontrastierung von «Minus/Plus»[141], «Ja oder Nein»[142], heisse sie auch schwarz/weiss, hässlich/schön, böse/gut. Dieser Code ist die grundlegende Spielregel des freien Spiels der Einbildungskraft. Wobei die Pole keine absoluten Gegensätze bilden, sondern Gegenspieler, Antagonisten, die aufeinander bezogen und voneinander abhängig sind: Den stimmhaften Laut gäbe es nicht ohne den stimmlosen, reine Dinge nicht ohne unreine. In diesem Sinne sagt dann Lüthi für das Märchen: Verbot und Übertretung, Tabu und Tabubruch, Scheitern und Erfolg

korrespondieren miteinander. Sie bedingen und bewegen sich als Einheit des Differenten.[143] Die Ästhetik des Märchens wie des Denkens und des wissenschaftlichen Arbeitens überhaupt besteht in der «Kunst der Mitte», und das heisst nach Lüthi zweierlei: 1. Elemente zu unterscheiden, zu isolieren und Kontraste zu bilden; 2. Kontraste als Antagonismen zu sehen, die in Wechselwirkung miteinander stehen: als potenziell allverbundene Relationen.

Sicherlich, aus der Perspektive einer poststrukturalistischen Narratologie erscheinen solche einfachen Entgegensetzungen heute allzu sehr einer zweiwertigen Logik verpflichtet und überdies in ihrer Vielzahl auch etwas überstrapaziert. Aber zugleich sehen wir doch auch, wie fruchtbar Lüthi den Strukturalismus in der Märchenforschung entwickelt hat. Und wir sehen zugleich, wie richtungsweisend Lüthi auch im Hinblick auf poststrukturalistische Perspektiven gewirkt hat, wenn er sagt: An Märchen können wir nicht nur die Grundregeln der Dichtung studieren, sondern auch die Grundregeln der menschlichen Einbildungskraft und Denktätigkeit überhaupt entschlüsseln.[144] Märchen sind auch eine epistemologische Fundgrube.

## Anmerkungen

1 Max Lüthi wurde 1909 als Sohn eines Papeterie-Kaufmanns in Bern geboren, machte hier das Abitur, studierte dann in Bern, Lausanne, London und Berlin Germanistik, Geschichte und Anglistik. 1935 legte er das Examen für das höhere Lehramt ab. Seit 1936 arbeitete er als Hauptlehrer für Deutsch an der Zürcher Töchterschule. Seine wissenschaftlichen Forschungen betrieb er neben seinem Hauptberuf. Erst 1968 wurde er aufgrund seiner Verdienste um die europäische Märchen- und Erzählforschung an die Universität Zürich berufen. Eigens für ihn wurde die Professur *Europäische Volksliteraturen* eingerichtet. 1979 wurde er emeritiert. Bald darauf riss ihn ein Schlaganfall aus der Bahn. 1991 verstarb Max Lüthi in einem Zürcher Pflegeheim. – Zu Leben, Werdegang und Werk von Max Lüthi vgl. Bausinger, Hermann: Max Lüthi zum 70. Geburtstag. In: Fabula 20 (1979), S. 1–7; Grzywka, Katarzyna: «So lebt er noch heute…». Zur Bedeutung Max Lüthis für die europäische Märchenforschung. In: Studia Niemcoznawcze 13 (2002), S. 153–160; Horn, Katalin: Max Lüthi (1909–1991). In: Fabula 33 (1992), S. 121–126; Horn, Katalin: Max Lüthi 1909–1991. In: Zeitschrift für Volkskunde 88 (1992), S. 117–120; Petzold, Leander: Max Lüthi (11.3.1909–20.6.1991). In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 46 (1992), S. 93–96; Röhrich, Lutz: Max Lüthi zum 80. Geburtstag. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 85 (1989), S. 393–401; Röhrich, Lutz: Max Lüthi – Ein Europäischer Märchenforscher. In: Diether Röth, Walter Kahn (Hg.): Märchen und Märchenforschung in Europa. Frankfurt am Main 1993, S. 20–23; Schenda, Rudolf: Nachruf auf Max Lüthi (11. März 1909 – 20. Juni 1991). In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 88 (1992), S. 87–91; Schenda, Rudolf: Max Lüthi. In: Enzyklopädie des Märchens 8 (1996), Sp. 1307–1313.

2 Lüthi, Max: Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie. Düsseldorf / Köln 1975, S. 7; Lüthi, Max: Märchen [1962]. 7., durchgesehene und ergänzte Auflage. Stuttgart 1979, S. 19.

3 Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 7.

4 Lüthi, Max: Die Gabe im Märchen und in der Sage. Ein Beitrag zur Wesenserfassung und Wesensscheidung der beiden Formen. Bern 1943.

5 Röhrich, Max Lüthi zum 80. Geburtstag (wie Anm. 1), S. 393. Ebenso urteilen: Bausinger, Max Lüthi (wie Anm. 1), S. 5; Petzold, Max Lüthi (wie Anm. 1), S. 94; Schenda, Nachruf (wie Anm. 1), S. 87; Schenda, Max Lüthi (wie Anm. 1), Sp. 1308.

6 Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen [1947]. 4. erweiterte Auflage. München 1974, S. 90.

7 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 45 und S. 92.

8 Vgl. dazu Bausinger, Hermann: Formen der Volkspoesie. Berlin 1968, S. 17–27; Bausinger, Hermann: Naturpoesie. In: Enzyklopädie des Märchens 9 (1999). Berlin, Sp. 1273–1280.

9 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 90.
10 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 5; Lüthi, Max: Das Märchen als Gegenstand der Literaturwissenschaft. In: Internationaler Kongreß der Volkserzählungsforscher in Kiel und Kopenhagen (19.8.–29.8.1959). Vorträge und Referate. Berlin 1961, S. 161–168, hier: S. 161.
11 Lüthi, Das Märchen als Gegenstand der Literaturwissenschaft (wie Anm. 10), S. 161; Lüthi, Max: Das Volksmärchen als Dichtung und als Aussage [1956]. In: Felix Karlinger (Hg.): Wege der Märchen Forschung. Darmstadt 1973, S. 295–310, hier: S. 309–310.
12 Lüthi, Max: Volkskunde und Literaturwissenschaft [1958]. In: Ders.: Volksmärchen und Volkssage. Zwei Grundformen erzählender Dichtung. Bern / München 1961, S. 160–184, hier: S. 171.
13 Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 11), S. 304.
14 Lüthi, Volkskunde und Literaturwissenschaft (wie Anm. 12), S. 173.
15 Vgl. Bausinger, Max Lüthi (wie Anm. 1), S. 4; Schenda, Nachruf (wie Anm. 1), S. 90; Schenda, Max Lüthi (wie Anm. 1), Sp. 1308.
16 Vgl. etwa Bausinger, Max Lüthi (wie Anm. 1), S. 5; Schenda, Nachruf (wie Anm. 1), S. 90.
17 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 98–114; Lüthi, Märchen (wie Anm. 2), S. 62–133.
18 Lüthi, Max: Lob der Autonomie und der Heteronomie. In: Jahrbuch für Volksliedforschung 27/28 (1982/83), S. 15–27, hier: S. 18.
19 Lüthi, Volkskunde und Literaturwissenschaft (wie Anm. 12), S. 161; Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 80. An Personen und Kontexten, etwa an der Biographie von Autor/innen oder Erzähler/innen war Lüthi nicht sonderlich interessiert: Man soll «Dichtung nicht mehr in erster Linie als Ausdruck persönlichen Erlebens interpretieren». Lüthi, Volkskunde und Literaturwissenschaft (wie Anm. 12), S. 165. Und wenn wir über den Autor sprechen, bedienen wir uns wiederum einer Form der Erzählung mitsamt stilbildenden Erzählprinzipien.
20 «Vermutlich war es immer so: sobald eine Tatsache mit intransitiver Absicht *erzählt* wird, und nicht mehr, um direkt auf das Wirkliche einzuwirken, das heißt, letztlich außerhalb jeder anderen Funktion als der Handhabung des Symbols, kommt es zu dieser Versetzung, verliert die Stimme ihren Ursprung, tritt der Autor in seinen eigenen Tod ein, beginnt das Schreiben.» Barthes, Roland: «Der Tod des Autors» [1968]. In: Ders.: Das Rauschen der Sprache. Frankfurt am Main 2006, S. 57–63, hier: S. 57.
21 Vgl. Bohrer, Karl Heinz: Das absolute Präsenz. Die Semantik ästhetischer Zeit. Frankfurt am Main 1994.
22 Vor allem von Maase, Kaspar: Freude an den schönen Dingen. Ästhetische Erfahrung als Alltagsglück? In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 106 (2010), S. 81–90. Dezidierter noch Maase im Eröffnungsvortrag «Leider schön …?» auf dem Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Zürich, 22. Juli 2015.
23 Lüthi, Lob (wie Anm. 18), S. 18.
24 Das Schöne spielt zwar eine zentrale Rolle, aber stets in Wechselwirkung mit dem Hässlichen und Ekelhaften. Vgl. Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 111–152.
25 Grimm, Wilhelm: Über die Entstehung der altdeutschen Poesie und ihr Verhältnis zu der Nordischen [1808]. In: Ders.: Kleinere Schriften. Erster Band. Berlin 1881, S. 92–170, hier S. 141.
26 Lüthi, Volkskunde und Literaturwissenschaft (wie Anm. 12), S. 166; Lüthi, Lob (wie Anm. 18), S. 20.
27 Vgl. Lüthi, Lob (wie Anm. 18), S. 18.
28 Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 11), S, 296, 302; Lüthi, Lob (wie Anm. 18), S. 302. Vgl. dazu Zimmermann, Harm-Peer: Ästhetische Aufklärung. Zur Revision der Romantik in volkskundlicher Absicht. Würzburg 2001, hier: S. 194–289.
29 Vgl. Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 85.
30 Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 11), S. 296; Lüthi, Max: Freiheit und Bindung im Volksmärchen [1963]. In: Ders.: Volksliteratur und Hochliteratur. Menschenbild, Thematik, Formstreben. München / Bern 1970, S. 170–180, hier: S. 170; Lüthi, Volkskunde und Literaturwissenschaft (wie Anm. 12); Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 20–21.
31 Grimm, Wilhelm: Ueber den altdeutschen Meistersang. Göttingen 1811, S. 5–6.
32 Zusammenfassend: Bausinger, Formen der Volkspoesie (wie Anm. 8), S. 21.
33 Lüthi, Max: Urform und Zielform in Sage und Märchen. In: Fabula 9 (1967), S. 41–54, hier S. 52. Auch: Lüthi, Max: Das Bild des Menschen in der Volksliteratur [1969]. In: Ders.: Volksliteratur und Hochliteratur (wie Anm. 30), S. 9–21, hier S. 16.
34 Lüthi, Urform und Zielform (wie Anm. 33), S. 47.
35 Lüthi, Lob (wie Anm. 18), S. 20–21.

36 Lüthi, Freiheit und Bindung (wie Anm. 30), S. 170.
37 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 96.
38 Vgl. Lüthi, Volkskunde und Literaturwissenschaft (wie Anm. 12), S. 167; Jolles, André: Einfache Formen [1930]. 2. Auflage. Darmstadt 1958, S. 100.
39 Lüthi, Volkskunde und Literaturwissenschaft (wie Anm. 12), S. 170.
40 Jolles, Einfache Formen (wie Anm. 38), S. 91.
41 Lüthi, Das Märchen als Gegenstand der Literaturwissenschaft (wie Anm. 10), S. 167.
42 Vgl. zusammenfassend: Lüthi, Freiheit und Bindung (wie Anm. 30), S. 180.
43 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 37–62.
44 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 79.
45 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 65 und S. 89.
46 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 33.
47 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 36.
48 Die «Kunst der Mitte» ist seit der Antike eine ebenso ethische wie poetische Aufgabe. Vgl. Aristoteles: Die Nikomachische Ethik. München 1991.
49 Lüthi, Freiheit und Bindung (wie Anm. 30), S. 170 und S. 180.
50 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 88.
51 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 88.
52 Die Technik der «Verfremdung», wie sie Brecht (und vor ihm Novalis) beschreibe, sei grundlegend für das Märchen. Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 108. «Erst was von uns abgerückt, fremd gemacht, aus seiner gewohnten Umgebung und Gestalt herausgehoben wird, vermag uns zu fesseln, zu erregen, zu faszinieren.» Lüthi, Das Märchen als Gegenstand der Literaturwissenschaft (wie Anm. 10), S. 162.
53 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 96.
54 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 90. Dieser Gedanke mag auch von Walter Benjamin beeinflusst gewesen sein. Im Passagenwerk heisst es: «Es ist beim Sammeln das Entscheidende, dass der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst wird, um in die denkbar engste Beziehung zu seinesgleichen zu treten. Diese ist der diametrale Gegensatz zum Nutzen.» Der Sammler verwirklicht «die Befreiung der Dings von der Fron, nützlich zu sein». Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. In: Ders.: Gesammelte Schriften V. Hgg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1989, S. 271 und S. 277.
55 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 69 und S. 86.
56 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 13.
57 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 17. Vgl. auch Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 11), S. 298.
58 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 17.
59 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 13–24.
60 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 92.
61 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 15.
62 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 88.
63 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 295.
64 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 37–62, hier S. 51.
65 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 60–61. Vgl. auch Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 155–156.
66 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 91.
67 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 96.
68 Lüthi, Das Märchen als Gegenstand der Literaturwissenschaft (wie Anm. 10), S. 164.
69 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S, 79, hier S. 84: Der isolierende, abstrahierende, sublimierende Stil des Märchens «ist nicht Mittel zu irgendeinem Zweck, sondern die Lebensform des Märchens».
70 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 67.
71 Im Märchen «werden die Dinge leicht, schwerelos, durchsichtig, der trügerische Schleier der äußeren Wirklichkeit fällt». Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 81.
72 Man könnte auch sagen: Coolness. «Märchenfiguren handeln im Grunde immer kühl.» Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 17.
73 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 79.
74 Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen [1795]. In: Nationalausgabe 20. Weimar 1962, S. 309–412, hier S. 357 und 359; Daran anschlies-

send hatte Johan Huizinga den «Ursprung der Kultur im Spiel» verortet. Huizinga, Johan: Homo Ludens [1938]. Reinbek bei Hamburg 1987, S. 9–37.

75 Das Märchen ist «in der Tat das Urbild eines dichtenden Kunstwerks». Lüthi, Das Märchen als Gegenstand der Literaturwissenschaft (wie Anm. 10), S. 164.

76 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 36.

77 Lüthi, Freiheit und Bindung (wie Anm. 30), S. 170 und S. 180.

78 Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft [1790]. In: Ders.: Werke in sechs Bänden, 5. Hgg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1983, S. 233–620, hier S. 299.

79 Vgl. Kant, Kritik der Urteilskraft (wie Anm. 78), S. 307.

80 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 79.

81 Lüthi, Freiheit und Bindung (wie Anm. 30), S. 171–172 und S. 179. Mit Bezug auf Schiller, vgl. Lüthi, Urform und Zielform (wie Anm. 33), S. 47.

82 Vgl. Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 49.

83 Lüthi, Das Märchen als Gegenstand der Literaturwissenschaft (wie Anm. 10), S. 161–162. Vgl. ebenso bereits: Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 74 und 87.

84 Lüthi, Das Märchen als Gegenstand der Literaturwissenschaft (wie Anm. 10), S. 162.

85 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 89; Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 67.

86 Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 11), S, 302.

87 Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 109–123.

88 Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 11), S. 302–303 und S. 308 und S. 310.

89 Vgl. Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 11), S. 296–297; Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 34.

90 Vgl. Lüthi, Max: Parallele Themen in der Volkserzählung und in der Hochliteratur [1965]. In: Ders.: Volksliteratur und Hochliteratur. Menschenbild, Thematik, Formstreben. München, Bern 1970, S. 90–99, hier S. 90; Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 69–70; Lüthi, Lob (wie Anm. 18), S. 20–21.

91 Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 91–109.

92 Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 83–90.

93 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 37–62.

94 Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 67.

95 Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 180.

96 Lüthi, Volkskunde und Literaturwissenschaft (wie Anm. 12), S. 166.

97 Lüthi, Urform und Zielform (wie Anm. 33), S. 49.

98 Barthes, Der Tod des Autors (wie Anm. 20) 1968/2006, S. 58.

99 Schiller, Friedrich: Votivtafeln (1795), zit. n. Lüthi, Urform und Zielform (wie Anm. 33), S. 47.

100 Lüthi, Freiheit und Bindung (wie Anm. 30), S. 170.

101 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 33; Lüthi, Freiheit und Bindung (wie Anm. 30), S. 179.

102 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 89.

103 Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 8.

104 Lüthi, Lob (wie Anm. 18), S. 24: «Nicht umsonst wecken Nachahmung, Sichanpassen, Lernen schon beim kleinen Kind Lustgefühle.»

105 Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 71–83.

106 Lüthi, Freiheit und Bindung (wie Anm. 30), S. 170–171. Vgl. auch Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 68.

107 Lüthi, Lob (wie Anm. 18), S. 24.

108 Lüthi, Freiheit und Bindung (wie Anm. 30), S. 180.

109 Lüthi, Freiheit und Bindung (wie Anm. 30), S. 171.

110 Lüthi, Freiheit und Bindung (wie Anm. 30), S. 172: Dem Märchen ist beides zu eigen, «die Strenge des Gesetzlichen und das Leichte, Tänzerische, der Erdenschwere Enthobene, das uns das Gefühl der Freiheit gibt».

111 Kleist, Heinrich von: Über das Marionettentheater [1810]. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe, 2. Hgg. von Helmut Sembdner. 7. Auflage. München 1984, S. 338–345.

112 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 85; Lüthi, Lob (wie Anm. 18), S. 24.

113 Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 7.

114 Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 151.

115 Lüthi, Max: Es war einmal… Vom Wesen des Volksmärchens. Göttingen 1962, S. 105.

116 Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 9: «Überall wird, ausgesprochen oder unausgesprochen, sowohl der ästhetische als auch der anthropologische Aspekt berücksichtigt, die künstlerische Wirkkraft und die anthropologische Aussage.» Viele ästhetische Merkmale lassen sich zugleich anthropologisch lesen.
117 Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 11), S. 304.
118 Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 152.
119 Herder, Johann Gottfried: Abhandlung über den Ursprung der Sprache [1772]. In: Ders.: Werke 1. Frankfurt am Main 1985, S. 695–810, hier S. 715.
120 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 151–184, hier S. 154.; Lüthi, Das Bild des Menschen (wie Anm. 33), S. 15; Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 154.
121 Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 79.
122 Lüthi, Freiheit und Bindung (wie Anm. 30), S. 196.
123 Camus, Albert: Der Mythos von Sisyphos [1942]. Ein Versuch über das Absurde. Hamburg 1975.
124 Lüthi, Freiheit und Bindung (wie Anm. 30), S. 196.
125 «Der Mensch ist in hohem Grade gefährdet» und deswegen stets auf «Hilfe und Helfer angewiesen». Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 168.
126 Lüthi, Das Bild des Menschen (wie Anm. 33), S. 16.
127 Gehlen, Arnold: Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen. Bonn 1956, S. 23.
128 Kant, Kritik der Urteilskraft, (wie Anm. 78), S. 405.
129 Lüthi, Freiheit und Bindung (wie Anm. 30), S. 171.
130 Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 21 und S. 157.
131 Schiller, Über die ästhetische Erziehung, (wie Anm. 74), S. 359.
132 Dieser Gedanke der Entelechie geht auf Aristoteles zurück. Im 20. Jahrhundert ist er in der Philosophie herausragend von Ernst Bloch vertreten worden, auf den sich wiederum Lüthi berufen hat. Vgl. Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 105, S. 132. S. 169, S. 173, S. 176.
133 Lüthi, Urform und Zielform (wie Anm. 33).
134 Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 123.
135 Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 156 und S. 158.
136 Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 67.
137 Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 109–123.
138 Überdies beruft sich Lüthi auf den älteren narratologischen Strukturalismus von Vladimir Propp: «Propps Strukturanalyse und meine Stilanalyse ergänzen einander.» Lüthi, Das europäische Volksmärchen (wie Anm. 6), S. 121.
139 Vgl. Jakobson, Roman, Morris Halle: Grundlagen der Sprache [1956]. Berlin 1960; Lévi-Strauss, Claude: Das wilde Denken [1962]. Frankfurt am Main 2001. Vgl. Lüthis Bezüge darauf in: Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 8, S. 45, S. 63, S. 96, S. 202, S. 204.
140 Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 11), S. 302.
141 Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 65.
142 Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 2), S. 180.
143 «Zusammenklang des Verschiedenen». Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung (wie Anm. 11), S. 299.
144 Vgl. Lüthi, Das Märchen als Gegenstand der Literaturwissenschaft (wie Anm. 10), S. 167–168.