

MATHIAS MAYER

## Natürliche und künstliche Nachtigall

### Zum Verhältnis von Volks- und Kunstmärchen

Seit wir von Kunstmärchen sprechen, und das ist in der breiteren Fachwissenschaft seit Beginn des 20. Jahrhunderts der Fall, ist es klar, dass es das Erstgeburtsrecht nie besessen hat. Das Kunstmärchen ist immer das zweite, ist dem mehr oder weniger echten Märchen nachgeordnet – hierarchisch, chronologisch, ästhetisch. Gerade die Verfeinerung, nicht selten die Raffinesse, mit der das Kunstmärchen einzelner Autoren aufzuwarten vermag, kann ebenso Zeichen der Differenzierung, aber auch der künstlichen Übertreibung oder Leblosigkeit sein. Nur sollte man dem Kunstmärchen zugute halten, dass es eben um diese Gefahren, um seine Abgeleitetheit, um seine quasi-alexandrinische Epigonalität von Anfang selbst gewusst hat. Zumindest in den besten seiner nicht gerade seltenen Exemplare kann das Kunstmärchen gar als eine, mit Schiller zu sprechen, sentimentalische Gattung bezeichnet werden, d. h. ihr eignet der reflektierte Abstand zur zumindest geglaubten, vorausgesetzten Naivität des so genannten natürlicheren, des Volksmärchens. Für eine Vermessung des Abstands zwischen Volks- und Kunstmärchen, wie sie im Folgenden unternommen werden soll, kann also durchaus das Verhältnis maßgeblich sein, das die bewusste Kunstfertigkeit von einer vermutlichen oder vermeintlichen Natürlichkeit trennt. Es wird sich dabei zeigen müssen, ob die dem Volksmärchen zugestandene Natürlichkeit sich im Kunstmärchen auch zeichenhaft niedergeschlagen hat; wie ich meine, ist dies besonders an der Figur der Nachtigall zu beobachten. Bevor wir dazu kommen, sei aber das Programm erst einmal skizziert – ich unterscheide fünf Punkte:

1. Forschungsgeschichtliche Aspekte des Verhältnisses von Volksmärchen und Kunstmärchen
2. Die Nachtigall als ornithologischer Garant der Natürlichkeit des Volksmärchens
3. Eine Analyse von Hans Christian Andersens Märchen *Die Nachtigall*
4. Ein Blick auf die Wirkungsgeschichte von Andersens Märchen
5. Schluss

### **1 Forschungsgeschichtliche Aspekte des Verhältnisses von Volksmärchen und Kunstmärchen**

Zur Definition und das heißt zur Abgrenzung des Kunstmärchens gehört als Basisforderung nach wie vor 1. die Zuordnung des Textes zu einem „namentlich bekannten Autor“<sup>1</sup>, es wird somit 2. schriftlich fixiert und ist 3. juristisch als geistiges Eigentum geschützt.<sup>2</sup> Hinzu kommen 4. die Merkmale, dass das Kunstmärchen sich stets der Geschichtlichkeit seiner Gattung bewusst ist, dass es also sich niemals als das Er-

ste, sondern immer als Teil einer schon existierenden Textkette versteht. Damit hängt zusammen, dass 5. das Kunstmärchen sich über seinen Ausnahmecharakter im Klaren ist, nämlich die Konfrontation mit der Wirklichkeit: Das Kunstmärchen ist sich mithin seiner selbst als einer nicht-selbstverständlichen Erzählung des Wunderbaren bewusst, d. h. es setzt den Riss zwischen Realität und dem Wunderbaren voraus und vergisst ihn nicht. Es ist nicht naiv.

Daraus ergeben sich vor allem Konsequenzen für das Verhältnis des Kunstmärchens zum Volksmärchen, denn das Kunstmärchen gewinnt definitiv an Selbständigkeit – natürlich auf Kosten der Abhängigkeit vom Volksmärchen. Viele Märchen – in Italien, Frankreich, Deutschland – wurden als Märchen geschrieben und erst Jahrhunderte später als Kunstmärchen eingeordnet. Die Romantik war für diese Zuordnung die entscheidende Zäsur. Maßstab für die Zuordnung zum vermeintlich echten Märchen oder Volksmärchen war seit der Romantik die angeblich größere Natürlichkeit, das, wie Jakob Grimm es nannte, Sich-von-selbst-machen.

Kunstpoesie verdankt sich dagegen einer stärkeren, gewollten Zubereitung. Die neuere Forschung<sup>3</sup> stellt nun aber immer mehr die Differenz zwischen Kunstmärchen und Volksmärchen in Frage: Nicht mehr das Kunstmärchen ist der Stiefbruder des Volksmärchens, sondern das Volksmärchen gewinnt nach und nach immer mehr Eigenschaften eines konstruierten, gewollten Textes und nähert sich damit seiner vermeintlichen Ablage – dem Kunstmärchen – an. Das Volksmärchen ist dann nur noch „Orientierungsmuster“<sup>4</sup> oder Stoffreservoir<sup>5</sup> des Kunstmärchens, aber nicht mehr Vorbild, ja, das Kunstmärchen mag sich als prioritär gegenüber dem Volksmärchen erweisen.<sup>6</sup>

Im Kunstmärchen-Artikel der *Enzyklopädie des Märchens* macht Manfred Grätz (im Anschluss an F. Apel<sup>7</sup>) die Brüder Grimm für „die gedankliche Unterscheidung zwischen Volksmärchen und Kunstmärchen“ verantwortlich, denn mit der Opposition von Naturpoesie und Kunstpoesie werden alle nicht-anonymen, nicht-alten und nicht-naiven Märchen als Kunstmärchen festgelegt. Damit erweist sich aber die Definition des Kunstmärchens als ideologisch, indem sie von der Priorität der Natürlichkeit und Authentizität ausgeht, die – natürlich – dem Volksmärchen zugesprochen wurde. Genau diesen Anspruch hat das Volksmärchen inzwischen im Blick der Forschung mehr und mehr eingebüßt, es nähert sich damit im selben Maße dem Kunstmärchen an.

Die These, die ich im Folgenden illustrieren möchte, besteht darin, dass das Kunstmärchen dem Abstand zum Volksmärchen schon Rechnung trägt, indem es das Merkmal der Reflektiertheit, also der sentimentalischen Bewusstheit, nicht nur realisiert und praktiziert, sondern stets auch selbst reflektiert, so dass sich das Kunstmärchen als das von vornherein Künstliche versteht, dabei aber den Anspruch auf Natürlichkeit im Auge behält – im Bewusstsein, dass diese Natürlichkeit für das Kunstmärchen unerreichbar bleibt.

Man kann es auch so sagen: Das Kunstmärchen weiß immer, dass es kein so natürliches Märchen ist, wie es das Volksmärchen anscheinend ist; aber das Kunstmärchen

weiß zweitens, dass eine ungebrochene Natürlichkeit nach der Romantik nur als Projektion, als Anspruch, niemals als Realität existiert. Das Kunstmärchen erwartet die Natürlichkeit nicht mehr, sondern nähert sich dem, was Schiller die „Naivität der Gesinnung“ (nicht der Überraschung) nennt: mit völligem Bewusstsein verlangt es, dass „die Natur Recht, die Kunst aber Unrecht habe“<sup>8</sup> – die Kunst, die das Kunstmärchen ja selbst ist, d. h. es steht seiner eigenen Künstlichkeit mit schlechtem Gewissen gegenüber – es wäre gerne natürlich, aber kann es nicht mehr sein.

Das Kunstmärchen empfindet nicht natürlich, aber es empfindet das Natürliche – womit wir Schillers Definition der sentimentalischen Dichtung aufgreifen, von der er sagt: „Unser Gefühl für Natur gleicht der Empfindung des Kranken für die Gesundheit.“<sup>9</sup> Freilich gibt es diese ungebrochene „Gesundheit“ des Märchens für die Autoren des Kunstmärchens nicht mehr, aber als Retrospektive, als nachträgliche Konstruktion prägt sie das Märchen – mindestens seit der Romantik. Das Kunstmärchen wäre somit in seiner sentimentalischen Brechung nur die Entfaltung des sentimentalischen Kerns des Volksmärchens, das diesen Kern um 1800 unter dem Anspruch der Natürlichkeit besonders raffiniert versteckt gehalten hat.

Das Kunstmärchen lebt im Bewusstsein des Abstandes von der Natur; es verarbeitet viele Elemente des für natürlich erachteten Volksmärchens, sozusagen im Bewusstsein der verlorenen Natürlichkeit. Dies ist die sentimentalische Anlage des Kunstmärchens. An ihr ändert sich nichts durch die Tatsache, dass der Glaube an die Natürlichkeit des Volksmärchens sich inzwischen als Illusion erwiesen hat.

## 2 Die Natürlichkeit der Nachtigall

Natürlich – oder auch nicht – soll die folgende Erörterung auf Hans Christian Andersens Märchen *Die Nachtigall* hinauslaufen. Zuvor müssen wir uns aber kundig machen über die Zeichenhaftigkeit dieses wenig bunten Vogels, der bereits in der Antike als Maßstab des Singvogels gegolten hat. Der Reichtum der Melodien, die wechselnden Tonlagen und die Variationsbreite des Repertoires müssen dafür verantwortlich gewesen sein.<sup>10</sup> Ihre besondere Wertschätzung geht auch daraus hervor, dass sie bald mit prophetischen Gaben ausgestattet, bald als Geheimnisträgerin oder auch als Seelentier und sogar als Christusfigur gedeutet wurde. Die Nachtigall geht aus dem Wettstreit der Vögel als Siegerin hervor und ist schon in der Antike eine Gestalt nicht nur des Märchens, sondern auch des Mythos. Ob man wirklich, mit Walter Burkert, eine untergründige Verbindung zwischen dem Tereus-Mythos und dem Lied vom Machandelboom ziehen kann, scheint mir eher fraglich und im Augenblick auch nicht relevant.<sup>11</sup> Die vor allem von Ovid berichtete Geschichte ist diejenige von Tereus, der Philomela, die Schwester seiner Frau Prokne, in seine Gewalt bringt und schändet. Damit sie nichts verraten kann, schneidet er ihr die Zunge ab, doch stellt Philomela das Verbrechen in einem Bildteppich dar. Gemeinsam mit ihrer Schwester Prokne rächt sie sich an Tereus: Prokne schlachtet den gemeinsamen Sohn Itys und setzt ihn dem Vater, ihrem untreuen Mann, als garstige Mahlzeit vor.

Dieser verfolgt die Schwestern, die zur Nachtigall und zur Schwalbe werden, er selbst zum Wiedehopf. Prokne, als Nachtigall, klagt um den Sohn Itys. Die Lateiner leihen der Nachtigall den Namen der Schwester, so dass Philomela nun zur Nachtigall geworden ist.

Das klagende Lied der Nachtigall wird in der persischen Lyrik besonders als Ausdruck der Liebe variiert, bei Hafis in der Liebe von Rose und Nachtigall, von wo es dann zu Goethe<sup>12</sup> und Heine<sup>13</sup> weitergetragen wird. Doch ist es nicht so sehr die Stimme der Liebe, sondern diejenige der Natur in ihrer Echtheit und Unverstelltheit, die die Nachtigall gerade zu einem für das Märchen natürlichen Vogel macht. Den Zusammenhang, das Postulat, dass gerade die Nachtigall für eine Natur-Unmittelbarkeit steht, hat für die Kernzeit der Märchen-Produktion kein anderer so gültig und so erstaunlich anschaulich formuliert wie Kant: In § 42 seiner *Kritik der Urteilskraft* stellt er einen Zusammenhang her zwischen dem Interesse an der Schönheit der Natur und der „Analyse zu guter moralischer Gesinnung“.<sup>14</sup> Das Nachtigall-Beispiel, das er anführt, scheint geradezu einen Prätext für Andersens Märchen zu bilden:

Was wird von Dichtern höher gepriesen, als der bezaubernd schöne Schlag der Nachtigall, in einsamen Gebüsch, an einem stillen Sommerabende, bei dem sanften Lichte des Mondes? Indessen hat man Beispiele, daß, wo kein solcher Sänger angetroffen wird, irgend ein lustiger Wirt seine zum Genuß der Landluft bei ihm eingekehrten Gäste dadurch zu ihrer größten Zufriedenheit hintergangen hatte, daß er einen mutwilligen Burschen, welcher diesen Schlag (mit Schilf oder Rohr im Munde) ganz der Natur ähnlich nachzumachen wußte, in einem Gebüsch ver barg. Sobald man aber inne wird, daß es Betrug sei, so wird niemand es lange aushalten, diesem vorher für so reizend gehaltenen Gesange zuzuhören; und so ist es mit jedem anderen Singvogel beschaffen. Es muß Natur sein, oder von uns dafür gehalten werden, damit wir an dem Schönen als einem solchen ein unmittelbares *Interesse* nehmen können.<sup>15</sup>

Auch die Romantik nimmt im Schlag der Nachtigall vor allem eine unmittelbare Naturstimme wahr, ja sie wird über die Begleitung nächtlichen Liebesgeflüsters hinaus zur poetischen Prophetin, die „dichterisch ihren Traum“ verkündet, in Ludwig Tiecks *Mondscheinlied*.<sup>16</sup> Es überrascht nicht, dass Hölderlin in der Rhein-Hymne Rousseaus Rückzug an den Bieler See als diejenige Chance interpretiert, „in frischer Grüne zu sein, / Und sorglos arm an Tönen, / Anfängern gleich, von Nachtigallen zu lernen“.<sup>17</sup>

### 3 Analyse von Andersens *Die Nachtigall*

Von Hans Christian Andersen sind mehr als 150 Märchen überliefert, von denen eine große Zahl zu den Klassikern des Kunstmärchens gehört und eine weltweite, millionenfache Verbreitung in allen Sprachen gefunden hat. Andersen gehört sicherlich deshalb für die Erörterung des Abstandes von Volks- und Kunstmärchen zu den ergiebigsten Autoren, weil seine Anfänge als Märchenerzähler in den 1830er Jahren

noch im Anschluss an ihm seit Kindheit bekannte Volksmärchen liegen. Größeren Beifall fanden dann allerdings diejenigen Texte, die er selber erfunden hat, etwa *Die kleine Meerjungfrau* und *Des Kaisers neue Kleider*.

Andersen hat sich nicht häufig, aber immerhin aufschlussreich über sein eigenes Märchenverständnis geäußert. In der Autobiographie *Das Märchen meines Lebens* gibt er zunächst zwei poetologische Momente zu Protokoll, zum einen die Beibehaltung des mündlichen Gestus und zum anderen den Doppelblick auf sowohl die kindlichen wie die erwachsenen Leser:

[...] ich hatte meine kleinen Erzählungen ganz in der Sprache, mit den Ausdrücken zu Papier gebracht, in denen ich sie den Kleinen selbst mündlich erzählt hatte, und war zu der Erkenntnis gekommen, daß die verschiedensten Altersklassen darauf eingingen; die Kinder hatten ihren größten Spaß an dem, was ich die Staffage nennen möchte, die Älteren interessierten sich dagegen für die tiefere Idee. Die Märchen wurden eine Lektüre für Kinder und Erwachsene, was, wie ich glaube, in unserer Zeit die Aufgabe desjenigen ist, der Märchen schreiben will“.<sup>18</sup>

Und in einem Brief an Ingemann heißt es dazu erläuternd:

Ich glaube – und ich wäre sehr froh, wenn ich recht hätte –, daß ich mir jetzt darüber im reinen bin, Märchen zu dichten. Die ersten, die ich herausgab, waren ja meist ältere, die ich als Kind gehört hatte und die ich, meiner Art und Weise entsprechend, zu erzählen und umzudichten pflegte. [...] Jetzt erzähle ich aus vollem Inneren, ergreife eine Idee für die Älteren und erzähle dann für die Kleinen, indes ich eingedenk bin, daß Vater und Mutter oft zuhören, und die müssen etwas zum Nachdenken haben!<sup>19</sup>

Im November 1843 erschienen Andersens *Nye Eventyr*, „Neue Märchen“, zu denen neben dem *Häßlichen jungen Entlein* auch *Die Nachtigall* gehört, ein Text, den Andersen erst im Oktober 1843 (an zwei Tagen) geschrieben hatte.<sup>20</sup> Es ist ja die Geschichte aus dem fernen China, dessen Kaiser in einem Palast aus Porzellan regiert, sehr kostbar, aber sehr zerbrechlich; seine Hofschranzen sind so künstlich und eingebildet, dass etwa der Kavalier seiner Verachtung der ihm Untergebenen nur durch ein verhallendes „P!“ Luft zu machen pflegt. Dass am Rande des Reiches eine Nachtigall die schönsten Melodien singt, das weiß allenfalls die Küchenmagd oder der Fischer, der in den Wäldern am Meer wohnt und sich an ihrem Gesang erfreut. Die Reisenden rühmen die Nachtigall als das Schönste des ganzen Landes, aber der Kaiser kennt sie gar nicht. Die Leute vom Hof können zunächst ihren Gesang nicht vom Gebrüll einer Kuh oder dem Quaken der Frösche unterscheiden, doch als die Nachtigall schließlich vor den Kaiser gebracht wird, ist er durch ihren seelenvollen Gesang bis zu Tränen gerührt. Auch dem Küchenmädchen war es so ergangen: „Mir treten dabei Tränen in die Augen, es ist ganz so, als ob meine Mutter mich küßt!“

Indessen trifft nach einiger Zeit ein Geschenk des Kaisers von Japan ein, das in einer diamantbesetzten, äußerst wertvollen künstlichen Nachtigall besteht, die als ein Automat ein virtuoseres Lied, das den gesamten Hof entzückt, zum Besten geben kann. Angesichts der Wertschätzung, die ihre Konkurrentin erfährt, kehrt die natürliche Nachtigall unbemerkt in ihre Wälder zurück. Aber es kommt, wie es kommen muss

– die vom Hof maßlos überschätzte künstliche Nachtigall wird eines Tages überdreht, der Mechanismus bricht und sie kann, notdürftig repariert, gerade nur noch einmal im Jahr ihr altes Lied wieder singen. Der Kaiser von China erkrankt, er wird so krank, dass sogar der Tod bereits an seinem Bett sitzt und ihm ein Emblem der Herrschaft nach dem andern aus der Hand nimmt. In dieser schwersten Stunde, da bereits der Hof mit dem Ableben des Herrschers rechnet, kehrt die natürliche Nachtigall in sein Zimmer zurück und singt ihm eine Melodie vor, durch die sie ihn nach und nach ins Leben zurückholt und dem Tod Stück für Stück die Herrschaftszeichen wieder entwendet:

„Ja, schenkst du mir den prächtigen goldenen Säbel?“ – sagte die Nachtigall zum Tod. „Schenkst du mir die reiche Fahne? Schenkst du mir des Kaisers Krone?“ Und der Tod schenkte für jedes Lied ein Kleinod, und die Nachtigall fuhr immer noch fort zu singen, und sie sang von dem stillen Friedhof, wo die weißen Rosen stehen, wo der Holunderstrauch duftet und wo das frische Gras von den Tränen der Hinterbliebenen begossen wird; da verlangte es den Tod nach seinem Garten, und er schwebte, wie ein kalter, weißer Nebel, zum Fenster hinaus.

Der Kaiser ist gerettet. Getröstet und von der Nachtigall ins Leben zurückgeholt, ist er beschämt über ihre selbstlose Wiederkehr; zumal sie allen weltlichen Lohn ablehnt. Dass sie damals den Kaiser zu Tränen rühren konnte, das hat sie ihm nicht vergessen; in diesem ganz unmittelbaren, natürlichen Zeugnis persönlicher Rührung liegt für sie ein unvertretbarer, höchst authentischer Dank, durch den sie sich ausreichend belohnt weiß. So kann der durch die Seelenmusik der natürlichen Nachtigall wieder erstarkte Kaiser am Ende die überraschten Hofschranzen mit einem sehr lebendigen „Guten Morgen“ in Erstaunen versetzen.

*Die Nachtigall* gehört seither zu den bekanntesten und stets hoch geschätzten Texten des Dichters, und eine auf sein Kunstverständnis zu übertragende Lesart liegt nahe: Andersen schrieb das Märchen in einer für ihn besonders wichtigen Zeit, die nicht nur durch den zunehmenden Ruhm in ganz Europa gekennzeichnet war, der ihn bald in die großen Reisen über den ganzen Kontinent zog. Vielmehr hat man mehrfach die Verbindung hergestellt zwischen dem Märchen der *Nachtigall* und der von Andersen verehrten Sängerin Jenny Lind, die damals bereits die „schwedische Nachtigall“ genannt wurde. Andersen hatte sie schon 1840 flüchtig kennen gelernt, doch kam es eben im Herbst 1843 zu einem intensiven Austausch, bei dem er sie auch als Sängerin in der Oper in Kopenhagen hörte. Nimmt man die spätere Interpretation aus der Autobiographie zu Hilfe, so wird diese Begegnung geradezu mythisch verklärt, wenn Andersen davon spricht, diese Freundschaft sei für ihn „von großer geistiger Bedeutung“ gewesen, ja, sie habe ihn nicht weniger als „das Heilige in der Kunst“ fühlen, „die Mission erkennen lassen, die Gott ihm als Dichter aufgetragen“ habe.<sup>21</sup> An späteren Stellen der Autobiographie ist von ihrer Interpretation der Opernheldinnen Bellinis und Donizettis die Rede, mit der bezeichnenden Formulierung: „welch ein Spiel, ja, das Wort selbst ist ein Widerspruch! Es war Natur! Etwas Wahreres ist nie über eine Bühne gegangen!“<sup>22</sup>

Das Märchen der *Nachtigall* ist daher als Huldigung nicht nur der schwedischen Sängerin interpretiert worden, die sich in ihrer Natürlichkeit der Künstlichkeit der italienischen Oper als überlegen gezeigt habe, sondern auch als Darstellung von Andersens eigener Poetik, die sich in der natürlichen Nachtigall verkörpere. Diese Lesart erscheint problematisch, denn sie reduziert diese Geschichte auf die Hofsatire, denn die künstliche Nachtigall kann ihre Resonanz nur unter den eingebildeten, degenerierten und unnatürlichen Hofschranzen finden; und zum andern erhebt diese Lesart einen Anspruch auf Natürlichkeit für das Märchen Andersens, das dessen Zeitbewusstsein nicht mehr entspricht.

Vom Hof wird die Nachtigall als äußerlich unscheinbar, ihr Gesang als das Läuten von Glasglocken oder als Koketterie wahrgenommen. So weiß die Nachtigall, dass sie missverstanden wird und ihr Gesang am besten im Grünen klingt. Ihre Naturstimme erreicht aber das Herz des Kaisers, woraus sich die erheblich kompliziertere Struktur des Märchens ergibt, die nicht auf die Opposition von Natur und Unnatur festgelegt werden kann.

Zunächst ist allerdings offensichtlich der Natur der Nachtigall die Unnatürlichkeit des Hofes und dann auch die der künstlichen Nachtigall entgegengesetzt. Aber trotz der Unnatürlichkeit seiner Umgebung hat der Kaiser einen Rest von Natur bewahrt. Er ist eine Figur der Vermittlung, der Sehnsucht nach der verlorenen, ihm zunächst sogar unbekanntem Natur. Auch er verliert über dem Kunstwerk, das er als Geschenk erhält, die Verbindung zur Nachtigall, die in die Wälder zurückfliegt. Die künstliche Nachtigall unterscheidet sich von dieser durch ihr prachtvolles Äußeres und die Regelmäßigkeit ihres Gesangs. Während der gesamte chinesische Hof die Kunstnachtigall vorzieht und man höchst gelehrt über sie schreibt, vermissen die Fischer doch etwas an ihrem Gesang. Und der Kaiser von Japan hatte zu seinem Geschenk dazu geschrieben, was vielleicht nicht nur als understatement gemeint war: „Die Nachtigall des Kaisers von Japan ist armselig gegen die des Kaisers von China.“ Auch der Kaiser von China ist nicht so ausschließlich durch die Unnatürlichkeit korrumpiert wie sein Hof. Er setzt den künstlichen Vogel als „Hochkaiserlichen Nachtsängersänger“ im Range Nummer Eins zur linken Seite neben sich, „denn der Kaiser hielt die Seite für die vornehmste, an der das Herz saß, und das Herz sitzt links, auch bei einem Kaiser“.

Der Kaiser also, so würde ich meinen, ist zwar nicht die Titel-, aber fraglos die Hauptfigur dieses grandiosen Märchens. Er steht *zwischen* der Rührung des Herzens durch die Naturstimme und der hochzivilisierten Unnatürlichkeit seines Hofes, der satirisch die moderne Entwicklung technischer Perfektion spiegelt. Nicht in der Natürlichkeit der Nachtigall, sondern im Zwiespalt des Kaisers zeichnet Andersen sein Selbstporträt und die Poetik des Kunstmärchens. Denn die moderne, zeitgemäße Märchenkunst ist nach wie vor von der Rührung des Volksmärchens, als einer verlorenen Möglichkeit, geprägt, sie weiß um dessen Überlebtheit, denn das Volksmärchen passt gleichsam wie die Nachtigall am besten ins Grüne, in der modernen Zivilisation bleibt es ein Fremdkörper, dessen man in Wehmut gedenkt.

Weder die natürliche noch die künstliche Nachtigall ist einfach das Abbild der Andersen-Märchen, denn sie sind weder bloße Naturidyllen noch auch mechanisch auf vorherbestimmten Walzen erzählt. Doch erzählt Andersen im Wissen um die unvermeidliche Zerbrechlichkeit moderner Märchen, die sich an Kinder und Erwachsene gleichermaßen richten müssen und die damit nicht mehr zur unmittelbaren Lebendigkeit und Volkstümlichkeit der Volksmärchen zurückkehren können. Diesen Verlust bildet das Märchen von der Nachtigall auch dadurch ab, dass nur noch die Küchenmagd und die Fischer das Gespür für die authentische Stimme der Natur haben, eine Fähigkeit, die offenbar am sozialen Rand der Gesellschaft angesiedelt ist.

Umso erstaunlicher ist dann, dass der Kaiser sich trotz allem noch so viel Natürlichkeit bewahrt hat. Seine Rettung aus dem Tod wird zur poetologischen Rekreationsphantasie: Immer wieder muss die Begegnung mit der Stimme der Natur das in die Unnatürlichkeit und Unlebendigkeit abzudriften drohende Kunstmärchen vor der Seelenlosigkeit bewahren. Das Märchen von der Nachtigall wird somit zur poetologischen Allegorie, wie die Naturstimme für das Kunstmärchen bei aller Distanz unverzichtbar ist.

Dass Andersen immer wieder über die Verankerung seines Schreibens in der Geschichte der Gattung nachgedacht hat, lässt sich aus seinen Texten gut belegen. Nicht nur, dass seine Anfänge geradezu als Bearbeitungen von Volksmärchen zu lesen sind, wie er selbst gesagt hat. Auch in einzelnen Geschichten hat er über das Verhältnis zwischen alter und neuer Poesie nachgedacht, so etwa in der kleinen Erzählung *Eine Rose vom Grab Homers*, wo mit ziemlich abgründiger Ironie – sollte man sich nicht an Borges erinnern? – der Angsttraum einer Rose Wirklichkeit wird: Sie hält sich gegenüber einer Nachtigall, die sie in vergeblicher Liebe ansingt, zugute, dass sie aus dem Grab Homers hervorgeblüht sei. Ihr Traum, dass ein Dichter aus dem Norden komme und sie breche, sie in einem Buche presse und sie als eine Rose vom Grab Homers aufbewahre, wird plötzlich Realität: „Gleich einer Mumie ruht nun der Blumenleichnam in seiner Ilias, und wie im Traume hört sie ihn das Buch aufschlagen und sagen: ‘Hier ist eine Rose vom Grabe Homers!’“<sup>23</sup> Die Dichtung des Nordens setzt damit den Tod der alten Dichtung voraus, die Rose ist selbst aus dem Grab des Homer hervorgesprossen und findet ihr eigenes Ende als Trophäe im Buch eines modernen Homer-Lesers, der Prozess der Zivilisation kostet sie das Leben.

In einem späteren Text phantasiert Andersen *Die Muse des neuen Jahrhunderts* – sie hat viel, zu viel gelesen, sie hat das große und kleine Einmaleins der Philosophie gelernt, sie bekommt von der Photographie das Spielzeug und fährt womöglich als Lokomotive durch den Tunnel, als schnaubender Delphin über das Weltmeer oder als Vogel Rock von Montgolfier aus der Luft auf das Land herab – ihre Ankunft im Zeichen der Technik, der Wissenschaft und des Bewusstseins ist nicht zu übersehen, und Andersen reagiert auf diese Veränderung mit höchster Flexibilität. Und doch bleibt seinen Texten die Sehnsucht nach der Nachtigall eingeschrieben – es sind Märchen, die aus dem Vergangenheitsgefühl des echten, des Volksmärchens heraus geschrie-

ben sind und ihm ein ehrendes Andenken bewahren, gleichsam Rosen vom Grab des Märchens. Insofern steht Andersen nicht nur auf der Seite der Improvisation, sind Natur- und Kunstpoesie für ihn gerade nicht unvereinbare Gegensätze.<sup>24</sup>

Genau diese Zwischenstellung lässt sich Andersens Märchen auch theoretisch zu sprechen: In seiner Autobiographie zitiert er ausführlich das Urteil eines zeitgenössischen Rezensenten, der 1846 über *Andersen und seine Märchen* publiziert hat. Ein mit Andersen persönlich bekannter Lehrer in Oldenburg, der Philosophie und Geschichte studiert hatte, ein gewisser Karl August Mayer (1808–1894), schreibt: „Das Märchen Andersens in seiner vollsten Entfaltung füllt die Kluft zwischen dem Kunstmärchen der Romantiker und dem Volksmärchen, wie es die Brüder Grimm aufgezeichnet haben“.<sup>25</sup>

Damit kann der wissenschaftliche Erstbeleg für die Einführung des Kompositums ‘Kunstmärchen’ um 60 Jahre vordatiert werden, denn bisher – laut Rölleke im „Reallexikon“<sup>26</sup> – war die Forschung davon ausgegangen, dass das Wort ‘Kunstmärchen’ erst nach 1900 aufgetaucht sei. Es ist allerdings erstaunlich, dass die auf Internationalität drängende Forschung dieses Zeugnis bei Andersen übersehen hat: Im Anhang zu seiner Autobiographie druckt er sogar eine umfangreiche Passage aus Mayers Abhandlung ab, aus der eine erste Theorie des Märchens hervorgeht. Mayer definiert es als „jene Dichtungsart“, die „auf den naiven Standpunkt der Kindheit sich stellend, eine übernatürliche Welt phantastisch in die natürliche hineinträgt.“<sup>27</sup> In der *Nachtigall*, die der Oldenburger als einer der ersten kommentiert haben dürfte, sieht er allerdings jene „Verherrlichung der Natur, [...] des reinen Dichtergemütes“, die meines Erachtens zu kurz greift.

#### 4 Zur Wirkungsgeschichte der *Nachtigall*

Meine These ist dahingehend zu ergänzen, dass Andersens Märchen ein Paradigma bildet für das Verhältnis von Volksmärchen und Kunstmärchen, dass sein Märchen die Übersetzung ins Bild darstellt, wie das Kunstmärchen nicht auf den Dialog mit der Naturstimme verzichten kann, auch wenn klar ist, dass diese Naturstimme in einer zunehmend industriell-technischen Umgebung mehr und mehr zum Zaungast wird.

Als Igor Stravinskij 1880 sich dem Märchen Andersens zuwandte, schrieb ihm Stephan Mitusow ein Libretto. Strawinskij folgte in dieser Kurzoper, die drei Akte in nur 45 Minuten umfasst, zunächst der Form der Märchenoper und integrierte Elemente der epischen Operntradition. Er wählte den französischen Titel *Le Rossignol*, stellte das Werk aber nach langer Unterbrechung erst 1914 fertig, die Uraufführung fand in Paris statt.<sup>28</sup>

Während der 1. Akt noch spätromantische Elemente enthält, dominiert im 2. und 3. Akt ein harmonisch avancierter, pentatonisch geprägter, rhythmisch vielfach wechselnder Stil. Der Komponist folgt der Andersen’schen Satire, wenn er die künstliche

Welt des Hofes mit der lyrischen Melodik des einfachen Volkes konfrontiert, in dem sich eine ungebrochene Natürlichkeit bewahrt hat, so im Gesang des Fischers, der der Nachtigall zuhört. Diese selbst, als Inbegriff unverstellter Natürlichkeit, kann in der Oper nur als Stimme, nicht instrumental abgebildet werden. Im Wettstreit zwischen echter und künstlicher Nachtigall stehen sich daher die Stimme und die virtuos- en Läufe einer Oboe gegenüber. Somit zeigt sich die Problematik in verschärfter Form: Während Andersen in der Nachtigall das Wunder gleichsam noch als Natur, als Einbruch in eine künstliche Welt des Hofes erzählen konnte, aber nicht direkt zeigen musste, ist die Komplikation auf der Bühne gravierender: Für die Formulierung der Natürlichkeit gibt es nur das Mittel der Stimme selbst, das aber als Hauptmedium der Gattung Oper überhaupt zum Einsatz kommt. Der Komponist muss also in seinen Stimmen eine Differenz zwischen der größtmöglichen Authentizität der Nachtigall und der davon abweichenden Künstlichkeit des Hofes, der ja aber auch singt, einführen.

Damit wird aber auch sichtbar, und das ist der Vorteil der Oper, dass ihr Hauptmedium, die Stimme, bei aller Künstlichkeit, die man einer Oper im Allgemeinen zurechnet, doch auch den Anspruch auf unmittelbare Sprache der Natur hat. Dass Stravinskij damit keineswegs ein „kaum komponierbares“ Problem zu lösen versucht<sup>29</sup>, sondern dass die Konfrontation von Naturstimme und Kunstinstrument als reizvolle Herausforderung aus Andersens Vorlage übernommen werden konnte, zeigt sich an der 1917 aus der Oper entwickelten symphonischen Dichtung für Orchester *Le chant du rossignol*, wo nun nicht mehr Stimme und Oboe, sondern rein instrumental Flöte und Oboe miteinander konkurrieren: Während Andersen den Gegensatz von lebendiger Natur und mechanischer Künstlichkeit glaubhaft erzählen kann, steigern sich die Schwierigkeiten bei der Repräsentation dieses Gegensatzes auf der Opernbühne: Der Bereich der Natur wird nun durch die Stimme vertreten, der der Kunst durch das Orchesterinstrument (Oboe), doch muss sich die Stimme gegenüber den andern Stimmen der Oper als die natürlichere erst ausweisen. Wenn Stravinskij dasselbe Material noch einmal als symphonische Dichtung aufgreift, vertritt dann die Flöte als das vermeintlich natürlichste Instrument die echte Nachtigall, die Oboe bleibt in ihren virtuosen Leerläufen Zeichen der Künstlichkeit.

Der Kaiser von China, der Dichter des dänischen Kunstmärchens wie der moderne Komponist können nicht auf die Natürlichkeit der Stimme oder der instrumentalen Musik verzichten. Wohl schließt Stravinskij konsequent alle Momente der Psychologie und Kausalität aus, die noch bei Andersen enthalten sind<sup>30</sup>, doch ist der Verzicht auf solche „Moralisation“ keineswegs ein Verzicht auf ästhetische Aussage: Im Gegenteil, Stravinskij hebt aus dem modernen Kunstmärchen der Oper das Moment der Natürlichkeit heraus, das nur als Relikt, aber auch als Maßstab zitiert werden kann und muss.

Andersens prekäre, weil keineswegs eindeutige Gegenüberstellung von natürlicher und künstlicher Nachtigall erweist sich auch im 20. Jahrhundert als ein anschlussfähiges Modell. Bei Ingeborg Bachmann, die dem Bereich des Märchens in ihrer Lyrik

und ihrer Prosa erheblichen Platz eingeräumt hat, wird Andersens Modell auf versteckte, bislang jedenfalls wohl übersehene Art zur Folie einer Konfrontation, die in einem übertragenen Sinne zwischen natürlichem und künstlichem Gesang abläuft. Es ist – gleichsam auf den Schultern Stravinskis – die Auseinandersetzung zwischen Musik und Dichtung, die Bachmann an die Geschichte Andersens anhängt.

Bachmann hat 1965 mit Hans Werner Henze zusammen die Oper *Der junge Lord* nach Hauffs Märchen herausgebracht und sich in diesen Jahren wiederholt über Musik geäußert. Dabei steht immer wieder die bei ihr auch sprachphilosophisch begründete Kritik der Sprache im Hintergrund, die für die Dichterin gleichwohl unverzichtbares, aber problematisches Medium ist. Als Konkurrenz einer überlegenen Natursprache, die nur als Unmöglichkeit, als Utopie evoziert werden kann, fungiert aber die Musik. Der Essay *Die wunderliche Musik* schließt mit der Erörterung:

Was aber ist Musik?

Was ist dieser Klang, der dir Heimweh macht?

Wie kommt's, daß du in deinen Todesstunden wieder nach der Nachtigall rufst und dein Fieber wild aus der Kurve springt, damit du sie noch einmal im Baum sehen kannst, auf dem einzigen hellen Zweig in der Finsternis? Und die Nachtigall sagt: „Tränen haben deine Augen vergossen, als ich das erstemal sang!“ So dankt sie dir noch, der du zu danken hast, denn sie vergißt es dir nie.<sup>31</sup>

Gleichwohl hebt Bachmann Andersens behutsam anzitierte Geschichte auf eine andere Ebene, wenn nach mehreren intensiven Nachfragen ihr Text in eine fast lyrische Sprache mündet, bei der die Musik zur Sprache der Stille wird, zu einer Utopie, die niemals erreichbar ist:

Was hörst du noch, weil du mich nicht hören kannst, wenn die Musik zu Ende ist?

Was ist es?!

Gib Antwort!

„Still!“

Das vergesse ich dir nie.<sup>32</sup>

## 5 Schluss

‘Kunstmärchen’ ist deutlich eine historische Kategorie: Sie bildet sich aufgrund des Grimm’schen Natürlichkeitspostulates und beherrscht seither die Märchenproduktion immer mehr. Das Kunstmärchen bleibt vielfach – strukturell, inhaltlich, auch in der Selbsteinschätzung – am Volksmärchen orientiert, d. h. es gibt den Anspruch, aber nicht den Anschein des Naiven implizit oder explizit auf. Allerdings gelten nach der Romantik auch solche Märchen als Kunstmärchen, die vor der Romantik geschrieben waren und etwa, wie bei Musäus, den Titel „Volksmärchen“ tragen.

Entscheidend ist daher nicht so sehr die Unnatürlichkeit oder Künstlichkeit des Kunstmärchens, denn auch das Volksmärchen zeigt sich zunehmend in diesem Licht, sondern die Projektion einer fiktiven, einer als verloren bewussten Natürlichkeit in

das Kunstmärchen. Andersen zeigt dieses Dilemma anschaulich. Die Naturnachtigall ist randständig, in geographischer wie in sozialer Hinsicht lebt sie an den Rändern des Reiches: Die künstliche Nachtigall entspricht dem technischen Fortschritt und seiner Labilität. Als Spiegel der Märchenproduktion gehört die Einbeziehung der Moderne zu den für Andersen unverzichtbaren „Ideen“; aber der Kaiser von China würde nicht überleben, wenn er nur diese künstliche Nachtigall hätte. Das Märchen, das wie der Kaiser zwischen beiden Traditionen steht, bedarf des lebendigen Zustroms aus der natürlichen, inzwischen randständig gewordenen Energie. Das Kunstmärchen muss sich daher immer wieder eine, wenn auch fiktive oder illusionäre Natürlichkeit herbeiphantasieren, von der klar ist, dass es sie verloren hat. Es gehört zum Charme der Gattung Kunstmärchen, dass erst der Verlust der Natur das Bewusstsein für sie weckt.

## Anmerkungen

- 1 Heinz Rölleke: Kunstmärchen. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung, hrsg. v. Harald Fricke. Bd. II. Berlin, New York 2000, S. 366.
- 2 Mathias Mayer / Jens Tismar: Kunstmärchen. 4., neubearb. Aufl. Stuttgart, Weimar 2003, S. 1.
- 3 Detlev Fehling: Amor und Psyche. Die Schöpfung des Apuleius und ihre Einwirkung auf das Märchen, eine Kritik der romantischen Märchentheorie. Mainz 1977. – Dietz-Rüdiger Moser: Theorie- und Methodenprobleme der Märchenforschung. Zugleich der Versuch einer Definition des 'Märchens'. In: Jahrbuch für Volkskunde N.F. 3 (1980), S. 47–64. – Volker Klotz: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. Stuttgart 1985. – Hans-Heino Ewers: Nachwort: Das Kunstmärchen – eine moderne Erzählgattung. In: Ewers (Hrsg.): Zauberei im Herbst. Deutsche Kunstmärchen von Wieland bis Hofmannsthal. Stuttgart 1987, S. 645–678.
- 4 Volker Klotz: Das europäische Volksmärchen. Stuttgart 1985, S. 9.
- 5 Ewers: Nachwort zu *Zauberei im Herbst*, S. 656.
- 6 Manfred Grätz in der Besprechung von Ewers' Anthologie *Zauberei im Herbst*, in: *Fabula* 30, 1989, S. 518.
- 7 Friedmar Apel: Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens. Heidelberg 1978, S. 11.
- 8 Friedrich Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung. In: Schillers Werke, Nationalausgabe. Hrsg. v. Julius Petersen. Bd. 20, hrsg. v. Benno von Wiese. Weimar 1962, S. 419.
- 9 Schiller, Bd. 20, S. 431.
- 10 Diann Rusch-Feja: Nachtigall. In: Enzyklopädie des Märchens. Hrsg. v. Kurt Ranke. Bd. 9, 1999, Sp. 1122–1125
- 11 Walter Burkert: Vom Nachtigallenmythos zum 'Machandelboom', in: *Antiker Mythos in unseren Märchen. Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft*. Bd. 6. Hrsg. v. Wolfdietrich Siegmund. Kassel 1984, S. 113–125.
- 12 Als Beispiel: „Ist's möglich daß ich Liebchen dich kose“, in Goethe, West-östlicher Divan, hrsg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Katharina Mommsen u. P. Ludwig. In: J. W. Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Richter. Bd. 11/2. München 1998, S. 69.
- 13 Vgl. Heine: Reisebilder: Dritter Teil, Italien, Ende des 6. Kapitels. Sämtliche Schriften. Hrsg. v. Klaus Briegleb. München 1969, Bd. 2, S. 329

- <sup>14</sup> Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. In: Werkausgabe. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main 1977, Bd. 10, S. 234. – Zur Deutung der Nachtigall vgl. Ernst u. Luise Gattiker: Die Vögel im Volksglauben. Eine volkskundliche Sammlung aus verschiedenen europäischen Ländern von der Antike bis heute. Wiesbaden 1989, S. 83f. – Rudolf Schenda: Das ABC der Tiere. Märchen, Mythen und Geschichten. München 1995, S. 235–239.
- <sup>15</sup> Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 236.
- <sup>16</sup> Gedichte der Romantik. Hrsg. v. Wolfgang Frühwald. Stuttgart 1993, S. 153.
- <sup>17</sup> Gedichte der Romantik, S. 80. Vgl. Bernhard Böschstein: Hölderlins Rhein-Hymne. 2. Aufl. Zürich 1968, S. 106f.
- <sup>18</sup> Hans Christian Andersen: Das Märchen meines Lebens. Briefe. Tagebücher. Aus dem Dänischen übertragen v. Thyra Dohrenburg. Hrsg. u. mit einem Nachwort versehen v. Erling Nielsen. München 1961, S. 297.
- <sup>19</sup> Zitiert nach Elias Bredsdorff: Hans Christian Andersen. Des Märchendichters Leben und Werk. Aus dem Englischen v. Gertrud Baruch, München 1980, S. 216f.
- <sup>20</sup> Nach Bredsdorff, S. 216. – Die folgenden Textnachweise alle aus: Hans Christian Andersen: Sämtliche Märchen in zwei Bänden. Aus dem Dänischen übersetzt v. Thyra Dohrenburg. Hrsg., mit Nachwort u. Anmerkungen v. Erling Nielsen, München 1959, Bd. 1, S. 274–285.
- <sup>21</sup> Andersen: Das Märchen meines Lebens, S. 302.
- <sup>22</sup> Andersen: Das Märchen meines Lebens, S. 305.
- <sup>23</sup> Andersen: Sämtliche Märchen, Bd. 1, S. 236f., hier S. 237.
- <sup>24</sup> So aber die These von Erling Nielsen im Nachwort zum 2. Band der Sämtlichen Andersen-Märchen, S. 760.
- <sup>25</sup> Karl August Mayer: Andersen und seine Werke. In: Jahrbücher der Gegenwart, hrsg. v. Dr. A. Schwegler. Tübingen 1846, S. 841–880 u. 895–936, hier S. 909.
- <sup>26</sup> Heinz Rölleke, Artikel 'Kunstmärchen', s. Anm. 1, S. 367.
- <sup>27</sup> Karl August Mayer, S. 906.
- <sup>28</sup> Vgl. Thomas Steiert: Igor Stravinsky, Le Rossignol. In: Enzyklopädie des Musiktheaters, Bd. 6, S. 132–135.
- <sup>29</sup> So Carl Dahlhaus: Igor Stravinskij's episches Theater. In: C. D.: Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte. München 1989, S. 186–227, hier S. 193.
- <sup>30</sup> Jürgen Schläder: Gegen Wagner. Theatrale und kompositorische Innovation im Musiktheater der klassischen Avantgarde. In: Udo Bermbach (Hrsg.): Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten. Stuttgart, Weimar 2000.
- <sup>31</sup> Ingeborg Bachmann, Werke, 4 Bde. Hrsg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum u. Clemens Münster. Zürich, München 1978, Bd. 4, S. 45–58, hier S. 57.
- <sup>32</sup> Ingeborg Bachmann, Bd. 4, S. 58.