

Alfred Messerli

„Sie bleiben dort, ich aber kehrte hierher zurück.“

Anfang und Ende im europäischen Volksmärchen

<https://doi.org/10.1515/fabula-2022-0003>

Zusammenfassung: Eingangs- und Schlussformeln haben erst seit dem letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts eine größere wissenschaftliche Beachtung gefunden. Da sie mit dem eigentlichen Märchen in keinem Zusammenhang zu stehen scheinen und in einem gewissen Sinne austauschbar sind, hielt man sie nicht für wichtig. Erst die ‚Entdeckung‘ der Erzählerpersönlichkeit, die Aufwertung des lebendigen mündlichen Erzählens und die Einsicht in die Bedeutung des Publikums weckten nachhaltig die Aufmerksamkeit für die vielfältigen Funktionen von Eingangs- und Schlussformeln: Sie stiften Kontakt zum Publikum und animieren es, sich als Hörende und Sehende der in der Erzählung evozierten fiktiven Welt hinzugeben und diese nicht an einer außerhalb der Erzählung liegenden Realität zu messen. Ebenso geben die Schlussformeln das Signal, sich mit dieser Realität wieder abzufinden.

„Sie bleiben dort, ich aber kehrte hierher zurück.“¹

Abstract: It was not until the last quarter of the nineteenth century that formulaic beginnings and endings started to attract significant scholarly attention. They had previously been considered unimportant because they do not seem to relate directly to the actual tale and are, in a sense, interchangeable. It was only the ‘discovery’ of the storyteller as a figure, the new appreciation for living oral narration, and the recognition of the significance of the audience that elicited a lasting interest in the diverse functions of formulaic beginnings and endings. They create contact with the audience and encourage them, as listeners and viewers, to embrace the fictive world evoked in the narrative rather than evaluating it in terms of a reality outside it. Similarly, the closing formulas signal when it is time to accept that reality again.

¹ Lewin 1978, 101–107: „Das Meermädchen“, hier 107.

Prof. Dr. Alfred Messerli, Institut für Sozialanthropologie und Empirische Kulturwissenschaft der Universität Zürich, Schweiz. E-Mail: messerli@isek.uzh.ch

1 Vorspiel

Eingangs- und Schlussformeln von (Volks-)Märchen haben seit dem letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts das Interesse der Folkloristik gefunden. Voraussetzung dafür war eine neue Aufmerksamkeit für die Erzählerpersönlichkeit, für den kreativen Akt der erzählenden Aktualisierung und für die unterschiedlichen Erzählkontexte. Nun wurde deutlich, dass die Eingangs- und Schlussformeln zahlreichen Funktionen zu genügen hatten. Das Publikum soll neugierig gemacht und begrüßt werden, es wird auf das literarische Genre ‚Märchen‘ vorbereitet; es muss auf ‚Fiktion‘ umstellen und emotional am Sprachspiel teilnehmen. Am Schluss wird wieder in den Modus ‚Realität‘ bzw. *non-fiction* gewechselt.

Der vorliegende Aufsatz bietet in Abschnitt 2 einen Forschungsüberblick der volksliterarischen Bemühung, Eingangs- und Schlussformeln zu dokumentieren und zu verstehen. Abschnitt 3 stellt quellenkritische Reflexionen an, was wiederum die Wissenschaftsgeschichte der Erzählforschung erhellt. Eingangsformeln und individuelle Märchenanfänge werden in Abschnitt 4 unter dem Aspekt der Rahmung bzw. des Rahmens analysiert, Schlussformeln in Abschnitt 5. Hier interessieren besonders die zu eigentlichen „Nachgeschichten“ ausgebauten „persönlichen Abschlüsse“ (Paul Petsch), in denen der Erzähler aus einer passiven in eine aktive Haltung wechselt. Dabei zeigt sich in zahlreichen Beispielen ein Rahmenbruch, indem der Erzähler bzw. die Erzählerin in die erzählte Welt eindringt, der er/sie eigentlich außerhalb ist. Diskussion der Resultate (Abschnitt 6) und Bibliographie (Abschnitt 7) beschließen den Beitrag.

2 Ein Forschungsüberblick

Arbeiten zu Eingangsformeln und Schlussformeln von Märchen tauchen in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts auf (vgl. Abschnitt. 3). Die Formeln als ein Bauelement, besonders die Eingangs- und Schlussformeln, interessieren nun die Folkloristen; denn an ihnen lassen sich Fragen des Alters und der individuellen Schöpfung untersuchen. Die Aufsätze in Fachzeitschriften kommen allerdings meist über eine pure Materialanhäufung nicht hinaus. So bietet etwa der in der Zeitschrift *La Tradition* 1890 erschienene Aufsatz von Stanislas Prato (1842–1918) ein umfangreiches Material von Märcheneingängen und -schlüssen in vergleichender Perspektive. Neben Belegen neugriechischer, italienischer, deutscher, spanischer, portugiesischer, französischer und russischer Märchen, finden sich in seinem Aufsatz auch zahlreiche Märcheneingänge und -schlüsse

aus regionalen Sammlungen (Prato 1890).² François-Marie Luzel (1821–1895), der aus der Bretagne stammender Journalist, Archivar, Friedensrichter und Folklorist, machte die Beobachtung, dass jeder Erzähler ein oder zwei Formeln besäße, um seine Geschichten zu beginnen und zu beenden. Diese Formeln seien mitunter auffällig und eigentliche Erfindungen, die von den Erzählern einer Region gemeinsam verwendet würde (Luzel 1876–1878, 336).³ Nach Luzel gibt es zwei Arten, wie bretonische Märchenerzähler und -erzählerinnen erzählen. Die eine sei nüchtern, kurz und zielen direkt auf das Ende. Bei der anderen Art hingegen erlaubten sich die Erzähler Abschweifungen, würden bekannte Personen in die Geschichte einbauen, manchmal sogar ihre Zuhörer, und nehmen sich doppelt so viel Zeit, ihre Geschichten und Fabeln zu erzählen, als eine einfache und kontinuierliche Erzählung in Anspruch nehmen würde. Diese sei die beliebteste Methode bei den Teilnehmern an den Erzählabenden (Luzel 1876–1878, 340).⁴ Und der bretonische Schriftsteller, Volkskundler und Maler Paul Sébillot (1843–1918) stellt in dem Aufsatz *Formules initiales, intercalaires et finales des conteurs en Haute-Bretagne* fest, der Märchenerzähler komme, anders als der Romanautor, gleich zur Sache, warne jedoch im Allgemeinen die Zuhörenden von Anfang an, dass die Geschichte im Bereich der Fiktion anzusiedeln sei (Sébillot 1883–1885, 62).⁵ Und er hält weiter fest, von allen Formeln seien diejenigen, die die Geschichten beenden, die zahlreichsten und vielfältigsten (Sébillot 1883–1885, 64).⁶ Der Franzose René Basset (1855–1924), Spezialist der Sprache der Berber und Professor für Arabisch in Algier, versammelt ein reiches Material von Märchenschlüssen aus europäischen, nord- und westafrikanischen Sammlungen. Hier wird der Versuch deutlich, die Belege unterschiedlichen Sprachspielen und Funktionen zuzuordnen (Basset 1902; 1903). Ihm sind jene Märchenschlüsse

² Ein weiterer Aufsatz (*Formule initiale de conte de matelot*) über bretonische (Matrosen-)Märchen ist anonym erschienen; vgl. Anonym 1884.

³ „Chaque conteur possède ordinairement une formule ou deux pour commencer et finir ses récits. Ces formules lui sont parfois particulières et de son invention, et souvent elles sont communes à tous les conteurs d’une même région.“

⁴ „Car nos conteurs populaires, le plus souvent, ont deux manières: la première, sobre, brève et allant droit au but. [...] Dans leur seconde manière, au contraire, ils donnent l’essor à leur imagination, à la folle du logis, comme disait Montaigne, se livrent à de nombreuses digressions, mettent en scène des personnes connues, quelquefois leurs auditeurs mêmes, et prennent pour débiter leurs histoires et leurs fables le double du temps que demanderait une narration simple et suivie. C’est là la méthode la plus goûtée généralement par les auditeurs de nos veillées champêtres.“

⁵ „[...] il introduit tout de suite ses auditeurs *in médias res*; mais en général il les avertit dès le commencement que le récit est du domaine de la fiction.“

⁶ „De toutes les formules, celles qui terminent les contes sont les plus nombreuses et les plus variées.“

besonders erwähnenswert, in denen der Erzähler oder die Erzählerin behauptet, selber am Hochzeitsmahl teilgenommen zu haben (Basset 1902, 242–243).⁷

Eine gründliche Arbeit legte Robert Petsch 1900 vor. Er unterscheidet zwei Hauptabteilungen, die internen bzw. inneren Schlüsse (1–3) und die externen bzw. äußeren Schlüsse (4/5). Zu den internen Schlüssen zählen:

1. der einfache bzw. nackte Abschluss, in dem die Guten belohnt und die Bösen bestraft werden („Die Handlung wird einfach zu Ende geführt, der Held belohnt, der Böse bestraft, die Wirkung auf die Nebenfiguren geschildert.“, Petsch 1900, 5)
2. der „Happy-ever-after“-Abschluss oder der „fortführende Schluss“, der uns etwas über das zukünftige Leben der Charaktere erzählt („An den Abschluss der Handlung schließt sich ein Blick in die Zukunft des Helden, bzw. der Nebenpersonen.“, Petsch 1900, 6)
3. der zusammenfassende Schluss, der die Hauptinhalte zusammenfasst und oft eine Moral enthält („Der Hauptinhalt des Märchens, oft mit Hinzufügung einer Moral, wird in einem Schlusssatz rekapituliert.“, Petsch 1900, 6).

Zu den externen Schlüssen zählen:

1. der formelle Abschluss („Abschlussformel“), der in festgelegten Begriffen den Abschluss der Geschichte ankündigt („Äußerliche Ankündigung, dass das Märchen zu Ende sei.“, Petsch 1900, 6) und
2. der persönliche Abschluss, bei dem der Erzähler den Mittelpunkt des Interesses auf sich lenkt (Petsch 1900, 6).

Demgegenüber kommen Johannes Bolte und Georg Polívka, die im vierten Band ihrer *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen* (1930) Märcheneingänge und Märchenschlüsse behandeln, zu keinen grundlegend neuen Einsichten. Und wie Petsch (Petsch 1900, 64, 66–68) gehen sie davon aus, Märchen seien geglaubt worden (Bolte-Polívka 1930, 26–27). So gestalte der persönliche Schluss vor allem das Bestreben „nach Bestätigung des Erzählten“ (Petsch 1900, 77). Sie vermögen darin nicht die ironische Haltung des Erzählers zu erkennen, der sich auf diese Weise vom Erzählten distanziert. Und noch Kurt Ranke versucht in seinem EM-Artikel „Eingangsformel(n)“ unter Kap. 3 „Fabula credibilis oder incredibilis?“ (Ranke 1981, 1231–1236) an einem Material, das im Grund nicht dafür geeignet ist, diese alte Frage zu beantworten und beruft sich dabei auf Lutz Röhrich (vgl. Röhrich 1974, 10).

7 „Dans certaines formules, comme en berbère, le conteur ou la conteuse raconte la part qu'il a prise au festin, [...]“ (Basset 1902, 242)

Aleksandr I. Nikiforov (1893–1941), der gleichzeitig mit Vladimir Propp in den 1920er Jahren eine Morphologie des Märchens zu entwickeln begann, stellte in einem Aufsatz, der auf Russisch zum ersten Mal 1928 erschien, „das Gesetz der organischen Nichtnotwendigkeit der Eingangsformel oder der Endformel“ fest (Nikiforov 2009, 167). Organisch meint hier: für das Ganze notwendig. Eingangsformeln und Endformeln sind also unabhängig von der eigentlichen Erzählung (Nikiforov 2009, 177). Eine weitere, nach Nikiforov „untergeordnete Gesetzmäßigkeit“ des Märchens sei diejenige der Kumulation gleichartiger Funktionen und Handlungen. Auch wenn er sich dabei nicht auf Eingangsformeln und Endformeln bezog, hat die Kumulation auch für diese Gültigkeit. Beide „Gesetze“ bzw. Beobachtungen sind richtig. Auch Roman Jakobson kommt in seinem 1945 zum ersten Mal erschienenen Aufsatz „Russische Märchen“ auf Einleitungs- und Schlussformeln – er nennt sie auch Vorspiel und Epilog – zu sprechen. Sie seien in den russischen Märchen besonders ausgebildet:

Die ersteren entwickeln sich häufig zu kunstvollen witzigen Vorspielen, die das Publikum vorbereiten und seine Aufmerksamkeit gewinnen sollen. Sie bilden einen überraschenden Kontrast zu dem, was noch kommen soll, denn „dies ist das Vorspiel (*priskazka*), nur für die Wonnen, das Märchen selbst (*skazka*) hat noch nicht begonnen“. (Jakobson 1974, 237)

Der Schluss hingegen breche „heiter in den friedlichen Ton des Märchens“ ein und bringe das Publikum „zurück in den Alltag und lenkt mit einem Reim die Aufmerksamkeit vom Märchen auf den Erzähler.“ Jakobson spricht von der „traditionelle[n] Abwendung des Epilogs von dem utopischen glücklichen Ende des Märchens“ (Jakobson 1974, 238). Ebenso hatte schon Erna Andersen die Märchenschlüsse im deutschen Märchen gedeutet. Anders als die schlichten Eingangsformeln bezwecken die „in der Form angehängter Reime, die mit dem Inhalt des Erzählten nichts mehr zu tun haben [...], wohl nur eine Entspannung des Hörers“ (Andersen 1939, 31), um diesen aus der märchenhaften Stimmung in die Wirklichkeit zurückzuholen.

Hatten schon die Russen sich vermehrt auf in Feldforschung gewonnenes Material gestützt, um nicht so sehr philologische Gewissheit zu gewinnen als vielmehr performativ pragmatische, verfolgten Leza Uffer (1912–1982) und Linda Dégh (1920–2014) diese Forschungsrichtung konsequent weiter. Der „bewusste Erzähler“, anders als der „passive Erzähler“ oder der „Gelegenheitserzähler“, bemühe sich, so Uffer, immer, wo es sich ohne Schädigung bzw. Änderung der Motivordnung und der Haupthandlung einrichten lasse, „Bindungen zwischen Erzählung und Zuhörern zu schaffen“. Ganz besonders geeignet seien dafür Einleitung und Schluss. Und weiter: „Der bewusste Erzähler hat daher für die meisten seiner Märchen eine eigene, höchst individuelle und meist auch origi-

nelle Schlussformel.“ (Uffer 1945: 13)⁸ Linda Déghs wichtige Dissertation von 1956, *Märchen, Erzähler und Erzählgemeinschaft dargestellt an der ungarischen Volksüberlieferung* (1962) hält fest, dass „ad hoc-Improvisationen des Erzählers“ am augenfälligsten in den einleitenden und in den abschließenden Teilen des Märchens stattfinden würden:

Sie richten sich nach der Erzählgelegenheit und nach dem Publikum. Mit einigen improvisierten Bemerkungen führen diese Teile aus der Wirklichkeit in das Märchen oder aus dem Märchen in die Wirklichkeit zurück. [...] Wir nannten dies den Rahmen des Märchens, er ist unmittelbar von der Funktion des Märchens abhängig, er umgibt das Märchen mit der Wirklichkeit; Art und Umfang dieses Rahmens wird von der Erzählgelegenheit bestimmt. (Dégh 1962, 90)⁹

Im Märchenerzählen liegt, Linda Dégh zufolge, „eine eigentümliche Dualität“:

[D]er Erzähler wendet bewusst alle Kunstgriffe an, damit seine Hörer das glauben, was er selbst und auch sie als Lüge ansehen, gleichzeitig aber gehen sie dem Märchen durch seine Wirkung in die Falle und durchleben das Märchen; weinend oder lachend reagieren sie auf die einzelnen Momente. Sind sie wieder zu sich gekommen, ist das Märchen wieder Märchen. (Dégh 1962, 92)

Das sei nicht nur das Bestreben des Erzählers, sondern „auch das künstlerische Gesetz des Märchens“ (Dégh 1962, 92). Dazu dienten die einleitenden und abschließenden Formeln. Und der entscheidende Satz aus dem früheren Aufsatz: „Sie [die Eingangs- und Schlussformeln] schweben zwischen Fabel und Wirklichkeit, aber überbrücken *nicht* die Kluft zwischen den beiden [...]“. (Dégh 1944, 131; Hervorhebung A.M.)

Lutz Röhrichs Mutmaßungen über die Vergleichbarkeit von Märchenerzählung und Traum blieben in der Forschung vereinzelt. Er schreibt: „Wie Schlaf und Traum endigt hier auch das Märchen mit dem ersten Hahnenschrei.“ (Röhrich 1974, 231) Er bezieht sich dabei auf die Ausführungen von Bolte und Polívka: „Eigentümlich bricht bisweilen der Erzähler mit dem *Hahnenschrei* ab, der das Morgengrauen verkündet und aus den Träumen der Märchenwelt in die nüchterne Wirklichkeit zurückruft: ‚Da krächte ein Hahn: Kikeriki, das Märchen ist aus-erzählt, kikeriki‘ (Gr. 152 [= *KHM* 158]; [...]).“ (Bolte-Polívka 1930, 32) Tatsächlich handelt es sich hier vielmehr um eine poetische Analogie, die den Traumschläfer

⁸ Vgl. auch zu Plasch Spinass' (geb. 6. 2. 1871) von Tinizong GR originelle Märchenschlüsse; Uffer 1945: 93.

⁹ Dégh bezieht sich hier auf einen Aufsatz, den sie 1944 publiziert hatte; vgl. Dégh 1944. Ich danke Edit Kotte für die Übersetzung des Artikels von Linda Dégh ins Deutsche.

mit dem tranceähnlichen Zustand der Zuhörer vergleicht, die beide durch das Krähen des Hahns in die harte Wirklichkeit zurückgerufen werden.

Wolfram Eberhard und Pertev Naili Boratav sprechen in ihrer Untersuchung *Typen türkischer Volksmärchen* (1953) davon, das Märchen habe einen „festen sprachlichen Rahmen“, der aus einer Einleitungsformel („Bir varmış, bir yokmuş“, was etwa dem deutschen „es war einmal“ entspricht) und einer Schlussformel besteht, wo die Bösen bestraft werden oder/und es zu einer vierzig Tage und Nächte dauernden Hochzeit kommt.

Hier fügt der Erzähler oft den Wunsch ein: „Onlar ermiş muradına, biz de erelim muradımıza“ (= sie erreichten das Ziel der Sehnsucht, und wir wollen es auch erreichen!). Manchmal lässt sich der Erzähler zum Spaß belohnen: „Vom Himmel fielen drei Äpfel ...“; man erwartet nun, dass er diese an drei Personen verteile; er aber stellt sich mit einer festen Formel als drei verschiedene Persönlichkeiten vor und nimmt alle drei Äpfel für sich selbst in Anspruch. (Eberhard/Boratav 1953, 12)

Dabei kann die schlichte Eingangsformel („es war einmal“) durch ein *tekerleme* (eigentlich ‚Abzählvers‘) erweitert werden. Darunter versteht man eine (weitere) stereotype Einleitungsformel, die darauf aufmerksam machen soll, „dass die nun folgende Geschichte keine wahre Geschichte ist“. Die beliebteste, allgemein verbreitete Formel ist: „Es war einmal – und war auch nicht; zu der Zeit, als das Kamel Ausrufer war, der Floh Barbier war; zu der Zeit, als ich schwingend die Wiege meines Vaters schaukelte ...“ (Eberhard/Boratav 1953, 396)¹⁰

Mihai Pop untersuchte 1968 in einem Aufsatz die Funktion der Anfangs- und Schlussformeln in rumänischen Märchen. Sie liege, ob in Prosa oder in Versform, darin, in das Märchen einzuführen und dieses zu beschließen. Er folgt dabei Erna Pomeranzewa, für die die Rolle der Anfangsformel, die „gewöhnlich keine direkte Bindung zum Sujet der Erzählung aufweist“, darin liegt, dass „sie den Zuhörer in die Phantasiewelt einführen soll, während die ebenfalls verhältnismäßig unabhängige Schlussformel“ die Aufgabe habe, den Zuhörer aus dieser „irrealen Welt

¹⁰ Otto Spies schrieb in den von ihm herausgegebenen und übertragenen *Türkischen Märchen* (1967): „Die Schlussformeln sind ganz kurz. Die Liebesmärchen enden meist mit ‚So haben sie das Ziel ihrer Wünsche erreicht‘ oder ähnlich. Zuweilen finden sich Anreden an die Zuhörer, wie ‚Für sie (die Helden) das Märchen, für uns Gesundheit‘ (Nr. 11) oder ‚Ich komme von ihnen und überbringe ihre Grüße‘ (Nr. 48, 49, 50, 51). Eine besondere, bei Tezel beliebte Form ist: ‚Sie haben ihr Ziel erreicht, wir steigen auf die Matratze‘ (*kerevet*) [bzw. auf die Pritsche, Nr. 16, 17, 18]. Neben *kerevet* kommen noch vor. *taht* [dt. Thron] erhöhtes Holzgestell, auf dem der Derwisch-Scheich sitzt; *tahta-poş* Dach auf dem Haus, wo man sich aufhält, um frische Luft zu schöpfen oder des Nachts in der heißen Zeit zu schlafen [„auf die Dachziegel“, Nr. 8, 10; „auf den Balkon“, Nr. 26, 27]; *tavan arası* Speicher [Nr. 30, 32]. Das sind alles Orte, wo sich das Volk, je nach der sozialen Stellung, ausruht und vergnügt und *keyf* macht.“ (Spies 1967, 307–308)

des Märchens in die reale Umwelt zurückzusetzen“ (Pomeranzewa 1963, zit. nach Pop 1968, 322).¹¹ Nach Marie-Louise von Franz bedarf es der Schlussformel „als Ausstiegsritual“ (von Franz 1970, 55). Nach Mihai Pop würden sich in vielen Märchen Anfangs- und Schlussformel einander spiegelsymmetrisch entsprechen. Das gleiche gilt auch für das persische und türkische Märchen. Wenn man, nach Jes P. Asmussen, Märchenformel sage, erinnere man sich unmittelbar der erwartungsvoll gehörten Worte „Es war einmal“ unserer Kindheit. Damit eröffne sich eine neue Welt, in der „alles geschehen konnte“. Die Einleitungsformel „Es war einmal“ schließe die gewöhnliche Welt mit ihren Sorgen aus und verkünde das Außergewöhnliche.

Im Orient hat man für die Eingangsformel der Volksmärchen einen besonderen Terminus *technicus*, *dihliz*, eigtl. „Vorhalle“. Diese Formel ist fast eine literarische Gattung für sich, besonders bei den Türken, denn ihre wichtige Funktion beruht ja eben darauf, allen Zuhörern den Übergang in eine ganz andere Sphäre mitzuteilen und dies richtig zu tun. (Asmussen 1968, 14)

Aufschluss zu den Eingangsformeln und Schlussformeln türkischer und deutscher Märchen gibt uns İnci Akidil in ihrer wichtigen Dissertation. Als Formelement helfe sie dem Erzähler, die schwierigen Teile, Anfang und Schluss seiner Erzählung, zu bewältigen (Akidil 1968, 2). Sie diskutiert die für die Eingangsformel relevanten Tempora (Akidil 1968, 22–24, 99–101) und geht vor allem auf die die Eingangsformel erweiternden *Tekerleme* ein (Akidil 1968, 24–37, 92–95, 97–99, 118–166).¹² *Tekerleme* bedeutet „Unsinn“, „Sinnlosigkeit“; es sei nämlich Brauch bei den türkischen Märchenerzählern, „eine scherzhafte Einleitung dem eigentlichen Märchen vorausschicken und dann erst, nachdem sie die Hörer irregeführt oder zum Lachen gebracht haben, das eigentliche Märchen zu erzählen“ (Akidil 1968, 24–25). Dabei sei das *Tekerleme*, diese Mikroerzählungen, unabhängig vom Märchen, das es am Anfang, mitunter auch am Schluss rahmt (Akidil 1968, 25).

Auch nach Max Lüthi hebt der formelhafte Märchenanfang „die nun beginnende Erzählung sofort von der Gegenwart, vom Alltag der Erzähler und Hörer (oder Leser) ab“ (Lüthi 1975, 63). Die Anfangsworte „nehmen von der Gegenwart und damit von der Realität Abstand und laden zum Eintritt in eine andere Welt ein [...]“ (Lüthi 1975, 62–63). Sie sind „Signal für das Hineintreten in eine irrealen Sphäre“ (Lüthi 1975, 63). Oft mit einer ironischen Wendung wie „Einmal war’s,

¹¹ Vgl. Pomeranzewa, Ėrna Vasil'evna: *Russkaja narodnaja skazka*. Moskau: Izd. Akad. Nauk SSSR, 1963, 65–68.

¹² Auf Fragen das Tempus der Einleitung betreffend, geht schon Erna Andersen ein; Andersen 1939, 55–57. Vgl. ebenso Bausinger 2007 („Stil“).

keinmal war's“ distanzieren sich der Erzähler von der eigenen Erzählung (Lüthi 1975, 63). Und ebenso

deutlich wie die Eingangsformeln distanzieren die bekannten ironischen Schlussformeln. „Und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute“ sagt das Gegenteil von dem, was es zu sagen scheint. Das Erzählte ist abgeschlossen, die Personen, von denen die Rede war, leben nicht mehr – haben eigentlich nie gelebt und eben deshalb leben sie überall und immer, also auch heute. (Lüthi 1975, 63)

Und nach Hermann Hubert Wetzel sind sich die Märchenerzähler „des fiktiven Charakters ihrer heilen und geordneten Welt im Märchen wohl bewusst“ (Wetzel 1974, 14–15). Die ironisch distanzierende, bewusste Wirkungsabsicht durch den Erzähler gestalte dieser „in der geläufigen Schlusswendung, ... und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute!“, wo bezeichnenderweise der alles entscheidende Bedingungssatz vorangestellt ist“ (Wetzel 1974, 15). Und weiter:

Wäre die Formel nicht distanzierend gedacht, so könnte es der Märchenerzähler bei der Feststellung des wunderbaren Glückes seiner Helden bewenden lassen „... sie lebten glücklich und zufrieden ...“; doch setzt er meist hinzu „... bis an ihr Ende“. (Wetzel 1974, 15, Fn. 19)

Aurora Milillo kommt in ihrer Summa, *La vita e il suo racconto* (1983), auf „persönliche Märchenschlüsse“ im Sinne von Robert Petsch (Petsch 1900, 63–85) zurück (Milillo 1983, 26, 83), und zwar am Beispiel des weitverbreiteten Märchenschlusses vom Typus Hochzeitessen, von dem ein Erzähler behauptet, auch daran teilgenommen zu haben. Da er aber nicht zu den geladenen Gästen gehörte, habe er mit den unter den Tisch gefallenen Resten Vorlieb nehmen müssen. Und oft ist auch von einem Knochen die Rede, der seine Nase traf, was ihm den Schluss ermöglicht: „... darum ist sie, wie ihr seht, schief“, wodurch er seine Zuhörer zum Lachen bringt (Milillo 1983, 26).¹³ Die heitere Reaktion der Zuhörenden auf dieses Minidrama um Teilnahme und Ausschluss zeige, so Milillo, dass diese verstanden hätten, dass es hier nicht um die Frage von Wahrheit versus Lüge gehe, sondern um einen metalinguistischen Scherz (Milillo 1983, 26).¹⁴ Warum es dieser mitunter

13 „Uno degli esiti obbligati della favola di magia è il banchetto finale e una delle chiuse narrative più frequenti è quella in cui il narrator dice di aver partecipato anche lui a quella festa, ma che – siccome non era stato invitato – se ne stava sotto il tavolo a raccogliere quell'occhie cadeva ai convitati; e spesso c'è anche un osso che gli viene buttato sul naso: ...'è per questo che è storto, vedete?' conclude facendo ridere il suo uditorio.“ Alle Übersetzungen aus dem Französischen und Italienischen von A. M.

14 „Ponendo attenzione a questa situazione di *partecipazione/esclusione* e alla conseguente risposta di ilarità, ci si accorge che la narrazione non provoca in chi ascolta una reazione sull'asse *vero/falso* (il narrator, cioè, non viene tacciato di essere bugiardo) bensì una risposta a uno

groben, ja drastischen Scherze bedürfe, vermag der ursprünglich ungarische Volkskundler und Volksmusikforscher Károly Gaál (1922–2007)¹⁵ dank seinen Feldforschungen bei den Magyaren im südlichen Burgenland zu klären. In einer Gruppe von Schlussformeln, die „nicht zum Märchen, sondern zum Erzähler“ gehören, spreche der Erzähler damit „einen seiner Zuhörer oder die ganze Zuhörerschaft direkt“ an (Gaál 1970, 28). Denn

[w]enn das Märchen zu Ende und auch der Schlusssatz „Sie lebten und sie starben ...“ verklungen war, saßen die Zuhörer oft noch unbeweglich da. Sie waren noch in der Welt des Märchens gefangen. Doch diese Stille dauerte nur sekundenlang. Und dann, als ob sie erwacht wären, bewegten sich ihre Augen lebhafter, auch ihre Körperhaltung änderte sich. Aber zu sprechen fing noch niemand an. Auch jetzt war noch Stille, doch nicht mehr das stille Horchen des Märchenzuhörers, sondern Schweigen. Zwischen dem stillen Horchen und dem Schweigen ist ein kaum wahrnehmbarer Übergang. (Gaál 1970, 29)

In diesem Zeitpunkt eines Schwebezustandes fährt der Erzähler mit der Schlussformel fort, um das Schweigen aufzulösen. Sie führt aus der Welt des Märchens in die Gegenwart zurück. Durch den „realen, etwas derben Inhalt dieser Formeln“ würden die Zuhörenden der Unwirklichkeit des Märchens entrissen, „so dass die Stille des Zuhörens ohne peinliche Schweigepause und ohne krampfhaftes Suchen nach einem Gesprächsthema unmittelbar von allgemeiner Unterhaltung und Gelächter abgelöst werden kann“ (Gaál 1970, 29). Diesen außerordentlichen Einsichten in die Erzählerperformanz ist lediglich kritisch anzumerken, dass die von Gaál angeführten „persönlichen Schlüsse“ eben *nicht* realistisch, jedoch derb sind (vgl. Abschnitt 5).

Francesca Sautman untersuchte 1990 in einem Aufsatz französische Märchenanfänge und -schlüsse. Sie verweist einerseits auf den oft sehr lockeren Zusammenhang zwischen diesen Textfragmenten und dem eigentlichen Text und andererseits auf ihr hohes Alter (Sautman 1990, 133).¹⁶ Die Eingangs- und Schlussformeln seien individuell. Jeder Erzähler neige dazu, eine bestimmte Formel zu variieren bzw. zu reproduzieren (Sautman 1990, 134). Was den Umfang von Eingangs- und Schlussformeln betreffe, so reiche dieser von einer knappen

scherzo per così dire *metalinguistico*: implicitamente, cioè, la favola è sentita come un fatto non testimoniabile e l'insolito punto di osservazione del narratore durante il banchetto è inteso come un'impossibile partecipazione, come l'ammiccante superamento (possibile solo con un gioco stilistici) di una frontiera data come non valicabile.“

¹⁵ Vgl. Gerlinde Haid: Gaál, Károly. In: Oesterreichisches Musiklexikon online, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_G/Gaal_Karoly.xml (23. Februar 2022).

¹⁶ „Mais l'usage de commencer ou de conclure un conte par un fragment de text parfois très lâchement relié au Récit est sans doute ancien.“

Zeile bis zu siebzehn Zeilen bei den Matrosen aus der Haute-Bretagne (Sautman 1990, 135). Zum Zusammenfallen von Märchenschluss und Hochzeitsessen hält sie fest: „Die kreative Mündlichkeit der Erzählung entspricht intrinsisch der unersättlichen Mündlichkeit der Esser: Die Geschichte ist ein Phänomen des Mundes und ihr Abschluss ist buchstäblich lecker.“ (Sautman 1990, 139)¹⁷ Sautman beschließt ihren Aufsatz mit der Frage, ob diese Eingangs- und Schlussformeln Instrumente der Sozialisation seien, deren Aufgabe darin bestünde, für die je eigene Gesetzlichkeit der realen Welt und der Welt des Wunderbaren zu sensibilisieren, um so den fiktiven Charakter der Volksmärchen bei den Rezipienten zu etablieren (Sautman 1990, 142).

Ulrich Marzolph erläutert in seiner Dissertation zur *Typologie des persischen Volksmärchens* (1984) die Funktion der „stereotypen Einleitungsformel“ wie etwa „Yeki bud, yeki na-bud“ („Einer war, einer war nicht“) als „eine irreale Einführung in die irreale Welt des Märchens“ (Marzolph 1984, 21). Das werde auch an den „verschiedenen gebrauchten Typen der Schlussformeln, die dem Zuhörer ebenso klar machen, dass es sich bei dem Vorgegangenen um eine fiktive, der imaginären Welt entnommene Erzählung handelt“, deutlich (Marzolph 1984, 21).

Die formelhafte Einleitung der sizilianischen Märchen besteht aus wenigen beliebig variierbaren Elementen,

welche die Geschichte in eine unbestimmte Vergangenheit projizieren („Na vota ...“, „Cc'era ...“), auf die mündliche Tradition verweisen („Si cunta e si racconta ...“, „S'arricunta e s'arricunta ...“) oder den Kontakt mit den Anwesenden herstellen („Nca Signuri, si ricunta ca cc'era na vota ...“). (Schenda/Senn 1991, 327)

Dem formalisierten Märchenbeginn entspreche „die – meist zweizeilige – gereimte Schlussformel, die den Zuhörenden das Ende der Geschichte signalisieren und sie in die wenig märchenhafte Realität zurückholt“ (Schenda/Senn 1991, 327). Wenn nach Schenda Einleitungsformeln u. a. „Kontakt mit den Anwesenden“ herstellen, so kann man sie nach Hermann Bausinger als *Kontaktformeln* bezeichnen (Bausinger 1968, 66–70). Konsequenterweise in diesem Sinne deutet Kurt Ranke die „Eingangsformel(n)“ als „erhöhte Aufmerksamkeit“ erheischende „Kontaktformeln“ (Ranke 1981, 1228). In ihrer Funktion, „Beziehungen zu den Hörern herzustellen“, gehören sie nach Ranke mit zum „biologischen Kontext des Erzählgutes“ (Ranke 1981, 1228).

Die Eingangsformeln dienen nach Nicole Belmont in erster Linie dazu, zu Beginn der dörflichen Abendunterhaltung (franz. *veillée*) einen Bruch mit dem

¹⁷ „A l'oralité créatrice du conte correspond intrinsèquement l'oralité vorace des mangeurs: le conte est un phénomène de bouche et sa conclusion est littéralement savoureuse.“

gewohnten verbalen Austausch herbeizuführen. Etwas anderes wird angekündigt, wodurch sich die Rollen ändern. Während im Gespräch jeder Sender *und* jeder Empfänger sein kann, maßt sich der Erzähler, sobald die Formel ausgesprochen ist und er dafür gesorgt hat, dass das Publikum ihn hören will, das Monopol des Wortes an (Belmont 1999, 62).¹⁸ Weiter werde mit diesen einleitenden Formeln den Zuhörenden signalisiert, dass die Geschichte, die sie hören werden, weder wahr noch falsch ist, dass sie in ihr keine Referenz suchen dürfen, obwohl sie Elemente der alltäglichen Realität enthalte (Belmont 1999, 64).¹⁹ Die Erzählung schreibe sich zwischen den Anfangsformeln, die die ‚Lüge‘, also die Fiktion, ankündigen, und den Schlussformeln, die die Funktion haben, in den realen Modus zurückzukehren, ein. Diese Formeln sind nach Belmont dazu da, den Bruch zwischen zwei Universen anzuzeigen, dem der Realität und dem des Imaginären (Belmont 1999, 86).²⁰ Der dänische Folklorist Bengt Holbek (1933–1992)²¹ hat in dem von ihm verfassten EM-Artikel *Formelhaftigkeit, Formeltheorie* (Holbek 1984, 1416–1440) den überaus glücklichen Begriff der „Regieformel“ eingeführt. Damit bezeichnete er diejenigen Formeltypen,

die Bemerkungen zum Handlungsverlauf enthalten oder die Zuhörer einbeziehen sollen. Wie die Eingangs-, Schluss- und Kontaktformeln (die eigentlich ebenfalls als Regieformeln bezeichnet werden könnten) gehören solche F[ormel]n streng genommen nicht zur Erzählung, werden aber in den Text selbst eingeflochten. (Holbek 1984, 1436; vgl. Kiliánová 2007, 88)

Harald Weinrich vergleicht die Eingangsformel mit einem auf den Beginn der Vorstellung hinweisenden Bühnensignal (Weinrich 1964, 59). Im Stichwort „Prosa“ im *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* fasst Klaus Weissenberger noch einmal die verschiedenen Funktionen der Eingangs- und Schlussformeln zusammen:

18 „Elles servent en premier lieu à créer une rupture par rapport aux échanges verbaux familiers du début de veillée. Quelque chose d'*autre* va être énoncé, un discours différent, où les rôles respectifs vont changer. Dans la conversation, tout le monde est émetteur et tout le monde est récepteur. Dès la formule prononcée, le conteur s'attribue – mais seulement après s'être assuré que l'auditoire est désireux de l'entendre – le monopole de la parole : non pas une parole issue de l'expérience quotidienne et contemporaine, mais une parole venue d'un autre temps.“

19 „Il s'agit de dire, avec ces formules introductives aux contes merveilleux, que le récit qu'on va entendre n'est ni vrai ni faux, qu'il ne faut pas y chercher une adéquation au réel, bien qu'il utilise des éléments de la réalité même quotidienne [...].“

20 „Le conte s'inscrit entre les formules de début, qui annoncent le 'mensonge', c'est-à-dire la fiction, et celles de fin, qui ont pour fonction le retour au mode réel. Ces formules sont là pour signifier la rupture entre deux univers, celui de la réalité, celui de l'imaginaire.“

21 Zu Bengt Holbek vgl. Holzapfel 1990, 1173–1175.

Vielfach belegt [...] sind die Eingangs-, Schluss-, Kontakt- und Regieformeln, die der Vortragende neben ihrer mnemotechnischen Funktion bewusst als Signale für die Zuhörerschaft einsetzt. Besonders Eingangs- und Schlussformeln heben die Erzählung von der Alltagskommunikation ab [...]. Das erfolgt besonders durch den anfänglichen Verweis auf eine mythische Zeit und einen mythischen Ort [...], deren mythischer Charakter durch den abrupten und unlogischen Schluss („Und wenn sie nicht gestorben sind ...“) bestätigt wird. (Weissenberger 2005, 332)

Für Henry Tourneux und Hadidja Konai dienen die Eröffnungsformeln der Märchen der Peul aus dem Departement Diamaré (Kamerun) dazu, das Interesse des Publikums zu wecken; sie erforderten daher manchmal eine formelle Antwort von letzterem, damit die Geschichte beginnen kann (Tourneux/Konai 2017, 136).²² In gewisser Weise seien es Marker, die die reale Welt in Klammern setzten und das Publikum aufforderten, ihre praktischen Gründe auszusetzen, um sich einer anderen Logik auszuliefern (Tourneux/Konai 2017, 136).²³ Die Eröffnungs- und Schlussformeln der Erzählung bildeten nach Tourneux und Konai den Peritext, das Eingangs- und Ausgangstor zur imaginären Welt der Erzählung (Tourneux/Konai 2017, 136).²⁴ Der Verweis auf Gérard Genetts zentralen Text von 1987, *Seuils* (dt. Schwellen, Türschwellen), der auf Deutsch den etwas technizistischen Titel *Paratexte* (1992) erhielt, wird von den beiden Autoren aber nicht weiter vertieft. Wir werden unter Abschnitt 5 darauf eingehen.

Fassen wir zusammen: Anfangs- und Schlussformeln sind einerseits feste Sprachgefüge, andererseits höchst individuelle Textformen. Sie gehören nicht zur eigentlichen Geschichte und sind trotzdem in einem gewissen Sinne nicht fakultativ. Sie können kumulativ auftreten. Ihre Funktion ergibt sich aus dem sozialen Kontext (Erzähler und Publikum) der mündlichen Kommunikation; als Kontaktformel, die oft eine entsprechende „Responsformel“ der Zuhörer auslöst (Weissenberger 2005, 332), wollen sie Interesse und Aufmerksamkeit erwecken und das Sprech- bzw. Erzählmonopol des Erzählers gegenüber dem Publikum durchsetzen. Eingangsformeln und Schlussformeln bilden erzähltheoretisch einen Rahmen. Hier tritt der Erzähler in den Vordergrund und wird sichtbar bzw. vernehmbar durch Kommentare, metalinguistische Anmerkungen („Hier ist mein Märchen zu Ende.“) und Fragen an das Publikum. Findet am Anfang die Verschiebung vom Erzähler auf das Erzählte statt, rückt spiegelbildlich am Schluss der

²² „Ces formules d'ouverture servent à susciter l'intérêt de l'auditoire; elles exigent donc parfois de celui-ci une réponse formelle, tout en permettant au récit de commencer.“

²³ „Ce sont en quelque sorte des marques qui mettent le monde réel entre parenthèses, demandant à l'auditoire de suspendre sa raison pratique pour pouvoir accéder à une autre logique.“

²⁴ „Les formules d'ouverture et de clôture du conte en constituent le péritexte soit la porte d'entrée et la porte de sortie du monde imaginaire du conte.“

Schwerpunkt vom Erzählten, der Geschichte, wieder zum Erzählen bzw. Erzähler. Diese Übergangsbereiche des Rahmens haben oft eine distanzierende, ironische Wertigkeit. Zu Beginn ist es das augenzwinkernde Als-ob, zu dem der Erzähler einlädt; am Schluss die ebenso ironische rüde und ernüchternde Vertreibung aus dem „Paradies des Erzählten“. Eingangsformeln sind in diesem Sinne auch Fiktions-signale.²⁵ Die Schlussformeln sind im Vergleich mit den Eingangsformeln in der Überzahl. Die Unterscheidung von Robert Petsch in interne und externe Schlüsse ist vielfach übernommen worden, insbesondere hat der „persönliche Abschluss“, bei dem der Erzähler den Mittelpunkt des Interesses auf sich lenkt, das Interesse der Forschung gefunden. Eingangs- und Schlussformeln, Vorspiel und Epilog („Nachgeschichten“, Kiliánová 2007, 90) haben unter Erzählern unterschiedliche Bezeichnungen gefunden wie: russisch *priskazka*, türkisch *tekerleme* oder persisch *dihliz* (Vorhalle‘).

Überblickt man die rund 150-jährige volksliterarische Forschung zu Eingangs- und Schlussformeln im Volksmärchen, dann fallen neben der Fülle an Einsichten auch einige blinde Flecken auf. Dem Begriff der Regieformel, wie ihn Holbek vorgeschlagen hat, eignet ein noch zu entwickelndes Potential. Regieformeln dienen einerseits dem Erzähler „bei seiner Organisation des Stoffes“ (Weissenberger 2005, 332). Darüber hinaus sind sie Signal, dass die Geschichte beginnt. Als metalinguistisches Signal kommunizieren sie zudem, auf was für ein Genre das Publikum sich einstellen soll, um dieses zu einer entsprechenden Rezeptionshaltung zu bewegen. Der Erzähler lädt dieses ein bzw. verführt dieses dazu, sich der fiktionalen Welt der Erzählung (Diegese) auszusetzen, und keine Referenz mit der Wirklichkeit einzufordern (vgl. Abschnitt 4). Während erwachsene Zuhörer mit der Rollen- und Rezeptionserwartung Seitens des Erzählers vertraut sind, müssen Kinder diese erst erlernen. Vor allem ist der Begriff des Rahmens, wie ihn Linda Dégh vorgeschlagen hat (Dégh 1944), weiter zu entwickeln. Dabei fehlt der volksliterarischen Forschung eine vertiefte erzähltheoretische Kenntnis. Im Regelfall wird bei einer durch Eingangsformel(n) und Schlussformel(n) gebildeten Rahmenstruktur eine erzähllogisch oder ontologisch klare Trennung der Ebenen angenommen. Der extradiegetische Ich-Erzähler hat in der von ihm erzählten Geschichte (Diegese) „nichts verloren“. Indem der extradiegetische Ich-Erzähler am Schluss des Märchens nun zu einer handelnden Person in der Diegese wird, schafft er einen surrealistisch wirkenden, grotesken Rahmenbruch („frame breaking“) (Wolf 2005, 565), der die Zuhörenden aus ihrer fiktiven Welt unsanft in die Wirklichkeit zurückstößt. Erzähltheoretisch liegt hier eine Metalepse vor (s. Abschnitt 5).

25 Der Begriff geht auf Harald Weinrich zurück; vgl. Weinrich 1975, 525–526.

3 Quellenkritische Anmerkungen

Untersucht man Eingangs- und Schlussformeln, so muss man sich allerdings bewusst sein, dass sie von Sammlern, Herausgebern und Übersetzern oft unterdrückt wurden. Ihre Funktion (Kontaktformel, Regieformel) hängt ursächlich mit dem Medium der Mündlichkeit, mit der face-to-face Situation von Erzähler und Zuhörerschaft, zusammen. Diese ursprüngliche Rahmung wird im gedruckten Buch durch paratextuelle bzw. epitextuelle (Fiktions-)Signale wie Buchtitel, Märchentitel usw. substituiert. Die ursprünglichen Eingangsformeln und Schlussformeln verlieren Bedeutung und Funktion und werden zum Schmuck. Sie widersprechen darüber hinaus der wissenschaftstheoretischen Annahmen der mythologischen Schule, die von einem kollektiven Schaffen (und nicht von einer individuellen Kreativität) ausging. Ein individueller Ich-Erzähler, der sich vor, in und vor allem am Ende der Geschichte zu Wort meldet, musste diese nachhaltig irritieren. Dafür ein Beispiel: Der US-amerikanische Rechtsanwalt und Literaturprofessor in Ithaca, N.Y., Thomas Frederick Crane (1844–1927), macht in der Einführung zu der von ihm eingerichteten Textausgabe italienischer Märchen, *Italien popular tales* (1885), auf den Formenreichtum ihrer Eingänge und Schlüsse aufmerksam (Crane 1885, XV–XVII). Zugleich informiert er den Leser darüber, die formelhaften Märchenschlüsse weggelassen zu haben, da sie nicht Teil der eigentlichen Geschichte und oft von den Erzählern selber unterdrückt worden seien (Crane 1885, XVII).²⁶ Und Rachel Busk (1831–1907), die britische Reisende und Folkloristin, verbannte die Schlussformeln in ihrem Band *The folk-lore of Rome* (1874) in die Fußnoten.²⁷

Dieses lange vorherrschende Desinteresse der Sammler und Herausgeber an den Eingangs- und Schlussformeln und an der Erzählerpersönlichkeit ist der Forschung schon seit längerer Zeit aufgefallen. Nach Robert Petsch sei eine einfache schlichte (Schluss-)Bemerkung, „ob das Erzählte *wahr sei oder nicht*, vielleicht mit einem kleinen Scherz verbunden“, nicht eben häufig belegt. Und er vermutet,

26 „These endings have been omitted in the present work as they do not constitute an integral part of the story, and are often left off by the narrators themselves.“

27 Das Märchen „The Dark King“ (vgl. Busk 1874, 99–109) endet mit dem Satz: „He was now a most beautiful prince; for with all his kingdom he had been under enchantment, and the condition of his release had been that a fair maiden should give her free consent to marry him.“ In der dazugehörigen Fußnote heißt es: „The narrator ended this story with the following stanza: – Si faceva le nozze | Con pane e tozze, | E polla vermiciosa, | E viva la sposa! This is one of those rough verses with which such stories abound, and they have been rendered rougher than they originally were by substituting words which serve to retain the jingle after those conveying the sense are forgotten, like many of our own nursery-rhymes. [...] I have met this same ‚tag‘ again and again in the mouths of various narrators at the end of stories which end in a marriage.“ (Busk 1874, 109).

das liege vielleicht „mit an den Sammlern [...], die, besonders in Deutschland, bis in die achtziger Jahre hinein sich überhaupt gegen die Aufnahme so persönlicher Elemente verschlossen zu haben scheinen“ (Petsch 1900, 66). Linda Dégh vermisst die reichen Eingangs- und Schlussformeln in den älteren Sammlungen ungarischer Märchen; den Grund ihres Fehlens sieht sie in der Textfixiertheit der damaligen Forscher. Nur die „eigentliche“ Erzählung hat diese interessiert (Dégh 1944, 132).²⁸ Und der Rahmen, der in der Mündlichkeit vor allem auch ein soziales Faktum der Bindung zwischen Erzähler und Publikum darstellt, verliert für den Erzähler selber an Bedeutung, wenn er nur dem Forscher allein sein Märchen erzähle, und wird deshalb vom Erzähler selber weggelassen (Dégh 1944, 133, 136). An gewissen Märchenanfängen erkennt man, dass sie ohne Publikum erzählt wurden.²⁹ Ebenso hält İnci Akidil in Bezug auf türkische Märchen fest, vieles, was die *Tekerleme* betreffe, sei „offensichtlich bei der Aufzeichnung aus dem Volksmund gar nicht für wert gehalten [worden], festgehalten zu werden“ (Akidil 1968, 28, Fn. 49). Und nach Bengt Holbek ließen besonders früher viele Sammler und Herausgeber diese Regieformeln weg, „in authentischeren Märchenaufzeichnungen und -aufnahmen aus neuerer Zeit kommen sie aber mit solcher Regelmäßigkeit vor, dass man sie als echten Bestandteil des Märchenstils betrachten muss“ (Holbek 1984, 1436). Generell hält Hermann Bausinger fest, viele volkskundliche Sammlungen seien „ganz überwiegend Ergebnis der Bearbeitung von mündl[ich] Tradiertem, das in der Regel nur annäherungsweise erschlossen werden kann“ (Bausinger 2007, 1304).

Von den frühen Erwähnungen der Informanten wie Dorothea Viehmanns in der Einleitung zum 2. Band der Ausgabe von 1819 der *KHM* (vgl. Grimm/Grimm 1819 I, XI–XII) und der sizilianischen Erzählerin Agatuzza Messias aus Palermo (Pitrè 1875, XVI–XX; Schenda/Senn 1991, 311–312; Rubini 1998, 194, 156–157, 174, 181, 206) abgesehen, beginnt man sich erst um 1890 für die Erzählerpersönlichkeit und -individualität zu interessieren (Jahn 1891; Luzel 1887; Larminie 1893; vgl. Dégh 1984, 320). Und damit hängt ursächlich die „Entdeckung“ der Kontakt- und Regieformeln am Anfang und am Schluss der Märchen zusammen. Der Paradigmenwechsel lässt sich als Abwendung von mythologischen Ansätzen beschreiben, als Zunahme methodischer Genauigkeit bei der Aufzeichnung und später,

²⁸ Wie Jacob und Wilhelm Grimm einleitende und abschließende Formeln in den *KHM* behandelten, untersuchte Kurt Schmidt in seiner Dissertation eingehend; vgl. Schmidt 1931, 8, 21, 53–54.

²⁹ So beginnt bei Angelika Merkelbach-Pink ein Märchen auf folgende Weise: „Die Geschichte erzählten sie in der Meistube, wenn sie abends zum Spinnen zusammenkamen beim Öllämpchen: [...]“ (Merkelbach-Pink 1940, 307–308: „Der goldene Hirsch“, hier 307). Hier ersetzt der Erzählerkommentar die ursprünglichen Eingangs- bzw. Schlussformel. Vgl. ebenso 90 u. 337.

in den 30er und 40er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, als ethnologische und performative Wende, die nun die nicht wiederholbare Performanz in den Blick nimmt und die für diese zentrale Interaktion zwischen Erzähler und Publikum (Pöge-Alder 2016, 160–179). Das Erzählen der Geschichte wird nun genauso wichtig wie die Geschichte selbst (Dégh 1944, 130).

Andererseits kann das Fehlen von Märchenanfängen und -schlüssen auch individueller Ausdruck eines Erzählers sein. So sei äußerst charakteristisch für die Märchen von Natalja Ossipowna Winokurova (geboren ca. 1862), die im Wercholsker Kreis lebte, das

gänzliche Fehlen der gewöhnlichen traditionellen Eingangsformeln phantastischer Art: „in irgendeinem Zarenreich“, „in irgendeinem fernen Reich“ ... „hinter dreißig Ländern, im dreißigsten Zarenreich“ usw. ... Ihr Anfang ist immer realistisch und führt sofort in den Kreis der handelnden Personen und ihrer Handlungen ein: „Es lebte einmal ein alter Mann mit seiner Frau“ ... „Ein Zar hatte drei Söhne“ ... „Es lebte einmal ein König mit seiner Frau, und er musste fortreisen“ ... „Ein Zar hatte keine Kinder“ ... „Eine alte Frau hatte einen Sohn, und der ging auf den Jahrmarkt“ ... „Ein Soldat diente seine Militärzeit ab“ ... „Ein Kaufmannssohn erreichte das Alter, in dem man heiratet“ ... (Asadowskij 1926, 41)

4 Eingangsformeln als Rahmung

Bei den Eingangs- und Schlussformeln haben wir es Linda Dégh zufolge mit einer Rahmung zu tun (Dégh 1944). Deren Funktion in der mündlichen Kommunikation ist vielfältig: Sie gibt das Zeichen, dass die Erzählung anfängt bzw. endet; sie versucht, die Aufmerksamkeit der Zuhörenden zu gewinnen. Als Metakommunikation informiert sie über das literarische Genre und macht auf den veränderten, nicht-alltagskommunikativen Rezeptionsmodus des nun folgenden Märchens aufmerksam. Als fiktive Erzählung soll es nicht an der Alltagsrealität bzw. an einer außertextlichen Realität gemessen werden. Fragen, ob das Gehörte wahr oder nicht wahr ist, sollen während der Performanz nicht aufkommen. Der ambige und nicht entscheidbare Charakter (wahr/nicht wahr) des Märchens soll aufrechterhalten werden. So lädt der metakommunikative Rahmen das Publikum ein, in einen anderen Raum und in eine andere Zeit ein- und abzutauchen, um am Ende, gleichsam wie aus dem Kinosaal tretend, sich die Augen zu reiben, um mit der Gewöhnlichkeit der Realität wieder vorlieb zu nehmen. „Zwischen Erzähler und Publikum herrscht während des Erzählvorgangs eine gleichsam vertraglich festgelegte Übereinstimmung über die Seinsweise des Märchens“, dieses für „wahr“ zu halten (Brachtel 1979, 70). Und diese Übereinstimmung wird durch den metakommunikativen Rahmen von Eingangs- und Schlussformeln hergestellt.

Die dem Märchen zugrundeliegende Kommunikationssituation besteht somit auf der Ebene der aktualisierten Norm aus dem wahren metakommunikativen Rahmen und dem Objektbereich der Kommunikationssituation, dem fiktiven Personal und den fiktiven Gegenständen und Sachverhalten. (Brachtel 1979, 73)

Harald Weinrich hat in diesem Sinne das Märchen als Beispiel einer „unkomplizierte[n] Fiktivität“ charakterisiert; es gebe „Texte, die nach allgemeiner Übereinkunft eindeutig fiktional sind. Märchen [...] gehören zu dieser Gruppe von Texten“ (Weinrich 1975, 525; Brachtel 1979, 76).

Diese Kontakt- und Regieformeln, besonders am Anfang und am Ende des Märchens, erfahren in der jeweiligen mündlichen Performanz ganz unterschiedliche Realisierungen, entsprechend den Fähigkeiten der Erzählerin oder des Erzählers und dem anwesenden oder aber fehlenden Publikum. In der Verschriftlichung werden sie je nach erzähltheoretischem Ansatz aufgegriffen, stilisiert oder auch weggelassen (vgl. Abschnitt 3). Von der Transkription des mündlich vorgetragenen Märchens finden mit der Umsetzung zu einem gedruckten Text in einem Buch weitere Transformationen statt. Generell lässt sich sagen, dass die Dringlichkeit von Kontakt- und Regieformeln der mündlichen Kommunikation im Buch entfällt. Sie sind hier zu einem ästhetischen Moment geworden, während ihre Funktionen durch typografische Paratexte ersetzt werden. Andererseits wird im gedruckten Märchen eine Kommunikationssituation inszeniert, oder man könnte auch sagen: simuliert.

Den Begriff des Paratextes hat Gérard Genette 1987 vorgeschlagen, dazu zwei Unterkategorien: Peritexte und Epitexte. Peritexte sind Paratexte, die sich in räumlicher Nähe zum Buch befinden und die einerseits Teil von dessen physischer Gestalt sind: Schutzumschlag, Abbildungen, Schmuckelemente, Typographie, Beschaffenheit des Papiers, andererseits Elemente sind, die „den Haupttext umschließen“ (Lahn 2013, 45): Autornamen bzw. Herausgebernamen, Titel, Untertitel, Genreangaben, Vor- und Nachworte. Epitexte sind Paratexte, „die Mitteilungen über das Buch enthalten, aber außerhalb des gedruckten Werks an einem anderen Ort platziert sind“ (Lahn 2013, 45). In diesem Sinne ist es sinnvoll, das Konzept der Rahmung sowohl für mündliche als auch für schriftliche Texte zu verwenden, den Begriff Paratext hingegen nur auf handschriftliche und gedruckte Texte zu beziehen. Und trotzdem können wir in Teilen das Konzept Paratext auch für das mündliche Erzählen fruchtbar machen. Wenn nach Silke Lahn sich Paratexte „gleichsam an der Schwelle von Innen und Außen“ befinden und sie „eine Art ‚Vestibül‘ für den Haupttext [formen], in dem der Leser sich zunächst einmal ein wenig umschauchen darf, bevor er in diesen selbst eintritt“, so trifft das auch für die Eingänge und Schlüsse mündlicher Märchen zu. Und auch die folgende Feststellung lässt sich auf die mündlichen Erzählungen übertragen: „Damit nehmen

Paratexte entscheidenden Einfluss auf die Erwartungshaltung des Lesers und steuern die Rezeption.“ (Lahn 2013, 44)

Auch Jurij M. Lotmans Überlegungen über die Bedeutung des Rahmens für das literarische Werk überhaupt sind für unseren Zusammenhang wichtig. Er hält in *Die Struktur literarischer Texte* (russ. Original 1970) das „Problem des Rahmens – der Grenze, die den künstlerischen Text von allem trennt, was Nicht-Text ist“ (Lotman 1981, 300), für eines der grundlegendsten. Während das Kunstwerk ein Modell eines unbegrenzten Objektes (der Wirklichkeit) mit Hilfe eines endlichen Textes schaffe, „ersetzt es durch seinen Raum nicht einen Teil (richtiger: nicht nur einen Teil), sondern das ganze Leben in seiner Gesamtheit“ (Lotman 1981, 303). Der literarische Rahmen, der aus zwei Elementen, dem Anfang und dem Ende, besteht (Lotman 1981, 309, ebenso 305) bildet die Grenze zwischen dem begrenzten Text einerseits und dem außerhalb liegenden, unbegrenzten Objekt der Wirklichkeit andererseits. Und weiter: Durch den Rahmen erfahre der Leser oder Zuschauer, „in welchem System der ihm vorgesetzte Text kodiert ist“, und diese „kodierende Funktion“ ist dem Anfang zugeordnet (Lotman 1981, 311).

Diese theoretischen Einsichten sollen nun an Eingangsformeln und -texten europäischer und vereinzelt auch außereuropäischer Märchen überprüft und diskutiert werden. Zu Beginn seien zwei französische Beispiele von Märcheneingängen zitiert. Der 28-jährige Matrose von Saint-Cast (Côte-du Nord), Louis Pluet, begann im Jahr 1879 das Märchen mit dem Titel „Jean le Teignous“ (Sébillot 1882, 74–112) auf folgende Weise:

Il y avait une fois ; — Cric ! Crac, — Sabot ! Cuiller à pot ! Soulier de Dieppe ! — Marche avec ! — Marche aujourd'hui, marche demain, à force de marcher on fait beaucoup de chemin. Je passe par une forêt où il n'y avait point de bois, par une rivière où il n'y avait point d'eau, par un village où il n'y avait pas de maison. Je frappe à la porte et tout le monde me répond. Plus je vous en dirai, plus je vous mentirai, je ne suis point payé pour vous dire la vérité. (Sébillot 1882, 74)³⁰

Nach diese rahmenden Eingangstext setzt der Erzähler noch einmal ein mit einem: „Il y avait une fois – par une bonne fois – un homme et une femme très âgés [...]“

30 In einer Anmerkung heißt zu zudem: „Ce commencement est celui usité à bord pour demander le silence avant de commencer. Le conteur dit cric! Les autres répondent: crac! et ainsi de suite.“ („Das ist der Anfang, der an Bord verwendet wird, um Ruhe zu verlangen, bevor man anfängt. Der Erzähler sagt: schnipp! Die anderen antworten: schnapp! und so weiter.“) (Sébillot 1882, 74) Bolte-Polívka übersetzen den dann folgenden Text so: „Ich ging durch einen Wald, wo es kein Holz gab, durch einen Bach, in dem kein Wasser war, durch ein Dorf, in dem kein Haus war, ich klopfte an die Tür, und alle antworteten. Je weiter ich erzähle, um so mehr lüge ich; ich bekomme ja nichts dafür, daß ich euch die Wahrheit sage.“ (Bolte/Polívka 1930, 19–20)

(Sébillot 1882, 74) Im Buch selber sind rahmender Eingangstext und eigentliches Märchen durch einen Raum und drei Sternchen voneinander getrennt. Kumulativ tragen verschiedene Elemente zu jener vertraglich festgelegten Übereinstimmung über die Seinsweise des Märchens (Brachtel 1979, 70) bei, von der oben die Rede war. Es beginnt mit dem Genre- und Fiktionssignal „Il y avait une fois“; darauf folgt eine Aufmerksamkeit erheischende Kontakt- bzw. „Responsformel“, dann setzt die Bewegung des Gehens ein, in der doppelten Bedeutung. Der in der Ich-Form sprechende Erzähler führt sich „als ein aus weiter Ferne kommender Reisender“ (Bolte-Polívka 1930, 20) ein und präfiguriert zugleich die abschnurrende Narration (der „Erzählmotor“ wird gleichsam angeworfen). Ähnliches finden wir etwa in den Anfängen der neugriechischen Märchen, die, von Eudokia Athanasoula herausgegeben, 1942 in Istanbul erschienen. Dort wird die Analogie nicht zwischen Gehen und Erzählen aktualisiert, sondern zwischen Spinnen bzw. dem Spinnrad-Treten und Erzählen.³¹ Schließlich folgt eine faustdicke Lügengeschichte, ein „unmöglicher Bericht“, der auf die subtilere Fiktion einstimmen möchte.³² Diese Lügengeschichte ist die augenzwinkernde Einladung, die Vernunft, oder besser: die Rationalität für die Zeit der Performanz auszusetzen.

Eine vollständigere Variante ist zwei Jahre später anonym in der Zeitschrift *Kryptadia* erschienen („Formule initiale de conte de matelot“), die vor allem obszöne Folklore publizierte. Es heißt da: Wenn die Neufundländer im Zwischendeck seien, erzählten die Matrosen oft Märchen, von denen einige sehr lang seien. Darauf folgt die Einleitung:

Le Conteur. Cric ! Les Auditeurs. Cracl C. – Sabot. A. – Cuiller à pot ! C. – Soulier de Dieppe. A. – Marche avec. C. – Marche aujourd’hui, marche demain, à force de marcher on fait beaucoup de chemin. Pourvu qu’on ne tombe pas le nez dans la poussière, on n’a pas besoin de se débarbouiller. Quand on tombe sur le dos, on ne se casse pas le nez. Je traverse une forêt où il n’y avait pas de bois, je passe par un étang où il n’y avait d’eau, je passe par un village où il n’y avait pas de maison. Je tape à la porte, et madame me répond. Je lui demande ce qu’il y a à manger. – Du bouilli. – Comment, il n’y a jamais de rôti: Trousse ta cotte, | Que je te bistoque | Avec ma carotte. Si je te manque, je te casse la cuisse. (Anonym 1884, 106–107)

³¹ „Roter Faden gesponnen, | auf dem Spinnrad gewonnen, | tritt es wieder an | und fang das Märchen an.“ (Athanasoula 1942, 10–15: „Die Kirche und die Nachtigall“, hier 10); „Weißer, roter Faden gesponnen, | Auf dem surrenden Spinnrad gewonnen. Gib ihm einen Tritt, damit sich’s dreht | Und mein Märchen vor sich geht. | Einmal lebte ein uralter König [...].“ (Athanasoula 1942, 61–67: „Der Segen des Vaters“, hier 61); „Grüner Faden gesponnen, | Auf dem Spinnrad gewonnen. | Tritt an das Rädchen, | Fleißiges Mädchen, | Laß es sich drehen, wie es muss, | So schafft’s dir keinen Verdruß. | Unser Märchen fängt an, guten Abend. Einmal vorlanger Zeit lebten [...].“ (Athanasoula 1942, 73–82: „Der Mönch“, hier 73)

³² Zu „Lüge, Lügengeschichte“ vgl. auch Thomas 1996.

Manchmal ist die Kontaktformel kurz wie in einem Märchen aus der Sammlung *Griechische und Albanesische Märchen* des österreichischen Diplomaten und Albanologen Johann Georg von Hahn (1811–1869). Das Märchen „Von dem weiberscheuen Prinzen“ (vgl. von Hahn 1818 I, 250–262) beginnt mit einer meta-kommunikativen Feststellung; darauf folgt die (überschwängliche) Begrüßung des Publikums: „Anfang des Märchens: Guten Abend, Eure Herrlichkeiten!“ (von Hahn 1818 I, 250) Ebenso ein anderes griechisches Märchen: „Nun fängt unser Märchen an | Guten Abend, | Freut Euch daran. Es war einmal und war auch nicht. Einstmals lebte ein König [...]“. (Athanasoula 1942, 26–31: „Die Königstochter, die nicht sprach“, hier 26) Oder der Erzähler setzt auf die Neugierde der Zuhörenden: „Es lebte einst ein König, der war so klug, dass er die Sprache aller Lebewesen verstand. Hört nun, wie er das gelernt hat.“ („Die Jungfrau Goldhaar“, vgl. Jech 1984, 189–195, hier 189)

Linda Dégh überliefert die Äußerungen des Erzählers József Fejes, die für unseren Zusammenhang erhellend ist: Eine Einleitung sei da, weil das Publikum es kaum erwarten können, was passiere. Ohne die Einleitung sei das Märchen wie „eine schöne Kuh ohne Halsriemen“ (Dégh 1944 136). Damit ist *auch* das Publikum angesprochen, das an einem Band vom Erzähler oder der Erzählerin geführt wird.

Aufgefallen ist bei den beiden französischen Beispielen, dass der (mündliche) Erzähler den rahmenden Eingangstext, die Kontaktformel, in der Ich-Person erzählt. Bolte-Polívka haben das so erklärt: „Andere Eingänge sind *persönlicher Art* und suchen eine Beziehung zu den Zuhörern.“ (Bolte-Polívka 1930, 15) Nach Lutz Röhrich meidet das Märchen in der Regel die Ich-Erzählung. Es sei „formal meist Er-Erzählung“ (Röhrich 1975, 16). Untersucht man die Märchen unter dem Aspekt der Erzählperspektive, stellen wir tatsächlich die Dominanz eines auktorialen, extradiegetischen, d. h. der erzählten Welt nicht angehörigen, Erzählers bzw. einer Erzählerinstanz fest. Genette spricht in diesem Fall von einer Nullfokalisierung (Genette 2010, 121; Martinez/Scheffel 2007, 63–67). Der Erzähler drängt sich also nicht in den Vordergrund; als Erzähler macht er sich gelegentlich durch metanarrative bzw. metadiskursive Einlassungen (Kommentar, Digressionen, Eingangsformeln, Schlussformeln) bemerkbar; und als Ich-Erzähler tritt er gelegentlich, aber fast ausschließlich nur in Eingangs- und Schlussformeln bzw. Eingängen und Schlüssen auf.

Die einfachste Einleitungsformel im europäischen Märchen ist das bis zum Überduss bekannt: „Es war einmal“.³³ Nach Brachtel siedelt sich dieser „Einlei-

³³ Cristina Lavinio machte darauf aufmerksam, dass diese stereotype Eingangsformel auch dann im Singular verbleibe, wenn grammatisch ein Plural korrekt wäre: „C’era una volte marito e moglie“, oder: „C’era una volta un Re e una Regina“ (Lavinio 1993, 16)

tungstopos“ bereits zwischen wahr und irreal an. Dabei entspreche das Moment des Wahren dem Informationsgehalt, der

zunächst und aus dem ersten (Hör-)eindruck zu extrahieren ist: *es war*. Der Eindruck des Wahren wird jedoch, noch während er von der apperzeptiven Kapazität des Hörers aufgenommen wird, wegen des unbestimmten Zeitadverbs *einmal* relativiert, in Frage gestellt und als eigentliche Irrealität interpretiert (Brachtel 1979, 97).

Die Anfangsformel des großen Erzählers Johan Dimitri-Taikon: „Sas pe, haj na spe. Te tj'avélas pe, tji penélas pe. Es war, und es war nicht. Wäre es nicht geschehen, würde man's nicht erzählen.“ (Taikon/Tillhagen 1948, 59, ebenso 40, 158, 167, 183, 192, 234), ist damit gleichwertig und nur eine Variante des schlichteren „Es war einmal“. Kurt Ranke spricht von einer „Allergie“ des Märchens, „gegen alles, was die Zeit betrifft“ (Ranke 1981, 1237)³⁴, die von den Erzählern auch immer neu und individuell gestaltet wurde. Ein englisches Märchen, von der Sammlerin Marie Clothilde Balfour (1862–1931) aufgezeichnet, beginnt mit: „ONCE upon a time, and a very good time it was, though it wasn't in my time, nor in your time, nor any one else's time, there was a young lad of eighteen or so named Tom Tiver.“ (Jacobs 1894, 26; Briggs/Michaelis-Jena 1970, 179, 287, 297; (Bolte-Polívka 1930, 15)³⁵ Oder in Müller-Lisowskis *Irischen Volksmärchen* („Der Ritter mit dem finsternen Lachen“, vgl. Müller-Lisowski 1977, 265–283): „Es war einmal in alten Zeiten – und hätten wir damals gelebt, so lebten wir heute nicht. Unsere Geschichte wäre neu oder alt. Aber darum würden wir doch nicht ohne Geschichte sein – es war damals, als sich zwei verheirateten.“ (Müller-Lisowski 1977, 265) Und die von der deutschen Übersetzerin und Sammlerin griechischer Volkslieder und Volksliteratur, Mari- anne Klaar (1905–1994), gesammelten Märchen beginnen immer wieder mit der folgenden festgefügt und irritierenden Formel: „Es waren einmal, und das in irgend einer Zeit, ein weit und breit bekannter König und eine Königin [...]“. (Klaar 1970, 17, ebenso 30, 33, 42, 49, 56, 63, 71, 77, 87, 97, 105, 110, 135, 140, 148, 157)³⁶

Auch die maßlos übertriebenen Zeitangaben versuchen, durch zeitliches Entrücken einen fiktiven Boden einzuziehen, um den Vergleich mit dem Heute sinnlos erscheinen zu lassen. Das von der lothringischen Sammlerin Angelika

³⁴ Zur Kategorien Raum und Zeit in der/den Eingangsformel(n) vgl. Ranke 1981, 1236–1243.

³⁵ Joseph Jacobs, der den Text (vgl. Folk-Lore 2 (1891) 145–170, 257–283, 401–418) in seine Sammlung englischer Märchen *More English fairy tales* (1894) aufgenommen hatte, gibt in den Anmerkungen Hinweise zum Erzähler: „It was told to Mrs. Balfour by a labourer, who professed to be the hero of the story, and related it in the first person. I have given him a name, and changed the narration into the oblique narration, and toned down the dialect.“ (Jacobs 1894, 222)

³⁶ Vgl. auch Klaar 1977, 21–35: „Ein Held unter vierzig Söhnen“, hier 21: „Es war einmal, und das in irgendeiner Zeit, ein König [...]“. Ebenso 56, 61, 76, 86, 94, 106, 118, 134, 138, 149, 156, 161, 177.

Merkelbach-Pinck aufgezeichnete Märchen, „Der verschriebene Dorfschmied“ (vgl. Merkelbach-Pinck 1940, 265–274), beginnt so: „Vor ungefähr 1899 Jahren lebte in einem Dörfchen in Lothringen ein braver Dorfschmied.“ (Merkelbach-Pinck 1940, 265) Und „Die schöne Waldfee“ (vgl. Merkelbach-Pinck 1940, 284–287) mit: „Vor vielen hundert Jahren lebte in Europa ein Prinz bei seinen Eltern.“ (Merkelbach-Pinck 1940, 284) In der von August Leskien herausgegebenen Sammlung *Balkanmärchen aus Albanien, Bulgarien, Serbien und Kroatien* beginnt ein Text („Der Bettler und das Paradies“, vgl. Leskien 1915, 311–321) mit: „Ich will euch eine Geschichte erzählen. Als noch unser Herrgott, Preis sei ihm, auf Erden wandelte, [...]“ (Leskien 1915, 311) Und bei Josef und Ignaz Vinzenz Zingerle („Der gläserne Berg“, vgl. Zingerle/Zingerle 1852, 233–244) heißt es: „Ja, mein Kind, es ist schon lange her, – du denkst es nicht und ich auch nicht, – da lebte einmal tief in einem Walde ein Förster [...]“ (Zingerle/Zingerle 1852, 233) Das „du denkst es nicht“ meint: Du bzw. wir können es überhaupt nicht begreifen; diese vergangene Zeit liegt jenseits von jedem Vorstellungsvermögen.

Diese nicht fassbare Zeit – Ilse Laude-Cirtautas spricht von der „Unzeitlichkeit des Geschehens“ (Laude-Cirtautas 1983, 229) – wird manchmal mit einem glücklichen Zeitalter assoziiert, das schon Züge einer verkehrten Welt trägt. Das tschechische Märchen, „Warum der Hund auf die Katze und die Katze auf die Maus zornig ist“ (vgl. Jech 1984, 21–24, 474), beginnt so:

Es ist wohl schon recht lange her, dass sich die nachfolgende Begebenheit zugetragen hat, denn keiner von denen, die jetzt am Leben sind, hat sie mit eigenen Augen gesehen. Und wie hätte sie auch jemand sehen können? Hat sie sich doch zu der Zeit abgespielt, als die Tiere noch, mit menschlicher Stimme begabt, miteinander und auch mit den Menschen in Eintracht lebten, dass es eine Freude war. (Jech 1984, 21)

Es ist ein „Reich der wunderbaren und unmöglichen Dinge“ (Bolte-Polívka 1930, 15). Nach Choi In-hak sprechen in Korea Erzähler und Zuhörer, wenn sie Märchen meinen, von *yennal iyagi* (alte Geschichten), weil die Eingangsformel immer mit „yennal yennal“ („In alten Zeiten“)³⁷ beginne. „Zeiten (In der alten Zeit, als der Tiger rauchte) und Örtlichkeiten (In einem bestimmten Bergdorf) sind selten konkretisiert.“ (Choi 1996: 291) Auch in englischen Märchen evoziert die Eingangsformel unglaubliche Zustände: „Once upon a time when pigs spoke rhyme, | And monkeys chewed tobacco, | And hen stook snuff to make them tough, | And ducks went quack, quack, quack Oh!“ (Jacobs 1894, 217) Türkische Märchen tun das ebenso: „In früherer Zeit, als man den Stroh noch siebte, lebte ein sehr reicher Mann, [...]“ (Spies 1967, 124, ebenso 145, 161, 165, 185, 195, 199, 253)

37 Koreanisch: 옛날이야기 (yennal iyagi).

Auch der in die Ferne gerückte Ort dient der Fiktionalisierung.³⁸ Ein Märchen aus Capri („Die siebenköpfige Schlange“, vgl. Zschalig 1925, 31–32) beginnt mit: „In einem weit, weit entfernten Lande zeigte sich in längst entschwundenen Tagen eine ungeheure Schlange.“ (Zschalig 1925, 31) Ein lothringischer Märchentext („Die Königstöchter“, vgl. Merkelbach-Pinck 1940, 160–163) beginnt mit: „In Australien war einmal ein König.“ (Merkelbach-Pinck 1940, 160) Oder mit: „In Neapel war einmal ein König.“ („Das Wasser des Lebens“, vgl. Merkelbach-Pinck 1940, 191–200, hier 191) Oder es heißt: „Weit von hier, auf einer Insel draußen im Meer, diente einmal ein armer Knecht.“ („Die Unterirdischen und der Riesenkönig“, vgl. Merkelbach-Pinck 1943, 56–60, hier 56) Und bei Alfred Cammann: „Es war emol e Insl im große Meer, was noch hinerm Schwarze Meer lieg.“ (Cammann 1991, 86–90: „Die glückliche Insel“, hier 86)

Diese Eingangsformeln wurden von den Erzählern und Erzählerinnen in Russland, Weißrussland, der Ukraine, Ungarn und Rumänien (vgl. Pop 1968, 323–324) zu eigentlichen „Vormärchen“ (Bolte-Polívka 1930, 19). ausgebaut. Auf die räumliche „Entrückung“ folgt die irrealer Beschreibung, die auch Größenverhältnisse durcheinanderwirft und die Fragen nach Wahrheit oder Lüge in der Schwebe belässt. So beginnt ein ungarisches Märchen (Sklarek 1901, 1–14: „Der Königssohn, der sich nach der Unsterblichkeit sehnte“, hier 1) folgendermaßen:

Es war einmal, ich weiß nicht wo, jenseits von siebenmal sieben Königreichen und noch weiter, auch jenseits des Operenzmeeres [s.c. Ozean], auf der zusammengefallenen Seite eines zusammengefallenen Ofens, in der siebenundsiebzigsten Falte eines Altweiberrockes ein weißer Floh. In dessen mittelster Mitte war eine glänzende, königliche Stadt; in der Stadt aber wohnte ein ältlicher König, [...]. (Sklarek 1901, 1)

An einem weiteren Beispiel (Sklarek 1901, 41–68: „Die Schlangenhaut“) aus derselben Sammlung *Ungarischer Märchen* (1901) wird auch das Verhältnis von vorgegebener Formel und aktueller Improvisation deutlich.³⁹ Gegen Schluss mündet der rahmende Beginn ein in eine groteske Kontaktformel. Vollständig aber lautet er so:

Wo war's, wo war's nicht, noch hinter dem Operenzmeer, noch hinter den Glasbergen, da hatte ein eingestürzter Ofen kein Stückchen Seite mehr; wo's gut war, da war's nicht schlecht, wo's schlecht war, da war's nicht gut; da waren einmal auf dem kahlen Suchenicht- und Hundfrage-nicht-danach-Berge sieben schlanke Weidenbäume, in deren jedem Zweige ist ein lappig-lumpiges Hemd aufgehängt, und in deren jedem Saum, in jeder Falte ist ein Scheffel Flöhe – und der sei der Hirte dieser Flohherde, der nicht aufmerksam meinem

³⁸ Zur Lokalisierung in Eingangsformeln vgl. Andersen 1939, 58–69.

³⁹ Vgl. Messerli 2016, 119–125.

aus Operenz geholten Märchen lauscht. Wenn ihm aber auch nur einer davonspringt, so sei er dem schrecklichen Blutdurst der Flohherde überantwortet, und sie mögen ihn zu Tode zwicken. Also: Es war einmal ein armer Mann, [...]. (Sklarek 1901, 41)⁴⁰

Oft wird im Eingang des Märchens das, was nun folgen wird, spielerisch und ironisch danach befragt, ob es wahr sei oder nicht. Diesem Metadiskurs eignet eine „kodierende Funktion“ und kommuniziert den Zuhörenden, worauf sie sich einzustellen haben. Wir finden diesen Metadiskurs bei Taikon: „Jetzt werde ich eine Geschichte erzählen, die ganz wahr ist. Merk dir das: sie ist die reine Wahrheit, verstehst du?“ (Taikon/Tillhagen 1948, 122–128: „Von dem Bauern, der ein so starkes Weib besaß“, hier 122) Ein irischer Erzähler beginnt sein Märchen (Müller-Lisowski 1977, 104–117: „Croch-gheal“) auf diese Weise: „Ich habe mir die Geschichte nicht ausgedacht. Was ich davon habe, hörte ich und hörte nichts anderes, als was erzählt wurde, und erzählt wurden nichts als Lügen und Schnurren.“ (Müller-Lisowski 1977, 104) Und in den *Deutsche Märchen aus Schwaben* (1852) des Tübinger Orientalisten Ernst Meier heißt es (Meier 1852, 164–165: „Wie ein Schneider von Einer Elle Tuch fünf Viertel gestohlen hat“): „Diese Geschichte scheint zwar lügenhaft und ganz unglaublich, ist aber doch wahr. –“ (Meier 1852, 164) Ebenso beginnt *KHM* 187 („Der Hase und der Igel“) von Jacob und Wilhelm Grimm so:

Disse Geschicht is lögenhaft to vertellen, Jungens, aver wahr is se doch, denn mien Grootvader, van den ick se hew, plegg jümmer, wenn he se mie vortüerde (mit Behaglichkeit vortrug), dabi to seggen „wahr mutt se doch sien, mien Söhn, anners kunn man se jo nich vertellen.“ De Geschicht hett sick aber so todragen. (Grimm/Grimm 1857 II, 403)

Hier nun wird der ganze Zeugenapparat in Stellung gebracht, um einmal mehr mit Ironie die Frage der Glaubwürdigkeit zu verhandeln und um die Zuhörenden/Lesenden – mit deren Einverständnis – an der Nase herum zu führen. Und der gleiche köstliche Fehlschluss wie beim Erzähler Taikon liegt vor, wenn argumentiert wird, die Geschichte müsse wahr sein, sonst könnte man sie nicht erzählen.

In diesem Sinne ist die „Funktion von Anfangs- und Schlussformeln im Verhältnis zu der eigentlichen Erzählung“ eine „künstlerische Mitteilung“ an das Publikum, wie das (Zauber-)Märchen verstanden werden möchte bzw. sollte (Pop 1968, 326). Mihai Pop geht davon aus, dass die Erforschung der Anfangs- und Schlussformeln zur Klärung des Zaubermärchens als Kategorie der Volksliteratur beitrage (Pop 1968, 322). Ebenso bezeichnet Hans Robert Jauss das ‚Märchen‘ als

⁴⁰ Vgl. ebenso Sklarek 1909: 12–26: „Der wipfellose Baum“, hier 12–13 und 220–226: „Der kleine Schweinehirt“, hier 220.

eine „der frühesten literarischen Formen, die bereits die gewusste Fiktion und damit den vollen Genuss des Imaginären voraussetzen“ (Jauß 1983, 448). Der Konsens oder Vertrag zwischen Erzähler und Publikum besteht darin, dass „es in diesen Erzählungen so zugeht, wie es unserem Empfinden nach in der Welt zugehen müsste“ (Jolles 1999, 239; Hervorhebung i. O.). Nach Wolf besteht ein weiterer Effekt der binnenfiktionalen Simulierung einer Kommunikationssituation durch eine Rahmung darin, den „eingebetteten Text durch dessen Bindung an eine beglaubigende Erzählinstanz zu authentisieren und durch dessen *auctoritas* zur ästhetischen Illusion des Lesers beizutragen, d. h. zum Eindruck, in eine Erzählwelt einzutreten“. Rahmungen können damit das Miterleben der Diegese der sonst „womöglich unwahrscheinlichen Binnenerzählung unterstützen“ (Wolf 2005, 563).

5 Diegese und Metadiskurs

Neben der Funktion, dem Zuhörer durch Authentizitätsfiktion und Intensivierung der ästhetischen Illusion das zu Erzählende nahezubringen, dient die Rahmung durch Eingangsformel und Schlussformel aber auch

im Verein mit entsprechenden Signalen einem umgekehrten Zweck [...], dem der Distanzierung: Indem nämlich der eingelegte Text [sc. das Märchen] einer Sprecherinstanz „zuge-schoben“ wird, die nicht geeignet ist, das Erzählte authentisch oder glaubwürdig erscheinen zu lassen. (Wolf 2005, 564)

Damit erweise sich die Technik der Rahmenerzählung bzw. der Rahmung auch als ein mögliches Verfahren ‚unzuverlässigen Erzählens‘ (Wolf 2005, 564).

Zu der speziellen Schlussformel „und wenn sie nicht gestorben sind, leben sie noch heute“, die natürlich in ihrer (schein-)logischen Argumentation ironisch zu verstehen ist, schrieb Lotman, ohne dabei besonders an das ‚Volksmärchen‘ zu denken:

Wenn man uns nach dem mündlichen Bericht über ein tatsächliches historisches Ereignis aus dem vorigen Jahrhundert mitteilt, dass die Hauptperson jetzt schon tot sei, so werden wir diese Mitteilung nicht als traurig empfinden: wir wussten ja vorher, dass ein Mensch, der vor hundert Jahren gewirkt hat, heute nicht mehr am Leben sein kann. Sobald aber das gleiche Ereignis zum Gegenstand eines Kunstwerkes gemacht wird, ändert sich die Lage vollkommen. Endet der Text mit dem Sieg des Helden, so hat die Erzählung unserem Gefühl nach ein glückliches Ende; führt er aber die Erzählung fort bis zum Tode des Helden, so ändert sich unser Eindruck. Was geht hier vor? Im Kunstwerk kommt der Gang der Ereignisse in dem Augenblick zum Stillstand, wo die Erzählung abbricht. Weiter ereignet sich nichts mehr, und es bleibt der Eindruck, dass ein Held, der in diesem Moment am Leben

war, überhaupt nicht mehr stirbt, dass der, der Liebe gefunden hat, sie nie mehr verliert, dass der Sieger auch in Zukunft nie mehr besiegt werden wird, da jede weitere Handlung ausgeschlossen ist. Darin enthüllt sich die zwiefache Natur des künstlerischen Modells: indem es ein einzelnes Ereignis abbildet, bildet es gleichzeitig auch das ganze Weltbild ab, und wenn es vom tragischen Schicksal der Heldin erzählt, so berichtet es vom tragischen Wesen der Welt. Deshalb ist ein gutes oder schlechtes Ende für uns so bedeutsam: es bezeugt nicht nur den Abschluss irgendeines Sujets, sondern es legt auch Zeugnis ab von der Konstruktion der Welt als ganzer. (Lotman 1981, 310)

Das erklärt, warum uns die bekannte Schlussformel fröhlich, ja glücklich stimmt und warum wir die Figuren in diesem ‚aussichtslosen Glück‘ zurücklassen.

Indem die Schlussformel das Ende der Geschichte mit der Gegenwart des Erzählens verbindet, belässt sie die Figuren des Märchens ausdrücklich in einer Zeitschleife einer nicht enden wollenden Aktivität. Der Laternenanzünder, der wegen seines Betrugs noch am nämlichen Tage erhängt wurde, „hängt noch, denn er wurde noch nie herabgenommen“ (Zingerle/Zingerle 1852, 148–159: „Der Fischer“, hier 159). Und bei Heinrich Pröhle (1822–1895) schließt das Märchen „Glücksvogel und Pechvogel“ (vgl. Pröhle 1853, 20–24) auf folgende Weise: „Und wenn sie nicht gestorben sind, so jagt der König heute noch nach dem Hirsche, und der Pechvogel sitzt heute noch bei der Königin.“ (Pröhle 1853, 24) Der die Schlussformel improvisierende Erzähler kann es manchmal nicht unterlassen, dieses Glück zu stören. Ein estnisches Märchen (Kreutzwald 1869, 92–101: „Wie eine Weise unverhofft ihr Glück fand“) schließt so:

Dort baute er sich ein hübsches Haus, freite ein junges Weib, und lebte glücklich als reicher Mann. Wenn er nicht gestorben ist, so muss er noch heute leben; aber das windschnelle Ross ist schon längst verschieden. (Kreutzwald 1869, 101)

Im Folgenden sollen die unterschiedlichen Formen und Funktionen von Schlussformeln, wie sie sich ganz unterschiedlich realisieren, in ihrer Breite vorgestellt werden.

Vielfach lautet in italienischen Märchen die Schlussformel, die zugleich eine Kontaktformel darstellt, so: „Stretta la foglia larga la via, | Dite la vostra che ho detta la mia.“ (Imbriani 1877, 168–182: „Il re Porco“, hier 175), was sich etwa mit: „Breit ist das Blatt, eng ist der Weg. Erzählt euer [Märchen], da ich meines erzählt habe“, ⁴¹ übersetzen lässt. Die Formel ist alt und findet sich bereits im *Malmantile racquistato* von 1688 (Lippi 1688, 544). Ebenso interagiert der Erzähler in einem Märchen aus Tirol mit dem Publikum: „Und das Märlein ist aus, | Drum geht nun nach Haus! | Oder soll ich euch noch was erzählen | Von den Erbsen und

⁴¹ Ebenso Imbriani 1877, 190, 207, 270, 275, 288, 297, 316, 409, 437, 454, 493.

den Fisälen [Fisolen, Bohnen].“ (Zingerle/Zingerle 1852, 64–68: „Mädchen und Bühchen“, hier 68) Zu den Kontaktformeln zählt auch, wenn der Erzähler das Publikum am Schluss begrüßt: „Und die Mädchen haben ihre Freundinnen zu einem Tanzabend eingeladen und sie lebten dann glücklich und im Überfluss. Und: guten Tag allerseits!“ (Uffer 1973, 179–187: „Das wilde Männlein“, hier 187)⁴² Eine besonders Gruß- und Dankesformel liegt dann vor, wenn sich eine sizilianische Erzählerin bei der Sammlerin bedankt: „Das Märchen aus der Muschel tönt, | Das Märchen aus dem Becken fließt! | Wie schön ist doch die Dame [sc. Laura Gonzenbach], | Die mich's erzählen ließ.“ (Gonzenbach 1870 II, 78–84: „Von dem listigen Schuster“, hier 84) Diese Schlussformel ist auch deshalb bedeutsam, weil die Gonzenbach sie hat stehenlassen (vgl. Quellenkritik in Abschnitt 3) und weil sie belegt, wie eine begabte Erzählerin eine Schlussformel auch dann zu improvisieren vermag, wenn sie das Märchen mit großer Wahrscheinlichkeit ohne Publikum vorgetragen hat.⁴³

Zahlreich sind in den Schlussformeln metadiskursive Einlassungen durch den sich nun in den Vordergrund drängenden Erzähler. Damit findet auch unter der Hand ein Zurückdrängen der erzählten Zeit statt, die der Gegenwärtigkeit des Erzählens weicht. Der Erzähler verkündet etwa das Ende der Geschichte: „Der Reichtum des Begs gehörte also dem Burschen, und seht, damit ist auch die Geschichte zu Ende.“ (Bošković-Stulli 1975: 104–109: „Der Beg und das Kind“, hier 109) Metadiskursiv wird auch vielfältig und mit Humor die Frage der Wahrheit des Erzählten verhandelt, wenn es etwa heißt: „Soviel weiß ich, soviel kann ich, soviel hab ich euch gesagt!“ (Tietz 1974, 87–93: „Thorwatl“, hier 93) Verschiedene Formen der Distanzierung und des Zweifels gehören hierher: „Ich war nicht dabei und darum brauchst du es auch nicht zu glauben.“ (Hahn 1918 I, 139–145: „Der Schwager des Löwen, des Tigers und des Adlers“, hier 145)⁴⁴ Ebenso schließt ein kroatisches Märchen mit einem alles zerstreuenden Zweifel: „Und sofort waren sie da und lebten von nun an schön zusammen; ich weiß nur nicht, wie lange. Ich weiß auch nicht, ob es wahr ist oder nicht; so jedenfalls wird es erzählt.“ (Bošković-Stulli 1975, 77–84: „Seit wann der Kater Mäuse frisst“, hier 84) Ähnliche Schlüsse überliefert Elisabet Sklarek: „Zu Ende war's; ein Märchen war's;

⁴² Die Quelle ist der Sammler Gian Bundi und das Märchen „L'homin sulvedi“ (Bundi 1901, 233–239): „Ellas invidettan lur amias a tramegls da sot e vettan grand bella vita, e bundi Schurial!“ (Bundi 1901, 239).

⁴³ Gonzenbachs Sammlung erschien 1870 auf Deutsch bei Wilhelm Engelmann in Leipzig. Glücklicherweise gibt sie in einer Fußnote den italienischen Wortlaut wieder: „Faula ntra conca, e faula ntra bacili, | Ch'è bedda sta Signura, chi mi l'ha fattu diri!“ (Gonzenbach 1870 II, 84) Vgl. dazu die Fußnote in Gonzenbach 2019, 380; ebenso Rubini 2006.

⁴⁴ Vgl. ebenso Hahn 1918 I, 151, 210.

vielleicht war's auch nicht wahr.“ (Sklarek 1901, 135–161: „Der goldhaarige Gärtnersbursche“, hier 161)⁴⁵

Mit dem: „Es ist nicht ganz wahr, es ist aber auch nicht ganz erlogen“ (Hahn 1918 II, 136–145: „Das Schlangenkind“, hier 145), erfolgt zum Schluss die Regieformel, die dem Publikum kommuniziert, dass sie ein „Märchen“ gehört haben, das dem Modus wahr/nicht wahr gehorcht. Ein solches (Schluss-)Signal gibt auch ein irischer Erzähler: „Ich habe mir die Geschichte nicht ausgedacht. Was ich davon habe, hörte ich und hörte nichts anderes, als was erzählt wurde, und erzählt wurden nichts als Lügen und Schnurren.“ (Müller-Lisowski 1977, 104–117: „Croch-gheal“, hier 117) Oder bei Heinrich Pröhle: „Und das geschah an demselbigen Abende, da die Elbe brannte so lichterloh und die Bauern Stroh herbeitrugten, um damit zu löschen.“ (Pröhle 1853, 202–209: „Der Trommelschläger vom alten Fritz“, hier 209) Neckisch ist hingegen die Argumentation eines Märchens, das die Brüder Zingerle überliefern: „Und diese Geschichte ist buchstäblich wahr, denn der sie erzählte, hat den Mund noch warm.“ (Zingerle/Zingerle 1852, 130–139: „Die drei Schwestern“, hier 139) KHM 27, „Die Bremer Stadtmusikanten“, der Grimms endet übrigens seit der 2. Auflage von 1819 auf eben diese Weise: „[...] und der das zuletzt erzählt hat, dem ist der Mund noch warm.“ (Grimm/Grimm 1819 I, 145) Jacob Grimm schreibt in einer Besprechung der *Serbischen Volkslieder* (1823) vom Vuk Stefanović Karadžić, die Lieder seien „alle aus dem warmen Mund des Volks aufgenommen“ (Grimm/Grimm 1985, 145)⁴⁶ Der Erzähler kann sich auch als ‚unzuverlässiger Erzähler‘, ja sogar als gleichgültiger Erzähler (Distanzierungsstrategie) geben: „Ich weiß nicht, wie es ihnen jetzt geht, und es ist mir auch ganz gleichgültig.“ (Müller-Lisowski 1977, 282–289: „Der hinterlistige Adler“, hier 289) Oder er zeichnet sich durch seine große Liberalität aus: „[...] wer es nun trotzdem nicht glauben will, der kann es bleiben lassen.“ (Wolf 1845, 148: „Vom Schelfisch“)

Dieser Metadiskurs kann die Form eines eigentlichen Vexiermärchens annehmen: „No also: Das Märchen soll zu Ende sein, | dort hängt ein großes Glöcklein, | steht ein Elefant darunter. | Wer's nicht glaubt, | geht hin und schaut: | das ist er.“ (Sirovátka 1969, 70–80: „Der Gläserne Berg“, hier 80)⁴⁷ In Romuald Prambergers *Märchen aus Steiermark* (1946) findet das Vexieren über Kontaktformeln (Fragen aus dem Publikum bzw. vorgebliche Fragen) statt: „Vielleicht steht's heute noch. – – – Und die Hunde? Ach ja, geh selber zu der Frau und hol dir

⁴⁵ Ähnlich auch: „Aus ist's, ein Märchen war's, vielleicht ist's gar nicht wahr gewesen!“ (Sklarek 1901, 162–174: „Eisenkopf“, hier 174), und: „Fertig war's; ein Märchen war's; vielleicht war's auch nicht wahr.“ (Sklarek 1901, 236–238: „Der nächtliche Tanz“, hier 238).

⁴⁶ Vgl. dazu Mazenauer/Perrig 1995, 7, 301.

⁴⁷ Zum Vexiermärchen (vexieren: veraltet für irreführen, quälen, necken) vgl. Bulang 2014, 183–185.

einen; dann baust du dir etwa auch ein Haus und führst eine hexerische Braut heim.“ (Pramberger 1946, 134–140: „Der junge Fleischer“, hier 140) Und in einem der Balkanmärchen von August Leskien verbindet sich die Kontaktformel mit der Aufforderung zu einer Metalepse: „Wenn du wissen willst, was für ein Fest da war, geh hin und frage nach.“ (Leskien 1915, 308–311: „Der Kaiser, seine Tochter und ihre drei Freier“, hier 311). Dasselbe Spiel mit den Zuhörenden findet sich in einem ungarischen Märchen, das 1872 von János Kriza aufgezeichnet worden war (vgl. Sklarek 1901, 287):

Wer es nicht glaubt, der Suche das Schloss der Königin der Unsterblichkeit auf, das am Ende der Welt in den Wolken über dem Fluss schwebt, und wenn er es erwischt, so wird er sofort von der Wahrheit des Märchens überzeugt sein. (Sklarek 1901, 1–14: „Der Königssohn, der sich nach der Unsterblichkeit sehnte“, hier 14)

In Griechenland ist der Vergleich, den der Erzähler zwischen den Figuren des Märchens und dem Publikum anstellte, eine fixe Formel: „So sprachen sie miteinander und schliefen gut, und wir noch besser.“ (Schmidt 1877, 67–78: „Der Spruch der Moeren“, hier 78)⁴⁸ Oder: „Und sie lebten gut, aber wir besser.“ (Athanasoula 1942, 26–31: „Die Königstochter, die nicht sprach“, hier 31) In sizilianischen Märchen fällt hingegen der Vergleich zu Ungunsten des Publikums aus: „Diese blieben glücklich und zufrieden, | Wir nur zogen lediglich die Nieten (Iddi ristarù felici e cuntenti | E nui ristammu senza nenti [ohne etwas]).“ (Gonzenbach 1870 I, 3)⁴⁹ Vereinzelt werden die beiden ‚Welten‘ – erzählte Welt und Welt, in der erzählt wird, – in Stellung zueinander gebracht, ohne dass es zu einem ‚Rahmenbruch‘ kommt: „Hierauf kehrten sie nach Hause zurück und hielten Hochzeit miteinander, und wäre ich auch dabei gewesen, so hätte ich wohl auch einen Löffel Erbsenbrei bekommen.“ (Hahn 1918 II, 40–47: „Der Lehrer und seine Schüler“, hier 47) Oder: „Am folgenden Tag wurde die Hochzeit gehalten und wären du und ich dazu gekommen, denk mal, was wäre das für Freude gewesen!“ (Wolf 1851, 9–15: „Das Schneiderlein und die drei Hunde“, hier 15)

Bei einer Gruppe von Märchenschlüssen liegt eine Metalepse vor. Die Erzähltheorie geht von einer im Grund „kategorialen Grenze“ (Martinez/Scheffel 2007, 79) zwischen dem Erzählen und dem Erzählten aus. Der Extradiegetische Erzähler

⁴⁸ Vgl. ebenso Schmidt 1877, 71, 83, 88, 93, 109, 114; Liebrecht 1870, 379; Hahn 1918 II, 264.

⁴⁹ Ebenso Gonzenbach 1870 I, 14, 19, 43, 54, 59, 64, 73, 84 („Da blieben sie reich und getröstet, und wir sind hier sitzen geblieben.“), 103, 114, 118 („[...] und blieben zufrieden und glücklich, wir aber sitzen hier und schauen einander an.“), 122, 130, 135, 147, 153, 167, 185, 211 („Und so blieben sie zufrieden und glücklich und wir wie ein Bündel Wurzeln.“), 227, 236, 242, 249, 269, 272, 280, 285, 293, 299, 304, 307, 310, 319, 327, 339, 344, 350, 366, 368; Gonzenbach 1870 II, 7, 13, 21, 33, 39, 49, 59, 65, 72, 76, 89, 93, 111, 117, 122, 159, 189, 193.

hat als Person nichts in der der erzählten Welt (Diegese) „verloren“. Das funktioniert wie die vierte Wand beim Theater. Wird diese Grenze durch den Erzähler bzw. den Autor nicht respektiert, so liegt nach Gérard Genette eine Metalepse vor.⁵⁰ Matias Martinez und Michael Scheffel bezeichnen die Metalepse („*métalepse narrative*“) auch als „narrativen Kurzschluss“, bei dem infolge „einer Rahmenüberschreitung die Grenze zwischen extra- und intradiegetischer Position aufgehoben“ werde (Martinez/Scheffel 2007, 190). Auf diese Weise fingiere der Erzähler, „er könne (mit oder ohne seine Leser) ins diegetische Universum“ seiner Erzählung eindringen (Genette 2010, 63, Fn. 32). Nach Gérard Genette zeitigt das „Eindringen des extradiegetischen Erzählers oder narrativen Adressaten ins diegetische Universum [...] eine bizarre Wirkung, die mal komisch ist [...], mal phantastisch“ (Genette 2010, 152). Es ist ein Verstoß gegen die Logik und den gesunden Menschenverstand. So behauptet ein finnischer Erzähler, von der Hochzeitsgesellschaft beauftragt worden zu sein, dem Publikum etwas „vorzulügen“ (von Löwis of Menar 1922, 119–123: „Ein Kopf“, hier 123) Und bei Heinrich Pröhle stellt ein anderer Erzähler in Aussicht, weiter zu erzählen, sobald er brieflich von den vier Helden benachrichtigt werde:

Seitdem heißt's wieder bei den vier Brüdern: immer lustig, lustig, lustig! Denn warum? Weil sie den Säckel bei sich haben, worin das Beste steckt. Wenn sie sich aber einmal wieder an einem Orte festsetzen, so werden sie mir's schreiben, und dann wird wieder was zu erzählen sein. (Pröhle 1853, 81–88: „Die Geschenke der Klagefrau“, hier 88)

Von einer eigentlichen Teilnahme des Erzählers am Hochzeitsmahl im erzählten Märchen weiß ein balkanischer Erzähler zu berichten: „Und der dies erzählt hat, war auch dabei, aß und trank und war vergnügt.“ (Leskien 1915, 193–197: „Vilen weiden einen Hirseacker ab“, hier 197)⁵¹

Es treten Märchenschlüsse auf, worin nun der Erzähler bzw. die Erzählerin angibt, auch beim Hochzeitsmahl dabei gewesen zu sein, aber wenig oder nichts erhalten zu haben. In der kürzesten Form lautet Schluss: „Dort war ich, fand aber nichts.“ (Hahn 1918 II, 133–135: „Perseus“, hier 135) In russischen Märchen lautet dieser Schluss: „[...] auch ich bin dort gewesen, habe Met und Bier getrunken, alles lief den Schnurrbart herunter und nicht ein Tropfen in den Mund.“ (Afanas-

⁵⁰ Vgl. Genette 2010, 152–154; Genette 2018. Zur komplexen Genealogie des Konzeptes der Metalepse seit der griechischen Antike bis zu Gérard Genette vgl. Burkhardt 2001.

⁵¹ Vgl. ebenso Leskien 1915, 199–204: „Der Königssohn und der Bär“, hier 204; Leskien 1915, 278–282: „Die Hexe, die Menschen in Steine verwandelt“, hier 282; Hahn 1918 II, 225–235: „Der Dreiäugige“, hier 235; Hahn 1918 II, 243–247: „Von einem Königssohn und der Tochter eines Kräuterküchlers“, hier 247.

jew 1985, 115–118: „Baba Jaga“, hier 118)⁵² Ein ungarisches Märchen schließt auf folgende Weise:

Er hielt dort das Fest, den Schmaus sieben Tage und sieben Nächte. Alle feierten das Fest bis nach Wien hin. Schüsseln, Teller, Löffel gab's genug; der musste schon tüchtig sein, der einen Tropfen Suppe bekam. Die krummbeinig sind, die haben alle dort ihr Gebrechen abbekommen, als die Knochen herumgeworfen wurden. Wer jetzt kahlköpfig ist, auf den ist die Suppe gespritzt; davon ist er kahl geworden. Ich bin auch kahl geworden; vielleicht wart Ihr's, der die heiße Suppe auf mich gegossen. (Sklarek 1909, 65–82: „Fee Ilona und der goldhaarige Jüngling“, hier 82)

Das Motiv, mit Brosamen bzw. Knochen Vorlieb nehmen zu müssen, wird vielfach variiert:

Dort kam ihm die Prinzessin schon entgegen und dankte ihm; dann holten sie Wagen und Pferde und fuhren in die Stadt, um lustige Hochzeit zu halten. Da saßen sie alle bei einem großen Male und warfen mir ein Bein an den Ellbogen, dass mir der Arm davon noch jetzt wehe thut. (Schneller 1867, 101–102: „Der Schuster (Al tgiagiö. Fassa)“, hier 102)⁵³

Diese kunstvollen Schlüsse schaffen einerseits eine komische, ja groteske Wirkung, und sie thematisieren andererseits die kommunikativen Bedingungen des Märchenhörens. So wie die Zuhörenden mit der Schlussformel in die wenig märchenhafte Realität zurückgestoßen werden, geschieht mit dem Erzähler ein Gleiches: Er wird mit wenig oder nichts abgespeist. Ein abchasischer Erzähler (Kaukasus) behandelt das Thema im Jahr 1934, unter Einschluss einer verkehrten Welt, fast philosophisch:

Auch ich war dort vorige Nacht, wie jener Mensch, der dort nicht war. Wir schmausten wie Leute, die zum Schmausen nichts besaßen. Das Getränk war so wie an jenem Ort, an dem es keines gab. Wir wurden trunken wie Leute, die nichts getrunken haben. Beim Morgen-grauen standen wir vom Tisch auf wie jene, die sich gar nicht zu Tisch gesetzt haben. Den ganzen Weg ging ich, fiel hin und stolperte, wie ein Mensch, der nirgendwohin geht. Jetzt kam ich von dort und befinde mich hier. Ich erzählte euch eine Neuigkeit, die einer Lüge gleicht. Wenn ihr mich fragt: „Ist dies Wahrheit oder Lüge?“ – so werde ich antworten: „Wenn es ein Märchen ist – so ist es Wahrheit, das ist auch eine Wahrheit.“ (Lewin 1978, 195–204: „Das Märchen vom Bauern Mata“, hier 203–204)

⁵² Vgl. ebenso Afanasjew 1985, 88, 156, 170, 180, 190, 197, 322, 339, 350, 405, 446, 554, 635, 674, 676, 679, 787, 812.

⁵³ Vgl. ebenso Schneller 1867, 113–117: „Der Sohn der Eselin. (Al fillomusso. Fassa)“, hier 117.

Vereinzelte schafft der Erzähler eine Metalepse über Objekte aus der erzählten Welt, die sich nun im Jetzt(-Raum) des Erzählens befinden. Ein lothringisches Märchen schließt so:

Der Wolf wurde wirklich aufgehängt und sein Fell, das der Schneider als Fußteppich bekam, hat sich bis auf unsere Tage erhalten und es liegt gerade unter dem Tisch, an dem dieses Märchen erzählt und aufgeschrieben wurde. (Merkelbach-Pinck 1943, 36–40: „Der Schneider und die Wölfe“, hier 40)

Und der Bündner Erzähler besitzt noch immer den Hut, den man ihm am Tag der feierlichen Hochzeit im Märchen geschenkt hatte (Uffer 1973, 117–118: „Der Vogel“, hier 118).⁵⁴ In einem Ostpreußischen Märchen will die Erzählerin das Ei ‚aus dem Märchen‘ dem zuhörenden Kinde schenken: „Und dieses Ei koche ich heute unserm Kinde zum Abendbrot!“ (Cammann 1992, 214–217: „Vom Hahnche, das nach Rom fuhr, sein Huhnche suchen“, hier 217).⁵⁵

Indem die Metalepse die Grenze zwischen extra- und intradiegetischer Position ‚durchbricht‘, ist die Bewegung sowohl vom Extradiegetischen ins Intradiegetische als auch umgekehrt denkbar. Viele Märchenschlüsse spielen nun mit dieser doppelten Bewegung: Der Erzähler bzw. die Erzählerin begibt sich ‚verbotenerweise‘ in die Diegese, um diese dann wieder zu verlassen und in der ‚Gegenwart‘ anzukommen. Die Pointe gelingt dann, wenn der Erzähler behauptet, nach dieser Eskapade in den ‚erzählten Raum‘ (der Geschichte) wieder im ‚Erzählraum‘ (den er mit den Zuhörern teilt) angekommen zu sein. Indem er sich in der Schlussformel als Erzähler wieder in den Vordergrund drängt, wird dieser rhetorische Sachverhalt (dass der Erzähler wieder ‚sichtbar‘ ist) durch den Raumwechsel erklärt. In einem Märchen der marokkanischen Berber, das der deutsche Orientalist und Linguist Hans Stumme (1864–1936) aufgezeichnet hat, heißt es am Schluss: „Der König feierte wiederum ein Freudenfest von sieben Tagen. Dabei habe ich etwas Honig und Butter zu essen bekommen; dann habe ich sie verlassen und bin hierher gekommen.“ (Stumme 1895, 80–81, 6) In einem griechischen Märchen wird die Raumverschmelzung mit dem Motiv der ‚leeren Hände‘ kombiniert:

Und am Sonntag war die Hochzeit und die Trauung. Auch ich war dabei | Und sah allerlei. | Zuckermandeln gab man mir | Euch zu bringen; | Aus der Ecke hier | Sah ich einen Hund springen. | Wau – wau, fing er an, | Da kam Angst mich an! | die Mandeln ließ ich fallen, | Mit leeren Händen steh ich vor euch allen. (Athanasoula 1942, 16–19: „Das Mädchen im Wassiliko, das heißt im Basilienkraut“, hier 19)

⁵⁴ Nach Decurtins 1914 X, 610–612: „Igl utschel“, hier 612: „Loter de è sto la solemna nozza ad a me onigl de da nozzas ena tgapela, tgi va anc ossa.“

⁵⁵ Erzählt von Anna Siegmund (geb. 30. 12. 1880 in Schippenbeil), vgl. Camman 1992, 568–570.

In einem österreichischen Märchen schafft die Verfolgungsjagd des Erzählers diese metaleptische Raumfusion:

Dann saint sie ainigangen, und er is Kinig wordn von der segn Burg, und i wor dabei bei der Hoachzeit und hon miassn Knödl auftrogn und do is der Knödl ohegfolln und du bist nochgrennt und bist doherkemman zan Mögracher. (Haiding 1953, 163–168: „Der Senavogel“, hier 168)⁵⁶

Oft wird der Erzähler mit einem Fußtritt vom intradiegetischen in den extradiegetischen Raum zurückbefördert, wie etwa in dem von Leza Uffer aufgezeichneten rätoromanischen Märchen:

Ich war auf der Hochzeit, als Schuhmacher, da ich die Ballschuhe gemacht hatte. Und auf dem Ball wollte ich mit der Prinzessin tanzen. Sie trug feine Pantoffeln und ich grobe Schuhe, war wenig gewohnt zu tanzen und trat ihr ohne Absicht auf die Füße. Die Braut schrie auf, der Bräutigam fuhr mich an, was ich gemacht hätte. Sie beklagte sich, ich hätte sie auf den Fuß getreten. Da fasste man mich am Arm, gab mir einen Tritt in den Hintern, daß ich bis hierher kam, um die Geschichte zu erzählen. (Uffer 1945, 145–157: „Die Geschichte vom Riesen“, hier 157)⁵⁷

In einer lothringischen Variante ist der metaleptische Raumwechsel durch ein Malheur verursacht:

Und nun war er erlöst, und sie hielten Hochzeit. Da war ich auch dabei. Da ging ich in die Küche, nahm mir ein blechernes Täschchen, stopfte es gut voll und machte noch ein bisschen Sauce dazu. Und auf einmal kommt einer herein, erwischt mich und schleift mich in den Tanzsaal und will mit mir tanzen. Weil ich aber die Sauce in dem Täschchen hatte, sprang die heraus und versudelte ihm die Kleider. Da wurde er böse, gab mir einen Fußtritt, dass ich bis hierher flog, und hier sitze ich nun noch. (Merkelbach-Pinck 1940, 323–325: „Die Rose“, hier 324–325)⁵⁸

⁵⁶ Wortgetreu aufgezeichnet von Frau E. Zenker-Starzacher nach der Erzählung des Bauern Gaber Schöffmann in Puppitsch bei St. Veit an der Glan, Kärnten 1937; vgl. Haiding 1953, 443–445.

⁵⁷ „Ia era sto a nozzas scu calgêr, tgi veva gia da far las pantofflas da bal. E segl bal vaia lia far se trecs cun la spusa. Ella vev’aint pantofflas fegnas, ed ia calzers en po gross, pac diso da saltar, e sainza frod zappo giu par en pè a la spusa tg’ell’ò do en bratg. Igl spucs vilo, tge tgi vegia fatg. Ella sa lamainta tgi vegia zappo giu par en pè. Am tgappan par en bratsch, ad ena paieda agl tgi gl sun rivo anfign co chintar l’istorgia.“ (Uffer 1945, 156) Erzählt hat das Märchen Plasch Spinass in Tinizong am 3. Januar 1937, 18.05–19.25 Uhr, Uffer 1945, 280.

⁵⁸ Vgl. ebenso Merkelbach-Pinck 1940, 80, 142, 155, 284, 306–307; vgl. ebenso Bundi 1935, 11, 58, 64, 91, 157.

An der Schlussformel dieses Märchens – erzählt wurde es im Winter 1937/1938 von Frau Weber (geb. 1863) in Alzingen (Merkelbach-Pinck 1940, 385) – lässt sich der präzise Tempuswechsel von „machte“ zu „kommt“ bewundern. Das Zusammenfallen von intradiegetischem und extradiegetischem Raum kann auch durch einen Kanonenschuss – so in einer lettisch-litauischen Variante – veranlasst werden:

Das war einmal eine Hochzeit! Ich war auch dabei. Ich trug ein zuckernes Kamisol, aus Zucker waren meine Hosen und meine Weste, aus Glas meine Stiefel, aus Bernstein meine Mütze. Ich ging hinaus, ein feiner Regen tropfte, da schmolzen meine Kleider und ich war kahl. Da steig ich die Treppe hinauf und zerschlug mir an einer Stufe meine gläsernen Stiefel; bei den Gästen konnte ich mich nun nicht mehr sehen lassen, ich ging also in die Küche. Im Ofen wurde eben ein Braten gebraten. Da schlich ich hin, machte mich an den Braten und aß so lange, bis ich ihn ganz verspeist hatte, da war ich ebenso dick als lang. Der Koch kam, nach dem Braten zu sehen, er fand ihn nicht. Da packte er mich in seinem Zorn, lud mich als Pfropfen in eine Kanone und schoss mich hierher. Und wenn ihr es nicht glauben wollt, so schaut her, ich habe noch eben in jedem Hosenschaft ein Loch. (Boehm/Specht 1924, 113–120: „Der Dumme und das Feuerzeug“, hier 120)⁵⁹

Eine Reihe metaleptische Märchenschlüsse sind zu surrealen Katastrophen ausgearbeitet. Der Gegensatz zum eben glücklich beendet Märchen ist auffällig, aber offenbar gewollt. Die Märchenwelt wird gleichsam vor den Augen und Ohren der Zuhörenden dekonstruiert. Der Metadiskurs macht die Hinterseite der Bühne sichtbar, den Apparat, das Gestell. Bei diesem Vorgang muss auch der Erzähler bzw. die Erzählerin Federn lassen. Die der albanischen Minderheit in Italien angehörende Ildegonda Manes aus Falconara, Provinz Cosenza, erzählte im August 1967 das Märchen „Drei Schwestern, ein Bruder und die Tochter des Königs“ (Camaj/Schier-Oberdorffer 1974: 39–44, 253–254, 263–264), das die Schlussformel „Mir gaben sie nichts“ besonders reich ausgestaltet und durch einen Schlussvers zusätzlich erweitert:

Er heiratete die Tochter des Königs und sie machten ein schönes Fest mit Damen und Herren, mit einem schönen Essen: Fleisch, Brot und Wein, mit vielen Torten und Süßigkeiten und mit allem Guten, das man sich wünschen kann. Mir, der Armen, gaben sie ein altes Stück Brot und ich versuchte, es mit einem Biss zu zerbeißen und alle meine Zähne fielen aus – Was sollte ich tun? Ein Pferd hatte ich nicht, ich hatte gar nichts, und sie gaben mir einen Esel, einen Esel mit Vorderbeinen aus Glas und Hinterbeinen aus Stroh. Ein kleines Kind traf die Vorderbeine mit einem Stein und sie zerbrachen. Die Hinterbeine zündeten die Kinder mit einem Streichholz an und sie verbrannten. Der Weg ist weit, das Blatt ist ein kleins, | erzählt das Eure, zuende ist meins! (Camaj/Schier-Oberdorffer 1974, 44)

⁵⁹ Vgl. ebenso Merkelbach-Pinck 1940, 277–284: „Märchen vom klugen und vom dummen Burschen“, hier 284. Der Kanonenschuss begegnet auch in einer finnischen Schlussformel, vgl. Rausmaa/Schellbach-Kopra 1993, 76–83: „Die Flucht vom Hof des Teufels“, hier 83.

Der Schlussreim ist wieder das bekannte italienisch „Stretta la foglia ...“. Die surrealen Elemente: Kleid aus Spinnweben bzw. Papier, ein Hut aus Butter und Schuhe aus Glas finden sich u. a. in einer französischen Variante:

Comme c'était un garçon de mon pays, j'étais invitée à la noce. Je me suis mise belle pour y aller. J'avais une robe de toile d'araignée [sc. ein Kleid aus Spinnenweben], un chapeau de beurre et des souliers de verre ; mais, quand j'ai traversé le bois, j'ai déchiré ma robe ; quand j'ai traversé la plaine, le soleil a fondu mon chapeau ; et, quand je suis passé sur la glace, mes souliers ont fait *crac* ... *Voilà l'histoire sortie d'un sac* ... (Millien/Delarue 1953, 30–38: „Les trois pêches de mai“, hier 38)⁶⁰

Einem solchen Schluss begegnen wir auch in Ulrich Jahns *Volksmärchen aus Pommern und Rügen* (1891):

Da ging es aber hoch her! Ich muss das wissen, denn ich bin selbst dabei gewesen und habe auftragen helfen. Schuhe gab man mir anzuziehen, die waren von Glas, und ein Kleid bekam ich, das war von Löschpapier, und von Butter einen Hut setzte man mir auf das Haupt. Nun trank ich aber allzuviel von dem köstlichen Wein, da wurde mir dummlich zu Mut, und ich stieß an die Schwelle; da machten die Pantoffeln kling und waren entzwei. In meiner Angst lief ich in die Küche, um nach dem Braten zu schauen; da schlugen die heißen Dämpfe auf meinen Hut, dass er zerrann. Jetzt ward mir kochheiß, und ich lief ins Freie, um mich abzukühlen; draußen regnete es aber, und das Kleid fiel mir vom Körper, dass ich nichts mehr auf dem Leibe hatte und mit Schimpf und Schande vom Hofe gejagt wurde. Da habe ich lange arbeiten müssen, ehe ich wieder soviel zusammen gebracht, dass ich mich unter den Leuten sehen lassen konnte! (Jahn 1891, 70–75: „Vom Königssohn, der noch zu jung zum Heiraten sein sollte“, hier 74–75)⁶¹

In einem tschechischen Märchen ist die Erde „dort“, im Märchen, überhaupt aus Papier: „Und sie lebten da im Glücke, | Bis ihre Adern sprangen in Stücke. | Die Erde war dort aus Papier, | Da rannt' ich weg und kam nach hier.“ (Jech 1984,

60 Quellenkritisch interessant ist die Anmerkung von Paul Delarue: „D'après une version, transcrite sur un cahier vers 1885 pour A.[chille] Millien, par Louis Briffault, cultivateur à Montigny-aux-Amognes, où il est né en 1854. J'ai dû en remanier la forme et ramplacer certains détails choquants par des traits empruntés à d'autres versions nivernaises. Je tiens la finale de Marie Bouteau, femme Millot, née à Balleray, dans les Amognes, en 1862.“ (Millien/Delarue 1953, 38) Vgl. Belmont 1999: 87.

61 Das Motiv Kleid aus Papier, Hut aus Butter und Schuhe aus Glas finden sich in einer lettisch-litauischen (Boehm/Specht 1924, 204–205: „Von einem Soldaten, der vom General zum Ziegenhirten wurde“, hier 205), finnischen (Rausmaa/Schellbach-Kopra 1993, 118–123: „Die Frau, die in einen Wolf verwandelt wurde“, hier 122–123), polnischen (Bukowska-Grosse/Koschmieder 1967: 215–218: „Der goldene Zopf“, hier 217–218) und ostpreussischen Variante (Cammann 1992, 98–99: „Katerche und Katzche“, hier 98–99). Der letzte Beleg zeigt, dass auch Tiermärchen metaleptisch enden können.

374–378: „Der Finderlohn“, hier 378) In einem anderen tschechischen Märchen stürzt der Erzähler, der am Hochzeitsfest des Helden teilnahm und tüchtig zugehangt hatte, auf dem Heimweg durch den papierenen Boden: „Da habe ich mich also auf den Weg gemacht und bin ein bisschen in den Garten gegangen, da war aber der Boden aus Papier, und durch den bin ich hindurchgefallen bis hier. Bis hierher zu euch, liebe Kinder.“ (Jech 1984, 33–40: „Die erlösten Prinzessinnen“, hier 40) In den irischen Märchen wird der Erzähler in der Schlussformel mit „Socken aus Sumpfgas, Papierschuhe[n] und Hosenbänder[n] von Dickmilch“ ausgestattet. Und trotz alledem: „Ich fand die Furt, und sie ertranken. Ich aber kam gesund heim – Gott sei Dank!“ (Müller-Lisowski 1977, 59–71: „Fionn und Lorcán“, hier 71)⁶² Atmen wir aber nicht ganz am Ende auf, wenn der Erzähler uns versichert: „Sie bleiben dort, ich aber kehrte hierher zurück.“ (Lewin 1978, 101–107: „Das Meermädchen“, hier 107)

6 Diskussion

Mit der Wahrnehmung der Erzählerpersönlichkeit und seiner erzählerischen Kreativität ist dieser nicht mehr einfach ‚Informant‘ bzw. ‚Gewährsperson‘, sondern Künstler, der im mündlichen Vortrag auf die allgemeine Situation und auf das Publikum reagiert. Das Erzählen gewinnt in dieser mündlichen Kunst gegenüber der Erzählung, dem ‚Text‘, an Gewicht. Eingangs- und Schlussformeln werden in dieser neuen Optik entscheidend für den Märchenvortrag. Sie sind die Bedingung, dass das Volksmärchen auch als ‚Märchen‘ rezipiert, das heißt verstanden und genossen werden kann. Der Funktion nach sind Eingangs- und Schlussformeln als Kontaktformeln und Regieformeln anzusehen. Durch sie gewinnt der Erzähler das Publikum für sich bzw. für das erzählte Märchen. Er kann dieses davon überzeugen, sich der Fiktion hinzugeben und ausschließlich einer narrativen Logik zu folgen, also die Rationalität des Alltags während des Vortrags zu ‚vergessen‘. Dieser ‚Vertrag‘ zwischen Erzähler bzw. Erzählerin und Publikum kann durch verdichtete und knappste Formeln geschlossen werden. Elaborierte Eingangs- und Schlussformeln haben denselben Effekt. Darüber hinaus erfreuen sie das Publikum und demonstrieren die Bravour des Erzählers. Während die Eingangsformel die „Unzeitlichkeit des Geschehens“ etabliert und den extradiegetischen Raum so weit als möglich vom intradiegetischen Raum trennt, fallen in den „persönlichen Abschlüssen“ die beiden Räume ineinander. Der von Robert Pletsch entwickelte

62 Ebenso Müller-Lisowski 1977, 148–167: „Páidin O’Dalaigh“, hier 167.

Ordnungsversuch muss auch die Eingangsformeln einbeziehen. Auch hier sind persönliche Lösungen zu bedenken, mit denen der Erzähler das Interesse auf sich lenkt.

Die von Aleksandr I. Nikiforov behauptete ‚Nichtnotwendigkeit der Eingangsformel oder der Endformel‘ ist in doppelter Hinsicht zu korrigieren. Für die mündliche Erzählung ist der Rahmen, wie Linda Dégh überzeugend nachgewiesen hat, als Ermöglichung des Märchens existenziell. Zudem tritt der Rahmen mit der eingebetteten Erzählung in einen subtilen Dialog, etwa dann, wenn der Erzähler mittels katastrophischem (Rahmen-)Schluss das „Happy-ever-after“ der eben beendeten Erzählung ironisch hintertreibt, oder wenn der Erzähler/die Erzählerin den Abschluss des Märchens und den notwendigen Übertritt in die kalte Realität mit der metaleptischen Behauptung: „Auch ich war dort, aber ich komme mit leeren Händen zurück“, parallelisiert. Die Erforschung der Anfangs- und Schlussformeln aber dient einem vertieften Verständnis des Zaubermärchens als Kategorie der mündlichen Volksliteratur.

7 Bibliografie

7.1 Quellen

- Afanasjew, A.[lexander] N.[ikolajewitsch]: Russische Volksmärchen. In neuer Übersetzung von Swetlana Geier. Mit einem Nachwort von Lutz Röhrich. München 1985.
- Athanasoula, [Eudokia]: Es war einmal. Neugriechische Märchen. Ins Deutsch übertragen von Irene Naumann-Mavrogordato. Istanbul 1942.
- Boehm, M.[ax]/Specht, F.[ranz] (Hgg.): Lettisch-litauische Volksmärchen. (Die Märchen der Weltliteratur; 27). Jena 1924.
- Bošković-Stulli, Maja (Hg.): Kroatische Volksmärchen. Übersetzt von Wolfgang Eschker und Vladimir Milak. (Die Märchen der Weltliteratur; 100). Düsseldorf/Köln 1975.
- Briggs, Katherine/Michaelis-Jena, Ruth (Hgg.): Englische Volksmärchen. Aus dem Englischen übertragen von Uta Schier. (Die Märchen der Weltliteratur; 87). Düsseldorf/Köln 1970.
- Bukowska-Grosse, Ewa/Koschmieder, Erwin (Hgg.): Polnische Volksmärchen. (Die Märchen der Weltliteratur; 75). Düsseldorf/Köln 1967.
- Bundi, G.[ian]: Parevlas engiadinaisas. In: Annalas da la Societad Retorumantscha 15 (1901), 215–247.
- Bundi, Gian: Märchen aus dem Bündnerland. Nach dem Rätoromanischen erzählt von G. B. Mit Bildern von Alois Carigiet (Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde). Basel 1935.
- Busk, R.[achel] H.[arriette] (Hg.): The folk-lore of Rome[,] collected by word of mouth from the people by R. H. B. London 1874.
- Camaj, Martin/Schier-Oberdorffer, Uta (Hgg.): Albanische Märchen. Herausgegeben und übersetzt von M. C. und U. Sch.-O. (Die Märchen der Weltliteratur; 99). Düsseldorf/Köln 1974.

- Cammann, Alfred (Hg.): Märchen – Lieder – Leben. In Autobiographie und Briefen der Russland-deutschen Ida Prieb. (Schriftenreihe der Kommission für ostdeutsche Volkskunde in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V.; 54). Marburg 1991.
- Cammann, Alfred (Hg.): Märchenwelt des Preußenlandes. Berlin (1973) ³1992.
- Crane, Thomas Frederick (Hg.): Italian popular tales. Boston/New York 1885.
- Decurtins, C.[aspar] (Hg.): Rätoromanische Chrestomathie. Bd. X, 1. Teil: Sursettisch, Sutsettisch. Erste Lieferung. Erlangen 1914.
- Gonzenbach, Laura: Sicilianische Märchen. Aus dem Volksmund gesammelt von L. G. Mit Anmerkungen von Reinhold Köhler und einer Einleitung herausgegeben von Otto Hartwig. 2 Bde. Leipzig 1870.
- Gonzenbach, Laura: Fiabe siciliane tradotte da Luisa Rubini e rilette da Vincenzo Consolo. Introduzione e note di Luisa Rubini. Prefazione di Giovanni Puglisi. Roma (1999) ²2019.
- Grimm, Wilhelm/Grimm, Jacob: Kinder- und Haus-Märchen. Gesammelt durch die Brüder G. 2 Bde. Mit zwei Kupfern. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Berlin 1819.
- Grimm, Wilhelm/Grimm, Jacob: [Jacob und Wilhelm] Grimm: Kinder und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder G. Große Ausgabe. 2 Bde. Siebente Auflage. Göttingen 1857.
- Hahn, J.[ohann] G.[eorg] v.[on]: Griechische und Albanesische Märchen. Gesammelt und übersetzt von J. G. v. H. 2 Bde. München/Berlin (1864) ²1918.
- Haiding, Karl (Hg.): Österreichs Märchenschatz. Ein Handbuch für Jung und Alt von K. H. Mit vielen Zeichnungen und 6 Farbbildern von Willi Bahner. Wien 1953.
- Imbriani, Vittorio: La novellaja fiorentina. Fiabe e novelline stenografate in Firenze dal dettato popolare. Ristampa accresciuta di molte novelle inedite, di numerosi risconti e di note, [...]. Livorno 1877.
- Jacobs, Joseph (Hg.): More English fairy tales. Collected and ed. by J. J., ill. by John D. Batten. London 1894.
- Jahn, Ulrich (Hg.): Volksmärchen aus Pommern und Rügen. Gesammelt und herausgegeben von Dr. U. J. Erster Teil. Norden/Leipzig 1891.
- Jech, Jaromir (Hg.): Tschechische Volksmärchen. Übersetzt aus dem Tschechischen von Wilfried Fiedler. Berlin (1961) 1984.
- Klaar, Marianne (Hg.): Tochter des Zitronenbaums. Märchen aus Rhodos. Aus der Sammlung Anastássios Vrónidis und der eigenen hg. von M. K. Aus dem Neugriechischen übersetzt von M. K. (Das Gesicht der Völker; 38). Kassel 1970.
- Klaar, Marianne (Hg.): Die Reise im goldenen Schiff. Märchen von ägäischen Inseln. In Dodekanes gesammelt, aus dem Neugriechischen übersetzt und herausgegeben von M. K. (Das Gesicht der Völker; 46). Kassel 1977.
- Kreutzwald, Friedrich [Reinhold] (Hg.): Ehstnische Märchen. Aufgezeichnet von F. K. Aus dem Ehstnischen übersetzt von F.[erdinand] Löwe. Nebst einem Vorwort von Anton Schiefner und Anmerkungen von Reinhold Köhler und Anton Schiefner. Halle 1869.
- Larminie, William (Hg.): West Irish folk-tales and romances. Collected and translated by W. L. With introduction and notes, and appendix containing specimens of gaelic originals phonetically spelt. London 1893.
- Leskien, August (Hg.): Balkanmärchen aus Albanien, Bulgarien, Serbien und Kroatien. (Die Märchen der Weltliteratur; 11). Jena 1915.
- Lewin, Isidor (Hg.): Märchen aus dem Kaukasus. Übersetzt von Gisela Schenkowitz. (Die Märchen der Weltliteratur; 110). Düsseldorf/Köln 1978.
- Liebrecht, Felix (Hg.): Cyprische Märchen. In: Jahrbuch für romanische und englische Literatur 11 (1870) 345–386.

- [Lippi, Lorenzo]: *Malmantile racquistato di Perlone Zipoli con note di Puccio Lamoni* [Paolo Minucci]. Florenz 1688.
- Luzel, François-Marie: *Contes populaires de Basse-Bretagne*. 3 Bde. Paris 1887.
- Meier, Ernst: *Deutsche Volksmärchen aus Schwaben*. Aus dem Munde des Volks gesammelt und herausgegeben von E. M. Stuttgart 1852.
- Merkelbach-Pinck, Angelika (Hg.): *Lothringer Volksmärchen*. Gesammelt und herausgegeben von A. M.-P. Kassel (1940).
- Merkelbach-Pinck, Angelika: *Volksmärchen aus Lothringen*. Gesammelt und für die Jugend aufgezeichnet von A. M.-P. Mit vielen Bildern von Philomena Koch. Krailling vor München (1940) ³1943.
- Millien, A.[chille]/Delarue, P.[aul] (Hgg.): *Contes du Nivernais et du Morvan*. Paris 1953.
- Müller-Lisowski, Käte (Hg.): *Irische Volksmärchen*. Herausgegeben von K. M.-L. Mit einem Nachwort von Reidar Th. Christiansen. (Märchen der Weltliteratur; 45). Düsseldorf (1957) 1977.
- Pitrè, Giuseppe: *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*. Raccolti ed illustrati da G. P. Vol. I (Biblioteca delle Tradizioni Popolari Siciliane; 4). Palermo: 1875.
- Pröhle, Heinrich: *Kinder- und Hausmärchen*. Gesammelt von H. P. Leipzig 1853.
- Pramberger, Romuald: *Märchen aus Steiermark*. Gesammelt von Pater R. P. O.S.B. Seckau 1946.
- Rausmaa, Pirkko-Liisa/Schellbach-Kopra, Ingrid (Hgg.): *Finnische Volksmärchen*. Hg. und übersetzt von P.-L. R. und I. S.-K. (Die Märchen der Weltliteratur; 160). München 1993.
- Schenda, Rudolf/Senn, Doris (Hgg.): *Märchen aus Sizilien*. Gesammelt von Giuseppe Pitrè. Übersetzt und ed. von R. Sch. und D. S. (Die Märchen der Weltliteratur; 155). München 1991.
- Schmidt, Bernhard: *Griechische Märchen, Sagen und Volkslieder gesammelt, übersetzt und erläutert von B. S.* Leipzig 1877.
- Schneller, Christian: *Märchen und Sagen aus Wälschtirol*. Ein Beitrag zur deutschen Sagenkunde. Gesammelt von C. S. Innsbruck 1867.
- Sébillot, Paul: *Contes des marins*. *Contes populaires de la Haute-Bretagne*, 3^e série. Paris 1882.
- Sirovátka, Oldřich (Hg.): *Tschechische Volksmärchen*. Hg. O. S. Übertragen von Gertrud Oberdorffer [d. i. Uta Schier]. (Die Märchen der Weltliteratur; 86). Düsseldorf/Köln 1969.
- Sklarek, Elisabet (Hg.): *Ungarische Volksmärchen*. Ausgewählt und übersetzt von E. S. Mit einer Einleitung von A.[dolf] Schullerus. Bd. 1. Leipzig 1901.
- Sklarek, Elisabet (Hg.): *Ungarische Volksmärchen*. Ausgewählt und übersetzt von E. Rona.-S. Mit Unterstützung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 2. Leipzig 1909.
- Spies, Otto (Hg.): *Türkische Märchen*. Herausgegeben und übertragen von O. Sp. (Die Märchen der Weltliteratur; 76). Düsseldorf/Köln 1967.
- Stumme, Hans: *Märchen der Schluf von Tägerwald*. Leipzig: 1895.
- Taikon, Johan Dimitri/Tillhagen, Carl Herman (Hgg.): *Taikon erzählt*. Zigeunermärchen und Geschichten aufgezeichnet von C. H. T. Aus dem Schwedischen übersetzt von Edzard Schaper. Mit 61 Zeichnungen von Maja von Arx. Zürich 1948.
- Tietz, Alexander: *Märchen und Sagen aus dem Banater Bergland*. Bukarest 1974.
- Uffer, Leza (Hg.): *Rätoromanische Märchen*. Hg. und übersetzt von L. U. (Die Märchen der Weltliteratur; 97). Düsseldorf/Köln 1973.
- von Löwis of Menar, August (Hg.): *Finnische und estnische Volksmärchen*. Hg. und eingeleitet von A. v. L. o. M. (Märchen der Weltliteratur; 19). Jena 1922.

- Wolf, Johannes Wilhelm (Hg.): Deutsche Märchen und Sagen. Gesammelt und mit Anmerkungen begleitet. Herausgegeben von J. W. W. Leipzig 1845.
- Wolf, Johannes Wilhelm (Hg.): Deutsche Hausmärchen. Hg. von J. W. W. Göttingen/Leipzig 1851.
- Zingerle, Josef/Zingerle, Ignaz Vinzenz: Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Z. Innsbruck 1852.
- Zschalig, Heinrich (Hg.): Die Märcheninsel. Märchen, Legenden und andere Volksdichtungen von Capri. Nach mündlichen Mitteilungen von H. Z. Dresden 1925.

7.2 Sekundärliteratur

- Akidil, İnci: Formelhafte Wendungen in deutschen und türkischen Volksmärchen. Eine Studie zur vergleichenden Märchenforschung. Diss. phil. Universität Marburg. Marburg 1968.
- Andersen, Erna: Die Eingänge im deutschen Märchen. Ein Beitrag zur Stilkunde der Volks- erzählung. Diss. phil. Universität Jena. Frankfurt a. M. 1939.
- Anonym: Formule initiale de conte de matelot. In: Kryptadia. Recueil de documents pour servir à l'étude des traditions populaires 2 (1884) 106–108.
- Asadowskij, Mark: Eine sibirische Märchenerzählerin. (FF Communications; 68). Helsinki 1926.
- Asmussen, Jes P.: Ein iranisches Wort, ein iranischer Spruch und eine iranische Märchenformel als Grundlage historischer Folgerungen. In: Temenos. Nordic Journal of Comparative Religion 3 (1968) 7–18.
- Basset, René: Les formules dans les contes. In: Revue des Traditions Populaires 17 (1902) 233–243; (1903) 202–208.
- Bausinger, Hermann: Formen der „Volks poesie“. (Grundlagen der Germansitik; 6). Berlin 1968.
- Bausinger, Hermann: Stil. In: EM 12 (2007) 1303–1313.
- Belmont, Nicole: Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale. Paris 1999.
- Bolte, Johannes/Polívka, Georg: Anmerkungen zu den Kinder- u. Hausmärchen der Brüder Grimm. Bd. 4. Leipzig 1930.
- Brachtel, Kirsti: Die Sprache des Märchens in kontrastiver Beschreibung zur Sprache der Kunstprosa. Eine textlinguistische Untersuchung der Differenzqualitäten. Diss. phil. Universität Göttingen. Göttingen 1979.
- Bulang, Tobias: Vexiermärchen. In: EM 14 (2014) 183–185.
- Burkhardt, A.[rmin]: Metalepsis. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. Gert Ueding. Bd. 5: L–Musi. Darmstadt 2001, 1087–1099.
- Choi, In-hak: Korea. In: EM 8 (1996) 286–295.
- Dégh, Linda: Adatok a mesekeret jelentőségéhez. (Data to the Significance of the Tale-frame). In: Ethnographie. Népelet – A Magyar Néprajzi Társaság Folyóirata 55 (1944) 130–139.
- Dégh, Linda: Märchen, Erzähler und Erzählgemeinschaft. Dargestellt an der ungarischen Volksüberlieferung. (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin | Veröffentlichungen des Instituts für Deutsche Volkskunde; 23). Berlin 1962.
- Dégh, Linda: Erzählen, Erzähler. In: EM 4 (1984) 315–342.
- Diederichs, Ulf: Die Märchen der Weltliteratur 1912 bis 1996. In: Marginalien. Zeitschrift für Buchkunst und Bibliophilie, Heft 145,1 (1997), 51–96; Heft 146,2 (1997), 21–46; Heft 147,3 (1997), 67–93.

- Eberhard, Wolfram/Boratav, Pertev Naili: Typen türkischer Volksmärchen. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur | Veröffentlichungen der Orientalischen Kommission; 5). Wiesbaden 1953.
- EM 1–15 = Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Hg. Kurt Ranke (Bd. 1–5), Hg. Rolf Wilhelm Brednich (Bd. 6–15). 15 Bde. Berlin/New York 1977–2015.
- Gaál, Károly (Hg.): Die Volksmärchen der Magyaren im südlichen Burgenland. (Fabula. Supplement-Serie A; 9). Berlin 1970.
- Genette, Gérard: Paratexte. Aus dem Franz. von Dieter Hornig. Mit einem Nachwort von Harald Weinrich. Frankfurt a. M./New York/Paris 1992.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage. Übersetzt aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort von Joachim Vogt. Paderborn (1994) ³2010.
- Genette, Gérard: Metalepse. Aus dem Französischen von Monika Buchgeister. (Kleine Formate; 2). Hannover 2018.
- Giese, Wilhelm: Einleitungs- und Schlussformeln istrorumänischer Märchen. In: Zeitschrift für Romanische Philologie 50 (1930) 357–362.
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Schriften und Reden. Ausgewählt und ed. von Ludwig Denecke. (Universal-Bibliothek; 5311). Stuttgart 1985.
- Harkort, Fritz/Peeters, Karel C./Wildhaber, Robert (Hgg.): Volksüberlieferung. Festschrift für Kurt Ranke zur Vollendung des 60. Lebensjahres. Göttingen 1968.
- Holbek, Bengt: Formelhaftigkeit, Formeltheorie. In: EM 4 (1984) 1416–1440.
- Holzappel, Otto: Holbek, Bengt Knud. In: EM 6 (1990) 1173–1175.
- Jakobson, Roman: Russische Märchen [1945]. In: Aufsätze zur Linguistik und Poetik. Roman Jakobson. Hg. und eingeleitet von Wolfgang Raible, übersetzt aus dem Russischen von Regine Kuhn, Georg Friedrich Meier und Randi Agnete Hartner. (Sammlung Dialog; 71). München [1974], 225–246.
- Jauß, Hans Robert: Das Vollkommene als Faszinosum des Imaginären. In: Funktionen des Fiktiven. Hgg. Dieter Heinrich/Wolfgang Iser. (Poetik und Hermeneutik; 10). München 1983, 443–461.
- Jolles, André: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; 15). Tübingen (1930) ⁷1999.
- Kiliánová, Gabriela: Schlussformel(n). In: EM 12 (2007) 88–93.
- Lahn, Silke: [III.2] Paratexte. In: Einführung in die Erzähltextanalyse. Hgg. Silke Lahn/Jan Christoph Meister. Stuttgart (2008) ²2013, 44–49.
- Laude-Cirtautas, Ilse: Zu den Einleitungsformeln in den Märchen und Epen der Mongolen und der Türkvölker Zentralasiens. In: Central Asiatic Journal 27,3–4 (1983) 211–248.
- Lavinio, Cristina: La magia della fiaba: tra oralità e scrittura. (Biblioteca di Italiano e oltre; 13). Florenz 1993.
- Lotman, Jurij: Die Struktur literarischer Texte [1970]. Übersetzt [aus dem Russischen] von Rolf-Dietrich Keil. München (1972) ²1981.
- Lüthi, Max: Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie. (Studien zur Volks-erzählung; 1). Düsseldorf/Köln 1975.
- Luzel, F.[rançois]-M.[arie]: Formules initiales et finales des conteurs en Basse-Bretagne. In: Revue Celtique 3 (1876–1878) 336–341.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München (1999) ⁷2007.

- Marzolph, Ulrich: Typologie des persischen Volksmärchens. Diss. phil. Uni. Köln. (Beiruter Texte und Studien; 31). Beirut/Wiesbaden 1984.
- Mazenauer, Beat/Perrig, Severin: Wie Dornröschen seine Unschuld gewann. Archäologie des Märchens. Mit einem Essay von Peter Bichsel. Leipzig 1995.
- Messerli, Alfred: Der populäre Schubart. In: Christian Friedrich Daniel Schubart – das Werk. Hg. Barbara Potthast. (Beiheft zum *Euphoriön*, Zeitschrift für Literaturgeschichte; 92). Heidelberg 2016, 109–130.
- Milillo, Aurora: La vita e il suo racconto. Tra favola e memoria storica. Roma 1983.
- Nikiforov, Aleksandr: Zur Frage der morphologischen Erforschung des Volksmärchens [1928]. In: Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen. Hg. Wolf Schmid. (Narratologia; 16). Berlin 2009, 163–171, 171–178.
- Petsch, Robert: Formelhafte Schlüsse in Volksmärchen. Berlin 1900.
- Pöge-Alder, Kathrin: Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Tübingen (2007, 2011) 2016.
- Pop, Mihai: Die Funktion der Anfangs- und Schlussformeln im rumänischen Märchen. In: Harkort/Peeters/Wildhaber 1968, 321–326.
- Prato, Stanislas: Formules initiales et finales. Des contes populaires grecs avec les références des contes néo-latins. In: La Tradition IV (1890) 257–267.
- Ranke, Kurt: Eingangsformel(n). In: EM 3 (1981) 1227–1244.
- Röhrich, Lutz: Märchen und Wirklichkeit. Wiesbaden (1956) 1974.
- Rubini, Luisa: Fiabe e mercanti in Sicilia. La raccolta di Laura Gonzenbach. La comunità di lingue tedesca a Messina nell'Ottocento (Bibliotheca die „Lares“ NS; 53). Firenze 1998.
- Rubini, Luisa: „Che bella sta signora, che me l'ha fatta dire“: la raccolta di Laura Gonzenbach. In: La fabia e altri frammenti di narrazione popolare. Convegno internazionale di studio sulla narrazione popolare, Padova 1–2, aprile 2004. Hg. Luciano Morbiato. (Biblioteca die „Lares“; 60). Florenz 2006, 77–96.
- Sanga, Glauco: Le formule finali della fiaba popolare italiana. In: Interni e dintorni del Pinocchio. Atti del convegno „Folkloristi italiani del tempo del Collodi“. Hgg. Pietro Clemente/Mariano Fresta. Montepulciano 1986, 81–85.
- Sautman, Francesca: Variabilité et formules d'ouverture et de clôture dans le conte populaire français. In: D'un conte ... à l'autre. La variabilité dans la littérature orale. | From one tale ... to the other. Variability in oral literature. Hg. Veronika Görög-Karady. Paris 1990, 133–144.
- Schmidt, Kurt: Die Entwicklung der Grimmschen Kinder- und Hausmärchen seit der Urschrift nebst einem kritischen Texte der in den Druck übergegangenen Stücke. Diss. phil. Uni. Halle-Wittenberg. Finsterwalde N/L. 1931.
- Sébillot, Paul: Formules initiales, intercalaires et finales des conteurs en Haute-Bretagne. In: Revue Celtique VI (1883–1885) 62–66.
- Thomas, Gerald: Lüge, Lügengeschichte. In: EM 8 (1996) 1265–1270.
- Tourneux, Henry/Konai, G. Hadidja: Les formules d'ouverture et de clôture des contes peuls du Diamaré (Cameroun). In: Studia Africana: Papers in honour of Sergio Baldini and Rüdiger Köppe. Hgg. Gian Claudio Batic/Rudolf Leger. Köln 2017, 137–146.
- Uffer, Leza: Rätoromanische Märchen und ihre Erzähler. Neugesammelte romanische Märchen. Ein Beitrag zur rätischen Märchenforschung. Basel 1945 (Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde; 29).
- Uther, Hans-Jörg: Handbuch zu den „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation. Berlin/New York 2008.

von Franz, Marie-Louise: *L'interprétation des contes de fées*. Aus dem Englischen übersetzt von Francine Saint René Taillandier. Paris 1970.

Weinrich, Harald: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart 1964.

Weinrich, Harald: *Linguistik der Lüge*. Heidelberg 1966.

Weinrich, Harald: Fiktions-signale. In: *Positionen der Negativität*. Hg. Harald Weinreich. (Poetik und Hermeneutik; 6). München 1975, 525–526.

Weissenberger, K.(laus): Prosa. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. Gert Ueding. Bd. 7: Pos–Rhet. Darmstadt 2005, 321–348.

Wetzel, Hermann Hubert: *Märchen in den französischen Novellensammlungen der Renaissance*. Berlin 1974.

Wolf, W.(erner): Rahmenerzählung. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. von Gert Ueding. Bd. 7: Pos–Rhet. Darmstadt 2005, 560–566.