

Janka Lipódi

Märchen ohne Illusionen

Interpretation von Ödön von Horváths *Das Märchen in unserer Zeit**

Die vorliegende Arbeit bietet eine Interpretation zu Ödön von Horváths Kurzprosa. Die Kurzgeschichte *Das Märchen in unserer Zeit* ist ein Musterbeispiel für das Kunstmärchen im 20. Jahrhundert. Im Mittelpunkt des Textes steht das Märchen selbst und die Bedeutung des Wortes wird im Laufe der Handlung immer reicher. Dieser Prozess wurde in der literaturwissenschaftlichen Forschung noch nicht ausführlich dargestellt. Die Untersuchung des Märchenmotivs zielt auf die Ereignisse der Fiktion sowie auf die Interaktionen der Charaktere. Zum aktuellen wissenschaftlichen Diskurs beitragend werden die verschiedenen Metaebenen des Werks analysiert, um die Metanarrativität und Metafiktionalität des Textes erfassen zu können.

Schlüsselwörter:

Ödön von Horváth, Neue Sachlichkeit, Kurzprosa, Märchen, Metatextualität

1. Einleitung

Die Bösen wurden bestraft, die Guten belohnt und sie lebten glücklich bis an ihr Lebensende ... Das ist aber nur eine märchenhafte Illusion, eine dem Wunschdenken entspringende Selbsttäuschung, die die Wirklichkeit betrifft. Während die Weltordnung im Märchenland immer wiederhergestellt wird, enden die alltäglichen, realistischen Geschichten nur selten so befriedigend. Ödön von Horváth befasste sich intensiv mit der Frage, was das traditionelle Märchengenre einem Schriftsteller und Leser im 20. Jahrhundert bieten kann (Bartsch 2000: 23). Bereits zu seinen ersten literarischen Unternehmen gehörten märchenhaft-fantastische Geschichten als Rahmen für Zeitkritik, sie dominieren aber auch viele andere Prosaideen in der letzten Phase seines Schaffens (1933–1938) (Tismar 1981: 32).

Das Märchen in unserer Zeit verdient als wichtiges Element dieses Paradigmas besondere Beachtung, die es aber bisher nur teilweise fand. Im Folgenden werden die Umstände seiner Entstehung und seiner Veröffentlichung, die Rolle des Werkes im Œuvre, die Rezeption und ihre fragmentierte Geschichte beschrieben. In der literaturwissenschaftlichen Forschung wurde der Text durch verschiedene Linsen untersucht. Diese Linsen werden im Weiteren durch Analyse und Interpretation weiter poliert und dann zusammengefügt, um ein klareres Bild zu erhalten. Die

* Betreut wurde die Arbeit von Amália Kerekes. Die Arbeit wurde im Frühjahr 2021 von der Wissenschaftlichen Kommission der Hochschülerschaft der Eötvös-Loránd-Universität mit einem Stipendium (TÖP) honoriert. Erreichbarkeit der Autorin: janka.lipodi@gmail.com

Bedeutungsänderung und Bedeutungserweiterung des Wortes „Märchen“ innerhalb des Textes wurden noch nicht explizit genug beschrieben, obwohl ihre genauere Betrachtung einen guten Hinweis darauf geben würde, was der Erzähler des Textes oder Ödön von Horváth selbst vom Märchen hält: Ist diese Erzählform im 20. Jahrhundert noch zeitgemäß? Was verrät dem Leser diese kurze Geschichte über das Märchen? Ist es nur eine „naive Metapher der Glückshoffnung“ (Tismar 1981: 32) oder etwas mehr? Wenngleich die Illusion der textlichen Realität flüchtig ist, kann man darin Trost finden? Zum aktuellen wissenschaftlichen Diskurs beitragend werden die verschiedenen Metaebenen des Werks analysiert: Inwiefern fördern oder stören sie die ästhetische Illusion?

2. Entstehung und Veröffentlichung des Werkes

Das Märchen in unserer Zeit blieb Manuskript und ist aufgrund der neuesten philologischen Forschungen auf die Mitte des Jahres 1937 zu datieren. Obwohl der Text von Horváth selbst als abgeschlossene Fassung markiert wurde, dürfte er nicht abgeschlossen sein, weil kein Typoskript angefertigt wurde (Horváth 2017: 671f.). In der Tat konzentrierte sich der Autor nach 1933 eher auf seine Dramen und seine Arbeitsmöglichkeit als Filmtexter – Prosawerkprojekte sind wegen fehlender Publikationsperspektiven nur spärlich überliefert (Horváth 1988: 39–43).

Horváth hatte ein (eher unklares) Konzept für eine Sammlung, die den Titel „77 Märchen aus unserer Zeit“ hätte tragen sollen (Fritz 1981: 90f., zit. n. Bartsch 2000: 20). Leider blieb es beim Konzept, vermutlich wegen Horváths unerwarteten Todes durch einen vom Sturm abgebrochenen Ast im Pariser Exil. *Das Märchen in unserer Zeit* wäre sicher ein herausragendes Stück dieser Sammlung gewesen, aber der Text wurde erst postum, mehr als dreißig Jahre nach seiner Entstehung in der ersten Gesamtausgabe veröffentlicht (Horváth 1971: 123f.). Diese vierbändige Veröffentlichung und die weiteren Editionen des Gesamtwerks erwiesen sich aber nicht als verlässliche Textgrundlage für die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem ganzen Œuvre (Bartsch 2000: 173ff.). Die historisch-kritische *Wiener Ausgabe sämtlicher Werke* füllte eine ernsthafte Lücke – *Das Märchen in unserer Zeit* ist im dreizehnten Band zu lesen¹ und fängt mit der folgenden Spekulation an:

¹ Der Text wird im Folgenden nach dieser Fassung zitiert (Horváth 2017: 452–453).

In unserer Zeit lebte mal ein kleines Mädchen, das zog aus, um das Märchen zu suchen. Denn es hörte überall, dass das Märchen verloren gegangen sei. Ja, einzelne sagten sogar, das Märchen wär schon längst tot. Wahrscheinlich liege es irgendwo verscharrt, vielleicht in irgendeinem Massengrab.

Sie beginnt ihre Suche im Wald, aber die Tiere können oder wollen ihr nicht helfen. Sie geht durch die Wiesen und trifft die Kühe, die ihre Frage „dumm“ und „zwecklos“ finden und das Mädchen sogar anhauchen: Es sollte über solche Dinge nicht vor den Kälbern gesprochen werden, um keine Illusionen über die Welt zu erzeugen. Auf der Straße (vermutlich schon auf dem Heimweg) erblickt sie ein altes, ausgedientes Pferd, das auf den Metzger wartet. Das Mädchen spricht es ebenfalls an (wenn auch skeptisch), und das Tier gibt eine überraschende Antwort: „Du bist das Märchen. Komm, erzähl mir was!“ Sie gerät in große Verlegenheit, doch beginnt sie, Geschichten zu erzählen, die das Pferd tief berühren. Dann kommt der Metzger und es wird geschlachtet.

Am Sonntag bringen die Eltern des Mädchens zum Mittagessen Pferdefleisch, denn sie sind sehr arm. Sie isst aber nichts davon und wird von ihren Geschwistern eine Prinzessin geschimpft. Sie wurde trotzdem satt, als sie an das alte Pferd dachte und daran, wie es weinte. Die Erzählung endet mit einem Kommentar: „Ja, es war ein Märchen.“

Die Geschichte weist eine Motivparallele zu einem zeitgenössischen Film auf: *Das Veilchen vom Potsdamer Platz* erzählt die Geschichte eines armen Berliner Blumenmädchens, „das den Droschkengaul ihres Pflegevaters vor dem Schlächter retten will“ (Horváth 1988: 289). Der Film entstand nach einem Drehbuch von B. E. Lühge 1935. Ob Horváth diesen Film tatsächlich sah und welche Beziehungen es zwischen den beiden Kunstwerken gibt, könnte Gegenstand einer weiteren Arbeit sein, die Fußnote von Traugott Krischke zum *Märchen in unserer Zeit* enthält jedoch einen interessanten Vorschlag, der im Zusammenhang mit den Umständen seiner Entstehung wichtig sein kann.

3. Das Werk im Kontext des Prosawerks und seine Rezeption

Ödön von Horváths Prosa stand lange im Schatten seines zwanzig Stücke umfassenden dramatischen Werks und fand – bis heute – relativ wenig literaturwissenschaftliche und literaturkritische Beachtung. Seine drei (eher schmale) Romane sind für eine breitere Leserschaft bekannt, aber die Größe und die Vielfalt des ganzen Prosawerks blieben rund dreißig Jahre lang nach dem frühen Tod des Autors undeutlich (Horváth 1988: 22). Seit der „Horváth-Renaissance“ der späten sechziger Jahre – die Gisela Günther zurecht eher als „Horváth-Entdeckung“

bezeichnet (Bartsch 2000: 1f., zit. n. Günther 1978: 6) – wird er vornehmlich als Dramatiker rezipiert und seine Rehabilitierung als Schriftsteller läuft noch (Horváth 1988: 43–48).

Diese „Vernachlässigung“ ist besonders charakteristisch für die Kurzprosa in den Jahren von 1933 bis 1938, die zumeist aus unabgeschlossenen Werkprojekten besteht (Horváth 1988: 22–24). *Das Märchen in unserer Zeit* blieb jedoch aus mehreren Gründen nicht unbemerkt. Erstens verknüpft der Titel den Text mit mehreren Werken, v.a. mit dem letzten Roman *Ein Kind unserer Zeit*, aber es verweist „auch auf die Stücke *Don Juan kommt aus dem Krieg* und *Figaro läßt sich scheiden*, die in ihren frühen Konzeptionen bzw. Vorarbeiten oft ähnliche Titel [*Ein Don Juan unserer Zeit*; *Die Hochzeit des Figaro in unserer Zeit*] führen“ (Horváth 2017: 672). Diese Betitelungen spiegeln das kritische Verhältnis Horváths zum politischen, sozialen und kulturellen Zeitgeschehen wider – diese thematische Dominanz der Zeitkritik gilt aber für das Gesamtwerk.² Zweitens bezeichnet das Wort „Märchen“ im Titel eine Erzählgattung, an der Horváth immer hohes Interesse hatte. Die neunzehn *Sportmärchen* und acht *Weitere Sportmärchen* (1923/24) gehörten zu seinem ersten ernsthaften literarischen Unternehmen und wurden seit 1924 in verschiedenen Publikationsorganen veröffentlicht. Diese märchenhaften-fantastischen Geschichten sollten auch in die schon erwähnte Sammlung mit dem Titel „77 Märchen aus unserer Zeit“ integriert werden (Bartsch 2000: 20, zit. n. Fritz 1981: 90f.). Dieses Konzept entstand vermutlich in seinen letzten Jahren, als sich der Autor von fast allen dramatischen Werken distanzierte. Die *Sportmärchen* ließ Horváth im Gegensatz zu anderen Arbeiten zeitlebens gelten, trotz starker Depressionen und Unzufriedenheit im Künstlerischen (Krischke 1980: 53). Im Spätwerk nach 1933 lässt sich seine Vorliebe für das Märchen und das Märchenhafte wieder erkennen: Die realistischen Stilzüge, die (erneuerte) Märchenform und die Bildsprachlichkeit von Symbol bzw. Allegorie kennzeichnen diese Schaffensperiode. Aus diesem Grund kann Horváth als Expressionist betrachtet werden, obwohl er jede Zugehörigkeit zu dieser Strömung strikt abwies (s. im Kapitel 4.3) (Fritz 1973: 249–260).

Außer Axel Fritz, der *Das Märchen in unserer Zeit* im Zusammenhang mit der Zeitthematik und Stilisierung in Horváths Prosa untersuchte (1981), wurde noch Jens Tismar auf diesen seltsamen Text aufmerksam; er betrachtete ihn als wichtigen Repräsentanten der deutschen Kunstmärchen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, dessen Schriftsteller infolge der vom Ersten Weltkrieg verursachten Enttäuschung und Traumata die Märchen als „Material für Grotteske und Vehikel

² Axel Fritz widmete einen ganzen Band der Untersuchung des Œuvres aus dieser Perspektive (1973).

der Satire“ auffassten (Tismar 1981: 33). Fast zehn Jahre später gelang der Text dank Dragutin Horvát wieder in den Fokus der Literaturwissenschaft. In seinem kurzen Artikel in der *Zeitschrift für Germanistik* betonte er, dass dieser Erzählung zwar eine Schlüsselbedeutung im Gesamtschaffen des Autors zukommt, ihrem paradigmatischen Charakter jedoch noch nicht voll Rechnung getragen wurde (1990). Im Übrigen wies er auf die Mängel und Fehler der Horváth-Forschung hin, z.B. auf die schon erwähnten Editionsprobleme, aber seine Kritik ist heute – erfreulicherweise – weniger gültig. In der von Kurt Bartsch zusammengestellten Horváth-Monografie fand *Das Märchen in unserer Zeit* wieder Beachtung – „im Schatten“ der *Sportmärchen* (2000: 23f.). Diese fragmentierte Rezeptionsgeschichte ermöglicht, neue relevante Anmerkungen zum Text zu machen und ihn unter neueren Aspekten zu betrachten.

4. Analyse und Interpretation

4.1 Handlungsverlauf

Die bereits kurz beschriebene Handlung folgt mehr oder weniger dem allgemeinsten Schema des europäischen Volksmärchens, „hinter dem die allgemeine menschliche Erwartung/Erfüllung steht“ (Lüthi 1996: 25). Die Ausgangslage ist eine Mangelsituation „unserer Zeit“: In der Umgebung der Heldin behaupteten alle, dass das Märchen verloren gegangen oder sogar gestorben sei. „Aber das kleine Mädchen ließ sich nicht beirren. Sie konnte es nicht glauben, dass es kein Märchen mehr gibt.“ – Was dieser „Mangel an Märchen“ eigentlich bedeutet, wird noch später interpretiert (s. im Kapitel 4.4). Die Protagonistin weigerte sich, diesen Zustand zu akzeptieren, und wollte nicht von ihren eigenen (von anderen für naiv gehaltenen) Vorstellungen abweichen, deshalb machte sie sich auf den Weg. Ihre Suchwanderung ist tatsächlich erfolgreich, sie gewinnt aber nicht die Belohnung, die die meisten Märchenhelden erhalten; ihr Leben verändert sich nicht radikal. Der erste Teil der Erzählung endet mit dem erschütternden Tod des Pferdes, des einzigen Lebewesens, das sie als Märchen betrachtet. Trotz der Tatsache, dass ihre Suche fehlgeschlagen zu sein scheint, geschieht im zweiten Teil ein kleines Wunder, das das Gegenteil beweist. Das Abenteuer hat nicht die ganze Welt verändert, nur das Weltbild des kleinen Mädchens, das ist aber bereits ein Teilerfolg.

4.2 Personenkonstellation

Die Heldin ist die für die Märchen charakteristische Hauptträgerin der Handlung, alle anderen Charaktere sind auf sie bezogen als ihre Helfer, Gegner oder Kontrastfiguren. Im Folgenden werden sie nach der Chronologie der Erzählung aufgezählt, beschrieben und gruppiert.

Das kleine Mädchen „ging also in den Wald und fragte die Bäume, aber die Bäume murrten nur. Die Elfen der Wiesen sind längst fortgegangen, die Zwerge aus den Höhlen, die Hexe aus der Schlucht.“ Aufgrund dieser Liste scheint das Märchenhafte die Natur bereits (vielleicht endgültig) verlassen zu haben. Obwohl diese magischen Kreaturen damals Teil der textuellen Realität waren, findet sie das Mädchen nicht mehr. Ihre Frage ärgert die Bäume und berührt die Vögel „peinlich“: „Die Menschen fliegen höher wie wir, höher wie wir – kiwitt, kiwitt, es gibt kein Märchen mehr!“ Mit der Erwähnung der Massengräber impliziert die Einleitung des Textes, dass die Menschen für das Verschwinden des Märchens verantwortlich sind, und diese Erklärung wird hier expliziter. Die Rehe und die Hasen lachen nur über das kleine Mädchen, und der Hirsch, das edelste Tier im Wald, meint, ihre Frage sei „einfach zu dumm“.

Der Text erwähnt es nicht, aber das kleine Mädchen verlässt vermutlich den Wald und erreicht die Weiden, wo sie die Kühe trifft und befragt:

Und die Kühe sagten, es wäre ihnen zu blöd, und sagten, man dürfe sowas vor den Kälbern garnicht sagen. Sie sollten so dumme, zwecklose Fragen garnicht hören, sie sollten darauf vorbereitet werden, dass sie geschlachtet würden, kastriert oder Milchspender würden. Ja, selbst wenn einer als Stier durchkomme, so sei das auch kein Märchen. Man müsse die Kälber aufklären.

Die technologische und ökonomische Entwicklung erreichte auch die Tierwelt: Die Menschen fliegen schneller und höher als die Vögel und die Kühe müssen sich der Leistungsgesellschaft anpassen, „alles werde vom Prinzip des Nutzens bestimmt, auch der Erfolgsweg eines Kalbes zum Stier“ (Tismar 1981: 35). Auch das alte Pferd sollte zum Schlachter geführt werden, weil es ausgedient hatte und nicht mehr genützt werden kann. Obwohl die redenden Tiere immer noch an die Märchenwelt erinnern, funktionieren sie nicht „traditionell“; sie helfen dem kleinen Mädchen nicht. Die Tiere werden von den Menschen ausgenutzt: Sie drangen in ihr Territorium ein, ahmten ihre Fähigkeiten nach; sie nahmen die Milch und die Kälber der Kühe weg und zwangen die Pferde, sich zu Tode zu arbeiten – dies zeigt ein sehr brutales Bild über „unsere Zeit“. Aber die Menschen töten nicht nur die Tiere, sondern auch einander, wie es die Massengräber bezeugen. Die riesige Verwüstung ist eine himmelschreiende Sünde und der mögliche Grund dafür, dass die magischen Kreaturen dieses realistische Märchenland verlassen haben.

Nur das alte Pferd demütigt das kleine Mädchen nicht und erweist sich als Helfer. Wilde Tiere und Kühe sind keine typischen Gegner-Figuren, aber sie helfen ihr nicht, näher an die Lösung heranzukommen. Die Heldin ist vermutlich bereits auf dem Heimweg, als sie das Pferd vor dem Schlachthaus erblickt. Das Mädchen ist enttäuscht und skeptisch („Es wirds auch nicht wissen“), spricht es aber ebenfalls an. Zwischen den beiden entsteht eine freundschaftliche Beziehung, doch das kleine Mädchen kann das Pferd vor dem Schlachten nicht retten.

Auf dem Höhepunkt des Textes hat man das Gefühl, dass dieses Märchen zu realistisch ist. Das Mädchen kehrt nach Hause, in die Armut zurück. Der Lohn der Märchenheldin bleibt aus bzw. sie bekommt die Belohnung nicht in der üblichen Form. Am Sonntag verspotten sie ihre Geschwister als Prinzessin, weil sie sich weigert, das Pferdefleisch zu essen, womit, wie es von Tismar gezeigt wurde, eine Parallele zur Märchenlogik bei Andersen aufscheint:

Andersens *Prinzessin auf der Erbse* bringt solch ein Exempel, wo gegen den Anschein der Armut Vornehmheit sich in ungewöhnlicher Empfindlichkeit erweist. Die Ironie will es, daß grad durch die pauschale, uneigentliche Benennung das Wesen des Mädchens getroffen sein könnte. Sein abweichendes Verhalten, den Geschwistern bloß eine Ziererei, ist durch heimliches Wissen begründet. Das Mädchen tut das Richtige, wenn es an diesem Sonntag kein Pferdefleisch isst. In dieser Konstellation fällt auf das Mädchen der Widerschein vom Glanz der echten Märchenfigur wie Aschenputtel; auch die muß von ihren Geschwistern den Spott ertragen, sie sei in ihren Lumpen eine stolze Prinzessin. (Tismar 1981: 34)

Die Geschwister und die Mutter halten das Mädchen für zu wählerisch, fein oder sogar eitel. In der Tat erscheinen alle Tiere (bis auf das Pferd) und alle Menschen als Kontrastfiguren. In dieser grausamen Märchenwelt dürfte die Heldin als zartes Gemüt, als zartbesaitet gelten. Die Anpassungs- oder Bewältigungsmechanismen der anderen Charaktere sind Spott, Zynismus, Materialismus – sogar ein Zeichen des Alkoholismus ist im Text zu finden: „Das Metzger sass im Wirtshaus und trank.“ Aber das kleine Mädchen folgt nicht ihrem Beispiel, isst kein Pferdefleisch, was eine Art Verrat bedeuten würde, einen völligen Mangel an Empathie. Die Tatsache, dass sie sich auf den Weg machte, erhebt sie über den eingeschränkten Horizont der anderen.

Das Märchenmotiv der Suchwanderung wird häufiger mit einem männlichen als mit einem weiblichen Protagonisten assoziiert; in Volksmärchen machen sich meistens die Bauernburschen und die Königssöhne auf den Weg.³ Viele Werke von Horváth beschäftigen sich mit der

³ Der russische Folklorist Aleksandr Nikiforov, ein Zeitgenosse und Kollege von Vladimir Propp, trug wesentlich zur morphologischen Erforschung des Volksmärchens bei. Er unterschied drei große Gruppen des Zaubermärchens:

Emanzipation oder der Unterdrückung der Frauen, aber hier ist nicht das Geschlecht der Heldin von Bedeutung, sondern eher das Neutrum des Wortes „Mädchen“ – im Zusammenhang mit dem letzten Satz (s. im Kapitel 4.6). Es ist wichtiger, dass sie eine isolierte Figur ist: ein junges Kind aus der Armut. Am Ende erhält sie ihre würdige (?) Belohnung: „Aber es blieb nicht hungrig. Es dachte an das alte Pferd und wie es weinte, und wurde satt.“ Es ist einerseits ein kleines Wunder, dass ihr Hunger weg ist, andererseits ein schwacher Trost.

4.3 Neue Sachlichkeit und Expressionismus

Die Erzählung gibt eine illusionslose, nüchterne und v.a. „sachliche“ Beschreibung von der Gesellschaft des 20. Jahrhunderts. Die Darstellung der Bevölkerung (Großstadt, technische und industrielle Wandel, Folgen des Krieges usw.) ruft jedoch emotionale Reaktionen hervor und provoziert eine Art moralische Haltung – der Autor moralisiert aber nicht. Die „erbarmungslose Skepsis und desillusionierende Ironie“ verbinden nicht nur dieses Werk, sondern auch das ganze Œuvre mit der Neuen Sachlichkeit. Diese Aussage muss jedoch nuanciert werden.

Es besteht kein Zweifel daran, dass die ersten Versuche des Autors – Gedichte, *Ein Epilog*, *Das Buch der Tänze* – expressionistische Elemente zeigen (Bartsch 2000: 17–19). Laut Uwe Baur begann Horváths „Weg zur Neuen Sachlichkeit“ erst mit den *Sportmärchen*, in denen „das Märchenhafte ‚funktionalisiert‘ erscheint für eine kritische Sicht auf die Zeit.“ (Bartsch 2000: 25, zit. n. Baur 1989: 29)

Im Spätwerk nach 1933 bleibt dieser realistische Grundton zwar bestehen, ist aber durchsetzt von einer offensichtlichen Vorliebe Horváths für im konventionellen Sinne poetische Mittel, vor allem der Bildsprachlichkeit von Allegorie und Symbol. Hinzu kommt Horváths wachsende Vorliebe für das Märchen, wenn auch in einer zeitgemäßen Form (*Das Märchen in unserer Zeit*, III. 123f.). (Fritz 1973: 249)

Diese Wendung veranlasste einige Wissenschaftler, Horváth als Expressionisten zu betrachten, obwohl der Autor jedwede Zugehörigkeit zu dieser Strömung strikt abwies (Fritz 1973: 279). Axel Fritz zufolge endete jedoch Horváths „realistische“ Periode nie, denn er interessierte sich „für die äußere, das heißt die politische und soziale Wirklichkeit“ (Fritz 1973: 250). Deshalb darf *Das Märchen in unserer Zeit* „trotz seiner ihm innewohnenden Naivität als Parabel für die gesellschaftliche und politische Entwicklung zu Horváths Zeit gelten“ (Fritz 1973: 255).

Männermärchen, Frauenmärchen und neutrale Märchen. Diese Kategorisierung weist darauf hin, dass das Geschlecht der Hauptfigur eine entscheidende Rolle darin spielt, wie das allgemeine Märchensujet konkret realisiert wird (2009: 169f.).

In der Tat liegt im Falle dieses Werks ein Widerspruch darin, dass das Märchen immer ein gewisses Maß an Expressionismus aufweist, denn es bringt die innerlich geschauten Wahrheiten zum Ausdruck – für Jung und seine Schüler war das Märchen nichts anderes als „eine Darstellung innerseelischer Vorgänge“ (Lüthi 1996: 108). Die psychoanalytische Märchendeutung des 20. Jahrhunderts blieb ein wichtiger Teilbeitrag zur (literaturwissenschaftlichen) Interpretation des Märchens:

[E]s wäre gewiß falsch, es nur als Wunschtraum, Ersatzbefriedigung oder gar als Phantasiekonstruktion des Neurotikers zu sehen, aber daß der Wunsch in verschiedenen Formen – vom materiellen Tischleindeckdichdenken über sexuelle Wunschbilder bis hinauf zum Wunsch nach einer sinnvollen Welt – im Märchen eine bedeutsame Rolle spielt, ist nicht zu verkennen. (Lüthi 1996: 107)

Horváths Kurzgeschichte bringt die Sehnsucht der Menschen nach dem Märchen selbst ins Spiel. Eine fabelhafte Belohnung erhält das kleine Mädchen jedoch nicht. Ehemann, Krone, magischer Gegenstand – sie alle haben einen materiellen Wert und die Heldin wird nicht in diesem Sinne reich. Sie wird nicht in ihrem Äußeren, sondern in ihrem Inneren erneuert. Deuten wir Horváths Werk unter diesem Aspekt, tritt die Zeitkritik in den Hintergrund und der Fokus verlagert sich auf die Kritik des Märchens und des damit verbundenen allgemeinen menschlichen Verhaltens.

4.4 Märchen als Symbol und Allegorie

Das Wort „Märchen“ im Titel bezieht sich nicht nur auf das Genre dieses Texts, sondern deutet auch auf die Handlung hin. Die Einleitung weckt das Interesse des Lesers: Wie könnte eine literarische Untergattung verloren gehen oder sterben? Während des Gesprächs mit den Tieren erweist sich das Märchen als dumm, lächerlich, nutzlos und sogar schädlich.

Die Vögel verbinden das Verschwinden des Märchens mit menschlicher Aktivität. Vielleicht fühlen sie sich besiegt oder weisen darauf hin, dass das, was bisher für die Menschen geheim oder unmöglich war, entschlüsselt und ermöglicht wurde. Die Gesetze der Physik werden immer deutlicher und unsere Wehrlosigkeit gegenüber der Natur nimmt ab. Viele Tiere dienen bereits nur unseren Interessen und sind gezwungen, jede Grausamkeit zu ertragen. „Ja, selbst wenn einer als Stier durchkomme, so sei das auch kein Märchen“ – etwa kein glückliches und erfülltes Leben. Die Kühe behaupten, dass man vor den Kälbern über Märchen nicht sprechen dürfte, denn sie müssten aufgeklärt, auf ihre Zukunft vorbereitet werden.

Nur das alte Pferd ist neugierig auf das Mädchen und ihre Frage, mit seinem Anblinzeln versichert es ihr sogar sein Mitgefühl, seine Komplizenschaft. Dieses Tier stellt erst fest: Das ist

allein schon ein Märchen, dass das Mädchen sich auf den Weg machte, das ist bereits etwas Märchenhaftes in dieser realistischen Fiktion. Je näher es das Mädchen betrachtet, desto sicherer ist es: Sie ist das Märchen. „Du suchst Dich selber“ – diese Bemerkung ist äußerst interessant, wie es später gezeigt wird.

Auf Wunsch des Pferdes beginnt das Mädchen trotz ihrer Verlegenheit zu erzählen. „Es erzählte von einem jungen Pferde, das so schön war und alle Preise beim Rennen gewann. Und von einem Pferde auf dem Grabe seines Herrn. Und von den wilden Pferden, die frei leben.“ Dieses kleine Märchen beschreibt Jens Tismar mit den Worten „durchsichtige Schönfärberei“, „billig“ und „illusionär“ (Tismar 1981: 34). Obwohl die Erzählung des Mädchens das Pferd tief berührt habe, sei die „Scheinhaftigkeit des Märchentrostes“ unleugbar. Es wurde geschlachtet, weder das Mädchen noch das Märchen konnte es retten.

Das Mädchen erzählt nicht „direkt“ vom Pferd, sondern von fiktiven parallelen Welten. Die kraftvolle Jugend und die Freiheit kann das Tier nur im Moment der Illusion erleben, als ihm das Mädchen die Gelegenheit gibt. Die zweite Geschichte über das Pferd auf dem Grabe des Herrn hinterlässt aber Fragen im Rezipienten. Fühlt dieses Tier Trauer oder Erleichterung? Im zweiten Fall wäre „die Weltordnung wiederhergestellt“: Nach dem Tod des bösen Herrn wäre das Pferd wieder frei. Da der Text die Menschen bisher negativ darstellte, trifft wahrscheinlich die letztere Vermutung zu. Es ist auch fragwürdig, warum das Pferd weinte – vor Bitterkeit oder Freude? –, das kleine Mädchen erinnert sich aber daran, wie es weinte, und sie wird satt.

„Du suchst Dich selber.“ Als dies gesagt wurde, geriet sie „in große Verlegenheit“, aber es scheint logisch, dass es ohne Erzählerin und/oder Protagonistin kein Märchen gäbe. „Mädchen“ und „Märchen“ bilden ein Minimalpaar, denn sie unterscheiden sich nur durch ein einziges Merkmal – das weist auch darauf hin, dass die Heldin und das Märchenmotiv miteinander eng verbunden sind. „Das Mädchen ist, so gesehen, eine Allegorie des Märchens und Nutznießerin märchenhafter Wunderwirkung zugleich.“ (Bartsch 2000: 24) Die Aussage des Pferdes im übertragenen Sinn betrifft aber nicht unbedingt nur das kleine Mädchen: Man kann das Märchen in sich selbst finden. Warum leugnen aber alle Figuren die Existenz von Märchen?

Das literarische Paradigma ‚Märchen‘ tritt in zweifacher Funktion auf; einmal als Sinnbild des Künstlerisch-Literarischen, der ästhetisch und poetisch sublimierten Realität, das andere Mal als eine zur leeren Floskel gewordene, für den Spießler als wirklichkeitsfremd geltende und mit seinem Weltempfinden unvereinbare Art des Welterlebens. Diese Dualität beherrscht das ganze Märchen, um schließlich durch das eintretende (Märchen-)Wunder (probeweise) aufgehoben zu werden. (Horvát 1990: 31)

Dragutin Horvát beschreibt präzise beide Seiten des Symbols und schließt darauf, dass der Autor die gesellschaftliche Rolle von Kunst und Literatur darin sehe, „die Besinnung auf das Humane im Menschen zu provozieren“ (1990: 31). An der Suchwanderung hängen Kunst und Moral. Fiktion bietet immer neue Ansätze und Lösungen, und wenn man nicht aufgeschlossen für sie ist, wird man vielleicht nie „satt“. Bis auf das Mädchen und das Pferd leugnen jedoch alle Figuren die Existenz der Märchen, weil sie die in der Gattung erscheinende naive Weltanschauung für lächerlich halten – oder sie möchten nicht daran erinnert werden, wie weit ihre Welt vom Märchenland, vom Idealen und Magischen entfernt ist.

„Ja, es war ein Märchen“ – lautet die dem Genre fremde Schlussformel. „Zweideutig bezieht sich dies Resümee einmal auf das Mädchen, zum anderen auf die ganze Geschichte und faßt zum Schluß den Begriff von der Gattung und ihre poetische Darstellung, die Personifikation, in eins.“ (Tismar 1981: 34) Aus diesem Grund kann nicht einfach entschieden werden, ob das Wort „Märchen“ als Allegorie oder als Symbol im Text funktioniert – diese Qualitäten verschmelzen vollständig. Man sollte aber einen Schritt zurücktreten und den Text von außen betrachten: Inwiefern entspricht er den Normen der genannten Gattung?

4.5 Märchen als Gattung

Wie bereits erwähnt, folgt die Handlung dem allgemeinsten Schema des europäischen Volksmärchens. Im Mittelpunkt steht das Motiv der Suchwanderung, aber die traditionelle Belohnung fehlt. Das kleine Mädchen erfährt, dass etwas Märchenhaftes in ihr lebendig ist, aber die Umstände ihres Lebens verändern sich in keiner Weise. Sie bleibt arm, trifft keinen Prinzen und muss den Spott ihrer Geschwister weiter ertragen, sie wird aber satt. Diese Satttheit kann als eine Art Zufriedenheit gesehen werden, deren Grund ihre eigene Entscheidung ist. Sie folgt nicht den materiellen, grausamen und brutalen Gesetzen der Menge, sondern ihrem eigenen Gewissen. Dieses Adjektiv kann aber auch Empörung ausdrücken, die daher rührt, dass das kleine Mädchen die Welt sattthat und sie ablehnt. Die Geschwister, die Mutter und der Metzger sind unter diesem Aspekt Kontrastfiguren der Heldin, weil sie sich dem Status Quo anpassen.

Die Handlungen der Heldin fügen sich in die Tradition des Zaubermärchens ein. Vladimir Propp schreibt in seinem epochalen Werk *Morphologie des Märchens* dem Protagonisten des russischen Volkszaubermärchens 31 Funktionen zu – von diesen erfüllt auch das kleine Mädchen einige.

Morphologisch gesehen kann als Zaubermärchen jede Erzählung bezeichnet werden, die sich aus einer Schädigung (A) oder einem Fehlelement (α) über entsprechende Zwischenfunktionen zur Hochzeit (H*) oder anderen konfliktlösenden Funktionen entwickelt. Den Abschluss bilden manchmal auch Funktionen wie Belohnung (Z), Erbeutung des gesuchten Objekts oder Liquidierung des Unglücks allgemein (L). Eine solche Funktionskette haben wir als Sequenz bezeichnet. Jede neue Schädigung und jedes neue Fehlelement führen zu einer neuen Sequenz. Ein Märchen kann mehrere [...] Sequenzen aufweisen. Bei der Analyse eines Textes muss zuerst die Zahl der Sequenzen bestimmt werden. (Propp 2009: 150)

Das Märchen in unserer Zeit weist zwei Sequenzen auf: Wegen der Mangelsituation entschließt sich die Heldin zur Gegenhandlung und reist ab. Sie findet das Märchen und kehrt nach Hause zurück (1). Beim Sonntagsessen wird sie auf die Probe gestellt. Sie besteht die Prüfung und verdient eine „Transfiguration“ (2). Diese Funktionen nennt Propp die konstanten und unveränderlichen Elemente des Märchens. Die Attribute der handelnden Personen sind dagegen variable Elemente, die dem Märchen „sein spezifisches Kolorit und einen besonderen Reiz“ verleihen (2009: 147f.). Die Modernität von Horváths Text ist nicht dadurch gegeben, dass die Figuren die Spuren ihrer Zeit tragen, sondern dadurch, dass sie ihre Funktion erfüllen und doch versagen. Die sprechenden Tiere und die bereits fortgezogenen fantastisch-magischen Kreaturen leisten keine Hilfe, weil sie hilflos sind. Sie sind tatsächlich Opfer der von Menschen verursachten Kriege bzw. des technologischen und wissenschaftlichen Fortschritts.

Wenden wir unseren Blick nun von den Märchengestalten auf die Schauplätze, die zugleich traditionell und besonders sind: der Wald, die Weide und die (städtische) Straße – die märchenhafte Nummer 3 kommt auch vor. Der Ortswechsel macht ersichtlich, dass die Natur ihre befreiende Funktion bereits verloren hat. Das Mädchen muss die Lösung im eigenen Milieu finden.

Die Darstellung der Figuren und der Orte ist typisch für das Märchen. Alle Charaktere bleiben unbenannt, niemand wird als Individuum gekennzeichnet und die Figuren sind noch schematischer als traditionelle Märchenfiguren, weil ihnen der Erzähler keine positiven oder negativen Eigenschaften zuweist. Sie haben keine Persönlichkeit und verkörpern keine Typen. Ihre Innenwelt wird üblicherweise nicht beschrieben – dies gilt auch für die Umwelt, aber nicht für die Zeit. Bereits der Titel und der erste Satz verletzen die Gattungskonventionen durch die zeitliche Festlegung. „Mit dem konkreten, aktualisierenden Zeitbezug wird die dem Genre eigene Verallgemeinerungstendenz aufgehoben.“ (Bartsch 2000: 24)

Die lineare und parataktische Erzählweise, die Wiederholungen (sie fragte und die Vögel/Rehe/Kühe sagten, „es dachte an das alte Pferd und wie es weinte“) und Steigerungen (die

Tiere geben ihm immer enttäuschende Antworten) sind kennzeichnend für das Märchen. Der Umfang ist kurz, die Sprache ist einfach und doch komplex. Außerdem sollte es auch beachtet werden, inwiefern die Satzmelodie den Märchencharakter von Horváths Erzählung unterstützt. Wenn der Text laut gelesen wird, hört man die lebendige und spielerische Gliederung der Sprache. Bestimmte Wörter reimen sich, was den Klang noch farbiger macht. Ein groteskes Beispiel:

Wahrscheinlich liege es irgendwo verscharrt,
vielleicht in irgendeinem Massengrab.

Diese sprachliche Verspieltheit macht den Text ausdrucksvoll und verknüpft ihn mit der mündlichen Tradition der Volksmärchen.

Der Narrator bleibt im Hintergrund und stellt die Geschehnisse sachlich dar. In der Einleitung, wenn er das Wort „Ja“ benutzt, und am Ende der Geschichte erwartet er eine (natürlich nicht laut ausgedrückte) Reaktion und verhält sich einer Sprachsituation entsprechend. Die Schlussformel bietet viele Interpretationsmöglichkeiten: Sie kann melancholisch, resigniert oder ironisch und provokant klingen, als wollte der Narrator andeuten, dass ein Märchen des 20. Jahrhunderts nicht gut enden kann.

4.6 Metaisierung des Märchens

Der letzte Satz öffnet neue Dimensionen des Textes, denn hier handelt es sich um eine Art Metaisierung,⁴ die Schlussformel entfaltet ein metatextuelles Potenzial. Stefanie Kreuzer vermeidet das Wort „Metamärchen“ und die von ihr formulierte Definition der „märchenhaften Metatexte“ lautet wie folgt:

Zu Metatexten werden Texte oder Textteile gezählt, die in Analogie zur Metasprache als eine selbstreferentielle Reflexionsform zu verstehen sind, bei der von einer logisch übergeordneten Ebene Textualität, Medialität und Konstruiertheit eines Textes reflektiert werden. Dies kann – und damit sind verschiedene Intensitäten und Variationen von Metatextualität verbunden – sowohl intratextuell als auch intertextuell durch spezifische Einzeltextreferenzen oder gattungsspezifisch aufgrund von Systemreferenzen geschehen. Metatextualität kann implizit oder explizit hervortreten und umfasst als Passepartoutbegriff überdies Formen der Metanarrativität und der Metafiktionalität. Der zweite Terminus der Märchenhaftigkeit ist schließlich gewählt, um übergreifend auf Motive, Inhalte, Strukturen und Handlungen insbesondere des Zauber- bzw. Wundermärchens Bezug nehmen zu können, ohne eine Differenzierung zwischen Volks- und Kunstmärchen sowie nur vereinzelt vorkommender Märchenelemente vornehmen zu müssen. (Kreuzer 2007: 286f.)

⁴ Zur Bedeutung des Oberbegriffs, der Meta-Komposita und zu den Möglichkeiten der Systematisierung vgl. Hauthal/Nadj/Nünning/Peters 2007.

Der Begriff des Metamärchens wurde von B. W. Rosen in die literarische Diskussion gebracht – etwa als Synonym des Kunstmärchens. Der Grund dafür ist, dass der „Bezug auf die eigene Geschichtlichkeit der Gattung und das Bewußtsein der Ausnahme (des Wunderbaren gegenüber Realität)“ zu den Merkmalen des Kunstmärchens gehören (Mayer/Tismar 2003: 3). In der Tat wohnt diesen Texten unterschiedliches metatextuelles Potenzial inne, *Das Märchen in unserer Zeit* weist beispielsweise einen höheren Grad als die meisten Märchen in Horváths Prosawerk auf.

Der letzte Satz reflektiert auf den ganzen Text selbst. Die ästhetische Illusion wird zum Schluss zerstört – die naive Illusion aber bereits auf dem Höhepunkt des Textes. „Der Metzger kam und es wurde geschlachtet.“ Man hat das Gefühl, dass dies das realste Geschehen der ganzen Geschichte ist. Der Realität überwand das Wunderbare.

„Ja, es war ein Märchen!“ – der Schluss hat eine metanarrative und metafiktionale Ebene.⁵ Die Metanarration bezieht sich darauf, dass das Märchen jetzt endet, aber, wie bereits erwähnt, könnte der Erzähler noch einmal betonen, dass die Allegorie bestehen bleibt, denn das kleine Mädchen ist das Märchen selbst. Die Schlussformel reflektiert auch darauf, dass diese Geschichte nur eine Fiktion ist, trotzdem erfüllt dieses Märchen den Leser nicht mit Befriedigung und die vom Text erwartete Beruhigung tritt nicht ein. Durch die Metaisierung bildet der Erzähler tatsächlich eine Parallele zum kleinen Mädchen und die Geschichte zu seiner Schönfärberei – etwas Selbstironie ist dabei vorhanden.

Es [das Aktionsfeld der Horváth'schen Märchenvorstellung] liegt im Widerstreit von Glücksverlangen und Desillusioniertheit, und zwar für den Einzelnen angesichts der Masse. Unmittelbare Hoffnung scheint da wenig am Platz. [...] Die Pointe der Geschichte liegt darin, wie das Märchen auf seine Trivialität reflektiert wird: Es wird ein Märchen genannt, daß das Mädchen in der Erinnerung daran satt wird, wie es einer Schindmähre zum Trost Märchen erzählt hat. Die Erinnerung an jenen Moment der Tröstung eröffnet dem Mädchen ein Stück eigener historischer Perspektive über den gegenwärtigen Zustand, in dem sein Wesen, seine Humanität verkannt sind. Es sei denn, die innere Wahrheit des Illusionsverlangens beim Einzelnen und in der Masse würde eben an ihrer sentimentalischen Oberflächlichkeit erkannt und erstgenommen. (Tismar 1981: 38)

Der grundlegende Pessimismus der Erzählhaltung lässt sich damit, zugleich als weiterer Beleg für die Funktionslogik der Meta-Ebenen des Textes, als Konzession deuten, zumindest mit Hilfe der mehrfachen Perspektivierung der Hoffnung bzw. Hoffnungslosigkeit beizukommen. Dies wäre

⁵ Zur Differenzierung zwischen Metanarrativität und Metafikcionalität vgl. Nünning 2001

eine Geste, die die Oberflächen und Grenzen der einzelnen dargestellten und interpretierten Aspekte als Rahmen umfasst.

5. Fazit

Das Märchen in unserer Zeit hat eine Schlüsselbedeutung für das Gesamtwerk Horváths, wegen seines paradigmatischen Charakters verdient es besondere literaturkritische Beachtung. Einerseits ist es ein wichtiges Element der späteren Prosa (1933–1938), andererseits gehört es zu einer Gattung, deren dichterische Möglichkeiten den Autor immer beschäftigten. Trotz seiner Bemühung, die Wirklichkeit sachlich darzustellen, war er immer vom Märchenhaften, Fantastischen und Magischen angezogen (Fritz 1981: 250).

Der innere Konflikt des Glücksverlangens und der Desillusioniertheit wird in dieser kurzen Geschichte präzise umschrieben, weshalb sie als wichtige Repräsentantin der deutschen Kunstmärchen zu Beginn des 20. Jahrhunderts gelten kann. Die Enttäuschung wegen des technischen-ökonomischen Fortschritts und die vom Ersten Weltkrieg verursachten Traumata sind in jeder Zeile zu spüren. Es besteht kein Zweifel, „[d]ie Einfachheit dieser Geschichte verdeckt Komplexität“ (Tismar 1981: 33).

Obwohl einige Kritiker diesen vergessenen Schatz bemerkten, blieb seine Rezeptionsgeschichte fragmentiert. Das Märchen erscheint v.a. als „Metapher der Glückshoffnung“ (Tismar 1981: 32), als Allegorie des Glücksverlangens. Dadurch wird es „eine zur leeren Floskel gewordene, für den Spießbürger als wirklichkeitsfremd geltende und mit seinem Weltempfinden unvereinbare Art des Welterlebens“ (Horvát 1990: 31). Trotzdem lässt sich der Vorstellungsinhalt vom Bild des Märchens nicht scharf abgrenzen, es funktioniert eher als Symbol etwa „des Künstlerisch-Literarischen, der ästhetisch und poetisch sublimierten Realität“ (Horvát 1990: 31).

So einfach der letzte Satz der Erzählung klingt, so schwer ist es, seine Bedeutung zu erfassen. Ein neuer Aspekt dieser Arbeit war, diese Schlussformel auf der Metaebene zu interpretieren. Es wurde auch detaillierter als je zuvor ausgeführt, inwiefern dieser Text den Gattungskonventionen des Märchens entspricht. *Das Märchen in unserer Zeit* weist darauf hin, dass das Märchenformat zwar bis zu einem gewissen Grad erneuert werden muss, um den Inhalt und die Belehrung zeitgemäß zu machen, die Gattung jedoch nicht veraltet ist, denn sie kann den aufgeschlossenen Leser nach wie vor berühren. Ödön von Horváths weitere Erzählungen, die ebenfalls Gattungsbezeichnung im Titel führen, laden dazu ein, dieses Segment des Werks mit den neuen

Gattungstheorien in Verbindung zu setzen und dadurch diese besondere Form der Paratextualität als Mittel für die Steuerung der Rezeption kennenzulernen.

Literaturverzeichnis

- Bartsch, Kurt (2000): *Ödön von Horváth*. Stuttgart/Weimar: Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-01723-9>
- Baur, Uwe (1989): Horváth und die Sportbewegung der zwanziger Jahre. In: Krischke, Traugott (Hg.): *Horváths Prosa*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 9–33.
- Fritz, Axel (1973): *Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit*. München: List.
- Fritz, Axel (1981): *Zeitthematik und Stilisierung in der erzählenden Prosa Ödön von Horváths*. Aalborg: Universitetsforlag.
- Günther, Gisela (1978): *Die Rezeption des dramatischen Werkes von Ödön von Horváth von den Anfängen bis 1977*. Diss. Göttingen.
- Hauthal, Janine/Nadj, Julijana/Nünning, Ansgar/Peters, Henning (2007): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffserklärungen, Typologien, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate*. In: Dies. (Hg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*. Berlin: De Gruyter, 1–21. <https://doi.org/10.1515/9783110897784.1>
- Horvát, Dragutin (1990): Märchen als Programm. Zu Ödön von Horváths ‚Das Märchen in unserer Zeit‘. In: *Zeitschrift für Germanistik* 1, 29–31.
- Horváth, Ödön von (1971): *Lyrik, Prosa, Romane*. Hg. v. Traugott Krischke und Dieter Hildebrandt. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Horváth, Ödön von (1988): *Sportmärchen, andere Prosa und Werke*. Hg. v. Traugott Krischke unter Mitarbeit v. Susanne Foral-Krischke. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Horváth, Ödön von (2017): *Sportmärchen, Kurzprosa und Werkprojekte Prosa*. Hg. v. Martin Vejvar unter Mitarbeit v. Nicole Streitler-Kastberger. Berlin/Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110550474>
- Kreuzer, Stefanie (2007): ‚Märchenhafte Metatexte‘: Formen und Funktionen von Märchenelementen in der Literatur. In: Hauthal, Janine et al. (Hg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*. Berlin: De Gruyter, 282–302. <https://doi.org/10.1515/9783110897784.282>
- Krischke, Traugott (1980): *Ödön von Horváth. Kind seiner Zeit*. München: Heyne.

Lüthi, Max (1996): Märchen. 9. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-04157-9>

Mayer, Mathias/Tismar, Jens (2003): Kunstmärchen. 4. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-04122-7>

Nikiforov, Aleksandr (2009): Zur Frage der morphologischen Erforschung des Volksmärchens. Übersetzt und kommentiert von Christiane Hauschild. In: Schmid, Wolf (Hg.): Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen. Berlin/New York: De Gruyter, 163–178. <https://doi.org/10.1515/9783110215977.163>

Nünning, Ansgar (2001): Metanarration als Lakune der Erzähltheorie. In: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 2, 125–164.

Propp, Vladimir (2009): Morphologie des Märchens. Übersetzt von Christel Wendt, ausgewählt und kommentiert von Christiane Hauschild. In: Schmid, Wolf (Hg.): Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen. Berlin/New York: De Gruyter, 131–161. <https://doi.org/10.1515/9783110215977.131>

Tismar, Jens (1981): Das deutsche Kunstmärchen des zwanzigsten Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-03155-6>