Ästhetik der Kinder- und Jugendliteratur im weltliterarischen Kontext

Ksenia Kuzminykh

Universitätsverlag Göttingen

Ksenia Kuzminykh

Ästhetik der Kinder- und Jugendliteratur im weltliterarischen Kontext

Dieses Werk ist lizenziert unter einer
Creative Commons
Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen
4.0 International Lizenz.

erschienen in der begutachteten Sparte „Universitätsverlag“

Ksenia Kuzminykh

Ästhetik der Kinder- und Jugendliteratur im weltliterarischen Kontext

Universitätsverlag Göttingen
2025

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://dnb.dnb.de abrufbar.

Habilitation, Georg-August-Universität Göttingen

Dieses Werk ist auch als freie Onlineversion über die Verlagswebsite sowie über den Göttinger Universitätskatalog (GUK) bei der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (https://www.sub.uni-goettingen.de) zugänglich. Es gelten die Lizenzbestimmungen der Onlineversion.

Typesetting: Ksenia Kuzminykh
Cover Design: Ksenia Kuzminykh
Cover picture: Ksenia Kuzminykh

GEORG-AUGUST-UNIVERSITÄT GÖTTINGEN IN PUBLICA COMMODA SEIT 1737

© 2025 Universitätsverlag Göttingen, Göttingen
https://univerlag.uni-goettingen.de
ISBN: 978-3-86395-663-9
DOI: https://doi.org/10.17875/gup2025-2778

Für Alevtina und Reto

Vorwort

Die vorliegende Habilitationsschrift wurde von der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen angenommen. Das Verfahren wurde am 18.12.2024 abgeschlossen.

Treffender als mit dem berühmten Vers des englischen Dichterfürsten John Donne – *No man is an island* – lässt sich die Essenz des wissenschaftlichen Schreibens kaum fassen. Auch wenn man temporär der Illusion zu erliegen vermag, ist doch kein Mensch eine Insel.

Den Entstehungsprozess dieser Arbeit haben viele wichtige Personen begleitet. Zuvörderst möchte ich mich bei Herrn Prof. Dr. Matthias Freise für seine kontinuierliche Bereitschaft, mich auf dem Weg der Erkundung der *terra incognita* zu begleiten, sowie für seine vielfältigen Anregungen und konstruktiven Gespräche herzlich bedanken. Für die Erstellung des Zweitgutachtens gebührt mein großer Dank Herrn Prof. Dr. Andrew Gross, für die Übernahme des Drittgutachtens gilt er Herr Prof. Dr. Albrecht Classen von der University of Arizona. Ferner bin ich allen Mitgliedern der Habilitationskommission für die Annahme dieser Schrift sowie für die anregende Diskussion tief verbunden.

Meine geschätzten Kollegen sowie meine guten Freunde haben mich während der Abfassung meiner Arbeit stets mit aufmunternden Worten unterstützt. Dafür möchte ich sie meiner bleibenden Sympathie versichern.

Meine innigste Zuneigung für ihre unermessliche Geduld und ihre durch nichts zu erschütternde Zuversicht gilt meiner Familie. Ihr ist diese Arbeit in tiefer Liebe gewidmet.

Inhalt

Einleitung 5

1. Ästhetische Autonomiekonzepte und ihre Relevanz für die Kinder- und Jugendliteratur 21

2. Historie der Kinder- und Jugendliteratur 39

2.1 Kindheit als Konstrukt 40

2.2 Kindheit und Jugend als Kategorien der Kinderliteraturwissenschaft 43

2.3 Kinder- und Jugendliteratur – Begriffsextension 46

2.4 Kindheitskonzeptionen in autonomen und heteronomen Literatursystemen 49

2.4.1 Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland 51

2.4.2 Kinder- und Jugendliteratur in England 61

2.4.3 Kinder- und Jugendliteratur in den Vereinigten Staaten von Amerika 64

2.4.4 Russischsprachige Kinder- und Jugendliteratur 66

2.4.5 Kinderliteratur in Japan 72

Zwischenfazit 75

3. Ästhetik der Figurenkonzeption in der Kinder- und Jugendliteratur 79

3.1 Figuren in der Kinder- und Jugendliteratur 82

3.1.1 Identifikation 82

3.1.2 Figureninformation 92

3.1.3 Figurencharakterisierung 100

3.1.4 Empathie 105
3.1.5 Motivierung 114
3.2 Zur Darstellung des Bewusstseins der Figuren 117
3.2.1 Die Formen der Bewusstseinsdarstellung 119
3.2.2 Zwei Beispiele für mentale Ereignisse 128
Zwischenfazit 140
4. Ästhetische Emotionen in der Kinder- und Jugendliteratur 143
4.1 Prolegomena zu einem (ästhetischen) Emotionsbegriff 147
4.2 Emotionen in der Literaturwissenschaft – ein Forschungsüberblick 151
4.2.1 Produktionsbezogene Ansätze 152
4.2.2 Rezeptionsorientierte Ansätze 155
4.2.3 Empirische Ansätze 158
4.2.4 Kontextbezogene Ansätze 162
4.2.5 Textbezogene Ansätze 162
4.3 Poetik der ästhetischen Emotionen 164
4.4 Ästhetische Emotionen in der Kinder- und Jugendliteratur 172
4.4.1 *Der letzte Bär* von Hannah Gold 172
4.4.2 *Unter Null Grad. Countdown im Eis* von Ele Fountain 182
4.4.3 *White Zone. Letzte Chance* von Katja Brandis 188
4.4.4 *Grüner wird's nicht: Der Sommer, in dem ich die Welt rettete* von William Sutcliffe 195
Zwischenfazit 200
5. Die Ästhetik der Spannung in der Kriminalliteratur für Kinder und Jugendliche 203
5.1 Poetik der Kriminalliteratur 206
5.2 Narrative Strategien der Affektlenkung in der Kriminalliteratur 213
5.3 Das Indizienparadigma: Die Abduktion 220
5.4 Das Indizienparadigma: Die Serendipität 226
5.5 Ästhetik der Spannung in der autonomen Kinder- und Jugendliteratur 228
5.5.1 *Kafka am Strand* von Haruki Murakami 228
5.5.2 *Der Erdbeerpflücker* von Monika Feth 246

5.5.3 *One of Us is Next* von Karen M. McManus 252
5.5.4 *Frosja Korovina* von Stanislav Vostokov 264
Zwischenfazit....267
6. Zur ästhetischen Konfiguration der Historie in der Kinder- und Jugendliteratur 273
6.1 Poetologische Implikationen des historischen Erzählens 275
6.2 Dokufiktionales Erzählen....287
6.3 Dokufiktionalität in kinder- und jugendliterarischen historischen Narrativen 294
6.3.1 *Val'chen* von Ol'ga Gromova 294
6.3.2 *Kafka am Strand* von Haruki Murakami 298
6.3.3 *Heul doch nicht, Du lebst ja noch* von Kirsten Boie....304
6.3.4 *The Book Thief* von Markus Zusak 313
Zwischenfazit....326
7. Kinder- und Jugendliteratur als Weltliteratur 331
7.1 Allgemeine Literatur als Weltliteratur 331
7.1.1 Die qualitative Perspektive 333
7.1.2 Die quantitative, soziologische und postkoloniale Perspektive....334
7.1.3 Die intertextuelle Perspektive 335
7.2 Kinder- und Jugendliteratur als Weltliteratur 340
7.2.1 Die qualitative Perspektive 340
7.2.2 Die quantitative, soziologische und postkoloniale Perspektive....354
7.2.3 Die intertextuelle Perspektive 376
Zwischenfazit....397
Schlusswort....401
Literaturverzeichnis 415

Einleitung

Die Kinder- und Jugendliteraturforschung[1] und ihr Gegenstand, die Kinder- und Jugendliteratur,[2] nehmen innerhalb der allgemeinen Literaturwissenschaft eine

[1] Die in dieser Arbeit verwendeten Personenbezeichnungen beziehen sich auf das generische Maskulinum. Feminine und andere Geschlechteridentitäten sind stets inkludiert. Auf eine Doppelnennung wurde zugunsten einer besseren Lesbarkeit verzichtet.

[2] In dieser Arbeit wird Kinder- und Jugendliteratur als ein komplexes, mehrdimensionales System innerhalb des literarischen Polysystems aufgefasst, das Texte in ihrer spektralen, gattungs- und genrespezifischen Ausdifferenzierung inkludiert, die *primär* an noch nicht erwachsene Rezipienten adressiert sind. Auf der Basis dieser Auffassung soll evident werden, dass die Verwendung des (komprimierten) Begriffs ‚Kinder- und Jugendliteratur' als ein Oberbegriff gedacht ist und sowohl Kinder-, Jugend- als auch Adoleszenzliteratur beziehungsweise Literatur für junge Erwachsene trotz der den zuletzt genannten Arten inhärenten diskursiven und inhaltlichen Besonderheiten inkludiert. Dieser divergierenden Spezifika ist sich die Autorin der vorliegenden Forschungsarbeit bewusst. Diese verkürzende Praxis ist üblich (vgl. O'Sullivan 2000, Boyken 2023). Ferner wird als ein abgrenzender Gegenbegriff zur ‚Nicht-Kinderliteratur' die Bezeichnung ‚Erwachsenenliteratur' beziehungsweise ‚Literatur für Erwachsene' verwendet, auch wenn diese, wie Emer O'Sullivan zurecht anmerkt, „eher unbefriedigend [scheint], da sich [… ihre] Teile im Gegensatz zur Kinderliteratur nicht primär über die Zuschreibung zu einer bestimmten Lesergruppe ‚Erwachsene' bestimmen lassen" (O'Sullivan 2000, 111, Fußnote 2). In systemtheoretisch orientierten Ansätzen wird Kinder- und Jugendliteratur als ein Handlungs- und Symbolsystem definiert (vgl. Ewers 1990, Ewers 2012, 86–90, Kümmerling-Meibauer 2012, Gansel 2000, Hurrelmann 1996). Dabei werden diverse Vermittlungsinstanzen und Vermittlungsarten sowie eine doppelte Referenz zum ästhetischen und zum pädagogischen Bereich berücksichtigt. Diese

besondere Position ein. Die diffamierende Separierung korrelierte über einen längeren Zeitraum mit einem diskursiven Machtgefälle,[3] indem Kinder- und Jugendliteratur oftmals als nicht gleichwertig diskutiert, kritisiert und analysiert wurde.[4] Dabei zeichnete sich diese Voreingenommenheit durch eine hartnäckige Resilienz aus und basierte auf den Präsumtionen der Anspruchslosigkeit, Einfachheit sowie Trivialität.[5] Aus diesen Hypothesen folgerte man, dass im Falle der Kinder- und Jugendliteratur die Notwendigkeit einer avancierten literaturwissenschaftlichen Interpretation nicht bestünde.[6] Ferner wurde der Kinder- und Jugendliteratur in Rekur-

Referenz existiert als folgende Dichotomie: Heteronomie der Kinder- und Jugendliteratur versus ihre ästhetische Autonomie. In Abhängigkeit von der Präferenz beziehungsweise von dem Erkenntnisinteresse wird entweder die Dominanz der pädagogischen Attitüde hervorgehoben, Kinder- und Jugendliteratur also als ein Erziehungsmittel verstanden, mit dem diverse kognitive und soziale Kompetenzen unterhaltend gefördert werden, oder man versteht die Kinder- und Jugendliteratur als Literatur im Sinne einer autonomen, nicht in soziale Verwertungskontexte eingebundenen Kunst. Diese komplexen Wechselbeziehungen zwischen der heteronomen und autonomen Auffassung werden im Folgenden nicht berücksichtigt. Thomas Boyken konstatiert in seiner „kleinteiligen Analyse" die Mehrdeutigkeit der Begriffe Handlungs- und Symbolsystem (Boyken 2023). Das Symbolsystem wird in Anlehnung an Hans-Heino Ewers als eine Poetik beziehungsweise als spezifisches, literarästhetisches Darstellungsverfahren aufgefasst (vgl. Ewers 2012).

[3] Einige Überlegungen zum Machtgefälle zwischen Kinder- und Jugendliteratur sowie Erwachsenenliteratur finden sich bei Julia Benner und Anika Ullmann sowie Bettina Kümmerling-Meibauer (vgl. Benner/Ullmann 2019, Kümmerling-Meibauer 2003, Kümmerling-Meibauer 2020). So lässt sich seit der Entstehung der Kinder- und Jugendliteratur das Bemühen erkennen, den kinder- und jugendliterarischen Werken das Prädikat ‚Literatur' zu verweigern, um auf diese Weise die Unterschiede zum Symbolsystem der ‚richtigen' Literatur zu pointieren. Daher greift man zu solchen Bezeichnungen wie ‚Kinder- und Jugendschrifttum', ‚Kinder- und Jugendbücher' oder ‚Kinder- und Jugendlektüre' (vgl. Brügemann 1977). Auch wird Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts als „Parallelliteratur", „Einstiegsliteratur" (Kümmerling-Meibauer 2003, 192) oder „Übergangsliteratur" (Fronemann 1927, 104, Rumpf 1928, 104) bezeichnet. Erst im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts vollzieht sich der Prozess der Emanzipation. Julia Benner und Anika Ullmann weisen darauf hin, dass Kinderliteratur innerhalb der Literatur auch insofern eine Sonderstellung einnimmt, als es sich um die einzige Gattung handelt, die nach ihrer anvisierten Zielgruppe benannt ist (vgl. Benner/Ullmann 2019, 154).

[4] Vgl. Bannasch/Matthes 2018, 7.

[5] In Deutschland dementiert Maria Lypp in der Tradition von Heinrich Wolgast diese These und weist auf die Zuspitzung sowie auf die ästhetische Komprimierung literarischer Komplexität durch Intensität hin (vgl. Lypp 1984). Ähnlich argumentiert Perry Nodelman (vgl. Nodelman 2008). Heinrich Wolgast forderte in seiner Schrift *Das Elend unserer Jugendliteratur* (vgl. Wolgast 1896) die Anpassung der ästhetischen Beurteilungskriterien für die Kinder- und Jugendliteratur an die der Erwachsenenliteratur. Die zeitgenössischen Veröffentlichungen für diese Rezipientengruppe verfolgten zu Wolgasts Zeit jedoch primär kommerzielle Ziele und konnten dementsprechend dem Anspruch von Wolgast nicht genügen. Aus diesem Grund stritt er jegliche Existenzberechtigung der Massenliteratur für Kinder ab. Sein Vorschlag für einen Ausweg aus diesem Dilemma bestand in der Lektüreempfehlung ausgewählter erwachsenenliterarischer Werke u. a. von Theodor Storm und Adalbert Stifter für Kinder und Jugendliche. Der zunächst genannte Schriftsteller beschäftigte sich im Vorwort der Erstausgabe von *Pole Poppenspäler* (1875) mit der Ästhetik der Kinder- und Jugendliteratur (vgl. Kümmerling-Meibauer 2003 zur Spezifik des Umgangs mit Kinder- und Jugendliteratur).

[6] Vgl. Retzlaff 2008, Griebel 2013, Grenz/Wilkending 1997.

renz auf die Poetik von Johann Christoph Gottsched[7] eine moralisch-pädagogische Attitüde[8] sowie eine Konditionierung[9] zu bestimmten Verhaltensmustern attestiert.

Auch die gegenwärtigen Studien zur Performativität[10] der Kindheit und Jugend in kulturellen Artefakten gehen von ähnlichen Prämissen aus. So indizieren sie eine Auswahl von als kind- und jugendspezifisch wahrgenommenen Verhaltensweisen in kinderliterarischen Texten, welche die Rezipienten auszuführen lernen, um als Kinder und Jugendliche identifizierbar zu sein.[11] Näherte man sich diesem Gegenstand jedoch analytisch, dann stünden Fragen nach der ästhetischen Qualität der kinderliterarischen Texte[12] im Verhältnis zu Fragen nach ihren Inhalten, Themen, pädagogischen Strategien und sogenannten moralischen Botschaften häufig im Hintergrund.[13]

In der vorliegenden Arbeit geht es um die literaturtheoretischen Aspekte der Kinder- und Jugendliteratur mit dem Ziel, einen Beitrag zu ihrer Theorie und ihrer Ästhetik leisten zu können. Dabei lassen sich folgende Thesen formulieren: Erstens wird angenommen, dass die konkurrierenden heteronomen und autonomen ästhetischen Positionen nicht nur für die wichtigsten Gegensätze der (Kinder- und Jugend-)Literaturwissenschaft ausschlaggebend sind, sondern auch die Genese der Kinder- und Jugendliteratur maßgeblich beeinflusst haben und beeinflussen. Zweitens kann deren Entwicklung als eine kontinuierliche Oszillation zwischen dem Pol der ästhetischen Autonomie[14] und dem Pol der Heteronomie[15] beschrieben werden. Dabei wird die zuletzt genannte Bezeichnung so weit gefasst, dass sie auf alle Theorien angewendet wird,[16] die die literarischen Texte mit einer monovalenten Begrifflichkeit[17] identifizieren und ihre Polyvalenz als ein Defizit proklamieren, aber

[7] Vgl. Gottsched 1730.
[8] Vgl. Lypp 1984, Lypp 2000.
[9] Vgl. Hollindale 1997, Bernstein 2011, Bernstein 2013.
[10] Vgl. Butler 2004.
[11] Vgl. Benner/Ullmann 2019.
[12] Es wird der erweiterte Text- und Literaturbegriff verwendet.
[13] So weist Agnes Bidmon darauf hin, dass bei der Analyse von bestimmten Genres der Kinder- und Jugendliteratur nach wie vor die Orientierung an der inhaltlichen Ebene erfolgt und die narratologischen Strategien vernachlässigt werden (vgl. Bidmon 2019). Im Rahmen der Kinderklassikerbegriff-Debatte lassen sich folgende Ansätze differenzieren, die die unterschiedlichen inhaltlichen Aspekte fokussieren: das historische Konzept, das vom anthropologischen, normativen oder romantischen Kindheitsbild ausgeht (vgl. Hazard 1952, Hürlimann 1959, Santucci 1958), der ideologiekritische Ansatz (vgl. Dahrendorf 1979, Doderer 1969, Gmelin 1977, Hunscha 1974), der historisch-sozialgeschichtliche Ansatz (vgl. Doderer 1992, Emmrich 1988, Ewers 1984, 1984a, Richter 1987, Rose 1984), der psychoanalytische Ansatz (vgl. Griswold 1992, Wilkending 1984), der wirkungs- und rezeptionsorientierte Ansatz (vgl. Ewers 2000, Hurrelmann 1996, O'Sullivan 2000, Shavit 1980, 1986, Tabbert 1999) und schließlich der Ansatz, der die Kombination literaturhistorischer und ästhetischer Konstituenten zu etablieren versucht (vgl. Nodelman 1985, Kümmerling-Meibauer 2003). Vgl. Kapitel VII dieser Arbeit.
[14] Vgl. Kant 2009.
[15] Vgl. Lukács 1972, Bd. 4, 169, Goldmann 1966, Lunačarskij 1976, 89.
[16] Peter Zima bezeichnet solche Ansätze als „identifizierendes" (Zima 2020, 35) Systemdenken.
[17] Vgl. Kapitel I dieser Arbeit zu potenziellen Missverständnissen hegelianischer Postulate.

auch auf solche, die die teleologische Ausrichtung und folglich das Erreichen des angestrebten Ziels zum höchsten, wirkungsbezogenen axiologischen Wert erklären.[18] Daraus leiten sich inhaltliche und formale Werte ab. So führt die Subordination der Ausdrucksebene unter die Inhaltsebene[19] zu moralisierenden Lehrgeschichten, die sich in bestimmten „Makro-Epochen"[20] der (europäischen) Literatur finden lassen. Solche Schriftstücke streben eine begriffliche Definierbarkeit von Texten an und verfechten das Ideal ihrer Monosemie. Die Polyvalenz wird mit einem Defizit assoziiert.[21] Ihr Impetus besteht in der Manifestation von externen Wertesystemen[22]

[18] Heteronomie findet sich bereits in der Antike: Rhetorik und Poetik werden in diesem Zeitraum nicht differenziert und richten sich nach den festgelegten, kollektiv verfügbaren und tradierten Regeln (*praecepta*) sowie Mustern (*exempla*) der Angemessenheit (*aptum*) und der sprachlichen Adäquatheit (*verba*). Rhetorik und Poetik gelten als erlernbare künstlerische Techniken (*ars*), weil sie aus Nachahmung (*imitatio*) bestehen (vgl. Barner 1970, 59–64). Die Einheit der Rhetorik und Poetik zerbricht mit dem Aufkommen der Ästhetik als Theorie der autonomen Kunst (vgl. Kapitel I dieser Arbeit). Die Grenzziehungen in der Philosophie wie in der Selbstreflexion der Poetik lassen sich von Baumgarten über Goethe, Kant und Schiller bis hin zu Schelling und Hegel verfolgen (vgl. Paetzold 1992, Barner 1970 12–26, Jens 1977, 433, 442).

[19] Die Begriffe ‚die Inhaltsebene' und ‚die Ausdrucksebene' werden in dieser Arbeit in Anlehnung an den Begriff von Ferdinand de Saussure und Louis Hjelmslev verwendet. Seit Ferdinand de Saussures *Cours de linguistique générale* (1967) betont die Linguistik den arbiträren und konventionellen Charakter der Beziehung zwischen einem Signifikanten (phonetische Ebene) und einem Signifikat (semantische Ebene). Louis Hjelmslev verknüpft einen autonomen Bereich der Signifikanten in der Gesamtheit seiner Erscheinungsformen mit einem ebenso autonomen Bereich der Signifikate: Während Hjelmslevs Ausdrucksebene Saussures Signifikanten entspricht, ohne mit ihnen identisch zu sein, entspricht seine Bezeichnung ‚Inhaltsebene' den Signifikaten. Die beiden autonomen Ebenen stehen in einer ständigen Wechselbeziehung und ermöglichen die Semiosis. Jede der beiden Ebenen weist einen Form- und einen Substanzausdruck auf. Die ungeformte „Wirklichkeit", die auf der Ausdrucksebene von phonetischen und auf der Inhaltsebene von semantisch-syntaktischen Formen zu Substanzen gemacht wird, nennt Hjelmslev *Sinn* und umschreibt sie als „amorphe Masse" auf der Inhaltsebene und als „phonetische Sinnzonen" auf der Ausdrucksebene (vgl. Hjelmslev 1974, 55–59). Die Erkenntnis der Autonomie der Ausdrucks- und der Inhaltsebene aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu den spezifischen Gesetzmäßigkeiten hat weitreichende Konsequenzen im Bereich der Literaturtheorie. Eine Reduktion des polyvalenten Signifikanten auf ein konkretes Signifikat eines literarischen Textes, auf ein begriffliches Äquivalent, auf eine Weltanschauung oder eine bestimmte Ideologie ist abzulehnen. Ferner kann mit dieser Autonomie der Kant'sche Dualismus, der von der Nichtidentität des Objekts mit dem Subjekt ausgeht, verglichen werden (vgl. Zima 2020).

[20] Der Begriff „Makro-Epoche" stammt von Dieter Lamping (Lamping 2015, VIII). In dieser Arbeit wird unter ‚Epoche' ein Zeitraum aufgefasst, in dem Vertreter verschiedener Stilrichtungen beziehungsweise Strömungen im zeitlichen Neben- oder engen Nacheinander aufeinander reagieren und sogar heftige Kontroversen austragen. Die Epoche ist also nichts Einheitliches. Damit wird eine Abgrenzung von dem Verständnis der Epochen als einem einheitlichen Epochenbewusstsein vorgenommen (vgl. von Heydebrand/Winko 1996, 137).

[21] Vgl. Kapitel II dieser Arbeit.

[22] Diese Attitüde ist beispielsweise für den ‚SozReal' (i. e. Sozialistischer Realismus) kennzeichnend, in dem das Monosemiepostulat mit einer Ideologie korreliert wird. Es soll die politisch akzeptable und die systemkonforme Rezeption und Produktion gewährleisten (vgl. Kapitel II dieser Arbeit, Grübel 2012, Günther 1984, Frank 2013, 324–326, Grübel 2013a). Die Synthese der Politik und der heteronomen Ästhetik wird evident. Ferner zeigt es sich, welche Konsequenzen von einer Monosemierung

sowie in der Befähigung der kindlichen und jugendlichen Leser zu einer ‚richtigen' Wahrnehmung der homogenen Wirklichkeit.[23]

Im Kontrast zu diesen Auffassungen stehen die autonomieästhetischen Positionen, die sich jeglicher begrifflichen Reduktion widersetzen sowie jegliche Indienstnahme literarischer Texte ablehnen. Es wird die Zwecklosigkeit eines nicht im begrifflichen Denken auflösbaren, polyvalenten literarischen Werks hypostasiert. Seine Polyvalenz wird jedoch nicht mit einer radikalen Beliebigkeit[24] im Sinne des extremen Kantianismus gleichgesetzt. Eine systematisch-monologische Geschlossenheit der Literatur wird abgelehnt. Mit ihrem Plädoyer für den eindeutig nichtbegrifflichen, ambivalenten, individuellen und daher autonomen Charakter des literarischen Textes reagieren die Autonomieästheten auf die Polyvalenz von extratextuellen Erscheinungen sowie Ereignissen und versuchen, einerseits der Kontingenz und andererseits der Vieldeutigkeit konstruktivistisch Rechnung zu tragen. Die Gegenstände der auf diese Weise konzipierten Texte werden als kontingente Konstruktionen konzipiert und selbst konstruktivistisch reflektiert.

Die antizipierbare Kritik der Befürworter systematisch-monologischer Narration, nämlich dass die Polyvalenz kinder- und jugendliterarischer Texte von den kindlichen und auch jugendlichen Rezipienten nicht erkannt werde, ist zwar ernst zu nehmen, jedoch ist ihr mit folgenden Argumenten zu begegnen.[25] Alle natürlichen Sprachen und jede menschliche Kommunikation *per se*, an der Kinder von Beginn an partizipieren, sind so eingerichtet, dass sie Polyvalenz zulassen. Kinder werden kontinuierlich mit der von Kontingenz geprägten Diversität und auch mit der Pluralität von Wirklichkeiten, die sich zur „unvermittelbaren Heterogenität"[26] steigert, konfrontiert. Ferner geht menschliche Kommunikation nicht in einem logisch-eindeutigen Kalkül auf. Sie zeichnet sich durch Polyvalenzen aus, die jede

ausgehen können, deren Ziel darin besteht, Literatur begrifflich zu verengen. Diese Attitüde kann totalitär denkenden Funktionären in bestimmten gesellschaftlichen und sprachlichen Situationen die passenden philosophischen und ästhetischen Argumente liefern.

[23] Wolfgang Iser bezeichnet Monosemierungsversuche als ideologische Manöver, die dem Leser die Lesart der herrschenden Ideologie aufzwingen (vgl. Iser 1972 und Kapitel I dieser Arbeit).

[24] Die Begriffe der Polysemie und Polyvalenz werden nicht synonym verwendet. Polysemie klassifiziert semantische und syntaktische Phänomene der Mehrdeutigkeit, die im sprachlichen System angelegt sind und die den Wörtern (Homonymie) und Sätzen inhärent sind. Polyvalenz impliziert dagegen die pragmatische Dimension des semiotischen Prozesses und bezeichnet die textuelle Kodierung einer spezifischen Rezeptionshaltung bei komplexen Zeichen, also bei Texten (vgl. Specht 2012, 24). Die Rezeptionshaltung manifestiert sich im Fiktionalitätsbewusstsein. Es geht somit um das Bedeutungspotential des Textes, das in jeder sprachlichen und kulturellen Situation anders realisiert wird. In autonomieästhetischen Texten zeigt sich die Polyvalenz darin, dass sie aus dem prinzipiellen Mangel einer adäquaten begrifflichen Paraphrase gedanklich für mehrfache und gleichberechtigte Bedeutungsoptionen offenbleiben.

[25] Vgl. ausführlichere Argumentationen im weiteren Verlauf der Arbeit, besonders das Kapitel I.

[26] Makropoulos 1998, 59.

Beziehungskommunikation[27] prädisponieren. Demzufolge *kann* die Polyvalenz in den kinder- und jugendliterarischen Texten von den kindlichen und jugendlichen Lesenden erkannt werden. Darüber hinaus ist das Interesse der Kinder und Jugendlichen an der autonomieästhetischen Erwachsenenliteratur[28] durch ihren Bedeutungspluralismus, ihre Autonomie und den damit korrelierten Verzicht auf definite Deutungsvorgaben sowie verbindliche Lesarten zu erklären.[29] Schließlich ist für die Rezeption von Kinder- und Jugendliteratur zumindest bis zu einem bestimmten Alter eine Vorlesesituation mit der Anschlusskommunikation[30] kennzeichnend, in der gestalterisch und gedanklich elaborierte polyvalente Textstellen und Perspektiveninterferenzen zum Gegenstand gemacht werden können.

Des Weiteren wird die These aufgestellt, dass die Autonomie des literarischen Textes in einem engen Konnex mit seinem potenziellen ästhetischen Wert steht. Je komplexer auf diskursiver Ebene, je widersprüchlicher und deswegen vieldeutiger ein kinder- und jugendliterarischer Text konzipiert[31] ist und je weniger er sich aus diesen Gründen einer wörtlichen Interpretation aus der Sicht des allgemein angenommenen Wertesystems eines bestimmten historischen Kontextes und eines bestimmten sozialen und kulturellen Milieus unterwirft, desto höher ist seine Autonomie und somit die Chance zu rubrizieren, in den nach qualitativen Kriterien organi-

[27] Dieser Begriff wird von Matthias Freise für die Beschreibung der spezifischen Funktion der Literatur verwendet (vgl. Freise 2019, 364). Matthias Freise übernimmt ihn von Paul Watzlawick, Janet Beavin Bavelas und Don Jackson (vgl. Watzlawick/Bavelas/Jackson 1967). Sie verwenden diesen Terminus für die Beschreibung von Kommunikationsstörungen, die nicht auf Informationsdefiziten oder Informationsinkompabilitäten basieren. Die Forschergruppe stellt fest, dass beide, die Beziehungskommunikation und die Informationskommunikation, notwendige Prädispositionen einer gelingenden Kommunikation sind. Die zunächst genannte kommt durch die Verwendung von Gestik, Mimik, Intonation sowie durch den Gebrauch von syntaktischen Varianten und Synonymen zu Stande. Als ihr Signum wird Ambivalenz determiniert, die für die potenziellen Störungen der Kommunikation verantwortlich gemacht wird. Matthias Freise dagegen betrachtet die Ambivalenz, die jeder Beziehung und jeder Beziehungskommunikation inhärent ist, als deren Stärke, denn die Ambivalenz verhindert jegliche Monosemierung (vgl. Freise 2019, 364). Literatur kann diese Dimension der Kommunikation aufbewahren und gesellschaftlich verbreiten (vgl. Freise 2019, 364).

[28] Vgl. zu Definitionen Kapitel II dieser Arbeit. Hans-Heino Ewers und Walter Scherf bezeichnen diese als Kinder- und Jugendlektüre (vgl. Ewers 1982, 3–64, Scherf 1975, 148–168).

[29] Vgl. die sogenannte Eroberungsthese, die von Paul Hazard formuliert wurde (vgl. Hazard 1952). Paul Hazard geht von einem, bei jedem Kind *a priori* vorhandenen Wertmaß aus. Von diesem Wertmaß geleitet, sucht das Kind seine ‚Klassiker' aus, die als Gegengewicht zu der ihm vorgegebenen didaktischen Literatur fungieren. Die Wahl wird oft gegen den Willen der Erwachsenen verteidigt. Exemplarisch werden *Robinson Crusoe* von Daniel Defoe, *Don Quijote* von Miguel Cervantes und *Gulliver's Travel* von Jonathan Swift genannt (vgl. Hazard 1952, 75 ff). Hazard attestiert darüber hinaus Kindern die Fähigkeit, erwachsenenliterarische Texte zu bearbeiten (vgl. Hazard 1952, 78–79). Zur Kritik an dieser These vgl. O'Sullivan 2000, 379, Kümmerling-Meibauer 2003, 183. Vgl. Kapitel VII dieser Arbeit.

[30] Groeben/Hurrelmann 2002, Groeben/Hurrelmann 2004, Groeben/Schroeder 2004. Zu Ansätzen zur Rolle der Familie bei der Heranführung des Kindes an die Literatur vgl. Wolgast 1896, Wolgast 1906.

[31] Es geht um das Bedeutungspotential des Textes, das in jeder sprachlichen und kulturellen Situation anders realisiert wird.

sierten Kanon der Weltliteratur[32] aufgenommen zu werden sowie den kulturellen und historischen Norm- und Bedeutungswandel zu überdauern. Die heteronomen Texte werden zusammen mit den sie fundierenden kulturellen Relevanz- und Wertesystemen obsolet.[33] Darüber hinaus kann der Heteronomie keine weltweit gültige Universalität attestiert werden.

Schließlich ist davon auszugehen, dass polyvalente und aus diesem Grund autonome Texte über eine Individualität[34] und ihre eigene Gesetzlichkeit verfügen, die die ästhetische Erfahrung prädisponieren. Die Aspekte der Eigengesetzlichkeit und der Selbstreferenzialität sind besonders deutlich an der Konzeption der literarischen Figuren und deren mentalem sowie emotionalem Diskurs identifizierbar. Auch in historischen Narrativen sowie in der philosophisch-psychologischen Verbrechensliteratur für Kinder- und Jugendliche lassen diese sich verfolgen. Diese Thesen bedingen die Struktur der vorliegenden Forschungsarbeit.

Den Gegenstand des ersten Kapitels bilden ästhetische Theoreme von Immanuel Kant, Friedrich Schiller, Georg Wilhelm Friedrich Hegel und ihren Nachfolgern. Es wird gezeigt, dass für das ästhetisch-philosophische Spannungsverhältnis, das auch die Kinder- und Jugendliteratur und die Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft prägt, die Frage nach der Auffassung des Ästhetischen und der Possibilität seiner begrifflichen Erkenntnis leitend ist. So werden die konträren Positionen, die Begriffslosigkeit der Kunst inklusive des interesselosen Wohlgefallens beziehungsweise des uninteressierten Interesses einerseits und die Vorstellung von der Kunst als einer Manifestation des (absoluten) Geistes andererseits, diskutiert. Ferner wird das Fortwirken dieses Kontrastes in den ästhetischen und literaturwissenschaftlichen Theorien des 20. Jahrhunderts thematisiert, um die postulierte Autonomie und Individualität Kant'scher, Schiller'scher und Hegel'scher Provenienz als ästhetische Qualitätsmerkmale zu untermauern.

Im zweiten Kapitel geht es um das (sozio-)kulturelle Konstrukt[35] der Kinder- und Jugendliteratur. In den Blick kommen divergierende Modelle der Kinder- und Jugendliteraturentwicklung, und zwar solche, die einen Universalitätsanspruch postulieren,[36] sowie solche, die kulturelle Spezifika und situative Kontexte hervorheben.[37] Auf einer Metaebene wird die Analyse der Konstruktion von Kindheit vor

[32] Vgl. Kapitel VII dieser Arbeit.

[33] Die Diskussion zur Kanonbildung aus soziokultureller Perspektive ist bei Terry Eagleton zu finden (vgl. Eagleton 2008). Harold Bloom und Matthias Freise fokussieren ästhetische Faktoren (vgl. Bloom 1994, Freise 2013). Zur Synthese intratextueller und extratextueller Konstituenten vgl. Winko 2002, Beilein/Stockinger/Winko 2012, Guillory 1993.

[34] Vgl. Kapitel I dieser Arbeit. Vgl. Schlegel 1967.

[35] Vgl. Gennep 1990, Mead 1929, Ariès 1962. Philippe Ariès gilt als der Begründer der interdisziplinären *Childhood Studies*.

[36] Vgl. Shavit 1986, Nikolajeva 1996, Cunningham 1995.

[37] Vgl. O'Sullivan 2000.

dem Hintergrund ihrer historischen Entwicklung sowie der *Age studies*[38] und *Childhood Studies*[39] vorgenommen. Es wird hypostasiert, dass Kindheit als ein mehrdimensionales Konstrukt sich historisch entwickelt hat, soziokulturell konstruiert wurde und in einem kontinuierlichen Paradigmenwechsel begriffen ist.[40] Darüber hinaus gehören zu den Kernfragen dieses Kapitels die nach den Bedingungen der Entwicklung von Kinder- und Jugendliteratur unter Berücksichtigung verschiedener Aspekte ihrer Genese, insbesondere autonomer und heteronomer Ästhetiktheorien und des damit korrelierten Form- und Funktionswandels, die Fragen nach den divergierenden Kindheitsauffassungen, Kinderliteraturtraditionen und Mentalitäten[41] sowie die Fragen nach ihrem Status. Ferner interessieren primär die Beziehungen zwischen den Literaturen.

Das dritte Kapitel widmet sich der Ästhetik der Figurenkonzeption in der Kinder- und Jugendliteratur und der zum Konstrukt ‚Figur' gehörenden Komponenten. Für dieses literarische (Teil-)System ist das Konzept ‚Figur' von einer besonderen Relevanz. Die Figuren können aufgrund ihres ausgeprägten Potenzials, Identifikationsprozesse zu evozieren,[42] als effiziente Mittel für die Leserlenkung oder aber für die Autonomisierung des Lesers verwendet werden. In den heteronomen Kunstwerken wird großer Wert auf die Identifikation mit den Figuren, die entsprechend den zu vermittelnden textexternen Wertsystemen konzipiert sind, gelegt.[43] In diesem Kontext wird die Identifikation als eine Übernahme der affirmierten Rolle oder der ‚richtigen' Perspektive einer Figur verstanden. In den autonomieästhetischen Konzepten wird dagegen die reflektierende Distanz zu den Figuren pointiert. Demgemäß wird in der autonomen Kinder- und Jugendliteratur eine Figurenkonzeption angestrebt, die ein temporäres, spielerisches Sich-Einlassen auf die anderen Figuren und ihre Perspektiven ermöglicht. Dabei werden keine manipulativen Intentionen

[38] Vgl. Frønes 1994, Haller 2010, Haller 2010a, Aapola 2002, Beauvais 2016. Die zentralen Begriffe der hier diskutierten Theoriefelder entstammen englischsprachigen Wissenschaftsdiskursen. Um Bedeutungsverschiebungen durch Begriffsübersetzungen zu vermeiden, wird für *age* der englischsprachige Begriff verwendet.

[39] Vgl. Benner/Ullmann 2019, Nodelman 2008, Kapitel II dieser Arbeit.

[40] Vgl. Ariès 1962, James/Prout 1990, Alderson 2013, Baader 1996.

[41] Dazu gehören auch Fragen nach der Komplexität der Wandlungsprozesse kindlicher Alltagswelten sowie gesellschaftlicher Strukturveränderungen und vor allem nach dem Wandel familiärer Strukturen und Interaktionsmuster (vgl. Timmermann/Melzer 1993 zu Phänomenen der Pädagogisierung, der Verhäuslichung und Verinselung sowie der Medialisierung). Es existiert eine Dependenz zwischen den veränderten kindlichen Lebenswelten und den kinder- und jugendliterarischen Texten (vgl. Daubert/Ewers 1995 zu Kinderliteratur der veränderten Kindheit).

[42] Um dieses Problem exemplarisch zu skizzieren, ist das Konzept von Robert Jauß zu nennen. Er entwickelt ein Modell der Identifikation des Lesers mit der Figur, in dem er die assoziative, admirative, sympathetische, kathartische und ironische Identifikation differenziert (vgl. Jauß 1970). Diese Kategorisierung und das Konzept selbst wurden im literaturwissenschaftlichen Diskurs kritisiert (vgl. Groeben/Vorderer 1988). Zum einen fokussiert sich die Kritik auf die Ausrichtung der Kategorien: Die kathartische Kategorie bezieht sich auf die Wirkung der Figur auf den Leser, während die anderen die Beziehung des Lesers zum Protagonisten beschreiben.

[43] Vgl. zu Beispielen Kapitel II dieser Arbeit.

verfolgt.[44] Trotz dieser Bedeutsamkeit scheint der Terminus ‚Figur' für die (Kinder- und Jugend-)literaturwissenschaft selbstverständlich zu sein.[45] Bis auf einige singuläre Studien zum *mind reading*, zur *mind theory* oder zur Empathie[46] existieren keine Figurentheorien für diesen Teil des Polysystems Literatur. Im Rahmen dieses Kapitels werden Konzepte, die die Figur als ein narratives Konstrukt definieren,[47] mit Theorien der kognitiven Narratologie, die von einer Figur als einem mentalen Modell eines Menschen oder einer, im Äußeren menschenähnlichen und im Inneren den jeweiligen kulturellen Konzeptionen von typischen menschlichen mentalen Zuständen konformen,[48] Gestalt ausgehen, verbunden.[49] Eine besondere Berücksichtigung finden folgende Aspekte: der Aufbau einer Figur im Text, die Figureninformationen, die Figurencharakterisierung, die Motivierung und die narrativen Strategien der Evokation von Empathie. [50] Darüber hinaus kommen die, den Figuren als mentalen Modellen attestierten, mentalen Zustände und Ereignisse in den Blick der Forschung.[51] Zwar ist in bestimmten Genres der Kinder- und Jugendliteratur wie auch der Erwachsenenliteratur, beispielsweise in Abenteuer- oder Kriminalromanen, eine Dominanz von spannungstragenden und spannungsgenerierenden Strukturen festzustellen, die mit der Marginalisierung des mentalen Diskurses kongruiert,[52] doch in anderen Gattungen und besonders in der gegenwärtigen Kinder- und Jugendliteratur lässt sich sogar eine „Verinnerlichung"[53], d. h. die Verlagerung der Handlung aus der Außenwelt in die Innenwelt feststellen.[54] Die Perspektiven[55] der Figuren sind Konstituenten ihres mentalen Diskurses. Seine Deskription bezieh-

[44] Ähnlich verhält es sich mit dem Konzept der Empathie. Auch diese kann ‚dunkle' Seiten aufweisen (vgl. Breithaupt 2017).
[45] Vgl. Jannidis 2004, 1.
[46] Vgl. Nikolajeva 2006, Breithaupt 2017, Gopnik 1993, Zunshine 2003.
[47] Vgl. Lotman 1970, Lotman 1972.
[48] Beispielsweise Intentionalität und die Fähigkeit zum *lógos* (vgl. Aristoteles 2002).
[49] Vgl. Ryan 1991, Ryan 1997, Jannidis 2004, Winko 2003.
[50] Vgl. Jannidis 2004.
[51] Vgl. Schmid 2019, 6.
[52] Vgl. Kuzminykh 2022.
[53] Mann 1900, Bd. 10, 357.
[54] Vgl. die Beispiele im Kapitel III dieser Arbeit, besonders die Passagen aus dem Text *Tomaten mögen keinen Regen* (vgl. Orlovský 2014).
[55] In dieser Arbeit wird Perspektive in Anlehnung an das Modell von Wolf Schmid aufgefasst. Schmid fasst Perspektive „als das an einen Standpunkt gebundene, von inneren und äußeren Faktoren gebildete Gefüge von Bedingungen für das Erfassen und die Wiedergabe eines Geschehens" (Schmid 2014, 121) auf. Er differenziert in seinem Modell divergierende Ebenen, auf denen sich Perspektive manifestieren kann und die sich in variabler Weise als bedeutsam für die Konstituierung von Perspektiven erweisen. Es handelt sich um die Parameter der Perzeption, Ideologie, Raum, Zeit und Sprache (vgl. Schmid 2014, 127). Diese Parameter korreliert Schmid mit der binären Opposition von narratorialen und figuralen Erzählstandpunkten sowie mit der diegetischen und nichtdiegetischen Präsenz des Erzählers auf den Ebenen der Diegesis und der Exegesis (vgl. Schmid 2014, 82). Den Begriff ‚auktorial' bezieht er auf den [realen] Autor (vgl. Schmid 2014, 128) und schließt somit die Formen einer neutralen Perspektive oder ‚Nullfokalisierung' (wie etwa bei Genette 1994, Stanzel 1955 oder Broich 1983) aus (vgl. Schmid 2014, 82). Zur kritischen Reflexion dieses Ansatzes vgl. Hartner 2012, Surkamp 2003.

ungsweise Präsentation plausibilisiert sowohl die Perspektiven der Figuren und gegebenenfalls die der anderen narrativen Konstrukte[56] als auch ihre Interferenz.[57] Schon allein aus diesem Grund ist die Darstellung des Bewusstseins sowie der mentalen Ereignisse für die Ästhetik der Kinder- und Jugendliteratur zu berücksichtigen. Es wird zunächst geklärt, welche Möglichkeiten der Darstellung des mentalen Diskurses in der Kinder- und Jugendliteratur zu finden sind. In einem weiteren Schritt werden diese Mittel für die Identifikation und die Analyse der mentalen Ereignisse der Figuren in den ausgewählten kinder- und jugendliterarischen Texten verwendet.

Das vierte Kapitel fokussiert die Ästhetik der Emotionsdarstellungen. In der Kinder- und Jugendliteratur lässt sich das gesamte Spektrum von Emotionen identifizieren. Sie können dominante Elemente der Handlung bilden, Aktionen der Figuren fundieren, auslösen oder diese verhindern. Darüber hinaus können Emotionen die Schilderung einer Situation, einer Landschaft und eine bestimmte gegenständliche oder figurale Konstellation motivieren und prägen. Dabei handelt es sich um prototypische und auch hochkonventionalisierte Szenarien, die (in einer Kultur) bestimmte Emotionen auslösen, ohne dass die Notwendigkeit besteht, ihre emotionale Qualität zu thematisieren.[58] Aber es lassen sich auch nicht usuelle Emotionsdarstellungen identifizieren. Zunächst folgt ein Forschungsüberblick, der den mittlerweile unüberschaubaren Diskurs zu systematisieren versucht, ohne jedoch einen Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben. Vor dem Hintergrund unterschiedlicher Zugänge zu dem Terminus ‚Emotionen' werden diese definiert. Dabei wird der Fokus bei der Begriffsextension auf die sprachliche Kodierung der Emotionen gelegt. Diese Akzentuierung wiederum eröffnet die Möglichkeit, Emotionen als Textphänomene zu betrachten und die Frage nach den diversen Möglichkeiten der Emotionsdarstellung zu eruieren.

Im Rahmen dieser Arbeit werden Emotionen als intersubjektive, sprachlich und soziokulturell codierte Textkonstruktionen aufgefasst. Mit diesen werden mentale überindividuelle Phänomene, die emergente Eigenschaften des physischen Gesamtsystems darstellen und auf einer physiologischen Grundlage beruhen, wiedergegeben.[59] Als ästhetisierte Konstruktionen werden Emotionen in der Kinder- und Jugendliteratur mittels eines breiten Spektrums stilistischer Ausdrucksweisen, spezifischer (kon-)textueller Strukturen und narrativer Strategien konstruiert. Diese sprachlichen Möglichkeiten, Emotionen zu gestalten, werden untersucht. Darüber hinaus richtet sich das Interesse auf die Poetiken der Emotionen mit dem Fokus auf der Verfremdung bei der Darstellung von Emotionen. Die Ansätze von Viktor

[56] Als andere narrative Konstrukte fungieren in diesem Kontext der Erzähler, dessen Präsenz diegetisch oder nichtdiegetisch sein kann, und der Autor (vgl. Schmid 2014).
[57] Vgl. Donat 2019 zur Begriffsextension.
[58] Vgl. Heringer 2017.
[59] Vgl. Winko 2003, 109.

Šklovskij,[60] Bertolt Brecht[61] und Walter Benjamin[62] werden dialogisch aufeinander bezogen. Die intendierten Provokationen von Emotionen sollen die Desautomatisierung der Wahrnehmung evozieren und auf diese Weise zur Autonomisierung der rezipierenden Person beitragen. Die Analyse der Emotionsdarstellung erfolgt darüber hinaus unter der Berücksichtigung des Aspekts der distanzierten Interessenlosigkeit, die als ein Analogon zum kontemplativen Wohlgefallen aufgefasst wird. Es ist von der Prämisse auszugehen, dass die Emotionsdarstellung in autonomen Texten als eine Möglichkeit, die Interaktion der Sinnperspektiven zu konzipieren, fungiert und Polyvalenz prädisponiert. Die Emphase der Affektkonstellationen – der Rührung und des Reizes – in der Funktion des Horaz'schen *movere* (i. e. Agitation) wiederum verweist das rezipierende Individuum auf seine eigenen Befindlichkeiten und verstellt in diesem Akt den Blick auf die Selbstreferenzialität der (Kinder)- und Jugendliteratur. In dieser Verwendung ist die Emotionsdarstellung ein Signum der Heteronomie.

Im fünften Kapitel geht es um die spannungstragenden und spannungserzeugenden Strukturen. Die euphorische Einstellung[63] der kindlichen und jugendlichen Leser gegenüber der Geschehens- und Kriminalliteratur lässt sich primär auf die Narration zurückführen, die eine hohe Affizierung durch die Implementation von spannungsgenerierenden Strukturen evoziert. Wie Emotionen kann Spannung als ein psychologisches sowie als ein textuelles Phänomen betrachtet werden. Vor dem Hintergrund der *structural affect theory* von William F. Brewer und Edward H. Lichtenstein[64] sowie der Modelle von Peter Vorderer, Helmut Bonheim, Peter Wetzel und Ralf Junkerjürgen[65] wird die Ästhetik der Spannung im Rahmen dieser Untersuchung als ein Textphänomen betrachtet.[66] Die Intention dieses Kapitels besteht zum einen darin, die Transferierbarkeit dieser für die allgemeine Literatur entwickelten Modelle und der Poetiken des Kriminalromans auf die Kinder- und Jugendliteratur zu prüfen. Zum anderen gilt es herauszufinden, ob den spannungstragenden und spannungsgenerierenden Strukturen eine weltweit gültige Universalität präsupponiert werden kann und sie aus diesem Grund auf der strukturellen Ebene als eine Konstituente des weltliterarischen Diskurses betrachtet werden können. Die ausgewählten jugendliterarischen Texte werden entsprechend der Typologie des Kriminalromans[67] eingeordnet. Dabei findet das Drei-Komponenten-Modell von

[60] Vgl. Šklovskij 1969.
[61] Vgl. Brecht 1967.
[62] Vgl. Benjamin 1977.
[63] Vgl. Plath/Richter 2012, Plath/Richter 2012a. Umfragen zu favorisierten Lektüren beispielsweise bei Gansel/Korte 2009.
[64] Vgl. Brewer/Lichtenstein 1982.
[65] Vgl. Vorderer 1996, Bohnheim 2001, Wetzel 2001, Junkerjürgen 2001.
[66] Die affektive Komponente des Modells interessiert im Rahmen dieser Arbeit nicht. Zur empirischen Untersuchung der Wirkung vgl. Brewer/Ohtsuka 1988. Zur Kritik an der Studie vgl. Groeben/Landwehr 1991.
[67] Vgl. Genç 2018.

Ulrich Schulz-Buschhaus,[68] das die Einordnung plausibilisiert, sowie das Fünf-Phasen-Modell von Dieter Weber[69] Berücksichtigung. Es interessiert darüber hinaus, wie die komplexen zeichen-, kultur-, wissens- und interpretationstheoretischen Konzepte der Abduktion[70] und Serendipität[71] in den ausgewählten literarischen Texten von narrativen Instanzen provoziert werden, und ob sie sich klar voneinander differenzieren lassen oder eher synthetisch als ein *serendipity pattern*[72] zu betrachten sind. Schließlich ist die Aufmerksamkeit auf die Heteronomie der Schemaliteratur für Kinder und Jugendliche, die das Resultat der Ausrichtung auf *docere* und *delectare* ist, zu richten. Es gilt ferner, die Möglichkeit ihrer Befreiung aus den metaphorischen Fesseln zu überprüfen.

Das sechste Kapitel widmet sich den geschichtserzählenden Texten. Das Spannungsverhältnis zwischen Heteronomie, die ein Monosemierungspostulat inhäriert, und der Autonomie im Sinne von Kant, Schiller und Hegel kommt besonders in den *historical narratives* deutlich zum Vorschein. Es werden narratologische Tendenzen des dokufiktionalen Erzählens sowie der historiographischen Metafiktion skizziert. Das Kapitel berücksichtigt sowohl die inhaltliche Klassifikation der geschichtsthematisierenden Texte, bei der realistisches und zeitgeschichtliches Erzählen mit seiner Sonderform des mimetisch-(auto-)biographischen Erzählens sowie schließlich sachbezogenes Erzählen[73] differenziert werden, als auch die Theorien des dokufiktionalen Erzählens[74] und der historiographischen Metafiktion.[75] Folgende Fragestellungen sind für die intendierte Analyse leitend: Wie werden historische Aspekte auf der Ebene der *histoire* in der Kinder- und Jugendliteratur behandelt? Wie wird der historische Kontext durch die Vergangenheitsdarstellung und Vermittlung von Erinnerungskomponenten beleuchtet und auf der Ebene des *discours* ästhetisiert? Was kann die Sprachkunst für die Evokation und Dekonstruktion von Geschichte leisten (beispielsweise Hybridisierungen von Romanförmigkeit und Faktenbezug)? Wie erfolgt die Verschränkung von inhaltlichen und narratologischen Aspekten, von Faktualität und Fiktionalität, von Annäherung an die Realität und die Distanzierung von ihr? Wie werden narrative Strategien wie intertextuelles und multiperspektivisches Erzählen (insbesondere die Komplexität von konträren Perspektiven auf dieselben historischen Ereignisse) verwendet? Und schließlich stellt sich besonders im Rahmen von historischen Narrativen die Frage nach ihrer Unabhängigkeit von textexternen Zielvorstellungen.

Das siebte Kapitel widmet sich der Untersuchung, ob die Möglichkeit besteht, Kinder- und Jugendliteratur als Weltliteratur zu betrachten. Hierfür werden die

[68] Vgl. Schulz-Buschhaus 1975.
[69] Vgl. Weber 1975.
[70] Vgl. Pierce 1976, Pierce 1986, Bd. 1, Eco 1986, Eco 1987a, Eco 1992, Eco 1998.
[71] Vgl. Walpole 1937.
[72] Vgl. Merton 1989, 325.
[73] Vgl. Fulda/Jäger 2019, Geppert 1976, Doll 2017.
[74] Vgl. Daubert/Ewers 1999, von Tschilschke 2012.
[75] Vgl. Bidmon 2019.

etablierten Perspektiven auf das schwer definierbare Phänomen Weltliteratur diskutiert.[76] Es soll geprüft werden, ob die Verwendungsweisen des Begriffs Weltliteratur, die an die allgemeine Literatur herangetragen werden, auch auf die Kinder- und Jugendliteratur angewendet werden können. Eine besondere Aufmerksamkeit gilt der kinder- und jugendliterarischen Klassizität[77] sowie der kinder- und jugendliterarischen Übersetzung mit dem Modell des abstrakten Übersetzers.[78] Es ist davon auszugehen, dass die in der übersetzungswissenschaftlich-narratologischen Diskussion um die kinder- und jugendliterarische Übersetzung als problematisch angesehene Asymmetrie zwischen den Kommunikationsebenen und die daraus resultierende Anpassung des Ausgangstextes an die präsupponierte Kindlichkeit und an pädagogische, entwicklungspsychologische sowie an kulturspezifische Kindheitsvorstellungen der Zielkultur[79] zur Genese eines heteronomen Textes, der vom Original gravierend abweicht, führt. Bedenklich sind die mit der „*domestication*"[80] korrelierenden Marginalisierungen der ternären Alterität[81] und der Polyvalenz. Auch in diesem Kapitel wird auf die Autonomieästhetik rekurriert.

Die vorliegende wissenschaftliche Untersuchung verfolgt ein systematisches und ein vergleichendes Interesse. Das systematische Interesse in ihr gilt den oben thematisierten Aspekten, die in eigenständigen Kapiteln betrachtet werden. Die komparatistische Dimension der Untersuchung kommt durch die Analyse von kinder- und jugendliterarischen Texten der Gegenwartsliteratur, die aus russischsprachiger, deutscher, amerikanischer, kanadischer, australischer, japanischer, türkischer, saudi-arabischer, pakistanischer und britischer Kinder- und Jugendliteratur stammen, zum Tragen. Die Auswahl der Texte beschränkt sich auf das 21. Jahrhundert und berücksichtigt dabei die folgenden verschiedenen Textarten unterschiedlichen Inhalts: psychologische Kinder- und Jugendromane, kulturökologische Narrative,[82] Kriminalgeschichten und Verbrecherliteratur und schließlich historische Narrative.

Die Wahl der kinder- und jugendliterarischen Texte für ihre analytische Betrachtung im Rahmen dieser Arbeit wird nicht primär vor dem Hintergrund ihrer Her-

[76] Vgl. Damrosch 2003, Lamping 2013, Casanova 2004, Freise 2019.
[77] Vgl. Kümmerling-Meibauer 2003.
[78] Vgl. O'Sullivan 2000.
[79] Vgl. Reiß 1982, O'Sullivan 2000.
[80] Parks 2015, 68.
[81] Vgl. Leskovec 2011, 2023, Waldenfels 1990, Waldenfels 1997, Waldenfels 2002, Waldenfels 2022.
[82] Im deutschsprachigen Raum etablierte sich neben dem interdisziplinären Terminus ‚Ecocriticism' (vgl. Rueckert 1978), der sich mit dem Studium der Beziehungen zwischen der Literatur und der physischen Umwelt beschäftigt und einen *earth-centered approach* (Glotfelty 1996, xix) verfolgt, der Begriff ‚Kulturökologie', der zwar nicht vollständig deckungsgleich mit dem Terminus ‚Ecocriticism' ist, sich jedoch ebenso mit der kausalen und strukturellen Interdependenz von Mensch, Natur, Kultur und Umwelt sowie dem wechselseitigen Einfluss von Literatur und Sprache beschäftigt (vgl. Wanning 2019, 444). Beide ähneln sich in der ursprünglichen Verknüpfung mit Pädagogik, Didaktik (vgl. Wanning 2019, 445) wie mit Umweltethik (vgl. Reid 2012, 49) und somit in dem Impuls, kommende Generationen zu einem veränderten Denken und Handeln mit Blick auf die Umwelt anzuregen (vgl. Garrard 2012, 3–7).

kunft, d. h. nicht im Sinne der quantitativen beziehungsweise globalen oder enzyklopädisch-extensiven Perspektive auf die Weltliteratur legitimiert. Allerdings wird dank der Aufnahme des japanischen, des saudi-arabischen und des pakistanischen Textes in das Korpus die europäische Tradition, die zwar geografisch nicht auf Europa beschränkt ist, sondern auch Nordamerika und Australien inkludiert, erweitert. Ebenfalls nicht ausschlaggebend für die Auswahl der Texte sind ihre Prominenz oder die euphorische Reaktion, auf welche diese bei ihrem Erscheinen stießen, genauso wenig wie der Niederschlag, den diese Resonanz in Form internationaler Preise, mannigfaltiger Übersetzungen in andere Sprachen, der Serialisierung und der Medialisierung erfuhr.[83] Das entscheidende Kriterium bildet der intertextuelle Horizont, den die Texte umspannen, sowie ihre Polyvalenz und folglich ihre literarische Autonomie. Konkret impliziert ein derartiges intertextuelles Verständnis, wie es dieser Arbeit zu Grunde liegt, eine produktive Rezeption literarischer Texte, besonders solcher, die als ‚klassisch' determiniert werden. Die diskutierten kinder- und jugendliterarischen Texte sind deshalb nicht nur thematisch in das intertextuelle Netz der Weltliteratur einzuordnen, sondern aufgrund ihrer Makrostruktur und insbesondere aufgrund der in sie implementierten narrativen Strategien der Polyvalenz. Darüber hinaus war bei der Textauswahl ihre Repräsentativität für die zu analysierenden Phänomene von Bedeutung.

Als konkrete Auswahlkriterien für das Textkorpus fungierten primär die folgenden textorientierten Aspekte: das kindliche beziehungsweise jugendliche Alter der zentralen Figuren sowie ihre kinder- und jugendspezifischen Verhaltensmuster, die in den Texten performiert werden; die Implementation von primär für die kindlichen und jugendlichen Rezipienten thematisch relevanten Schwerpunkten in die Narrationen, aber auch der Verzicht auf bestimmte mit dem Alter konnektierte Themen;[84] sowie schließlich die Integration narrativer und rhetorisch-stilistischer Strategien, die den implikativen Wissenshorizont der abstrakten kindlichen und jugendlichen Leser berücksichtigen und dementsprechend bei der Sinnkonstruktion des Gelesenen eingesetzt werden. Die Tendenz zur *All-age*-Literatur mit der damit korrelierenden Durchlässigkeit der Grenzen sowie der fluiden Altersidentität abstrakter Leser[85] bedingte Ende des 20. Jahrhunderts einen ästhetischen, strukturellen und thematischen Paradigmenwechsel in dem Polysystem ‚Kinder- und Jugendliteratur'. Das kompositionell und stilistisch Unkomplizierte, strukturell Überschaubare und inhaltlich ‚Harmlose' ist aus diesem Grund in den kinder- und jugendliterarischen Neuerscheinungen nicht zu erwarten. Da es sich in dem Korpus um Texte der gegenwärtigen (postmodernen) Kinder- und Jugendliteratur handelt, weisen sie die thematische und ästhetische sowie strukturelle Komplexität, die in den voraus-

[83] Auch wenn die Texte des Korpus inhaltliche (multiple Identität, Polyzentrierung des Raumes und alteritäre Heterochronie) und formale (Mehrsprachigkeit und Metamultilingualismus) Kriterien der ‚Neuen Weltliteratur' (vgl. Sturm-Trigonakis 2017, 41–67) erfüllen, sind diese für die Auswahl der Narrative sekundär gewesen.

[84] Vgl. Kapitel II dieser Arbeit.

[85] Vgl. Kapitel II dieser Arbeit.

gehenden Jahrhunderten vorwiegend[86] der Erwachsenenliteratur inhärent war, auf. Hinzu kommen die Schock und Ekel evozierenden Elemente, die in Tradition der ästhetischen Theorien von Walter Benjamin und Theodor Wiesengrund Adorno[87] stehen. Auch die in den ausgewählten kinder- und jugendliterarischen Texten zu findende Explikation von sexuellen Praktiken ist partiell auf die generationenübergreifende Rezeption, partiell auf den Wegfall von jeglichen Tabuisierungen[88] in der öffentlichen Debatte um Kinder- und Jugendliteratur zurückzuführen.

Die antizipierbaren Zweifel an der Adressierung der Texte im Korpus an Kinder und Jugendliche unter einer besonderen Berücksichtigung ihrer implikativen Wissensbestände in Bezug auf komplexe narrative Strukturen, die diese Narrative inhärieren (wie beispielsweise Polyvalenz, Interferenz von Sinnperspektiven, Multiperspektivität, unzuverlässige Narration, proleptische respektive analeptische Erzählweise, Kohärenzbrüche, Wiedergabe des mentalen Diskurses der Figuren und vielfältige spannungserzeugende Strategien sowie Implementation intertextueller Verweise), sind durch die Tatsache zu entkräften, dass sich die kindlichen und jugendlichen Rezipienten während ihrer medialen Sozialisation, wie im Zusammenhang mit der Polyvalenz angemerkt, in Form von *tacit knowledge*[89] Rezeptionskompetenzen aneignen.

Schließlich ist darauf hinzuweisen, dass diese Kriterien keine universale Gültigkeit genießen.[90] Die Attribution eines Textes als ein kinder- und jugendliterarischer

---

[86] Bereits an dieser Stelle sind exemplarisch einige Ausnahmen zu nennen, wie z. B. Carroll 1863, 2012, 2012a., Swift 1726, Kipling 1894, Spyri 1880, Stevenson 1883, Twain 1876.

[87] Vgl. Kapitel I dieser Arbeit.

[88] So wurde als Kinder- und Jugendbuch des Jahres 2023 in der Kategorie Sachbuch *Queergestreift. Alles über LGBTIQA+* von Kathrin Köller und Irmela Schautz (2022) gewählt. Als weitere Beispiele, die solche Themen wie Liebe, Identität und Sex explizit darstellen, sind *Mein Bruder heißt Jessica* von John Boyne (2020) und *Was ist mit uns* von Adam Silvera und Becky Albertalli (2019) zu nennen. Die Liste der Exempel ließe sich unendlich fortführen.

[89] Vgl. Turner 1994.

[90] So zählen die Texte *Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften* (2017) und *Das Kind aller Länder* (2017a) von Irmgard Keun nicht zu der intendierten, spezifischen oder originären Kinder- und Jugendliteratur im konsensfähigen Verständnis (vgl. Ewers 2012, 13). Dies sei in Kürze expliziert: trotz der expliziten Nennung der kindlichen Figuren im Titel, trotz der Wahl der Mädchen als zentrale Figuren der Handlung und der Fokalisation auf die sozialpolitischen Ereignisse aus der diegetischen (kindlichen) figuralen Perspektive sind Keun'sche Texte nicht primär an kindliche und jugendliche Leser adressiert. Gerade die Nähe zu den satirischen Lausbubengeschichten von Ludwig Thoma (vgl. Thoma 1905) und Heinrich Hoffmann (vgl. Hoffmann 1844), die in der Tiefendimension ein scharfes Urteil an den gesellschaftlichen Verhältnissen bergen, lässt die begründete Vermutung zu, dass Irmgard Keun mittels inszenierter Infantilität scharfe Kritik an dem politischen Diskurs ihrer Zeit camouflierte. Sie sah in der Wahl der kindlichen, figuralen, unzuverlässigen narrativen Instanz den einzigen Weg, die strengen Literaturlenkungsmechanismen zu umgehen und ihre Werke publizieren zu können (vgl. Kennedy 2014, 118 ff.). Zweitens wurde der zunächst genannte Text – eine Sammlung aus zwölf in sich geschlossenen Geschichten – teilweise in deutschen Feuilletons publiziert. Die Wahl dieses Publikationsorgans exkludiert die kindlichen und jugendlichen Rezipienten als eine primäre Zielgruppe. Auch in dem zuletzt genannten Werk – *Kind aller Länder* (Keun 1938) – werden Strategien

ist multifaktoriell bedingt und erfolgt vor dem Hintergrund einer Synthese aus textimmanenten Konstituenten und sozialen Praktiken der Produktion, der Distribution und der Vermarktung sowie der Vermittlung und der Rezeption. Diese gesellschaftlichen Handlungen werden von unterschiedlich motivierten Akteuren ausgeführt.[91] Sie sind zwar für das Anliegen dieser Arbeit von sekundärer Relevanz, dennoch sei es erwähnt, dass die das Textkorpus bildenden Texte als Kinder- und Jugendbücher behandelt werden.

Manche Texte, beispielsweise der postmoderne Roman *Kafka am Strand* von Haruki Murakami, werden aus unterrichtlichen Perspektiven gedeutet, weil daran diverse ästhetische Konstruktionen untersucht werden können. Andere Texte werden aufgrund ihrer engen inhaltlichen Ausrichtung, wie beispielsweise kulturökologische Narrative nur in den Kapiteln untersucht, die sich auf den jeweiligen Aspekt konzentrieren. Diese Entscheidung fußt nicht auf einer (Ab-)Wertung des jeweiligen Textes. Sie berücksichtigt lediglich das Kriterium der Sinnfälligkeit.

Englischsprachige Texte werden im Original angeführt. Die Übersetzungen der Zitate aus den russischen Texten stammen aus der Feder der Verfasserin dieser Arbeit. Die Angaben von russischen Werktiteln und Namen erfolgen nach der internationalen Transliteration.[92]

der literarischen Camouflage aktiviert (vgl. Detering 1992, 292–293 und Kapitel III dieser Arbeit). Die Narration zeichnet sich durch Spontanität, hohe Imagination, Sprunghaftigkeit und scheinbar zufällige Assoziationsketten aus, die der kindlichen Betrachtungs- und Erzählweise gerecht werden sollen. Sie kommen an den Stellen der Narration zum Einsatz, an denen es um besonders brisante Themen und Inhalte geht, um den Eindruck der Harmlosigkeit zu evozieren. Andre Kagelmann rechnet diesen Text der Kinder- und Jugendliteratur zu (Kagelmann 2020, 188). Der Text *The Book Thief* von Markus Zusak (2005) wird in der Heimat des Schriftstellers als ein Buch der Erwachsenenliteratur vermarktet, während in Europa der Text sowohl in der Fassung für Erwachsene als auch in der für Kinder erscheint (vgl. Hoffmann 2010). Auch der Text *Tschick* von Wolfgang Herrndorf erfährt eine divergierende Behandlung im Handlungssystem. Der Autor spricht durchgehend von einem Jugendroman, während im Feuilleton der Text der Erwachsenenliteratur zugeordnet wird.

[91] Vgl. Ewers 2012, 86–90.

[92] Vgl. Duden 2006, 139.

1. Ästhetische Autonomiekonzepte und ihre Relevanz für die Kinder- und Jugendliteratur

Im Rahmen dieses Kapitels werden die bis in die Gegenwart fortwirkenden ästhetischen Positionen dialogisch aufeinander bezogen. Dabei ist für das ästhetisch-philosophische Spannungsverhältnis, das auch für die Kinder- und Jugendliteratur wie die Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft prägend ist, die Frage nach der Definierbarkeit des Ästhetischen sowie nach den Dispositionen des Ästhetischen leitend. Im Fokus stehen somit autonomieästhetische Konzepte, die die Zwecklosigkeit eines nicht im begrifflichen Denken auflösbaren literarischen Textes postulieren, und die die Polyvalenz, die Individualität und die Selbstreferenzialität sowie die damit konnektierte Autonomisierung des Rezipienten als Prädispositionen eines ästhetischen Textes pointieren.

Es ist festzuhalten, dass Immanuel Kants Autonomieästhetik die ästhetischen Theorien von Friedrich Schiller und Georg Wilhelm Friedrich Hegel sowie die ihrer ‚Erben' nachhaltig beeinflusst. Entscheidend ist, dass weder Kant noch Schiller oder Hegel versuchen, konkrete Normen oder narratologische Theorien ästhetischer (Text-)Qualität zu formulieren. Aber ihre Theoreme lassen sich in einer legitimen Transferleistung auf die Literatur inklusive der Kinder- und Jugendliteratur applizieren, wie zu zeigen sein wird.

Kant, Schiller und Hegel konzedieren dem Kunstwerk eine Individualität sowie seine eigene Gesetzlichkeit. Damit wird die basale Prädisposition für die Freiheit

des Kunstwerks sowie für seine Qualität im autonomieästhetischen Sinne formuliert. Zugleich erfolgt eine Nivellierung der Typisierung und Schematisierung.

Ferner zielen ihre Autonomiepostulate auf die Auflösung jeglicher Tendenz in der Kunst. Diese soll nur von ihrer ästhetischen Scheinhaftigkeit determiniert sein. Ihre Indienstnahme wird mit einer Restriktion der Freiheit der Kunst und des Rezipienten assoziiert. Ihre Autonomieästhetik lässt sich somit als eine Reaktion auf die präskriptive Poetik interpretieren.

Immanuel Kant fokussiert das Schöne und die Kriterien der ästhetischen Urteilskraft, die er von denen des moralischen Urteils und der theoretischen Erkenntnis differenziert. Er negiert die Egalisierung der Logik und Ästhetik[1] und opponiert somit gegen die ästhetische Theorie von Alexander Gottlieb Baumgarten, die in ihrem Frühstadium auf der Prämisse gründet, dass die Ästhetik eine *ancilla philosophiae* sei.[2] Kant legitimiert seine Attitüde durch die unaufhebbaren Differenzen zwischen dem Gegenstand der Logik und dem der Ästhetik.[3] Der zuletzt genannte liegt jenseits der begrifflichen Erkenntnis und ist gegen den didaktischen Rationalismus der Aufklärung etwa Johann Christoph Gottscheds[4] als Zweckmäßigkeit ohne Zweck aufzufassen sowie als Gegenstand eines interesselosen Wohlgefallens zu bestimmen.[5] Er betont die Relevanz der Einbildungskraft, die „das Vermögen intellektueller Ideen [i. e. die Vernunft] in Bewegung [bringt]“[6] und erörtert das Gefühl des Schönen als ein gesteigertes „Lebensgefühl“[7] des intelligiblen Wesens. Dieses „Lebensgefühl“[8] sucht er als den „Zustand eines freien Spiels der Erkenntnißvermögen“[9] zu fassen. Mehrfach akzentuiert er die Impossibilität der begrifflichen Konkretisation einer ästhetischen Idee: Ließe sie sich in eine Erkenntnis überführen, würde sie ihren ästhetischen Status verlieren und zu einer intellektuellen im Rahmen eines theoretischen Erkenntnisprozesses werden.[10] Die ästhetische kontemplative Rezeption korreliert vielmehr mit einem Überschuss in der subjektiven interesselosen Zweckmäßigkeit. Dieser Überschuss ermöglicht wiederum eine anhaltende Beschäftigung mit dem Gegenstand, die die ästhetische Urteilskraft[11] evoziert. Die Vorstellung von der kontinuierlichen Re-Lektüre beziehungsweise der

[1] Es ist grundsätzlich zu berücksichtigen, dass Kants Transzendentalästhetik nicht von konkreten Objekteigenschaften ausgeht, sondern von dem subjektiven Gefühl, das mit dem zweckfreien Gebrauch des eigenen Erkenntnisvermögens in der sinnlichen Wahrnehmung eines Objektes konnektiert ist (vgl. Kroner 1961, 256, Römpp 2020, 52, Röd 2006, Recki 2006, 17–32, Laska 1974, 140).

[2] Vgl. Baumgarten 2007. In seinen späteren Schriften relativiert er zwar diese Überzeugung, betont jedoch weiterhin, dass das Schöne als Mittel der *cognitio sensitiva* der begrifflichen Erkenntnis zugänglich ist und zum Gegenstand eines wissenschaftlichen Diskurses gemacht werden kann.

[3] Vgl. Wiehl 1983.

[4] Vgl. Gottsched 1730.

[5] Vgl. Kant 2009.

[6] Kant 2009, 203.

[7] Kant 2009, 48.

[8] Kant 2009, 48.

[9] Kant 2009, 67.

[10] Vgl. Kant 2009, 205–206.

[11] Vgl. Kant 2009, 47–90.

Lesemonotonie prägt bis in die Gegenwart den kinder- und jugendliterarischen, den kinder- und jugendliteraturwissenschaftlichen sowie den pädagogischen Diskurs. Empirisch gesichert ist ebenfalls die wiederholte Lektüre der sogenannten Lieblingskinder- und -jugendbücher.[12]

Kant korreliert die vier Konstituenten des ästhetischen Urteils mit den vier Momenten des Schönen. Diese sind die Qualität als kontemplatives Wohlgefallen, die Quantität als Allgemeingültigkeit, die Relation als Zweckmäßigkeit der Form ohne Zweck und schließlich die Modalität als Impossibilität der begrifflichen Konkretisation einer ästhetischen Idee.[13] Diese Aspekte prädisponieren die Autonomie und negieren zugleich die Heteronomie des Schönen sowie des ästhetischen Urteils. Die Individualität des Kunstwerks wird betont.

Kants Philosopheme lassen sich als Konzeptionen der Polyvalenz und der Selbstreferenzialität im Sinne der „Selbstgesetzgebung"[14] lesen. Die Polyvalenz des autonomieästhetischen Kunstwerks realisiert sich auch darin, dass es aus dem intendierten Mangel einer adäquaten begrifflichen Paraphrase gedanklich für mehrfache und gleichberechtigte Bedeutungsoptionen offenbleibt: „[Die Kunst] [veranlasst] viel zu denken, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff, adäquat sein kann."[15]

Ferner weist Immanuel Kant in der *Kritik der Urteilskraft* den Vorwurf gegenüber der Kunst zurück,[16] Schein im Sinne von Täuschung zu sein und dadurch der Unwahrheit Vorschub zu leisten.[17] Die Kunst bedient sich also des spielenden, ästhetischen Sinnenscheins, weil sie ein Bewusstsein ihres illusionierenden Charakters prädisponiert, um die Wahrheit bewusst beziehungsweise sinnfällig zu machen. Für den Schein der Kunst ist der ästhetische Zustand spezifisch. Darunter verbirgt sich die Fähigkeit eines autonomen Kunstwerks, im Rezipienten einen bestimmten Zustand des Gemütsvermögens – das interesselose Wohlgefallen – auszulösen.

---

[12] Hurrelmann 1996.
[13] Vgl. Kant 2009, 47–206.
[14] Specht 2012, 28.
[15] Kant 2009, 203.
[16] Kant 2009, 220.
[17] Die Aufwertung des Scheins findet sich auch bei Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Hegel zufolge verstellt der Schein die Wahrheit nicht, sondern bringt sie zum Vorschein: „der Schein selbst ist dem Wesen wesentlich, die Wahrheit wäre nicht, wenn sie nicht schiene und erschiene, wenn sie nicht für Eines wäre, für sich selbst sowohl als auch für den Geist überhaupt" (Hegel 1970, Bd. 13.1, 21). „Der Vorzug ästhetischen Scheins besteht […] darin, eine höhere Wirklichkeit zur Darstellung zu bringen" (Hegel 1970, Bd. 13.1, 22). Kunst lenkt den Blick auf das Wesentliche, weil der Schein der Kunst „durch sich hindurchleuchtet und auf ein Geistiges, welches durch ihn soll zur Vorstellung kommen, aus sich hinweist, dahingegen die unmittelbare Erscheinung sich selbst nicht als täuschend gibt" (Hegel 1970, Bd. 13.1, 22). Indem der Schein der Kunst, und darin besteht seine ästhetische Eigenart, sich selbst als Schein reflektiert, macht er sich transparent auf das, was er zur Erscheinung bringt.

Die Fortführung und Pointierung dieser Philosopheme finden sich bei Friedrich Schiller und seiner Autonomie der Kunst. Dabei weist seine Ästhetik vielzählige Konvergenzen zu der ästhetischen Theorie von Immanuel Kant auf.[18]

Exemplarisch sind folgende Similaritäten zu nennen: der Dualismus im Sinne der Nichtidentität der Erscheinung und des Dings, die Auffassung der Kunst als eines Ausdrucks des freien Wirkens[19] und somit ihre Autonomie von jeglichem moralischen Imperativ, das kontemplative Wohlgefallen am Schönen, die aporetische Dichotomie ästhetischer Erziehung im freien Spiel (der Einbildungskraft und des Verstandes), die Vorstellung vom Naturschönen und Kunstschönen,[20] die Revalua-

[18] So versteht Friedrich Schiller sich in den *Kallias*-Briefen lediglich als Ausleger, Kommentator und Kontinuator von Kant und seiner *Kritik der Urteilskraft* (vgl. Robert 2011, Schiller 1962, Bd. 20.1 (1. Brief), 309). Besonders deutlich tritt diese Attitüde in dem Essay *Vom Erhabenen* (vgl. Schiller 1962a, Bd. 20.1, 171–195), der Exzerptcharakter aufweist und eine „weiter[e] Ausführung einiger Kantischen Ideen" darstellt, hervor (Schiller 1962, Bd. 20.1 (1. Brief), 309–310). Noch im *ersten ästhetischen Brief* spricht Schiller davon, dass „es größtenteils Kantische Grundsätze sind, auf denen die nachfolgenden Behauptungen ruhen werden" (Schiller 1962, Bd. 20.1 (1. Brief), 309), jedoch distanziert er sich sukzessive von Kant. Kants „empirischer" und „subjectiv-rational[er]" Kunstbegriff erscheint Schiller ungenügend. Er weckt den Impuls, einen „objectiven Begriff des Schönen" zu suchen, „an welchem Kant verzweifelt" (Schiller 1962, Bd. 20.1 (1. Brief), 309). Schiller entwickelt aus diesem Grund die Theorie des Kunstwerks beziehungsweise über das Kunstschöne, die er in der abschließenden *Beilage. Das Schöne der Kunst* nachreicht (vgl. Schiller 1992b, Bd. 26, Brief an Körner, 28.2 [und 1.3] 1793, (Nr. 157), 222–225). In den *ästhetischen Briefen* (vgl. Schiller 1962, Bd. 20.1 (11.–15. Brief), 341–360) argumentiert Schiller gegen Kant, indem er die Ableitung der „reinen Vernunftbegriffe" des Schönen triebpsychologisch unterfüttert. Eine weitere Spannung besteht in dem „Zugleich zweier Anthropologien" (des Schönen und des Erhabenen), das in eine „schismatisierende, in Widersprüchen endende Argumentation" mündet, die sich ausschließlich auf die „Mittellagenanthropologie" und Kallistik richtet, während die zweite Komponente des Erhabenen exkludiert wird (Zelle 2005, 429). Mit der Frage nach der Wirkung der sprachlichen Zeichen bezieht Schiller in der *Beilage über das Schöne der Kunst* die Philosophie der Kunst auf eine Philosophie der Sprache, um die Vorgaben der Kant'schen Ästhetik semiotisch zu transformieren (vgl. Robert 2011, 361).

[19] In seiner früheren ästhetischen Theorie – *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* – stellt Schiller doch die Frage nach dem sittlichen Nutzen der Kunst und argumentiert im Sinne des sozialen Nützlichkeitsdenkens (vgl. Neuhaus 2013a, 275). Die *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* beginnen auch noch mit der politischen und zugleich moralischen Frage, welchen Beitrag die Kunst leisten kann, um die Menschen im sittlichen Sinne freiheitsfähig zu machen (vgl. Schiller 1962, Bd. 20.1 (1. Brief), 309). Doch wird in dieser philosophischen Abhandlung der Schwerpunkt sukzessive von einem Erziehungsprogramm zu einer Autonomieästhetik (ab dem zehnten Brief), von einer teleologischen Geschichtsphilosophie, nach der der Mensch über das Schöne schließlich zu Moral und Wahrheit findet, hin zu einer ästhetischen Anthropologie, die den Menschen vor allem über seine Befähigung zum Spiel und zur freiheitlichen Weltbetrachtung versteht, verschoben (vgl. Safranski 2022, 20–24).

[20] Kant konstatiert: „Eine Naturschönheit ist ein schönes Ding; die Kunstschönheit ist eine schöne Vorstellung von einem Dinge" (Kant 2009, 198). Kants Überlegungen werden zu einer Poetik des Idealschönen ausgebaut. Für Schiller ist das Idealschöne eine schöne Vorstellung von einem schönen Ding (vgl. Schiller 1992, Bd. 26, Brief an Körner, 28.2. [und 1.3.] 1793 (Nr. 157), 222). Das Kunstschöne oder „Schöne der Form" liegt anders als das Naturschöne nicht im Gegenstand selbst begründet, sondern in der Art, „wie er dargestellt" ist (Schiller 1943, Bd. 26, 222) und weiter „Das Kunstschöne nehmlich ist nicht die Natur selbst, sondern nur eine Nachahmung derselben in einem

tion des sinnlichen beziehungsweise des ästhetischen Scheins und seine Abgrenzung vom logischen Schein.[21]

Es finden sich aber auch kontrapunktische Nuancen, und zwar die Koppelung des Schönen mit dem Erhabenen,[22] die Formemphase[23] und die damit konnektierte Stillehre,[24] die Auffassung der Schönheit nicht nur als Freiheit in der Erscheinung, sondern als eine Instantiierung der Freiheit[25] sowie als eine Prädisposition der Erkenntnisleistung,[26] die Individualität des Kunstwerks sowie schließlich die vehemente Ablehnung der belehrenden Kunst.[27]

Schiller konnektiert die Formemphase mit dem Konzept der Polyvalenz, der Selbstreferenzialität sowie der Fiktionalität.[28] Dabei fungiert die Formemphase als textuelles Korrelat der Autonomisierung des Rezipienten sowie der Autonomie der Kunst *per se*.[29] Mit der Konzentration auf den Stil eines literarischen Kunstwerks fundiert er seine Forderungen nach der ästhetischen Funktionalität des sprachlichen beziehungsweise des formalen Materials für die Darstellung inhaltlicher Aspekte.[30]

Das Kunstwerk kreiert im autonomieästhetischen Konzept von Schiller einen Gedankenraum, in dem kunstexterne Zwecke und Interessen nicht existent sind. Sie werden dadurch zurückgewiesen, dass steuernde Direktiven, die eine konkrete und kunstexterne Art der Kohärenzbildung favorisieren, zugunsten formal-eigengesetzlicher Verweisungen unterbleiben. Wenn fremde Wertesysteme dennoch thematisch sind, werden sie in einen formbedingten Verweisungszusammenhang versetzt, nach dessen Maßgabe strukturiert und vermittelt und so mit besonderer und zuweilen auch neuer Bedeutung aufgeladen.[31] Damit sucht Schiller, den Künstler

---

Medium, das von dem Nachgeahmten ganz verschieden ist" (Schiller 1992, Bd. 26, (Brief an Körner, 28.2. [und 1.3.] 1793 (Nr. 157), 223).

[21] Vgl. Schiller 1962, Bd. 20.1 (26. Brief), 398–404.

[22] Jörg Robert kommt in seiner Analyse der *Kallias-Briefe* (vgl. Schiller 1994) zu dem Schluss, dass die „Koppelung der Schönheit und Erhabenheit" die Essenz dieses Textes ist (vgl. Robert 2011, 406).

[23] Vgl. Schiller 1962, Bd. 20.1 (22. Brief), 382, Schiller 1992, Bd. 26, Brief an Körner, 28.2. [und 1.3.] 1793 (Nr. 157), 222.

[24] Vgl. Schiller 1963, Bd. 21, 3–27, Schiller 1992, Bd. 26, Brief an Körner, 28.2. [und 1.3] 1793 (Nr. 157), 222, Schiller 1962b, Bd. 20.1, 251–308.

[25] „Die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert." (Schiller 1962, Bd. 20.1 (2. Brief), 312). Vgl. Schiller 1943a, 201–214, Schiller 1979, Bd. 25, Brief an Körner, 30.03.1789 (Nr. 167), 236–240, Schiller 1958, Bd. 27, Brief an Körner, 25.10.1794 (Nr. 54), 69–71. Vgl. zum Akt der Ideierung Scheler 1954, Bd. 9, 40.

[26] Vgl. Schiller 1962, Bd. 20.1 (26. Brief), 398–404.

[27] Vgl. Schiller 1962, Bd. 20.1 (25. Brief), 394–398.

[28] Zum historischen Junktim zwischen Formemphase und Polyvalenz vgl. Specht 2012, 32, Brokoff 2006, Stiening 2019, Bahr 1982.

[29] Schiller 1962, Bd. 20.1 (22. Brief), 382.

[30] Vgl. Schiller 1992a, Bd. 26, Brief an Körner, 3.2.1794 (Nr. 216), 341–345, Schiller 1962, Bd. 20.1 (22. Brief), 379–383. Diese Idee wird auch in neueren literarästhetischen Ansätzen aufgegriffen (vgl. Freise 2013, 55).

[31] Vgl. Schiller 1962, Bd. 20.1 (22. Brief), 382, Schiller 1962a, Bd. 20. 1, 184.

auf das Schöne des Inhalts und das der Form gleichermaßen zu verpflichten[32] und akzentuiert dabei die Possibilität des zweckfreien Spiels der Einbildungskraft.[33] Als „uninteressiertes Interesse“[34] differenziert es sich vom nützlichen Handeln, dessen Zweck nicht in ihm selbst, sondern außerhalb seiner liegt.[35] Es ist nicht teleologisch auf einen Erkenntnisgewinn ausgerichtet. Dieser stellt sich vielmehr als das Resultat[36] des freien Spiels ein: „Gleich, sowie der Spieltrieb sich regt, der am Scheine Gefallen findet, wird ihm auch der nachahmende Bildungstrieb folgen, der den Schein als etwas Selbständiges behandelt.“[37] Sobald Präskriptionen um den Menschen aufgelöst werden und ihm das freie Spiel[38] gewährt wird, wird die „Freyheit [seines] Geistes“[39] erzielt.[40]

Die Befähigung des Menschen zum freien Spiel, zur ästhetischen Urteilskraft sowie das Schätzen und das Erkennen des schönen Scheins, die auf der Wertschätzung von Freiheit als Autonomie basieren, bilden laut Schiller (und auch laut Kant) die anthropologische Differenz zum Tier. Somit bedeutet die ästhetische ‚Erziehung‘[41] via Kinder- und Jugendliteratur nichts anderes, als den Menschen zur Selbst-

[32] Vgl. Schiller 1992, Bd. 26, Brief an Körner, 28.2 [und 1.3] 1793 (Nr. 157), 223, Robert 2011, 375. Entscheidend ist jedoch zu betonen, dass Schiller die Freiheit des ‚Genies‘ zur sittlichen Entscheidung akzentuiert (vgl. von Heydebrand/Winko 1996, 211).

[33] Vgl. Schiller 1962, Bd. 20.1 (26. Brief), 398–404.

[34] Schiller 1969, Bd. 28, Brief an Körner, 21.09.1795 (Nr. 49), 60.

[35] Vgl. Safranski 2022, 20.

[36] Aus der Perspektive des Moralphilosophen besteht die höchste „Bestimmung des Menschen, als einer Intelligenz“ (Schiller 1943a, Bd. 20.1, 258) in seiner „moralischen Bestimmung“ (Schiller 1962a, Bd. 20. 1, 191), die durch die Achtung und Umsetzung des vernunftgegebenen Sittengesetzes entgegen allen natürlichen Neigungen und Beschränkungen dezidiert ist. Aus der Sicht des Anthropologen plädiert Schiller für die Freiheit: „Nur wo Leben und Geist kooperieren, wo sinnliche wie sittliche Forderungen vom Menschen gleichermaßen wertgeschätzt werden und er die Wahl zwischen Handlungsalternativen hat, ist seine Freiheit, die ihm als gemischtem Wesen zukommt, garantiert“ (Schiller 1962a, Bd. 20.1, 191).

[37] Schiller 1962, Bd. 20.1 (26. Brief), 400.

[38] Schiller versteht das Spiel nicht als einen Rückzugs- oder Fluchtort, sondern als einen Orientierungspunkt und einen Garanten für ein in Freiheit und Eigenverantwortung gestaltetes Leben innerhalb der gesellschaftlichen Realität.

[39] Schiller 1962, Bd. 20.1 (22. Brief), 380.

[40] In dieser Auffassung kann die wesentlich später formulierte Rolle der Kunst beziehungsweise Literatur erkannt werden: So unterscheidet Niklas Luhmann in seiner Theorie *Die Kunst der Gesellschaft* (vgl. Luhmann 1997) drei Stufen der Wahrnehmung oder Beobachtung: Die Stufe erster Ordnung ist die Teilnahme, die Stufe zweiter Ordnung umfasst die Ebene der Reflexion und die Stufe dritter Ordnung impliziert die Reflexion über das Reflektierte. Während die letzte Ebene der Wissenschaft zuzuordnen ist und die erste der Alltagskommunikation, bewegt sich die literarische Kommunikation auf der zweiten Ebene, denn Schreiben und Lesen sind von der Reflexion über das Geschriebene und Gelesene nicht zu trennen. Insofern „kann man an Kunstwerken das Beobachten lernen“ (Luhmann 1997, 90).

[41] Vgl. Middel 2017, 267, Guyer 2005, 233, Frank 1989, 106–113, Vesper 2019, 45, Stiening 2019, 8 ff., Safranski 2004, 412. Renate von Heydebrand und Simone Winko erkennen in der Schiller'schen Ästhetik dagegen heteronome Ansätze (vgl. von Heydebrand/Winko 1996, 195). Und auch Ehrhard Bahr konstatiert: „Schiller will lehren, will den Leser stärker führen, auch wenn die Idee, auf die er hinführen will, seine Idee der ästhetischen Erziehung und der ästhetischen Autonomie des Werks ist“ (Bahr 1982, 282 ff.).

gestaltung zu befreien. Seine ästhetische Theorie beschließt Schiller im siebenundzwanzigsten Brief mit den Worten: „Die Schönheit allein beglückt alle Welt und jedes Wesen vergißt seiner Schranken, so lang es ihren Zauber erfährt.“[42] Diese Aussage ist ein Plädoyer gegen die Heteronomie, weil in jener beide Maximen – die Autonomie der Kunst und die Freiheit des Lesers – akzentuiert werden. Der Begriff einer „schönen lehrenden (didaktischen) oder bessernden (moralischen) Kunst“ wird als „widersprechend“ abgelehnt, denn „nichts streitet mehr mit dem Begriff der Schönheit, als dem Gemüt eine bestimmte Tendenz zu geben“[43]. Laut Schiller muss sich die Dichtkunst „in der Sinnenwelt oder sie muß sich in der Ideenwelt aufhalten, da sie im Reich der Begriffe oder in der Verstandeswelt schlechterdings nicht gedeihen kann.“[44] Schließlich potenziert die didaktische Poesie dieses Hindernis, da nicht nur ihr Medium, sondern auch ihr Inhalt zum Begriff drängt. Er pointiert: „Dasjenige didaktische Gedicht, worin der Gedanke selbst poetisch wäre und es auch bliebe, ist noch zu erwarten.“[45]

So zentral dieser Gedanke für die ästhetische Autonomie der Kinder- und Jugendliteratur ist, so wird er doch oft in der ästhetischen Konzeption von kinder- und jugendliterarischen Texten marginalisiert. Auch in die gegenwärtigen Publikationen, die primär an Kinder- und Jugendliche adressiert sind, werden pädagogische Moventien implementiert, die durch die Explikation bildungspädagogischer Konstituenten nicht nur die ästhetische Qualität dieser Texte mindern, sondern auch die rezipierenden Personen ihrer Freiheit zur Reflexion berauben.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel wiederum legt den Fokus auf die Kunst als Manifestation des absoluten Geistes beziehungsweise der Idee, ohne jedoch die Heteronomie der Kunst im Sinne einer Instrumentalisierung zu proklamieren.[46] Die Ablehnung instrumenteller Relationen zugunsten des Selbstzwecks der Kunst bedeutet auf der anderen Seite nicht, dass er die freie Kunst von jeder Bindung ‚befreit‘. Die freie Kunst ist in ihrer Determination, Ausdruck der jeweils geltenden Auffassung des Absoluten[47] zu sein, in Gehalt und Form gebunden und offeriert in dieser Synthese eine Erfahrung des ästhetischen Zusammenhangs.[48] In Allusion an Immanuel

[42] Schiller 1962, Bd. 20.1 (27. Brief), 411.
[43] Schiller 1962, Bd. 20.1 (22. Brief), 382, Schiller 1962c, Bd. 20.1, 453.
[44] Schiller 1962c, Bd. 20.1, 453.
[45] Schiller 1962c, Bd. 20.1, 453.
[46] Vgl. Hegel 1970, Bd. 13.1, 75–82.
[47] Vgl. Hegel 1970, Bd. 13.1, 104, Hegel 1970a, Bd. 10.3, 366–367, Angehrn 1977, 319, Hebing 2018, 243, Iber 2014, 13, Vieweg 2019, 625, Collenberg-Plotnikov 2014, 79 ff, Kruck 2014, 30 ff, Gethmann-Siefert 2004, 317–374, Jaeschke 2014, 18, Sandkaulen 2018, 3, Jacob 2007, 342.
[48] Die absolute Kunst sei die Form, der jeder Inhalt gleichgültig ist, weil sie jeden Inhalt als Unendliches zur Anschauung bringen könne – wobei allerdings allein diejenige Kunst, „deren Inhalt der Form gleich ist“, die „absolute Kunst“ ist, wie Hegel in der „ersten Ästhetik“ (Jaeschke 2014, 17) – im Unterschied zu seiner späteren Ästhetik – formuliert. Und in diesem Kontext entwirft er auch eine erste Systematik der Kunstformen. Hegel wird jedoch auch betonen, dass „im Kunstwerk nichts vorhanden ist, als was wesentliche Beziehung auf den Inhalt hat und ihn ausdrückt“ (Hegel 1970, Bd. 13.1, 132).

Kant[49] und Friedrich Schiller betont Hegel, „daß sich nicht die schöne Form losgelöst vom Inhalt, sondern Form und Gestaltung überhaupt nur in Einheit mit dem jeweiligen Inhalt“ beziehungsweise als eine „organische Totalität“[50] ästhetisch bewerten lassen.[51]

Für die Konkretisierung seiner autonomieästhetischen Ideologeme rekurriert er auf den Integrativitätsbegriff Aristoteles'scher Provenienz.[52] Dabei werden nicht bloß die disparaten Konstituenten einer Narration zu einer Ganzheit addiert, sondern es wird eine integrative, nicht aufzuspaltende Totalität[53] konstruiert, die sich qualitativ auf alle partikulären Elemente erstreckt.[54] Alle Elemente der Narration werden von der Individualität[55] des handelnden Subjekts zusammengehalten.[56] Diese bildet somit eine Disposition für die innere Kohärenz der Narration.

In Anlehnung an Kant plädiert Hegel für die Selbstreferenzialität der Dichtung[57] und determiniert als ihr weiteres unverzichtbares Moment die schöne Innerlichkeit.

Die Gegenposition wird Lev ŠČerba äußern, indem er bemerkt, dass es in einem literarischen Text neben dem Wesentlichen auch künstlerisches und hinsichtlich des Sinns neutrales Verpackungsmaterial geben darf (vgl. ŠČerba 1957, 32).

[49] Immanuel Kant spricht in diesem Zusammenhang von Zweckmäßigkeit als dem dritten Moment des Schönen (vgl. Kant 2009, 21ff).

[50] Hegel 1970, Bd. 15.3, 248. In Rekurrenz auf den hegelianischen Totalitätsbegriff wird Roland Barthes in seiner Streitschrift *Text und Wahrheit* auf die Relevanz aller Elemente für die Interpretation hinweisen (vgl. Barthes 1967, 9, 23, 75, 77).

[51] Berr/Gethmann-Siefer 2004, XXXII. Vgl. Hegel 1970a, Bd. 10.1, 366–398, Hegel 1970a, Bd. 11.2, 174.

[52] Vgl. Aristoteles 1982, 1451a.

[53] Vgl. Hebig 2018, 235, Hegel 1970, Bd. 15.3, 322.

[54] Exemplarisch wird diese Synthese an der *Ilias* erklärt (vgl. Hegel 1970, Bd. 15.3, 248).

[55] Vgl. Hegel 1970, Bd. 15.3, 248. Man kann in dieser Auffassung eine Allusion an Friedrich Schlegel und sein Konzept der Individualität des Kunstwerks sehen, das im Athenäum-Fragment 242 behandelt wird. Er betrachtet die Poesie als ein Analogon zur menschlichen Individualität (vgl. Schlegel 1967, 205): [Poesie ist] „ein Individuum im strengsten und buchstäblichsten Sinne des Worts markierter von Physiognomie, origineller an Manieren und konsequenter in ihren Maximen als ganze Summen solcher Phänomene, welche wir in rechtlichen und gesellschaftlichen Verhältnissen für Personen, ja sogar für Individuen gelten lassen müssen und gelten lassen sollen“ (Schlegel 1967, 205). Auch Goethe betont die unbegreifliche und undurchdringliche Natur des Kunstwerks. Dabei wird das autonom Ästhetische als Resultat des genialen Schaffens der Natur aufgefasst. Dem Werk wird somit Undurchdringlichkeit und dem Leser Autonomie zugesprochen. Der Leser kann aus seinem Werk mehr herausfinden, als sein Autor weiß oder ‚heraussprechen' kann (vgl. Bahr 1982, 284 ff., von Heydebrand/Winko 1996, 195). Matthias Freise spricht von einer „uns unverfügbaren, uns aber maximal erfassenden Individualität“ des Kunstwerks, die uns, „Autoren wie Leser, ‚intersubjektiv'“ formt (Freise 2013, 53).

[56] Vgl. Hegel 1970, Bd. 15.3, 257 ff.

[57] Hegel knüpft die Frage nach Poesie und Prosa nicht an die gebundene oder ungebundene Redeweise. Er betont, die prosaische [nicht dichterische] Redeweise sei eine Weise des Verstandes, weil sie sich abstrakt-begrifflich ausdrücke. Demgegenüber spreche die Poesie konkret, indem sie bildliche Vorstellungen versprachliche. Die Poesie sei die Kunst der inhaltlich konkreten Vorstellung des Selbstbewusstseins (vgl. Hegel 1970, Bd. 15.3, 222 ff., Hegel 1970, Bd. 15.3, 278, Jaeschke 2003, 442, Ferreiro 2015, 133–146, Hebing 2018, 234).

Der Gang in die Innerlichkeit impliziert eine neue Kultur der Freiheit[58]: „In dieser ihrer Freiheit nun ist die schöne Kunst erst wahrhafte Kunst und löst dann erst ihre höchste Aufgabe [...].“[59] Hegel begreift Worte als das transparente und darum besonders flexible Mittel, Vorstellungen zu organisieren,[60] wobei diese beziehungsweise sprachliche Zeichen selbst ohne Bedeutung sind und darum ganz hinter der Vorstellung zurücktreten.[61] Es geht ihm dabei weniger um die komplexe Wechselbeziehung zwischen Signifikanten und Signifikaten oder gar um die Abwertung der Ausdrucksebene, sondern um die Signifikanz „symbolisierende[r], allegorisierende[r] oder dichtende[r] Einbildungskraft“[62], die sich durch ein „freies Verknüpfen und Subsumieren“ innerer „Bilder und Vorstellungen“[63] zu „individualisierten Gebilde[n]“[64] auszeichnet.[65] Somit avanciert für ihn die Literatur zu einer Kunst, „welche jeden Inhalt, der nur überhaupt in die Phantasie einzugehen imstande ist, in jeder Form gestalten und aussprechen kann, da ihr eigentliches Material die Phantasie selber bleibt.“[66] Das Kant'sche Paradoxon, dem zufolge Kunstwerke zum Nachdenken reizen, ohne im Gedanken aufzugehen und ohne begrifflich eindeutig determinierbar zu sein, findet sich somit wieder. Hegel betont zum einen, dass das Fühlen, das Anschauen und die Fantasie, die durch Dichtung ausgelöst werden, von vornherein durch das Denken ‚infiziert'[67] sind, und zum anderen, dass sich die reine Einbildungskraft ohne das Denken als Illusion erweist.[68]

Die marxistischen Literaturtheoretiker, die sich als Hegels Nachfolger stilisieren, verengen Hegels autonomieästhetische Ideologeme. So akzentuiert Georg Lukács die Auflösung von fiktionalen Texten in einem begrifflichen Äquivalent und konklusiv ihre Monosemie. Laut Lukács besteht die Aufgabe des Künstlers in der Darstellung von typischen Charakteren, Handlungen und Situationen, in denen das Einzelne auf sinnfällige Art mit der allgemeinen Maxime verschmilzt.[69] Diese Vorstel-

[58] An dieser Stelle sei noch einmal wie zu Beginn dieses Abschnittes darauf hingewiesen, dass Hegel sich dessen bewusst ist, dass freie Kunst nicht von jeder Bindung frei ist. In ihrer Bestimmung, „sinnliche Darstellung des Absoluten“ (Hegel 1970, Bd. 13.1, 100) zu sein, ist sie in Gehalt und Form gebunden [kohärent] (Hegel 1970, Bd. 13.1, 40).

[59] Hegel 1970, Bd. 13.1, 20.

[60] Hegel 1970, Bd. 15.3, 272.

[61] Vgl. Jacob 2004, 342–343 zu dem ‚Mangel' der Poesie und Hegels Positionierung in dem bereits aus der Paragonentradition bekannten Streit.

[62] Hegel 1970a, Bd. 10.3, 266.

[63] Hegel 1970a, Bd. 10.3, 265–266.

[64] Hegel 1970a, Bd. 10.3, 266.

[65] Vgl. Hegel 1970, Bd. 15.3, 229–230, Zima 2012. Vgl. Gethmann-Siefert 2000, XXI zu Inhaltsästhetik.

[66] Hegel 1970, Bd. 15.3, 233.

[67] Vgl. Vieweg 2019, 620. Auch Héctor Ferreiro interpretiert das Hegel'sche Erkennen als einen Konstruktionsprozess (vgl. Ferreiro 2015, 135).

[68] Vgl. Hegel 1970, Bd. 13.1, 28.

[69] Vgl. Lukács 1972, Bd. 4, 169. Die kognitive Aufgabe der Kunst besteht darin, hinter den zufallsbedingten Erscheinungen des Alltags das Wesen zu suchen und darzustellen. Was Philosophie und

lung wird von Lucien Goldmann als das identifizierende Systemdenken pointiert. Die kollektive Weltanschauung ist der Bedeutungsstruktur der fiktionalen Texte inhärent und kann in den theoretischen Metatext übersetzt werden.[70] Similaritäten zu dieser Position finden sich in den ästhetischen Überlegungen von Anatolij Lunačarskij. Auch er betrachtet wie Lukács und Goldmann die Kunst als Manifestation von Ideologien und betont darüber hinaus ihre affektive Wirkung.[71] Die Emphase der Emotionalität visiert durch Rührung und Mitleid die Manipulierbarkeit der lesenden Person an. Aus diesem Grund findet die Emotionalität, obwohl sie zu den ältesten theoretisch fundierten wirkungsbezogenen Werten der Literatur zählt, in autonomieästhetischen Konzepten keine Berücksichtigung.[72] Die von den Literaturtheoretikern dieser Richtung prononcierte Konzentration auf die Aspekte des *movere* und des *delectare* dominiert den kinder- und jugendliterarischen Diskurs der 1960-1970er Jahre und bedingt die Diskreditierung der Kinder- und Jugendliteratur als „literarischen Müll"[73].

In der Tradition von Kant, Schiller und Hegel stehen im weiten Sinne die Konzepte des Formalismus und der Rezeptionsästhetik. Dabei wird auch in den Richtungen, wie beispielsweise der Formästhetik, die scheinbar die Dominanz der Form hypostasieren, der Inhalt nicht marginalisiert. Vielmehr wird er als das Bedeutungskorrelat aller ästhetisch aktiven Werkkomponenten definiert. Die von Kant, Schiller und Hegel vorgeschlagenen Begriffe werden zwar (leicht) modifiziert, die Konzepte der autonomen Ästhetik bleiben jedoch in ihrem Kern vergleichbar. Die durch die ‚Marxisten' formulierte Dependenz der Literatur von einer politischen, sozialen und ökonomischen Indienstnahme sowie von den fragilen subjektiven oder kollektiven Anschauungen der Autoren und den zeitgebundenen Geschmacksurteilen der Kritiker wie des Lesepublikums wird wiederum negiert.

Die Formalisten Viktor Šklovskij,[74] Juri Tynjanov[75] und Boris Ėjchenbaum[76] fokussieren unter dem Begriff der ‚Literarizität'[77] (*literaturnost'*) die intersubjektive Selbstwertigkeit (*samocennost'*) der literarischen Texte. Als Signa ästhetischer Qualität werden die formalen Dispositionen[78] determiniert.

Wissenschaft mit Hilfe von Begriffen leisten, das leistet die Kunst mit Hilfe anthropomorpher Verfahren, die auf Typisierung ausgerichtet sind.

[70] Vgl. Goldmann 1966.

[71] Lunačaskij 1976, 89.

[72] Vgl. Kant 2009.

[73] Vgl. Gmelin 1977, 29. Zur scharfen Kritik an der Kinder- und Jugendliteratur, die im Rahmen des ideologiekritischen Ansatzes geäußert wurde vgl. Dahrendorf 1979, Doderer 1969, Gmelin 1977, Hunscha 1974 und Kapitel VII dieser Arbeit.

[74] Vgl. Šklovskij 1969 und Kapitel IV dieser Arbeit.

[75] Vgl. Tynjanov 1971, 432–461, Tynjanov/Jakobson 1972, 368–391.

[76] Vgl. Ėjchenbaum 1927.

[77] Vgl. Grübel 2013, 25, Hansen-Löve 1978.

[78] Die Verlagerung des Schwerpunkts von dem Sozialen auf die objektive mediale Verfassung der Texte führte zur Diffamierung des formalistischen Konzepts als antihumanistisch. Der aus dem

Die Teleologie heteronomer, sozialistisch-realistischer Ästhetik mit monosemen Definitionen der Objekte und ihrer „*intolerance of ambiguity*“[79] wird auch durch das Konzept der Polyphonie von Michail Bachtin konterkariert. Bachtin nimmt an, dass ein literarischer Text mehrere miteinander konkurrierende Ideologien [Sinnperspektiven] verarbeiten kann,[80] von denen eine jede in einer bestimmten diskursiven Form im literarischen Text zum Ausdruck kommt.[81] Die Inhaltsebene wird dialektisch mit der Ausdrucksebene konnektiert.

Zwischen Michail Bachtins Konzept der Perspektiveninterferenz lässt sich eine Parallele zu Walter Benjamins Dialektik im Stillstand mit ihren zentralen Ideen der *coincidentia oppositorum* und des „Choks“[82] identifizieren. Der Schock resultiert aus einer Kollision unvereinbarer Werte sowie einer nicht antizipierbaren Synthese von Gegensätzen und Tabus, die darauf abzielen, die kontemplative, auratische Distanz zwischen Kunstwerk und Rezipient zu eliminieren.

Bachtins Idee der Interferenz von Sinnperspektiven[83] und Benjamins Theoreme einer schockierenden Narration prägen die Kinder- und Jugendliteratur bis in die Gegenwart.[84]

Formalismus hervorgegangene Strukturalismus wurde ebenfalls auf die gleiche Weise diffamiert (vgl. Grübel 2013, 25–31). Wolf Schmid weist darauf hin, dass auch die Formästhetik den Primat des Inhalts behauptet. Sie definiert ihn als das Bedeutungskorrelat aller ästhetisch aktiven Werkkomponenten (vgl. Schmid 1977, 16). Bereits für Aristoteles ist die formale Einheit ein Mittel, die für die Dichtung notwendige Ausrichtung auf das Allgemeine zu garantieren (vgl. Aristoteles 1982, 1451b). In dieser Form-Inhalt-Kongruenz, die zu einer kohärenten und konzisen Totalität verschmilzt und dadurch die ästhetische Erfahrung ermöglicht, lassen sich kantianische, Schillersche und hegelianische Postulate erkennen. Es geht dabei um die ästhetische Funktion der Bedeutung, die nur aus der sinnlichen Form gewonnen werden kann. Die Form liefert einen zweiten, zusätzlichen, impliziten Informationskanal neben der ‚Aussage' eines Textes (vgl. Lotman 1972, Barthes 1967, 7). Sie ist aufgrund der Nichtidentität mit dem Bezeichneten ambivalent (vgl. Derrida 1972, Wagenbauer 2013). Aufgrund der Ambivalenz widersetzt sich die ästhetische Form einer Ideologisierung. Die ästhetische Bedeutungsbildung unterscheidet sich von der nicht-ästhetischen durch ihren unaufhebbar nicht-ideologischen Charakter (vgl. Freise 2013, 55).

[79] Adorno 1970, 140.

[80] Bachtin 1971, 38, Bachtin 1979, 2008, 2010.

[81] Diese Denkweise, die in dem Konzept der Polyphonie als Ausdruck der Verkörperung mehrerer Ideologien in ein und demselben Text ausformuliert wird, wird Julia Kristeva für ihr Konzept der Intertextualität als Grundlage dienen (vgl. Kristeva 1972, Kristeva 1980, Kristeva 1996). Kristeva wird mit ihrer Modifikation den Weg für Dekonstruktivismus und Postmodernismus ebnen. Rainer Grübel kritisiert Kristevas Umdeutung des Bachtin'schen Konzepts (vgl. Grübel 2013, 29). Boris Uspenskij qualifiziert Bachtins Polyphonie als Pluralität von Ideologien in einem literarischen Text (vgl. Uspenskij 1975). Dabei definiert er Ideologie als „System ideengebundener Weltauffassung“ (Uspenskij 1975, 17).

[82] Benjamin 1974, Bd. I. 2, 702–703, vgl. auch Benjamin 1977, Bd. II.2., 763–769.

[83] Vgl. die Analyse der Texte *Heul doch nicht, du lebst ja noch* und *Dunkelnacht* von Kirsten Boie in Kapitel VI dieser Arbeit.

[84] Vgl. Kapitel IV dieser Arbeit.

Theodor Wiesengrund Adornos in An- und Ablehnung des hegelianischen Systems[85] entwickelte *Ästhetische Theorie*[86] scheint nur auf den ersten Blick für die Kinder- und Jugendliteratur nicht von Relevanz zu sein. Adornos Plädoyer gegen die „Pseudoindividualität"[87] heteronomer Literatur findet Eingang in die Kinder- und Jugendliteratur seiner Zeit.[88] Die von ihm und Max Horkheimer postulierte Synthese der Erkenntnis durch ästhetischen Ausdruck[89] mit der begrifflichen Erkenntnis soll einerseits die Instrumentalisierung der Vernunft, die zur Manipulierbarkeit des Subjekts führt, andererseits die Metamorphose literarischer Texte in bloße Ideologeme verhindern. Ein ‚Vademecum' gegen die „Ich-Schwäche"[90] der Individuen wird in der polyvalenten und aus diesem Grund der Manipulation entgegenwirkenden, „elitären Literatur"[91] gesehen, die einen „Doppelcharakter"[92] inhäriert. Allerdings besteht für Adorno die Autonomie der Kunst nicht in einem interesselosen Wohlgefallen Kant'scher Provenienz, sondern in der Kritik der Gesellschaft beispielsweise in der negativen Darstellung bestehender Verhältnisse durch den Schock[93] sowie durch das aktive Eingreifen in die soziale Entwicklung. Nur vom Gängigen abweichende und das Gegebene kritisch hinterfragende Literatur, die in der Nachfolge Fichtes „das Denken zu denken"[94] wagen würde, wäre ‚gut', weil sie die Gesellschaft produktiv im Sinne einer „Parteinahme für die Residuen von Freiheit" und von „Tendenzen zur realen Humanität"[95] verändern könnte. Das Resultat

[85] Vgl. Arndt 2014, 199.
[86] Vgl. Adorno 1970, Bd. 7.
[87] Horkheimer/Adorno 2004, 163.
[88] Vgl. die Analyse des Textes *Perlmutterfarbe. Ein Kinderroman für fast alle Leute* (vgl. Jokl 2019) im dritten Kapitel dieser Arbeit.
[89] Darunter wird der mimetische Impuls verstanden (vgl. Adorno 1970, Bd. 7, 489).
[90] Horkheimer/Adorno 2004, 7.
[91] Neuhaus 2013, 33. Dieses Attribut wird den literarischen Texten in Abgrenzung zu den Massenmedien Film und Kino attestiert: „Die Flut präziser Information und gestriegelten Amüsements witzigt und verdummt die Menschen zugleich" (Horkheimer/Adorno 2004, 5). Die sich an die herrschenden Verhältnisse anpassende Kunst oder Literatur ist Unterhaltungsware und dient dem „totalen Betrug der Massen" (Horkheimer/Adorno 2004, 49). In der *Kritischen Theorie* werden die Potenziale der „Unterhaltungsoffensive des nationalsozialistischen Staates" für die Verführbarkeit und Manipulierbarkeit der Massen diskutiert (Horkheimer/Adorno 2004, 49).
[92] Adorno 1970, Bd. 7, 329.
[93] Max Horkheimer und Theodor Adorno teilen auch andere Beobachtungen Walter Benjamins in Bezug auf die Massenmedien. So schreibt Benjamin, dass „Massenproduktion dem [literarischen] Kunstwerk sein einmaliges Dasein" genommen habe (Benjamin 1963, 11). Es sei seiner besonderen „Aura" entkleidet worden und sein ‚massenweises' Vorkommen sorge für eine „Erschütterung der Tradition" (Benjamin 1963, 13 ff.). Benjamin bewertet diese Entwicklung allerdings positiv, weil er im „Verhältnis der Masse zur Kunst" die Chance für ‚fortschrittliche[s] Verhalten' aller sieht (Benjamin 1963, 32 ff.). Die letzte Aussage wird von Max Horkheimer und Theodor Adorno nicht geteilt. Sie sehen den Film nicht als ein Instrument der Emanzipation, sondern der Verdummung (vgl. Horkheimer/Adorno 2004, 129): „Lichtspiele und Rundfunk brauchen sich nicht mehr als Kunst auszugeben. Die Wahrheit, dass sie nichts sind als Geschäft, verwenden sie als Ideologie, die den Schund legitimieren soll, den sie vorsätzlich herstellen" (Horkheimer/Adorno 2004, 129).
[94] Horkheimer/Adorno 2004, 31.
[95] Horkheimer/Adorno 2004, IX.

des Einflusses von Adorno ist die Genese der sozialkritischen Kinder- und Jugendliteratur.[96]

Die Beziehung der Literatur zu Weltanschauungen wird auch von den Vertretern des Prager Strukturalismus[97] nicht grundsätzlich in Frage gestellt, aber sie wird nicht zur *einzigen* Aufgabe der Kunst erhoben. Es wird vielmehr davon ausgegangen, dass literarische und somit auch kinder- und jugendliterarische Texte dank ihrer Ambivalenz in diverse Funktionszusammenhänge[98] eingebettet sein können. Die Possibilität einer synchronen Eingebundenheit in diverse funktionale Zusammenhänge fungiert wiederum als ein Indiz der ästhetischen Polyvalenz. Jan Mukařovský behauptet die Konstanz der Struktur von Artefakten. Dagegen geht er von der Variabilität der Struktur des ästhetischen Objekts im Bewusstsein der rezipierenden Person aus, die im Akt der Lektüre evoziert wird.[99] Die Erwähnung der lesenden Person alludiert einerseits Schillers Theoreme der Autonomisierung des Rezipienten, andererseits steht sie im Konnex mit der Rezeptionsgeschichte[100] und Rezeptionsästhetik.[101] So bestimmt Hans Robert Jauß als ein „entscheidendes Kriterium" für die Qualität literarischer Texte, die den bewerteten Text in Relation zu vorausgehenden literarischen Leistungen setzt, die „Innovation"[102]. Das Neue als eine ästhetische und historische Kategorie bedingt den Bruch des Autors mit einem antizipierten Erwartungshorizont.[103] Die Autoren nähern sich dem Erwartungshorizont oder distanzieren sich von ihm mit einer größeren oder mit einer geringeren Kompliziertheit,[104] wobei stets genug Erkennbares im Text vorhanden sein muss, um nicht nur Unverständnis zu produzieren. In dieser Auffassung finden sich Querverbindungen zu Jurij Lotman, der von Kodesystemen und der Komplexität ihrer Strukturen spricht.[105]

---

[96] Vgl. Kapitel II und Kapitel VII dieser Arbeit.
[97] Vgl. Mukařovský 1970, 246 und seine Ideen zur semiologischen Ästhetik.
[98] Vgl. Mukařovský 1970. Andere Zusammenhänge, in denen aufgrund veränderter Rezeptionsbedingungen ästhetischer Genuss, didaktischer Nutzen oder ästhetisch-poetische Innovation dominieren, sind als Alternativen denkbar.
[99] Vgl. Vgl. Mukařovský 1970.
[100] Vgl. Jauß 1970.
[101] Es ist wichtig zu betonen, dass Roman Ingarden und Wolfgang Iser sich lediglich an der Kant'schen Ästhetik orientieren und nicht ihr Postulat – die Begriffslosigkeit der Kunst – übernehmen. In der Tradition von Hans-Georg Gadamer (vgl. Gadamer 1990) stehend, ist eine vollständige Identifikation mit Kant auszuschließen, denn Gadamers Hermeneutik oszilliert zwischen der kantianischen und hegelianischen Position, in dem sie zwar die Allgemeingültigkeit für den Wahrheitsgehalt des Kunstwerks beansprucht, andererseits jedoch seine Interpretierbarkeit und Konkretisierbarkeit verteidigt. Gadamer geht von der Aufhellung der „dunklen Stellen" des Textes in einem Rezeptionsvorgang aus. Auf diese Weise werden die Verstehensdefizite auf der Seite des Lesers beseitigt (vgl. Gadamer 1990, 177). Gadamer findet und erläutert diese Position in seiner *Geschichte der Hermeneutik* bei Chladenius (vgl. Kuzminykh 2009, Karg/Kuzminykh 2014).
[102] Jauß 1970, 190.
[103] Vgl. Jauß 1970, 200, 202.
[104] Zur Kritik an der Regression in das Unkomplizierte vgl. Nusser 1991, 136.
[105] Vgl. Lotman 1970, Lotman 1972.

Roman Ingarden akzentuiert die Möglichkeit, das ambige Schema des literarischen Werkes begrifflich zu konkretisieren.[106] Zugleich bemerkt er, dass dem literarischen Text vielzählige Unterdeterminiertheiten inhärent sind. Diese Unbestimmtheitsstellen lassen sich nicht restlos „aufhellen"[107] und bilden das „nichtbegriffliche, opake Residuum"[108], das metaphorisch als „Phänomen der Opalisierung"[109] bezeichnet wird. Deutlicher als Roman Ingarden, dessen Terminologie er teilweise übernimmt, legt Wolfgang Iser den Schwerpunkt auf die lesende Person und ihren Sinnkonstruktionsvorgang. Die Auflösung von Ambiguitäten beziehungsweise „Leerstellen"[110] wird in einen Konnex mit den individuellen Kompetenzen des Rezipienten sowie seiner Textexplikation gebracht. Von diesem Standpunkt aus argumentiert er für die Polyvalenz eines literarischen Textes als Variation der Textrezeption[111] und distanziert sich von den Monosemierungstendenzen in der Literatur.

Die Orientierung am Leser wird immer wieder ins Zentrum des kinder- und jugendliteraturwissenschaftlichen Diskurses gestellt. Sie tangiert entweder die inflationär geäußerten Präsumtionen der ästhetischen und strukturellen Simplizität oder die Adressierung der kinder- und jugendliterarischen Texte.[112] Anders als in der Erwachsenenliteratur[113] werden jedoch keine narratologischen Modelle des impliziten[114] beziehungsweise des abstrakten Lesers und des idealen Rezipienten[115] konzipiert.

Aus diesem kurzen Exkurs lassen sich wesentliche Punkte für die Ästhetik der Kinder- und Jugendliteratur ableiten. Wesentlich sind:

- die *Individualität* eines kinder- und jugendliterarischen Textes und seine Selbstreferenzialität, die als ein Synonym zur Autonomie im Sinne der ausschließlichen Betrachtung des Textes als eines Kunstwerkes ohne Zentrierung belehrender, unterhaltender oder agitierender Komponenten Horaz'scher Provenienz fungiert. Entscheidend ist, dass der ‚Zweck' für sich aus einem inneren ‚Telos' erwächst und die ‚Wirkung' absichtslos ist. Dank dieser subjektiven Aktualisierbarkeit der ästhetischen Erfahrung wird die überzeitliche Wirkung möglich.
- *Polyvalenz, Offenheit, Interferenz der Sinnperspektiven* beziehungsweise *différance*,[116] die eine eindeutige Rezeption sowie eine begriffliche Konkretisation einer

[106] Vgl. Ingarden 1972, 206.
[107] Gadamer 1990, 177.
[108] Zima 2020, 265.
[109] Ingarden 1972, 207.
[110] Vgl. Iser 1972.
[111] Vgl. Iser 1970, Iser 1972.
[112] Vgl. Hoffmann 2018.
[113] Vgl. Link 1976, 28, Schmid 2014, 66 ff.
[114] Vgl. Jannidis 2003.
[115] Vgl. Schmid 2014, 66 ff.
[116] Vgl. Derrida 1972, 44.

ästhetischen Idee (i. e. Modalität i. S. von Kant) exkludieren. Einen engen Konnex dazu bildet die Intertextualität, die historisch betrachtet aus dem Konzept der Polyphonie hervorgegangen ist.[117]

- die *Stimmigkeit* im Sinne einer (formalen) Korrelation verschiedener Ebenen literarischer Texte.[118] Kohärenz- und Normbrüche sowie Diskontinuitäten, die als Indizien der Originalität und Individualität fungieren können, sind jedoch keine Hindernisse für die ästhetische Erfahrung des Zusammenhangs. Dieser besteht trotz Implementation dieser narrativen Strategien, da sie bereits während der Konzeption des Textes berücksichtigt werden. Dadurch wird der Dominanz der monosemierenden Harmonie, die mit einer simplifizierenden Übereinstimmung von Form und Inhalt und folglich mit der negativ konnotierten Geschlossenheit zu assoziieren ist, eine Absage erteilt. Eine in der Textwahrnehmung und Textinterpretation konstruierte monoseme Stimmigkeit lässt sich als ein Signum der Heteronomie identifizieren. Sie wäre „das Resultat von Gewalt gegen den Text, und zwar gegen jeden Text"[119]. Damit ist jedoch nicht die individuelle Kohärenzleistung, die in linguistisch-kognitionspsychologischen Konzepten modelliert wird,[120] gemeint.
- die *Indifferenz*, die als ein Analogon zum kontemplativen Wohlgefallen beziehungsweise zu der distanzierten Interesselosigkeit (i. e. Qualität im Sinne von Kant und Schiller) zu betrachten ist, und die gegen den manipulativen Charakter heteronomer Texte, in die oft Affektkonstellationen[121] implementiert werden, opponiert.[122] Die Emotionsdarstellungen sollten nicht durch Rührung und Mitleid die Manipulierbarkeit der lesenden Person prädisponieren. Der Nachvollzug der eigenartigen ästhetischen Erkenntnis sichert die Autonomie des literarischen Kunstwerks und des Rezipienten.

Die Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur und ihrer Theorie kann ebenfalls als eine kontinuierliche Oszillation zwischen dem Pol der Autonomie und dem der Heteronomie beschrieben werden. Die Vertreter des monosemierenden System-

---

[117] Vgl. Grübel 2013, 29. Vgl. Kapitel VII dieser Arbeit.

[118] Im hermeneutischen Ansatz versteht man unter Stimmigkeit die Kohärenz als eine harmonische Übereinstimmung der Elemente eines literarischen Textes. In dieser Lesart kann die Totalität die Forderung nach Identität von Inhalt und Form evozieren. In diesem Fall wird die Stimmigkeit als eine negativ konnotierte Geschlossenheit diffamiert und folglich mit der heteronomen Indienstnahme assoziiert.

[119] von Heydebrand/Winko 1996, 118.

[120] Vgl. Kintsch 1998, Schnotz 2006.

[121] Dabei werden die drei bereits aus der Rhetorik bekannten Stile – *genus grande*, *genus medium* und *genus humile* (die hohe, die pathetische, die gemäßigte und die niedere Stillage) – berücksichtigt.

[122] Die emotionale Bewegtheit stellt insofern ein Hindernis für die Entwicklung einer autonomen ästhetischen Urteilskraft dar, als sie den Blick auf den zweckfreien Zweck des Schönen, auf seine formale Organisation und seine Komposition irritiert. Sie verweist das betrachtende Subjekt zu sehr auf seine eigene Befindlichkeit. Als Motivationsgrund für die Hinwendung zu einem literarischen Text ist der Reiz zulässig, als Bestimmungsgrund des ästhetischen Urteils scheidet er aus und muss in diesem Zusammenhang ignoriert werden.

denkens verwenden den Identitätsgedanken in Allusion an die von Horaz entwickelten Funktionen der Literatur des *docere, delectare* und *movere* in pädagogischer und ideologischer Funktion. Die Superiorität der Inhaltsebene gegenüber der Formebene steht in einem engen Nexus zu solchen Philosophemen. Die Dominanz der Moraldidaxe, die unter dem Diktum der Zweckrationalität steht, führt zum Verlust der Ästhetisierung wie der Freiheit (des Textes und des Rezipienten) und verfehlt ihren menschenbildenden Effekt, der allein aus der Beschäftigung mit dem ‚schönen Schein' resultierte. Diesen Effekt sieht Schiller in Anlehnung an Kant in der Prädetermination des Menschen zur freien Selbstbestimmung. Dementsprechend intendieren die Befürworter der Autonomieästhetik die Offenheit der Texte und ihre Polyvalenz. Sie behaupten die Autonomie des literarischen Textes und des poetischen Sprachgebrauchs. Eine systematisch-monologische Geschlossenheit wird abgelehnt. Die Vorstellung von der Autonomie des literarischen Textes steht in einem engen Konnex mit seinem potenziellen ästhetischen Wert. D. h. je komplexer auf narrativer und diskursiver Ebene, je widersprüchlicher und ambivalenter ein Text konzipiert ist und je weniger er sich aus diesen Gründen einer wörtlichen Interpretation aus der Perspektive des allgemein angenommenen Wertesystems, eines historischen Kontextes und eines bestimmten Milieus unterwirft, desto ausgeprägter ist seine Autonomie und somit die Chance zu rubrizieren, in den nach qualitativen Kriterien organisierten Kanon der Weltliteratur[123] für Kinder und Jugendliche aufgenommen zu werden sowie den kulturellen und historischen Norm- und Bedeutungswandel zu überdauern. Dies tangiert den Konnex zwischen Rezeption und Produktion, denn in solchen Texten lassen sich Paradoxien, Polyvalenzen und Interferenzen in der Perspektivierung aufdecken. Die heteronomen Texte verschwinden dagegen zusammen mit den sie fundierenden kulturellen Relevanz- und Wertesystemen aus der öffentlichen Wahrnehmung beziehungsweise aus dem Kanon.

Im nächsten Kapitel der Arbeit wird die historische Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur nachgezeichnet. Dabei werden die Einflüsse der jeweiligen ästhetischen Theorie in den Fokus genommen. Die Axiologie des ästhetischen Urteils

[123] Vgl. Kapitel VII dieser Arbeit.

mit ihren formalen,[124] kumulativen[125] oder essentialistischen[126] Legitimationen wird partiell ebenfalls eine Berücksichtigung finden.

[124] Die Verwendung von formalen Kriterien setzt das Vorhandensein einer Norm voraus und verfährt präskriptiv (vgl. Günther 1984, Frank 2013, Grübel 2013a). Die Kriterien sind zwar immer wieder formuliert – z. B. in der normativen Ästhetik des Formalismus – (vgl. Freise 2013, 51), aber zugleich in Frage gestellt und verletzt worden. Alternativ wurden die negativen Formen formuliert, als deren Indizien folgende festgehalten werden können: „maximale Enttäuschung der Rezipientenerwartung, ein möglichst weitgehendes Brechen von Gattungskonventionen und sprachlichen Codes und eine maximal von der realen menschlichen Umwelt abweichende fiktive Welt (vgl. Freise 2013, 51). Exemplarisch sind die Texte der Romantik, der Nonsense-Dichtung und der Avantgarde zu nennen (vgl. Kümmerling-Meibauer 2016, 307–320).

[125] Die kumulativen Axiologien formulieren diverse Kriterien, um nur einige exemplarisch zu nennen: Unvorhersagbarkeit des Plots, Belesenheit, psychologische Komplexität, Gestaltqualität und Spaß (vgl. Remak 1990, 21–33). Marisa Bortolussi, Peter Dixon und Blaine Mullins nennen *appeal, clarity, focus* und *style* (vgl. Bortolussi/Dixon/Mullins 2008, 411). Bettina Kümmerling-Meibauer bestimmt als Kriterien Innovativität, Repräsentativität, ästhetische Gestaltung der Sprache, Einfachheit, Darstellung der kindlichen Fantasie, Polyvalenz sowie Cross-writing [sic!] (vgl. Kümmerling-Meibauer 1999, XII–XVI, 2003, 192–201). Zur Kritik an den kumulativen Begründungen vgl. Freise 2013, 52. Eine ausführliche Darstellung und Diskussion finden sich in Kapitel VII dieser Arbeit.

[126] Vgl. Kant 2009, Schiller 1943 ff., Schlegel 1967, Hegel 1970.

2. Historie der Kinder- und Jugendliteratur

Gegenstand dieses Kapitels ist das soziokulturelle Konstrukt[1] der Kinderliteratur. Auf einer Metaebene wird die Analyse der Identitätskonzepte, der Dimensionen der Kindheit und der Konstruktion von Kindheit und Jugend vor dem Hintergrund ihrer historischen Entwicklung sowie der *Age Studies*[2] und *Childhood Studies*[3] vorgenommen. Darüber hinaus folgen ein Forschungsüberblick und die Begriffsbestimmung des Untersuchungsgegenstandes.

Zu den weiteren Kernfragen dieses Kapitels gehören zum einen die nach den Bedingungen der ästhetischen Entwicklung von Kinder- und Jugendliteratur unter Berücksichtigung verschiedener Aspekte der Entstehung sowie des Form- und Funktionswandels. Zum anderen werden die Fragen nach den divergierenden Kindheitsauffassungen, Traditionen und Mentalitäten[4] sowie nach dem (universellen oder kulturspezifischen) Status der Kinder- und Jugendliteratur in den Blick genommen. Ferner interessieren die Beziehungen zwischen den Literaturen. Es handelt sich somit primär um eine komparatistische historische Darstellung im Kontext der

[1] Vgl. Gennep 1999, Mead 1929, Ariès 1962.
[2] Vgl. Frønes 1994, Haller 2005, Haller 2010, Haller 2010a, Aapola 2002, Beauvais 2016.
[3] Vgl. Nodelman 2008. Diese Forschungsrichtungen werden thematisiert, um einen möglichst facettenreichen Blick auf den Gegenstand der Kinder- und Jugendliteratur zu ermöglichen. Da diese jedoch nicht primär zur literaturwissenschaftlichen Methodik, insbesondere der Narratologie, zählen, wird auf sie nicht näher eingegangen.
[4] Vgl. Ewers 1989.

kulturellen, sozialen, ökonomischen und bildungspolitischen Faktoren, die Kindheitsideologien sowie die Autonomie der Kinder- und Jugendliteratur oder ihre heteronome Indienstnahme beeinflussen. Dabei erfährt die Interpretation der Entwicklungen und Überlegungen zum Form- und Funktionswandel eine stärkere Akzentuierung als die Vorstellung der wichtigsten und erfolgreichsten Autoren.[5]

2.1 Kindheit als Konstrukt

Es ist davon auszugehen, dass Kindheit als mehrdimensionales Kulturphänomen anthropologisch, historisch, psychosozial und psychoanalytisch,[6] kulturell[7] und auch literarästhetisch[8] konstruiert wurde und in einem kontinuierlichen Paradigmenwechsel begriffen ist.[9] Die Entwicklung der Vorstellungen über Kindheit verlief seit ihrer von Diskursen geprägten Entdeckung bis zum heutigen Wissensstand nicht linear.[10]

Die bereits in Altägypten und Altmesopotamien formulierten und in der Antike fortentwickelten sowie mit einem Fürsorge-, Erziehungs- und Bildungsauftrag konnektierten Ideen über die Kindheit als einer extraordinären Lebensspanne gerieten im mittelalterlichen Europa in Vergessenheit. Die dominierende Auffassung von Kindern als arbeitsfähigen ‚kleinen Erwachsenen' in einer zweckgebundenen Familie resultierte aus demografischen, historischen und sozialen Gegebenheiten.[11] Diese Sicht auf Kinder korrelierte mit dem Projektionsverhalten der empathielosen Erwachsenen.[12]

Erst in der Renaissance entwickelte sich die Vorstellung vom Kind als einem schutz- und förderbedürftigen Wesen mit wertzuschätzenden kindlichen Charaktereigenschaften wie Natürlichkeit, Unvoreingenommenheit und Fantasie, die dann später in den Diskursen u. a. unter dem Einfluss Jean-Jacques Rousseaus[13] im

---

[5] Eine solche Präsentation findet sich in folgenden Arbeiten, um nur einige wenige exemplarisch zu nennen: Deutsche Kinder- und Jugendliteratur (vgl. Wild 2008, Ewers 2000); Englische Kinder- und Jugendliteratur (vgl. Kullmann 2008, Gillian 1994, Clark 2003, Crowley 1985, MacLeod 1994); Russische Kinder- und Jugendliteratur (vgl. Hellman 2016, Marinelli-König 2007); Japanische Kinder- und Jugendliteratur (vgl. Bravo-Villasante 1977, Huthwaite 1978, Tanaka 1993, Matsui 1990, Matsui 1995, Matsuoka 1996). Eine enzyklopädische Darstellung ist in der *International Companion Encyclopedia of Children's Literature* (vgl. Hunt 2011) zu finden. Zu Problemen und zur Kritik der vergleichenden Geschichtsschreibung der Kinder- und Jugendliteratur (vgl. O'Sullivan 2000).

[6] Vgl. Freud 1941, Ulrich 1995. Zur Kritik an der Besessenheit der Gesellschaft von physischen, moralischen und sexuellen Problemen der Kindheit vgl. Barth 2009, 15.

[7] Vgl. Lenzen 1985, Keller 2008.

[8] Vgl. Gutjahr 2011.

[9] Vgl. Ariès 1962, Baader 1996, Honig 1999.

[10] Vgl. Cunningham 1995, Cunningham 2006.

[11] Vgl. Ariès 1962.

[12] Vgl. de Mause 1974.

[13] Jean-Jacques Rousseau wird in den gegenwärtigen Studien die Rolle des Erfinders der modernen Kindheit abgesprochen (vgl. Andresen 2013).

ausgehenden 18. Jahrhundert vertieft wurde. Die philosophisch-anthropologische Perspektive führte zu einer idealistischen und idyllisierenden (Re-)Fokussierung auf das Natürliche und kulminierte im Kindheitskult.[14]

Konträre Konzeptionen, wie beispielsweise die moralisch-erbauliche Kindheitskonzeption der Aufklärung und die sentimental-mythisierende der Romantik, aber auch die am Soziozentrismus orientierte Konzeption oder die den Individualismus sowie Autonomie[15] akzentuierende Auffassung, deuten auf die Instabilität und Variabilität des Konstrukts Kindheit hin. Im Rahmen von Kindheitskonzeptionen nimmt die Idee von Kindheit als einer sozialen Positionierung einen prominenten Patz ein. Man unterscheidet ferner zwischen sozialer und biologisch determinierter (natürlicher[16]) Kindheit sowie zwischen rhetorischer und historischer Kindheit[17] und postuliert *doing childhood*.[18] Dabei geht es einerseits um den Zustand der Kindheit und andererseits um ihre Performativität. Die Artifizialität der literarischen Kindheit wird in der Regel nicht angezweifelt, wohingegen der konstruierte Charakter der realen Kindheit vorsichtiger prononciert wird:

> *Debate continues about levels of constructedness of the ‚real' child as examined by historians, sociologists, psychologists, and educationists, but there is no doubt about the constructedness of literary children. However much inspired by real-life originals or contemporary thought, the child of literature is inarguable a construction of art.*[19]

Mitunter wird eine Wechselwirkung zwischen der realen und der in kulturellen Artefakten imaginierten Kindheit beziehungsweise deren gegenseitige performative Produktion angenommen:

> *The act of embodiment – the historical process through which childhood and children coproduce each other – is [...] a performance. Childhood is best understood as a legible pattern of behaviors that comes into being through bodies of all ages. The process of constructing childhood, of imagining childhood into being, occurs not only in literary and visual texts but in collaborative performances, the bodily practices, of people of all ages.*[20]

Das Kindliche wird in eine Analogie zu Konzeptionen von Feminität oder auch Maskulinität gesetzt, die in literatur- und auch in kulturwissenschaftlicher Theoriebildung als „ein kulturell angeeignetes Verhaltensrepertoire [gilt], das je nach Bedarf performiert werden kann"[21]. Das Kindliche kann als [eine] ‚Maskerade' aufgeführt werden, [als] eine in Szene gesetzte „Seinsform, die ein (vermeintliches) anderes

[14] Vgl. Ewers 1989.
[15] Zu Antinomien der Autonomie vgl. Keller 2008.
[16] Vgl. Alanen 1994, 2000.
[17] Vgl. Duane 2013.
[18] Vgl. Vallone 2013.
[19] Gavin 2012, 2.
[20] Bernstein 2013, 204.
[21] Benthien 2003, 39.

Sein verbirgt“ [22] und es gerade dadurch repräsentiert, oder aber auch als das dritte *gender*.[23]

Die literarische Kindheit wird auch vor dem Hintergrund eines antiessentialistischen Kulturverständnisses sowie der Ansätze des *topographical turn* beziehungsweise *spatial turn*[24] als ein konstruierter kultureller (Sozialisations-)Raum betrachtet, dessen Grenzen durch verschiedene inhaltliche Kompositionen (welche etwa die erzählte Zeit, die Erzählfolge oder den Bezug der erzählten zur erzählenden Figur betreffen) immer wieder ‚bespielt‘ werden.[25]

Einen Mittelweg formuliert die folgende Annahme: „The child in and through children's literature always existed, between the constructed and the constructive.“[26]

Für die artifizielle Kindheit werden im Rahmen des (auto-)biographischen und (auto-)fiktionalen Erzählens[27] spezifische Plots konstituiert, die synthetisiert werden können:

> *1) die ganz andere Lebensphase (Kindheit erscheint in diesem Plot als paradiesische Insel); 2) die marginale Vorphase vor dem eigentlichen Leben (Kindheit ist durch einen Opferplot gekennzeichnet); 3) die basale Grundlage für künftige Lebensphasen (Kindheit als individuelle Bildungsgeschichte); 4) die historische Generation (Kindheit wird als Zeitzeugengeschichte erzählt).*[28]

In den psychoanalytischen, kognitions- und neurowissenschaftlichen Theorien[29] wird davon ausgegangen, dass die literarische Kindheit sowie Kindheitserinnerungen grundsätzlich Konstruktionen und daher weder konstant noch faktisch-rational sind. Kindheitsdarstellungen spiegeln stets folgende psychologische Mechanismen wider, die allgemein bei einer (Re)-Konstruktion von Kindheit greifen: die (icherhöhende) Selektivität sowie eine idealisierende Selbstreferenz im Sinne der *Self-Enhancement*-Theorie,[30] die Suggestivität und die Variabilität der Erinnerung sowie die Tendenz zur positiven Verklärung[31] im Sinne einer Idylle. Darüber hinaus werden Erinnerungen differenziert: Geschehnisse, die tiefer eingeprägt sind und aus diesem Grund im Erinnerungsprozess eine bedeutsame Rolle einnehmen, werden als emotional besetzte Erlebnisse kategorisiert. Des Weiteren unterscheidet man (traumatische) Momente, die im Sinne einer „Quellenamnesie“[32] dank eines psychischen Schutzmechanismus verdrängt beziehungsweise gelöscht werden, sowie monotone

[22] Benthien 2003, 39.
[23] Vgl. Ulrich 1995.
[24] Vgl. Weigel 2002.
[25] Vgl. Emre 2014, 64.
[26] Rudd 2004, 23.
[27] Vgl. Emre 2014.
[28] Behnken/Zinnecker 2001, 26.
[29] Vgl. Leuzinger-Bohleber 2009.
[30] Vgl. Boer 1992, Fuchs 1999, Fuchs 2009.
[31] Vgl. Fuhs 1999, Fuhs 2009.
[32] Bohleber 2004, 46. Zur Manifestation der Erinnerung durch Tradierung vgl. Halbwachs 1985.

„Durchschnittsepisoden“[33] und „Deckerinnerungen“[34]. Merle Emre gelangt zu dem Schluss, dass eine eindeutige Differenzierung zwischen der Erinnerung an und der Interpretation von Kindheitserlebnissen nicht möglich ist. Deshalb thematisierten (literarische) Erzählungen über Kindheitserinnerungen häufig diese Unzuverlässigkeit.[35]

2.2 Kindheit und Jugend als Kategorien der Kinderliteraturwissenschaft

Kindheit, Jugend und Adoleszenz sind in der Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft zentrale Kategorien. So existiert eine Korrelation zwischen der Fokussierung auf das Alter und dem Alter der Figuren in kinder- und jugendliterarischen Texten. Entsprechend dieser engen Wechselbeziehung werden in den Texten oftmals Alterskonflikte, Alterszuschreibungen und als altersspezifisch dargestellte Probleme[36] verhandelt. In diesem Zusammenhang sind zwei Phänomene zu berücksichtigen: Zum einen geht es um die polyvalente Struktur der Texte, zum anderen um die außertextuelle fluide Altersidentität, die eine Modellierung der impliziten Leserschaft kompliziert. Als ein rezipientenorientiertes Phänomen steht diese Altersidentität in einem Nexus zu den *Childhood Studies* wie den *Age Studies*. Beide Forschungsrichtungen untersuchen diverse Dimensionen des *chronological age* und nehmen dabei konträre Perspektiven ein. Die *Childhood Studies* befassen sich vornehmlich mit Konstruktionen und sozialen Positionierungen von Kindern. *Age Studies* untersuchen dagegen die Performanz und die Performativität des *old age*. Als Resultat weisen die *Childhood Studies* Korrelationen mit der Entwicklungspsychologie und Pädagogik auf, während die *Age Studies* mit der Gerontologie konnektiert sind. In der Kinderliteraturwissenschaft ist meist der Erwachsene die als gesellschaftliche Norm gesetzte Subjektposition, das Telos adoleszenter Entwicklung, und das Kind das mangelbehaftete Andere. Demgegenüber haben die *Age Studies* bis vor kurzem vornehmlich untersucht, wie die Gesellschaft das alte Subjekt primär als defizitär wahrnimmt, während sie der Jugend eine Machtposition zusprechen.[37]

Die Bedeutung des *chronological age* verändert sich mit den institutionellen, diskursiven, kulturellen und historischen Kontexten, innerhalb derer dieses Phänomen interpretiert wird. Darüber hinaus lässt sich eine Dependenz von dem Standpunkt des Betrachters im Sinne einer Fremd- oder Selbstzuschreibung[38] feststellen. Entsprechend hat das *chronological age* kein singuläres Signifikat, sondern eine Mehrzahl

[33] Bohleber 2004, 46.
[34] Freud 1941, 151.
[35] Vgl. Emre 2014.
[36] Zu Kinder- und Jugendliteratur ohne markanten kinder- und jugendliterarischen Code vgl. Ewers 1995, Spinner/Standke 2016, Meek/Watson 2003.
[37] Vgl. Benner/Ullmann 2019, Nodelman 2008.
[38] Vgl. Benner/Ullmann 2019.

an Signifikaten.[39] *Age* tritt in den folgenden fünf Dimensionen auf: *social age*, *biological age*, *psychological age*, „*commodity age*"[40] und *experience age*.[41] Diese unterschiedlichen Facetten ordnen die Interpretationen des *chronological age* entlang diverser Teleologien als Logiken der Zunahme, der Entwicklung und des Verfalls sowie auf der Basis relationaler Verhältnisse.[42] Die Altersidentität eines Subjekts muss damit als fest und fluide, als Frage des Seins wie des Werdens gleichermaßen betrachtet werden.[43] Hinzu kommt der soziokulturelle Wandel der *border cultures* – der Kindheit, der Jugend, der Adoleszenz, der Postadoleszenz und des Übergangs in das Erwachsenenalter, der nicht nur mit der Verschiebung von Grenzen, sondern mit Flexibilität, Entgrenzung und Transzendenz einhergeht. Die Kinder werden früher zu Jugendlichen und verbleiben in der Phase der Adoleszenz bis in das vierte Lebensjahrzehnt hinein.[44]

Als eine Differenzkategorie ist *Age* in Abgrenzung zu erwachsenenliterarischen Botschaften gattungskonstituierend.[45] Trotz einer potenziellen, in den Texten angelegten Mehrfachadressierung[46] und Doppelsinnigkeit sowie trotz einer formalästhetischen, thematischen und narrativen Annäherung der Kinder- und Jugendliteratur an die Erwachsenenliteratur[47] im Sinne einer globalisierten Ästhetik[48] richtet sich die Kinder- und Jugendliteratur primär an nicht erwachsene Rezipienten.[49] Diese spezifische Adressatenbezogenheit und Altersfokussierung bedingen einerseits die Akzentuierung[50] oder den Verzicht auf bestimmte mit dem Alter verbundene Themen[51] und (philosophische) Intertexte,[52] andererseits lässt sich die Verwendung von bestimmten, den implikativen Wissenshorizont berücksichtigenden, narrativen oder typografischen Strategien antizipieren. Als ein Exempel für die zuletzt genannte Tendenz ist die Anfänger- oder Einstiegsliteratur (*Emergent Literacy*) mit der gezielten Akzentuierung der sprachlich-ästhetischen Performanz anzuführen.

---

[39] Vgl. Haller 2010, 2010a, Aapola 2002, Beauvais 2016.
[40] Benner/Ullmann 2019, 150.
[41] Vgl. Gennep 1990, 73.
[42] Vgl. Frønes 1994.
[43] Vgl. Benner/Ullmann 2019.
[44] Vgl. Hengst/Kelle 2003.
[45] Vgl. Vedder 2018, Vedder/Willer 2012.
[46] Vgl. Shavit 1980, Shavit 1986, Grenz/Wilkending 1997, Wall 1991, O'Sullivan 2000.
[47] Zu *Crossover-Literature* (vgl. Beckett 1999, Beckett 2006, Beckett 2009, Beckett 2012, Falconer 2004, Falconer 2009), zu *All-Age-Literature* vgl. Blume 2005, Beckett 2009, Falconer 2009, Blümer 2009, Blümer 2020, Ewers 2011a, Bertling 2016, Deißler 2011, zu *Crosswriting* vgl. Knoepflmacher/Myers 1997, Ewers 2000. Zur Konzeption der neuen Altersgruppen (*Young Adults, Tweens* und *New Adults*) vgl. Savage 2007.
[48] Vgl. Kelleter 2012.
[49] Vgl. Brunken 2008, Brunken 2008a.
[50] Vgl. Ißler/Scherer 2020, 297–311.
[51] Vgl. Benner/Ullmann 2019.
[52] Z. B. Existentialismus.

Von einer entwicklungspsychologischen Alterszentrierung[53] ausgehend, formuliert Charlotte Bühler ihre Lesealtertheorie *Märchen und die Phantasie des Kindes*.[54] Das Fundament ihrer Typologie bildet eine den kindlichen Altersstufen präsupponierte Präferenz für bestimmte Genres und Themen, und zwar für Lausbubengeschichten, für Märchen und schließlich für Robinsonaden. Die erste Phase, auch Struwwelpeter-Phase genannt, dauert in Bühlers Vorstellung bis zum vierten Lebensjahr an. Die Märchenphase dominiert zwischen dem vierten und dem achten Lebensjahr. Die Robinson-Phase beginnt mit dem zwölften Lebensjahr.[55] Auch wenn Bühlers Theorem mittlerweile als obsolet gilt,[56] bildet es aus historischer Perspektive einen Meilenstein in der Kinder- und Jugendliteratur und legt die Basis für die spätere Lesesozialisationsforschung.[57] Charlotte Bühlers Überlegungen zur Skalierung der Kinder- und Jugendliteratur initiierten facettenreiche Kindheitskonzeptionen, die nationale Grenzen transzendieren.

Walter Benjamin betont die herausragende Fantasie und Kreativität der Kinder, die „den Erwachsenen nur noch ausnahmsweise zur Verfügung stehen", und die daher mit Hilfe von „onomatopoetisch eingerichteten Stimmbüchleins" oder mit einer „lustige[n] und schöne[n] in der Kanzleischrift geschriebenen Fibel von Jean Paul zu fördern [sind]"[58]. Kornej Čukovskij formuliert dreizehn Richtlinien bezüglich der Ästhetik der für Kinder bestimmten Lyrik, darunter Bildhaftigkeit, Musikalität, Poetizität, Tanzbarkeit der Sprache, rascher Sequenzwechsel, Dynamik und abwechslungsreicher Rhythmus, federnder Reim, Trochäus, Reduktion von Epitheta für Kleinkinder sowie Sprachspiel und Witz.[59]

Marija Nikolajeva versteht in ihrer Poetik *Power, Voice and Subjectivity* Erwachsene als intra- und extratextuelle Machtinstanzen und Kinder als Objekte erwachsener Machtausübung.[60] In der gegenwärtigen Kinder- und Jugendliteratur findet sich eine

[53] Die Skalierung der Kinder- und Jugendliteratur nach Altersgruppen wurde bereits in der Spätaufklärung thematisiert (vgl. Kümmerling-Meibauer 2012). Die Altersgrenzen und die Zuordnung bestimmter Genres und Themen wurden in Rekurrenz auf Charles Darwins und Ernst Haeckels Forschungen zur Ontogenese begründet. Auch in der Nachkriegszeit galten die Erkenntnisse der Entwicklungspsychologie und der Jungleserkunde als „unumstößlich" (Ewers 1996a, 168) und dienten als Grundlage für die Vorstellung einer phasengerechten, „dezidierte[n] Altersstufenliteratur" (Ewers 1996a, 168).

[54] Vgl. Bühler 1918, Bühler/Bilz 1977.

[55] Wie Charlotte Bühler formulierte Kornej Čukovskij in seinem Text *Lepye nelepicy* altersspezifische Präferenzen aus (vgl. Čukovskij 1924). Čukovskij valorisiert den Konnex zwischen der Vorliebe des Kindes für Nonsense-Verse in einer bestimmten Entwicklungsphase und seiner fortschreitenden kognitiven Entwicklung, die im Erkennen der Funktionsprinzipien des *mundus inversus* und dem aus dieser Erkenntnis resultierenden Lachen evident wird. Zur empirischen Bestätigung von Čukovskijs Thesen (vgl. Vygotskij 1925). Zu weiteren Theorien des Lesealters vgl. Winnicott 1969, Lypp 1984, Scherer 2018, Ewers 1989.

[56] Zur Kritik vgl. O'Sullivan 2000.

[57] Vgl. Kuzminykh 2009.

[58] Benjamin 1982, 19.

[59] Vgl. Čukovskij 1924.

[60] Vgl. Nikolajeva 2010.

Rekurrenz auf *Kinship*-Modelle,[61] die sich in der Gleichberechtigung der kindlichen, jugendlichen und erwachsenen Figuren manifestiert.

Die Konzentration auf die altersspezifische Thematik sowie auf die pädagogische Funktionalisierung wird mit der Emanzipation der Kinder- und Jugendliteratur ebenfalls zugunsten einer Öffnung zu den bis dahin tabuisierten beziehungsweise scheinbar weniger relevanten Themen sowie zu der Komplexität der narratologischen Strukturen und der ästhetisch-stilistischen Ausdrucksweise aufgehoben. Darüber hinaus ist das Faktum zu berücksichtigen, dass Altersdiskurse grundlegende Bestandteile der Konstruktion von Kindern und Jugendlichen als Teilnehmer literarischer Kommunikation bilden und ein zentraler Faktor bei der Kritik und Besprechung literarischer Botschaften sind.[62] Für diese kommunikative Perspektive ist die Frage nach den Texten, die als Kinder- und Jugendliteratur kommuniziert werden, ausschlaggebend.[63] Die Frage nach ihrer dementsprechenden poetologischen Identität wurde und wird in eine unmittelbare Dependenz zum inkludierenden beziehungsweise exkludierenden[64] Akt der Zuschreibung gesetzt.

In diesem Kontext ist die Diskussion um den Begriff der Kinder- und Jugendlektüre[65] von besonderer Relevanz. Sie hat Auswirkungen auf die Wahl der Texte.

2.3 Kinder- und Jugendliteratur – Begriffsextension

Die Suche nach einer tragfähigen und adäquaten Definition des kulturell-literarischen Gegenstandes der Kinder- und Jugendliteratur erweist sich aus mehreren Gründen als schwierig. Die Komplikationen resultieren aus der hohen Inhomogenität der Kinder- und Jugendliteratur und folglich aus der Heterogenität[66] der Begriffserklärungen mit ihrem inkludierenden beziehungsweise exkludierenden Charakter. Hinzu kommt die doppelte Referenz[67] der Kinder- und Jugendliteratur. Einerseits bezieht sie sich auf das literarische, auf der Ästhetik- und der Polyvalenzkonvention[68] beruhende, System und andererseits auf das pädagogische System,[69]

[61] Vgl. Gubar 2016.
[62] Vgl. Benner/Ullmann 2019.
[63] Vgl. Ewers 2012.
[64] Vgl. Ewers 2012.
[65] Vgl. Schmid 2018.
[66] Vgl. Ewers 1982, Ewers 1995, Ewers 2012, Kümmerling-Meibauer 2012, O'Sullivan 2000, Shavit 1986.
[67] Die Doppelzugehörigkeit der Kinder- und Jugendliteratur zum literarischen und pädagogischen System steht in einer engen Dependenz mit Statuszuweisungen von zwei Seiten, die selten eine Deckungsgleichheit aufweisen (vgl. Shavit 1986).
[68] Vgl. Schmidt 1980.
[69] Zum Paradigmenwechsel vom Nützlichen zum Angemessenen innerhalb des pädagogischen Systems vgl. Hurrelmann 1996. Zur fehlenden Autonomie der Kinder- und Jugendliteratur aufgrund ihrer Zugehörigkeit zum pädagogischen System vgl. O'Sullivan 2000, 113 ff.

in dem ihr der Status einer enkulturationsrelevanten Sozialisationsinstanz[70] mit einem „Mitgliedschaftsentwurf“[71] attestiert wird. In den grundlegenden Definitionen rückt darüber hinaus die Asymmetrie der Kommunikation[72] zwischen den an ihr beteiligten Kommunikationspartnern stets wiederkehrend in den Fokus. In diesem Zusammenhang wird auf die Durchlässigkeit der Grenzen[73] der Kinder- und Jugendliteratur als eines *All-Age*-Phänomens und der damit korrelierenden fluiden Altersidentität abstrakter Leser verwiesen. Auch die von Kindern und Jugendlichen verfasste Literatur oder solche, die in Kooperation mit Erwachsenen entsteht,[74] wird als Kinder- und Jugendliteratur bezeichnet.[75] Ferner werden in diese Gruppe mündliche Erzählungen[76] und Ego-Dokumente einbezogen.[77] Als Synthese der vorliegenden theoretischen Überlegungen[78] kann Kinder- und Jugendliteratur als ein komplexes, mehrdimensionales System innerhalb des literarischen Polysystems[79] aufgefasst werden, das Texte[80] in ihrer spektralen, gattungs- und genrespezifischen Ausdifferenzierung inkludiert, die primär an noch nicht erwachsene Rezipienten adressiert sind, und das diverse Vermittlungsinstanzen und Vermittlungsarten sowie eine doppelte Referenz zum ästhetischen und zum pädagogischen Bereich berücksichtigt. In dieser subsumierenden Betrachtung lassen sich jedoch einige Problemfelder identifizieren, die in einem engen Konnex zu den im ersten Kapitel dieser Arbeit diskutierten Theoremen stehen. Zum einen ist der Aspekt der Zugehörigkeit zum pädagogischen System zu nennen. Es ist gezeigt worden, dass jegliche Indienst-

[70] Vgl. Lypp 1984, Stephens 1992, Hurrelmann 1995, Ewers 1995.
[71] Rosebrock 1995, 14.
[72] Vgl. Lypp 1984, Klingberg 1973, O'Sullivan 2000, Scherer 2018.
[73] Vgl. Schmideler 2017, Rutschmann 2002, O'Sullivan 2000, Michals 2014.
[74] Vgl. Gubar 2016.
[75] Als Beispiele können das *Tagebuch der Anne Frank* (vgl. Frank 1947), *Vyključit' moe video* (vgl. Šalašova 2021) und vierzählige Publikationen von Anna Todd, die in der virtuellen Umgebung entstanden sind, genannt werden.
[76] Vgl. Ong 1982.
[77] Vgl. Kümmerling-Meibauer 2020, 3.
[78] Vgl. Detmer 1842, Wolgast 1896, Wolgast 1906, Brüggemann/Ewers 1982, Hürlimann 1959, Klingberg 1973, Scherf 1975, Lypp 1984, Gillis 1980, Ewers 1982, Ewers 1989, Ewers 1990, Ewers 1995, Ewers 1996, Ewers 2002, Ewers 2005, Ewers 2011, Ewers 2011a, Ewers 2012, Ewers 2013, Ewers 2013a, Ewers 2018, Mattenklott 1994, Dolle-Weinkauff/Ewers 1996, Thiele 2003, Gansel 1999, Kümmerling-Meibauer 2001, Kümmerling-Meibauer 2003, Kümmerling-Meibauer 2007, Kümmerling-Meibauer 2020, Weinkauff/von Glasenapp 2014, Gittel 2018, von Glasenapp/Nagel 1996, von Glasenapp 2014, von Glasenapp 2016, von Glasenapp 2018, Ullrich 1999, Ullrich 2015, Ullrich 2018. Zur englischsprachigen Literatur vgl. Turner 1979, Shavit 1986, Reynolds 2007, Nikolajeva 1988, Nikolajeva 1996, Nikolajeva 2010, Nikolajeva 2014, Nodelmann 2008, Beckett 2006, 2009, Gubar 2016, Hunt 2011. Zur russischsprachigen Literatur vgl. Tusov 1762, Marinelli-König 2007, Hellman 2016. Zur japanischen Literatur vgl. Ueno 1993.
[79] Vgl. Even-Zohar 1979, O'Sullivan 2000, 110 ff., Shavit 1986.
[80] Das Spektrum der Kinder- und Jugendliteratur umfasst alle Gattungen und fast alle Genres, die auch in der Literatur für Erwachsene anzutreffen sind, angefangen vom Kleinkindbilderbuch für Kinder ab dem Alter von 10 bis 12 Monaten (*Emergent Literacy*) bis zu den für junge Erwachsene verfassten Romanen (im Englischen: *Young Adult Novels*), die sich an die Altersgruppe der 16- bis 20-Jährigen richten (vgl. Kümmerling-Meibauer 2012, 9).

nahme, auch die erzieherisch motivierte im Sinne des Horaz'schen *docere*, zur Genese einer heteronomen Literatur führt. Diese steht in konträrer Position zu der Auffassung von der Kunst im Allgemeinen und von der Literatur im Besonderen, Ausdruck des freien Willens zu sein. Sie büßt die Autonomie des moralischen Imperativs ein und unterläuft die aporetische Dichotomie ästhetischer Erziehung im freien Spiel, der zufolge Literatur ‚heranbildet', indem sie den Menschen zur spielerischen Selbstgestaltung befreit, also nicht mit konventionellen Dogmen ‚erzieht'. Mit Kant gesprochen veranlasst die Literatur zum Denken, ohne dass sie auf einen bestimmten Terminus konzentriert wird. Mithin erweitert sie den Begriff selbst ästhetisch auf unbegrenzte Art und bringt dadurch das Vermögen intellektueller Ideen, also die Vernunft, in Bewegung.[81] Die spezifische ‚Funktion' der Literatur auch und besonders der Kinder- und Jugendliteratur besteht somit in der Konstruktion von Polyvalenz, die einer Manipulierbarkeit des lesenden Subjekts entgegenwirkt und das eigenständige Denken fördert, sowie in dem Aufbau einer Beziehungskommunikation.[82] Sie ist der (logischen und belehrenden) Informationskommunikation entgegengesetzt. Die letzte gehört nicht zum ‚Aufgabenspektrum' erwachsenenliterarischer und kinderliterarischer Texte.[83] Damit ist das Thema der Adressierung beziehungsweise der Kinder- und Jugendliteratur als eines *All-Age* Phänomens tangiert. Polyvalente und somit autonome kinder- und jugendliterarische Texte werden auch von Erwachsenen gelesen. Sie erscheinen als duale Ausgaben mit dezenten Titelseiten,[84] während heteronome, monoseme Texte mit einem klar erkennbaren Bildungsauftrag sich einer solchen Resonanz nicht erfreuen können. Die diffamierende Separierung und die kontinuierlich geäußerten Wünsche nach einer Aufwertung der Kinder- und Jugendliteratur[85] innerhalb der allgemeinen Literaturwissenschaft sind auf ihre Heteronomie zurückzuführen. Jegliche Indienstnahme schmälert die ästhetische Qualität. Durch die Polyvalenz der Erwachsenenliteratur lässt sich wiederum das Interesse der Kinder und Jugendlichen an ihr erklären.

In der vorliegenden Arbeit wird der Fokus auf die autonome Kinder- und Jugendliteratur gelegt, denn nur diese kann den von Kant, Schiller und Hegel formulierten ästhetischen Postulaten gerecht werden. In ihrer Autonomie ermöglicht sie das freie Spiel der Erkenntnisvermögen (der Einbildungskraft und des Verstandes), die nicht in einem hierarchischen Dependenzverhältnis stehen, sondern schöpferisch miteinander interagieren: So reagiert die Einbildungskraft auf jeden eindeutigen Begriff, auf den der Verstand das Erfahrene bringen will, mit einer ästhetischen Idee. Diese lässt sich nicht auf einen konkreten Begriff reduzieren und exkludiert dementsprechend eine Monosemierung. Die ästhetische Idee zeichnet sich dadurch

[81] Vgl. Kant 2009, 203.
[82] Vgl. Freise 2019, 364.
[83] Vgl. Freise 2019, 364. Vgl. Kapitel VII dieser Arbeit.
[84] Vgl. Kapitel VII dieser Arbeit.
[85] Vgl. Einleitung.

aus, dass sie aufgrund einer „Mannigfaltigkeit der Theilvorstellungen“[86] „viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff, adäquat sein kann“[87]. Dieses Potenzial des freien Spiels und die intensionale sowie extensionale Offenheit der sprachlichen Zeichen sollte sich gerade die Kinder- und Jugendliteratur zu eigen machen. Sie bildet ein komplexes System innerhalb des literarischen Polysystems und umfasst verschiedene Texte in ihrer spektralen, gattungs- und genrespezifischen Ausdifferenzierung. In ihrer polyvalenten Konstruktion kann sie somit einen breiten Kreis von Adressaten ansprechen. Der Bezug zum pädagogischen System mit seinen externen Geltungsansprüchen geht dagegen mit einer Evokation der Heteronomie einher.

2.4 Kindheitskonzeptionen in autonomen und heteronomen Literatursystemen

Im kinderliteraturwissenschaftlichen Diskurs existieren universalistische Beschreibungsmodelle der Entwicklung der Kinderliteratur.[88] In diesen werden die divergierenden Verläufe der Entstehung und Etablierung von Kinderliteraturen in verschiedenen Ländern im Hinblick auf die jeweiligen historischen, politischen, ökonomischen und soziokulturellen Bedingungen nivelliert. Die Konvergenzen werden dagegen verabsolutiert. Als eine Disposition der Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur wird die Dominanz einer bestimmten Kindheitsauffassung sowie die damit eng konnektierte Erziehungsideologie gesehen. Diese Faktoren prägen den kinderpädagogischen Diskurs mit seinen kanonisierenden und sanktionierenden Tendenzen. Die Exklusion bezieht sich dabei auf die aus der Sicht von sozialen, politischen und religiösen Instanzen korrumpierende, rein unterhaltungs- und gewinnorientierte Literatur für Kinder, deren Kenntnis für schädlich gehalten wird.[89] Diese bewahrende Haltung begünstigt die Stratifizierung der Kinderliteratur. So konstatiert Zohar Shavit:

> *I contend that the very same stages of development reappear in all children's literatures, regardless of when and where they begin to develop. That is to say, the historical patterns in the development of children's literature are basically the same in any literature, transcending national and even time boundaries. It does not matter whether two national systems began to develop at the same time, or if one developed a hundred or even two hundred years later (as with Hebrew, and later with Arabic and Japanese children's literatures). They all seem to pass through the very same stages of development without exception. Moreover, the same cultural factors and institutions are involved in their creation.*[90]

[86] Kant 2009, 203.
[87] Kant 2009, 203.
[88] Vgl. Shavit 1986, Nikolajeva 1996, Cunningham 1995.
[89] Vgl. Shavit 1986, 159.
[90] Shavit 1986, 133 ff.

Maria Nikolajeva erkennt in ihrer Poetik der Kinder- und Jugendliteratur *Children's Literature Comes of Age. Towards New Aesthetics*[91] ähnliche Tendenzen für die Evolution der Kinderliteratur:

> *[…] it seems that children's literature in all countries and language areas has gone through more or less the following four stages: […] 1. Adaptations of existing adult literature and of folklore (folktales, myths, fables) to what are believed to be the needs and interests of children, according to accepted and dominant views on child upbringing. […] 2. didactic, educational stories written directly for children. […] 3. the canon of children's literature […] with its different genres and modes […] typical epic narrative structure […] and clear-cut message and a didactic purpose […] 4. Polyphonic, or multi-voiced, children's literature.*[92]

Die ästhetische Elaboriertheit und die Komplexität eines kinder- und jugendliterarischen Textes[93] werden nur im letzten Stadium, also von der polyhonen Kinderliteratur, erreicht.[94] Als weitere Konvergenzpunkte in den zentralen Entwicklungsphasen der Kinder- und Jugendliteratur werden die folgenden identifiziert: die Genese der bürgerlichen Schicht, die Auffassung der Kindheit als einer sich vom (beruflichen) Erwachsenensein unterscheidenden eigenständigen Lebensphase sowie die damit einhergehende Ausbildung der aufgeklärten Kinderliteratur[95] und die Pädagogisierung der Kindheit, die Intimisierung der Familienbeziehungen mit der Entstehung des Sujets Kindheit als ästhetisierter Topos der Selbstreferenz, die Expansion des literarischen Marktes, die Kommerzialisierung und Massenproduktion der populären Kinder- und Jugendliteratur und schließlich die Einführung der allgemeinen Schulpflicht, der Ausbau des Schulsystems, die Alphabetisierung der Bevölkerung und die Entwicklung eines literaturpädagogischen Diskurses.[96]

Auch Hugh Cunningham betont die Parallelen in der Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur. Dabei konstatiert er eine Prägung der nordamerikanischen durch die nordwesteuropäische Literatur und betrachtet sogar aufgrund der Ähnlichkeiten im gesellschaftlichen und kulturellen Bereich den westlichen Kulturraum Nordamerikas und (Nordwest-)Europas als Einheit: „Patterns of change in the experience of childhood in Europe and Northamerica […] were broadly similar."[97]

Emer O'Sullivan kritisiert die in diesen Modellen postulierte Universalität und weist auf eine von den skizzierten sozialen, ökonomischen und bildungspolitischen Faktoren alternierende Entwicklung hin.[98]

---

[91] Vgl. Nikolajeva 1996.
[92] Nikolajeva 1996, 95–97.
[93] Vgl. Nikolajeva 1996, 9.
[94] Zur Kritik an diesem Modell vgl. O'Sullivan 2000.
[95] Vgl. Wild 1987, 3.
[96] Vgl. O'Sullivan 2002, 136–137.
[97] Cunningham 1995, 2.
[98] Vgl. O'Sullivan 2000, Richter 1987, Ulrich 1998, Kullmann 2008.

Im Folgenden soll die Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland, England, den Vereinigten Staaten von Amerika, Russland und Japan skizziert werden mit dem Ziel, potenzielle Divergenzen und Konvergenzen im Hinblick auf Autonomie oder Heteronomie herauszuarbeiten.

2.4.1 Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland

Die Anfänge der Kinder- und Jugendliteratur reichen bis in das 8. Jahrhundert hinein.[99] Die in lateinischer Sprache verfassten Texte richten sich an eine exklusive Gruppe von Rezipienten. Sie sind heteronom, denn ihre primären Ziele bestehen in einer schnellen Alphabetisierung und in einer elementaren Vermittlung religiöser Dogmen sowie ethisch-moralischer Wertvorstellungen einschließlich der damit korrelierenden (standesgemäßen) und genderspezifischen[100] Verhaltensnormen. Die propädeutische Funktion dieser Texte resultiert aus der Wahrnehmung der Kindheit als einer auf das Erwachsensein vorbereitenden und möglich rasch zu beendenden, transitorischen Lebensphase.[101] Die Makrostruktur der kinder- und jugendliterarischen Texte ist nach der affirmierten rhetorischen Formel *praecepta – exempla – imitatio* organisiert, die ihre Implementation in den Sprach-, Rhetorik- und Ethikunterricht legitimiert.[102] Diese programmatische Ausrichtung wird bis in die Periode des Humanismus aufrechterhalten.[103] Parallel dazu verbreitet sich volkstümliche Literatur,[104] konfessionelle – reformatorische und später pietistische – Literatur sowie Ritter-, Picaro- und Idealromane.[105] Ihre Kernbotschaft besteht ungeachtet der konkreten Ausrichtung in der lehrhaften Moral. Die Humanisten nehmen auf die Dispositionen der Kinder Rücksicht und machen diese für den Erziehungsprozess

[99] Exemplarisch ist *Abrogans, eine Glosse*, die ausdrücklich mit jugendlichem Bezug zusammengestellt wurde, zu nennen (vgl. Brunken 2008, 1).

[100] Otto Brunken führt folgende Beispiele an: *Cato* (3–4. Jahrhundert). *Der Seele Trost*, ca. 1350. Lichtenstein 1257, 1210–1220, *Schreiben und unterrichtung für die Frawen und Weiber/ die ihre Töchter gern zur zucht und Erbarkeit ziehen und anhalten wollen* (1598) sowie *Neu eröffnete Schule/ vor das noch ledige Frauenzimmer* (1720) oder *Ein schön newes Lied/ von Junckfraw tracht Hoffart und pracht* (1572–1613), *Fraw Dugentreich* (1518–1521), *Der Jungen Knaben Spiegel* von Jörg Wickram (1554) (vgl. Brunken 2008, 1 ff.)

[101] Vgl. Ariès 1962.

[102] Vgl. Brüggemann/Brunken 1990.

[103] Die illustrierten Fabeln, Fibeln und Bibeltexte des 14. Jahrhunderts und die Emblemtexte des 16. Jahrhunderts standen ebenfalls im Dienst des *docere*. Die Visualisierungen dienten der Veranschaulichung textuell codierter Informationen und sollten Aufmerksamkeit und Einprägsamkeit fördern. Johann Amos Comenius expliziert dieses pädagogische Prinzip im Vorwort seines zweisprachigen Realienbuches *Orbis sensualium pictus* (1658). Ferner soll es als ein Malbuch eingesetzt werden und seine Illustrationen für die Schulung der Feinmotorik, der Farbwahrnehmung und der Konzentrationsfähigkeit zum Einsatz kommen. An die Programmatik von Comenius knüpften seine Nachfolger an, beispielsweise Jacob Eberhard Gailer mit seinem Buch *Neuer Orbis pictus für die Jugend* (1832) (vgl. Brunken 2008).

[104] Z. B. *Die schöne Magelona* (1535), *Doktor Faustus* (1599) (vgl. Brunken 2008).

[105] Vgl. Grimmelshausen 1670.

nutzbar. Im 18. Jahrhundert wird diese Konfundierung durch den Erziehungsroman[106] ergänzt.

In der Aufklärung wird die Kindheit als ein eigenständiger, bedeutungsvoller, formativer Lebensabschnitt im Sozialisierungsprozess anerkannt.[107] Die Aufwertung der Kindheit steht in einem engen Zusammenhang mit der Zuordnung der Kinder zu dem aufgeklärten Staat und der daraus resultierenden Ergänzung der Pflichten des Kindes gegenüber der Gesellschaft durch seine Rechte.[108] Die Vorstellung des Kindeswohls bedingt eine wesentliche Modifikation im familialen und sozialen Umgang mit Kindern. Dem entspricht ein grundlegender Wandel der Performativität von Kindern in den literarischen Texten. Eine *do-ut-des*-Relation wird also durch eine ausschließliche elterliche Fürsorge zurückgedrängt.[109] Auch in dieser Phase dominiert die Heteronomie.

Die Übersetzung der Anthropologie von John Locke[110] führt zu einer sukzessiven Distanzierung von dem Erbsünde-Theologem.[111] Diesem Schritt folgt die Entstehung der von der Perfektibilität[112] des Menschen ausgehenden, säkularisierten Pädagogik.[113] In einem Konkurrenzverhältnis dazu steht die sensualistische,[114] in Anlehnung an Jean-Jacques Rousseau konzipierte, radikal individualistische[115] Erziehung zu einem edlen *homme naturel*. Die Trias wird durch die, die philanthropischen, natur- und vernunftgemäßen Ansätze synthetisierende, Erziehungsideologie komplettiert.[116] Eine Innovation ist die Implementierung des unmittelbaren dramatischen Modus in den inszenierten übergenerationalen Lehrgesprächen mit didaktisch motivierten Illustrationen.[117]

Die voranschreitende Alphabetisierung und Kommerzialisierung des kinder- und jugendliterarischen Buchmarktes evozieren eine Diversifizierung des Gattungs- und Genrespektrums der Kinderliteratur: Lesebücher, Reisebeschreibungen,[118] Abenteuerbücher, Spielbücher, Bildungsromane, Kinderzeitschriften, Almanache, (orientalische) Märchensammlungen und Kunstmärchen lösen die moralisierende Monotonie ab. Darüber hinaus wird allmählich der Fokus auf den eigenständigen Umgang des Kindes mit dem Buch gelegt.[119]

---

106 Vgl. de la Mothe-Fénelon 1699–1717.
107 Vgl. Ariès 1962, de Mause 1974, Ehmer 2008, Adams 1986.
108 Vgl. Wild 2008, 45 zum Vorwort zu der 1771 erschienenen Zeitschrift für Eltern von Christian Gottfried Boeckh.
109 Vgl. Habermas 2000, Cunningham 2006.
110 Vgl. Locke 1966.
111 Vgl. Richter 1987, 26.
112 Vgl. Kant 2009.
113 Vgl. Schmideler 2014.
114 Vgl. Rousseau 1989.
115 Zur Entstehung der Textform der Kindheits- und Jugendautobiografie mit der Erprobung und Konsolidierung neuer Identitätsauffassungen vgl. Emre 2014.
116 Vgl. Campe 1782, Campe 1789.
117 Vgl. Campe 1789a.
118 Vgl. Campe 1782.
119 Vgl. Steinlein 1986, Steinlein 1987, Steinlein 1994, Steinlein 2004, Steinlein 2005, Wild 1987.

In der Romantik lässt sich ein Kontinuum mit zwei dichotomisch unvereinbaren Polen identifizieren.[120] Auf der einen Seite finden sich Konzeptionen, deren Vertreter die Gleichwertigkeit ästhetischer Qualitäten der Kinder- und Erwachsenenliteratur akzentuieren und dementsprechend für ihre Autonomie von einer pädagogischen Indienstnahme plädieren.[121] Auf diese freien kinder- und jugendliterarischen Konzeptionen üben die Autonomieästhetiken von Immanuel Kant, Friedrich Schiller und Georg Wilhelm Friedrich Hegel Einfluss.[122] Auf der anderen Seite sind weiterhin pädagogisch motivierte, heteronome Ansätze präsent.

Geprägt durch das Herder'sche Rekapitulationsprinzip[123] sowie durch die Leibniz'sche Monadenlehre[124] mit ihren Konzepten der Individualität, der Selbstentwicklung und dem Bildungsdrang, petrifiziert sich die Auffassung von der Kindheit als einer authentischen Daseinsform. Herder differenziert in seiner triadischen Geschichtskonzeption folgende Phasen: Die erste, vergangene und irreversible Phase der Menschheit spiegelt sich in der Naivität sowie in der Gottesnähe des Kindes. Die zweite Phase bezieht sich auf das gegenwärtige Menschheitsstadium, das durch Reflexion und Intellekt determiniert ist. Die dritte Phase impliziert das idealisierte ‚Goldene Zeitalter', das als zweite Kindheit deklariert wird. Diese Triade wendet sich gegen die Verklärung der ersten Phase und visiert eine rasche Überwindung der zweiten Phase mit dem Ziel einer ‚paradiesischen' Zukunft an.[125]

Der Herder'sche Kindheitsentwurf erfreut sich zwar einer Resonanz, aber seine rein aufgeklärte Anthropologie wird durch die metaphysische Deduktion vor dem Hintergrund der neuplatonisch-mystischen Kindheitsvorstellung[126] verschärft. Das Kind wird in der Tradition der Deifizierung zu einem Faszinosum sowie zum Vater

[120] Vgl. Brunken/Hurrelmann/Pech 1998. Otto Brunken, Bettina Hurrelmann und Klaus-Ulrich Pech weisen auf den konstruierten Charakter des romantischen Kanons der Kinder- und Jugendliteratur hin, in dem Texte von Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Wilhelm und Jacob Grimm sowie Clemens Brentano und Achim von Armin lediglich eine marginalisierte Bedeutung hatten und von anderen Autoren, wie z. B. Gustav Nieritz, Christoph von Schmidt und Christian Gottlob Barth dominiert wurden. Die zuletzt genannten bildeten ein Triumvirat des 19. Jahrhunderts in Bezug auf die von Viellesern breit rezipierten Vielschreiber, die in der deutschen Sprache veröffentlichten (vgl. Schmideler 2014, 192 ff.). Zwar stellen die Ergebnisse von Otto Brunken, Bettina Hurrelmann und Klaus-Ulrich Pech (vgl. Brunken/Hurrelmann/Pech 1998) das Faktum nicht infrage, dass die Werke von Hoffmann, Grimm oder Brentano „Höhepunkte der kanonisierten allgemeinen Literaturgeschichte" darstellen und „ganz entscheidende Schnittstellen der allgemeinen mit der Kinderliteratur" gewesen sind, aber sie konstatieren auch ganz unmissverständlich, dass „der Anteil romantischer Texte am Gesamtbestand der Kinder- und Jugendliteratur viel zu gering" sei, um die weitere Ausdifferenzierung der Kinder- und Jugendliteratur zu einem relativ eigenständigen Literatursystem" zu befördern, sodass „die romantisch inspirierten kinderliterarischen Texte sehr schnell einem pädagogisch-literarischen Anpassungsprozess unterworfen" worden sind, „der relativ bruchlos in die biedermeierliche Kinderliteratur überleitet" (zit. nach Schmideler 2014, 200).

[121] Vgl. Ullrich 2018.

[122] Vgl. Kapitel I dieser Arbeit.

[123] Vgl. Herder 1994.

[124] Vgl. Leibniz 1980.

[125] Vgl. Kümmerling-Meibauer 2012.

[126] Vgl. Ullrich 2018.

der Menschen in der hermetisch-gnostischen Vorstellung.[127] Diese Auffassung bedingt einerseits die Abkehr von der die Aufklärung dominierenden Wirklichkeitsorientierung und andererseits von der pädagogischen Instrumentalisierung der Kinderliteratur.[128] Der kindliche Geist wird zu einer letztgültigen Wahrheitsinstanz erhoben, sein Blick zu einem korrigierenden, die Dinge entzaubernden wie sie aus ihrer Entfremdung erlösenden Erkenntnisakt.[129] Aus diesem Grund reüssiert die Kindheit im Kontrast zu den Idealbildern der Aufklärung zu einem Motiv der Sehnsucht nach einer vergangenen (himmlischen) Harmonie[130] und einer utopischen Zukunft, die es zu erreichen gilt.[131]

Die kindliche Fantasie und die daraus resultierende poetische beziehungsweise kreative Genialität werden als der göttliche Kern aufgefasst, der mittels entsprechender Literatur kultiviert werden soll. Diese prätendiert eine naturwüchsige Herausbildung der Kindheit.[132]

Die narrative Basis des romantischen Kindheitsideals rekurriert auf neuzeitliche, literarisch-philosophisch verankerte Mythen ohne kultisch-religiöse Verankerung: den präromantischen Mythos vom ‚Goldenen Zeitalter' mit der Akzentuierung der Dignität der Kindheit und den romantischen Mythos vom Kind als dem Messias.[133] Diesem wird das Potenzial attestiert, die entfremdeten Erwachsenen von ihrer Exklusionsidentität[134] zu erlösen und sie zu einer Lebenseinigung[135] zu führen. Ferner ist eine weitere Tendenz für diese historische Periode zu explizieren, nämlich die ‚natürliche' Parität von Frau, Kind und Volk mit dementsprechenden Lektüreempfehlungen, wie beispielsweise Märchen.[136] Diese Egalität korreliert mit der Abwertung der weiblichen Intellektualität und lässt sich bis in das 20. Jahrhundert verfolgen, wenn die Emanzipation von Kindern und Frauen umstandslos aufeinander bezogen wird.

Konträr zu der verklärenden Glorifizierung der Kindheit etabliert sich um die Jahrhundertwende die Vorstellung vom ‚bösen Kind'.[137] Sie rekurriert auf das augustinische Diktum des *peccatum naturale*. Das romantische Bild des Kindes wird vor allem dadurch wieder dekonstruiert, dass die Kindheit und die Figur des Kindes in verschiedenen Formen als „Schwellenmetapher"[138] fungieren. Es wird symbolisch

[127] Vgl. Assmann 1978.
[128] Die Emanzipation der Pädagogik wird weniger mit der romantischen autonomieästhetischen Bewegung als mit der Kommerzialisierung konnektiert (vgl. Kümmerling-Meibauer 2012, Roth 1983, Gillis 1994, Speitkamp 1998, Gedike 1787).
[129] Vgl. Ullrich 2018.
[130] Ewers 1989, 260.
[131] Vgl. Richter 1987.
[132] Vgl. Ewers 1982, Ewers 1989, Ewers 2013, Baader 1996, Ullrich 1999.
[133] Vgl. Ullrich 2018, 38.
[134] Vgl. Luhmann 1989.
[135] Vgl. Ullrich 2018.
[136] Zur impliziten Rezipientengruppe von Märchen vgl. Richter 1987, 175–228.
[137] Vgl. Gutjahr 2011.
[138] Emre 2014, 37.

negativ konnotiert, indem man das Wesen des Kindes dämonisiert und die bedrückenden Seiten des Kinderalltags oder martialische Strafen für die kleinsten Verstöße gegen die geltende Moral darstellt.[139] Allerdings zeichnen sich einige kinderliterarische Narrationen dieser Phase durch die den Texten inhärente Polyvalenz sowie durch die aus der polyvalenten Konstruktion resultierende Doppeladressierung und Autonomie im Sinne der Kantischen, Schiller'schen und Hegelianischen Autonomieästhetiken aus.[140]

Auch der kinder- und jugendliterarische Diskurs der Biedermeierzeit ist durch konträre Tendenzen geprägt. Zum einen sind die moralischen Geschichten mit ihrem Fokus auf der Vermittlung einer patriarchalisch determinierten Tugendlehre[141] zu nennen. Als ein Inbegriff des bürgerlichen Ideals[142] kann das Genrebilderbuch mit implementierten Elementen der Genremalerei beziehungsweise das poetische Bilderbuch[143] betrachtet werden. Im Kontrast dazu steht die ponierende Dominanz der Sachliteratur[144] sowie die rasende Entwicklung von Periodika[145] für Kinder- und Jugendliche. Ferner lässt sich die noch stärker voranschreitende Kommerzialisierung der Kinder- und Jugendliteratur beobachten, in der monetäre, pädagogische, lesemotivierende und auch genderspezifische Ambitionen konnektiert werden. Es entwickeln sich auch neue Genres, wie beispielsweise Puppen-, Tier- und Mutter-Kind-Geschichten, Natur- und Weihnachtsmärchen, sittlich-historische Erzählungen, Schul-, Pension- und Feriengeschichten sowie Backfisch-[146] und Familienromane, Liebes-, Brief- und Tagebuchromane, autobiografische Romane, Robinsonaden, ereignisorientierte historische Romane mit dem Fokus auf den relevanten Episoden der deutschen Geschichte, Kriegen und Schlachten und schließlich kulturhistorische Erzählungen mit dem Augenmerk auf der Alltagsgeschichte. In dieser Zeit entsteht die dreibändige Werkausgabe *Sagen des klassischen Altertums* von Gustav Schwab, die die internationale Rezeption der römischen und griechischen Mythologie nachhaltig prägt. Die in der Romantik etablierte Autonomie wird sukzessive zurückgenommen. Als Ziel der Kinder- und Jugendliteratur wird neben dem *docere* auch das *delectare* formuliert. Die Kinder- und Jugendliteratur gerät somit erneut in das Netz der Heteronomie.

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wird Kinder- und Jugendliteratur vermehrt für politische Ziele vereinnahmt und soll ihre Rezipienten für kolonialistische,

---

139 Vgl. Kuzminykh 2020.

140 So ist *Struwwelpeter* von Heinrich Hoffmann (vgl. Hoffmann 1844) nicht nur ein Text über ‚böse' Kinder, sondern auch eine scharfe Kritik an dem sozialen und politischen System. Ähnlich ist der Text *Max und Moritz* von Wilhelm Busch (vgl. Busch 1865) zu deuten. Auch Johanna Spyris *Heidis Lehr- und Wanderjahre* (1880) ist ein polyvalenter Text (vgl. Kuzminykh 2019b, Kuzminykh 2021).

141 Vgl. Wild 2008.

142 Zu der ambivalenten Kindheitsauffassung des aufstrebenden Bürgertums vgl. Gutjahr/Kühlmann/Wucherpfennig 1993.

143 Vgl. Wild 2008.

144 Vgl. Pech 1985.

145 Vgl. Kümmerling-Meibauer 2012.

146 Vgl. Wilkending 2008, Wilkending 2008a.

imperialistische und bestimmte ethnische Gruppen exkludierende Denkweisen gewinnen.

Ende des 19. Jahrhunderts wird die Diskussion um die literarische[147] und künstlerische Qualitätssteigerung entfacht, die partiell mit Verboten der Unterhaltungsliteratur einhergeht.[148] Der kinder- und jugendliterarische Diskurs bleibt jedoch bis in das 20. Jahrhundert hinein von einer divergierenden Vielfalt der Strömungen gekennzeichnet. In der Weimarer Republik wird er nicht nur durch Frauen-[149], Arbeiter- und Jugendbewegung, kirchliche und von Konservativen geführte Debatten, sondern auch durch die demokratischen Strömungen der Zwischenkriegszeit sowie durch soziale Transformationen beeinflusst.

Das Genrespektrum wird durch realistische Kinder- und Jugendliteratur mit ausgeprägten Elementen der Neuen Sachlichkeit erweitert. Einer hohen Resonanz erfreuen sich die Großstadt- und Detektivromane sowie proletarische Großstadt- und Dingmärchen, die sich durch ein Konglomerat konventioneller Erzählmuster, Nonsense-Episoden im Sinne des *mundus inversus*, Satire und Sozialkritik auszeichnen. Der zuletzt genannte Aspekt wird im weiteren Verlauf des Jahrhunderts von der impliziten und später camouflierten[150] Kritik an hybriden Machtambitionen abgelöst. Ferner ist die künstlerische Avantgarde im Kinder- und Bilderbuch[151] zu nennen.

Die Instrumentalisierung der Kinder- und Jugendliteratur für agitatorische Zwecke erreicht ihren Höhepunkt in der Zeit von 1933–1945.[152] Im totalitären nationalsozialistischen System wird die künstlerische Autonomie zugunsten der parteipolitischen Haltung restringiert. Die Heteronomie avanciert zum herrschenden Ordnungsprinzip im literarischen Feld. Doch die kunstregulative Omnipotenz der nationalsozialistischen Auffassungswelt ist eher eine Suggestion als eine der historischen Wirklichkeit entsprechende Selbstverständlichkeit. Auch diese historische Periode ist von konträren Entwicklungen gekennzeichnet. Einerseits werden der als schädlich und zersetzend eingestuften, oppositionell gesinnten autonomen Literatur Publikationsverbote erteilt. Damit konkurrieren die expliziten Aufrufe zur Anfertigung der von der Machtspitze affirmierten Erscheinungen mit einem Schwerpunkt auf den genuin nationalsozialistischen Ideologemen. Die ‚Gesinnungsmäßigkeit' avanciert zu dem entscheidenden Kriterium für die kinder- und jugendliterarischen Neuerscheinungen.[153] Das Signum ‚lesenswert' erhalten aber auch Kolonial-, Seekriegs- und Indianererzählungen mit einem rekursiven Germanenkult sowie einem progressiven Technikkult. Obwohl für diese historische Phase eine Umkeh-

147 Vgl. Wolgast 1896, 1906.
148 Vgl. Kästner 1953.
149 Vgl. Karrenbrock 1995.
150 Vgl. Benner 2015. Vgl. Kapitel III dieser Arbeit.
151 Zur Avantgarde im Bilderbuch vgl. Kümmerling-Meibauer 2016, 307–320.
152 Vgl. Wild 2008, Hopster/Josting/Neuhaus 2002.
153 Vgl. Kümmerling-Meibauer 2012.

rung der Kanonbildung als eines *invisible-hand*-Phänomens[154] charakteristisch ist, zahlreiche Akteure also das Handlungsziel verfolgen, einen neuen, nationalsozialistischen Kanon zu konstruieren, so verfehlen sie doch diese Intention.

Auf der anderen Seite kristallisiert sich die politische Kinder- und Jugendliteratur der Inneren Emigration und des Exils heraus.[155] Politische Kinder- und Jugendliteratur wird auch als „engagierte Literatur"[156] beziehungsweise als ‚Tendenzliteratur'[157] betrachtet und fungiert als „*agent of socialisation*"[158]. Als „Einstiegs- beziehungsweise Sozialisationsliteratur"[159] gerät sie unter externe Zielvorstellungen und dient, dieser Heteronomie verpflichtet, der Vermittlung von Ideologien. Das Attribut ‚engagiert'[160] akzentuiert die Intention der ideologischen oder politischen Einflussnahme literarischer Texte auf ihre implizite Leserschaft.

Die Kinder- und Jugendliteratur der Inneren Emigration und des Exils zeichnet sich durch die Implementation von impliziten und camouflierenden narrativen Strategien aus.[161]

---

[154] Vgl. Winko 2002, 10 ff. Simone Winko erklärt durch die Einführung des *invisible-hand-* Phänomens den Prozess der Kanonbildung. Der Kanon entsteht in einem Prozess, an dem zahlreiche Menschen mitwirken, ohne die Kanonbildung als ein Handlungsziel vor Augen gehabt zu haben (vgl. Winko 2002, 11).

[155] Vgl. Kaminski 1988, Josting 2008, Josting 2008a.

[156] Hucke/Kutzmutz 2007, 446.

[157] Grundlegend dazu ist das Konzept der *littérature engagée* nach Jean-Paul Sartre (vgl. Benner 2015).

[158] Stephens 1992, 3.

[159] Kagelmann 2020, 185.

[160] Mit diesem Attribut wird zugleich auf die Dichotomie zwischen autonomen Kunstwerken und politischen Texten im Sinne einer lebhaftesten Teilnahme hingewiesen. Zugleich ist an die zu dieser Leitdifferenz kontrapunktisch formulierten Theoreme von Theodor Wiesengrund Adorno zu denken. Er betrachtet die autonome Kunst als die engagierte, während er die politischen Texte als Propaganda und tendenziöses Spruchband bezeichnet (vgl. Adorno 1970).

[161] Peter Hollindale differenziert drei Ideologie-Ebenen, nämlich die explizite, die passive und die unbewusste, die jeweils unterschiedliche Grade der Offenheit beschreiben (vgl. Hollindale 1992, 30). Die Explizitheit geht mit einer hohen Transparenz der Narration für erfahrene und unerfahrene Adressatengruppen einher, kann jedoch zur Ablehnung des Textes aufgrund seiner Phrasenhaftigkeit, Geistlosigkeit und Moraldidaxe führen. Die passive Ebene enthält subtile (ideologiekritische) Aussagen, die dennoch deutlich herauszulesen sind. Die unbewusste Ebene lässt sich dann identifizieren, wenn sich die Ideologie in der Sprache manifestiert (vgl. Hollindale 1992, 30). Julia Benner modifiziert diese, aus ihrer Perspektive „vage Typologie" (Benner 2015, 23), indem sie ideologische Manifestationen in explizite, implizite und camouflierte differenziert. Benners Differenzierung in implizit und camoufliert ist zwar auch nicht unproblematisch, insgesamt jedoch sind die Kategorien trennschärfer formuliert: Explizite Texte nehmen unmissverständlich Bezug auf eine bestimmte Ideologie. Diese eindeutige Identifizierung ist durch die historische und dokumentarische Dignität für spätere Generationen der Leser gewährleistet, beispielsweise indem als Marker konkrete Personen, Institutionen, geografische Destinationen und/oder historische Daten genannt werden. Als implizite Literatur gilt für Benner solche, die paraphrasierend vorgeht, um die Reglementierung durch die Literaturlenkungsmechanismen zu umgehen. Sie zeichnet sich durch eine grobe Entzeitlichung und Enträumlichung aus und erzielt dadurch eine generelle Universalität sowie einen potenziellen Transfer der thematisierten Inhalte. Ihre Intention besteht in der „bekehrenden Struktur" (Benner 2012, 25). Ferner ist in Brenners Typologie die implizite Literatur im Gegensatz zu der passiven Literatur von Peter Hollindale (vgl.

Die „literarische ‚Camouflage'"[162] benennt eine „intentionale Differenz zwischen dem camouflierenden Oberflächentext und [dem] camouflierten Subtext"[163] und dient somit dem Schutz sowohl der schreibenden Person als auch derer, die an der Produktion des literarischen Werks beteiligt sind. Dank dieser die Polyvalenz konstruierenden Verfahren sowie dank der Perspektivierung als einer Interferenz der Sinnpositionen bleibt die Kinder- und Jugendliteratur der Inneren Emigration und des Exils ambivalent und bis in die Gegenwart eine Konstituente des nationalphilologischen kinder- und jugendliterarischen Kanons.[164]

Die Nachkriegszeit zeichnet sich sukzessive durch restaurierende Tendenzen aus. Es lässt sich eine Dependenz zwischen der geografischen Teilung Deutschlands und dem Paradigmenwechsel in der Kinder- und Jugendliteratur nachweisen. In westlichen Territorien dominieren demokratische Inhalte den literarischen Markt, wenngleich dieser durch Lizenzvergabe- und Zensurpraktiken der Alliierten kontrolliert wird mit der Intention, die Restitution von Artefakten, die mit der nationalsozialistischen Ideologie konform gehen, zu verhindern.[165] Das primäre Ziel besteht in der „*Reeducation/Reorientation* (Vereinigte Staaten von Amerika), *Reconstruction* (Großbritannien) und *mission civilisatrice* (Frankreich)"[166]. Somit sind die Neuerscheinungen wiederum nicht autonom im Sinne der im ersten Kapitel vorgestellten

Hollindale 1992, 30) „bewusst politisch engagiert" (Benner 2012, 25). In camouflierten Texten werden politische beziehungsweise ideologiekritische Bezüge verdeckt. Für Heinrich Detering fungiert die literarische ‚Camouflage' als „ein Sammelbegriff für Strategien der literarischen Maskierung tabuisierter Themen und Aussagen (vgl. Detering 1997, 292–293).

[162] Detering 1997, 292.

[163] Detering 1997, 292.

[164] Die Autoren dieser Zeit begehen intendiert, als eine Form der Auflehnung gegen die herrschen sozialpolitischen Verhältnisse sowie gegen die hybriden Machtambitionen der jeweils Regierenden, einen eklatanten Tabubruch. Im Wissen um seine Konsequenzen sowie die drohenden unvermeidbaren Sanktionen verschleiern sie diesen mittels gezielt eingesetzter narrativer Strategien und Symbole. Hierzu zählen die inszenierte Infantilität, scheinbar zufällige Assoziationsketten, die Vorverlegung der Handlung in die Sphäre der sekundären Realität mit der damit einhergehenden Verschiebung des Chronotopos, narrative Diskontinuitäten (beispielsweise Fragmentarität), die Nähe zu Satire, Ironie und Groteske, parataktische und elliptische Strukturen sowie scheinbar naive Fragen. So entwickeln Texte dieser historischen Periode den Anschein, nicht mit den herrschenden Regimen in Zusammenhang zu stehen. Darüber hinaus dienen Allusionen auf historische Daten, Ereignisse, Autoren und deren Texte, die zwar mit ähnlichen sozialpolitischen beziehungsweise militärischen Ereignissen in Verbindung stehen, aber andere geografische Kontexte fokussieren, sowie Zahlen- und Farbsymbolik der Camouflage. Die zuletzt genannten Elemente sind als intertextuelle Expansionen zu deuten. Die Verschlüsselung bestimmt in erheblichem Umfang die gesamte Struktur der Texte. Eine weitere Similarität verbirgt sich in der sukzessiven Überwindung des „Naivitätsmodus" (Emre 2014, 16), die einerseits in der (Selbst-)Reflexion und andererseits in der Dekonstruktion des aufoktroyierten Modells kulminiert und als eine *metabolé* (vgl. Aristoteles 1982) konstruiert wird. Die Verwendung von absorbierenden spannungsgenerierenden Strukturen lässt die kindlichen und jugendlichen Rezipienten und auch die Zensoren auf der Oberflächenebene Abenteuer erkennen. In der Tiefendimension der Texte verbirgt sich eine scharfe Kritik am jeweiligen politischen System (vgl. Kapitel III dieser Arbeit).

[165] Vgl. Jäschke 1988.

[166] Benner 2020, 52.

Theoreme.[167] Autonomie lässt sich bei den Klassikern und den übersetzten Büchern feststellen. Mit der Gründung der Bundesrepublik Deutschland anno 1949 erfolgt ein Paradigmenwechsel. Das im Jahre 1953 verabschiedete *Gesetz zur Verbreitung jugendgefährdender Schriften* legitimiert eine strenge Kontrolle der kinder- und jugendliterarischen Publikationen. Seit 1954 wird es von der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften übernommen. Die zentralen Themen des westdeutschen Diskurses um die Kinder- und Jugendliteratur sind zum einen „gute Literatur", zum anderen Kinder- und Jugendliteratur, die als „Schmutz und Schund"[168] diffamiert wird.

In den 1970er–1980er Jahren nimmt die Kinder- und Jugendliteratur Theodor Wiesengrund Adornos und Max Horkheimers ästhetische Überlegungen von der Pervertierung der Aufklärung und der daraus resultierenden Manipulation des Subjekts in den heteronomen Systemen auf.[169] Kinderliterarische Texte sollen polyvalent, emanzipatorisch sowie antiautoritär sein und geben im Sinne der *Ästhetischen Theorie* von Horkheimer und Adorno und ihrer zentralen These von dem „Doppelcharakter der Kunst"[170] „Rätsel"[171] auf. Die Autonomie der Kunst wird nicht im Kantischen interesselosen Wohlgefallen, sondern in der Kritik der Gesellschaft, beispielsweise in der negativen Darstellung bestehender Verhältnisse durch Schock oder Ekel, gesehen. Dem Individuum kommt durch aktive Intervention die Aufgabe zu, die sozialen ‚Missstände' zu optimieren.[172] Somit geraten polyvalent konstruierte Texte auch in dieser Periode unter heteronome Einflüsse.[173] Die Instrumentalisierung der Kinder- und Jugendliteratur setzt sich in den 1990er–2000er Jahren fort, allerdings unter ökonomisch-distributivem Aspekt. Es lassen sich einerseits, besonders in den problemorientierten Texten, Allusionen an die Warngeschichten erkennen, andererseits wird die Tendenz zu globaler Ästhetisierung mit postmodernistischen Experimenten in Bezug auf die implementierten narrativen Strategien deutlich. Damit korreliert eine thematische Pluralisierung mit den Akzenten auf der Diversifizierung soziokultureller und innerpsychischer Lebensentwürfe. Die gegenwärtige Kinder- und Jugendliteratur als Symbolsystem[174] strebt nach

[167] Julia Benner nennt exemplarische Neuerscheinungen (vgl. Benner 2020, 52). Sie konstatiert dabei, dass „die Mehrzahl, der zu dieser Zeit publizierten kinder- und jugendliterarischen Schriften sich nicht durch Weltoffenheit aus[zeichnet], sondern durch kleine abgeschlossene, überschaubare und auffällig um Normalität bemühte Gesellschaften und sogenannte ‚intakte Kernfamilien'. Wohlgeordnete, ‚heile' Welten und gut sortierte, teils zweisprachige Fibeln beherrschen das Gesamtbild" (Benner 2020, 53). Eine weitere Tendenz besteht in der Rückkehr zum Patriarchat. Zum Ordnungsdispositiv vgl. Kümmerling-Meibauer 2012, 67 und zur Wiedergutmachungsliteratur vgl. Steinlein 2008, 335, zur Jeansliteratur vgl. Lindner 1996, Savage 2007.

[168] Jäschke 1988, 314–194.

[169] Vgl. Horkheimer/Adorno 2004, 13. Vgl. Kapitel I dieser Arbeit.

[170] Adorno 1970, Bd. 7, 329.

[171] Adorno 1970, Bd. 7, 182.

[172] Vgl. zu literarischen Beispielen Ende 1960, Ende 1973, Ende 1979, Preußler 1971, Nöstlinger 1972, Maar 1973.

[173] Vgl. Steffens 1998, 1.

[174] Zum Symbolsystem und Handlungssystem vgl. Kümmerling-Meibauer 2020.

Autonomie und versucht, sich auf ihre eigene Gesetzlichkeit zu berufen und dadurch individuell zu bleiben. Damit erfüllt sie die entscheidenden Kriterien für die Autonomie sowie für die ästhetische Qualität im autonomieästhetischen Sinne. Als Handlungssystem ist auch die gegenwärtige Kinder- und Jugendliteratur nach wie vor in das Netz heteronomer Ansprüche eingebunden.

In der DDR wird der Fokus primär auf die Einhaltung ideologischer Prämissen sozialistischer Erziehung gelegt.[175] Folgende Appelle verdeutlichen die dominante Programmatik in der jungen Republik:

> *Es ist eine hohe Pflicht aller Schriftsteller und Dichter, an der Schaffung einer neuen Jugend- und Kinderliteratur mitzuwirken, die die demokratische Erziehung der heranwachsenden Generation fördert.*[176]

und

> *Auch bei der Erziehung unserer Kinder zu jungen Sozialisten ist die Kunst eine Waffe. Und wir wären dumm, wenn wir diese Waffe im Bücherschrank verrosten ließen.*[177]

Entsprechend der vorherrschenden kommunistischen und proletarisch-revolutionären Doktrin vollzieht sich die heteronome Prägung der Kinder- und Jugendliteratur. Vergleichbar mit Pascale Casanovas drei Phasen der Entstehung der Weltrepublik der Texte[178] lassen sich auch in der Kinder- und Jugendliteratur der DDR drei Entwicklungsstufen differenzieren: Die Gründungsphase, die Konsolidierungsphase und schließlich die sukzessive Autonomisierung entgegen der aufoktroyierten Tradition. In der ersten Phase entwickelt sich Literatur unter anderem durch den Einfluss von Übersetzungen der russischsprachigen kinder- und jugendliterarischen Texte.[179] Dementsprechend lassen sich zwei Szenarien identifizieren. Zum einen finden sich flache Heroen, deren vorbildliche literarische Existenz Transfereffekte evozieren soll. Zum anderen dominiert die Narrationen der mentale Erkenntnisweg der Außenseiterfiguren, dessen Konformität schließlich im Glück kulminiert.[180] Die Rebellen, wie beispielsweise Ingrid Babendererde,[181] müssen das ‚neue Paradies' verlassen. In den 1970er Jahren soll entsprechend dem proklamierten Prinzip „reiche Vielfalt der Themen, Inhalte, Stile, Formen und Gestaltungs-

[175] Vgl. Dolle-Weinkauff/Peltsch 2008, Holtz-Baumert 1972.
[176] Gesetz über die Teilnahme der Jugend am Aufbau der DDR und die Förderung der Jugend in Schule und Beruf, bei Sport und Erholung, § 35, Absatz 1, 1950.
[177] Holz-Baumer 1957, 16.
[178] Pascale Casanova geht in ihrer Monografie *The World Republik of Letters* von drei Phasen einer solchen Republik aus: der Gründungsphase der Nationalliteratur, die an die Gründung von Nationalstaaten gebunden ist, der Konsolidierungsphase und schließlich der Autonomisierung von der nationalliterarischen Tradition, die mit Internalisierung einhergeht. Sie konzeptualisiert Weltliteratur auf der Grundlage des Begriffs der Nationalliteratur (vgl. Casanova 2004). Vgl. Kapitel VII dieser Arbeit.
[179] Vgl. Becker 2020, 61–67.
[180] Vgl. Pludra 1959, Korn 1952, Neumann 1958.
[181] Vgl. Johnson 1985.

weisen“[182] verfahren werden. Diese Liberalität prägt zwar die narrativen Verfahren der Kinder- und Jugendliteratur, aber die implizierte und camouflierte Kinder- und Jugendliteratur kritisiert den egalisierenden autoritären Totalitarismus.[183] Einen emanzipatorischen Höhepunkt erreicht die Kinder- und Jugendliteratur in der fantastischen Literatur, deren Gattungskonzept aufgrund der positiv konnotierten Alterität der Figuren mit dem des Sozialistischen Realismus nicht konform ist.[184]

Nach der Wiedervereinigung und der damit konnektierten Zusammenführung der inkompatiblen Literatursysteme kommt es zum nahezu vollständigen ‚Untergang‘ der ostdeutschen Kinder- und Jugendliteratur.[185]

2.4.2 Kinder- und Jugendliteratur in England

Der Entstehungskontext und die kinderliterarische Entwicklung in England[186] weisen einige Similaritäten zu der Genese der Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland auf. Das Gesamtkorpus der kinder- und jugendliterarischen Erscheinungen lässt sich in folgende Gruppen einteilen: *courtesy books*,[187] Texte zur Sprachbildung, Rhetorikerziehung und Realienkunde, Grammatiken, Spruchsammlungen und Lesebücher, *The ABC-books*[188] beziehungsweise *primers*, *hornbooks* (zum Ausmalen) und *chapbooks*,[189] religiöse Schriften wie Kinderbibeln und Katechismen, Civilitas und Virtusliteratur[190] sowie schließlich belletristische Literatur mit einer explizit pädagogischen Attitüde wie Fabeln, *instructive stories* mit der Verbindung von Reisemotiven,[191] Bildungsansprüchen und Sozialkritik sowie *animal stories*.[192]

---

[182] Hager 1972.

[183] Vgl. Plenzdorf 1973, Pludra 1969, Spillner 1984, Kožik 1990.

[184] Vgl. Abraham 1978, Pludra 1985, Hein 1985.

[185] Vgl. Doderer 1999, Links 2010, Lokatis 2006, Lokatis 2009, Weskott 1995, Becker 2013.

[186] Bis zur politischen Dezentralisierung des Vereinigten Königreichs (devolution) insbesondere ab den 1990er Jahren wurde unter dem Begriff English Literature auch das Schaffen der Autoren auf dem gesamten Gebiet der Britischen Inseln subsumiert (vgl. Schneider 2013, 293). Zur Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur in Nordirland vgl. O’Sullivan 2000. Zu Parallelen in der Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur Nordamerikas und Nordeuropas vgl. Cunningham 1995.

[187] Vgl. Cunningham 1995.

[188] Der Leselernprozess erfolgte jedoch mittels der speziell für diese Zwecke verfassten Texte mit puritanischen Unterweisungen und richtete sich teleologisch auf die Bibelrezeption. *The ABC-books* begannen mit dem Satz – In „Adam’s fall, we sinned all“ – und rekurrierten somit auf die Idee des *peccatum naturale*. Darüber hinaus erfreute sich die Idee eines frühen Kindestodes einer großen Popularität, wie der Untertitel des Textes *A Token for Children. An Exact Account of the Conversion, Holy and Exemplary Lives, and Foyful Deaths of Several Young Children* von James Janeway (1671) evident macht (vgl. Karg/Kuzminykh 2014).

[189] Vgl. Cunningham 1995.

[190] *The Book Of The Knight Of La Tour landry: Compiled For The Instruction Of His Daughters* von Geoffrey de la Tour (1372). Der Autor plädiert in diesem Text für die umfassende Bildung beider Geschlechter, die er als einen Garanten für ihr Seelenheil betrachtet. Allerdings legt er mit diesem Buch ein Exempel für die Abschreckungspädagogik vor, die primär das weibliche Geschlecht betrifft (vgl. Kullmann 2008).

[191] Vgl. Swift 1726, Stevenson 1883, Tolkien 1937.

[192] Vgl. Shavit 1986.

John Locke valorisiert in seiner Anthropologie den Status des Kinderbuchs als eines effizienten Instrumentes der säkularen Erziehung des als *tabula rasa* geborenen Menschen.[193] Lockes Apologeten streben in den kinder- und jugendliterarischen Texten eine Synthese aus kognitiven, ethischen und sensualistischen Konstituenten an. Die ästhetische Qualität ist der hohen Transparenz der moralisierenden Narrationen zu subordinieren.[194] Die Indienstnahme für die Moral restringiert die Freiheit der Kunst, die Kant, Schiller und Hegel zufolge nur von der ästhetischen Scheinhaftigkeit leben sollte. Für Kinder- und Jugendliteratur vor 1840 ist eine zukunftsorientierte Kindheitskonzeption mit den konträren Tendenzen im Hinblick auf moralische Maximen kennzeichnend. So wird das Augenmerk einerseits auf den antiklerikalen Rationalismus sowie Utilitarismus (*industry and virtue*) gerichtet, andererseits wird der Puritanismus mit seiner calvinistischen Prädestinationslehre als richtungsweisend für die Entwicklung der Kinder und Jugendlichen in der Kinder- und Jugendliteratur betrachtet. Diese Antinomie dominiert die kinder- und jugendliterarischen Narrationen bis etwa zum Beginn der viktorianischen Ära.[195]

Seit etwa 1840 kommt es in England zu einer sprunghaften quantitativen und qualitativen Ausweitung der partiell explizit doppeladressierten, mit satirischen Überzeichnungen der Charaktere und Ironie angereicherten Kinderliteratur. Wie in Deutschland korreliert die „plötzliche Blüte der Kinder- und Jugendliteratur“[196] mit dem Aufstieg des Bürgertums, der Verhäuslichung und Verinselung der Familie und mit dem Wandel familiärer Strukturen sowie der Interaktionsmuster. Der Moraldiskurs wird Bestandteil des intertextuellen Spiels. Das Spektrum der Tugenden umfasst neben dem ritterlichen Verhaltenskodex, der stoischen Charakterstärke und der kontinuierlichen Selbstreflexion und -beherrschung[197] sowie dem Bestehen physischer und moralischer Bewährungsproben eine von Freundschaft geprägte Loyalität.[198] Diese Topoi dominieren die kinder- und jugendliterarischen Erscheinungen bis in die Gegenwart.

Der französische Bildungsroman von Françoise de Salignanc de la Mothe-Fénelon avanciert auch in England zur Pflichtlektüre. Parallel dazu entwickelt sich die als spezifisch englisch geltende *school story*.[199] Diese kann als ein „Parallel- und Gegenstück“[200] zum Bildungsroman aufgefasst werden. Dabei fungiert die Schule als ein „Mikrokosmos“, der die Schüler für „das Leben im Makrokosmos des Staates beziehungsweise Empire rüstet“[201]. Eine kulturspezifische Besonderheit, die in den

193 Vgl. Locke 1966.
194 Vgl. Brunken 2008.
195 Vgl. Kullmann 2008.
196 Kullmann 2008, 183.
197 Vgl. Lofting 1920, 26.
198 Vgl. Ballantine 1856.
199 Vgl. Kullmann 2008, 113.
200 Karg/Kuzminykh 2014, 147, Kullmann 2008, 113.
201 Kullmann 2008, 115.

school stories verankert und bis in die Gegenwart tradiert wird,[202] ist der „Schulpatriotismus“[203] mit der Kultivierung von *pleasing illusions* und einer Gruppenidentität.[204] Kinderliterarische Texte dieser Richtung sind nicht autonom, da sie in der Hoffnung auf Transfereffekte (*docere*) verfasst werden.

In den 1860er Jahren vollzieht sich ein Paradigmenwechsel, dessen Indiz die Abkehr sowohl vom puritanischen Rigorismus als auch vom mathematisch-naturwissenschaftlichen Rationalismus ist. Der respektvolle Umgang mit Kindern, der sich bis zu einem Kult des schönen Kindes[205] steigert, gewinnt an Relevanz. Eine Novität ist die sich potenzierende Dominanz der Nonsense-Dichtung, als deren Kulminationspunkt das Oeuvre von Eduard Lear[206] und Lewis Carroll[207] gilt.[208] Die Insignien der Kinder- und Jugendliteratur dieser historischen Periode sind die, mittels des Sprachspiels und der vorgetäuschten Logik im Sinne des ästhetischen Scheins konstruierte, Polyvalenz mit der Interferenz der Sinnperspektiven sowie die Individualität der Texte. Diese narrativen Eigenschaften der doppeladressierten literarischen Texte und ihre Selbstreferenzialität verhindern eine monosemierende beziehungsweise begriffliche Konkretisation der ästhetischen Idee. Das der *Nonsense*-Literatur inhärente Spiel ermöglicht das Kantianische und Schiller'sche freie Spiel[209] und die damit kongruierende Freiheit von determinierender Sachlogik. Allerdings liegt hier trotz der scheinbaren Priorisierung der Form und ihrer konträren Darstellungsformen der Mehrfachcodierung und Unterdetermination keine Abwertung des Inhalts vor. Vielmehr wird er zum Teil des freien Spiels. Der Inhalt ist wie in der Formästhetik[210] das Bedeutungskorrelat aller ästhetisch aktiven Werkkomponenten.

In der späten viktorianischen und in der edwardianischen Zeit erfahren diese autonomieästhetischen Tendenzen sukzessive Rücknahmen. Heteronome Vorstellungen finden ihre Manifestation in historiografischer Fiktion mit imperialistischer Ideologie und einer Affinität zu propagandistischen und patriotischen Themen.[211]

---

[202] Vgl. Rowling 1997.

[203] Kullmann 2008, 114.

[204] Vgl. Klausmeier 1963. Als Sparten für die Ausbildung einer kulturspezifischen Gruppenidentität betrachtet Ruth-Gisela Klausmeier die folgenden: Familie, Schule und die Sportgruppe mit dem ausgeprägten *fair play*, *team* und der *party*. Auch Pflanzen und Tiere sind in der literarischen Vorstellung dem Gruppenleben unterworfen (vgl. Klausmeier 1965, 5–9 ff.). Die Gruppenidentität beeinträchtigt jedoch nicht die stark ausgeprägte Freiheitsliebe der Engländer.

[205] Vgl. Burnett 1905.

[206] Vgl. Lear 1948, 2008.

[207] Vgl. Carroll 1863, 2012, 2012a.

[208] Jonathan Swifts *Gullivers Travels* (vgl. Swift 1726) finden ihren Weg in den kinder- und jugendliterarischen Kanon in stark popularisierten Varianten, in denen die Komplexität der Satire im Original drastisch reduziert wird. In dieser Form findet Jonathan Swifts Text Eingang in den populären Kanon, während das Original lediglich im akademischen nationalphilologischen Kanon präsent ist (vgl. Schneider 2013, 292).

[209] Vgl. Kant 2009, 203, Schiller 1962, Bd. 20.1 (14. Brief), 354. Vgl. Kapitel I dieser Arbeit.

[210] Vgl. Bachtin 1971. Vgl. Kapitel I dieser Arbeit.

[211] Vgl. Kullmann 2008.

Im Gegensatz dazu sind Texte zu verstehen, die Schönheit, kindliche Unschuld und Naivität sowie Faszination über den kindlichen Charakter akzentuieren.[212] Wie in der deutschen Romantik bemühen sie sich um Autonomie.

Der Erste Weltkrieg führt zu einem radikalen Bruch im britischen Selbstverständnis und korreliert erneut mit einem Wandel der Kindheitsauffassung.[213] Geschehensorientierte Romane, in denen Kinder autark dargestellt werden, sowie die sogenannte *career novel*[214] verdrängen die patriotische Literatur der Vorkriegszeit.

Die Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg werden gelegentlich als *The Second Golden Age of Children's Literature* bezeichnet. Es kommt zu Neuauflagen viktorianischer Klassiker und zu einer sehr reichhaltigen Produktion neuer, anspruchsvoller, aus narratologischer Sicht komplexer, postmoderner Texte für Kinder mit einem weiten Themenspektrum.[215]

2.4.3 Kinder- und Jugendliteratur in den Vereinigten Staaten von Amerika

In seinem historischen Überblick datiert Thomas Kullmann die Genese der eigenständigen amerikanischen Kinder- und Jugendliteratur auf die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Anders als in England bestehen zunächst jedoch nur geringe, graduelle Unterschiede zwischen allgemeinliterarischen Texten und solchen, die speziell für Kinder und Jugendliche verfasst werden.[216] Die strikte Trennung mit der entsprechenden Performativität des biologischen Geschlechts in der britischen Kinder- und Jugendliteratur wird in der amerikanischen Kinder- und Jugendliteratur tradiert. Die Texte der amerikanischen Literatur stehen einerseits in einer engen intertextuellen Beziehung zur englischen Kinderliteratur, besonders zu ihrer puritanischen Tradition,[217] aber sie weisen auch kulturelle Spezifika auf. So konstatiert Jerome Griswold in der amerikanischen Literatur des Goldenen Zeitalters (1865–1914) ein prototypisches Muster, das sich durch eine Überakzentuierung der Souve-

---

[212] Vgl. Nesbith 1898, Barrie 1911.
[213] Vgl. Kullmann 2008.
[214] Vgl. Streatfeild 1936.
[215] Vgl. Kullmann 2008, Reynolds 2005.
[216] Vgl. Kullmann 2008, 214 ff. Ähnliche Einschätzungen finden sich bei Gillian 1994, Clark 2003, Crowley 1985, MacLeod 1994.
[217] Im Hintergrund der vorwiegend realistischen Erzählungen steht das puritanische Wertesystem der WASPS der weißen, angelsächsischen Protestanten der Nordstaaten, das affirmativ oder kritisch zur Darstellung kommt. Beispielsweise bezieht sich die Erzählung *Little Woman* von Louisa Alcotts (vgl. Alcott 1989), die als die erste Gestaltung einer spezifisch weiblichen Lebens- und Erfahrungswelt gilt, auf den Text von John Bunyans *Pilgrim's Progress* (vgl. Bunyan 1678), der ein vergleichbares Schicksal der femininen Figuren enthält. Die Sozialisation der Mädchen im Sinne der gültigen Gesellschaftsordnung ist als Ziel der Erziehung und dieser *girl's story* weit offensichtlicher als bei femininen und maskulinen Figuren britischer Kindererzählungen. Als ein Gegenstück kann der Text *Rebecca of Sunnybrook Farm* von Kate Douglas Wiggin (vgl. Wiggin 1903) betrachtet werden, in dem die puritanische Sittsamkeit als lebensfeindliches und auch unchristliches Wertesystem entlarvt wird. Mark Twains *Adventures of Tom Sawyer* entwerfen demgegenüber eine durch Jungen geprägte Welt (vgl. Twain 1876). Das Spiel der Jungen bringt einen antizivilisatorischen Impuls zum Ausdruck.

ränität und Selbstbestimmung auszeichnet. In der symbolisch-allegorischen Überwindung der erwachsenen Figuren erlangen die Kinder ihre Unabhängigkeit. Eine besondere Relevanz dieser archetypischen „ur-story“[218] sieht Griswold im Nexus von Literatur und Geschichte:

> *The recurring story of maturation in American children's books embodies and speaks directly to our own particular cultural experience and to America's vision of itself: as a young country, always making itself anew, rebelling against authority, coming into its own, and establishing its own identity.*[219]

Wie auch in der europäischen Literatur lässt sich eine Oszillation zwischen dem Pol der Autonomie und dem der Heteronomie feststellen. Zu dem ersten Pol tendieren angepasste Texte der Kinder- und Jugendlektüre,[220] die spezifische Kinder- und Jugendliteratur[221] und Adoleszenzromane.[222] So erfreut sich *The Catcher in the Rye* von Jerome David Salinger nicht nur in beiden Teilen Deutschlands, sondern weltweit, auch in Japan sowie in Russland,[223] bei Jugendlichen und jungen Erwachsenen einer großen Resonanz. Einen ähnlichen Einfluss übte der Adoleszenzroman *On the Road* von Jack Kerouacs[224] aus, der in einem Konnex mit der Subkultur der Beat-Generation steht. Beide Texte wurden zunächst nicht als Jugendromane publiziert, aber sie avancierten zu einem „Ausdrucksmedium spezifischer Bilder“[225] von Jugend. Sie wurden sowohl von Jugendlichen als auch von jungen Erwachsenen gelesen und ohne Prolongation oder Adaption vom jugendliterarischen System rezipiert.[226] Da sich diese Texte an der Schnittstelle der Tradierung fester Rollenmuster und der Ausdifferenzierung neuer Lebensweisen im Prozess der sozialen Modernisierung positionieren, sind sie im autonomieästhetischen Sinn frei und zeichnen sich durch Polyvalenz, Selbstreferenzialität und Individualität aus, die ihre überzeitliche und weltweite Rezeption prädisponierten. Die Konzeption des Jugendromans von Salinger allusioniert die Hegelianische Vorstellung des modernen Romans mit ihren universalen Schemata, wobei die Hegel'sche Differenzierung der Konfliktlösung in eine komische und versöhnende partiell synthetisiert wird.[227]

---

[218] Griswold 1992, 242.
[219] Griswold 1992, 242. Zur Kritik an dem Ansatz und den Erkenntnissen vgl. O'Sullivan 2000, 150.
[220] Vgl. Poe 1840, Melville 1851. Beide Autoren verfassen polyvalente, sprachlich-formal anspruchsvolle und innovative Texte (vgl. Lauter 1994, Caupert 2013).
[221] Vgl. Baum 1900.
[222] Vgl. Salinger 1951.
[223] Vgl. die Übersetzung des Jugendromans von Salinger in die japanische Sprache von Haruki Murakami 2006 und die Übersetzung in die russische Sprache von Rita Rait-Kovaleva 1960.
[224] Vgl. Kerouacs 1957.
[225] Stemmann 2020, 169.
[226] Vgl. Grenz 2008, 390.
[227] Vgl. Hegel 1970, Bd. 14. 2, 217–220. Vgl. Kapitel I dieser Arbeit.

2.4.4 Russischsprachige Kinder- und Jugendliteratur

Das erste russischsprachige Kinderbuch erscheint 1547. Wie auch in den oben skizzierten Ländern handelt es sich hierbei um ein Leserlernbuch, nämlich um die Fibel von Ivan Fedotov – mit speziell für diesen Zweck aus der Bibel abgedruckten Texten. Ihr folgt das ABC-Büchlein von Vasilij Burzov-Protopopov, das von dem Zaren in Auftrag gegeben wurde und das teleologisch auf den Erwerb der *Heiligen Schrift* ausgerichtet ist.[228] Es beginnt eine strenge soziale Stratifikation der Adressaten: Für Kinder des Zaren erscheint 1680 ein Gedichtband und ein Verhaltenskodex.[229] Ein Paradigmenwechsel vollzieht sich erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Übersetzte Fabeln[230] und adaptierte Reiseromane von Jonathan Swift, Daniel Defoe, Joachim Heinrich Campe, Johann David Wyss und François de Salignac de la Mothe-Fénelon[231] mit explizit ethisch-moralischen Nuancen werden zu einer erlaubten und beliebten Lektüre. Das Spektrum der spezifischen Kinder- und Jugendliteratur wird durch allegorische Märchen, Theaterstücke und Zeitschriften, denen ebenfalls eine belehrende Attitüde anhaftet, ergänzt.[232] Die Kinder- und Jugendliteratur dieser Periode ist von einer heteronomen Vorstellung sowie von einer monosemierenden Konkretisation geprägt. Den Texten fehlt es an Individualität.

Die Hinwendung von Nikolaj Karamzin, Aleksandr Puškin, Vasilij Žukovskij, Petr Eršov und Sergej Aksakov zur Kinder- und Jugendliteratur kann als ein Meilenstein in der Entwicklung dieses literarischen Teilsystems betrachtet werden. Karamzin begründet mit seiner Erzählung *Evgenij i Julija*[233] und seinen Märchen *Prekrasnaja carevna i sčastlivyj Karla* sowie *Dremučij les*[234] die sentimentale Tradition in der Kinderliteratur. Ein Jahr zuvor etabliert sich der Sentimentalismus in der Literatur für Erwachsene.[235] Der Fokus liegt zwar auf den Tiefendimensionen der (kindlichen) Psyche, aber die Narrationen enthalten moralische und erzieherische Implikate, die sowohl den kindlichen Figuren als auch den Figuren der Eltern gelten. Diese Attitüde ist auch für die Texte der Erwachsenenliteratur kennzeichnend.[236] Die Psychologisierung wird von den utilitaristisch orientierten Literaturkritikern wie Sokrat Remezov,[237] Vissarion Belinskij[238] und später Nikolaj Dobroljubov,[239]

[228] Vgl. Hellman 2016, Karg/Kuzminykh 2014.
[229] Z. B. *Kniga Vrasumlenija* (1683), *Polis* (1694), *Domostroj* (1996) und *Bolšoj Bukvar'* 1694, (vgl. Hellman 2016).
[230] Vgl. Karg/Kuzminykh 2014.
[231] Vgl. Hellman 2016.
[232] Vgl. Hellman 2016.
[233] Vgl. Karamzin 1789.
[234] Vgl. Karamzin 1793.
[235] Vgl. Karamzin 1792, Karamzin 1792a.
[236] Vgl. Kuzminykh 2023.
[237] Vgl. Remezov 1808.
[238] Vgl. Belinskij 1954.
[239] Vgl. Dobroljubov 1962.

Nikolaj Černyševskij[240] und Dmitrij Pisarev[241] scharf kritisiert. Der zuletzt genannte plädiert im Sinne der Überlegungen von Rousseau für ein Leseverbot für Kinder bis zum 12. Lebensjahr:

> *детская литература – это одна из самых жалких, самых ложных и самых ненужных отраслей общей литературы […] существование особой литературы для детей – свидетельство того, что общество больно. Дети трех первых классов должны бегать, играть и возиться, а не сидеть с книжкой. […] Чтение – это занятие безнравственное. Читать не в образовательных целях – профанация и проституция мысли. Здоровая литература в здоровом обществе хороша для всех, независимо от возраста.*[242]

> *Kinderliteratur ist einer der schlechtesten, der überflüssigsten und der jämmerlichsten Bereiche der Literatur überhaupt […] allein die Existenz der Kinderliteratur ist ein Zeugnis der kranken Gesellschaft. Kinder der ersten drei Schulklassen sollen rennen, springen, spielen und nicht lesen. […] Lesen ist unmoralisch. Lesen zum Vergnügen gleicht einer Profanation und Prostitution des Verstandes. Nützliche Bücher in einer zielorientierten, gesunden Gesellschaft sind für alle gut und nützlich.*

Trotz dieser Kritik an der Kinder- und Jugendliteratur verbreiten sich Märchen, die an die präsupponierte Kindlichkeit angepasst werden. Exemplarisch sind die im vierhebigen Trochäus und im Hexameter verfassten und übersetzten Märchen von Aleksandr Puškin[243] und Vasilij Žukovskij[244] zu nennen. Sie prägen den kinder- und jugendliterarischen Kanon bis in die Gegenwart.[245] Neben den Märchen dominieren admirabilisierende Narrationen über die männlichen und auch weiblichen historischen Persönlichkeiten mit dem Kult des Leidens für die Wahrheit, des Kollektivismus, der allegorischen Elternverehrung und dadurch des Staates.[246]

> *„Милая маменька, надобно поблагодарить также и тебя за то, что ты рассказывала нам так много хорошего“, а сын Коля добавляет: „Да, да, маменька, очень надобно благодарить тебя, и поцеловать не только ручки, но даже ножки твои!“*[247]

[240] Vgl. Černyševskij 1906.
[241] Vgl. Pisarev 1866.
[242] Pisarev 1866, 164.
[243] Vgl. Puškin 1831.
[244] Vgl. Žukovskij 1833.
[245] Bettina Kümmerling-Meibauer nimmt sie in ihr internationales Lexikon der Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur auf (vgl. Kümmerling-Meibauer 1999).
[246] Über Jahrhunderte wurde der Lebensweg von Natalja Dolgorukaja als ein Musterbeispiel der ehelichen Liebe und Treue kultiviert (vgl. Glinka 1820). Exemplarisch sind des Weiteren Texte von Anna Išimova (vgl. Išimova 1848) und Anna Zontag (vgl. Zontag 1841) zu nennen.
[247] Išimova 1848, 128.

„Liebe Mama, wir haben Dir auch dafür zu danken, dass Du uns so viele interessante Geschichten erzählt hast" und der Sohn Kolja ergänzt: „Ja, ja, liebe Mama wir haben Dir zu danken, und haben nicht nur Deine Hände, sondern auch Deine Füße zu küssen."

Diese Narrationen stehen im Dienst der Förderung des nationalen Bewusstseins[248] und sollen darüber hinaus Transfereffekte des heroischen beziehungsweise apologetischen und loyalen Verhaltens der affirmierten zentralen Figuren in die außertextuelle Wirklichkeit begünstigen.[249] In dieser Konzeption der Kinder- und Jugendliteratur mit einem expliziten Erziehungsauftrag lassen sich Vorläufer für die späteren, ebenfalls heteronomen Ansätze des Sozialistischen Realismus erkennen. Die intellektuelle Freiheit der Kinder- und Jugendliteratur ist restringiert.[250]

Die russische Romantik weist viele Konvergenzpunkte mit der deutschen Romantik auf. Diese sind die Glorifizierung des Kindes und die Annahme seiner reichen inneren Welt sowie der Genese der ästhetisch-anspruchsvollen, polyvalenten und mehrfachadressierten Kinder- und Jugendliteratur als eines eigenständigen komplexen Systembereichs innerhalb der allgemeinen Literatur.[251] Die Übersetzung des Textes *Struwwelpeter* von Heinrich Hoffmann, der im Russischen als *Stëpka Rastepka* (1849), *Petja Zamaraška* (1853), *Goša dlinnye ruki* (1870) kursiert, initiiert vielzählige Imitate.[252] Alle Übersetzungen des Hoffmannschen *Struwwelpeters* gehen mit einer Reduktion der Polyvalenz und der daraus resultierenden Konkretisierung der pädagogischen Botschaft einher. Die sozialkritischen und revolutionären Momente, die dem anarchistischen *Struwwelpeter*[253] inhärent sind, werden eliminiert. Die Monosemierung und nicht die Kritik[254] begünstigt das Verschwinden von Texten dieser Art aus dem kinder- und jugendliterarischen Kanon.

Zentral für die Kinder- und Jugendliteratur des Realismus, die sich thematisch an die Erwachsenenliteratur[255] annähert, sind die Aspekte des Lebens im Prekariat, der übermäßige Alkoholkonsum und der Kindertod. Ferner gilt die Aufmerksam-

---

248 Vgl. Zagidulina 2001.

249 Vgl. Glinka 1820.

250 Rainer Grübel weist darauf hin, dass Russland intellektuelle Freiheit ohne Literaturlenkungsmechanismen vor dem Zerfall der Sowjetunion im Jahre 1991 nur in der kurzen Frist zwischen der bürgerlichen Revolution und der proletarischen Revolution vom März bis Oktober 1917 kannte. Schon am 9. November 1917 erließ Lenins Volksbildungsministerium das ‚Dekret über den Druck', aufgrund dessen alle die Bolschewiki kritisierenden Presseorgane verboten wurden, und seit 1922 kontrollierte die dem Kultusministerium unterstehende ‚Hauptverwaltung der Angelegenheiten der Literatur und des Verlagswesens' unter Mitwirkung von Geheimdienst und Militär den Druck und die Verbreitung literarischer Texte (vgl. Grübel 2013, 90).

251 Vgl. Pogorel'skij 1829, Odoevskij 1834.

252 Beispielsweise Parodien von Puškin in *Detskaja kinžka* (vgl. Puškin 1857) auf die Texte *Prileżnyj Nikolen'ka*, *Lenivaja Katen'ka*, *Skromnyj Ernst*, *Boltlivaja Dašen'ka*, *Nebrežnaja Annuška*, *Nerjacha Julenka*, *Negodjaj Pavluša*, *Blagorazumnaja Dunjaška* und *Plaksa Mitjuša* von Boris Fëdorov (1827–1833).

253 Der Text lässt aber auch andere Zugänge, beispielsweise als Krankheitsnarrativ, zu (vgl. Kuzminykh 2021).

254 Vgl. Dobroljubov 1962, Belinksij 1954.

255 Vgl. Dostojevskij 1849, Turgenev 1854, Turgenev 1852, Turgenev 1862, Tolstoj 1957, Aksakov 1955.

keit den Tieren und der Natur. Die Performativität des weiblichen Geschlechts gewinnt zunehmend an Relevanz, allerdings nicht im Sinne einer emanzipierten Feminität, sondern mit einer Überakzentuierung der als genuin weiblich geltenden Eigenschaften und Rollen, die ebenfalls mit der Erwachsenenliteratur parallelisiert werden können.[256] Die Rezeption des Textes *Little Woman* von Louisa May Alcott beeinflusst die Entwicklung des Backfischromans,[257] der allerdings sehr scharf kritisiert wird und erst nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion extensiv verbreitet wird.[258] Parallel dazu entwickelt sich die sogenannte *career novel*.[259]

Die Moderne zeichnet sich durch die rasante Expansion des kinder- und jugendliterarischen Marktes aus, auf dem u. a. Schemaliteratur und Comics mit dem primären Ziel der Unterhaltung[260] sowie hochwertige Bilderbücher vertreten sind.[261]

Gertraud Marinelli-König bezeichnet die Jahre 1920–1921 als die „Stunde Null"[262]. Diese „natürliche Zäsur", die „die sowjetische von der russischen Literatur trennt"[263], resultiert zum einen aus der angespannten ökonomischen Situation, zum anderen bedingen sie die bildungspolitischen Überlegungen, in denen grundsätzlich die Frage nach der Notwendigkeit der Kinder- und Jugendliteratur gestellt wird. Der Diskurs dieser Zeit weist auseinanderstrebende Tendenzen auf. An einem Pol des Kontinuums befinden sich die Verfechter einer hochästhetisierten, mit Affinität zum freien Spiel konzipierten und von pädagogischen Ideen autonomen Kinderliteratur,[264] während am anderen Ende des Kontinuums die Auffassung von Kinder- und Jugendliteratur als einem mächtigen Erziehungs- und Propagandainstrument dominiert.[265] Diese heteronome Vorstellung verdrängt sukzessive die autonomieästhetische und führt zu einer (präsupponierten) Monotonie beziehungsweise zur Monokanonizität im Kinderbuchsektor.[266]

---

[256] Vgl. Kuzminykh 2023.
[257] Vgl. Čarskaja 1903–1915.
[258] Vgl. Marinelli-König 2007, Holmgren 1995.
[259] Vgl. Gordeeva-ŠČerbinskaja 1904.
[260] Die massenhafte Verbreitung der russischen (z. B. Romane von Lidija Čarskaja (vgl. Čarskaja 1903–1915)) und übersetzten Schemaliteratur (z. B. Nat Pinkerton) erregte die Besorgnis russischer Schriftsteller und Kritiker (vgl. Čukovskij 1937, Marinelli-König 2007).
[261] Vgl. *Azbuka Benua* (1904) und Illustrationen von Ivan Bilibin zu Puškins Märchen.
[262] Marinelli-König 2007, 13.
[263] Marinelli-König 2007, 13.
[264] Vgl. Čukovskij 1929. Zur Gruppe OBĖRIU vgl. Marinelli-König 2007, Hellmann 2016.
[265] Vgl. Krupskaja 1957.
[266] Rainer Grüber verweist auf die Monokanonizität der Erwachsenenliteratur in Russland und der Sowjetunion. Dabei betont er zu Recht, dass dieses Phänomen zur Genese paralleler, autonomer „Gegen-Kanones" (Grübel 2013, 89) – beispielsweise des Kanons der Exilliteratur oder der Untergrundliteratur – führt, die wiederum von den „Wächtern des offiziellen Kanons als subversiv bekämpft werden" (Grübel 2012, 44). Die Polykanonizität ist dagegen dialogisch. Mit der Kanonbildung in der Erwachsenenliteratur ist ferner der Aspekt der Teilnahme am symbolischen (Ruhm, Prestige, Anerkennung) und kulturellen Kapital (Bildung und Kennerschaft kanonischer Werke im Streben nach sozialer Dominanz) verbunden (vgl. Bourdieu 1987, Guillory 1993). Für die Kinder und Jugendliteratur ist der letzte Aspekt nicht relevant. Die Kenntnis des offiziellen, ideologiekonformen Kanons wird in den Abschlussexamina in den Schulen geprüft (vgl. Karg/Kuzminykh 2014).

Die Kinder- und Jugendliteratur als politische Einstiegs- und Sozialisationsliteratur mit dezidiert verblendenden Intentionen avanciert zu einem legitimen, agitatorisch-ideologischen Werkzeug.[267] Zum zentralen Thema wird die ins positive Licht gerückte Vergegenwärtigung zentraler Ereignisse der russischen und besonders der sowjetischen Geschichte. Aus dem tradierten kulturellen Erbe werden nur Texte mit einer expliziten Kritik an der zaristischen Regierung zugelassen.

Die Bolschewiki vereinnahmen herausragende Leistungen der Intelligenzija und konstruieren Stärke, Größe, Macht und eine monolithische Einheit, die im Kontext des sowjetischen Nationalbewusstseins und der Konsolidierung des neuen Staates eine entscheidende Rolle spielen sollen.[268] Unter ihrer Herrschaft soll das im kulturellen Gedächtnis sedimentierte Bild von der Vergangenheit verdunkelt werden und sich stattdessen in das Bewusstsein einprägen, dass alle fortschrittlichen Ideen und Entwicklungen von den neuen Mächtigen stammten. So können ihre eigenen Leistungen vor dem Hintergrund des Verfalls des vorrevolutionären Russlands umso heller erstrahlen. Dieser Maxime gemäß sind in die bereits verfassten literarischen Texte säubernde[269] Eingriffe vorzunehmen. Bei den Neuerscheinungen soll unter dem Einfluss der Restriktionen einer sensiblen Literaturzensur die kommunistische Partei hochleben. Das Moment der ‚Parteilichkeit' von Literatur konstituiert ein spezifisches Verhältnis zwischen der Semantik der Texte und der Schlichtheit ihrer Konstruktion. Dieser reduktive Aspekt bezieht sich auf eine feste Hierarchie der Werte, die bereits im zaristischen System für die heteronome Literatur formuliert worden waren:

> *das Prinzip des positiven Helden, „der Kult des Kollektivismus, die Verachtung untätiger Betrachtung, der Kult des Leidens für die Wahrheit, die Vorstellung von der höchsten Gerechtigkeit, die mit keinerlei persönlichen ‚Rechtsnichtigkeiten' […] kompatibel ist, schließlich die tiefe Überzeugung von der Nichtigkeit des einzelnen Menschen gegenüber solchen abstrakten Kategorien wie ‚Russland', ‚Volk', ‚Staat'.*[270]

Der Formfaktor impliziert die Schlichtheit ihrer Konstruktion, also das Prinzip der Volkstümlichkeit.[271]

Auch für Kinder und Jugendliche sind die Dimensionen der kommunistischen Organisationen der Prärogative der kommunistischen Partei folgend zu thematisieren.[272] Auf diese Weise soll ein (emotionales) Identifikationsangebot für diverse Altersgruppen unterbreitet werden. Es gilt, sozialistische Züge und ihre Vorteile in der Diegese im Vergleich zum Realphänomen überspitzt zu betonen, während die offenen Deutungsräume oder kritisch-reflexive Zugänge und sogar das ästhetische

[267] Vgl. Lenin 1963, Kormčij 1918, Poltavskij 1919.
[268] Vgl. Hildermeier 1998, Hillmeyr 1974, Balina 2005, Lustiger 1998, Wolkogonow 2017, Dobrenko 2020.
[269] Ragozina 1924, 139–140.
[270] Grübel 2012, 46, Fußnote 10.
[271] Vgl. Grübel 2012, 46.
[272] Vgl. Marinelle-König 2007, 12, Hellmann 2016, 427 ff.

Element der Anthropomorphisierung[273] zu vermeiden sind. Exklusion und Freund-Feind-Denken prägen die Performanz im öffentlichen Raum. Der Literatur, die sich engagiert politisch im Sinne der „roten Romantik"[274] positionieren muss, wird das Moment der freien schöpferischen Aneignung genommen. In vielzähligen mimetisch-autobiografischen Narrationen werden Metamorphosen von devianten Jugendlichen zu wertvollen, der kommunistischen Partei gegenüber loyalen Bürgern[275] oder kindlichen Kriegsheroen[276] dargestellt. Dabei steht nicht das freidenkende Individuum und seine kulturelle und sozial-politische Independenz im Fokus, sondern das Prinzip des maximalen Nutzens für die ‚fortschrittliche' Industrialisierung des Landes, die mit der illiteraten, bäuerlichen Bevölkerung laut der Auffassung der Parteispitze nicht zu erreichen ist. Auch diese Idee wurde vor dem Anbruch der kommunistischen Ära geboren, wenngleich das Movens der Intelligenzija anders gelagert war. Ihr ging es um die faktische Aufklärung und Befreiung der illiteraten Bevölkerung aus ihrer Unmündigkeit. Die zaristische Regierung wiederum suchte, die Autonomie der niederen Schichten aus Angst vor einem potenziellen Sturz zu verhindern.[277]

Den herausragenden Lebensbiografien – insbesondere der kultisch verehrten Persönlichkeiten Vladimir Lenins, Semën Budenyjs und später Iosif Stalins – sollte nachgeeifert werden.[278]

Viele sowjetische Schriftsteller fügten sich zwar diesem politischen, unter Stalins Regentschaft verschärften Diktum,[279] aber sie übten in ihren polyvalenten Texten mittels der narrativen Strategien der literarischen „Camouflage"[280] vehemente Kritik an der Divergenz zwischen dem proklamierten Beginn einer aus historischer Perspektive notwendigen Erneuerung Russlands und an der Brutalität des bestialischen Bürgerkriegs, der inhumanen Kollektivierung sowie des gewaltsamen Terrors.[281]

Die politisch motivierte Indienstnahme der Kinder- und Jugendliteratur verschärft sich in den Jahren von 1941–1953. Der Fokus der kinder- und jugendliterarischen Erscheinungen liegt zuerst auf der Vorbereitung zum Krieg, später auf der Zuversicht in eine glücklichere Zukunft, dann erneut auf dem panegyrischen Stalin-

[273] Vgl. Janovskaja 1927.
[274] Pokrovskaja 1927, 13.
[275] Vgl. Gaidar 1926, Gaidar 1941, Panteleev/Belych 1927, Makarenko 1933–1935, Oleša 1927, Bondarenko 2021, Kataev 1936, Kataev 1937, Kataev 1940, Kataev 1944.
[276] Vgl. Gubarev 1933.
[277] Vgl. Karg/Kuzminykh 2014.
[278] Vgl. Krupskaja 1984, Ul'janova-Elizarova 1980, Bonč-Bruevič 1983, Kononov 1946, Voskresenskaja 1969, Alekseev 1983.
[279] Mit dem politischen Wechsel wurde dem künstlerischen Literaturbetrieb die letzte Freiheit entzogen. Nahezu alle Vertreter der ästhetischen Gruppe (u. a. OBÈRIU) wurden scharf kritisiert beziehungsweise verboten (vgl. Hellmann 2016).
[280] Detering 1997, 292.
[281] Vgl. Kapitel VII dieser Arbeit.

kult[282] und schließlich auf der Erziehung zur Arbeit, inklusive der Schulbildung.[283] Erst nach dem Tode Stalins ändert sich allmählich der kinderliterarische Diskurs[284] mit der Hinwendung zum kindlichen Leser und stilistischer Experimentierfreude. Damit einher geht eine Öffnung zu der internationalen, in der Lenin- und Stalin-Ära verbotenen, Kinder- und Jugendliteratur sowie die ‚Rehabilitation' von in dieser Zeit verbotenen Schriftstellern und ihrer apolitischen Texte. Jedoch werden die Veränderungen streng überwacht und die in einer anfänglichen Euphorie eingeräumten künstlerischen Freiheiten unter Leonid Brežnev sukzessive revidiert.[285] Es wird eine Rückkehr zum Sozialistischen Realismus prononciert,[286] von der es jedoch Ausnahmen gibt, die den Antagonismus zwischen Individualismus und Konformismus[287] in den Vordergrund stellen. In den 1970er Jahren wird das Spektrum kinderliterarischer Publikationen um psychologische, humoristische[288] und fantastische[289] Aspekte erweitert. Mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion vollzieht sich ein ideologischer Paradigmenwechsel, für den eine Hinwendung zu autonomieästhetischen Tendenzen kennzeichnend ist. Der Übergang zur Marktwirtschaft fördert einen erbitterten Konkurrenzkampf. Es vollzieht sich eine Wende zur Postmoderne, für die, vergleichbar mit den oben dargestellten Ländern, eine inhaltliche, strukturelle und stilistische Diversifizierung, Medialisierung und Serialisierung sowie eine Annäherung an die polyvalente Literatur für Erwachsene kennzeichnend sind.[290]

2.4.5 Kinderliteratur in Japan[291]

Die japanische Kinder- und Jugendliteratur zeichnet sich von Anbeginn ihrer Entstehung durch ihren hohen ästhetischen Charakter[292] und einen liebevollen Umgang mit Kindern[293] aus. Aus der Heian-Periode (794–1185) stammt die Geschichtssammlung *Koniaku monogatari*.[294] Als ein Bestseller der Frühmoderne gilt *Teikin ōrai*, ein Text mit einem enzyklopädischen Anspruch, der sukzessive durch Illustrationen bereichert wird und eher als ein Lehrwerk fungiert.[295]

---

[282] Vgl. Hellmann 2006, Hellmann 2008.
[283] Vgl. Ivanter 1941, 29.
[284] Vgl. Kosterina 1962.
[285] Vgl. Hellman 2016.
[286] Vgl. Nikolajev 1969.
[287] Vgl. Żeleznikov 1981.
[288] Vgl. Uspenskij 1966, Uspenskij 1974, Uspenskij 1974a.
[289] Vgl. Bulyčev 1992.
[290] Vgl. Oster 1990.
[291] Die Schreibweise der japanischen Namen folgt der westeuropäischen Tradition, d. h. Vorname, Nachname.
[292] Vgl. Bravo-Villasante 1977, 416 ff.
[293] Vgl. Elschenbroich 1994, 5 ff.
[294] Vgl. Hempel 1983.
[295] Vgl. Zöller 2013, 87.

Die illustrierte Fabelsammlung *Kusa-Zoshi*, die auf die Edo-Periode (1600–1868) beziehungsweise frühe Meiji-Periode datiert wird, fällt durch ihren partiell moralisierenden Charakter auf. Wie auch in den europäischen Ländern besteht ein Nexus zwischen der rasanten Entwicklung des komplexen Ideensystems Kinder- und Jugendliteratur und der Ausbildung des Schulsystems.[296] Neben der japanischen Kinder- und Jugendliteratur gelangten Übersetzungen der westeuropäischen Literatur nach Japan.[297]

Kan Tadamichi betrachtet die zwanziger Jahre der Meiji-Zeit (um 1887) als die Geburtsstunde der Kinderliteratur. Ihre Vollendung datiert er auf das Ende dieser Periode (bis 1912):

> *Es heißt, daß sie [die Kinderliteratur] während der Taishô-Zeit [1912–1926] ihr heutiges Stadium erreichte. Wenn wir bedenken, daß nur eine kurze Zeitspanne von gerade einmal zwanzig Jahren für die Herausbildung der modernen japanischen Kinderliteratur erforderlich war, und wenn wir diesen Zeitraum mit dem sich über zwei Jahrhunderte erstreckenden, gemächlichen Werdegang in den westlichen Ländern vergleichen, wird uns erst das Erstaunliche an dieser Tatsache bewußt. Wir dürfen natürlich keine voreiligen Schlüsse ziehen, doch läßt sich gewissermaßen feststellen, daß ein zweihundertjähriger Prozeß in seinen wesentlichen Punkten auf eine Spanne von zwanzig Jahren komprimiert wurde.*[298]

Auch Yôko Ueno stellt fest: „Für die Leser im Kindesalter bestimmte Literatur [wurde] etwa zwanzig Jahre nach der Meiji-Restauration von 1868 ‚geboren'. […] Die japanische Kinder- und Jugendliteratur nahm in den darauffolgenden zwanzig Jahren eine rasante Entwicklung."[299] Einen entscheidenden Beitrag zur Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur schreibt sie Sazanami Iwaya – dem Schriftsteller und Übersetzer der Märchen von den Brüdern Grimm und von Franz Otto – zu.[300] Iwaya gab den japanischen Volksüberlieferungen, die von der Welle der kulturellen Erneuerung während der Meiji-Zeit beinahe hinweggespült worden und in Vergessenheit geraten waren, eine neue Form und stellte sie entsprechend dem wachsenden Nationalbewusstsein zu Volksmärchen neu zusammen.[301]

---

[296] Vgl. Zöller 2013, Dore 1984.

[297] Vgl. Bravo-Villasante 1977, Sakata 1994, Ueno 1993. Sakata merkt an, dass Japan vom 17. Jahrhundert bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts keine Beziehungen zu Europa pflegte. Erst nach den politischen Reformen in den 1860er Jahren kam es zu einer sukzessiven Öffnung. Japan begann, Handelsbeziehungen mit Deutschland (der Abschluss des japanisch-preußischen Handelsvertrages 1860), Amerika und Russland zu pflegen. Die Erkenntnisse wurden akribisch in *Tokumei Zenkentaishi Bei-Ô Kairan Jikki* (1877) und in *Bunkyd Ninen no Yoroppa Hôkoku* (1862) (vgl. Ueno 1993) dokumentiert. Es entstand *wakon yôsai* (japanischer Geist verbunden mit der westlichen Technologie) (vgl. Sakata 1993, 45, Ueno 1993).

[298] Ueno 1993, 23.

[299] Ueno 1993, 24.

[300] Vgl. Tanaka 1993.

[301] Vgl. Ueno 1993, 23.

Tadashi Matsui spricht dagegen von drei goldenen Zeitaltern der Kinder- und Jugendliteratur: Das erste dauert vom 18. bis zum 19. Jahrhundert, das zweite umfasst die Zeit während der 1920- und 1930er Jahre. Das dritte fällt in die 1950er Jahre und wird als eine Reaktion auf die Veränderungen der Sozialgesetze gesehen.[302]

In der Taishô-Periode (1912–1926) setzt sich weiterhin der ästhetische Einfluss der westlichen Kinder- und Jugendliteratur in Japan fort. Ein Vertreter dieser westliche Elemente integrierenden Richtung ist Miekichi Suzuki, und die von ihm verwendete Bezeichnung *dôwa* (Kinder-Erzählung) verdrängte Sazanamis *otogi-banashi* (Ammen-Märchen). Obwohl die von Suzuki ins Leben gerufene Literaturbewegung der ‚kindlichen Seele' (*dôshin*) auf einem bürgerlichen Empfinden und einer modernen Kunstauffassung basierte, blieb es bei der Nachdichtung der ausländischen Kunstmärchen.[303] Die Übersetzungen der Texte *Heidi* von Johanna Spyri und *Little Lord Fauntleroy* von Hodgson Burnett durch Nogami Yaeko, einer Schülerin von Natsume Sôseki, determinierten die Deifizierung des Kindes. Die Mythisierung des reinen Kindes sollte zum Maßstab für klassische japanische Texte werden.[304]

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts verbreiten sich neben *asobi-uta* Kinderlieder, Spielreime, Natur-, Tier- und Insektenlyrik, die die verklärende Idylle von Spyri und Burnett nachempfinden.[305] Autonomieästhetische Texte dieser Zeit[306] überstehen die heteronome Kriegspropaganda der 1904–1939er Jahre und die Dominanz des Sozialistischen Realismus.[307]

Die proletarische Kinderliteraturbewegung bleibt episodenhaft.[308] In der Zeit der offenen Militarisierung und der schrittweisen Forcierung der Kriegswirtschaft erscheint von 1935 bis 1937 im Verlag Shinchôsha die von Yamamoto Yâzò initiierte Reihe *Nihon Shôkoku-min Bunko* (Bibliothek der japanischen Jugend) mit Texten von Yoshino Genzaburô, Takahashi Kenji und Ishii Momoko sowie Mimei Ogawa.[309]

Während des Zweiten Weltkrieges dominieren wie auch in Italien und in Deutschland kriegsverherrlichende Texte den kinder- und jugendliterarischen Diskurs. Dementsprechend sind sie heteronom. Darin wird der Krieg infantilisiert, das Töten verharmlost und die Gegner unterliegen einer ausgeprägten Diffamierung. So soll eine Transformation des Individuums zu einem funktionierenden Teil der Kriegs- und Tötungsmaschine vollzogen werden. Gewaltverherrlichung, Ermunterung zur Aggression und zur Enthemmung prägen die medialen Inszenierungen. Die Faszination für den Krieg korreliert mit der Faszination für die Technik.

302 Vgl. Bravo-Villasante 1977.
303 Vgl. Ueno 1993.
304 Vgl. Ueno 1993.
305 Vgl. Sakata 1993.
306 Vgl. Kitahara 1919, Kitahara 1921, Kitahara 1926, Kenji 1924, Kenji 2011, Tsubota 1991.
307 Vgl. Ueno 1993.
308 Vgl. Ueno 1993.
309 Vgl. Mimei 1910, 1918.

Dadurch erscheint der Krieg nicht vorrangig als permanente, grauenerregende Kampfhandlung, sondern als ein facettenreiches Phänomen, das die Adressaten vor diverse interessante Aufgaben stellt. Besonders die bildmedial lancierte Form der Indoktrination erreicht ihr Ziel. Der Fiktion wird durch eine vermeintliche dokumentarische Dignität eine ebenso vermeintliche authentische Grundlage hinzugefügt. Der erweckte Hass soll als ein patriotischer Impetus für den Kampf fungieren, das Gefühl der Rache intensivieren und die Mobilmachung gegen die feindlichen Angreifer initiieren. Die propagandistische Manipulation ermöglicht darüber hinaus ein emotional bindendes Gemeinschaftserlebnis, das eine eigenständige, kritische Reflexion über verantwortliches Handeln verdrängt. Die inneren Welten der Täter wurden nicht thematisiert.
Nach dem Krieg wechseln die Paradigmen: Texte und Übersetzungen mit einer humanistischen Ausrichtung verdrängen die militärisch ausgerichtete heteronome Kinderliteratur.[310] Vergleichbar mit der Entwicklung in den thematisierten Ländern beginnt sich der kinderliterarische Diskurs auszudifferenzieren. Die Postmoderne führt zu einer Diversifizierung und elaborierten Komplexität des Ideensystems Kinder- und Jugendliteratur.

Zwischenfazit

Kinder- und Jugendliteratur bildet ein differenziertes System innerhalb des literarischen Polysystems und umfasst Texte in ihrer spektralen, gattungs- und genrespezifischen Ausdifferenzierung, die polyvalent konstruiert sind und somit einen breiten Kreis von Adressaten ansprechen können. Der Bezug zum pädagogischen oder sozialpolitischen System mit seinen steuernden Lesedirektiven, die eine bestimmte und kunstexterne Art der Kohärenzbildung favorisieren und dementsprechend die eigengesetzlichen Verweisungen der Texte nivellieren, führt dagegen zu Heteronomie.

Der historisch-vergleichende Exkurs der Entwicklung von Kinder- und Jugendliteratur in fünf Ländern ermöglicht es, einige Universalia in den zentralen Entwicklungsphasen zu identifizieren: Zum einen ist die Neubewertung der Kindheit als

[310] Ueno konstatiert, dass die neue Editionstätigkeit für Kinder- und Jugendliteratur mit Kästner begann: Die kurz nach Kriegsende gegründeten Monatszeitschriften *Akatombo*, *Ginga* und *Shônen Shôjo*, die sich an ‚die Kinder mit Gewissen' wandten, druckten *Emil und die Detektive* (*Eemiru to Sannin no Futago*), *Das fliegende Klassenzimmer* (*Tobu Kyôshitsu*) und *Der 35. Mai* (*Gogatsu Sanjûgo-nichi*) von Kästner als Fortsetzungsromane ab. Die im Dezember 1950 gegründete Reihe *Shônen Bunko* beim Verlag Iwanami brachte als fünften Titel *Das doppelte Lottchen* heraus. Dann erschien Kästners Gesamtausgabe *Kesutonà Shônenbungaku Zenshû*. Übersetzt wurden auch Texte von Heinrich Denneborg, James Krüss, Otfried Preußler, Kurt Lütgen, Willi Fährmann, Ursula Wölfel, Irina Korschunow, Hermann Hesse, Michael Ende und Peter Härtling. Aus dem Englischen stammten Texte von Clive Staples Lewis und John Ronald Ruel Tolkien. Als japanische Beispiele sind Texte von Sakae Tsuboi (vgl. Tsuboi 1989), Matsutani Miyoko (vgl. Miyoko 1960) und Momoko Ishii (vgl. Ishii 1987, Ishii 2018) zu nennen (vgl. Ueno 1993, 30).

einer sich vom (beruflichen) Erwachsenensein differenzierenden, eigenständigen Lebensphase zu nennen. Sie korreliert mit der Erkenntnis, dass es nottut, eine für diese Altersgruppen gemäße Literatur zu entwickeln. Parallel zu der fortschreitenden Alphabetisierung der Bevölkerung dank der Einführung der allgemeinen Schulpflicht entsteht der Diskurs um den Gegenstand der Kinder- und Jugendliteratur. Dieser ist jedoch kontinuierlich von einer heteronomen Indienstnahme politischer, theologischer, moralischer und unterhaltender Art geprägt. Autonomieästhetische Texte im Sinne von Kant, Schiller und Hegel finden sich zwar in allen betrachteten Literaturen, ihre Autoren mussten jedoch Strategien wie beispielsweise die polyvalente, implizite oder camouflierte Narration entwickeln, um die sensiblen Literaturlenkungsmechanismen zu umgehen. Die Implementation dieser Techniken trägt zur ästhetischen Qualität bei und begünstigt eine internationale, überzeitliche Rezeption. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Maria Nikolajeva die polyphonen kinder- und jugendliterarischen Texte mit der darin angelegten Interferenz von Sinnperspektiven als die höchste Entwicklungsstufe der Kinder- und Jugendliteratur betrachtet. Die Polyvalenz ist eine Universalie. Sie bedingt aufgrund der programmierten Impossibilität der Verengung polyvalenter Strukturen auf einen konkreten oder abstrakten Begriff die ästhetische Erfahrung und ihre Autonomie. Alle natürlichen Sprachen und die menschliche Kommunikation *per se,* an der Kinder von Beginn an partizipieren, sind so eingerichtet, dass sie Polyvalenz zulassen. Sie fungiert schon vor dem 18. Jahrhundert als Gegenstand theologischer, philosophischer und poetologischer Debatten und gilt als didaktisch nutzbarer, wenngleich bei mangelnder Supervision keinesfalls unproblematischer Mangel an Klarheit und Deutlichkeit. Sie muss also immer rational auflösbar sein und mit einer mehr oder weniger mimetischen Poetik kompatibel bleiben. Diese Vorbehalte erklären die Maxime der Transparenz in den kinder- und jugendliterarischen Texten während der europäischen Aufklärung. In der Epoche der Romantik wird der Polyvalenz jedoch nicht länger mit einer ablehnenden Skepsis begegnet. Ganz im Gegenteil wird sie mittels Polyvalenzindikatoren und einer qualitativen Intensivierung von Vieldeutigkeit, die schwer oder unauflösbar ist, forciert. Polyvalenz wird zum Signum der neu gewonnenen Autonomie der Literatur gegenüber regelpoetischen, intellektuellen, politischen oder moralischen Rücksichten. Mit der Kantianischen Formel des interesselosen Wohlgefallens erscheint die Polyvalenz als textuelles Korrelat der Autonomisierung des Rezipienten. Dabei interagieren die konträren Erkenntniskräfte von Einbildungskraft und Verstand in einem egalitären dialogischen Verhältnis. Die spezifisch ästhetische Erfahrung kann folglich nicht zu einer manifesten Erkenntnis gerinnen. Wäre dies der Fall, wäre sie intellektuell und nicht mehr ästhetisch. Dies ist jedoch keine Aufgabe der Literatur. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts und später, in den 1970er Jahren, avanciert die Polyvalenz zur Disposition der Möglichkeit von Literatur schlechthin und wird von einer ästhetischen Eigenschaft unter vielen zu einer kardinalen ästhetischen Norm erhoben.[311] Diese Revaluation ist mit der Auto-

[311] Vgl. Specht 2012, 27.

nomieästhetik von Kant, Schiller und Hegel konnektiert. Der autonomieästhetischen Kinder- und Jugendliteratur kam bei der Herausbildung von nationalphilologischen Kanones eine entscheidende Rolle zu. Während der totalitären Diktatur sowie der Dominanz des Sozialistischen Realismus florierten in den betrachteten Ländern parallele Kanones – der Untergrund-, der Exilkanon sowie der Kanon der Inneren Emigration. Diese seitens der staatlichen Instanzen unbeabsichtigte Polykanonizität führte schließlich zur Stratifizierung des kinder- und jugendliterarischen Systems in den betrachteten Ländern und forcierte ihre spektrale Differenzierung. Sie erstarkte dank der Möglichkeiten der Medialisierung und der Serialisierung sowie auch der Zirkulation der Kinder- und Jugendliteratur. Als ein negativer Effekt dieser an sich neutralen Entwicklungen ist die Kommerzialisierung des kinder- und jugendliterarischen Marktes zu betrachten.

Da die Polyvalenz mit ästhetischer Erfahrung sowie mit Autonomie zu konnektieren ist, soll im folgenden Kapitel untersucht werden, inwiefern die Figurenkonstruktion ihre Genese bewirkt.

3. Ästhetik der Figurenkonzeption in der Kinder- und Jugendliteratur

Dieses Kapitel widmet sich der Ästhetik der Figurenkonzeption in der Kinder- und Jugendliteratur und der zum Konstrukt *Figur* gehörenden Komponenten. Die theoretische Auseinandersetzung mit diesem Konstrukt ist aus mehrfacher Perspektive von Relevanz. Die Figuren spielen in den narrativen Fiktionen eine zentrale Rolle, denn sie bleiben in Erinnerung, wenn die Details der Handlung vergessen worden sind. Emer O'Sullivan attestiert den Figuren sogar eine kanonisierende Funktion,[1] wobei die Prominenz mancher Figuren die Grenzen der Nationalliteraturen überschreitet und zur Konstitution des weltliterarischen Diskurses aus intertextueller Perspektive beiträgt.[2] Die Figuren bilden somit mit den Themen, die sie repräsentieren, ein unerschöpfliches Reservoir für die Weiterführung und Neugestaltung der Kinder- und Jugendliteratur. Die Figuren werden in die außertextuelle Wirklichkeit transferiert, sie werden nachgespielt und nachgeahmt, manchmal mit gravierenden Konsequenzen, wie dies bei Werther[3] oder Holden Caulfield[4] der Fall war. Sie können ein Eigenleben entwickeln, das sich dem Einfluss des Autors entzieht. Exemplarisch ist die Figur des britischen Ermittlers Sherlock Holmes zu nennen, der von

[1] Vgl. O'Sullivan 2000, Kapitel VII dieser Arbeit.
[2] Vgl. Kapitel VII dieser Arbeit.
[3] Vgl. Goethe 1825.
[4] Vgl. Salinger 1951.

dem begeisterten Lesepublikum für eine reale Person gehalten wurde. Im kinder- und jugendliterarischen Bereich werden die Figuren von den Eltern in die Wirklichkeit transferiert, um affirmierte Verhaltensmuster zu fördern. Auch seitens der Autoren sind vielzählige Äußerungen überliefert, die eine besondere Funktion der Figuren im kreativen Akt akzentuieren.

Das intentionale Konstrukt ‚Figur' lässt sich dementsprechend für heteronome Zwecke in Dienst stellen. Grundsätzlich gelten die Figuren aufgrund ihres Potenzials, Identifikationsprozesse zu evozieren,[5] als effiziente Mittler der Leserlenkung. Auch die gegen die Identifikation polemisierenden Konzepte der Empathie können mit ähnlichen Intentionen in kinder- und jugendliterarischen Narrationen Verwendung finden.[6]

Die komplexe Konzeptualisierung der Figur hat aber auch das Potenzial, zur Autonomisierung des kinder- und jugendliterarischen Textes sowie des Rezipienten beizutragen. Bezieht man das Konstrukt *Figur* auf die autonomen Ästhetiken von Immanuel Kant, Friedrich Schiller und Georg Wilhelm Friedrich Hegel sowie auf die Ästhetiken ihrer Nachfolger wird die Bedeutsamkeit der Figurenkonzeption auch vor diesem Hintergrund ersichtlich. Immanuel Kant opponiert gegen die Typisierung sowie gegen die Implementation ornamentaler Muster.[7] Die Figuren sollen individuell konzipiert sein und keine textexternen Ideologien verwirklichen. Nach Friedrich Schiller besteht die ‚Aufgabe' der Kunst in der ‚Erziehung' des Menschen zur Freiheit mittels einer ästhetischen Idee, ohne dass diese teleologisch verfolgt wird. Bei Georg Wilhelm Friedrich Hegel schließlich geht es um die Erfahrung des ästhetischen Zusammenhangs. Auch in seiner Ästhetik des Romans kommt den Figuren eine prominente Position zu. So demonstriert er an dem Roman *Don Quijote* von Miguel de Cervantes,[8] wie eine Figur, die allegorisch alle extradiegetischen Individuen darstellt, an der Gesellschaft mit ihren starren Vorgaben und ihrer alles überformenden Sittlichkeit zerbricht.[9] Dagegen versinnbildlicht die Figur eines Bildungsromans entweder den Rückzug aus der Welt oder die Subordination unter das herrschende System.[10] Für Michail Bachtins Konzept der Polyphonie sind die Figuren fundamental. Dieses Konzept beschreibt die Kollision von Sinnperspektiven diverser narrativer Konstrukte, sowohl der Figuren wie des Erzählers und des Autors. Die Sinnperspektive entsteht dadurch, dass die Figuren von außen eingeordnet werden, zugleich aber mittels narrativer Verfahren das Nachvollziehen ihres menta-

[5] Um dieses Problem exemplarisch zu skizzieren, ist das Konzept von Hans Robert Jauß heranzuziehen. Jauß entwickelt ein Modell der Identifikation des Lesers mit der Figur, indem er die assoziative, admirative, sympathetische, kathartische und ironische Identifikation differenziert (vgl. Jauß 1970). Diese Kategorisierung wurde im literaturwissenschaftlichen Diskurs scharf kritisiert (Vgl. Groeben/Vorderer 1988).

[6] Vgl. Breithaupt 2017.

[7] Vgl. Kant 2009, 229.

[8] Vgl. Cervantes 2010.

[9] Vgl. Hegel 1970, Bd. 14.2, 217 ff.

[10] Vgl. Hegel 1970, Bd. 14.2, 219–220.

len Diskurses und somit ihrer ‚Perspektiven' plausibel wird.[11] Dank dieser Kollision beziehungsweise der Interferenz können unterschiedliche Perspektiven innerhalb einer Narration miteinander kontrastiert oder dialogisch aufeinander bezogen werden. Auf diese Weise wird Polyvalenz konstruiert. Die Ausgestaltung des Bewusstseins der Figuren, die die Perspektivierung und auch eine kontinuierliche Metamorphose sowie die Individuation der Figuren verdeutlicht, spielt besonders im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur eine wesentliche Rolle. Ferner sind die Figuren für die Genese der Beziehungskommunikation[12] prädestiniert.

Trotz seiner narratologischen Signifikanz gehört das Konzept ‚Figur' zu den vernachlässigten Konstrukten der Literaturtheorie.[13] Bis auf einige singuläre Studien zum *mind reading*, zur *mind theory* oder der Empathie,[14] deren Ausbildung mit Hilfe der Figuren initiiert werden kann, existieren keine Figurentheorien für diesen Teil des Polysystems Literatur. Im Folgenden soll zunächst eine theoretische Auseinandersetzung mit den inferenzbasierten Theoremen der kognitiven Narratologie[15] erfolgen. Sie lassen sich als eine Reaktion auf strukturalistische,[16] semiotische,[17] poststrukturalistische[18] und mimetische[19] Konzepte betrachten.

Die Ansätze der kognitionswissenschaftlichen Narratologie rekurrieren auf das Paradigma der Kognitionspsychologie[20] und ergänzen dieses um Theorieelemente aus der evolutionären Psychologie.[21] Dementsprechend wird die Figur als ein mentales Modell eines Menschen oder einer, im Äußeren menschenähnlichen und im Inneren den jeweiligen kulturellen Konzeptionen von typischen menschlichen mentalen Zuständen konformen, Gestalt aufgefasst.[22] Zentral für dieses Konzept ist die Einführung des ‚Basistypus'[23], der jedem mentalen Modell von einer Figur inhärent ist:

---

11 Vgl. Bachtin 2008, Freise 2010, 13–28. Vgl. Kapitel I dieser Arbeit.
12 Vgl. Freise 2019, 364.
13 Vgl. Jannidis 2004, 1.
14 Vgl. Zunshine 2006, Nikolajeva 1996, Breithaupt 2017, Bischof-Köhler 1988, Bischof-Köhler 1993.
15 Vgl. Ryan 1991, Jannidis 2004, Schneider 2000, Gardner 2001, Stich 1995, 95, Davies/Stone 1995, Nikolajeva 1996, Schönau 1991, Garrod/Sanford 1990, Glenberg/Meyer/Lindem 1987.
16 Vgl. Propp 1928, Greimas 1971, Petsch 1934, Genette 1994, Bal 1985, Lotman 1970, Lotman 1972, Barthes 1988, Chatman 1978, Alewyn 1998 sowie Konzepte des *New Criticism* (vgl. Liddell 1953, Rimmon-Keanan 1992).
17 Vgl. Forster 1985, Pickrel 1988, Wenger 1935, Fishelov 1990, Hochmann 1985, Fokkema 1991, Korte 1993.
18 Vgl. Docherty 1983, Weinshammer 1979, Gass 1988, Tomaševskij 1925, Wilson 1976, Cixous 1974.
19 Vgl. Margolin 1995.
20 Vgl. Kintsch 1998, Schnotz 2006, Kuzminykh 2009.
21 Vgl. Stockwell 2002, Eibl 2004.
22 In der Kinder- und Jugendliteratur finden sich oft anthropomorphisierte Objekte, z. B. in Kurzgeschichten von Bernd Gieseking (vgl. Gieseking 2016). Diese Objekte können als Figuren aufgefasst werden, wenn sie menschenähnliche Merkmale u. a. die Fähigkeit zum *lógos* (vgl. Aristoteles 2002) aufweisen und intentional agieren sowie über komplexe Bewusstseinszustände verfügen.
23 Vgl. Jannidis 2004, 197.

> *Der […] Basistypus der Figur kann […] beschrieben werden als eine basale Struktur der Informationen in der mentalen Repräsentation einer Figur, die Erklärungen und Beschreibungen von Verhalten aufgrund der folk psychology ermöglichen. Der Basistypus verfügt über ein ‚Inneres' und ein Äußeres. […] Dieser Basistypus [ist] stehts eingebettet in variante Annahmen darüber, was eine Person ausmacht, wie ihr Innenleben aussieht, wie Handlung motiviert wird usw. Der Basistypus ist nicht identisch mit der Figur, sondern beschreibt eine Informationsstruktur der Figuren.*[24]

Die Annahmen über das Innenleben der Figur erlauben es, narrative Techniken der Emotionsdarstellung[25] und Bewusstseinsdarstellung[26] zu untersuchen. Ihre eigentliche Gestalt über diese prototypische Grundstruktur hinaus gewinnen Figuren erst während des Prozesses der Sinnkonstruktion, der durch die Lektüre initiiert wird. Als erstes erfolgt die Identifikation von textuellen Konstrukten als Figuren. Deshalb werden im ersten Schritt die Dispositionen des Identifikationsprozesses untersucht. Anschließend richtet sich der Blick auf die Informationen, die in einem Konnex mit den Figuren stehen. Daran schließt sich die Analyse der Figurencharakterisierung, der Motivierung und auch die Untersuchung der narrativen Strategien für die Evokation von Empathie an. Die Modellierung der Figur in der Kinder- und Jugendliteratur wird durch den Fokus auf der Darstellung des Bewusstseins der Figuren arrondiert.

Konzeptionell scheint es sinnvoll zu sein, die theoretischen Überlegungen zu diesen einzelnen Aspekten gleich mit Beispielen aus den kinder- und jugendliterarischen Texten zu belegen und diese nicht erst im Anschluss an die theoretischen Überlegungen zu positionieren

3.1 Figuren in der Kinder- und Jugendliteratur

3.1.1 Identifikation

Für die Identifikation der Figur ist eine Synthese aus strukturalistischen und linguistisch-kognitionspsychologischen Prämissen hilfreich. Der ersten Position zufolge ist die Figur ein textgeneriertes, prototypisch organisiertes Konzept, das aus der Bindung von semantischen Merkmalen an einen Namen, ein Substantiv oder ein Pronomen entsteht. In der Vorstellung des linguistisch-kognitionspsychologischen Forschungsfeldes ist die Figur eine mentale Repräsentation, die vor dem Hintergrund wahrgenommener Textsignale in Kombination mit dem Weltwissen des Rezipienten konstruiert wird. Als ein Textimpuls, mit dem eine Figur erzeugt wird, gilt ein *token*.[27] Wie in den strukturalistischen Theorien ist ein *token* der Name der Figur,

[24] Jannidis 2004, 192–193.
[25] Vgl. Winko 2003.
[26] Vgl. Schmid 2019.
[27] Vgl. Garrod/Sanford 1990.

eine Bezeichnung durch ein Substantiv oder ein Pronomen. Diesem *token* können bei erneuter nominaler oder pronominaler Nennung der Figur alle weiteren relevanten Informationen zugeordnet werden.[28] Der *token* ist somit ein Referenzphänomen, das korreferierende Anschluss- und Wiederbenennungen prädisponiert, und er fungiert als ein Referenzpunkt für diverse Merkmalszuordnungen sowie für Konzeptualisierungen. Mit dem *token* erfolgt die Evozierung des mentalen Modells von einer Figur unter Einschluss des diesem Modell inhärenten Basistypus. Das mentale Modell wird sukzessive durch die Elaboration, die Modifikation oder die Revision konkretisiert. Erstens können Informationen, die das zu Beginn evozierte, mentale Modell nicht in Frage stellen, es aber im Sinne der „sukzessiven Anreicherung"[29] detaillieren, eine Elaboration des mentalen Modells von einer Figur bewirken. Zweitens ist davon auszugehen, dass nicht alle Aspekte eines zu Beginn evozierten, tentativen mentalen Models beibehalten werden, so dass dieses temporäre Konstrukt eine Modifikation erfährt. Drittens kann es aufgrund der im Text neu vergebenen Informationen zur Revision des bereits konstruierten mentalen Modells von einer Figur kommen, wenn nicht unter „Missachtung [von entstandenen] Inkongruenzen weiter gelesen wird"[30]. Philip Johnson-Laird differenziert zwischen impliziten und expliziten Inferenzen. Die impliziten Inferenzen werden unbewusst und automatisch aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu dem mentalen Modell einer Figur etabliert. Die expliziten Inferenzen richten sich dagegen auf eine bewusste Evaluation des konstruierten Modells und initiieren die Suche nach alternativen mentalen Konstrukten für die Figur. Bei der Elaboration kann davon ausgegangen werden, dass die Menge impliziter Inferenzen des Modells vergrößert wird, wohingegen bei der Modellrevision eine bewusste Suche nach neuen Modellen einsetzt, d. h. es werden explizite Inferenzen angeregt. Die Modellmodifikation umfasst beide Arten von Inferenzen. Dabei werden einzelne Konstituenten des mentalen Modells revidiert, ohne dass das Gesamtmodell von der Figur ihre Gültigkeit verliert. Dies sei exemplarisch an zwei Passagen exponiert:

(1) *„An Geld bist du jetzt auch irgendwie gekommen, ja?", sagt der Junge namens Krähe in seiner üblichen, etwas schwerfälligen Sprechweise, als wäre er gerade aus dem Tiefschlaf erwacht und als funktionierten seine Sprechmuskeln noch nicht richtig. Aber das ist reine Attitüde, in Wirklichkeit ist er hellwach. Wie immer. Ich nicke.*[31]
[…] „Aber das ist doch nicht das Geld, das dir der Weihnachtsmann letztes Jahr gebracht hat, oder?"
„Nein", sage ich.
Krähe verzieht ironisch die Lippen und sieht sich um. […]
„Das überlege ich mir, wenn es soweit ist", äfft mich Krähe nach und breitet die

[28] Vgl. Margolin 1987.
[29] Schnotz 1988.
[30] Schneider 2000, 77 ff.
[31] Murakami 2017, 7.

Handflächen aus, wie um das Gewicht meiner Worte zu ermessen.
Ich nicke.[32]

Die Bezeichnung als ‚der Junge namens Krähe' identifiziert das Bezeichnete als eine Figur im Gegensatz zu den Objekten oder anderen Entitäten der erzählten Welt. In dieser Wendung fällt zum einen das Lexem ‚der Junge' mit der Gender- und Altersmarkierung, zum anderen die Originalität des Namens ‚Krähe' auf. Zumindest ist es in der westeuropäischen, russischen, amerikanischen und japanischen Tradition zwar nicht ausgeschlossen, aber nicht üblich, als Menschennamen Tierbezeichnungen für die Vornamen zu verwenden. Die Identifikation des ‚Jungen namens Krähe' als einer menschlichen Figur wird zusätzlich durch die Aufzählung seiner charakteristischen Merkmale, seiner intendierten Handlungen, seiner physischen Ausstattung mit Lippen und Handflächen sowie seiner Fähigkeit zum *lógos*[33] ermöglicht. Ferner zeichnen sich seine Repliken durch eine moralisierende Nuancierung aus. Das mentale Modell ist tentativ. Es erfährt im Fortgang der Narration eine Modifikation. Schließlich muss es revidiert werden, wie dies aus der folgenden Passage evident wird:

(2) *Krähe zog langsam große Kreise über dem Wald. Sobald er einen vollendet hatte, flog er ein Stückchen weiter die nächste gewissenhafte Runde. Auf diese Weise wurden immer wieder neue Kreise am Himmel beschrieben, beschrieben und gelöscht. […] Im Moment war Krähe vielleicht der einsamste Vogel der Welt. […] Der Mann hörte den plötzlichen Flügelschlag. […] Die Krähe gab keine Antwort. […] Die Krähe blieb stumm […] Aha, so ist das, du kannst nicht reden […] Auch wenn du den Schnabel nicht aufkriegst, weiß ich doch, was du vorhast.*[34]

Diese Information, die erst am Ende der Narration folgt, bedingt die Revision des zu Beginn konstruierten Figurenmodells des ‚Jungen namens Krähe'. Die neuen Angaben zur Figur verletzen die ontologischen Basispostulate: Ein Mensch verfügt in einem realistischen Text weder über Schnabel noch über Flügel noch kann er fliegen. Am Anfang verfügte die Figur des Jungen namens Krähe über eine Kommunikationsfähigkeit, nun kann sie nicht sprechen. Die Revision bedingt die Suche nach einem neuen mentalen Modell der Figur beziehungsweise nach einem neuen Situationsmodell in Bezug auf diese textuelle Konstruktion.[35]

Eine weitere Figur im ersten Beispiel (1) wird mittels des Personalpronomens ‚ich' eingeführt. Allein dies deutet auf eine Figur hin. Die Impression wird ferner durch das verstehende und reagierende Zuhören der Figur evident.

[32] Murakami 2017, 8.
[33] Vgl. Aristoteles 2002.
[34] Murakami 2017, 587–588.
[35] Vgl. Kapitel VII.

(3) *Meistens denke ich, dass meine Eltern schuld daran sind. Wer nennt sein Kind schon Zonja. Mit Z. Jemand, der Zonja heißt, kann gar nicht anders, als einsam wie ein Blauwal durch die Welt zu ziehen.*'[36]

(4) *„Mucks? Ist das ein Geheimcode, ein Außerirdischendankesgruß oder was?*'[37] *[…] „dünne, weiße Birke mit rothblonden wilden Strähnen und mit weit abstehenden Ohren, die wenig elegant ins Wasser purzelt und untergeht.*[38]

Auch in dem Beispiel (3) kann die Figur anhand des Lexems ‚Kind' sowie des Namens erkannt werden. Die Metareflexion der femininen Figur bestätigt die Richtigkeit dieser Erkenntnis. Im Fall des Namens ‚Mucks' ist diese Disambiguierung vorerst schwierig. Die Fragen, die in diesem Kontext entstehen, lauten: Was ist Mucks? Oder Wer ist Mucks? Der Name der Figur folgt nicht der traditionellen deutschen Konvention für die menschliche Namengebung und lässt einen Deutungsraum offen. Das Wort ‚Mucks' in Kombination mit den Hypothesen ‚Geheimcode' und ‚Außerirdischendankesgruß' kann irreführend wirken, auch wenn die an der konzeptionellen Mündlichkeit orientierte elliptische Aussage und die dadurch evozierte Ironie – ‚oder was?' – implizit auf eine weitere Bedeutungsebene zusätzlich zu diesen vorgeschlagenen semantischen Deutungen hinweist und die Richtigkeit dieser figural gegebenen Annahmen konterkariert.

Die Illustration auf dem Titelumschlag, die zwei Jugendliche und ein Reptil abbildet, ermöglicht keine eindeutige Lösung des Rätsels: Mucks kann auch ein Krokodil sein. Weitere Informationen über Mucks werden zwar in dem Satz, der den Vergleich mit der Birke enthält, nachgereicht, aber es ist dennoch keine eindeutige Entscheidung möglich, ob ‚Mucks' eine (menschliche) Figur ist.

Erst später erfährt die diegetische figurale Ich-Erzählerin, dass der Junge diesen Spitznamen von seinem Vater erhielt, um das von ihm affirmierte Verhaltensmuster, und zwar ‚mucks Mäuschen still sein', zu etablieren.[39]

(5) *Я – кот да Винчи. Гений!*[40]

Ich bin der Kater da Vinči. Ich bin ein Genie!

Auch in diesem Satz (5) fungieren die Sprechfähigkeit und die Metareflexion der eigenen Fähigkeiten als ein Indiz dafür, dass der Kater eine Figur ist. Er erfüllt die hierfür notwendigen Zusatzbedingungen. Der Name des Katers verweist internymisch auf den weltberühmten Universalgelehrten Leonardo da Vinci und dient als indirekte Darstellung der Figur. Ihm kommt aufgrund seiner außergewöhnlichen Eigenschaften, die durch Eigen- und Fremdcharakterisierung sowie durch die von ihm gemeisterten Bewährungsproben intensiviert werden, eine besondere Stellung

[36] Höfler 2015, 7.
[37] Höfler 2015, 21.
[38] Höfler 2015, 93.
[39] Vgl. Höfler 2015, 42.
[40] Matjuškina 2019, 4.

innerhalb der Diegese zu. In der Wahl dieses Tieres kann man darüber hinaus eine Allusion auf den erfinderischen, gestiefelten Kater aus dem gleichnamigen Grimm'schen Märchen sehen.[41] Im Gegensatz zu den oben angeführten Beispielen fehlen hier die Angaben zum Alter und sozialen Status der Figur.

(6) *Aber weil ich nicht zu fangen war, nannten sie mich „die Katze." Nun rennt die Katze wieder, als wenn sie noch einmal das Mädchen von damals wäre. Rennt, rennt, rennt. Rennt zu Paula.*[42]

(7) *Ich habe Mohr auf den Schoß genommen. Er schnurrt und bewegt lustvoll seine Krallen. Sein Fell schimmert metallisch.*[43]

(8) *Deshalb muss ich fleißig sein, damit PAULAS KATZE noch mit an die Wand kommt.*[44]

Die Identifikation der Figur als Mensch und somit grundsätzlich als eine Figur ist im ersten Satz (6) mitunter mit einigen Schwierigkeiten verbunden, die nach einer exakteren Analyse verlangen: Zum einen fällt das Personalpronomen ‚ich' auf. Der diegetische personale Ich-Erzähler erklärt den ungewöhnlichen Namen. Die typografische Hervorhebung deutet darauf hin, dass es sich möglicherweise nicht um eine Anthropomorphisierung eines Haustieres handelt, aber eine finale Disambiguierung ist vor dem Hintergrund der Kursivierung nicht möglich. Die repetitive Verwendung des Verbs ‚rennen', mit der die Situation skizziert wird, kann sowohl einem tierischen als auch einem menschlichen Akteur als ein semantisches Merkmal attestiert werden. Eindeutige Klarheit stellt sich nach der Rezeption des komparativen Nebensatzes ein, in dem eine Alters- und Gendermarkierung vorgenommen wird – ‚das Mädchen'. ‚Katze' fungiert im Kontext des Textes als ein funktionales Äquivalent. Man kann in dem Spitznamen ein phonetisches Äquivalent erkennen ‚Katze – Katharina – Käthe' und gegebenenfalls eine Antonomasie im Sinne einer kennzeichnenden Umschreibung. Im Fortgang der Narration wird kontinuierlich die Figurenbezeichnung der jungen Frau alterniert. Im dritten Band der Trilogie[45] wird erneut auf die Figur Katharinas mittels des Spitznamens ‚Katze' rekurriert.

In dem darauffolgenden Satz (7) wird kontrastierend zu der ersten Aussage auf die Bezeichnung ‚Katze' verzichtet, aber die in dem Syntagma verwendeten Substantive ‚das Fell' und ‚die Krallen', das Verb ‚schnurren', die Kollokation ‚die Krallen bewegen' sowie das Adjektiv im adverbialen Gebrauch ‚lustvoll' lassen die bezeichnete Entität als eine Katze mit den für dieses Tier adäquaten Verhaltensmustern erkennen, die jedoch nicht in den Status der menschlichen Figur erhoben werden kann. Diese Katze namens Mohr verfügt weder über einen *lógos* noch über eine komplexe innere Welt. Darüber hinaus fehlt ihr die über Instinkte herausgehende

[41] Vgl. Grimm/Grimm 1812.
[42] Lewin 1999a, 7, Hervorhebung im Original.
[43] Lewin 1999a, 59.
[44] Lewin 1999a, 88, Hervorhebung im Original.
[45] Vgl. Lewin 1999, Lewin 1999a, Lewin 1999b.

Intentionalität der Handlungen. Mohr ist ein „alogon“[46], er ist Paulas Haustier mit den katzentypischen Eigenschaften – Paulas (‚jüdische‘) Katze. Seine Ermordung ist eine Allegorie auf den Genozid an der jüdischen Bevölkerung während des ‚Dritten Reiches‘. Ferner wird in diesem Band der Trilogie anhand der Ermordung von Mohr[47] die imminente Gefahr für die jüdische Figur Katharinas plausibilisiert.

Im dritten Beispiel (8) wiederum hilft der situative Kontext, PAULAS KATZE als ein Objekt, als ein Bild, zu identifizieren. Es soll an die Wand kommen. Die Kollokation legt das Merkmal ‚unlebendig‘ frei.

Die Namensform ist in dem Text *Paulas Katze. Das Haus in Berlin 1935* von Waldtraut Lewin poetisch und semantisch motiviert. Dieses Verfahren findet sich oft in der Literatur für alle Adressaten. Die onomasiologisch motivierte Codierung der Namengebung von Figuren trägt somit nicht zur Identifikation einer Entität der narrativen Welt als einer Figur, sondern auch zur Bedeutung von literarischen Texten bei.

Im folgenden Beispiel (9) beginnt die Beschreibung der Entität mit einem arabischen Wort:

> (9) *Wadjda dachte überhaupt nicht an ihre Eintrittskarte ins Paradies. Das sah man an ihrem Gesicht. Genau genommen sang sie nicht einmal davon, sie bewegte nur ihre Lippen und wiegte sich im Rhythmus des Liedes, das von anderen Mädchen der Klasse gesungen wurde.*
> *Wadjda steckte in der gleichen Schuluniform wie die anderen, einem langweiligen, grauen Kleid – trotzdem stach sie hervor aus der Masse der Mädchen.*[48]

Dieses Wort (‚Wadjda‘) wird erst von dem situativen Rahmen ausgehend als ein menschlicher und weiblicher Name identifiziert. Primär tragen dazu die Possessivpronomen ‚ihrem‘ und ‚ihre‘, die repetitive Verwendung des Personalpronomens ‚sie‘ sowie die Kollokationen, die prototypische menschliche Tätigkeiten bezeichnen wie ‚von etwas singen‘, ‚sich im Rhythmus wiegen‘, ‚Lippen bewegen‘, und schließlich das Substantiv ‚Gesicht‘ bei. Die Identifikation von Wadjda als einer Figur wird durch die Introspektion des nicht diegetischen Erzählers begünstigt. Dadurch wird zum einen eine komplexe Gedankenwelt der Figur indiziert, zum anderen wird ihre Intelligenz herausgestellt. Die Figur ergreift im Wissen um die Konsequenzen, die eine Auflehnung für ihre Mutter und sie selbst mit sich bringen würde, den rettenden Strohhalm der Mimikry. Die Bezeichnung der Figur mit diesem Eigennamen ist in der Narration durchgehend. Es finden sich keine Alternationen in Form beschreibender oder umschreibender Referenzen außer Personal- und Possessivpronomen sowie der ästhetisch motivierten und auch titelgebenden Kombination, nämlich *Das Mädchen Wadjda*. Die zentrale Figur wird in einen schar-

[46] Derrida 2010, 41.
[47] Lewin 1999a, 229.
[48] Al Mansour 2015, 7.

fen Kontrast zu den anderen gesetzt, ja zu der „Masse der Mädchen“[49]. Der Narrator akzentuiert ihre besondere Position und deutet kataphorisch auf die Innovationen, die diese Figur im Fortgang der Narration bewirken wird, bereits mit der Namengebung an.[50] Diese oppositionelle Position der Figur zu der bornierten Engstirnigkeit des patriarchalischen Systems ist in dem Text leitmotivisch und wird nicht nur durch das Äußere und die Handlungen, sondern durch die Anagnorisis verstärkt.

Der Blick ist zuletzt auf den Modus der Existenz der Figur zu richten. Dieser kann faktisch, kontrafaktisch, konditional und subjektiv sein. Die folgenden Beispiele demonstrieren den Modus der Existenz.

Die zentrale Figur des Textes *As Long As The Lemon Trees Grow* von Zoulfa Katouh, Salama, führt Gespräche mit Khawf.

> (10) *Later that day, when Khawf appeared and told me his name, it took a bit for me to realise I was the only one seeing him. At first I thought the drugs were giving me visions, that he would disappear when the morphine did. But he stayed by my side, whispering horrible things while I cried for Mama. Even when the pain subsided, and my ribs healed, and my hands scarred, he didn't leave. And once that conviction settled in, panic followed soon after.*[51]
> *He was a hallucination who had come to stay. One who, every night for the past seven months, has cruelly plucked on my fears, breathing life into them. There is no other explanation. Boiling him down to scientific facts is the only way I'm able to face him. ‚Whatever makes you feel better.' He smiles wickedly.*[52] *[…] Khawf brushes his hair out of his eyes and takes a pack of cigarettes out of his breast pocket.*[53]

Khawf ist keine Emotion, auch wenn die Übersetzung aus dem Arabischen – Khawf (Angst/Furcht) – dies nahelegt. Khawf verfügt sowohl über ein Äußeres als auch über ein Innenleben. Er ist ein brillanter Rhetoriker, da die von ihm eingesetzten lenkenden, kommunikativen Strategien ihre Wirkung entfalten. Somit lässt sich Khawf ein intentionales Handeln zuschreiben. Er ist Salamas ständiger Begleiter und er verschwindet erst, wenn er die junge Frau in Sicherheit weiß. Keine der anderen Figuren kann Khawf sehen, selbst dann, wenn Salama seine Existenz preisgibt. Somit ist Khawf eine Figur mit einem subjektiven Modus. Er existiert demgemäß nur in der Überzeugung und in der Vorstellung von Salama.

Im Fall einer anderen Figur ist die Situation komplizierter.

---

[49] Al Mansour 2015, 7.
[50] Vgl. Kapitel VII dieser Arbeit. Der Name der Figur (Wadjda) bedeutet ‚neu'.
[51] Katouh 2023, 15.
[52] Katouh 2023, 16, einfache Anführungszeichen im Original.
[53] Katouh 2023, 17.

(11) *The lock is rusty and creaks when I twist the key and call out, ‚I'm home!'*
‚In here!' Layla calls back.[54] *[…]*
She's my best friend, my rock and – because she fell in love with my brother, Hamza – my sister-in-law.[55] *[…]*
The next morning, I kiss Layla on the cheek and head to work. […]
‚Talk to Am.'
Her smile is warm, and I remember Hamza.[56]

Es ist unproblematisch, in diesem Beispiel (11) anhand des *tokens* Layla eine feminine Figur zu identifizieren. Die Erklärung der familialen Relation bestätigt die Richtigkeit der Annahme und führt zusätzlich eine weitere maskuline Figur namens Hamza ein. Durch die nonverbalen Signale wie einen Kuss auf die Wange und ein warmes Lächeln wird die Zuneigung der Figuren Salamas, die eine figurale, diegetische Ich-Erzählerin ist, und Laylas zueinander signalisiert. Mit dem Verb im Imperativ ‚talk' wird Laylas Intention deutlich. Am lässt sich ebenfalls als eine Figur erkennen, da die Konversation mit ihm stattfinden soll. Also verfügt er über die Fähigkeit des *lógos*. Es lässt sich vermuten, dass seine Figur eine gewisse Machtposition bekleidet. Der letzte Satz im Beispiel (11) betrifft erneut die Figur Hamza. Der Leser muss sich an die im ersten Kapitel gegebene Erklärung der familialen Beziehung der Figuren Salama, Layla und Hamza erinnern. Anderenfalls wird er aus dieser kurzen Konversation kein mentales Modell von Hamza konstruieren können. Der arabische Name gibt ohne eine kontextuelle Einbindung nicht genug Hinweise für die Sinnkonstruktion. Das mentale Modell der männlichen Figur wird im Fortgang der Narration elaboriert.

Im Fall von Layla wiederum wird eine Revision des Status notwendig sein, wie das folgende Beispiel verdeutlicht:

(12) *„Salama." Kenan's voice comes out firmer, and I look at him.*
„What?" I snap. „Why are you still here?"
He hesitates. „I came over because I heard you talking and no one was answering. I thought something had happened."
Now I'm confused. „What? I'm talking to Layla."
He steps toward me gently as if approaching a wounded deer. „No, you're not."
My arms fall heavily to my sides. „Excuse me?"
Kenan reaches for my hands, enveloping them in his warm ones. „Salama, no one's here. There's no Layla. I can't see her."[57] *[…]*
„Kenan," I say in a hollow voice. „I'm begging you. Please tell me you see her."

[54] Katouh 2023, 5, einfache Anführungszeichen im Original. Damit wird der subjektive Modus der Figur Layla indiziert.
[55] Katouh 2023, 5.
[56] Katouh 2023, 36.
[57] Katouh 2023, 305.

Kenan shifts behind me. „I don't", he says softly. „It's just the couch."
Layla brushes my cheek. ‚I'm real in your heart.'[58]

Trotz vielzähliger Szenen zwischen Layla und Salama ist der Status der zunächst genannten Figur wie auch der Figur Khawfs subjektiv. Beide sind ein Resultat des posttraumatischen Syndroms. Zwar besteht auch Laylas Intention darin, Salama zu beschützen und zu bestimmten Entscheidungen zu motivieren, jedoch differieren Khawfs und Laylas Strategien trotz der offensichtlichen Manipulation.

Die Identität der Figur kann absichtlich vorenthalten werden. Es kann zwischen offenen Verzögerungen und verdeckten verzögerten Identifizierungen in Abhängigkeit von den dem Text zu Grunde liegenden Schemata differenziert werden. Die zunächst genannten sind das konstituierende Merkmal der Texte, denen das Spannungsschema *curiosity* inhärent ist.[59] So verhält es sich in dem psychologischen Kriminalroman *Der Scherbensammler* von Monika Feth.[60] Die Narration beginnt mit der Introspektion in die Figur einer Frau, die über einen längeren Zeitraum namenlos bleibt und gegebenenfalls einen Mord begangen hat. Die offene Verzögerung der Identifizierung wird darüber hinaus dadurch verwirklicht, dass diese Figur mit einer multiplen Persönlichkeitsstörung konzipiert ist. Dem Leser wird von dem nichtdiegetischen Erzähler die innere Welt aller elf Persönlichkeiten dargeboten. Die Identifikation dieser erkrankten Figur erfolgt wesentlich später.

(13) *Überall war Blut. […] Entsetzt starrte sie ihre Hände an. Rot. Klebrig. Es ließ sich nicht abreiben. Trotzdem fuhr sie wieder und wieder über ihre Jeans. Bis ihr die Hände brannten. […]*
Sie hatte keine Ahnung, wo sie war und warum sie in diesem Zimmer auf dem Boden gekauert hatte. Vor allem aber wusste sie nicht, woher das Blut kam.[61]
[…] Ich weigerte mich hartnäckig zu begreifen, was meine Augen mir längst verraten hatten – dass dieses Mädchen über und über beschmiert war. Mit Blut.
„Verrätst du mir deinen Namen?", frage ich.
„Mina", sagte sie so leise, dass ich es beinahe nicht verstanden hätte.[62]

Die verdeckte verzögerte Identifizierung bildet die Makrostruktur der Texte mit der Struktur *surprise*. Wenn die Benennung einer Figur es nicht erlaubt, diese eindeutig mit einer bereits eingeführten Figur zu identifizieren, liegt eine gestörte Identifizierung vor. So wird in dem Text *Kafka am Strand* von Haruki Murakami auf die Ambiguität der Figur Sakura hingewiesen. Die kontinuierliche Insekurität besteht in Sakuras Identifikation als Schwester der zentralen Figur. Die Potenzialität der verwandtschaftlichen Beziehung zwischen den Figuren Kafka und Sakura bleibt bis

[58] Katouh 2023, 306.
[59] Vgl. Kapitel V.
[60] Vgl. Feth 2007, 7, 10–11, 16–17, 20–21, 24–25.
[61] Feth 2007, 11.
[62] Feth 2007, 29.

zum Ende der Narration bestehen.[63] Wie der Modus der Figur, so ist auch die gestörte Identifizierung besonders abhängig von der Quelle der Figurenbenennung. Dies kann unter Umständen auch zu einer falschen Identifizierung führen.

Diese kurze Analyse erlaubt die erste Konklusion. Eine Figur ist prototypisch um den Kern ‚Mensch' organisiert. Dementsprechend erleichtern alle Referenzen mit Bezeichnungen, die das semantische Merkmal ‚Mensch' enthalten, die Identifikation einer Entität der fiktionalen Welt als eine Figur. Ferner ist der Figurenidentifikation jede Information dienlich, die diese Inferenz plausibilisiert – sei es die Beschreibung von Handlungen, die prototypisch nur von Menschen oder anderen anthropomorphisierten Entitäten intentional und bewusst ausgeführt werden, oder die Darstellung von menschlichen Eigenschaften oder komplexen psychischen Zuständen und Bewusstseinsinhalten. Das Kriterium der Intentionalität als einer angeborenen Disposition von Individuen[64] ist in dem Identifikationsprozess einer Entität als Figur von einer entscheidenden Relevanz. Aber sie kann auch Entitäten zugeschrieben werden, die in einem konkreten Fall nicht selbst determiniert handeln, aber grundsätzlich als handlungsfähig angesehen werden.

Die Figurenidentifikation beginnt mit dem *token*, also mit der sprachlichen Bezeichnung durch einen Namen oder durch andere funktionale Äquivalente, beispielsweise Pronomina oder indirekte Bezeichnungen. Folgt dieser den jeweiligen kulturellen Konventionen für menschliche Namen, ist die Identifizierung unproblematisch. Bei potenziellen Schwierigkeiten, beispielsweise wenn die Namengebung aufgrund ihrer Originalität gegen den Usus verstößt, wird der situative Rahmen, in dem der Kontext eine disambiguierende Funktion erfüllt, herangezogen. Mit dem *token* werden Funktionen der Differenzierung zu anderen Entitäten und der Identifikation einer Figur als ein Rekurrenzphänomen, das korreferierende Wiederaufnahmen prädisponiert sowie als ein Referenzpunkt für elaborative Merkmalszuordnungen fungiert, realisiert. Der *token* bedingt schließlich die Evokation eines mentalen Modells mit einer Grundstruktur (i. e. Basistypus).

Der *token* initiiert beim abstrakten Leser komplexe Verstehensprozesse, die aufgrund von Voreinstellungen und Routinen zu wahrscheinlichkeitsbasierten Annahmen über Zusammenhänge des im Text Gesagten führen. Ferner wird von der Prädisposition des Rezipienten ausgegangen, aufgrund derer er die sprachlich erzeugte, konzeptuelle Figur konstruiert, sie auch in alternierenden Referenzen identifiziert und sich an sie und ihre bereits ausgewerteten Merkmale auch über die Grenzen eines Textes hinaus erinnern kann. Wenn beispielsweise Waldtraut Lewin in dem dritten Band der Trilogie *Mauersegler*[65] die zentrale Figur Carol Sander sich an ein rothaariges rennendes Mädchen erinnern lässt, soll der Leser in dieser Reminiszenz Katharina Sander, (Paulas) Katze erkennen.

[63] Vgl. Murakami 2017 und Kapitel V.
[64] Vgl. Gopnik 1993.
[65] Vgl. Lewin 1999b.

3.1.2 Figureninformation

Unter Figureninformation sind alle Aussagen des Textes auf der Ebene des *discours* über die Figur zu subsumieren.[66] Sie sind als „*Zuschreibungen der Figureninformation*“[67] aufzufassen und werden in der Diegese zu figurenbezogenen Fakten. Die Folge der Zuschreibungen im *discours* ist die „*Bindung*“[68] von Informationen an die Figur in der Diegese. Durch die Zuschreibung einer Figureninformation können zwar mehre Bindungen verursacht werden, aber nicht jede Bindung resultiert aus einer Zuschreibung. Sie kann das Resultat eines Inferenzprozesses sein. Dabei können Inferenzen sich sowohl auf die unmittelbaren Figureninformationen beziehen – „Inferenzen ausgehend von figurenbezogenen Tatsachen“[69] – als auch auf die von Informationen, die im *discours* nicht der Figur explizit zugeschrieben worden sind, aber mit dieser konnektiert werden.

Dies sei an Beispielen aus dem Text von Raquel J. Palacio mit dem Titel *Wonder* demonstriert.

(14) *I was really bummed when Christopher moved away three years ago. We were both around seven then. We used to spend hours playing with our Star Wars action figures and dueling with our lightsabers. I miss that.*
Last spring, we drove over to Christopher's house in Bridgeport. Me and Christopher were looking for snacks in the kitchen, and I heard Mom talking to Lisa, Christopher's mom, about my going to school in the fall. I had never, ever heard her mention school before. „What are you talking about?" I said.
Mom looked surprised, like she hadn't meant for me to hear that.[70]

Ich war echt deprimiert, als Christopher vor drei Jahren wegzog. Wir waren damals beide sieben. Wir haben immer stundenlang mit unseren Star-Wars-Actionfiguren gespielt und uns mit unseren Laserschwertern duelliert. Das fehlt mir.
Letzten Herbst sind wir zu ihm nach Bridgeport gefahren. Christopher und ich suchten gerade in der Küche nach Süßigkeiten, als ich hörte, wie Mom mit Lisa, Christophers Mutter, darüber sprach, dass ich im Herbst zur Schule gehen würde. Ich hatte sie noch nie von einer Schule reden hören.

[66] Fotis Jannidis weist darauf hin, dass der Begriff ‚Figureninformation' nicht mit der kleinsten analytischen Einheit zu parallelisieren ist: „‚Information' bezieht sich hier vielmehr auf die vom Text vorgegebene und von der zeitgenössischen Semantik ergänzte Art der Konzeptualisierung" (Jannidis 2004, 198). Dementsprechend kann die Figureninformation etwas sehr Einfaches sein und die Angaben zum Aussehen und der Konstitution der Figur enthalten. Sie kann aber auch Aussagen über die mentale oder charakterliche Verfassung der Figur beinhalten. Auch die Tatsache, dass jemand sich sprachlich äußert, inklusive des Inhalts dieser Äußerung und spezifischer Manierismen gilt als eine Figureninformation. Hierzu sind auch Handlungen einzuordnen (vgl. Jannidis 2004, 198).
[67] Jannidis 2004, 198, Hervorhebung im Original.
[68] Jannidis 2004, 199, Hervorhebung im Original.
[69] Jannidis 2004, 199.
[70] Palacio 2012, 8.

„Wovon sprichst du?", fragte ich.
Mom sah überrascht aus, als hätte ich das eigentlich nicht hören sollen.[71]

(15) *But I know ordinary kids don't make other ordinary kids run away screaming in playgrounds. I know ordinary kids don't get stared at wherever they go.*[72]

Aber ich weiß, dass normale Kinder, nicht andere normale Kinder dazu bringen, schreiend vom Spielplatz wegzulaufen. Ich weiß, normale Kinder werden nicht angestarrt, egal, wo sie hingehen.[73]

Die zentrale Figur, die als ein personaler diegetischer Ich-Erzähler konzeptualisiert ist, erinnert sich an ihren mentalen Zustand, ihr Alter und ihre Interessen. Die Zuschreibung von Information erfolgt explizit. Die Bindung der Figureninformation ist bidirektional: Die innere Welt des figuralen Erzählers August sowie seines Freundes Christopher wird angedeutet. Im Anschluss finden sich die figurenbezogenen Fakten. Erneut erfolgt die Bindung der Figureninformation bidirektional. Diese These kann durch das Personalpronomen in der ersten Person Plural ‚we'/‚wir' sowie durch die Reziprozität des Verbs ‚to duel'/‚sich duellieren', die in der deutsche Sprache mittels des Reflexivpronomens ‚sich' markiert ist, bestätigt werden. Es können ferner Annahmen über den jetzigen Zustand des Erzählers, ausgehend von seiner Replik – ‚I miss that'/‚Das fehlt mir' – , getroffen werden. Die Verwendung des englischen Pronomens ‚that' beziehungsweise des deutschen Artikels ‚das' als Korrelat impliziert die gemeinsame Zeit mit Christoph und deutet auf die Einsamkeit hin, die sich nach seiner Abreise eingestellt hat. Aufgrund der Klarheit dieser Reminiszenz dominierte dieses Gefühl mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit über einen längeren Zeitraum die innere Welt des Ich-Erzählers. In diesem Fall liegt eine Bindung der Information an die Figur August vor dem Hintergrund eines Inferenzprozesses vor. Die darauffolgenden Informationen werden ebenfalls als figurenbezogene Fakten mit der Figur des Ich-Erzählers konnektiert. In diesem Fall erfolgt die Bindung an seine Figur sowie an die Figur seiner Mutter. Die Figur Christophs verschwindet aus dem Fokus der Aufmerksamkeit.

In der letzten Passage (15) werden die Inferenzen ausgehend von Informationen, die im *discours* nicht der Figur, sondern anderen Kindern zugeschrieben worden sind, gebildet. Die Informationen werden jedoch mit der Figur des diegetischen Ich-Erzählers konnektiert und evozieren die ersten Hypothesen über seine Figur. Auch in der kurzen Konversation zwischen der zentralen Figur August und seiner Mutter, die am Ende der Passage (14) zu finden ist, erfolgt die Informationszuschreibung bidirektional. Das Verhalten der Mutter, die ihrem Sohn Informationen vorenthält, offenbart sie als eine Figur, die in kontinuierlicher Sorge um das psychische und physische Wohlergehen ihres Sohnes lebt.

[71] Palacio 2013, 16.
[72] Palacio 2012, 3.
[73] Palacio 2013, 9.

Die Wahrnehmung und die Interpretation von Figurenzuschreibungen führen über die Bindung zur Konstruktion des mentalen Modells. Dieses wird kontinuierlich in dem synchron (*online*-Inferenzen) und rückwirkend verlaufenden Prozess der Inferenzbildung (*off-line*-Inferenzen) durch neue Informationen, die in das bestehende Modell integriert werden, ergänzt. Dieses mentale Modell unterliegt einer durchgehenden Modifikation und Revision. In diesem konkreten Fall muss bei der Konstruktion des mentalen Modells auch die Tatsache berücksichtigt werden, dass die Informationsvergabe durch eine kindliche figurale narrative Instanz des Ich-Erzählers verwirklicht wird und aus diesem Grund potenziell als unzuverlässig eingestuft werden kann. Im Fortgang der Narration, die multiperspektivisch konzipiert ist, werden die Perspektiven anderer Figuren auf den Jungen wiedergegeben. Diese relativieren die Selbstdarstellung.

Auch an einem weiteren Beispiel kann ausgehend von Informationen, die im *discours* nicht der Figur zugeschrieben worden sind, die Bindung von Informationen durch Inferenzen veranschaulicht werden.

(16) *Gleich würde ich ihnen beweisen, dass ich kein Spinner war. Dass ich die Wahrheit sagte. Dass Pralinen an Bäumen wachsen. […]*

(17) *Dann klappte sein Kiefer herunter. „Da – da ist ja alles voll!", krächzte er fassungslos. Kevin quollen die dicken Glupschaugen aus dem runden Schweinegesicht und er stieß ein heiseres „Booaah!" aus. Die beiden konnten nicht glauben, was sie sahen. Dabei hatte ich es ihnen doch gesagt: Der Wald gegenüber von unserem Haus ist von oben bis unten mit Nougatpralinen und Schokotrüffeln übersät. Sie kleben an Stämmen, Ästen und Zweigen.*

(18) *Sie müssen dort wachsen.*[74]

Die zentrale Figur namens Nick, die die Rolle einer figuralen narrativen Instanz aus ihrer sprachlichen Perspektive übernimmt, berichtet von einem für sie in der narrativen Welt faktischen Sachverhalt. Die Informationen im *discours* (16, 17) sind zwar der Figur nicht zugeschrieben, aber sie werden mittels Inferenzen an sie gebunden. Das mentale Modell umfasst unterschiedliche Komponenten: In der personalen diegetischen Erzählsituation plausibilisiert Nick die Entdeckung der ‚Pralinen-Bäume' durch die Hypothese, dass die Süßigkeiten dort wachsen müssen (18). Die Verwendung des Modalverbs ‚müssen' in der subjektiven Aussage verdeutlicht, dass der Erzähler davon mit einer Wahrscheinlichkeit von 100% überzeugt ist. In seinem implikativen Wissenshorizont könnte eine intertextuelle Relation zu dem Märchen *Hänsel und Gretel* von Jakob und Wilhelm Grimm entstehen, in dem von einem Knusperhäuschen mit seinen an den Wänden befestigten Lebkuchen erzählt wird. Zugleich wird eine explizite Diskrepanz zwischen der primären und sekundären Ebene der Diegese beziehungsweise zwischen dem Genre des Märchens und der Narrativik der realistischen Kinder- und Jugendliteratur etabliert. Im Rahmen eines

[74] Weger 2012, 8–9.

Märchens ist eine solche Möglichkeit akzeptabel. Die Figuren erleben die innertextliche Welt als einen konsistenten magischen Ort und wundern sich nicht über das Fantastische. Es gibt keine, durch textimmanente Signale markierte, Grenze zwischen der fiktiv-realistischen primären und der fiktiv-fantastischen sekundären Sphäre. Eine Konfrontation zwischen diesen Ebenen bleibt aus. Wenn in die realitätskompatible Welt übernatürliche Größen aus der anderen fremdartig-abweichenden Welt einbrechen, oder wenn sich eine Figur in den Raum der übernatürlichen Größen begibt, wird die realitätsinkompatible, ontologisch andersartige Welt als theoretisch bekannt gesetzt. Nick hält das Gesehene aufgrund seines kindlichen Glaubens an das Numinose für wahr. Entwicklungspsychologisch befindet er sich im Stadium des Animismus.[75] Auch seine skeptischen Mitschüler werden für einen Augenblick überzeugt.

Im ersten Satz (16) wird mit der Zuschreibung ‚Spinner' die bidirektionale Bindung realisiert: Die Skeptiker explizieren ihr Misstrauen auf eine beleidigende Art, die auch sie indirekt als Grobiane charakterisiert. Die Verwunderung über die sinnlich wahrgenommen Elemente des Übernatürlichen wird durch die Onomatopoetika und Interjektionen potenziert. Zugleich evozieren diese aus figuraler sprachlicher Perspektive getätigten Ausrufe eine komische Wirkung. Die Kontrahenten suchen trotz der konkreten und offensichtlichen Beweise nach einer plausiblen Erklärung für das vermeintliche Wunder. Ihre auf der Kenntnis der Realität basierende Skepsis charakterisiert sie erneut indirekt. Auch hier wird ein Kontrast zwischen Nick und seinen Herausforderern etabliert. Er beruht diesmal auf Entwicklungsphasen. Die zuletzt genannten befinden sich im Stadium des Finalismus und suchen nach logischen Erklärungen der Welt. Eine solche Konzeption von Nicks Gegenspielern verbindet sie mit dem abstrakten Leser, bei dem ebenfalls dieses Entwicklungsstadium antizipiert wird. Ohne diese Annahmen könnten weder Komik[76] noch die Bedrohungsspannung (*suspense*[77]) evoziert werden. Hinzu kommt die Tatsache, dass selbst durch den Beweis per Augenschein Pralinenbäume, die im Widerspruch zu ontologischen Basispostulaten stehen, nicht überzeugen können.

An dieser Stelle tritt deutlich die, im Text angelegte Dissonanz zwischen der explizierten Aussage des figuralen Ich-Erzählers und der darin angelegten Leserreaktion auf. Nicks ‚Faktenbericht' charakterisiert ihn schließlich als einen unzuverlässigen Erzähler[78] aufgrund seiner kognitiven Entwicklung und noch nicht entwickelten Fähigkeit zur Reflexion.

Die Zuschreibung von Information kann, wie diese exemplarischen Textstellen verdeutlichen, durch die narratorialen und figuralen narrativen Instanzen explizit und implizit[79] erfolgen. Sie kann in Anlehnung an Fotis Jannidis nach den skalaren

[75] Vgl. Winnicott 1969.
[76] Vgl. Kuzminykh 2021a.
[77] Vgl. Brewer 1996, 108, Wenzel 2001, 29. Vgl. Kapitel V dieser Arbeit.
[78] Vgl. Wallraff 2021, Nünning 1998.
[79] Vgl. Sperber/Wilson 1987.

Dimensionen Zuverlässigkeit, Modus, Relevanz und Offensichtlichkeit analysiert werden.[80]

Die Zuverlässigkeit wurde in den oben angeführten Beispielen bereits thematisiert. Die Prädisposition für die Klassifizierung einer Information als zuverlässig ist die Wahrnehmung von Inkonsistenzen in intratextuellen Informationen oder zwischen intratextuellen und extratextuellen Informationen. Liegt Multiperspektivität vor, wie beispielsweise in dem Text *Wonder* von Raquel J. Palacio, können die Inkonsistenzen in intratextuellen Informationen die gesamte Faktur betreffen. Grundsätzlich gilt, dass Unzuverlässigkeit Teil einer umfassenderen kommunikativen Intention ist und auch falsche Informationen Teil der vom Text konstruierten Sinnstruktur sind.

An folgenden Passagen wird dies evident.

(19) *(August) I know I'm not an ordinary ten-year-old kid. I mean, sure, I do ordinary things. I eat ice cream. I ride my bike. I play ball. I have an XBox. Stuff like that makes me ordinary. I guess. And I feel ordinary. Inside. But I know ordinary kids don't make other ordinary kids run away screaming in playgrounds. I know ordinary kids don't get stared at wherever they go.*[81]

(20) *(Olivia/Via) August is the Sun. Me and Mom and Dad are planets orbiting the Sun. […] August's face doesn't look very different from any other human's face. […] I'm used to the way this universe works. I've never minded it because it's all I've ever known. I've always understood that August is special and has special needs. If I was playing too loudly and he was trying to take a nap, I knew I would have to play something else because he needed his rest after some procedure or other had left him weak and in pain. If I wanted Mom and Dad to watch me play soccer, I knew that nine out of ten times they'd miss it because they were busy shuttling August to speech therapy or physical therapy or a new specialist or a surgery.*[82]

(21) *(Summer) I am friend with him because I want to be friends with him. […] I sat with him that first day because I felt sorry for him. That's all. Here he was, this strange-looking kid in a brand-new school.*[83]

(22) *(Summer) He's just a kid. The weirdest-looking kid I've ever seen, yes. But just a kid. I do admit August's face takes some getting used to. I've been sitting with him for two weeks now, and let's just say he's not the neatest eater in the world. But other than that, he's pretty nice. I should also say that I don't really feel sorry for him anymore. That might have been what made me sit down with him the first time, but it's not why I keep sitting down with him. I keep sitting down with him because he is fun.*[84]

[80] Vgl. Jannidis 2004, 201 ff.
[81] Palacio 2012, 3.
[82] Palacio 2012, 82.
[83] Palacio 2012, 119.
[84] Palacio 2012, 119.

(23) *(Justin) the first time i meet Olivia's little brother, i have to admit him totally taken by surprise. i shouldn't be, of course. olivia's told me about his "syndrome." has even described what he looks like. but she's also talked about all his surgeries over the years, so i guess i assumed he'd be more normal-looking by now [sic!].*[85]

Diese Beispiele enthalten Standpunkte von unterschiedlichen Figuren, und zwar von August (19), von seiner Schwester Olivia (20), von seiner Mitschülerin und Freundin Summer (21, 22) und schließlich von Justin, Olivias Freund (23). Diese Figuren sind diegetische figurale Ich-Erzähler. Solange man die Aussagen der Figuren separat betrachtet, fallen in den von ihnen gegebenen Informationen keine Inkonsistenzen auf, bezieht man sie alle auf die zentrale, titelgebende Figur, sind die intratextuellen Diskrepanzen deutlich. Ihnen allen kann somit Unzuverlässigkeit, die unterschiedlich motiviert ist, attestiert werden. An diesen Passagen wird zum einen die Bidirektionalität der Bindung von Informationen an die charakterisierten und an die charakterisierende Figur deutlich. Zum anderen kann daran der Aspekt des Modus der Information – faktisch, kontrafaktisch, konditional oder subjektiv – expliziert werden. Ferner spielen die Relevanz und die Offensichtlichkeit der Figureninformation eine Rolle.

Der subjektive Modus wird auf der Ebene des *discours* mit Formen der erzählerischen Wiedergabe des mentalen Diskurses wie erlebte Rede, *stream of consciousness* und innerer Monolog markiert. Einerseits sind diese Elemente Indizien der Unzuverlässigkeit, andererseits deuten sie mit einer sehr hohen Zuverlässigkeit auf die innere Welt der Figur hin. Diese Formen sollen die Illusion der maximalen Unvermittelbarkeit evozieren und bilden somit einen Kontrast zum Psychobericht (*psychonarration*[86]). In diesem vermittelt die narrative Instanz die Bewusstseinsinhalte der Figur, wobei sie auf Mittel der Raffung und Dehnung zurückgreifen kann. Besonders die längeren inneren Monologe der Figur August indizieren sein Innenleben und legen die Perspektive eines Jungen mit einem entstellten Gesicht frei.

Die Figureninformationen weisen neben der Kategorie der Zuverlässigkeit die Kategorie der Modalität auf. Der Modus kann in vier Formen auftreten: faktisch, kontrafaktisch, konditional und subjektiv.[87]

Anhand der folgenden Passage aus dem Text von John Green sei das veranschaulicht:

(24) *Late in the winter of my seventeenth year, my mother decided I was depressed, presumably because I rarely left the house, spent quite a lot of time in bed, read the same book over and over, ate infrequently, and devoted quite a bit of my abundant free time to thinking about death.*
Whenever you read a cancer booklet or website or whatever, they always list depression among the side effects of cancer. But, in fact, depression is not a side effect of cancer.

[85] Palacio 2012, 187, die durchgehende Kleinschreibung im Original.
[86] Vgl. Schneider 2000, 94.
[87] Vgl. Margolin 1995, 375 ff.

> *Depression is a side effect of dying. (Cancer is also a side effect of dying. Almost everything is, really.) But my mom believed I required treatment, so she took me to see my Regular Doctor Jim, who agreed that I was veritably swimming in a paralyzing and totally clinical depression, and that therefore my meds should be adjusted and also I should attend a weekly Support Group.*[88]

Als narrative Instanz fungiert in dieser Passage die sechzehnjährige personale Ich-Erzählerin. Die von ihr zu ihrem Tages- beziehungsweise Lebensablauf, zu ihrem Gesundheitszustand und zu seinen ‚Nebenwirkungen' gegebenen Informationen sind faktisch. Der Glaube der Mutter, dass ihre Tochter an einer Depression leidet, ist zwar subjektiv, aber die Zuverlässigkeit dieser Information, dass die Mutter ihre Tochter auf diese Weise wahrnimmt, ist sehr hoch. Als Beweis fungiert die durch die Mutterfigur forcierte Anmeldung ihrer Tochter in der Selbsthilfegruppe. Die Hypothese der Mutter über den psychischen Zustand ihrer Tochter stützt sich nicht ausschließlich auf die evidenzbasierten Impressionen, sondern darüber hinaus auf eine als faktisch einzuschätzende Quelle, i. e. eine Informationsbroschüre, in der Begleiterkrankungen expliziert werden.

Die Annahme der Mutter bleibt dennoch subjektiv. Zwar berichtet die autodiegetische Erzählerin aus ihrer Perspektive, aber ihre figurale Darstellung ist nicht automatisch weniger zuverlässig. Zumindest wäre die intendierte kommunikative Absicht einer Lüge oder eines Abstreitens oder der Bloßstellung der Mutter nicht naheliegend. Dass Hazel Grace an keiner Depression leidet, wird aus ihrer Fürsorge und ihrer betonten Empathie für ihre Mutter deutlich. Auch das Faktum, dass sie sich eine Seite später Gedanken um ihr Äußeres sowie um ihre Wirkung auf den gutaussehenden August macht, erhöhen den Grad der Zuverlässigkeit, dass die jugendliche Figur zwar an einer physischen, aber nicht an einer psychischen Erkrankung leidet.

Die Relevanz der Figureninformation wird in Bezug auf die kommunikative Intention bestimmt. Das Relevanzprofil von Informationen lässt sich durch den *discours*, die Regeln der narrativen Welt und lebensweltliche Faktoren bestimmen. Im *discours* kann die Betonung von bestimmten Informationen oder ihre besondere Positionierung ein Indiz ihrer Relevanz sein. Dies sei an dem ersten Satz des Textes *The Hate U Give* von Angie Thomas[89] expliziert. Der Einstieg erfolgt *medias in res* durch den inneren Monolog der diegetischen personalen Ich-Erzählerin:

> (25) *I shouldn't have come to this party. I'm not even sure I belong at this party. That's not on some bougie shit, either. There are just some places where it's not enough to be me. Either version of me. Big D's spring break party is one of those places.*[90]

Die Relevanz dieser Figureninformation ist in Bezug auf die kommunikative Intention des Textes sehr hoch. Das Gefühl der Alterität mag aufgrund seiner Ein-

[88] Green 2013, 3–4.
[89] Thomas 2017.
[90] Thomas 2017, 7.

führung im *discours* zwar vorerst subjektiv erscheinen, aber dass die Figur auf diese Art empfindet, ist eine Tatsache, d. h. die Information ist faktisch. Dieses Gefühl der strukturellen Fremdheit[91] kann als eine Regelmäßigkeit des *discours* interpretiert werden und ist sowohl für den Handlungsaufbau als auch für die Bildung thematischer und ästhetischer Strukturen von Relevanz. Alle Figuren dieses Textes, die mit dem Merkmal ‚dunkle Haut' konzeptualisiert sind, empfinden nicht nur dieses Gefühl, sondern werden kontinuierlich benachteiligt. Der lebensweltliche Faktor der Diskriminierung wird in die Diegese transferiert und bleibt als eine relevante Information erhalten.

Die Offensichtlichkeit bezieht sich auf die Art der Zuschreibung der Figureninformation, die direkt und explizit oder indirekt und implizit erfolgen kann. Eine direkte Zuschreibung ist offensichtlich.[92] Eine indirekte Zuschreibung liegt vor, wenn sich aus der figurenbezogenen Tatsache weitere Schlussfolgerungen über die Figur ziehen lassen. An dieser Passage (27) kann die Kombination der direkten und indirekten Zuschreibung demonstriert werden:

> (26) *But I'm kind of used to how I look by now. I know how to pretend I don't see the faces people make. We've all gotten pretty good at that sort of thing: me, Mom and Dad, Via. Actually, I take that back: Via's not so good at it. She can get really annoyed when people do something rude. Like, for instance, one time in the playground some older kids made some noises. […] Via just started yelling at the kids. That's the way she is. I'm not that way.*
> *Via doesn't see me as ordinary. She says she does, but if I were ordinary, she wouldn't feel like she needs to protect me as much. And Mom and Dad don't see me as ordinary, either. They see me as extraordinary. I think the only person in the world who realizes how ordinary I am is me.*[93]

Die Figur August schreibt sich als diegetischer Ich-Erzähler direkt beziehungsweise explizit Contenance zu. Als indirekte Zuschreibung fungiert seine ausgeprägte Menschenkenntnis. Schließlich gelingt es ihm, sowohl seine Schwester und sogar seine Eltern richtig einzuschätzen. Auch diesen Figuren werden Informationen explizit (Maskierungsstrategien) und implizit (Liebe und Fürsorge) zugeschrieben.

> (27) *„Mom? Am I always going to have to worry about jerks like that?" I asked. „Like when I grow up, is it always going to be like this?"*[94]

Hier (27) ist die anfängliche Souveränität, die August noch im Beispiel (26) attestiert worden war, nicht vorhanden. Stattdessen offenbaren sich die Fragilität sowie die Vulnerabilität seiner Figur, die mittels der dargebotenen Szene im direkten dramati-

[91] Vgl. Leskovec 2023. Vgl. Kapitel VII dieser Arbeit.
[92] Vgl. das Beispiel (20), in dem explizit die Informationen gegeben werden, die die zentrale kindliche Figur mit anderen Kindern parallelisieren und kontrastieren.
[93] Palacio 2012, 3.
[94] Palacio 2012, 279.

schen Modus augmentiert werden. Dieses genuin kindliche Verhalten der Suche nach dem Trost bei der Mutter steht in Opposition zu seiner anfänglichen Stilisierung, die im Sinne der *Self-Enhancement-Theorie*[95] erfolgte. August wird dadurch nicht zu einem Lügner degradiert, wenngleich er nicht als ein zuverlässiger Narrator betrachtet werden kann. Vielmehr liegt hier ein zusätzlicher Hinweis auf seine ausgeprägte Mentalisierungsfähigkeit sowie auf sein Wissen um die soziokulturellen Verhaltensnormen trotz seiner sozialen Deprivation. Die Zuschreibung dieser Informationen erfolgt implizit.

Der Grad der Offensichtlichkeit einer indirekten Zuschreibung variiert. Im folgenden Beispiel (28) werden explizit Fakten angegeben, mit denen der situative Rahmen der Figur umrissen wird. Ebenfalls direkt erfolgt die Wiedergabe des *stream of consciousness* am Ende der Passage. Damit ist eine indirekte Zuschreibung zu konnektieren, nämlich eine psychische Erkrankung der zentralen Figur.

(28) *I lost everything last July. All in the span of one week. […] The only serious injury was at the back of the head. The force of the explosion had me flying back, and concrete met the base of my skull, marking me for life. Dr Ziad stitched me up. […] He told me I was lucky to escape with only a scar. I think he was trying to take my mind off the fact that Mama hadn't been as lucky. That the bomb had snatched her away from me and I'd never be able to hug her again […] I rub the scar at the back of my head, feeling the callous ridges against my fingers. ‚Daisies,' I whisper. ‚Daisies, daisies.'*[96] *[…]*
I murmur, ‚Daisies. Daisies. Daisies. Sweet-smelling daisies.'[97]

Die zentrale Figur des Jugendbuches ‚zitiert' in den sie belastenden Situationen diese Passage aus dem Kräuterbuch. Im Fortgang der Narration wird sich diese Impression petrifizieren.

3.1.3 Figurencharakterisierung

Charakterisierung bezeichnet die Summe aller relevanten figurenbezogenen Tatsachen in der erzählten Welt.[98] Als Prozess bezieht sie sich auf die Zuschreibung von Informationen. Die Charakterisierungsmodi können im Hinblick auf die Instanz (figurale, narratoriale oder auktoriale Perspektive), die Gerichtetheit der Informationsvergabe (Fremdkommentar versus Eigenkommentar) sowie im Hinblick auf die Deutlichkeit der Eigenschaftszuweisung (direkt oder indirekt) unterschieden werden.[99]

Die direkte beziehungsweise explizite Charakterisierung *expressis verbis* ist mit der direkten Zuschreibung der Figureninformation gleichzusetzen. Sie lässt sich durch ein strikt linguistisches Kriterium feststellen: die Eigenschaft wird durch Adjektive,

[95] Vgl. Fuchs 1999, Boer 1992.
[96] Katouh 2023, 16.
[97] Katouh 2023, 2.
[98] Vgl. Jannidis 2004, 207.
[99] Vgl. Schneider 2000, 81.

durch Abstrakta oder andere Substantive bezeichnet.[100] Die Funktion der direkten Definition ist laut Shlomith Rimmon-Kenan eine ökonomische Art der Darstellung einer Figur, die, insbesondere wenn sie durch die Erzählinstanz erfolgt, den Eindruck von Verlässlichkeit der Aussagen über die Eigenschaft und von Unveränderlichkeit der Eigenschaft vermittelt.[101] Die indirekte beziehungsweise implizite Charakterisierung besteht aus zwei Schritten. Im ersten Schritt werden durch den Text eine oder mehrere Informationen vergeben. Im zweiten Schritt wird an das im Text über einer Figur Gegebene eine abduktive Inferenz[102] angeschlossen. Explizite und auch implizite Charakterisierungen können entweder überraschend sein, wenn sie mit den vorherigen Eigenschaften nicht übereinstimmen (und somit zur Modifikation oder sogar Revision des mentalen Modells anregen), oder aber einfach bestätigend, wodurch das mentale Modell bekräftigt und gegebenenfalls elaboriert wird.[103]

Bei der Figurencharakterisierung ist zwischen Figurenmodellen, figuralen und situativen Schemata zu differenzieren. Unter dem ersten Begriff sind gestaltförmige Konfigurationen von Figureninformationen, d. h. ausgebildete mentale Modelle von Personen oder Figuren und Figurentypen, zu verstehen.[104] Unter figuralen Schemata[105] sind figuren- oder personenbezogene Regelmäßigkeitsannahmen zu subsumieren, die mindestens zwei Informationen miteinander konnektieren. Sie können historisch und kulturell variieren und zeichnen sich durch Reziprozität aus. Ein Beispiel ist die Möglichkeit, vom sinnlich wahrnehmbaren Äußeren auf die Vorgänge im Inneren zu schließen. Mentale Ereignisse, Ziele, Wünsche, Hoffnungen, Gefühle und innere Auseinandersetzungen mit der die Figuren umgebenden Welt und mit sich selbst werden von figuralen Schemata geleitet. Als Quelle der figuralen Schemata ist das Wissen über die Regel der Diegese, das literarische Wissen, das Wissen über fiktionale Welten sowie über die aktuelle Welt zu betrachten. Matías

[100] Vgl. Rimmon-Kenan 1992, 61–67.
[101] Vgl. Schneider 2000, 91 ff. zur Dynamik der Figurenrezeption vor dem Hintergrund dieser Formen der Figurencharakterisierung.
[102] Vgl. Kapitel VII.
[103] Vgl. Schneider 2000, 91 ff.
[104] Ralf Schneider spricht in dieser Hinsicht von Figurenkonzeptionen. Darunter fasst er rekurrente Ausgestaltungen von Figuren auf, bei denen wiederholt auf bestimmte überindividuelle Persönlichkeitstheorien zurückgegriffen wird. Diese Figurenkonzeptionen finden sich häufig in Texten aus einer historischen Epoche (vgl. Schneider 2000, 84). Die Schneider'sche Nomination ‚Figurenkonzeption' weist Parallelen zu der von Manfred Pfister entwickelten Terminologie für die dramatische Figur auf. Pfister beschreibt unter dem Begriff Figurenkonzeption das anthropologische Modell, das der dramatischen Figur zu Grunde liegt. Dieses Modell betrifft auch die Konvention der Fiktionalisierung (vgl. Pfister 1977, 240). Ferner versteht er dieses anthropologische Modell als einen historisch und typologisch variablen Satz von Konventionen (vgl. Pfister 1977, 241). Pfister trifft jedoch keine Unterscheidung zwischen dem abstrahierbaren anthropologischen Modell und der spezifischen Realisierung dieses Modelles im Text.
[105] Die figuralen Schemata definiert Ralf Schneider als individuelle Figurenkonzepte. Die individuelle Ausgestaltung der Figur kann sowohl durch die Elaboration verschiedener Aspekte einer interdiskursiven Persönlichkeitstheorie als auch durch eine unterschiedlich stark ausgeprägte Anlehnung an oder Abkehr von den üblichen Deutungsmustern zu Stande kommen (vgl. Schneider 2000).

Martínez und Michael Scheffel weisen auf die potenziellen Divergenzen zwischen dem allgemeinen Weltwissen und dem literarischen Gattungswissen hin.[106] In diesem Fall werden die literarischen Inferenzen priorisiert.[107] Dabei kann der Einfluss von Genrewissen auf die Figurenrezeption als ein Konnex paradigmatischer und syntagmatischer Relationen beschrieben werden. Auf paradigmatischer Ebene wirkt sich die Rekurrenz auf bestimmte Figurenkonzeptionen insofern aus, dass bestimmte Figuren antizipierbar sind. So sind beispielsweise in den Kriminalromanen stets ein Täter und ein Ermittler zu finden. Die situativen Schemata beziehen sich auf typisierte situative beziehungsweise handlungsbezogene Konstellationen zur Inferenzbildung.

Die Verwendung eines Figurenmodells kann anhand eines Beispiels demonstriert werden:

(29) *Лёха был тугодумом, однако Женькиной сообразительности с лихвой хватало на двоих. Женька слыл самым идейным человеком в школе. Он читал всё подряд, и от этого в его голове всегда роилось множество идей. Из него так и фонтанировали [sic!] разные изобретения. […] Лёха был не обижен силой, но не лез в драку. Степенный и неторопливый, он не любил попусту махать кулаками. Зато Женька был отъявленным задирой. Он не мог и минуты усидеть на одном месте и то и дело нарывался на неприятности.*[108]

Lëcha war ein schwerfälliger Denker, Ženkas durchtriebene Raffinesse glich dieses Defizit aus. Ženka galt als der einfallsreichste Mensch in der Schule. Er las alles, was er in die Finger bekam, und dadurch schwirrten ihm viele Ideen durch den Kopf. Aus ihm sprudelten regelrecht verschiedene Erfindungen hervor. [...] Lëcha war strakt wie ein Ochse, aber er kämpfte nicht. Gemütlich und gemächlich mochte er es nicht, umsonst mit den Fäusten zu schwingen. Ženka war dagegen ein ausgesprochener Störenfried. Er konnte keine Minute an einem Ort bleiben und geriet ständig in Schwierigkeiten.

Die Darstellung der beiden Jugendlichen ruft allusiv Typen der Weltliteratur auf. Žen'ka ist ein unerschrockener Tausendsassa, der stets über der Situation steht und den nichts in Verlegenheit zu bringen vermag. Als ein Virtuose und Überlebenskünstler steht er in der Tradition von Till Eulenspiegel,[109] Baron von Münchhausen[110] und Schelmuffsky.[111] Sein Nachname Moskvičev ist eine Anspielung auf die Hauptstadt Russlands, die stets mit vielfältigen Möglichkeiten für die intellektuelle und kulturelle Bildung assoziiert wird und in Opposition zu anderen Regionen und

[106] Das literarische Wissen ist ein Teil des Sozialisationsprozesses. Im Laufe dieses Prozesses kommt der Rezipient mit Texten aus unterschiedlichen Gattungen und historischen Perioden in Kontakt. Er erwirbt über rekurrent verwendete literarische Formen und Inhalte literarisches Wissen (vgl. Groeben/Vorderer 1988).
[107] Vgl. Martínez/Scheffel 2016.
[108] Krjukova 2007, 7.
[109] Vgl. Bote 2015.
[110] Vgl. Bürger 2012.
[111] Vgl. Reuters 1986.

Provinzen steht. Lën'ka Potapov ist das genaue Gegenteil seines Freundes. Er ist wie Max bei Busch.[112] Er ist schlicht, verfügt nicht über den brillanten Verstand des Freundes und muss sich in der Schule anstrengen. Dafür zeichnet er sich, wie die weiblichen Figuren berichten, durch hohe Integrität und Ritterlichkeit ihnen gegenüber aus. Er wird kontinuierlich für Ženʼkas Einfälle ‚bestraft', dennoch hält er zu seinem Freund. Sein Familienname Potapov geht auf das russische Wort *Potapyč'* (der Bär) und die euphemistische Bezeichnung des dümmlichen Raubtiers in der Jägersprache zurück.[113]

Bei der Analyse der Figurenkonzeption ist die Art, wie die Figuren mit Eigenschaften ausgestattet werden, von Signifikanz. Diese können analog zu den Persönlichkeitstheorien, die zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt als *locus communis* gelten, gestaltet sein oder aber von diesen abweichen und fiktionale Gegenentwürfe kreieren. Im ersten Fall würde das für den Rezipienten bedeuten, dass er Erwartungen gegenüber der Figur aus seiner Kenntnis der Persönlichkeitstheorie ableiten kann. Im zweiten Fall werden diese Erwartungen intendiert unterminiert. Dieses Faktum kann im Hinblick auf die Modellbildung als aufmerksamkeitslenkendes Moment sowie als eine Eigenart literarischen Schaffens interpretiert werden. Als Beispiel eines figuralen Schemas beziehungsweise eines individuellen Figurenkonzepts ist die Figurenkonzeption der zentralen femininen Figur Salama im Text *As Long As The Lemon Trees Grow* von Zoulfa Katouh[114] zu nennen. In ihr werden die rekurrenten Ausgestaltungen der geltenden Persönlichkeitstheorie mit den Merkmalen synthetisiert, die dieser entgegengesetzt sind. Diese Synthese stellt die Allgemeingültigkeit und insbesondere die Tradierung des bestehenden (patriarchalischen) Diskurses in Frage. Die Abkehr von der, traditionell mit einer weiblich codierten Form der Hilflosigkeit, Ohnmacht und Angewiesenheit auf paternalistischen Schutz assoziierten, Vulnerabilität wird durch die Resilienz der femininen Figur Salama sowie durch ihre zivile Courage augmentiert.

Eine ähnliche Strategie bei der Konzeption der zentralen Figur implementiert Hayfa Al Mansour in ihren Text *Das Mädchen Wadjda*. Das Zusammenwirken mehrerer figuraler Schemata und diverser anderer Wissensbestände kann an den folgenden Beispielen demonstriert werden.

(30) *Und genau in diesem Moment, über dem Zaun am anderen Ende des Geländes, erschien ein Traumbild am Himmel. Ein wunderschönes, glänzendes, grünes Fahrrad! Es hing in der Luft und funkelte in der Sonne.*
Mit offenem Mund stand Wadjda da, erstaunt und ungläubig. Aufregung kribbelte ihr bis in die Finger- und Zehenspitzen: Das war doch nicht echt? Das konnte nicht sein! Sie blinzelte, sie schüttelte den Kopf. Sie schob ihren Schleier zurück und entblößte ihr Gesicht fast vollständig – und sie riss die Augen so weit auf, wie es nur ging.
Eine gefühlte Ewigkeit lang starrte Wadjda das Rad nur an. Sie ließ den Arm sinken

[112] Vgl. Busch 1865.
[113] Vgl. Kuzminykh 2021a.
[114] Vgl. Katouh 2023.

und steckte ihren schwarzen Stein in die Tasche. Ihr Blick klebte an dem Fahrrad. Es war wie ein Traum. Der schönste Traum, den sie je gehabt hatte.[115]

In dieser Passage (30) wird die erste Reaktion der Figur Wadjda auf das Fahrrad beschrieben. Es scheint im Himmel zu schweben. Allein diese Tatsache mag ins Staunen zu versetzen. Diese Impression wird im Text durch einen nichtdiegetischen extern fokalisierten Narrator explizit abgebildet – der offene Mund, das Blinzeln, das Kopfschütteln, das Entblößen des Gesichts, das Aufreißen der Augen und schließlich das Anstarren. Das streng verbotene Abnehmen des Schleiers augmentiert die innere Aufregung des Mädchens angesichts des Fahrrades. Im nächsten Satz ändert sich die Fokalisation. Der nichtdiegetische Erzähler gibt mittels Introspektion einen Psychobericht (*psychonarration*[116]): „Erstaunt, ungläubig. Aufregung kribbelte ihr bis in die Finger- und Zehenspitzen."[117] Daraufhin folgt die perzeptive Perspektive der Figur in ihrer erlebten Rede – „Das war doch nicht echt? Das konnte nicht sein!"[118] Mit der rhetorischen Frage und der darauffolgenden Exklamation werden mehrere Aspekte des figuralen Modells indiziert: Zum einen sind es die Überraschung und die Euphorie und der aufkeimende Wunsch, dieses glänzende Fahrrad besitzen zu wollen, zum anderen die Zweifel an dem illusorisch wirkenden Bild und die Suche nach einer potenziellen Erklärung. Wadjda ist ein modernes Mädchen, das weder an Wunder glaubt noch religiös ist. Der situative Kontext schließt eine Fata Morgana aus, weil die Figur sich in der Stadt befindet, in der dieser optische Effekt nicht möglich ist. Ihr Atheismus wurde bei der Einführung der Figur im ersten Satz als eine faktische Information angeführt.[119] Ausgehend von dieser Tatsache kann Wadjda das Gesehene nicht als ein Geschenk des Himmels deuten, zumal sie um die fehlende Aufrichtigkeit ihres Gesangs und die scharfe Kritik an dem Gesungenen weiß.[120]

Wadjda sucht nach einer plausiblen, ontologische Basispostulate nicht verletzenden Erklärung des schwebenden Fahrrades – es muss auf einem Lieferwagen transportiert worden sein. Die Richtigkeit dieser Annahme wird in der darauffolgenden Passage per Augenschein bestätigt. Die figuralen und situativen Schemata werden in einem engen Nexus verwendet. Dieser Nexus wird auch in dem abstrakten Leser antizipiert. Die Erklärung der beschriebenen Situation wird durch das Wissen um die Zugehörigkeit des Textes zur realistischen Kinder- und Jugendliteratur ergänzt.

115 Al Mansour 2015, 56–57.
116 Vgl. Schneider 2000, 94.
117 Al Mansour 2015, 56.
118 Al Mansour 2015, 56.
119 Vgl. Al Mansour 2015, 7.
120 Vgl. Al Mansour 2015, 7.

3.1.4 Empathie

In vielzähligen literaturwissenschaftlichen Abhandlungen wird darauf hingewiesen, dass Leser Empathie für die Figuren entwickeln. So ist beispielsweise in der narrativen Struktur *suspense* die Empathie ausschlaggebend für die Konstruktion der Spannung.[121] Doris Bischof-Köhler unterscheidet zwischen ausdrucksvermittelter und situationsvermittelter Empathie.[122] Die zunächst genannte bezieht sich auf die Mimik, Gestik, Stimme, während die zuletzt genannte die Situation der Figur und ihre sinnlichen Wahrnehmungen fokussiert. Das gilt für die fünf Sinne und auch für die Körperwahrnehmung, wie dies im folgenden Beispiel deutlich wird:

(31) *Sie rennt los […] hört den Kutscher fluchen […]. Die lange Peitschenschnur legt sich über Rücken und Schulter, und der Schmitz […] berührt ihre Wange. Das ist nicht voll draufgehauen, eigentlich nur spielerisch. Ein feiner, kurzer brennender Schmerz.*[123]

In dieser Passage (31) werden die körperlichen Wahrnehmungen der Figur von einem nichtdiegetischen Erzähler wiedergegeben. Das Subjekt der Wahrnehmung ist die Figur. Der Erzähler nimmt die perzeptive Perspektive der Figur ein. Die Perzeption begünstigt die Genese der Empathie für die Figur. Selbst wenn der Schmerz als ‚fein' und ‚kurz' empfunden wird, begünstigt die für die Figur demütigende Situation – auf einer Straße aus purem Vergnügen geschlagen zu werden –, die Genese der Empathie für sie.

Additiv werden für die Vermittlung der sinnlich wahrnehmbaren Situation alle Informationen, die eine Situation aus einer gedanklichen, weltanschaulichen oder emotionalen Perspektive darstellen, verwendet. Einen wichtigen Anteil daran haben alle Formen der Wiedergabe psychischer, emotionaler und kognitiver Prozesse. Die Wiedergabe der kognitiven Prozesse korreliert mit der impliziten Bewusstseinsdarstellung.[124]

(32) *„Дедушка! Милый! Уедем! Уедем! Уедем!" – Она всхлипывала на ходу. – „Навсегда! От злых людей! Пусть они грызут друг друга!.. Волки! Шакалы! Лисы! Дедушка!"*[125]

„Großvater! lieber Großvater! Lass uns wegfahren! Lass uns wegfahren! Lass uns wegfahren!" – Sie seufzte ununterbrochen. – „Für immer! Weg von den bösen Menschen! Sollen sie sich doch gegenseitig zerfleischen! Wölfe! Schakale! Füchse! Großvater!"

Die Figur befindet sich im Zustand des emotionalen Aufruhrs. Darauf deuten der mimetische Darstellungsmodus, die redundanten Exklamationen sowie die Askriptionen des Erzählers hin. Aus der Kenntnis des gesamten Textes lässt sich in diesen

121 Vgl. Kuzminykh 2022. Vgl. Kapitel V dieser Arbeit.
122 Vgl. Bischof-Köhler 1988, Bischof-Köhler 1993.
123 Lewin 1999a, 14.
124 Vgl. Schmid 2019.
125 Železnikov 1981, 10.

Exklamationen eine *metabolé*[126] erkennen. Auch die Situation, in der sie sich ereignet, wird benannt. In diesem flehentlichen Appell ist eine affektgeleitete Reaktion, auf die der Großvater hofft, nicht zu sehen. Es ist keine unüberlegte Bitte, die die lesende Person in Rekurrenz auf die *theory of mind* oder das *mind reading* als solche erkennen könnte. Lenkas Wunsch, auch wenn er emotional geäußert ist, resultiert aus einer rational getroffenen existenziellen Entscheidung, sich von den vorgefundenen partizipativen sozialen Konstrukten zu distanzieren. Bereits an einer früheren Stelle werden eine ähnliche Situation sowie die Wahrnehmung der Figur in dieser Situation dargestellt.

(33) *[…] и меня уже плотным кольцом окружили морды волков, медведей, крокодилов. Они прыгали, рычали, наскакивали на меня и рвали из рук копилку. […] Валька несколько раз сильно дернул меня за косу. А я испугалась по-настоящему, как будто меня окружали не люди, а настоящие звери. „Не надо! Хватит!“ […] „Попался, зайчишка!“ – пропела Шмакова. „Мы тебя, заяц, задереем!“ – завопил Лохматый и крутнул меня.*[127]

[…] und schon umzingelten mich in einem engen Kreis Tierschnauzen von Wölfen, Bären, Krokodilen. Sie tobten, grölten und sprangen mich an, mit dem Ziel, mir das Sparschwein zu entreißen. Val'ka zog mich einige Male schmerzhaft an meinem Zopf. Und ich fürchtete mich, ich fürchtete mich sehr, so sehr, als ob ich tatsächlich nicht von Menschen, sondern von Tieren umgeben sein würde. „Bitte nicht! Es reicht!“ […] „Wir haben dich erwischt, Häschen!“ – sang Šmakova. „Wir reißen dich in Stücke, Hase“ – grölte Lochmatyj und stieß mich.

Auch in dieser Passage (33) werden die visuellen Wahrnehmungen, die körperlichen Empfindungen des Schmerzes und die Emotionen der Figur von der diegetischen figuralen narrativen Ich-Instanz wiedergegeben. Das Subjekt der Wahrnehmung ist die Figur, die von ihren Erinnerungen zwar aus zeitlicher Distanz berichtet, sich aber genau zu erinnern versucht und die Aussagen der anderen Figuren im unmittelbaren dramatischen Modus in ihrer eigenen sprachlichen sowie ideologischen, perzeptiven und räumlichen Perspektive wiedergibt. Als Empathie fördernde Mittel fungieren die Angst der Figur, Metonymien und die metaphorische Jagd, die für die schutzlose Figur des auf dem Boden liegenden Mädchens eine imminente Gefahr darstellt.

Im Folgenden wird die Narration in mittelbaren Darstellungen im narrativen Modus von einem nichtdiegetischen Erzähler mit einer variablen internen Fokalisierung übernommen, der seine Empathie für die von ihm affirmierten Figuren, nämlich für Lenka sowie für ihren Großvater, sowohl in seinen repetitiven Kommentaren – beispielsweise „Подумать только, что же они с нею сделали! И за что?!“[128] (Kaum zu glauben, was sie mit ihr gemacht haben! Und wofür?!) – als auch

[126] Aristoteles 1982.
[127] Železnikov 1981, 182.
[128] Železnikov 1981, 5.

in der Beschreibung des Äußeren und der inneren Welt der Figuren evident werden lässt. Der Wechsel der Perspektive und ihrer Parameter begünstigt die Genese der situationsvermittelten Empathie für die Figur.[129]

Als weitere Beispiele für die situationsvermittelte Empathie sind folgende anzuführen: Im Text *Mein Sommer mit Mucks* von Stefanie Höfler werden die Informationen zu Mucks, um die Ambivalenz seiner Figur zu betonen, positiv und negativ konnotiert.[130] Seine Bezeichnung – bald als ein „Außerirdischer", bald als eine „dünne, weiße Birke mit rotblonden wilden Strähnen und mit weit abstehenden Ohren, die wenig elegant ins Wasser purzelt und untergeht"[131], – deutet sowohl auf sein ungewöhnliches Äußeres als auch auf die Andersartigkeit seiner Sozialisation hin. Das skurrile Erscheinungsbild unterminiert die ausdrucksvermittelte Empathie, für deren Evokation äußere Schönheit, Mimik oder Gestik eine notwendige Prädisposition bilden. Diese Impression wird durch Mucks' Introvertiertheit und seine, für die Figur Zonja nicht nachvollziehbaren, Ängste und Wutausbrüche komplettiert.[132] Um die Intransparenz und die Ambiguität der Figur Mucks' herauszustreichen, wird bei seiner Konzeption auf die Mittel der Introspektion verzichtet. Die Wahrnehmung erfolgt immer aus der Perspektive der Figur Zonjas, deren Informationen zwar faktisch, aber als Resultat der ihr vorenthaltenen Details zu Mucks Lebensumständen unzuverlässig sind. Ihre aufkeimende Zuneigung subjektiviert die Einschätzung des neuen Freundes. Sie weist zwar in einer Selbstoffenbarung auf ihre noch zu wenig ausgeprägten psychologischen Kenntnisse hin, die sie durch ihr Dasein als Außenseiterin legitimiert,[133] aber ihre intuitive Menschenkenntnis und ihr empathisches und umsichtiges Verhalten gegenüber den anderen Figuren entkräften diese Behauptung.[134] Die eklatante Diskrepanz zwischen der Unterbewertung der eigenen Fähigkeiten und der Angemessenheit der Handlungen und Entscheidungen erweist sich als ein weiteres Indiz ihrer Unzuverlässigkeit als Erzählerin.[135] Zonja wendet kontinuierlich das Verfahren der abduktiven Inferenz[136] an, um ein konsistentes Bild ihres Freundes zu konstruieren. Sie verbindet Bruchstücke von Informationen zu einem kohärenten Ganzen. Das sei an einer kurzen Passage (35) exemplifiziert:

(34) *„Und?" sagte Mucks, „welche Frage schreibst du heute drauf?"*
„Hm. Vielleicht: Was ist der der Erde am nächsten liegende Sternennebel?"
„Der Andromedanebel."

[129] Willi Peer und Henk Pander belegen empirisch eine Dependenz zwischen der Empathiebildung seitens der Rezipienten und der internen Fokalisation. Eine ähnliche Funktion wird der Darstellung im unmittelbaren dramatischen Modus zugeschrieben (vgl. Peer/Henk 2001).
[130] Vgl. Höfler 2015, 93.
[131] Höfler 2015, 93.
[132] Vgl. Höfler 2015, 53.
[133] Vgl. Höfler 2015, 30, 33, 82, 120.
[134] Vgl. Höfler 2015, 33, 106, 110.
[135] Vgl. Höfler 2015, 85.
[136] Vgl. Kapitel V.

Ich bin beeindruckt. Zwar habe ich keines von Mucks Geheimnissen aufgedeckt, aber immer hin eins seines Hobbys entdeckt. Außer Scrabble spielen.[137]

Zonja, die vielseitig belesen und interessiert ist, signalisiert ihr Unwissen und formuliert dieses in einer Informationsfrage. Es ist ein Verfahren, das ihre Figur oft anwendet, wenn sie, ihre Wissenslücke umgehend, ohne einen Rückgriff auf Lexika oder Internet schließen möchte. Sie schätzt ihre soziale Umgebung richtig ein und wendet sich an Experten in den jeweiligen Bereichen.[138] Sie erkennt in der Antwort, die Mucks ihr gab, einen Hinweis auf sein vertieftes Wissen im Bereich der Astrologie. Da diese Unterhaltung in der unmittelbaren Darstellung im dramatischen Modus erfolgt, kann die erhaltene Figureninformation als zuverlässig erkannt werden. Zonjas Kommentar in Form der erlebten Rede demonstriert den Prozess der Bindung von Informationen und legt ihre feine Menschenkenntnis offen.

Die Empathie für Mucks, der als eine Figur mit einer hohen Vulnerabilität konzipiert ist, wird situationsvermittelt hervorgerufen und kontinuierlich durch Situationen, in die diese Figur gerät und die diese meistern muss, augmentiert.

Die Narration beginnt mit der Darstellung des Innenlebens der autodiegetischen Erzählerin im direkten inneren Monolog. Dadurch wird das subjektive Moment der Wahrnehmung stark markiert. Die Aufmerksamkeit wird von der Ebene des Geschehens auf die intern fokalisierte narrative Instanz gelenkt. Die Originalität der Namensgebung – „Zonja mit Z“[139] – ist aus doppelter Perspektive relevant: Aus der onomastischen Sicht fungiert sie einerseits als eine indirekte Charakterisierung der Figur als intelligent und mutig.[140] Der Hinweis auf den Humor der Figur erfolgt subtil mittels des Rückgriffs auf das russische Derivat *sonja* (die Schlafmütze) vom Verb *spat'* (schlafen) sowie vom Substantiv *son* (der Schlaf). Diese Erklärung verstärkt den Eindruck eines umfassenden Wissenshorizonts der Figur Zonja. Andererseits wird dadurch der Versuch unternommen, Empathie für die Figur der diegetischen figuralen Ich-Erzählerin hervorzurufen. Für die Herstellung der Nähe zwischen der Figur Zonjas und den Lesenden wird auf die trichotomische Relation von Aristoteles rekurriert. Er unterteilt Figuren in drei Klassen: Solche, die besser als der Leser sind, solche, die ihm gleichgestellt sind, und solche, die schlechter sind.[141] Da Zonja Probleme hat, sich selbst zu akzeptieren, ähnelt sie potenziellen pubertierenden Lesern. Die Evokation der Empathie für Zonja erfolgt ebenfalls nicht ausdrucks-, sondern situationsvermittelt.

Ihre negative Darstellung des eigenen Äußeren – „meine schulterlangen, blonden Haare [sind] zu dünn und meine Augen [sind] zu klein“[142] – steht in Opposition

[137] Höfler 2015, 34.
[138] Vgl. Höfler 2015, 10.
[139] Höfler 2015, 7.
[140] Vgl. Höfler 2015, 22, 25, 26, 29.
[141] Vgl. Aristoteles 1982.
[142] Höfler 2015, 8.

zu den hervorgehobenen positiven Charaktereigenschaften,[143] die in der Abgrenzung von anderen, im situativen Text verdeckten, Figuren umso gewichtiger erscheinen. Die Subjektivität dieser Eigencharakterisierung wird in Opposition zur Fremdcharakterisierung gesetzt. In einer kurzen stummen Szene, die sich am Ende zwischen Zonja und der Figur eines Jungen namens Sebastian ereignet, erfolgt eine Objektivierung von Zonjas negativer Einschätzung des eigenen Äußeren.[144]

Eine besondere Rolle für die Figurencharakteristik kommt den intertextuellen Aufnahmen zu. In Zonja lassen sich markante Züge der Figuren, die Andreas Steinhöfel in seinem Roman *Rico, Oskar und die Tieferschatten*[145] auftreten lässt, erkennen. Rico ist aufgrund seiner Tiefbegabung ein Außenseiter. Oskars soziale Isolation resultiert dagegen aus seiner Hochbegabung. Schließlich verbindet das Anderssein die beiden traurigen Figuren und mündet in eine innige Freundschaft. Auch Zonja schreibt Informationen auf, notiert sich Fragen und führt Listen, die ihr nicht nur mit der Kontingenz des täglichen Lebens, sondern auch mit ihrer isolierten gesellschaftlichen Position umzugehen helfen.[146] Eine weitere Parallele lässt sich allusiv zu der Figur der weißen Königin in Lewis Carrolls *Alice hinter den Spiegeln*[147] erkennen, die zwar weder Fragen stellt noch Statistiken auswendig lernt, aber vor dem Frühstück an sechs unglaubliche Dinge glaubt. Man zelebriert das Anderssein dieser Figur: Es wird sogar zu einem originellen Alleinstellungsmerkmal, zu einer kostbaren Besonderheit, erhoben. Es wird weder als eine seltsame Eigenart noch als eine schrullige Marotte diffamiert. Die exzentrische Angewohnheit symbolisiert die Stärke der Figur.

Die lexikonartigen Informationen fungieren in Höflers Text als indirekte Unterweisungen des Lesers. Darüber hinaus sind sie als strukturelle, kataphorische, die Figur Zonja indirekt charakterisierende und als die Spannung retardierende Elemente ästhetisch-kompositorisch motiviert.[148] Der Aufbau der Kapitel folgt einem sich wiederholenden Muster. Darüber hinaus lässt sich eine Parallelität in der Lebensgeschichte der Mutter und der Tochter erkennen. Intertextuell wird die Idee des genetischen Determinismus wiederaufgenommen, die sich in den international bekannten Texten der Erwachsenenliteratur des 18. und des 19. Jahrhunderts leitmotivisch verfolgen lässt.[149] Dieses Konzept manifestiert sich in der Hilfe, die Zonjas Mutter ihrem sozial benachteiligten Kindheitsfreund Fritz sowie Zonja dem Jugendlichen Fabian Sander alias Mucks, der ebenfalls einen sozialen Abstieg erfahren

[143] Vgl. Höfler 2015, 10.
[144] Vgl. Höfler 2015, 137.
[145] Vgl. Steinhöfel 2008.
[146] Vgl. Höfler 2015, 9, 11.
[147] Vgl. Carroll 2012a.
[148] Vgl. Höfler 2015, 24.
[149] Beispielsweise die Texte *Hans und Heinz Kirch* (vgl. Storm 1995) und *Carsten Curator* (vgl. Storm 2017) von Theodor Storm und *Otcy i dety* von Ivan Turgenev (vgl. Turgenev 1862). Zur Analyse (vgl. Kuzminykh 2019a).

hat, zukommen lassen.[150] Auch die Namen der beiden Jungen, die mit dem gleichen Buchstaben beginnen, unterstreichen den Aspekt der genetischen Prädestination. Der Tod von Fritz sensibilisiert die Mutter und erlaubt es ihr, die Katastrophe, die dem Freund ihrer Tochter zu widerfahren droht, zu verhindern.[151]

In einem weiteren Text der Autorin mit dem Titel *Der Tanz der Tiefseequalle* steht die Figur Niko im Fokus der Aufmerksamkeit. Er leidet an Adipositas und strapaziert die „ästhetischen Ansprüche anderer Menschen"[152]. Die Illustration auf dem Cover bestätigt das Niko zugeschriebene Übergewicht implizit und erhöht die Zuverlässigkeit dieser Information. Im Fortgang der Narration wird Adipositas von mehreren Figuren sowie von allen narrativen Instanzen kommentiert. Auch das erhöht den Grad der Zuverlässigkeit und der Relevanz.[153] Der skizzierte Tanz der beiden Figuren weist kataphorisch auf die Entwicklung auf der Ebene *histoire* hin.

Auf den ersten Blick erfährt die lesende Person mittels einer indirekten Zuschreibung, dass Sera eine situationsvermittelte Empathie für die Figur des adipösen Niko aufbringt. Im Fortgang der Narration werden Niko weitere Informationen direkt und indirekt zugeschrieben: Er erweist sich als ein eloquenter, intelligenter,[154] empathischer, sensibler[155] und mutiger Jugendlicher. Nikos Figur verfügt über eine ausgeprägte Mentalisierungsfähigkeit. Einerseits zeugen davon seine, in der erlebten Rede formulierten Gedanken[156] sowie seine verbalen Reaktionen im unmittelbaren dramatischen Modus.[157] Andererseits sind sie als Beleg seiner kausal motivierten Handlungen anzuführen. Für die Charakteristik der Figur ist eine klare kontrafraktale Relation zum Roman *Die unendliche Geschichte* von Michael Ende[158] bedeutsam: Die Figuren Bastian Balthasar Bux' und Nikos stehen in Opposition zueinander. Der dickliche Bastian versteckt sich vor den ihn quälenden Mitschülerinnen und Mitschülern und gibt sich der evasorischen Lektüre hin, während Niko zwar auch einen mentalen Eskapismus praktiziert, aber die beleidigenden Verbalinjurien seiner sozialen Umgebung ignoriert. Er konfrontiert seine gleichaltrigen Peiniger mit dem Bösen, das sie anrichten,[159] und weist die heuchlerische Lehrerin auf die Oberflächlichkeit und Scheinheiligkeit ihrer Bemühungen um seine Integration hin.[160] Diese gutgemeinten Versuche bewirken das Gegenteil. Damit wird eine scharfe Diskrepanz zwischen Inklusion und Exklusion signalisiert.[161]

[150] Vgl. Höfler 2015, 28 f, 104.
[151] Vgl. Höfler 2015, 104.
[152] Höfler 2015, 32.
[153] Vgl. Höfler 2015, 5, 14, 31, 32, 37, 44, 96, 106, 112–113, 130, 140.
[154] Vgl. Höfler 2018, 30.
[155] Vgl. Höfler 2018, 12.
[156] Vgl. Höfler 2018, 32, 59.
[157] Vgl. Höfler 2018, 80.
[158] Vgl. Ende 1979.
[159] Vgl. Höfler 2018, 5, 14, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 44, 96, 112.
[160] Vgl. Höfler 2018, 34, 100, 110.
[161] Vgl. Höfler 2018, 113.

Niko brilliert mit seinen Erfindungen, die sich nicht nur als realitätsferne Fantastereien erweisen, sondern für die Bewältigung der diversen Herausforderungen, vor die ihn die Mobbenden stellen, hilfreich und nützlich sind. Eine Similarität zwischen Bastian und Niko besteht in ihrer Intention, eine in Gefahr geratene ‚Prinzessin' zu retten. In dem Roman von Michael Ende endet der Rettungsakt mit der Vergabe des romantischen Namens Mondenkind an die kindliche Kaiserin. Niko ist bemüht, Sera zu helfen,[162] deren Name ‚Prinzessin'[163] bedeutet. Es gelingt ihm. Beide Jungen werben um die Zuneigung der weiblichen Figur, sie erzielen aber differierende Resultate. Dies ist u. a. dadurch zu erklären, dass in der *Unendlichen Geschichte* die Figur der kindlichen Kaiserin kein Teil der primären Realität ist: Ihr Modus ist nicht faktisch. Sie existiert als eine Figur in der sekundären Realität auf der metadiegetischen Ebene der Binnenerzählung. Sera ist dagegen in der entworfenen narrativen Welt real. Somit ist eine Freundschaft zwischen der „Schönen und dem Biest"[164] möglich. Diese Replik und die darauf folgenden Überlegungen in Nikos innerem Monolog sind als eine Kontrafraktur zu dem französischen Märchen *La Belle et la Bête*[165] zu interpretieren.

Die Rettungsaktion für Sera charakterisiert Niko indirekt als eine couragierte und aufmerksame Person der Diegese, die altruistisch agiert, obwohl die negativen Konsequenzen seiner Einmischung in die, für das Mädchen unerwünschte Intimität für ihn antizipierbar sind. An dieser Stelle werden die ethisch-moralischen Implikationen des Werks und die Axiologie beziehungsweise Wertung der auktorial affirmativen Figur evident, die trotz der metaphorischen Gefangenschaft im eigenen, fettleibigen Körper als ein Superheld – „Superniko"[166] – mit einer geringen Vulnerabilität konzipiert ist. Mit diesem Spitznamen wird eine Allusion auf die aus den Vereinigten Staaten von Amerika stammenden Superhelden-Comics vorgenommen. Das Heldenhafte ist onomastisch in Nikos Namen verankert, auch wenn die mobbende Klassengemeinschaft diesen als einen weiteren Anlass für ihr Hohngelächter nimmt.

Die Figuren von Sera und Little kontrastieren intratextuell mit der Figur Nikos. Über Sera erfährt man aus mehreren Quellen, dass sie äußerlich sehr schön ist.[167] Sie ist als eine hilfsbedürftige Figur mit einer hohen Vulnerabilität[168] konzipiert. Das für sie einschneidende Ereignis bewirkt in ihr eine Anagnorisis. Dieser mentale Umschwung korreliert mit der Entfaltung ihrer inneren Schönheit: Sie bekennt sich zum ausgestoßenen Niko und weckt in ihm Hoffnung auf die Überwindung seines Übergewichts. Die Leichtigkeit, die er zum ersten Mal verspürt, fungiert als eine

[162] Vgl. Höfler 2018, 42.
[163] Vgl. Höfler 2018, 15.
[164] Vgl. Höfler 2018, 110.
[165] Vgl. Aarne-Thompson-Uther-Index 425 C.
[166] Höfler 2018, 44.
[167] Vgl. Höfler 2018, 18.
[168] Vgl. Junkerjürgen 2001.

glücksverheißende, vorausweisende Entwicklung.[169] Die Dynamik der Figur Seras lässt sich mittels eines *quest narratives* nachzeichnen und wird mit einem Zugewinn an Erkenntnis und Reife für die feminine Figur verknüpft: Sie entwickelt sich von einer Furcht empfindenden Mitläuferin zu einer verfemten Außenseiterin und schließlich zu einer loyalen Freundin für Niko. Zu den nur an Äußerlichkeiten orientierten und nach Macht strebenden Personen geht sie auf Distanz.

Die Figur Littles hat AD(h)S. In der Narration wird er bald mit einem Orkan,[170] bald mit einem Tier[171] oder mit Spielzeug[172] parallelisiert. Seitens der Figur Seras, die von einem nicht zu bändigenden Bewegungsdrang überfordert ist, folgt eine negative Komparation mit dem Verhalten von Drogensüchtigen.[173] Darüber hinaus vergleicht der verärgerte und eifersüchtige Niko den erkrankten Freund sogar mit dem Benehmen von Kleinkindern.[174] Der hyperaktive, zierliche Little bildet eine äußerliche Opposition zu dem unbeweglichen Niko. Dieser Kontrast wird in Nikos erlebter Rede expliziert: „Wie ein chemisches Experiment mit unverträglichen Flüssigkeiten, ein unbeweglicher Trauerkloß und ein hyperaktiver Draufgänger. Erstaunlicherweise gab es keine Explosion.“[175] Die Überraschung des diegetischen Ich-Erzählers ist im *discours* mittels des Modaladverbs ‚erstaunlicherweise‘ markiert. Sie deutet auf die Similarität der ausgestoßenen Figuren hin. Darüber hinaus kann die Annahme über die Ähnlichkeit der inneren Welten der ausgestoßenen Figuren Niko und Little aufgrund der Bindung von diversen Informationen legitimiert werden.[176] Beide kennen das bittere Gefühl der Einsamkeit aufgrund ihrer körperlichen Andersartigkeit und der daraus resultierenden sozialen Nonkonformität.

In dieser ungewöhnlichen Freundschaft, die an der Triade Niko, Little und Sera exemplifiziert wird, kann der fundamentale Wesenszug der Ähnlichkeit der Individuen und ihrer Bedürfnisse gesehen werden.

Eine andere Strategie, Empathie hervorzurufen, bezieht sich auf die Darstellung des äußeren Ausdrucks. Dieser Prozess kann an einem Textauszug aus der allegorischen Erzählung von Andrej Bogoslovskij exemplarisch veranschaulicht werden:

(35) *[…] внешность её была примечательной: невысокая девочка, болезненно-рыхло-толстая, бледная-бледная, так что все жилки голубели под кожей. Лицо у неё было некрасивым, одутловатым и с какими-то очень неприятными бородавками на щеках. Но самыми странными, необычными были у неё глаза: совершенно белые. Я более никогда не видел таких глаз, да думаю, что и вообще таких больше в природе не встречалось. Стояла она тихонько, дышала часто и коротко и как-то очень смешно сложила на груди толстые коротенькие ручки,*

[169] Vgl. Höfler 2018, 186.
[170] Vgl. Höfler 2018, 18.
[171] Vgl. Höfler 2018, 163.
[172] Vgl. Höfler 2018, 137.
[173] Vgl. Höfler 2018, 159.
[174] Vgl. Höfler 2018, 163.
[175] Höfler 2018, 87.
[176] Vgl. Höfler 2018, 87, 162.

соединив ладони, будто молилась. Вся фигура её казалась расплывчатой, неопределённой, беззащитной, и в этой беззащитности – страшно уязвимой для наших по-детски злых наскоков […]. У новенькой девочки задёргались губы, мелко-мелко затряслись бледные щёки, а руки она быстро опустила и странно растопырила, и тут сразу стала похожа на тучную лягушку.[177]

Ihr äußeres Erscheinungsbild war bemerkenswert: ein kleines Mädchen, kränklich, geschwollen-pummelig und sehr blass, nahezu durchsichtig, so alle Äderchen unter der Haut blau schimmerten. Ihr Gesicht war unschön, aufgequollen mit einigen äußerst ekligen Warzen an den Wangen. Aber besonders seltsam und ungewöhnlich waren ihre Augen: vollkommen weiß. Ich habe nie wieder solche Augen gesehen, ich glaube nicht, dass es solche Augen noch einmal in der Natur gibt. Sie stand leise da, atmete schnell und flach und legte ihre kurzen, dicken Ärmchen merkwürdig auf ihre Brust, die Handflächen ineinandergelegt, als würde sie beten. Ihre ganze Gestalt schien verschwommen, unbestimmt, schutzbedürftig, und in dieser Hilfslosigkeit erschreckend verletzlich und vulnerabel für unsere infantilen böswilligen Angriffe. […] Die Lippen des neuen Mädchens zuckten, die blassen Wangen zitterten. Sie ließ schnell ihre Hände fallen und spreizte sie seltsam, so dass sie sofort einer dicken Unke zu ähneln begann.

Die detailreiche Beschreibung in dieser Passage (36) trägt zur Visualisierung der Figur Veročkas bei. Die Charakterisierung übernimmt der diegetische figurale Ich-Erzähler in seiner sprachlichen, ideologischen und räumlichen Perspektive. Er nimmt die Figur Veročkas wahr. Dabei markiert er seine zeitliche Perspektive, indem er auf die Einmaligkeit ihrer weißen Augen eingeht. Die Diskrepanz besteht zwischen dem, was er als ein Zehnjähriger wahrgenommen hat, und seinem jetzigen Wissen. Die Expressivität der Sprache begünstigt die Visualisierung. Diese Figureninformation durch die narrative Instanz ist kompositionell motiviert. Man kann allerdings eine Kausalität in Bezug auf die Figur des Mädchens annehmen. Ein ungewöhnliches Aussehen und ihr inadäquates Verhalten führen nicht nur zu ihrer Ausgrenzung aus der Klassengemeinschaft, sondern werden seitens der Kinder als Anlass für ihre Diskriminierung genommen. Dabei wird hier erneut eine ideologische und zeitliche Diskrepanz deutlich. Die Narration ist als eine Reminiszenz konzipiert und wird von einem diegetischen personalen Ich-Erzähler namens Aleksej mit einer internen Fokalisierung übernommen. Er konstatiert den Nexus zwischen dem unschönen Äußeren des Mädchens, ihrer durch die Erkrankung bedingten sozialen Deprivation sowie ihrer unreflektierten Handlung (i. e. Bekundung der Heiratspläne *coram publico*). Zugleich reflektiert er über sich selbst sowie über die Notwendigkeit, sich von den vorgegebenen sozialpolitischen Teilsystemen abzugrenzen. Der Erzähler greift auf eine Allegorie zurück, wenn er von Kindern spricht, denen er sowohl eine mangelnde Differenzierungskompetenz als auch eine bedenkenlose Annahme angebotener Identitätskonstrukte attestiert. Aus der Perspektive eines erwachsenen Mannes distanziert er sich von den nicht wiedergutzumachenden

[177] Bogoslovskij 1982, 37–38.

Fehlern seiner Kindheit. Dieser Aspekt ist eng mit dem der Wertung verknüpft. Aleksej versucht, seine Identität auf das eigene Urteilsvermögen zu gründen, bricht allerdings unter dem Druck der konformen Gesellschaft, die die Individualität diskriminiert und sie mittels der an Perversion grenzenden Lügen diskreditiert, zusammen. Die ‚Bekehrungsversuche' sind raffinierte Manipulationen, die auf den Schwächen eines ‚abtrünnigen' Individuums basieren. Veročka transzendiert, überwältigt von der mobbenden Klassengemeinschaft, die unsichtbare Linie, indem sie ihren Freund als ihren jetzigen und zukünftigen Beschützer darstellt und durch ihre prophezeiende Aussage demütigt. Dies geschieht weder aus Boshaftigkeit noch Hinterlist, sondern aus Hoffnung, die zukünftigen Angriffe abwehren zu können. Sie unterliegt einer Illusion, denn zum ersten Mal in ihrem traurigen Dasein einer verfemten Außenseiterin empfindet sie andere Gefühle als Angst, Traurigkeit, Schmerz und Einsamkeit. Unter Rückgriff auf die Psychoanalyse kann man in dieser Hinsicht vom Öffnen der Grenze zum Eigenraum[178] sprechen, die durch die freundliche Zuwendung der Figur des Jungen initiiert wird. Ihr fehlt jedoch aufgrund ihrer deprivierten Sozialisation die Kenntnis der unter Jugendlichen herrschenden Behaviореme.[179] Unwissentlich beraubt sie mit ihren unangemessenen Heiratsplänen ihren einzigen Freund der individuellen Entscheidungskraft und der Selbstbestimmung, über die er noch verfügte, als er sich zum ersten Mal der Figur Veročkas hilfreich zuwandte. Ihr unreflektierter, egoistisch motivierter Manipulationsversuch führt zur Destruktion. Erst in der Retrospektive kann der Erzähler über Veročkas affektgesteuertes Verhalten reflektieren. In beiden Figuren ist ein innerer Antagonismus vorhanden, und für beide Figuren wird Empathie evoziert. Nach der Trennung stirbt das Mädchen. Der Erzähler trägt an dem Schuldgefühl zeit seines Lebens.

Die Wertung kann sprachlich expliziert oder als eine Wertungshaltung impliziert werden. Sie kann aber auch in Figurenhandlungen, bezogen auf das Wertesystem des zeitgenössischen Lesers, enthalten sein.[180] Der Handlungsverlauf, insbesondere das Ende, kann eine Wertung des Figurenverhaltens implizieren. Figurenmodelle und stereotype Handlungsrollen können automatisch bestimmte Wertungen enthalten. In der diskutierten allegorischen Erzählung von Andrej Bogoslovskij wird die Wertung sowohl expliziert als auch impliziert. Sie bezieht sich auf das Wertesystem des Lesers. Auch das Bewusstsein der Figuren ist sprachlich konzipiert.

3.1.5 Motivierung

Die Motivierung ist eine Sinnstruktur, mit der ein Element des Textes mit anderen Elementen sinnvoll konnektiert wird. Sie bezieht sich somit auf das Verhältnis zwischen der Figur und der Handlung und insbesondere auf die Frage, wie sich in einem Text die Figureninformationen zu den Informationen, die Handlungen und Ereignisse motivieren, verhalten.

---

178 Vgl. Funke 2006.
179 Vgl. Oksaar 1988.
180 Vgl. Winko 2003.

Tzvetan Todorov[181] weist in seinem Ansatz auf die deutlichen Differenzen im Verhältnis von Figur und Handlung in psychologischen und apsychologischen Texten hin. Im Fall der Motivierung einer Handlung durch ein stabiles Persönlichkeitsmerkmal kennt die apsychologische Erzählung nur den unmittelbaren Kausalnexus beziehungsweise die kausal-genetische Sinnstruktur (i. e. Motivierung von vorne[182]). Die kausal wirkende Funktion einer Figureninformation ist die häufigste Form der Motivierung, allerdings nicht nur durch Figureneigenschaften, sondern auch durch transitorische und selbst assoziativ gebundene Informationen.[183]

In dem oben zitierten Text *Potapov k doske* von Tamara Krjukova (29) wird Žen'ka Moskvičev von einem nichtdiegetischen, zuverlässigen Erzähler als ein raffinierter Spitzbub charakterisiert. Dementsprechend werden von seiner Figur Handlungen antizipiert, die diese direkte Zuschreibung legitimieren.

Die psychologischen Erzähltexte zeichnen sich über eine vermittelte Kausalität aus. Die Merkmalseinführung der Figur und ihre Handlung liegen auseinander. Als Beispiel ist die bereits zitierte und analysierte Erzählung von Andrej Bogoslovskij *Veročka* (35) zu nennen. Ebenso lässt sich vermittelte Kausalität in dem psychologischen Jugendroman *Čučelo* von Vladimir Železnikov (32, 33) identifizieren. In seinem Vorwort, das als eine Exposition fungiert, wird die zwölfjährige Elena Bessol'ceva als ein Inbegriff des Guten charakterisiert: „Ленка. Редкое создание, нежное и мужественное одновременно." [184] (Lenka. Ein seltenes Geschöpf, sanft und mutig zugleich.). Damit wird eine extradiegetische, auktoriale Referenz auf ein altruistisches Mädchen vorgenommen, das eben für diese Eigenschaft seitens seiner Klassengemeinschaft gedemütigt wird. Lenkas Figurencharakterisierung erfolgt bimodal. Es gibt mehrere Erzählinstanzen, deren Perspektiven kontrastiert werden. Der narratoriale, nichtdiegetische allwissende, jedoch nicht objektive und nicht zuverlässige Erzähler berichtet in seiner eigenen zeitlichen, sprachlichen ideologischen und perzeptiven Perspektive. Er empfindet und evoziert Empathie für die von ihm affirmierten Figuren Lenkas sowie ihres Großvaters Nikolaj. Sie werden mit der Anomie des sozialen Milieus kontrastiert.[185] Lenkas Peiniger greifen im Kollektiv an (33) und beziehen ihre Stärke aus dem unbedingten Zugehörigkeitsgefühl, das sie empfinden, wenn sie Schulter an Schulter zusammenstehen. Sie stören die Ordnung des kleinen Provinzstädtchens, ohne sich als Individuen zu exponieren oder gar Verantwortung für das im Kollektiv angerichtete Böse zu übernehmen. Als einzelne Personen sind die jungen Tyrannen eine emotional verkommene Spezies. Der Umschlag von der Schwäche zur Stärke erfolgt ausschließlich an der Seite von Gleichgesinnten und evoziert ein totales Solidaritätsgefühl. In diesem Verhaltensmuster lässt sich der in der Kriminalsoziologie entwickelte Ansatz vom „massiven

[181] Vgl. Todorov 1972, 77 ff.
[182] Vgl. Lugowski 1972.
[183] Vgl. Jannidis 2004, 224.
[184] Vgl. Železnikov 1981, 5.
[185] Vgl. Durkheim 1984.

Störenfried“[186] erkennen. Mittels einer figuralen, sprachlichen, ideologischen und perzeptiven Perspektive werden die Jugendlichen in ihrer seelischen Armut, für die sie sich rächen, demaskiert. Die Merkmale und Handlungen liegen weit auseinander.

Additiv zu der Motivierung von ‚vorne' differenziert Clemens Lugowski die Motivierung von ‚hinten'.[187] Sie wird dann erkennbar, wenn Figuren scheinbar jenseits jeglichen Kausalzusammenhangs Handlungen ausführen, die für den gesamten Handlungsnexus relevant sind. Exemplarisch ist das Handeln der Figur Hoshinos aus dem Text *Kafka am Strand* zu nennen, der ohne einen nachvollziehbaren Grund die Figur des verwirrten Mannes Nakata auf seiner Reise durch Japan begleitet und für ihn nach einem sprechenden Stein sucht.[188]

Eine Motivierung von hinten liegt auch in dem fantastischen Roman *Momo* von Michael Ende[189] vor. Dabei geht es um die unmotivierte Zuneigung der Menschen zu dem ‚fremden Kind' Momo, um ihre Angst, die ‚Muse' zu verlieren, sowie um die ‚Pilgerreisen' zu ihr, die die Menschen der kleinen Ortschaft mit ponierender Kontinuierlichkeit unternehmen. Die Exzeptionalität ihrer Figur wird mittels Kontraste augmentiert. Zum einen ist es ihre originelle äußere Erscheinung sowie ihre authentische Kindlichkeit,[190] zum anderen ist es ihre Kunst des Zuhörens. Diese wird von dem nicht diegetischen Erzähler als eine „ungewöhnliche Eigenschaft“ [191] angekündigt.

(36) *Momos äußere Erscheinung war in der Tat ein wenig seltsam und konnte auf Menschen, die großen Wert auf Sauberkeit und Ordnung legen, möglicherweise etwas erschreckend wirken. […]*[192] *Das kam daher, daß Momo eben nichts besaß, als was sie irgendwo fand oder geschenkt bekam. […] Und je länger das kleine Mädchen bei ihnen war, desto unentbehrlicher wurde es ihnen, so unentbehrlich, daß sie nur noch fürchteten, es könnte eines Tages wieder auf und davon gehen. […] So kam es, daß Momo sehr viel Besuch hatte. […] „Geh zu Momo!“ Dieser Satz wurde nach und nach zu einer feststehenden Redensart […] Aber warum? War Momo vielleicht so unglaublich klug, daß sie jedem Menschen einen guten Rat geben konnte? Fand sie immer die richtigen Worte, wenn jemand Trost brauchte? Konnte sie weise und gerechte Urteile fällen? Nein, das alles konnte Momo ebensowenig wie jedes andere Kind. Was die kleine Momo konnte wie kein anderer, das war: Zuhören. […] Und so wie Momo sich aufs Zuhören verstand, war es ganz und gar einmalig.*[193]

Das Pilgern der Menschen zu Momo erhält somit erst mit dem Nachreichen dieser Information Sinn und dennoch ist es handlungskonstituierend. Darüber hinaus

[186] Thomä 2020, 252.
[187] Vgl. Lugowski 1972.
[188] Vgl. Murakami 2017. Vgl. Kapitel V dieser Arbeit.
[189] Vgl. Ende 1973, 17.
[190] Vgl. Ende 1973, 13.
[191] Ende 1973, 16.
[192] Ende 1973, 11.
[193] Ende 1973, 17.

trägt es zu Momos Figurencharakterisierung bei und generiert Spannung (*curiosity*[194]).

Matías Martínez[195] differenziert die Motivierung weiter aus. Neben einer kausalen werden eine finale und eine kompositorische Motivierung angeführt. Die finale Motivierung strukturiert das Geschehen unter einem teleologischen Aspekt, i. e. das Konzept der Providenz. Als ein Beispiel fungiert erneut der Text *Kafka am Strand* von Haruki Murakami, in dem die Prophezeiung handlungskonstituierend ist.[196]

Die ästhetische kompositorische Motivierung liegt vor, wenn Tatsachen der narrativen Welt allein durch ihre Funktion im intentionalen Zusammenhang des gesamten Werks motiviert sind, beispielsweise durch den Grad der Individualisierung der Figur, die für den Fortgang der Handlung oder die ästhetische Komposition nötig ist. Sie ist immer vorhanden, da narrative Texte intentionale Konstruktionen sind. Exemplarisch ist der Adoleszenzroman *ich#wasauchimmerdasheißenmag* von Sarah Michaela Orlovský[197] zu nennen. Auf der Suche nach Sinnorientierungen und eigenen Identitätserfahrungen durchlebt die zentrale Figur Veronika (Nono) bestimmte Initiationserlebnisse und Krisenerfahrungen, die den Roman inhaltlich strukturieren und sich auf zentrale, auch von der Entwicklungspsychologie und Jugendsoziologie konstatierte, signifikante Problemfelder wie die Ablösung von der herkömmlichen Familie, die Entwicklung eines eigenen Wertesystems und die Übernahme einer neuen sozialen Rolle beziehen. Diese Geschehensmomente werden fragmentarisch und in enger Anlehnung an das momentane Erleben der diegetischen Ich-Erzählerin präsentiert. Dabei zeichnet sich diese durch Individualität, mentale Autarkie, Selbstreflexivität und Selbstironie aus. Der Grad der Individualisierung der Figur ist sehr hoch und elementar für die Handlung, die auf der Ebene des *discours* essayistische Schreibweisen aufweist:

> (37) *Wenn ich nichts TUN kann, um ich zu sein, wenn ANDERE Kleidung für mich aussuchen und mir die Haare schneiden, so dass ich nicht einmal mehr AUSSEHE wie ich – wer bin ich dann?*[198]

3.2 Zur Darstellung des Bewusstseins der Figuren

Die Darstellung des Bewusstseins der Figuren ist in der Kinder- und Jugendliteratur aus doppelter Perspektive zu bewerten. Die Deskription beziehungsweise die Präsentation des mentalen Diskurses der Figuren prädisponieren aus der Perspektive der ästhetischen Autonomie eine polyvalente kinder- und jugendliterarische Narra-

[194] Vgl. Kapitel V dieser Arbeit.
[195] Vgl. Martínez 2016, 13–36.
[196] Vgl. Murakami 2017. Vgl. Kapitel V dieser Arbeit.
[197] Vgl. Orlovský 2019.
[198] Orlovský 2019, 9.

tion. Mittels diverser Formen der Bewusstseinsdarstellung[199] werden die Sinnperspektiven der Figuren zum Ausdruck gebracht und mit der narratorialen sowie mit der auktorialen Position kontrastiert. Auf diese Weise entsteht im Sinne des von Michail Bachtin vorgeschlagenen Textreferenzmodells[200] eine Interaktion von Sinnperspektiven. Die Pluralität von Ideologien[201] kompliziert die Monosemierung. Wird eine Figur mit einem „mentalen Ereignis"[202] konzipiert, beispielsweise wenn eine Figur ihren Irrtum einsieht und ihre Meinung ändert, wird das Spektrum der Perspektiven elaboriert. Die Interferenz der Sinnperspektiven wird um diese ‚neue' Sicht erweitert.[203]

Aus der heteronomen Perspektive betrachtet, die im Wesentlichen in der Instrumentalisierung der Kinder- und Jugendliteratur für pädagogische Ziele besteht, ist die Darstellung des Bewusstseins ebenfalls von einer hohen Relevanz: So kann dank einer *metabolé*[204] der Wandel einer nicht systemkonformen kindlichen Figur zu einer vorbildlichen, der geltenden Ideologie konformen verwirklicht werden. Die Darstellung des Bewusstseins kann in Form eines Plädoyers für eine bestimmte Norm vereinnahmt werden.

Es ist an dieser Stelle entscheidend zu betonen, dass im Rahmen dieser Arbeit davon ausgegangen wird, dass das Bewusstsein sowie seine Veränderung durch den Erzähldiskurs, der sich aus dem Erzählertext und dem Figurentext konstituiert, indiziert werden. Als ein die Konkretisation[205] prädisponierendes schematisches Gebilde entsteht das Figurenbewusstsein analog zum mentalen Modell im Akt der Rezeption. Vergleichbar zu diesem Konstrukt ist das Figurenbewusstsein dem Prozess der Elaboration, Modifikation und Revision unterworfen. Dieses textorientierte Verständnis differenziert sich von den Annahmen der radikal rezipientenorientierten Konzeptionen des *mind reading* und der *consciousness-attribution*,[206] die sich auf die Annahme stützen, dass das Bewusstsein nicht dargestellt werden kann.[207]

---

[199] Der Diskurs zum Thema Bewusstseinsdarstellung erfreut sich einer großen wissenschaftlichen Resonanz. Zur Trichotomie der Bewusstseinswiedergabe mit den folgenden Konstituenten: *quoted monologue*, *narrated monologue* und *psycho-narration* vgl. Cohn 1978, 14, zur *direct discourse fallacy* vgl. Sternberg 1982, Sternberg 1982a, zur Entkräftung dieser These vgl. Fludernik 1993, zum Textreferenzmodell vgl. Bachtin 1975, zur impliziten Wiedergabe des Bewusstseins (vgl. Fludernik 2011).

[200] Es wird davon ausgegangen, dass in ein und demselben Segment des Erzähldiskurses gewisse Merkmale auf den Erzählertext, andere dagegen auf den Figurentext als Ursprung verweisen (vgl. Bachtin 1975 und auch Kapitel I dieser Arbeit).

[201] Vgl. Uspenskij 1975.

[202] Schmid 2019, 6.

[203] Eine solche Figurenkonzeptualisierung findet sich in *Saga o Pevznerach* (vgl. Aleksin 1994), in *Stalinskij Nos* (vgl. Elčin 2011) und *Nočevala tučka zolotaja* (vgl. Pristavkin 1990).

[204] Vgl. Aristoteles 1982.

[205] Vgl. Ingarden 1972.

[206] Vgl. Zunshine 2006, Palmer 2007.

[207] Vgl. Caracciolo 2012, Caracciolo 2014.

3.2.1 Die Formen der Bewusstseinsdarstellung

Die Bewusstseinsdarstellung kann entweder explizit (markiert oder kaschiert) erfolgen oder implizit (als ein zu rekonstruierender Motivierungsfaktor) indiziert werden. Dieser Motivierungsfaktor begründet das verbale, mentale sowie das faktische Handeln der Figuren.[208] Die Formen der Bewusstseinsdarstellung umfassen den mimetischen Figurentext (direkte Rede), den narratorialen beziehungsweise diegetischen Text (indirekte Rede) sowie die erlebte Rede (*narrated monologue*), der eine Zwischenposition attestiert wird. Die indirekte und erlebte Rede werden als narratoriale Transformationen[209] des in der direkten Rede authentisch wiedergegebenen Figurentextes verstanden.[210]

Die sprachlichen Realisierungen der direkten, der indirekten und der erlebten Rede unterscheiden sich durch spezifische grammatische Merkmale und diverse Transformationsregeln wie die Ersetzung des pronominalen Systems der grammatischen Personen, die Verschiebung des Tempus und des Modus, die Ersetzung expressiver und appellativer Elemente durch zusätzliche Qualifikationen der Inquit-Formel, die Paraphrase von Interjektionen und die Glättung von syntaktischen Irregularitäten der direkten Rede. In der expliziten Bewusstseinswiedergabe wird der Bewusstseinsinhalt der Figur vom Erzähler deskribiert oder präsentiert. Die Markierung der Bewusstseinsdarstellung erfolgt durch graphische Mittel sowie Inquit-Formeln, mit denen ausdrücklich auf den figuralen Ursprung der entsprechenden Segmente des Erzähldiskurses hingewiesen wird. Hinzu kommt die Darstellung im narratorialen Bewusstseinsbericht. Als Schablonen der expliziten markierten Bewusstseinswiedergabe fungieren folgende:

> *1. [die] direkte innere Rede mit dem direkten inneren Monolog,*[211] *dem stream of consciousness (1. Person) und der direkten figuralen Benennung; 2. [die] indirekte und freie indirekte Darstellung von Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühlen; 3. [der] Bewusstseinsbericht.*[212]

Die Formen der expliziten kaschierten Bewusstseinsdarstellung sind:

> *4. [die] erlebte Rede mit dem erlebten inneren Monolog und dem stream of consciousness (3. Person); 5. [die] erlebte Wahrnehmung; 6. [das] uneigentliche Erzählen mit (a) [der] Ansteckung am Figurentext und (b) [der] Reprodiktion des Figurentextes.*[213]

---

[208] Vgl. Schmid 2019, 11.
[209] Vgl. Schmid 2019, 15.
[210] Vgl. Fludernik 1993. Zum *direct discourse fallacy* vgl. Sternberg 1982, Sternberg 1982a. Es handelt sich bei diesem Phänomen um die Annahme, dass die direkte Rede den Figurentext authentischer als die indirekte oder erlebte Rede reproduziert (vgl. Sternberg 1982, Sternberg 1982a).
[211] Zur Kontroverse zwischen dem inneren Monolog und dem Bewusstseinsstrom (*stream of consciousness*) vgl. Palmer 2005, Palmer 2005a.
[212] Schmid 2019, 55.
[213] Schmid 2019, 55.

Nicht alle Komponenten des Bewusstseins sind sprachlich beziehungsweise ausschließlich sprachlich fixiert:

> *Zur Bewahrung dieses Unfixierbaren hat die Erzählliteratur allerdings spezifische sprachliche Mittel entwickelt, die einerseits eine Vorstellung vom Inhalt des figuralen Bewusstseins vermitteln und andererseits in ihrer Struktur das Ambivalente, Vielschichtige und Unbestimmbare des Seelenlebens abbilden.*[214]

Vielzählige Konstituenten der Innenwelt können nur impliziert werden. Die implizite Bewusstseinsdarstellung erfolgt durch indiziale und symbolische Mittel, die Rückschlüsse auf den Bewusstseinszustand der Figuren ermöglichen. In diese Gruppe können, auch wenn in der Literaturwissenschaft darüber kein Konsens herrscht, folgende Elemente eingeordnet werden:[215] das Verhalten der Figuren, ihre Gestik und Mimik, ihre körperlichen Reaktionen, ihre Musikwahl oder die von den Figuren wahrgenommene Natur.

Diese Schablonen der expliziten und die Formen der impliziten Bewusstseinsdarstellung finden sich auch in der Kinder- und Jugendliteratur, wie aus den folgenden Beispielen evident wird:

Ein Beispiel für den bewusstseinsunmittelbaren, mimetischen Typus (i. e. Bewusstseinsstrom (*stream of consciousness* 1. Person)) ist im Text *Tomaten mögen keinen Regen* von Sara Michaela Orlovský zu identifizieren:

> (38) *Aber in meinem Kopf tut sich nicht viel. Und draußen regnet es. Hoffentlich überleben die Tomaten das Unwetter. Sie mögen keinen Regen. Nächstes Jahr setze ich sie nicht mehr mitten ins Gemüsebeet. Da pflanze ich sie in große Plastikkanister. Kübelpflanzen kann man unters Vordach stellen, wenn es wettert. So wie den Kaninchenstall. Ich hoffe, es macht ihnen nichts aus, in Kübel eingesperrt zu werden. Das muss so sein, wie im Rollstuhl zu sitzen. Wie bei Eilis. Eigentlich kann sie überall hin, wohin sie will. Und doch sitzt sie immer, immer im Rollstuhl. Nie kann sie wirklich selbst bestimmen, wohin es geht. Oder wie schnell. Ich kann mich frei bewegen, ich kann gehen, wohin ich will. So sieht es zumindest aus. In Wirklichkeit bin ich im Bubenzimmer eingesperrt. Sobald ich hinausgehe, fängt mich Schwester Miki ab. Dann kann ich aufs Klo oder ins Wohnzimmer. Manchmal schleiche ich mich zum Wald. Aber weiter weg kann ich nicht. Sie fangen mich einfach wieder ein. Eigentlich geht es mir genau so wie Eilis. Kübelpflanzen.*[216]

In dieser Passage (38) findet sich die für den Bewusstseinsstrom charakteristische Auflösung der thematischen und syntaktischen Kohärenz. Hinzu kommen eine auffällige Assoziativität sowie die spontane Hervorbringung der Gedanken, die vom metaphorischen Gebrauch ausgehend, zu eigenwilligen thematischen Verknüpfungen gelangen. Mit der Präsentation des Bewusstseinsinhalts der Figur Hovanes wird die Interferenz der Sinnperspektiven realisiert. Die seinige besteht in dem Wunsch

[214] Schmid 2019, 11.
[215] Vgl. Fludernik 2011, Schmid 2019.
[216] Orlovský 2014, 66.

nach Freiheit und Selbstdetermination. Sie ist der Perspektive der Kontrollinstanz (i. e. die Heimleitung) diametral entgegengesetzt. Dieser Einblick in die innere Gedankenwelt der freundlich wirkenden Figur prädisponiert zum einen das Verstehen seiner Motive für die vielzähligen Ausbruchsversuche aus dem Heim und schließlich für den versuchten Suizid. Die jugendliche Rebellion wird zwar in das Innere verlagert, sie steht jedoch in der Tradition des bereits von Georg Wilhelm Friedrich Hegel konzipierten Kampfes eines Individuums gegen das erdrückende System.[217]

Die Wiedergabe der indirekten und freien indirekten Darstellung von Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühlen setzt sich aus dem einführenden oder gegebenenfalls nachgestellten Satz mit *verba dicendi*, *sentiendi* und *cogitandi* sowie aus dem wiederzugebenden Bewusstseinsinhalt zusammen.

(39) *Während sie die Treppen des Schlosses auf- und abstieg, fielen ihr exquisite und exklusive Wörter mit „ex" am Anfang zu ihren Zuständen ein: EXotisch. EXtravagant. EXaltiert. EXtraordinär. EXtrakorporal. EXtramundan. EXtragalaktisch. EXtrem. EXzentrisch. EXzitativ. EXzessiv. „Schade eigentlich", dachte Prinzessin Dylia, „dass man ekstatisch nicht mit x schreibt." Keine Frage: Sie führte ein anstrengendes und entbehrungsreiches, aber auch ein außergewöhnliches und interessantes Leben. „Meine Gedanken sind meine Freunde", dachte die Prinzessin.*[218]

In dieser Passage (39) wird der Bewusstseinszustand in Form der indirekten Darstellung von Gefühlen wiedergegeben. Die Inquit-Formen gehören zu der Erzählerrede. Sie markieren den figuralen Ursprung des Wiedergegebenen und akzentuieren zugleich die Bewusstseinstätigkeit der Figur. Diese Akzentuierung ist ästhetisch und kompositorisch motiviert.

Der Bewusstseinsbericht[219] stellt die narratoriale Präsentation des Figurenbewusstseins dar. Die reine Narratorialität der Introspektion schließt die Selbstreflexion der Figur aus. Ein Beispiel hierfür findet sich in der folgenden Passage:

(40) *Aber er sieht ihr Gesicht so dicht vor seinem Gesicht, er möchte jubeln, weil sie [Marie] ihm so vertraut, mit ihrem Leben, wenn man es recht bedenkt. Und der Junge schämt sich, wie er sich niemals geschämt hat. Wie soll er ihr morgen wiederbegegnen, was soll er tun, wenn er sie mit ihren Freundinnen tuscheln sieht, er hat sich zum Hanswurst gemacht, als er sie geküsst hat, nicht nur vor ihr. Auch sich selbst kommt er plötzlich vor wie ein dummes Kind, sie hat ihn zurückgestoßen, etwas Demütigenderes kann einem fünfzehnjährigen Mann nicht passieren. […] Der Junge weiß nicht, wie er nach Hause gekommen ist, Schorsch. Er hat nicht geahnt, dass man so glücklich sein kann.*[220]

[217] Vgl. Kapitel I.
[218] Moers 2017, 14.
[219] Zur *psycho-narration* vgl. Cohn 1978 und zum *thought-report* vgl. Palmer 2004.
[220] Boie 2021, 4–5.

Mit diesem narratorialen Bericht wird die zwischen diesen beiden Figuren bestehende Spannung (*tension*[221]) akzentuiert. Die angedeutete Verliebtheit und zugleich die Verzweiflung angesichts des unterbrochenen Kusses sind handlungskonstituierend und werden die heimlichen Treffen und besonders die Rettungsaktion, die von der jungen Frau beobachtet wird, motivieren.

Die Formen der expliziten kaschierten Bewusstseinsdarstellung werden ohne jegliche Markierungen verwendet. Sie sind oft in die Erzählerrede eingebettet. Beispielsweise greift Stefanie Höfler in ihrem Text *Die Tiefseequalle* auf dieses Mittel zurück, um die ironischen Gedanken der zentralen Figur eines an Adipositas leidenden Jungen wiederzugeben:

(41) *Wahrscheinlich hat er Angst, sich anzustecken, wenn er mich berührt, Angst, dass ihm dann augenblicklich auch eine Wampe wächst und seinen durchtrainierten Körper entstellt.*[222]

Ähnlich verfährt Sara Michala Orlovský in ihrem Jugendroman *Tomaten mögen keinen Regen*, wenn sie die zentrale Figur Hovanes seinen Schmerz präsentieren lässt:

(42) *„Heulen bringt nichts", sagt Gaya.*
Sie soll auf Klo gehen und sich herunterspülen.
Ich heule nicht. Ich krieg nur keine Luft.[223]

Wie auch im Beispiel (38) trägt die kaschierte Bewusstseinsdarstellung in den Passagen (41) und (42) zu der Figurencharakterisierung bei. Sie wird im erlebten inneren Monolog der Figur pointiert:

(43) *Ich drehe den Schlüssel zweimal im Schloss. Wie ein Gefängniswärter, der in seinem eigenen Gefängnis eingesperrt ist. Die Schwestern sagen immer, wir sind eine Familie. Aber welche Familie hat schon ein eisernes Eingangstor mit einem riesigen Vorhängeschloss?*[224]
[…]
Die Leute sagen immer, wie gut wir es haben auf dem Land, weil sich alle kennen und sich grüßen und weil man sich gegenseitig hilft. Man kann einfach zur Nachbarin gehen und sich zwei Eier borgen oder Zucker. Wer kann das schon in der Stadt.
Ich kenne so ziemlich jeden hier im Ort. Die Kinder ein bisschen besser als die Erwachsenen. Von manchen weiß ich sogar mehr, als mir lieb ist. […] Alle Leute grüßen mich, wenn sie mich sehen, und manchmal steckt mir jemand Süßigkeiten zu. Ich hebe sie auf und schenke sie Tiko. Das ist nämlich das Problem auf dem Land: Du glaubst, du kennst die Leute, weil du weißt, wie sie heißen und wo sie wohnen, und vielleicht weißt du sogar, wo sie arbeiten und was sie zum Frühstück essen. Aber du täuschst dich gewaltig. In Wirklichkeit hast du keine Ahnung von ihnen. Seit 13 Jahren lebe ich hier. Und die wissen noch nicht einmal, dass ich Süßigkeiten hasse.

[221] Vgl. Kapitel V dieser Arbeit.
[222] Höfler 2018, 30.
[223] Orlovský 2014, 62, Hervorhebung im Original.
[224] Orlovský 2014, 56.

> *Die Schwestern haben immer gesagt, ich lebe bei ihnen, weil sie mich lieb haben. Deswegen haben sie mich zu sich geholt. Aber in Wirklichkeit ist es anders. In Wirklichkeit lebe ich bei den Schwestern, weil mich sonst niemand liebt. Und das ist ein großer Unterschied. Alle diese Leute kennen mich. Sie grüßen mich auf der Straße und ich weiß genau, wo sie wohnen, und ich könnte jetzt zu jedem von ihnen nach Hause gehen und fragen, ob ich bei ihnen schlafen kann. Aber niemand würde mich wollen. […] Mir ist jede Zuflucht genommen. Niemand fragt nach meinem Leben.*[225]

In diesen Beispielen gibt die Figur Einblick in ihre innere Welt. In beiden Beispielen ist sie allein im situativen Kontext. Aus diesem Grund kann ihren Worten eine hohe Zuverlässigkeit attestiert werden.

Die Formen der impliziten Bewusstseinsdarstellung sind ebenfalls in der Kinder- und Jugendliteratur verbreitet. So fungiert im Text *Der große schwarze Vogel* von Stefanie Höfler[226] die Musik als ein indiziales Mittel der Bewusstseinsdarstellung. Darin geht es um den plötzlichen Tod der Mutter des zehnjährigen Ben durch Herzstillstand, um die Reaktion ihrer nächsten Familienangehörigen sowie um die Bewältigungsstrategien dieses Verlustes. Der psychologische Roman ist von der elementaren Emotion der Traurigkeit der Figuren geprägt und präsentiert narratorial unterschiedliche Bewältigungsstrategien dieser Emotion, indem das Verhalten sowie die Reaktion der Figuren einer feinsinnigen Reflexion unterzogen werden. In Bezug auf die Gesamtarchitektonik des Werks lässt sich eine Spiegelung der Entwicklungslinien der zentralen Figuren Ben und seiner Freundin Lina feststellen, die Familienangehörige durch Tod und Koma verlieren.[227] Ben quält Ungewissheit in Bezug auf die Ursachen dieser Zäsur. Die Frage, ob der Tod seiner Mutter hätte verhindert werden können, lässt ihm keinen Platz für Trauer. In diesen Fragen und Zweifeln ist die Kritik am Habitus des Verschweigens und der Tabuisierung von ernsten Themen den Kindern gegenüber erkennbar. Es kann die Hypothese aufgestellt werden, dass die Figur der Mutter um ihren gesundheitlichen Zustand wusste. Diese Annahme lässt sich durch subliminale Allusionen legitimieren, und zwar durch die Musikwahl der Mutter. Diese erscheint als eine signifikante Konstituente des Psychogramms ihrer Figur. Die Mutter hört kontinuierlich das allegorische Lied *Strange Fruit* der Sängerin Billie Holiday. Die ‚seltsame Frucht' verweist im Kontext des Liedes auf eine durch Lynchjustiz hingerichtete Person. Bens erste Reminiszenz in der Narration ist die an seine Mutter auf dem Kastanienbaum: „Meine erste Erinnerung überhaupt ist die an Ma ganz oben im Baum."[228] Also wird durch seine figurale Ich-Perspektive diese Parallele zwischen der Mutter und der hingerichteten Person etabliert. Auch der dem Liedtext inhärente Kontrast zwischen der sonnendurchfluteten Idylle und dem Unbegreiflichen des unvermuteten Todes wird in Höflers Text wiederaufgenommen: „Pastoral scene of the gallant South,/the bul-

[225] Orlovský 2014, 156–157.
[226] Vgl. Höfler 2019.
[227] Vgl. Kuzminykh 2021b.
[228] Höfler 2019, 8.

ging eyes and the twisted mouth"[229] und „Mas Todestag war ein strahlender Oktobertag."[230] Somit kann der Vermutung, dass die Mutter von ihrer Erkrankung und dem baldigen Tod wusste, ein sehr hoher Wahrscheinlichkeitsgrad attestiert werden. Darüber hinaus tritt die Musik als ein (zuverlässiges) Mittel für die Indizierung von komplexen Emotionen der Figuren auf. So hört der Vater unmittelbar nach dem Tod seiner Frau „*Heavy Metal*."[231] Die Bezeichnung der Musikrichtung symbolisiert einerseits seine innere ‚schwere' Niedergeschlagenheit, andererseits soll sie als eine Bewältigungsstrategie – als eine Reminiszenz an seine ‚wilde' Jugend – wirken.

Als ein indiziales und symbolisches Zeichen der Bewusstseinsdarstellung fungiert die durch ein figurales Medium wahrgenommene Natur. Exemplarisch ist dieses Phänomen an dem Text *Tri tvoich imeni* von Dina Sabitova[232] zu zeigen. Der Text erzählt in drei Teilen, die die Titel *Ritka – Margo – Goška* tragen, die Lebensgeschichte eines verwaisten Mädchens. Dabei lässt sich eine Kongruenz zwischen den Bezeichnungen der drei Teile und dem Leidensweg der zentralen Figur feststellen.[233] Die verwaiste Ritka kann das Ende des Sommers nicht abwarten.[234] Er wird in diesem Text konträr zu der romantischen Tradition nicht mit der kindlichen Freiheit des sommerlichen Spiels, sondern mit den Entbehrungen des Winters assoziiert. Der Herbst wird wiederum zur Quelle der Hoffnung auf Wissen sowie auf die damit einhergehende Chance auf ein besseres Leben und Autarkie, die sich jedoch nicht bewahrheitet. Erst mit der Ankunft in der sie liebenden Adoptivfamilie und dem Finden von Geborgenheit wird der kalte strenge Winter voller Enttäuschungen überwunden. Der Frühling, der mit Neubeginn, mit Wärme und Glück assoziiert wird, bricht an und spiegelt den seelischen Zustand der mittlerweile jugendlichen Figur wider. Entscheidend ist die Schlusspositionierung des Frühlings, die den glücklichen Ausgang der Handlung verstärkt.

(44) *Было тепло. На зеленой траве за домом Антошка играл с двумя собаками. […] Я села на траву и посмотрела вокруг. По краю нашего участка стояли сосны, дальше начинался лес. По траве прыгала птица […]*[235]

Es war warm. Antoška spielte mit den beiden Hunden auf dem grünen Rasen hinter dem Haus. Ich setzte mich auf den Rasen und schaute mich um. Am Rande unseres Grundstücks standen Kiefern und dann begann der Wald. Über das Gras hüpfte ein Vogel […].

Darüber hinaus wird für die Darstellung von Bewusstseinszuständen das aus der kontinuierlichen Wirklichkeit Selektierte und Fokussierte benutzt.

[229] Holiday 1939.
[230] Höfler 2019, 15.
[231] Höfler 2019, 180.
[232] Vgl. Sabitova 2012.
[233] Vgl. Kuzminykh 2020.
[234] Vgl. Sabitova 2012, 15.
[235] Vgl. Sabitova 2012, 360.

Ritka denkt über ihren Namen nach: Im ersten Teil verwendet der nichtdiegetische allwissende Erzähler das zu dem untersten Sprachregister zählende Anthroponym Ritka, um die schwierige Lebenslage der Hauptfigur zu verdeutlichen: Ritka ist ein von ihren leiblichen Eltern vernachlässigtes, auf sich gestelltes und verwahrlostes Kind, das von der sozialen Umgebung diskriminiert und beschimpft wird.[236] Die siebenjährige Ritka verkörpert das Kindheitsbild der Romantik. Die perzeptive personale Perspektive lässt die Rezipienten Ritka als ein naturgebundenes, fröhliches, abenteuerlustiges Kind, das zum Animismus sowie zur Anthropomorphisierung neigt, identifizieren. Sie ist naturgebunden, selbstgenügsam und glaubt an alles Numinose. Wegen eines Schreckgespenstes, das im Keller wohnt, traut sich die Träumerin nicht, die spärlichen Essensvorräte herauszuholen, und muss daher stets hungern. Ritkas unerträgliche Lebenssituation lässt sie nicht in einer ewigen, goldenen Kindheit verweilen. Sie ist gezwungen, rational-pragmatisch zu agieren und ihrer jüngeren Schwester, die ebenfalls den Inbegriff des Romantischen darstellt, zu helfen. Ritka verteidigt ihre alkoholkranken Eltern auch dann, wenn sie körperliche Gewalt gegen sie anwenden. Dank ihrer gut entwickelten Mentalisierungsfähigkeit kann sie die Konsequenzen ihrer Worte und Handlungen antizipieren. Sie nimmt richtig an, dass, wenn sie die Brutalität ihrer Eltern öffentlich zugäbe, dies eine Unterbringung der beiden Mädchen in unterschiedlichen Kinderheimen zur Folge haben würde. Dieser rational begründete Verdacht unterscheidet sich qualitativ von ihrer übertriebenen Furcht vor einem fantastischen Wesen aus dem Keller, dessen Modus rein subjektiv ist. Die hemmende Angst, die Gewalt seitens ihrer Eltern publik zu machen, ist ein kataphorisches Element, denn im Fortgang der Narration wird die angenommene Trennung der Geschwister Realität.

Als Ritka im Alter von neun Jahren verwaist und anschließend adoptiert wird, erhält sie aufgrund ihres Stoizismus den Namen Margo, der assoziativ mit der französischen Königin Marguerite de Valois und den ihr zugeschriebenen Attributen verbunden ist.[237] Margo verwandelt sich aus dem romantischen Kind in eine rationale Realistin und verkörpert das Ideal der Aufklärung.

In der Pubertät vollzieht sie eine weitere Metamorphose in Goška. Dieses Anthroponym ist ein im Russischen abwertend konnotiertes Diminutiv des männlichen Namens Georgij. Wenn es auf weibliche Personen angewendet wird, dann potenziert sich seine abschätzige Färbung. Die Kapitelüberschriften, das explizit dargestellte Gefühl der Ausgrenzung und der bitteren Einsamkeit, die feindselige Umgebung des Kinderheims mit der dort herrschenden Gewalt sowie das außertextuelle Weltwissen über die Lebensphase der Pubertät mit einer krisenhaft einhergehenden Persönlichkeitsentwicklung verstärken diesen negativen Eindruck. Eine positive Wendung des Schicksals von *Goška* lässt sich nicht erahnen, vielmehr ist von einer

[236] Vgl. Sabitova 2012, 5.

[237] Diese Assoziation gilt für die russische Sprache, in der die Königin von Frankreich und Navarra, Marguerite de Valois, auch unter dem Namen *Margo* bekannt ist.

Verwandlung in das ‚böse Kind'[238] auszugehen. Zusätzlich stützen die textimmanenten Signale, so etwa der Vorname der Figur, deren Gefühl der Deprivation, die Umgebung des Kinderheims mit der dort herrschenden Gewalt und auch das außertextuelle Weltwissen über die Lebensphase der Pubertät mit einer manchmal krisenhaft einhergehenden Entwicklung, die entsprechende Erwartungshaltung. Ferner werden ihre devianten, in einem Kinderheim untergebrachten literarischen Vorläufer allusioniert.[239] Doch ist Dina Sabitova die Radikalität einer amoralischen Erzählweise fremd. Sie stellt sich in eine Tradition des Erzählens mit glücklichem Ausgang und überrascht durch den Einsatz einer nicht naheliegenden Assoziationskette: *Goška – miška – jabločnyj pirog – oblako* (*Goška – miška* – der Apfelkuchen – die Wolke). Die phonetische Äquivalenz *Goška – miška* deutet auf den Euphemismus zum Wort *medved'* (der Bär) *miška* (das Bärchen) voraus. Das beschönigende Diminutiv *miška* wird bis heute in der Jägersprache verwendet, um den mächtigen, mit magischen Kräften ausgestatteten Bären nicht beschwörend herbeizurufen. Im modernen, allgemeinen Sprachgebrauch bezeichnet man mit *miška* ein knuddeliges, weiches Kuscheltierchen, das Kindern im Vorschulalter geschenkt wird und das zum ersten und treuen Begleiter, zu einem Übergangsobjekt wird.

Die Assoziation – *Goška – jabločnyj pirog* (Goška – der Apfelkuchen) ist semantisch motiviert. Auch dieses Bild ist für ein Mädchen aus einem zerrütteten Familienverhältnis, wo es geschlagen, beschimpft und vernachlässigt wurde, das später, nach dem Tod ihrer Eltern, in einem Kinderheim aufwuchs und das sein ganzes, junges Leben lang hungerte, etwas außergewöhnlich Positives. Im Text wird auf ihre Anspruchslosigkeit bei der Auswahl der Nahrung mehrmals explizit hingewiesen. Dicken Rahm und nahrhafte, frische Milch gab es selten, obwohl Ritkas Familie eine Kuh besaß. Alles wurde verkauft, damit die Eltern sich von dem Erlös alkoholische Getränke kaufen konnten. Andere Leckereien, wie Honigkekse und Kuchen, genoss Ritka ausschließlich bei der Nachbarin, die das Mädchen stets aufnahm und für es anstatt der andauernd betrunkenen Eltern sorgte. Ein warmes Stück Kuchen stellt für Ritka keine Selbstverständlichkeit dar. Er rekurriert auf die Lieblingsspeise des hungernden Mädchens und weckt das Gefühl von Geborgenheit.[240] Nicht zufällig nimmt der Kuchen in der Liste der Sachen, die Ritka mag, den zweiten Platz ein. Als ihre ältere Freundin beim Singen sentimental wird, sucht Ritka sie durch den Vorschlag, Kuchen zu essen, aufzumuntern. Der Kuchen wird zum ultimativen Trostmittel.[241]

Das letzte Wort in der Assoziationskette ist *oblako* (die Wolke), die wiederum weich ist und im Himmel schwebt, aber auch mit Melancholie konnektiert ist. Es entsteht somit die Opposition – *Goška* – ein Wölkchen im Himmel versus Margarita – spitze und scharfkantige Kieselsteine an den Bahngleisen. Der Kontrast bezieh-

[238] Vgl. Kapitel II und Kapitel VII dieser Arbeit.
[239] Vgl. Belych/Panteleev 1927.
[240] Vgl. Sabitova 2012, 3.
[241] Vgl. Sabitova 2012, 3.

ungsweise die binäre Opposition ist räumlich – oben versus unten –, qualitativ – weich/rund versus hart/spitz – und semantisch – glücklich/geborgen versus unglücklich/einsam markiert. Ritka erfährt nach ihrem langen und erschöpfenden Leidensweg liebevolle Zuneigung und wird in ihrer neuen Adoptivfamilie zu der geliebten Goška.

(45) *А ты сама послушай – Мар-га-ри-та.*
– Камни какие-то. Мелкие камешки с острыми краями. Как на железнодорожной насыпи. Катятся и стучат друг об друга.
– Ну вот, – Александра Евгеньевна пожала плечами. – А мне кажется, что это звучит как… Вот идёшь вдоль железной ограды и стучишь по ней палкой – Мар-га-ри-та!
– Мар-га-ри-та, – повторила я. И все равно слышала только стук острого гравия. […]
Маргарита меня вполне устраивает. Длинно, зато серьёзно. Как камни.[242]

Hör doch selbst zu – Mar-ga-ri-ta.
– Steine, irgendwelche Steine. Kleine Kieselsteinchen mit scharfen Kanten. Wie auf einem Bahndamm. Sie rollen und schlagen gegeneinander.
– Na, – Aleksandra Evgen'jevna [potenzielle Adoptivmutter] zuckte mit den Schultern.
– Aber mir scheint es, als klinge Dein Name wie … Du gehst entlang eines Eisengitters und schlägst mit einem Stock darauf – Mar-ga-ri-ta!
– Mar-ga-ri-ta, – wiederholte ich. Und trotzdem hörte ich nur das Klappern der scharfen Kiesel. […]
Margarita passt zu mir. Lang, dafür aber ernsthaft! Wie Steine.

Die Wertung des Wahrgenommenen in der direkten dialogisierten Rede fungiert in dieser Passage als ein indiziales Zeichen für den Gemütszustand der wahrnehmenden zentralen Figur Ritka. Das Adverb *dlinno* (lang) offenbart die Selbstreflexion der Figur. Es ist kein gewöhnlicher, ein nicht hochfrequentierter russischer Name. Das Mädchen wird sich in der Zukunft von anderen Kindern und Jugendlichen mit kürzeren Namen beziehungsweise verniedlichenden Diminutiven abheben. Die adversative Konjunktion *zato* (dafür) (45) stellt das Positive des ungewöhnlichen Namens heraus und offenbart, proleptisch, die positive Einstellung des Mädchens gegenüber den Abweichungen und den Abnormitäten des Lebens. Die Intention der zentralen Figur besteht darin, akzeptiert und ernst genommen zu werden – die Länge und die Seriosität des Namens sollen als ein ihr vorauseilender Ruf fungieren.

Die Wahrnehmung ist ostinat und evoziert die Enttäuschung des Mädchens über ihr trauriges Leben als Waise. Der Vergleich der potenziellen Adoptivmutter verweist in diesem situativen Kontext kataphorisch auf eine weitere bittere Enttäuschung, die Ritka durch diese Frau erfahren wird. Die Allusion auf den metallischen Klang beim Schlagen eines Eisengitters aus Metall indizieren den Bewusstseins-

[242] Sabitiva 2012, 80.

zustand dieser Frau, nämlich ihre emotionale Kälte. Ihr Erklärungsversuch des harten Klangs des Namens enthält Indizes für ein egozentrisches Subjekt, das einerseits die Einsamkeit des Mädchens ästhetisch wahrnimmt, sich aber andererseits an Ritkas Leid labt.

Schaut man das Beispiel (44) genau an, fällt ein weiterer Hinweis auf den Bewusstseinszustand der zentralen Figur auf, die nun in ihrer Adoptivfamilie, die ihr wohlgesonnen ist, Goška genannt wird. Ihr neuer Adoptivbruder heißt Antoška – der liebevolle Spitzname bildet ein phonetisches Äquivalent zu dem Namen des Mädchens – Goška – Antoška. Diese Übereinstimmung signalisiert die metaphorische Ankunft in der Familie und somit das pure Glück, das sie nach Jahren der Entbehrung empfindet.

3.2.2 Zwei Beispiele für mentale Ereignisse

Die Perlmutterfarbe. Ein Kinderroman für fast alle Leute von Anna Maria Jokl

In vielzähligen Texten der intendiert autonomen und heteronomen Kinder- und Jugendliteratur sind die kindlichen und jugendlichen Figuren mit einem mentalen Ereignis konzipiert.[243] Darunter sind Zustandsveränderungen im Bewusstsein der Figuren zu verstehen, die die Kriterien der Faktizität und Resultativität erfüllen.[244] Dies sei an folgenden Beispielen veranschaulicht.

Der Roman *Die Perlmutterfarbe. Ein Kinderroman für fast alle Leute* von Anna Maria Jokl[245] ist eine Allegorie auf die Genese einer Diktatur, angesiedelt im Mikrokosmos einer Schule. Nach dem mentalen Ereignis der zentralen Figur Alexanders kulminiert das Ende der Narration in einem utopischen Gegenentwurf zum ‚Dritten Reich' *en miniature*. Angesichts der Konsequenzen für dieses literarische Wagnis, die der Autorin zur Entstehungszeit des Romans drohten, camoufliert sie den direkten historischen Konnex durch eine Geschichte über zwei rivalisierende Gruppen. Die Tiefendimension deckt die politische Formation eines totalitären Regimes auf, das sich auf Konstituenten wie Subalternität mit martialischen Ausgrenzungsmechanismen, das ‚Führerprinzip' und die Stärkung von kollektiver Identität mit der Überakzentuierung eines blinden Patriotismus durch das einnehmende Zusammengehörigkeitsgefühl stützt sowie auf Propaganda, Agitation und Indoktrination angewiesen ist. Gezeigt wird, wie sich allmählich die Pervertierung tradierter Werte in neue Ideologeme vollzieht. Als ein markanter Eckpfeiler der zuletzt genannten Metamorphose wird die „Selbstzerstörung der Aufklärung"[246] indiziert.[247] Dieses Phänomen wird auf die Fragilität des Guten beziehungsweise in der Terminologie Sigmund

[243] Diese Aussage trifft nicht auf die erwachsenen Figuren in den kinder- und jugendliterarischen Texten zu, wie z. B. Kapitan Vrungel (vgl. Nekrasov 2015) oder Kot da Vinči (vgl. Matjuškina 2019) (vgl. zur Analyse der Spannungsstruktur in diesen Texten Kuzminykh 2022). Sie bezieht sich auch auf Texte der Erwachsenenliteratur, die von Kindern und Jugendlichen gelesen werden.

[244] Vgl. Schmid 2019, 6.

[245] Vgl. Jokl 2019.

[246] Horkheimer/Adorno 2004, 7. Vgl. dazu auch Kapitel I dieser Arbeit.

[247] Vgl. Jokl 2019, 262–264.

Freuds[248] und nachfolgend Theodor Wiesengrund Adornos auf die „Ich-Schwäche“[249] der aufgeklärten und sensiblen Intellektuellen zurückgeführt. Die auktoriale Position verweist auf die Kritik an dem „Herrschaftscharakter“[250] der (instrumentellen) Vernunft, deren Ansätze bereits in der gesellschaftskritischen, freudomarxistischen Phase des Frankfurter Instituts für Sozialforschung formuliert worden waren[251] und schließlich 1944 publiziert wurden. Zentral hierfür ist die Ablehnung der Synthese der Aufklärung mit der Mythologie[252] und der daraus resultierenden „Rückkehr der aufgeklärten Zivilisation zur Barbarei“[253]. Die literarische Bearbeitung dieses Theorems findet sich bereits in dem Text *Die wirklichen Wunder des Basilius Knox. Ein Roman über die Physik für Kinder von 10 bis 70 Jahren*[254] wieder. In der Tiefendimension des *Romans über die Physik* verbirgt sich ein vehementer Appell, die Wissenschaft und die Intellektuellen nicht in den Dienst der Destruktion zu stellen, sondern im Gegenteil die technischen Innovationen im Sinne von humanistischen Zielen zu forcieren. In dem Nachwort, das Oskar Kokoschka der dringenden Bitte von Anna Maria Jokl[255] folgend für die erste Veröffentlichung des Buches in Prag 1937 verfasste, wird dieser implizite, pazifistische Sinn erhellt: „Bezahlt die Schuld, die ihr [im ersten] Weltkrieg machtet, damit wissenschaftliche Erfindungen für ein besseres Leben genutzt werden. Denn die Jugend will nicht sterben. Die Jugend will leben.“[256]

Auktorial wird die Reinkarnation des germanischen Mythos,[257] die in der außerdiegetischen Realität von dem rechtsradikalen Geheimbund der ‚Thule‘-Gesellschaft[258] und in der Diegese von der Figur Albert Grubers intendiert ist, abgelehnt. Er verkörpert die Pervertierung der Aufklärung, da er, vergleichbar einem Diktator, die Menschen kennt. Folglich kann er sie manipulieren.[259]

Der Roman sympathisiert implizit, wenn auch unmissverständlich mit linken, kommunistischen Positionen. Dieser leitmotivische Aspekt lässt sich außerdiegetisch durch die stärkere Resistenz der Mitglieder der kommunistischen Partei gegen die Verheißungen des Nationalsozialismus erklären.[260] Die renitente Haltung der Kommunisten hatte einen ihrer Gründe in der Hoffnung auf Unterstützung durch die *Komintern*.[261] Diese wiederum bedingte die unter den bürgerlichen politischen

[248] Vgl. Freud 2010.
[249] Horkheimer/Adorno 2004, 7.
[250] Horkheimer/Adorno 2004, 7.
[251] Vgl. Wiggershaus 1988, 739.
[252] Vgl. Horkheimer/Adorno 2004, 3.
[253] Horkheimer/Adorno 2004, 6.
[254] Vgl. Jokl 1997.
[255] Vgl. Wilcke 1999, 235.
[256] Jokl 1997, 260.
[257] Vgl. Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, Bd. 1, 760.
[258] Vgl. Hillmayr 1974.
[259] Vgl. Kapitel I dieser Arbeit.
[260] Vgl. Ullrich 2019, 107.
[261] Vgl. Hildermeier, 1998, 171.

Eliten Westeuropas verbreitete Furcht vor dem Kommunismus.[262] Die auktoriale Position stützt sich ferner auf das Gefühl der „Entfremdetheit und Inauthentizität, welches Juden wie Proletarier nach 1918 und vor 1933 empfunden haben mussten“[263]. Diese Empfindung wurde seitens ihrer Opponenten wegen deren Irrglaubens an eine in den Linksparteien herrschende jüdische Dominanz evoziert.[264] Schließlich kann als ein weiteres, die Hypothese der auktorialen Affirmation stützendes, Argument Anna Maria Jokls seit 1933 bestehende Zugehörigkeit zu dem von Franz Carl Weiskopf und Wieland Herzfelde gegründeten Bert Brecht Club in Prag und dem Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller in Berlin fungieren.[265]

Trotz betonter Marginalisierung – „der Winzigkeit“[266] der zivilen politischen Opposition in der Diegese – erreichen ihre Akteure eine friedliche Lösung, die Similaritäten zu dem Theorem einer (proletarischen) Revolution ohne die Involviertheit autoritärer Organe aufweist. In der Diegese sind als solche Handlungsträger Eltern und Lehrer markiert.[267] Die oppositionelle Haltung fungiert im Text als *argumentum ad lazarum*.[268] In den sich als fortschrittlich verstehenden Kreisen wurde das Phänomen Revolution *per se* seit der amerikanischen Revolution von 1776, der französischen von 1789 sowie dem Beginn der Novemberrevolution von 1918 im Sinne einer Entwicklung zu mehr Freiheit, Gerechtigkeit und Humanität positiv konnotiert.[269]

In Jokls Schulroman koexistieren die sozialen Komprimate, die Klasse A und die Klasse B, wie „zwei Nachbarn“[270] miteinander. Die Wahl dieser Buchstaben ist für die parabolische Narration aus mehreren Gründen von entscheidender Signifikanz: Zum einen kann ausgehend von der linearen Anordnung dieser Lettern im Alphabet eine Priorisierung A vor B hypostasiert werden. Zum anderen kann diese scheinbare Superiorität von A vor dem politisch-historischen Hintergrund legitimiert werden. In der Jokl'schen Parabel ist A in dieser Funktion als ein phonetisches Äquivalent auch für die ‚arische Rasse' mit ihrem durch Adolf Hitler sowie durch seine Apologeten sich selbst attestierten hybriden Anspruch auf eine privilegierte Position interpretierbar. Die leitmotivische Darstellung der Schülerinnen und Schüler der Klasse B ergibt sich im Kontrast hierzu aus der figuralen sprachlichen und ideologischen Perspektive,[271] die sie von A als minderwertig unterscheidet. In diesem assoziativen Sinn ist ebenfalls die Opposition Alexander/Albert Gruber versus der rote B-Karli zu deuten. Karlis Namenszusatz deutet auf die am 17. August 1938

[262] Vgl. Ullrich 2019, 57, 110, 130.
[263] Wiggershaus 1988, 13.
[264] Vgl. Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, Bd. 1, 190–192.
[265] Vgl. Blumesberger 2014, 525.
[266] Jokl 2019, 236.
[267] Vgl. Wilcke 1999, 195.
[268] Vgl. Jokl 2019, 237.
[269] Vgl. Ullrich 2019, 71.
[270] Jokl 2019, 13.
[271] Vgl. Schmid 2014, 127.

eingeführte Pflicht zur Markierung der ethnischen Herkunft hin. Alexanders Name dagegen allusioniert auf den von der Machtspitze der Nationalsozialisten bewunderten,[272] charismatischen Hegemon Alexander den Großen. Es gelingt der skrupellosen und intriganten Figur des neuen Schülers Albert Gruber, bei der A-Klasse ein hybrides Superioritätsgefühl zu wecken. Seine Figur weist auf diversen Ebenen – Aussehen, Egomanie, „rhetorische Überwältigungsmacht, die sich gegen das Ende der Narration in Ton und Diktion zu den verschärften Hasstiraden steigert“[273], Charakter, Biografie, phonetische und assoziative Äquivalenz in den Initialen – Parallelen zu einer historischen Person der außertextuellen Wirklichkeit, nämlich Adolf Hitler, auf.[274] Auch die *modi operandi* der fiktionalen wie der historischen Figur sind identisch: geschickt eingesetzte Manipulation, rücksichtslose Vehemenz bei der Durchsetzung des uneingeschränkten, alleinigen Führungsanspruchs, Deindividualisierung durch ein monolithisches Gegnerbild, rigide Freund-Feind-Ideologie sowie die Evokation falscher Empathie[275] mittels heroisierender Selbstinszenierung und dem damit korrelierenden Streben nach einer definiten Revision der vorausgegangenen Niederlage. Ferner sind es die Tat und die Aktion, die im Selbstverständnis der Apologeten einen hohen Stellenwert besitzen.[276] Der monokratischen Spitze ist eine Polykratie unterstellt, die ganz im Sinne des die tatsächliche historische Herrschaftspraxis strukturierenden Mottos *divide et impera* agiert.[277]

Allegorisch wird die politische Situation mit den in einem Kochtopf weich zu kochenden Kartoffeln verglichen,[278] wobei der nichtdiegetische narratoriale Erzähler proleptisch den Dampf erwähnt, der die Topfwände sprengt.[279] Diese Allegorie liest sich als ein Zeichen des zivilen geistigen Widerstandes.[280]

Als *initium belli* fungiert der Übergriff von Alexander auf den angeblich „in einem besseren Licht stehenden“[281] roten B-Karli. Diesem wird von Alexander gewaltsam sein Buch mit dem sprechenden Titel *Wir sind alle Menschen* entrissen, durch eine unglückliche Koinzidenz – das Auslaufen der Perlmutterfarbe – beschädigt und schließlich aus Angst vor Konsequenzen verbrannt.[282]

In dieser Episode scheint die auktoriale Affirmation des zivilen geistigen Widerstandes[283] in doppelter Perspektive durch. Der „winzige“ B-Karli legt Zeugnis für die Freiheit des Geistes ab, indem er andere Werte lebt und hier konkret andere

[272] Vgl. Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, Bd. 1, 423, Schulze 1982, 23, Thamer 1994, 71–92.
[273] Ullrich 2019, 138. Vgl. Jokl 2019, 79.
[274] Vgl. Wilcke 1999, 230–249.
[275] Vgl. Breithaupt 2017.
[276] Vgl. Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, Bd. 1, 487–575.
[277] Vgl. Ullrich 2019, 101.
[278] Vgl. Jokl 2019, 84–89.
[279] Vgl. Jokl 2019, 95.
[280] Vgl. Sémelin 2021, 45.
[281] Jokl 2019, 14.
[282] Vgl. Jokl 2019, 23.
[283] Vgl. Sémelin 2021, 45.

Bücher liest[284] als die dominante Mehrheit der Mitschülerinnen und Mitschüler. Im Fortgang der Narration wird mehrfach auf diesen unbezwingbaren Geist der für „Wahrheit und Gerechtigkeit“[285] kämpfenden Minorität rekurriert. Diese introversive Opposition markiert einen Akt der inneren geistigen Opposition. Des Weiteren ist die Offenlegung der Gründe für das Verbrennen des Buches mit dem sprechenden Titel, das auf die Bücherverbrennung von 1933 Bezug nimmt, ein additives Signum des zivilen geistigen Widerstandes. Bei diesem Autodafé wurden zahlreiche Texte vernichtet, die der neuen Ideologie nicht konform waren.

Der Überfall bleibt nicht unbeobachtet, was dem Augenzeugen Albert Gruber Macht über den metaphorisch in die „Ecke Gedrängten“[286] einräumt, die mit Drohungen durchgesetzt wird.[287] Mit dieser Episode deutet die auktoriale Erzählinstanz[288] auf die Grenzen hin, die jedes Individuum trotz der ihm attestierten Fähigkeit, sich des eigenen Verstandes unter Einbezug der Konsequenzen seiner Taten bedienen zu können, überwinden lernen muss.

Im Verlauf der Narration nennt sich die Gruppe der von Gruber „Auserwählten“[289], wodurch erneut der historische Kontext pointiert wird,[290] ELDSA. Sie verwendet eine spezielle Grußformel, entwickelt eigene Regeln und führt Mitgliedsbeiträge ein,[291] wodurch eine kollektive Identität petrifiziert und mit der Angst vor Ausgrenzung[292] kontrastiert wird. Sowohl die phonetische Äquivalenz als auch die Semantik der Abbreviatur A in Abgrenzung zu B deutet auf die sich selbst attestierte Überlegenheit hin.[293] Im Fortgang der Narration wird diese mit Napoleon und seiner in der Literatur verwendeten pseudoreligiösen Überhöhung als ‚Menschengott‘ konnektiert.[294]

Dem destruktiven Einfluss kann sich nur eine erkennbar auktorial affirmierte[295] kleine, links und egalitär[296] in Bezug auf *sex* und *class*[297] organisierte Gruppe um Maulwurf und Lotte entziehen. Sie leisten, mit Jacques Sémelin gesprochen, politischen und geistigen Widerstand.[298] Der Maulwurf vergleicht sich in seiner Eigen-

[284] Vgl. Jokl 2019, 23.
[285] Jokl 2019, 42–43, 221, 264.
[286] Ullrich 2019, 55.
[287] Vgl. Jokl 2019, 223.
[288] Vgl. Schmid 2014, 127.
[289] Jokl 2019, 40.
[290] Vgl. Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, Bd. 1, 559.
[291] Vgl. Jokl 2019, 124, 128, 129, 247.
[292] Vgl. Jokl 2019, 247.
[293] Vgl. Jokl 2019, 129.
[294] Vgl. Jokl 2019, 51.
[295] Vgl. Jokl 2019, 51, 83, 221–222.
[296] Vgl. Jokl 2019, 187, 208.
[297] Vgl. Butler 1985, 35–49.
[298] Vgl. Sémelin 2021, 45. Jacques Sémelin schlägt für die „spontane[n], [mit dynamischen Entwicklungen verknüpften] und unbewaffnete[n] Kampfhandlung[en] einer Zivilgesellschaft – sei es durch die Mobilisierung ihrer wichtigsten, gesellschaftsstrukturierenden Institutionen, ihrer Bevölkerung

charakterisierung mit dem nach Wahrheit strebenden Giordano Bruno und grenzt sich von Galileo Galilei ab.[299] Der Spitzname „Maulwurf" fungiert onomastisch betrachtet als eine indirekte Charakterisierung seiner Aktionen. Er verweist auf die oppositionellen jugendlichen Untergrundorganisationen der außerdiegetischen Realität[300] und ruft zugleich auch die Tragikomödie *Amphitryon* von Heinrich Wilhelm von Kleist[301] in Erinnerung, in der Maulwürfe das Symbol des Erkenntnisstrebens sind.

Wichtige Interpretamente sind die Gestaltung von Gender- und Identitätskonfigurationen. Die Figuren Lotte und Klari sind mit Eigenschaften ausgestattet, die einen konträren soziokulturellen Genderentwurf zu der in den 1933er–1945er Jahren herrschenden Weiblichkeitsideologie darstellen. Emanzipation, mentale Autarkie, Mut und Integrität dieser Figuren lesen sich als ein ziviler geistiger Protest gegen die Heroisierung des männlichen[302] und die Reduktion des weiblichen Geschlechts auf die Rolle der Mutter beziehungsweise der Hausfrau[303] mit der damit einhergehenden Degradierung der Ehe zu einer Art „Zuchtstation"[304]. Beide Aspekte kom-

---

oder aber beider zugleich – gegen einen äußeren Aggressor" (Sémelin 2021, 14) den Begriff ziviler Widerstand vor. Diese Bezeichnung impliziert Handlungen, durch die sich eine grundsätzliche Verweigerungshaltung kollektiv Ausdruck verschafft und die eine Konfrontation mit dem Gegner vorsehen (vgl. Sémelin 2021, 47–48). Der Aspekt der Kollektivität markiert die Abgrenzung von individuellen Aktionen, die als ‚Dissidenz' oder ‚Ungehorsam' zu bezeichnen sind. Er verwahrt sich gegen die präventiven Formen der Verteidigung. Der zivile Widerstand reagiert hingegen auf eine gegenwärtige, unvorhergesehene Situation und ist dementsprechend von der präventiven Verteidigung auch in Bezug auf Fragilität und Flexibilität zu unterscheiden. Der zivile Widerstand differenziert sich auch von der psychologischen Kriegsführung, deren Telos in der Unterstützung des Krieges durch die Demoralisierung der feindlichen Truppen und der Bevölkerung mittels Täuschungen oder Lügen besteht (vgl. Sémelin 2021, 49). Sémelins Begriffsdefinition ist differenzierter als die von Jørgen Hæstrup vorgeschlagene synonyme Verwendungsweise der negativ konnotierten Begriffe ‚passiver Widerstand' und ‚ziviler Ungehorsam' (vgl. Hæstrup 1981), auch ist sie klarer als die von François Bédarida eingeführte Trichotomie, die ‚zivilen Widerstand' vom ‚bewaffneten Widerstand' und ‚humanitären Widerstand' (vgl. Bédarida 1986) unterscheidet. Sémelin differenziert drei Formen der inneren Opposition: Die erste definiert Widerstand im militärischen Kontext (vgl. Sémelin 2021, 41–52). Dieser kann unter anderem subversive Formen annehmen. Die zweite Form impliziert den politischen Widerstand, der sich in der Opposition und im Exil formiert (vgl. Sémelin 2021, 43). Die dritte Form der inneren Opposition beschreibt den moralischen beziehungsweise geistigen Widerstand. Dieser basiert auf gewaltlosen Handlungen sowie auf intellektuellen und religiösen, den Widerstandsgeist widerspiegelnden Äußerungen von Personen, die trotz ihres Wissens um ihre Minorität im Namen ihres Glaubens und ihrer Ideale den Mut finden, der politischen Pression zu widerstehen (vgl. Sémelin 2021, 43). Dazu gehört auch die ethische Haltung, die über Erziehung vermittelt wird, etwa durch vorbildliches Verhalten oder die überzeugende Darlegung moralischer Werte. Die beiden zuletzt genannten Ansätze können in den Aktionen der Figuren im Text Die Perlmutterfarbe. Ein Kinderroman für fast alle Leute von Anna Maria Jokl identifiziert werden.

[299] Vgl. Jokl 2019, 92.

[300] Vgl. Breyvogel 1991, Goeb 2001.

[301] Vgl. Kleist 2011.

[302] Vgl. Jokl 2019, 156.

[303] Vgl. Ullrich 2019, 28–40.

[304] Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, Bd. 1, 50.

men in den Worten von Albert Gruber zum Ausdruck: „Ein Mädchen? Die soll Wache stehen? So was … hahaha“[305] und „Man darf nicht mehr weichlich denken.“[306] Die letzte Aussage appliziert die vehemente Ablehnung der „Verweichlichung“ beziehungsweise der „schmachvollen Verweibsung“ [sic!],[307] die für die Ideologeme der damaligen historischen Periode konstitutiv waren. Lottes leitende Position wird dementsprechend von der gegnerischen Seite ironisiert und dient der Diskreditierung sowie Diffamierung der Gruppe, die sie um sich versammelt hat.[308] Die kontrastierende Figur Mausi zeichnet sich dagegen durch Subalternität aus. Ihre Figur mit dem negativ konnotierten Namen sowie mit dem verstellten äußeren Erscheinungsbild,[309] das aus ihrem brennenden Wunsch nach Anerkennung in der ‚Jungengesellschaft‘ als ihresgleichen resultierte, inkorporiert zwar das propagierte Idealbild, aber diese bedingungslose Subordination bietet ihr dennoch keinen Schutz vor Diskriminierung. Ihr feminines Geschlecht wird ganz im Gegenteil als ein genetischer „Geburtsfehler“[310] bezeichnet. Dieser präsupponierte „unabänderliche Fehler, der mit ihr mitgeboren war“[311], setzt sie mit den verfolgten Juden gleich. Ihre einzige Locke – in Allusion auf die Schläfenlocke Peot, die nach der Halacha von jüdischen Männern zu tragen ist[312] – augmentiert diesen Vergleich.

Unter den Erwachsenen ist es die Figur von Alexanders Mutter Klari, deren Gestaltung ebenfalls dem aufoktroyierten Geschlechterverständnis widerspricht. Klaris kognitive Souveränität, ihre roten Wangen[313] sowie ihre Bereitschaft, das ‚verbotene‘ Buch *Wir sind alle Menschen* zu kaufen, deuten auf diese Kontrafraktur hin. Durch die Anrede mit ihrem Vornamen wird die Gleichstellung der Frau auf diversen Ebenen etabliert. Ihr Vorhaben ist ein Indiz für geistigen Widerstand,[314] ja ein Symbol der Unbezwingbarkeit des Geistes, die auch in den dunkelsten Stunden[315] bewahrt werden und einen Paradigmenwechsel bewirken kann. Es ist Klari, die in einem parabolischen Gespräch[316] ihren Sohn dazu bewegt, sich gegen die Fesseln der Fremdbestimmung zu wehren und Konsequenzen für sein Handeln zu übernehmen. Mit dieser Episode wird darüber hinaus gegen das Argument der „moralischen Verwahrlosung“[317] polemisiert, das im Kontext der sich in der Weimarer Republik radikalisierenden Jugend häufig angeführt wurde. Das präsupponierte Phänomen sollte aus der Absenz der biologischen, im Ersten Weltkrieg gefallenen,

[305] Jokl 2019, 140.
[306] Jokl 2019, 122.
[307] Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, Bd. 1, 58.
[308] Vgl. Jokl 2019, 206.
[309] Vgl. Jokl 2019, 140.
[310] Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, Bd. 1, 58.
[311] Jokl 2019, 140.
[312] Vgl. Schöps 2000, 646.
[313] Vgl. Jokl 2019, 172.
[314] Vgl. Sémelin 2021, 43.
[315] Vgl. Jokl 2019, 121.
[316] Vgl. Jokl 2019, 167–174.
[317] Reichardt 2005, 224.

Väter resultieren und eine entscheidende Disposition für die Entstehung der „nationalsozialistischen Terrorherrschaft“[318] bilden. Diese kausale Dependenz wird auktorial als Simplifizierung entlarvt und kontrapunktisch vor dem Hintergrund der tiefenpsychologischen Erklärungsmodelle in der Narration widerlegt: Der von Hybris ergriffene Albert Gruber hat einen Vater, der repressiv-autoritär alle Bedürfnisse seines Sohnes dominiert.[319] Im psychoanalytischen Diskurs, für den sich Anna Maria Jokl interessierte und dessen Lineamente sie später studierte,[320] herrscht Konsens über die Entwicklung eines Individuums zu einer autoritären Persönlichkeit unter solchen familialen Bedingungen. Die integren Figuren sind dagegen entweder verwaist (Maulwurf) oder sie haben nur einen Elternteil (A-Karli).

Auktorial wird der Grund für den rasenden Aufstieg des totalitären Regimes in der „Selbstzerstörung der Aufklärung“[321] gesehen. Als Prädisposition dieser destruktiven Entwicklung fungiert die Fragilität des Guten beziehungsweise in der Terminologie Sigmund Freuds[322] und nachfolgend Theodor Wiesengrund Adornos die „Ich-Schwäche“[323] der gebildeten, aufgeklärten und sensiblen Intellektuellen. Das Verhalten von Alexander kann als ein Exempel für diese Phänomene interpretiert werden: Am Anfang des Textes ist die Figur Alexanders dem Idealbild der Aufklärung nachempfunden. Er ist integer, tolerant, selbstreflektiert und wissbegierig. Darauf deutet sein Interesse für das ‚aufklärende‘ Buch hin.[324] Er gibt jedoch dem Druck, den Albert Gruber auf ihn ausübt, nach und es gelingt ihm über einen längeren Zeitraum nicht, sich davon zu befreien. Dabei weiß er um seine Schwäche, wie seine nonverbalen Handlungen[325] sowie seine im narratorialen Psychobericht formulierten Gedanken und Gefühle zeigen:

> (46) *Alles Lüge! Oh, wenn er nicht mehr die bekämpfen müßte [sic!], die er im Grunde seiner Seele, trotz aller Bemühungen, nie hatte verachten können! Sich nicht mehr fürchten müssen, daß die Seifenblase platzte! Diesen ganzen entsetzlichen Sumpf hinter sich lassen können… Wahrheit und Gerechtigkeit. Wenn es nur einen Weg dorthin zurück gäbe.*[326]

Lotte modifiziert mit ihrem alternativen Modell diese sich einer potenziellen Amalgamierung mit mythischen Elementen öffnende Ausrichtung der Aufklärung.[327] Ihre Figur leistet ebenfalls geistigen Widerstand. Sie findet, auch wenn sie in dem Moment ganz allein agiert, den Mut und die Kraft, dem aufoktroyierten Denkmodell zu widerstehen. Dadurch „zaubert [sie] auf den Jungengesichtern

318 Benner 2015, 283.
319 Vgl. Jokl 2019, 176.
320 Vgl. Blumesberger 2014, 525.
321 Horkheimer/Adorno 2004, 6.
322 Vgl. Freud 2010.
323 Horkheimer/Adorno 2004, 6.
324 Vgl. Jokl 2019, 41.
325 Vgl. Jokl 2019, 41.
326 Jokl 2019, 221.
327 Vgl. Jokl 2019, 83–84.

[einen] neuen Mut und neuen Glauben“[328] und bedingt durch ihre couragierten Aktionen den glücklichen Ausgang der kommenden Ereignisse.

Die Parabel ist durchwirkt von Symbolik. So folgen gleich zu Beginn negativ konnotierte Hinweise auf die politische Situation: „November, der die Grenze zwischen ihnen verschärfte“, „braunes totes Unkraut im Wind und Regen“, „Marschieren in Reih und Glied“ mit dem „Trommelwirbel“[329], „der entsetzliche Sumpf“[330] sowie eine kontinuierliche Polarisierung von rechts und links.[331] Der Monat konnektiert die Novemberrevolution, den ersten Versuch der Machtübernahme im Münchener Putsch am 8. November 1923 und die Pogrome vom 9. und 10. November 1938. Das baldige Weihnachtsfest verweist analeptisch auf diese Ereignisse und allusioniert darüber hinaus die „Weihnachtsunruhen“[332]. Wiederum ist das „braune Unkraut“ ein Synonym zu der „braunen Unkultur“, gegen die die exilierten Schriftstellerinnen und Schriftsteller in der Zeitschrift *Neue Deutsche Blätter* von Jokls Freund Wieland Herzfelde anschrieben.[333]

Ferner sticht der inflationäre Gebrauch von exakten Zeitangaben bei der Darstellung der Ereignisse auf der Ebene der *histoire* sowie die Berufung auf die Pflicht[334] bei der Erfüllung der Aufträge des langen Gruber ins Auge. Diese Elemente deuten auf die büro- und technokratische Präzision bei der pflichtbewussten Befehlsausführung hin.[335] Die Berufung auf die Pflicht ist eine pervertierte Modifikation des Kant'schen Begriffs der Pflicht[336] in ein Unterwerfungsverhältnis bis hin zur Selbstaufgabe.[337] Radikaler Dogmatismus sowie Indifferenz für die Konsequenzen des eigenen Tuns sind ebenfalls wiederholte und konstitutive Elemente der Ideologie. Die intertextuelle Bezugnahme auf *Hamlet* von William Shakespeare mit der „Frage nach dem Sein oder Nichtsein“[338] wird aus ihrem primär anthropologischen Sinnzusammenhang gelöst und findet dezidiert in einem kriegerisch-militärischen Sinn Verwendung, der sich auch für den außerdiegetischen Zusammenhang nachweisen lässt.[339]

In Anna Maria Jokls Text *Die Perlmutterfarbe* wird das schmerzhafte Erkennen des eigenen Fehlverhaltens, das einen Kreislauf falscher Verdächtigungen, scheinbarer Legalität und Hasskampagnen initiierte, als ein mentales Ereignis für die Figur Alexanders konstruiert.[340] Alexander erlebt sich als ein vernunftwidriges und amora-

[328] Jokl 2019, 84.
[329] Ullrich 2019, 38.
[330] Jokl 2019, 221.
[331] Vgl. Jokl 2019, 41, 247.
[332] Ullrich 2019, 101.
[333] Vgl. Blumesberger 2014, 525.
[334] Vgl. Kapitel V dieser Arbeit.
[335] Vgl. Arendt 2003, 2007.
[336] Vgl. Kant 1870.
[337] Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, Bd. 1, 774.
[338] Jokl 2019, 237.
[339] Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, Bd. 1, 22.
[340] Vgl. Jokl 2019, 221.

lisches Wesen. Der nichtdiegetische Erzähler gibt mittels Introspektion einen Psychobericht: [341]

(47) *Alexander war es mit einem Male schrecklich klar: Um zu verhindern, daß die, die für Wahrheit und Gerechtigkeit – ja, für Wahrheit und Gerechtigkeit waren, daß die die Lügen von Alexander und Gruber aufdeckten! Und die dummen ELDSAs und die künftigen dummen ELDSBEs würden ihnen auch weiterhin glauben, wenn sie von Stolzer A und Stolzer B sprachen! Das war die Wahrheit. Wahrheit! Dieses Wort bekam für Alexander plötzlich einen überirdischen Glanz.*
Wahrheit und Gerechtigkeit – wie wenig hatte er sie zu schätzen gewußt! Wie hatte er sie schätzen und fürchten gelernt, als er sie aufgegeben hatte. Wie fürchterlich war es, dagegen kämpfen zu müssen, weil man nur dadurch seine Schuld zudecken und verstecken konnte! Bis zu dieser Stunde hatte er gehofft, daß etwas Wahres an Grubers Behauptung von den ‚Besseren As' sei. Nun aber sah er, daß nichts blieb.
[…] Jetzt hat er dem Gruber für vier Mark fünfzig die B verkauft, schoß es Alexander durch den Kopf. Oh, Klari hatte etwas vergessen. Nämlich das, daß auch die Afrikaner einen Oberafrikaner haben könnten … und daß die beiden Obersten zwar tun, als wären sie Feinde, in Wirklichkeit aber … […]
Erst als ihm die naßkalte, neblige Luft ins Gesicht schlug, kam ihm seine Verzweiflung ganz zu Bewußtsein. Nein, zwei konnten nicht gleichzeitig recht haben. Recht hatten nur die einen, nur sie. Sie, von denen er durch eine fürchterliche Schuld getrennt war. Diese Schuld war nicht das Buch des B-Karli, das er genommen und verbrannt hatte. Was war das für eine Kleinigkeit! Die Schuld war, daß er wider besseres Wissen gegen die gekämpft hatte, die die Wahrheit und Gerechtigkeit wollten. Die sagten, daß es gleich sei, ob man ein A oder B war, daß es aber nicht gleich sei, ob einer den anderen belog und betrog, zu seinem eigenen Vorteil.[342]

Diese Erkenntnis führt zu einer resoluten Anfechtung: „‚Ich gehe jetzt', sagte er tonlos."[343] Dadurch wird die Amoralität, die die faktische Macht besaß und Alexander beherrschte, delegitimiert und die Vernunft im genuin Kant'schen Sinne, welche sich durch moralische Integrität auszeichnet, wieder in ihre Rechte eingesetzt. Im Text wird dies mit dem Sieg des *sol invictus* – dem Inbegriff der Aufklärung – akzentuiert und mit dem Nebel, der Feuchtigkeit sowie der Kälte als auch der Dunkelheit kontrastiert.

(48) *Gegen halb elf begann die Sonne einen Kampf mit den Wolken zu führen. Hier und da durchbrach sie die graue Wand und brannte für Minuten heiß herunter. Verschwand sie, so war es sofort eiskalt. Allmählich wurden aber die Sonnenzeiten immer länger, nur*

[341] Vgl. Jokl 2019, 221–223.
[342] Jokl 2019, 223.
[343] Jokl 2019, 222.

> *selten schoben sich noch Wolkenbänke vor, bis die Sonne endlich siegte. Die Wolken hatte sie weit zurückgedrängt und brannte nun warm durch die dünne Schneeluft herunter.*[344]

Die Sonne, die den winterlichen Nebel durchbricht, fungiert in diesem situativen Kontext als eine implizite Bewusstseinsdarstellung der Figur Alexanders.

Konduit i Švambranija von Lev Kassil'

Den wissenschaftlichen Diskurs über Literatur für Kinder und Jugendliche in der Sowjetunion dominiert die Meinung,[345] dass diese ausschließlich als ein Propagandainstrument fungierte. Jedoch ist eine differenzierende Perspektive auf diese präsupponierte Monotonie im Kinderbuchsektor notwendig.[346] Exemplarisch ist der camouflierte Text *Konduit i Švambranija* (1930–1935) von Lev Kassil' zu nennen. Die Narration beginnt mit der ‚Entdeckung' des Fantasielandes *Švambranija* durch den siebenjährigen Freidenker Lev und seinen vierjährigen Bruder Osip. Im Schutz des *locus amoenus* rekonstruieren sie in dieser, zunächst als idyllisch imaginierten Enklave, wo sie den fiktiven Bewohnern Streiche spielen, verklausuliert die außerdiegetische Realität, die sich durch prekäre und politisch beeinflusste Lebenssituationen auszeichnet. Mit dem sukzessiven Fortschreiten des ‚Realitätstransfers' erkennen sie die unaufhaltsame Metamorphose der Utopie in eine Dystopie.

Als äußerst effiziente Strategien der Camouflage sind die Nähe zu den satirischen Lausbubengeschichten *Max und Moritz*[347] und *Struwwelpeter*,[348] die in der Tiefendimension ein scharfes Urteil über die soziopolitischen Verhältnisse bergen, die Wahl des kindlichen, diegetischen Ich-Erzählers und seine Perspektive auf die historischen Ereignisse, die zeitliche Vorverlegung der Handlung in das Jahr 1917 sowie die Transzendenz der primären Sphäre der Wirklichkeit durch die Verschiebung des Chronotopos zu identifizieren. Die Narration zeichnet sich durch scheinbar zufällige Assoziationsketten aus, die der kindlichen Betrachtungs- und Erzählweise gerecht werden sollen. Diese Spontanität kommt wie ein *cliff hanger* an den Stellen zum Einsatz, wo auf besonders brisante Themen und Inhalte rekurriert wird.

Die Erwähnung des Jahres 1492 gleich zu Beginn der Handlung fungiert als eine Mise an abyme und somit als ein Mittel der literarischen Camouflage. Die Entdeckung von *Švambranija* wird dadurch auf der camouflierten Oberflächenebene mit der Entdeckung Amerikas parallelisiert. Das Datum verweist aber auch auf das, der kindlichen Leserschaft möglicherweise weniger bekannte, Juden-Edikt beziehungsweise Alhambra-Edikt. Die historische Einkleidung wird als eine Spiegelung der in jenem Jahr in Spanien einsetzenden Repressionen benutzt, um Parallelen zur gefährlichen Gegenwart aufzuzeigen und Kontinuitäten offenzulegen, über die jedoch nicht explizit geschrieben werden darf. Pogrome, die sich sukzessiv steigernde Dis-

[344] Jokl 2019, 249, 250.
[345] Vgl. Hellman 2016, 368.
[346] Vgl. Kapitel II dieser Arbeit.
[347] Vgl. Busch 1862.
[348] Vgl. Hoffmann 1844.

kriminierung, Verfolgung und letztendlich Vertreibung finden sowohl im Jahr 1917, in dem die Handlung spielt, statt als auch zu Lebzeiten des Autors.[349] Diese sozialpolitische Situation wird im Text mittels einer flapsig formulierten Frage nach der (‚jüdischen') Herkunft der Katze des schon schlummernden vierjährigen Osip camoufliert. Auch damit wird ein kinder- und jugendliterarischer Topos aufgerufen.

Die Harmonie des Fantasielandes wird gleich zu Beginn durch einen Bürgerkrieg zerstört. Dieser wird von der narrativen Instanz Lev als ein Spiel aus der außertextuellen Realität nach *Švambranija* transferiert und spiegelt die in der außertextuellen Wirklichkeit verbreitete und seitens der kriegerischen Parteien mittels Agitation gezielt evozierte, euphorische Einstellung wider. Allein dies gleicht einer Blasphemie und offenbart die drastische Wissensdiskrepanz zwischen den Akteuren für die Sinngebung der Camouflage. Die konzipierte Einfalt der kindlichen Figuren ist als eine Allegorie auf die Personen außerhalb der Diegese zu lesen, die den Krieg zwischen Rot- und Weißgardisten mit dem damit korrelierenden Terror unterstützen.[350] In der Sphäre der primären Wirklichkeit führen Lev und seine Freunde einen erbitterten Krieg gegen die Gymnasiasten. Die Letzten sind stärker, organisierter, angriffslustiger und uniformiert. In diesem Kontext lassen sie sich mit den besser ausgestatteten Rotgardisten vergleichen. Lev und seine Freunde, die in der Unterzahl sind, können parallel als oppositionelle (jüdische) Minderheiten interpretiert werden.[351]

Levs kindliche Euphorie schlägt nach der Lektüre des Briefes von der Front um.

(49) *Я вижу на конверте священный штамп «Из действующей армии». Я почтительно принимаю письмо из руки. Пропасть уважения и восторга скопилась в кончиках пальцев. Письмо оттуда! Письмо с войны! […]*
И я читаю вслух радостным голосом:
„…и еще, дорогая мама Евдокия Константиновна, спешу уведомить вас, что это письмо подписую [sic!] не собственной рукой, как я будучи сильно раненный в бою, то мине ее в лазарете отрезали до локтя совсем на нет…"
Потрясенный, я останавливаюсь… Клавдина мать истошно голосит, припадая сразу растрепавшейся головой к столу.[352]

Ich sehe auf dem Briefumschlag den heiligen Stempel „Aus der aktiven Armee". Ich nehme ehrfurchtsvoll den Brief aus der Hand. Eine Kluft aus Respekt und Euphorie sammelt sich in meinen Fingerspitzen. Ein Brief von dort! Ein Brief von der Front! […] Ich lese laut mit freudiger Stimme:
„und noch, meine liebe Mama Evdokija Konstantinovna, eile ich, Ihnen mitzuteilen, dass ich diesen Brief an Sie nicht mit meiner eigenen Hand unterschreibe. Da ich im Kampf schwer verwundet war, wurde mir im Lazarett der Arm bis zum Ellbogen amputiert. Die

[349] Vgl. Lustiger 1998.
[350] Vgl. Hildermeier 1998, 144–167.
[351] Vgl. Lustiger 1998, 21–57, Wolkogonow 2017.
[352] Kassil' 1987, 1, 125.

Hand gibt es nicht mehr…" Zutiefst bestürzt halte ich inne … Klavdinas Mutter schreit entsetzt. Ihr Kopf fällt zerzaust auf den Tisch.

Der Kontrast zwischen dem fröhlich-optimistischen Ton der Metadiegese und dem Schock über den Inhalt augmentiert die aufrüttelnde Erkenntnis der sinnfreien Brutalität der militärischen Auseinandersetzungen. In dem ideologiekritischen Narrativ wird zwar das von der Zensur affirmierte patriotische Heldenbild etabliert, allerdings wird es zugleich mit den verheerenden Folgen des blinden Gehorsams konnektiert und somit in aller Form negiert. Durch die Innensicht der diegetischen figuralen Narration wird das psychische Trauma indiziert, das in dem siebenjährigen Empathieträger Lev ein mentales Ereignis evoziert. Dieses wird explizit markiert und motiviert spätere Handlungen der Figur: Die Begeisterung für den Krieg weicht der Erkenntnis seiner Inhumanität. Lev hört auf, Krieg zu spielen und appelliert an seinen jüngeren Bruder: „Ты знаешь", – сказал я, – „война – это, [...], ни капельки не красиво."/„Weißt du", – sagte ich [Lev] –, „der Krieg ist, [...], kein bisschen schön."[353] In dieser kindlichen Aussage spiegelt sich die auktorial affirmierte pazifistische Einstellung wider. Sie ist somit kontrafaktisch zu der von der neuen Regierung propagierten Maxime zu lesen. „Das neue Paradies"[354] ist mit dem Machtwechsel auf Erden nicht angebrochen.

Zwischenfazit

Im Rahmen dieses Kapitels wurde vor dem Hintergrund der wichtigsten theoretischen Positionen eine Konzeptualisierung der Figur vorgeschlagen, die als ein potenzielles Instrument für die Figurenanalyse in der Kinder- und Jugendliteratur fungieren kann. Dem scheinbar unüberwindbaren Hiatus zwischen den strukturalistischen, semiotischen, poststrukturalistischen und mimetischen Figurenkonzeptualisierungen wurde mit dem Ansatz der kognitiven Narratologie begegnet. Die Figur wird somit als ein mentales Modell eines Menschen oder einer, im Äußeren menschenähnlichen und im Inneren den jeweiligen kulturellen Konzeptionen von typischen menschlichen mentalen Zuständen konformen, Gestalt aufgefasst. Die anthropomorphisierten Objekte, die in der Kinder- und Jugendliteratur oft anzutreffen sind, können als Figuren aufgefasst werden, wenn sie menschenähnliche Merkmale, u. a. die Fähigkeit zum *lógos,* aufweisen und intentional agieren sowie über komplexe Bewusstseinszustände verfügen.

Jedem mentalen Modell ist eine Grundstruktur inhärent, die sowohl konkrete physische und handlungsbezogene als auch abstrakte Vorstellungen von der Figur wie psychische Dispositionen sowie motivationale und emotionale Eigenschaften inkludiert. Über diese Grundstruktur hinaus wird das mentale Modell inkremental aufgrund der direkten oder indirekten Zuschreibung von Figureninformationen (1),

[353] Kassil' 1978, 159.
[354] Balina 2005, 249.

der direkten oder indirekten Figurencharakterisierung beziehungsweise der Eigen- oder Fremdcharakterisierung (2), der Motivierung (3) und schließlich aufgrund der Evokation von Empathie (4) als ein holistisches kognitives und emotionales Konstrukt im Fortgang des Textes konstituiert. Dies geschieht entweder während der Rezeption als eine *online*-Inferenz und somit als eine tentative Vorstellung oder am Ende eines abgeschlossenen Inferenzprozesses als eine *off-line*-Inferenz unter Rückgriff auf verschiedene Wissensbestände u. a. auf die *folk psychology*. Das konstruierte mentale Modell der Figur unterliegt aufgrund der kontinuierlichen Aktualisierung durch sukzessiv eintreffende Informationen zu den vier genannten Kategorien den Prozessen der Elaboration, der Modifikation sowie der Revision. Additiv ist der interaktive Charakter der mentalen Figurenmodelle zu berücksichtigen. Sie werden demgemäß zu anderen Figurenmodellen oder zu den anderen narrativen Konstrukten, beispielsweise zum Erzähler und/oder dem Autor, in Analogie oder in Opposition gesetzt.

Neben verbalen und non-verbalen Handlungen der Figur, ihren psychischen Eigenschaften und ihren Relationen zu anderen Figuren lassen sowohl ihr mentaler Diskurs als auch ihre mentalen Ereignisse auf ihre Eigenschaften schließen. Mittels diverser Formen der Bewusstseinsdarstellung werden die Sinnperspektiven der Figuren plausibilisiert und mit der narratorialen sowie gegebenenfalls mit der auktorialen Position kontrastiert. Auf diese Weise wird die Interferenz von Sinnperspektiven konzipiert, die wiederum eine Monosemierung kompliziert. Wird eine Figur mit einem mentalen Ereignis konzipiert, wird das Spektrum der Perspektiven elaboriert. Der rezipierenden Person eröffnet sich ein neuer Deutungshorizont, wodurch die Kantianische, Hegelianische und Schiller'sche Maxime der ästhetischen Autonomie insofern aktualisiert wird, als die lesenden Personen zur Reflexion motiviert werden. Die durchgeführten Analysen stützen die Richtigkeit dieser Annahme.

4. Ästhetische Emotionen in der Kinder- und Jugendliteratur

Dieses Kapitel widmet sich der Ästhetik der textuellen Gestaltung von Emotionen in der Kinder- und Jugendliteratur. Der Blick auf Emotionen und ihre diskursive Form ist in einer doppelten Perspektivierung von Relevanz: In einer negativ konnotierten Verwendung werden Emotionsdarstellungen zwecks einer Manipulation der Leser in die Narrationen implementiert. Die Emphase der emotiven Konstituenten inhäriert das Potenzial, das rezipierende Individuum auf seine eigenen Befindlichkeiten zu verweisen, und verstellt in diesem Akt den kritischen Blick auf die Textvorlage. Besonders die heteronom motivierte, monoseme Kinder- und Jugendliteratur operiert mit manipulativen rhetorisch-stilistischen Strategien. Als Manifestation von Ideologie stellt sie in Tradition von Anatolij Lunačarskij und George Lukács[1] die typischen auktorial affirmierten Charaktere, Handlungen und Situationen dar, in denen das Einzelne auf sinnfällige Art mit der determinierten Maxime verschmilzt. Ferner versuchen die heteronom motivierten kinder- und jugendliterarischen Narrationen mittels monovalenter Emotionsdarstellungen der Figuren, die abstrakten Leser im Sinne des Horaz'schen *movere* und *docere* zum Handeln zu bewegen oder zu belehren. Dabei hat die rezeptionslenkende Emotionsdarstellung das Ziel der involvierenden Partizipation der abstrakten Leser an den emotionalen Zu-

[1] Vgl. Kapitel I dieser Arbeit.

ständen der Figuren und der anschließenden Übernahme von explizierten oder indizierten Emotionen der Figuren. Die Übernahme von Emotionen vollzieht sich durch das Aufgeben der objektiv-distanzierten Attitüde seitens des Rezipienten.

Positiv nuanciert tragen die Emotionsdarstellungen andererseits zur Evokation der Beziehungskommunikation[2] bei und können dank ihrer facetten- und detailreichen Darstellung kognitive Prozesse initiieren. Als ästhetische Ideen sind Emotionsdarstellungen mit einer „Mannigfaltigkeit der Teilvorstellungen" verbunden. Darüber hinaus lassen sie in dieser ideellen Form zu einem „Begriffe viel Unnennbares hinzudenken"[3], das das menschliche Erkenntnisvermögen belebt. Diese Überlegungen sind für das vorliegende Kapitel leitend.

Zu Beginn des Kapitels wird ein Definitionsversuch unternommen, dem ein Forschungsüberblick folgt, der auch ästhetisch-philosophische Überlegungen zur Poetik der Emotionen inkludiert. Diese theoretischen Konstituenten bilden eine elementare Basis für die nachfolgende Analyse von textimmanenten Emotionsdarstellungen in ausgewählten kinder- und jugendliterarischen kulturökologischen Narrativen. Die Wahl dieses thematischen Schwerpunktes lässt sich durch die antizipierbare, aktivistische Rolle der Autoren erklären.[4] Sie lehnen eine objektiv-distan-

[2] Vgl. Freise 2019, 364.

[3] Kant 2009, 205–206.

[4] Kindheit und Natur sind seit der Entstehung spezifischer Kinder- und Jugendliteratur eng miteinander verflochtene literarische Topoi. Die primär an Kinder und Jugendliche adressierten Texte sind in Naturräumen verortet, die zum spezifischen Kindheitsraum werden und die organische Verbindung zwischen Kind und Natur exponieren, wie es Ernst Theodor Amadeus Hoffmann in *Das fremde Kind* (1817) im Waldraum (vgl. Hoffmann 2007c) oder Johanna Spyri in *Heidis Lehr- und Wanderjahre* (vgl. Spyri 1880) in den Bergen erprobt (vgl. Stemmann 2018, 283, Ewers 2013b, 1–12, Weinkauff 2014, 44–71). Seit dem Paradigmenwechsel der 1970er Jahren richtet die Kinder- und Jugendliteratur die Beziehungen von Kindheit und Umwelt jedoch problemorientiert aus (vgl. Weinkauff/von Glasenapp 2014). Dagmar Lindenpütz konstatiert drei Tendenzen in der Entwicklung des Kinderbuches als Medium ökologischer Bildung von den 1970er Jahren bis zum Ende der 1990er Jahre. Zu der ersten Phase zählt sie „Texte zur ökologischen Aufklärung", die für die Krise als Hauptursache das mangelnde Wissen um die komplexen gesellschaftlichen und naturwissenschaftlichen Zusammenhänge ausmachen und primär den Wissensstand der Rezipienten erweitern sollen. Zu der zweiten Phase gehören „Texte zur ethischen Fundierung umweltschonenden Verhaltens". Sie sollen das Bewusstsein für ein empathisches Verständnis mit anderen Geschöpfen und der Natur verstärken. Die dritte Phase konstituiert sich aus „radikal skeptische[n] Texte, die das Scheitern der bisherigen Lösungsversuche bereits kritisch mit reflektieren". Sie zeigen dystopische zukünftige Gesellschaftsentwürfe, die in der Fiktion die dramatischen Folgen einer ökologischen Krise ausgestalten (vgl. Lindenpütz 2000, 732–736). Die gegenwärtige ökologische Kinder- und Jugendliteratur kombiniert die Aspekte der adoleszenten Krise mit denen der ökologischen Krise. Anna Stemmann und Ralf Schweikart stellen fest, dass die Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart die ökologischen Krisenszenarien funktionalisiert, um den adoleszenten Entwicklungsprozess zu extrapolieren (vgl. Stemmann 2018, 287). „Die ursprüngliche Funktion der Dystopie als Appell- oder Warnerzählung weicht auf und erfährt offenbar eine zunehmende Trivialisierung" (Schweikart 2012, 17). Anna Stemmann weist darüber hinaus auf die fließenden Leser- und Mediengrenzen sowie auf die narrativen Transgressionen in der Kinder- und Jugendliteratur seit den 2000er Jahren hin. Sie systematisiert diese Fluidität, die verschiedene Ebenen tangiert, in vier Kategorien: „(1) Die (Inter-)Medialität des Buches, (2) die Pluralisierung von

zierte Haltung und somit die Autonomisierung ihrer Texte sowie ihrer Rezipienten rigoros ab.[5] Mit ihren bewusstseinsbildenden Narrationen, die in der Tradition des „*earth-centered-approach*"[6] eine kritische Umweltsituation zentrieren,[7] intendieren sie mittels Involvement, Imagination, Identifikation und Empathie,[8] in der primären Zielgruppe der abstrakten kindlichen und jugendlichen Leser die Etablierung von ökozentrischen Denkmustern bei einer gleichzeitigen Marginalisierung der anthropozentrischen Perspektive hervorzurufen. Ferner soll durch die paradoxen Erzählweisen[9] der „*environmental doublethink*"[10] ausgeleuchtet werden. Das Missverhältnis von Wissen und Handeln besteht fort und ist umso schwerer zu verändern, je stärker die Verhältnisse als undurchdringlich wahrgenommen werden. Dies bedingt die monosemierende Transparenz von entsprechenden kulturökologischen Narrativen für Kinder und Jugendliche. Die „langfristig Betroffenen der Umweltkrise(n)"[11] sollen an dem gesellschaftlichen Innovationsprozess aktiv partizipieren und im Kampf mit den Auswirkungen des Klimawandels, dessen Gefahren sich weder räumlich noch zeitlich oder sozial eingrenzen lassen, unterstützt werden. Die Kinder- und Jugendliteratur avanciert somit analog der Theorie der allgemeinen Literatur von

Genreelementen innerhalb des Textes, (3) die komplexe narrative Ebene des *discourse* und die diversifizierten Inhalte der *histoire* als ein Changieren zwischen faktualem und fiktionalem Modus (vgl. Stemmann 2018, 283–284).

[5] Vgl. Interviews – wenn man diese als authentische Bekundungen nimmt – sowie die Narrative *per se*. Die Wut über die Zerstörung des Planeten kann in diesen Schriftstücken als Signum der Poetik der *vérité* mit ihrem Affekttopos interpretiert werden (vgl. die Überlegungen zu den produktionsbezogenen Ansätzen in Bezug auf emotive Anteile in den Texten unter Punkt 4.2.1 dieser Arbeit).

[6] Glotfelty 1996, XIX.

[7] Berbeli Wanning und Anna Stemmann kategorisieren die kinder- und jugendliterarischen Narrative des Ecocriticism in Abhängigkeit von der Art der ökologischen Bezugnahmen in die folgenden drei Gruppen, nämlich in konkret, symbolisch und ergänzend (vgl. Wanning/Stemmann 2015, 265–267). Die Kategorie des konkreten ökologischen Bezugs umfasst Texte seit den 1970er Jahren, die Themen wie Naturschutz, Klimawandel, Energie etc. als zentralen Aspekt aufgreifen. Handlungsauslösendes und -leitendes Element ist immer eine explizit kritische Umweltsituation (vgl. beispielsweise Pausewang 1983, Pausewang 1987, Hiaasens 1983, Lloyd 2009, Pfeffer 2010, Pfeffer 2012, Schade 2012, Hamann 2013, Bravo 2014, Ernstberger 2013, Ichimura 2012, Erler 2014, Brandis 2017, Fountain 2021, Gold 2022, Sutcliffe 2023). Der symbolische ökologische Bezug codiert oder repräsentiert das Verhältnis von Mensch und Natur. Zu dieser Gruppe werden kanonisierte Texte gezählt, die durch eine „‚grüne' Relektüre" (Wanning/Stemmann 2015, 265) neu entdeckt, bewertet und für eine kulturökologische Vermittlung erschlossen werden (vgl. beispielsweise Defoe 1719, Campe 1789, Hoffmann 2001, Spyri 1880, Preußler 1956, Lindgren 1955, Lindgren 1955a, Tolkien 1954). Die dritte Kategorie – „Eco-Mainstreaming" (Wanning/Stemmann 2015, 266) – subsumiert alle Texte, in denen ökologische Diskurse und Probleme ergänzend im Nebengeschehen angeschnitten werden, ohne eine erzähllogische Notwendigkeit für das eigentliche Geschehen darzustellen (vgl. beispielsweise Herrndorf 2010, Riordan 2005–2009, de Beer 2014, Flix 2012, Collins 2008, Crossan 2013, Herrmann 2020, Schäuble 2020, Stanišič 2023).

[8] Vgl. Punkt 4.2.2 dieser Arbeit.

[9] Vgl. Palmier 2014.

[10] Buell 1995, 4. Mit dem Begriff *environmental doublethink* wird das Auseinandertreten von Umweltwissen und Umwelthandeln bezeichnet.

[11] Wanning/Stemmann 2015, 258.

Hubert Zapf zur kulturellen Ökologie. In dieser Betrachtungsweise wirkt sie wie eine „ökologische Kraft innerhalb des größeren Systems Kultur“[12] sowie als „littérature engagée“[13]. Als Medium der *cultural ecology* initiiert sie kulturkritische Metadiskurse, imaginative Gegendiskurse und reintegrative Interdiskurse.[14] Dementsprechend kann in den kinder- und jugendliterarischen Narrativen[15] des Ecocriticism die Nähe zu einer moralisierenden Appellerzählung mit einer klar artikulierten Agitation zum Handeln, die vor dem Hintergrund der Betroffenheit der Figuren plausibilisiert wird, und somit zu einem heteronom motivierten Impetus im Moment der Produktion vermutet werden.[16] Dem von Friedrich Schleiermacher thematisierten Einfühlungspostulat[17] wird dabei eine besondere Signifikanz beigemessen. Die rezeptionslenkende Emotionsdarstellung in den kulturökologischen Narrativen erfolgt mit dem Ziel des Nachvollzugs von explizierten oder indizierten Emotionen der Figuren. Die imaginativen Verfahren der Literatur des Ecocriticism zielen auf die Einfühlung beziehungsweise auf die involvierende Lektüre und bergen somit das Potenzial, mittels affektiver Codierung die Aufgabe der Distanz zur literarischen Vorlage und die Übernahme von Emotionen zu bewirken.

[12] Zapf 2002, 3. Es ist kritisch anzumerken, dass bei dieser Vorstellung die Wirkpotenziale der Literatur überschätzt werden, selbst wenn diese der „Aufstörung“ (Wolting 2022, 61) dienen soll und dieses Ziel sowohl in dem Genre *Young Adult Dystopia* (vgl. Wanning 2019, 432) als auch im Bereich der Erwachsenenliteratur zum thematischen Schwerpunkt Ecocriticism erreicht wurde (vgl. als literarische Beispiele folgende Texte: zur negativen Anpassung an den Klimawandel Duve 2016, Beck 2020, Albers 2018; zum ökologischen Antihumanismus Trojanow 2011, McEwan 2010, Kingsolver 2012; sowie zum pessimistischen Fatalismus Düffel 2020, Ehlich 2020). Darüber hinaus wird den Texten in dieser Betrachtungsweise in der Tradition der *ars oratoria* lediglich eine auslösende Funktion zugestanden (vgl. Punkt 4.2.2 dieser Arbeit). Diese Funktion wird in den *climate fictions* (auch „Cli Fi-Romane“ (Wolting 2022, 64)) mit einer informierenden beziehungsweise belehrenden Funktion kombiniert. Als *climate fictions* werden Texte bezeichnet, deren Autoren zur Konstruktion der Diegese wissenschaftliche Erkenntnisse aus dem Bereich der Klima- und Umweltforschung gebrauchen und sie als Bestandteil in die Fiktion einbinden. Mit dieser Synthese werden die gesellschaftlichen Toleranzgrenzen ausgelotet (vgl. Wolting 2022, 64).

[13] Googbody 2013, 100.

[14] Vgl. Zapf 2002, 33–36. Die reintegrativen Interdiskurse rücken die Randphänomene ins Zentrum.

[15] Gabriele Dürbeck differenziert fünf Narrative des Anthropozäns, und zwar: „1. das Katastrophen- bzw. Apokalypsenarrativ; 2. das Gerichtsnarrativ; 3. das Narrativ der ‚Großen Transformation‘, 4. das (bio-)technologische Narrativ und schließlich 5. das Interdependenz-Narrativ, das nach einer kritischen Antwort auf die Aufhebung der Natur-Kultur-Dichotomie sucht.“ (Dürbeck 2018, 7). Diese Narrative finden sich auch in der Kinder- und Jugendliteratur.

[16] Die Kehrseite der Dominanz der dystopischen Sichtweise sowie der apokalyptischen futuristischen Fantasien ist die Insekurität der jungen Generation in Bezug auf ihre Zukunft (vgl. Horn 2014, 12) sowie das Katastrophengefühl (Hollm/Uebel 2006, 181). „Die drei Säulen der Nachhaltigkeit, Ökonomie, Ökologie und Soziales, scheinen allesamt zu wackeln, sodass Orientierung fehlt, Ordnung zerbricht und die Sicht auf Lösungen versperrt bleibt“ (Wanning 2019, 430). „Es ist schwierig, unter diesen Bedingungen aufzuwachsen, zumal derartige Narrative durchaus Einfluss auf kollektive Wirklichkeiten haben“ (Wanning 2019, 431).

[17] Vgl. Punkt 4.2.1 dieser Arbeit.

Es gilt zu prüfen, ob die Emotionsdarstellung in Narrativen des Ecocriticism im autonomieästhetischen Sinn verwirklicht werden kann oder ob heteronome Moventien dominieren.

Die kulturökologischen Narrative dieses Kapitels werden in den Bereich der Kinder- und Jugendliteratur nach den folgenden textorientierten Kriterien eingeordnet: das kindliche beziehungsweise jugendliche Alter der zentralen Figuren sowie ihre kinder- und jugendspezifischen Verhaltensmuster, die in allen, in diesem Abschnitt analysierten, Texten performiert werden; die Implementation von primär für die kindlichen und jugendlichen Rezipienten thematisch relevanten Schwerpunkten wie Selbstbestimmung,[18] erste Verliebtheit,[19] Heimweh und Geborgenheit in der liebenden Familie[20] oder Anerkennung in der Schulklasse sowie Mobbing;[21] und schließlich die Integration narrativer und rhetorisch-stilistischer Strategien, die den implikativen Wissenshorizont der abstrakten kindlichen und jugendlichen Leser berücksichtigen und dementsprechend bei der Sinnkonstruktion des Gelesenen eingesetzt werden. Exemplarisch sind die Elemente der Sprachkomik,[22] der konzeptionellen Mündlichkeit und der Jugendsprache[23] sowie die Makrostruktur eines *quest narratives* mit der ternären Struktur *home – adventure – homecoming* zu nennen. Prototypisch für diese Struktur ist die Korrelation mit der kognitiven und emotionalen Reife der Figur.

4.1 Prolegomena zu einem (ästhetischen) Emotionsbegriff

Emotionen werden als mentale intersubjektive und überindividuelle, soziokulturell etablierte, objektivierbare Phänomene mit einer konzeptuell-abstrakten Grundlage aufgefasst, die emergente Eigenschaften des physischen Gesamtsystems darstellen, auf einer physiologischen Grundlage beruhen sowie einen praktischen Effekt aufweisen.[24] Sie können nonverbal und verbal zum Ausdruck gebracht werden. Aufgrund ihrer sprachlichen Kodierung werden sie im Rahmen dieser Arbeit als ästhetisierte Textkonstruktionen aufgefasst, die mit Hilfe eines breiten Spektrums stilistisch-rhetorischer Ausdrucksweisen, spezifischer (kon-)textueller Strukturen sowie narrativer Strategien konstruiert werden. Grundsätzlich lässt sich der Begriff aus philosophischer, neurologischer, psychologischer, soziologischer, kultur- und sprachwissenschaftlicher, kognitions- und psycholinguistischer Perspektive bestimmen.[25]

[18] Vgl. Sutcliffe 2023.
[19] Vgl. Brandis 2017.
[20] Vgl. Gold 2022, Fountain 2021.
[21] Vgl. Sutcliffe 2023, Brandis 2017, Gold 2022.
[22] Vgl. Gold 2022.
[23] Vgl. Brandis 2017.
[24] Vgl. Winko 2003, 109.
[25] Vgl. Foppa 1994, Hielscher 1996, Hildebrandt 1995, Hüslhoff 1994, Lewis/Saarni 1985, Oatley 1994, Vogel 1996.

Neurobiologisch betrachtet resultieren Emotionen aus einem komplexen Zusammenspiel zwischen den Aktivitäten des Gehirns und dem sensorischen, motorischen und hormonellen System. Sie können mit wahrnehmbaren körperlichen Reaktionen verbunden sein, die zu ihrer Identifizierung beitragen.[26] Darüber hinaus sind sie mit dem Wissen sowie mit den lebensweltlichen wie lebenspraktischen Handlungen konnektiert. Einige Emotionen sind elementarer als andere. Als Primäremotionen gelten Furcht, Ekel, Freude, Trauer und Wut. Sie weisen in ihren mimetischen Ausdrucksformen kulturübergreifende Similaritäten auf, aber sie können in normierten und typisierten Habitualisierungs-, Manifestations- und Artikulationsformen sowie in der Genese und Entwicklungsverläufen einzelner Emotionen divergieren. Dieses emotionsrelevante kulturelle Wissen über Merkmale, Auslöser und den situativ angemessenen Ausdruck von Emotionen sowie über die prototypischen Szenarien, die der Bildung alltagssprachlicher Metaphern zu Grunde liegen, prädisponiert nicht nur den körperlich und verbal (sowie textuell) konventionalisierten Ausdruck, sondern auch das individuelle Emotionsempfinden, die Emotionsinterpretation, die sprachliche Kodierung und die literarästhetische Gestaltung von Emotionen.[27]

Das emotionsrelevante kulturelle Wissen ist analog zu allen anderen Wissensbeständen deklarativ und prozedural organisiert[28] und wird im Laufe der Enkulturation und Sozialisation als *tacit knowledge*[29] beziehungsweise in Form von Kulturemen und Behavioremen[30] erworben. Im Rahmen der textuellen Gestaltung wird bei den Emotionsdarstellungen die soziokulturelle Prägung berücksichtigt. *Ex negativo* kann diese soziokulturelle Kodierung zu Fehlinterpretationen führen.

Aus semiotischer Perspektive stellen Emotionen einen eigenständigen Kode dar und sind zugleich selbst kulturell kodiert. Diese Kodes rufen in einem Vorgang, der dem kognitiven Prozess der Sinnkonstruktion gleicht,[31] das kulturelle emotionsrelevante Wissen hervor und bedingen das Verstehen von Emotionsdarstellungen. Ein Medium der Kodierung ist die Sprache. Die sprachlichen Möglichkeiten, Emotionen zu gestalten, lassen sich nach ihrer Präsenz an der Textoberfläche differenzieren.[32]

Die explizite Thematisierung von Emotionen erfolgt mittels lexikalischer, deskriptiver Emotionswörter sowie konventionalisierter Formeln, die in bestimmten emotional gekennzeichneten Situationen als angebracht gelten. Als Beispiele solcher Formeln können die Bekundungen des Mitgefühls oder von Glückwünschen angeführt werden.

---

[26] Vgl. Winko 2003.
[27] Vgl. Lewis/Saarni, Lohauß 1995.
[28] Vgl. Schmidt-Atzert 1996.
[29] Vgl. Turner 1994.
[30] Vgl. Oksaar 1988, Heringer 2017.
[31] Vgl. Kintsch 1998, Schnotz 2006.
[32] Vgl. Winko 2003, 144.

Die Indizierung von impliziten oder konnotierten Emotionen wird mittels des gesamten Spektrums der stilistischen, rhetorischen und grammatisch-syntaktischen sowie symbolischen Ausdrucksformen verwirklicht.[33] Die Implementation dieser Mittel, die sich nicht monosemieren lassen, bedingt die Vieldeutigkeit.[34] Der Kontext kann zu der Disambiguierung betragen. Die Tropen werden darüber hinaus verwendet, um die expliziten Emotionen zu verstärken, zu kommentieren, zu korrigieren oder ihnen zu widersprechen. Ferner dienen sie als Ausdruck individuell nuancierter emotionaler Erfahrung. Ein Akzent wird auch auf den Konnex zwischen dem Handeln der Figuren und ihren Emotionen sowie ihrer reziproken Motivierung gelegt. Zu unterscheiden sind implizite Emotionen und emotionale Konnotationen. Implizite Emotionen beruhen auf Darstellungstraditionen und enthalten daher konventionalisierte emotionale sprachliche Ausdrücke oder rufen Bilder hervor, die in einer Kultur als prototypisch gelten, um bestimmte Emotionen zu bezeichnen. Emotionale Konnotationen können nur in aufwendigen Kontextanalysen identifiziert werden. Zu ihnen zählen individuelle Verwendungsweisen sprachlicher Ausdrücke mit einer Dominanz des subjektiven episodischen Wissens bei denen, wenn sie verständlich bleiben sollen, einige Konstanten erhalten bleiben müssen. In der Mitte stehen die zahlreichen Möglichkeiten einer impliziten Präsentation von Emotionen durch Ausdrücke und Bilder, die mit Hilfe leicht zugänglicher kultureller Kontexte identifiziert werden können. Auch intertextuelle Bezüge sind hier zu nennen sowie Anspielungen auf die Emotionskodes anderer Texte – als Kontrafaktur oder Konkretisation –, die auf diese Weise aktualisiert und in den eigenen Text integriert werden. Auch die Darstellung einer Situation, die kulturell mit einer bestimmten Emotion konnektiert ist, gehört dazu. Eine benannte, aber nicht näher bestimmte Emotion kann dadurch, dass auf der fiktionalen Ebene Hinweise auf Motive oder Auslöser gegeben werden, eine nähere Spezifikation oder Erklärung erfahren. Zu diesem Zweck genügt es, wenige Eigenschaften einer solchen typisierten Situation zu nennen. Ferner sind metaphorische Bezeichnungen zu nennen, deren emotionale Konnotationen nicht sofort verständlich sind, die jedoch expliziert werden können, indem sie auf das prototypische Szenario bezogen werden, mit dem die zugehörige Emotion kulturell assoziiert wird. Die Übergänge sind fließend.[35]

In der Kinder- und Jugendliteratur können Emotionen auf der Ebene der *histoire* dominante Elemente der Handlung bilden. Sie können Aktionen der Figuren fundieren, auslösen oder diese verhindern. Darüber hinaus können Emotionen die Schilderung einer Situation, einer Landschaft und eine bestimmte gegenständliche oder figurale Konstellation motivieren. Dabei handelt es sich um prototypische und auch hochkonventionalisierte Szenarien, die in einer Kultur bestimmte Emotionen auslösen, ohne dass die Notwendigkeit besteht, ihre emotionale Qualität zu themati-

[33] Vgl. Winko 2003, 130–150.
[34] Vgl. Brunemeier 1983.
[35] Vgl. Winko 2003.

sieren. Solche typisierten Handlungen umfassen ein weites Spektrum, das von der Selbstviktimisierung, dem Kampf und verschiedenen Arten der Suche über die Heimkehr oder das Verlassen von Personen und Orten bis hin zur tröstenden Umarmung[36] oder diversen Feierlichkeiten reicht. Auch der Situationsbegriff ist weit zu fassen: Es können Gegebenheiten oder Ereignisse (Finden eines Freundes, Tod beziehungsweise Erkrankung von Familienangehörigen, Einbruch des Winters oder ein Gewitter), Beziehungen (Freundschaft, Konkurrenz rivalisierender Banden, Relationen zwischen den Menschen und anderen nichtmenschlichen Lebewesen sowie emotional bestimmte Besitzverhältnisse) und Räume (Kulturräume wie eine graue trostlose Stadt, bunte und lebendige Landschaft eines Dorfes, Magie der Berge und des Waldes oder des tosenden Meeres) und auch Gegenstände (Spielzeug, Tagebuch oder Brief) sein, die kulturell und als Konstituenten der fiktionalen Welt emotional kodiert sind und die auf eine prototypische Situation verweisen.

Von den impliziten Emotionen sind die unspezifischen Emotionalisierungen zu unterscheiden. Sie liegen dann vor, wenn eine Aussage zu ihrem Informationswert beziehungsweise propositionalem Gehalt eine emotionale Konnotation erhält, ohne dass sich diese in einer eindeutig zu bezeichnenden Emotion oder in einer Kombination mehrerer benennbarer Emotionen manifestieren würde.

Eine weitere Differenz kann in Bezug auf ‚Emotion' und ‚Gefühl' konstatiert werden. Bezeichnet man mit dem Begriff ‚Emotion' das umfassende psychophysische Phänomen, das neurologisch, biologisch, psychologisch und kognitiv, kulturell sowie medial determiniert ist und aus dem subjektiven Erleben, dem körperlichen Zustand sowie dem Ausdruck des Erlebten besteht, benennt der Terminus Gefühl dagegen nur einen Bestandteil der Emotion, nämlich das subjektive emotionale Erleben. Er bleibt deshalb auf den individualpsychologischen Aspekt beschränkt.[37] Antonio Damasio betrachtet Gefühle als Reaktionen auf Emotionen.[38] Susanne Knaller und Rita Rieger fassen Gefühle dagegen als komplexe Einheiten auf, die sich aus kognitiven Vorgängen, Wahrnehmungen, Selbst- und Fremderfahrungen, Kommunikations- und Übertragungsleistungen sowie aus dem physischen Empfinden zusammensetzen.[39] Stimmungen wiederum sind länger anhaltende mentale Zustände, die diffus verlaufen, aber expliziert werden können. Sie weisen weder einen konkreten Auslöser noch einen deutlich identifizierbaren Objektbezug auf.[40] Stimmungen können von körperlichen, kognitiven und motivationalen Zuständen geprägt sein und lassen sich mit Bezug auf sie beschreiben.[41] Der Stimmungsbegriff kann als ein normativer Terminus aufgefasst werden, während der Emotionsbegriff als ein deskriptiver, beschreibend-rekonstruierender Begriff zu verstehen ist. Die Unterscheidung von Emotionen und Stimmungen kann dennoch nicht trennscharf

[36] Vgl. Winko 2003, 131.
[37] Vgl. Vogel 1996, Schmidt-Atzert 1996.
[38] Vgl. Damasio 1995, 2011.
[39] Vgl. Knaller/Rieger 2016, 15.
[40] Vgl. Vogel 1996, 28.
[41] Vgl. Hielscher 1996.

vorgenommen werden. Im Folgenden werden Stimmungen als spezielle Manifestationsformen von Emotionen aufgefasst.

4.2 Emotionen in der Literaturwissenschaft – ein Forschungsüberblick

In den 1990er Jahren belebt sich die Diskussion über den sogenannten *emotional turn* erneut.[42] Dies ist damit zu erklären, dass die Erforschung von kulturell, medial und ästhetisch generierten und dargestellten Emotionen als ein interdisziplinärer Wissenschaftsbereich erstarkt. Susanne Knaller und Rita Rieger schlagen dagegen den Begriff „*affective (re)turn*"[43] aufgrund der seit der Antike kontinuierlich andauernden Auseinandersetzung[44] mit Emotionen in jeweils unterschiedlichen Verwendungsweisen vor.

In der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung wurde das Hauptaugenmerk lange auf die soziokulturelle Funktion der dargestellten Gefühle und Emotionen gelegt. Martin Koppenfels ging der narratologischen Frage zum Gefühl nach, das die Erzähler empfinden,[45] während Jean-Pierre Palmier das Verhältnis von paradoxen Erzählformen und der Generierung von Emotionen erforschte.[46] Ästhetisch generierte Emotionen wurden im Feld der Rezeptionsästhetik als literarische Hedonistik,[47] Empathie[48] oder aus produktionsästhetischen beziehungsweise textästhetischen Perspektiven erforscht. Neuere Ansätze untersuchen Emotionen auch in ihrem Verhältnis zu den Dingen[49] oder als Bewegung.[50] Einen Beitrag zur Emotionsforschung leistet die *affective narratology*,[51] die kognitionswissenschaftliche Erkenntnisse mit narratologischen Fragestellungen verknüpft. Ebenso können kommunikationstheoretische sowie kognitions- und neurowissenschaftliche Überlegungen, die die Interdependenz zwischen dem Körper und mentalen Prozessen zentrie-

[42] Emotionen geraten bereits in der Antike in den Fokus der Wissenschaft und Kunst (vgl. den Diskurs um den Affekt- und Fiktionstopos in den Poetiken von Aristoteles (vgl. Aristoteles 1982), Marcus Tullius Cicero (vgl. Cicero 1976) und Horaz (vgl. Horaz 1730) und Punkt 4.2.1 dieser Arbeit). In der Frühromantik sowie in den Perioden des Sentimentalismus und der Empfindsamkeit wird das innovative Potenzial der Sprache für die Emotionsdarstellungen entdeckt. Hinzu kommen die intendierten Provokationen von (negativen) Emotionen seitens der Avantgarde, denen ein radikales Verständnis der kathartischen Funktion der Literatur inhärent ist. Nach der Unterbrechung in der Mitte des 20. Jahrhunderts vollzieht sich ein weiterer ‚*emotional turn*' (vgl. Anz 2006).
[43] Knaller/Rieger 2016, 8.
[44] Vgl. Keen 2011, 32. 1.
[45] Vgl. Koppenfels 2007.
[46] Vgl. Palmier 2014.
[47] Vgl. Anz 2002.
[48] Vgl. Breithaupt 2017.
[49] Vgl. Adamowsky/Felfe/Formisano/Toepfer/Wagner 2011.
[50] Vgl. Brandstetter 1995.
[51] Vgl. Hogan 2011.

ren,[52] zur Untersuchung von Emotionen[53] für literarische Textanalysen fruchtbar gemacht werden. Die wissenschaftlichen Arbeiten über den metaphorischen Ausdruck von Emotionen[54] sowie Studien zu Emotionswörtern[55] oder rhetorischen Strukturen[56] bieten eine weitere Basis für die Analyse literarischer Texte.

Die Forschungen zum Thema Emotionen lassen sich danach gruppieren, ob sie vorwiegend produktions- oder rezeptionsbezogen argumentieren, oder ob sie literarische Texte oder Kontexte in den Mittelpunkt stellen. Im Folgenden wird ein skizzenhafter Forschungsüberblick präsentiert mit dem Ziel, das eigene Vorhaben zu profilieren. Allerdings bezieht sich diese Synopse auf die allgemeine Literatur, da für den kinder- und jugendliterarischen Bereich bislang nur wenige[57] theoretische Studien vorliegen.

4.2.1 Produktionsbezogene Ansätze

Für die älteren produktionsbezogenen Ansätze ist die Antinomie zwischen dem Affekt- und dem Fiktionstopos[58] zentral. Dabei findet sich auf der einen Seite des Kontinuums die Poetik der *vérité*, deren Vertreter für die emotionalen Affekte auf der Seite des Autors votieren. So konstatiert Aristoteles[59] im 17. Kapitel seiner Poetik:

> *Am überzeugendsten sind bei gleicher Begabung diejenigen, die sich in Leidenschaft versetzt haben, und der selbst Erregte stellt Erregung, der selbst Zürnende Zorn am wahrheitsgetreuesten dar. Daher ist die Dichtkunst Sache von phantasiebegabten oder von leidenschaftlichen Naturen.*[60]

Also wirkt derjenige am authentischsten, der „vom Gefühl hingerissen scheint“[61]. Ähnlich stellt Marcus Tullius Cicero fest, dass sich der Zuhörer nur dann „zu Tränen und Mitleid bewegen läßt, wenn alle Gefühle, zu denen der Redner den Richter bringen will, dem Redner selbst [...] eingebrannt und eingeprägt erscheinen“[62]. Diese

---

[52] Vgl. Jäger 2004.
[53] Vgl. Kerbrat-Orecchioni 2000.
[54] Vgl. Kövecses 1988.
[55] Vgl. Wierzbicka 1995.
[56] Vgl. Anz 2002.
[57] Vgl. Cantor 1994. Joanne Cantor beschäftigt sich mit den Angstreaktionen der Kinder auf Filme und Fernsehen aus der Perspektive ihrer kognitiven Entwicklung. Raluca-Ştefania Pelin untersucht anhand des Jugendbuches *Wonder* von Raquel J. Palacio (2012) den Zusammenhang zwischen dem emotionalen Intelligenzprofil (*emotional intelligence profile*) der jungen Leser und ihrer Fähigkeit, den emotionalen Input in literarischen Texten und dessen Auswirkungen auf sie selbst zu erkennen (vgl. Pelin 2021). Tammy Bourg nimmt die Textstrukturen bei der Untersuchung der Empathie in den Fokus (vgl. Bourg 1996).
[58] Vgl. Stenzel 1974, 651, Robert 2011.
[59] Vgl. Aristoteles 1982, 54.
[60] Aristoteles 1982, 54.
[61] Aristoteles 1982, 55.
[62] Cicero 1976, 325, Gottsched 1730, 18, Anmerkung 132.

im 18. Jahrhundert viel zitierte Formulierung findet ihre Regel in einer Sentenz der *Ars poetica* von Horaz:

> *[…] den soll man mit ihm weinen,/so muß uns erst sein Schmerz ganz ungekünstelt scheinen./Las sein Gedichte nicht nur schön und zierlich sein,/ein wohlgemachter Vers nimmt Herz und Geister ein/Und kann des Lesers Brust bezaubern und gewinnen./Man lacht mit Lachenden, und läßt auch Thränen rinnen,/Wenn andre traurig sind. Drum, wenn ich weinen soll; So zeige du mir erst dein Auge thränenvoll. Alsdann o Telephus! wird mich dein Unglück rühren./Allein ist an dir selbst kein wahrer Schmerz zu spüren,/So schläft man drüber ein, und du wirst ausgelacht.*[63]

Johann Christoph Gottsched, der die Horaz'sche *Ars poetica* seiner *Critischen Dichtkunst* als Einleitung voranstellt,[64] fordert vom Schriftsteller, „die Gemüthsbewegung, die er in andern erwecken will, selbst an[zu]nehmen, und so feurig und heftig, oder affectuös und pathetisch [zu sein], als welches einerley ist, reden, daß sein Leser oder Zuhörer auch entzündet wird"[65]. Johann Georg Sulzer will die „Regel" sogar „ohne alle Ausnahm[en] auf jede Art des Inhalts angewendet"[66] wissen:

> *Der Lehrer, welcher den Charakter einer inneren Ueberzeugung, einer auf sein eigenes Herz würkenden Kraft der Wahrheit in seiner Schreibart empfinden läßt, kann sicher seyn, nicht blos den spekulativen Verstand zu überzeugen, sondern die Wahrheit auch würksam zu machen.*[67]

An dem anderen Ende des Kontinuums finden sich konträre Positionen zum Fiktionstopos.[68] So plädieren Jean Paul,[69] Gottfried August Bürger[70] und Friedrich Schiller[71] für Selbstdisziplin sowie für ästhetische Distanz bei der Affektmodellierung:

> *Aus der sanftern und fernenden Erinnerung mag er dichten, und dann desto besser für ihn, je mehr er an sich erfahren hat, was er besingt, aber ja niemals unter der gegenwärtigen Herrschaft des Affekts, den er unschön versinnlichen soll. Selbst in Gedichten, von denen man zu sagen pflegt, daß die Liebe, die Freundschaft u. s. w. selbst dem Dichter den Pinsel dabei geführt habe, hatte er damit anfangen müssen, sich selbst fremd zu werden, den Gegenstand seiner Begeisterung von seiner Individualität los zu wickeln, seine Leidenschaft aus einer mildernden Ferne anzuschauen. Das Idealschöne wird schlechterdings nur durch*

[63] Horaz 1730, 18.
[64] Vgl. Gottsched 1730, 3–54.
[65] Gottsched 1730, 18.
[66] Sulzer 1774, Bd. 2, 1049.
[67] Sulzer 1774, Bd. 2, 1049.
[68] Jörg Robert deutet darauf hin, dass sich die Präsenz des Fiktionstopos bereits in der frühen Neuzeit nachweisen lässt (vgl. Robert 2011, 334).
[69] Vgl. Jean Paul 1959–1963, Bd. 5, 478.
[70] Vgl. Bürger 1791, 2–4.
[71] Vgl. Schiller 1992, Bd. 26, Brief an Körner, 28.2 [und 1.3] 1793, (Nr. 157), 222–226.

> *eine Freiheit des Geistes, durch eine Selbstthätigkeit möglich, welche die Uebermacht der Leidenschaft aufhebt.*[72]

Diese Vorstellung von der Affektmodellierung als einem Abstraktum – „Abstractionen von Empfindungen müßten jene Gedichte enthalten, wenn sie etwas werth seyn sollten“[73] – korreliert mit der Vorstellung von der autonomen Kunst, die eine Autonomisierung des Rezipienten ermöglicht.[74] Auch in Hegels Konzeption soll der Dichter seine Empfindungen nicht unmittelbar ausdrücken. Stets ist ein reflektorisches Moment anzunehmen, um eben den lyrischen Inhalt „von jeder Zufälligkeit der Stimmung“[75] zu befreien und zu allgemeiner Gültigkeit zu erheben.

Die weitere Entwicklung von produktionsbezogenen Ansätzen wurde von Friedrich Schleiermachers psychologischer Auslegung, also dem Einfühlungspostulat, beeinflusst. Die kongeniale und subjektive Einfühlung in die Absichten und Motive eines geistesverwandten Menschen wird dabei als ein Prozess emotionaler und psychologischer Projektion aufgefasst. Sie stellt ein intensives Erleben und Wahrnehmen dar. Mit dem Theorem der Einfühlung werden die divinatorische Komponente als Verstehensmodus sowie das Gefühl, das einen unmittelbaren Zugang zum verstehenden Phänomen gewährleistet, akzentuiert.[76] Wilhelm Dilthey verwendet in seinen literaturhistorischen Studien einen Erlebnisbegriff, bei dem neben der Gemütsverfassung und den gefühlsbesetzten Erlebnissen des Verfassers seine biografische und historische Situation für das Verständnis des Werks entscheidend sind.[77]

Ferner können zu dieser Gruppe psychoanalytische Ansätze von Sigmund Freud,[78] Jacques Lacan[79] und Michel Foucault[80] gezählt werden. Diese konzentrieren sich aber auf die Darstellung von Trieben als Moventien. Einen weiteren Schwerpunkt ihrer Theoreme stellt das komplexe theoretische Konstrukt des Begehrens (*desire*) dar. Diese Konzepte sind jedoch mit der Einsicht in die Funktionsweisen und die Bedeutung von Emotionen nicht gleichzusetzen. Der Fokus liegt auf dem Latenten und in der Rekonstruktion der psychischen Prozesse auf dieser Ebene, während die textuelle Gestaltung der Emotionen nur insofern Beachtung findet, wenn sie als Schlüssel zur Ebene des Unbewussten aufgefasst werden.[81]

In den Ansätzen, die die kognitions- und emotionspsychologische Forschung kombinieren, werden Emotionen als ein Bestandteil des Voraussetzungssystems von Autoren, ihres lebensweltlichen und literarischen Wissens- und Erfahrungs-

---

[72] Schiller 1958, Bd. 22, 269.
[73] Bürger 1791, 2–4.
[74] Vgl. Kapitel I dieser Arbeit.
[75] Hegel 1970, Bd. 15.3, 417.
[76] Zur Deutung von Schleiermacher vgl. Gadamer 1990.
[77] Vgl. Dilthey 1978, 1989.
[78] Vgl. Freud 2010.
[79] Vgl. Lacan 2019.
[80] Vgl. Foucault 1977.
[81] Vgl. Winko 2003, 33.

bestandes, ihrer Schreibmotivation und Intentionen sowie ihrer sozialen und kulturellen Umwelt betrachtet.[82] In diesen Konzepten werden die intuitiv gewonnenen hermeneutischen Annahmen untermauert und Hypothesen über interne Mechanismen des Zusammenspiels kognitiver und emotionaler Prozesse aufgestellt. So wird beispielsweise von Keith Oatley hypostasiert, dass sich in Texten Gefühlserinnerungen (*emotion memories*) und emotionale Schemata (*formulae of emotion*) identifizieren lassen. Die *emotion memories* werden durch konkrete Anknüpfungspunkte in der Diegese hervorgerufen. Die *formulae of emotion*[83] evozieren analoge Gefühlsmuster beim Leser. Dies eröffnet den Lesern eine Möglichkeit, diverse Gefühlswelten, Handlungsschemata und Motive sowie Überlebensstrategien kennen zu lernen und auf diese Weise emotionale Kompetenz und ein Verständnis der Umwelt zu erlangen. Henrike Alfels spricht in diesem Zusammenhang von den sogenannten Gefühls-Schemata, in denen Emotionen als „eigenständige Referenzsysteme" und als „strukturelle Bedeutungsanteile"[84] von Texten verstanden werden. Dabei werden die Texteigenschaften durch individuelle und kollektive Schemata mitgeprägt.[85] Simone Winkos[86] Einwand in Bezug auf das Modell von Henrike Alfels ist insofern berechtigt, als die Prägung von Textstrukturen durch individuelle wie kollektive emotionale Schemata zwar intuitiv einleuchtend, aber auf der Textebene nicht nachweisbar ist.

4.2.2 Rezeptionsorientierte Ansätze

Die rezeptionsorientierten Ansätze fokussieren die Wirkung diverser rhetorischer Figuren. Den Texten wird dabei nur eine auslösende Funktion zugestanden. Immanuel Kant sinniert in §53 seiner *Kritik der Urteilskraft* über die Dichtkunst und Rhetorik. Die „ehrliche und aufrichtige"[87] Dichtkunst erweitert „das Gemüt"[88], indem „sie es sein freies, selbsttätiges und von der Naturbestimmung unabhängiges Vermögen fühlen läßt"[89]. Sie setzt die „Einbildungskraft in Freiheit"[90] und

> *sie spielt mit dem Schein, den sie nach Belieben bewirkt, ohne doch dadurch zu betrügen; denn sie erklärt ihre Beschäftigung selbst für bloßes Spiel, welches gleichwohl vom Verstande und zu dessen Geschäfte zweckmäßig gebraucht werden kann.*[91]

[82] Vgl. Alfels 1995, 124–132.
[83] Vgl. Oatley 1994.
[84] Alfels 1995, 132.
[85] Vgl. Alfels 1995, 132.
[86] Vgl. Winko 2003, 34.
[87] Kant 2009, 221.
[88] Kant 2009, 219.
[89] Kant 2009, 220.
[90] Kant 2009, 219–220.
[91] Kant 2009, 220.

Die *ars oratoria* wird „als Kunst, sich der Schwächen der Menschen zu seinen Absichten zu bedienen“[92], dagegen diskreditiert. Sie ist „gar keiner Achtung würdig“, da sie „die Menschen als Maschinen in wichtigen Dingen zu einem Urteile zu bewegen versteht“[93]:

> *Die Beredsamkeit, sofern darunter die Kunst zu überreden, d. i. durch den schönen Schein zu hintergehen (als ars oratoria), und nicht bloße Wohlredenheit (Eloquenz und Stil) verstanden wird, ist eine Dialektik, die von der Dichtkunst nur so viel entlehnt, als nötig ist, die Gemüter vor der Beurteilung für den Redner zu dessen Vorteil zu gewinnen und dieser die Freiheit zu benehmen.*[94]

Die Rednerkunst wird synonym zur „künstlichen Überlistung“, die zur „Beschönigung oder zur Verdeckung des Lasters und des Irrtums beiträgt“[95], verwendet. Als „Maschine der Überredung“ ist Rhetorik weder der Erkenntnis verpflichtet – sie behindert die freie Realisierung der Vernunft sogar – noch wie die Dichtung dem interesselosen Wohlgefallen. Sie verfolgt ihre strategischen Interessen und ist im höchsten Maße zweckgerichtet und somit heteronom.[96] Dagegen wird die „Wohlredenheit“, also die „lebhafte Darstellung, der Wohllaut der Sprache und die Wohlanständigkeit des Ausdrucks“[97], die allein schon für das Verhandeln menschlicher Angelegenheiten ausreichend und die darüber hinaus eine Konstituente der Dichtkunst ist und zur Schönheit der Sprache beiträgt, akzentuiert.[98]

Immanuel Kants Auffassung vom interesselosen Wohlgefallen, die von Friedrich Schiller und Georg Wilhelm Friedrich Hegel geteilt wird, bedingt die Diskreditierung der Wirkungsorientierung. Dagegen wird die ästhetische Distanz, die ein Analogon des interesselosen Wohlgefallens ist, zu einem positiven axiologischen Wert erhoben. Die suggestive Überredung und sogar eine potenzielle Täuschung, die dem Horaz'schen *movere* attestiert wurden, komplizierten die von Friedrich Schiller geforderte Autonomisierung des Textes und des Rezipienten.

Die heteronomen Ansätze mit ihrem Streben nach einer möglichst effizienten wie auch effektvollen Rezeptionslenkung und der damit konnektierten Evokation von bestimmten Gefühlen zentrieren dagegen nach wie vor die affektive Wirkung verschiedener rhetorischer Figuren.

---

[92] Kant 2009, 221.
[93] Kant 2009, 221.
[94] Kant 2009, 221.
[95] Kant 2009, 221.
[96] Vgl. Kant 2009, 188.
[97] Kant 2009, 221.
[98] Kants vehemente Ablehnung der Rhetorik kann auch vor dem Hintergrund seines Dualismus beziehungsweise der transzendentalen Bedingungen der Erkenntnis gedeutet werden. Er postuliert, dass die Erkenntnis von den subjektiven Bedingungen der Erkenntnis determiniert ist und die Dinge aufgrund der subjektiven Bedingtheit der Erkenntnis wahrgenommen werden. Die Subjektivität geht jeder Erkenntnis voraus. Kant strebt nach einer rein formalen Analyse der Modi der Erkenntnisse. Die Rhetorik verliert vor dem Hintergrund dieser Postulate ihre Funktion, die darin besteht, eine wahrscheinliche Präsentation der Dinge zu geben (vgl. Göttert 2009, 83).

Bei den rezeptionsorientierten Ansätzen lassen sich ebenfalls mehrere konkurrierende Konzepte herauskristallisieren, nämlich rhetorische und poetologische Überlegungen zum Wirkungsaspekt[99] sowie zur Kitsch-Debatte[100] mit ihren Komponenten des Unoriginellen, des Nicht-Authentischen und der Sentimentalität sowie zum Diskurs um die Fiktionalität mit der Antinomie zwischen dem Affekt- und dem Fiktionstopos[101] beziehungsweise der „*make-belief*"[102]-Emotion und der echten Emotion[103] sowie der Autonomisierung des Rezipienten.[104]

In den zunächst genannten Konzepten zum Wirkungsaspekt werden emotionale Reaktionen auf literarische Werke untersucht. Leitend sind die Fragen nach dem Status der emotionalen Bewegung, die in den Lesern durch Figuren und fiktive Ereignisse ausgelöst wird, und die Frage nach Mitteln und Strategien, die eine emotionale Reaktion evozieren. Die Modelle lassen sich in folgende Gruppen aufteilen: Kognitiv dominierte Ansätze akzentuieren die Signifikanz diverser Verstehensleistungen für die Erklärung emotionaler Reaktionen. Dazu zählen Ideen[105] und mentale Repräsentationen beziehungsweise Gedanken-Inhalte („*thought contents*"[106]), die von der Beschreibung der Figuren und deren emotionalen Zuständen oder Situationen hervorgerufen werden.[107] Die evozierten Emotionen sind nicht fiktional, sondern sie beziehen sich auf die realen Informationen des Textes, also auf reale Objekte („*real, albeit psychological objects*"[108]). Die Textimpulse können somit als Objekte von Emotionen angesehen werden. Die Identifikations- und Imaginationsleistungen werden dagegen abgelehnt. Das Verstehen literarischer Texte wird an die Konvention des Umgangs mit der Fiktionalität, an „*disbelief*"[109], sowie an das sprachliche Wissen gebunden. Daraus resultieren sekundäre Annahmen, die sich auf die fiktiven Ereignisse im Text beziehen. Sie sind es, die emotionale Reaktionen auslösen können.[110]

Die zweite Gruppe bilden imaginationstheoretische Modelle, die neben den Verstehensleistungen auch andere Komponenten hinzunehmen, insbesondere Imagination,[111] Involvement,[112] Identifikation und Empathie.[113] Die Kritik an den wis-

[99] Vgl. Alfels 1995, Süselbeck 2013, Wennerscheid 2011, Meyer-Sickendiek 2005.
[100] Vgl. Friedrich 2000.
[101] Vgl. Stenzel 1974, 651.
[102] Walton 1978, 14.
[103] Vgl. Stenzel 1974, 651.
[104] Vgl. Kapitel I.
[105] Vgl. Weston 1975, Schaper 1978, Lamarque/Olsen 1994.
[106] Lamarque 1981, 300.
[107] Vgl. Lamarque 1981, 300.
[108] Lamarque 1981, 293.
[109] Schaper 1978, 39.
[110] Vgl. Schaper 1978, 39.
[111] Susan L. Feagin fasst die literarische Imagination einer Emotion als Simulation der mentalen Prozesse auf, die ablaufen, wenn eine Person ‚wirkliche' Emotionen hat. Entsprechend ‚fühlen' können Leser nur dann, wenn sich der Simulationsprozess schnell und spontan vollzieht (vgl. Feagin 1997, 57).
[112] Vgl. Novitz 1987, 83.
[113] Vgl. Novitz 1987, 83.

sensbezogenen Ansätzen konzentriert sich auf den Aspekt der Distanz zum Text. Diese Entfernung exkludiert eine teilnehmende Lektüre und verhindert somit das ‚richtige', identifikatorische und emphatische Verstehen des Textes.[114] Die Empathie für die Figuren wird dabei nicht als eine Einfühlung aufgefasst, sondern tritt als eine sekundäre Annahme (*belief*) auf, und sie wird wesentlich von formalen und inhaltlichen Informationen des Textes und nicht von Alltagsannahmen beeinflusst. Zu den Konstituenten der Empathie zählen die folgenden: kognitive (Perspektivenwechsel), affektive (emotionale Sympathie) und physiologische (individuelle Reaktionen auf Emotionen der anderen) Prozesse.[115] Die Mentalisierungsfähigkeit[116] impliziert einen hypothetischen Nachvollzug von Realitätskonstrukten bei einer gleichzeitigen Bewusstwerdung und Reflexion der eigenen, darauf bezogenen, emotionalen Zustände und dem eventuellen Verwahren und Verbergen andersgearteter Emotionen. In diesem Prozess spielen die Spiegelneuronen eine entscheidende Rolle. Sie ermöglichen die Konstruktion der Figuren und ihrer emotionalen Vorgänge auf eine ähnliche Weise wie die der realen Personen, d. h. es werden real wahrgenommene und beobachtete, im Fall der Lektüre rezipierte Verhaltensmuster durch die kognitiven und emotionalen Schemata des Rezipienten ergänzt und vor diesem Hintergrund interpretiert.[117]

Im Rahmen von imaginationstheoretischen Modellen werden darüber hinaus die Phänomene der identifizierenden Immersion mit den Figuren literarischer Werke (*self centered, immersive identification*[118]) sowie der fiktionale Narzissmus, der die parasozialen Kontakte begünstigt, untersucht. Diese Kontakte manifestieren sich in der Auswahl einer nichtexistierenden Figur als eines festen Orientierungspunktes für die reale Welt. Der wesentliche Kritikpunkt an den rezeptionsorientierten Ansätzen ist ihre theoretische Grundlage, die sich in der Konzentration auf die Möglichkeit der Wirkung, nicht aber auf die Wirkung selbst konzentriert.

4.2.3 Empirische Ansätze

Empirische Studien widmen sich der Frage nach der Funktion von Emotionen für das Verstehen von Texten. Die Schwerpunkte liegen entweder auf den Emotionen der Leser[119] oder auf der Relevanz ihres emotionalen Wissens für das Verstehen von Emotionen[120] sowie auf der emotionalen Wirkung eines Textes.[121] Leonore

[114] Vgl. Novitz 1987, 79, 87, Feagin 1997, 57.
[115] Vgl. Bourg 1996.
[116] Die Mentalisierungsfähigkeit, die auch als *theory of mind*/*theory theory*/Alltag-Theorie bezeichnet wird, impliziert den Verstehensvorgang von fremden psychischen Phänomenen. Sie entwickelt sich im Alter von drei Jahren und stellt einen wichtigen Schritt bei der Entwicklung der Persönlichkeit dar (vgl. Gopnik 1993, Eibl 2004, 249).
[117] Vgl. Nikolajeva 2006.
[118] Vgl. Nikolajeva 2006.
[119] Vgl. Miall 1995.
[120] Vgl. Dijkstra/Zwaan/Graesser/Magliano 1994.
[121] Vgl. Bourg 1996.

Kneepkens und Rolf A. Zwaan plädieren für die Erweiterung bestehender kognitiver Interaktionsmodelle um Emotionen, da diese zum Verstehen der emotiven Anteile der Texte beitragen: „The cognitive model [Construction-Integration-Modell von Walter Kintsch[122]] needs to be extended to encompass emotions."[123] Sie arbeiten die selektive[124] und die unterstützende[125] Funktion von Emotionen aus und differenzieren zwischen den Emotionen des Lesers, die sich auf die fiktive Welt beziehen und die durch Simulationen des Textes evoziert werden, die sogenannten „*fiction emotions/F-emotions*"[126], und Emotionen, die sich auf die ästhetische Qualität des Textes beziehen und in der Fachwelt als „*artefact emotions/A-Emotions*"[127] bezeichnet werden. Die *fiction emotions* und *artefact emotions* befinden sich in einer reziproken Beziehung zueinander. *Fiction emotions* können *artefact emotions* potenzieren, während die *artefact emotions* einen diametral entgegengesetzten Effekt bewirken:

> *When readers experience fear as a consequence of events in the fictional world (F-emotions), they may convert these to admiration for the author's skill in creating suspense (A-emotions). A-emotions diminish the diegetic effect (the experience of being in a fictional world) and thereby the experience of F-emotions. Consequently, they play an important role in controlling F-emotions.*[128]

Darüber hinaus bestimmen Leonore Kneepkens und Rolf A. Zwaan die ‚Orte' der Entstehung von Emotionen, den Zeitpunkt ihrer Genese sowie die Beteiligung des

---

[122] Vgl. Kintsch 1998.

[123] Kneepkens/Zwaan 1994, 128.

[124] Bei der selektiven Funktion wird die (negative) Rolle der Emotionen betont. Emotionen können den Leser von seinen primären Zielen ablenken und ihn manipulieren (vgl. Kneepkens/Zwaan 1994, 128, Roseman 1991, 168, Lazarus/Smith 1988, 287, Scherer 1982, 96). Zu einer ähnlichen Erkenntnis gelangen Katinka Dijkstra, Rolf A. Zwaan, Arthur C. Graesser und Joseph P. Magliano. In ihrer Analyse von 120 Rezeptionsprotokollen wird gezeigt, dass die Emotion ‚Spannung' von Seiten des Lesers einerseits zur Verarbeitung des Textes beiträgt, wenn das Lektüreziel in Unterhaltung besteht, andererseits aber das Erinnern des Gelesenen erschwert (vgl. Dijkstra/Zwaan/Graesser/Magliano 1994).

[125] „[…] emotions may back-up cognitive processes when cognitive processes fail to create a coherent mental representation of the text and the situation described by the text" (Kneepkens/Zwaan 1994, 129). Sehr ähnlich sehen diese Funktion David Miall (vgl. Miall 1988), Rand Spiro (vgl. Spiro 1982) sowie Teun van Dijk und Walter Kintsch (vgl. van Dijk/Kintsch 1983). Teun van Dijk und Walter Kintsch veranschaulichen die unterstützende Funktion von Emotionen anhand eines Auszugs aus einer Geschichte namens *Title* von John Barth. Aufgrund der Abstraktheit der Beschreibung argumentieren Van Dijk und Kintsch, dass Leser bei der Lektüre dieser inkohärenten Geschichte keine Makrostruktur konstruieren können. Sie haben jedoch einen emotionalen Eindruck von ihr. Dieser gibt dem Leser die Kontrolle über den Lesevorgang und prädisponiert die Aktivierung von (relevantem) Wissen, solange das Thema noch nicht ganz klar ist (vgl. van Dijk/Kintsch 1983, 207–209). Kneepkens und Zwaan parallelisieren diese Erkenntnis mit dem realen Leben, in dem Emotionen ebenfalls zu einer Erkenntnis verhelfen können. Als Beispiel führen sie den Verlust eines Gegenstandes an. Der Verlust löst Emotionen aus und bedingt in diesem Akt das Verstehen der besonderen Bedeutung des verlorenen Objektes (vgl. Kneepkens/Zwaan 1994, 129). Die unterstützende Funktion von „*affective markers*" hebt David Miall hervor (vgl. Miall 1994).

[126] Kneepkens/Zwaan 1994, 130.

[127] Kneepkens/Zwaan 1994, 130.

[128] Kneepkens/Zwaan 1994, 130.

Gedächtnisses am emotionalen Empfinden. So werden *artefact emotions* durch die Oberflächenstruktur des Textes hervorgerufen. Sie können durch eine intendierte Abweichung vom usuellen Sprachgebrauch Verfremdung[129] evozieren. Ferner gelten sie als *off-line emotions* mit einem Langzeiteffekt:

> *A-emotions will be of great importance for the mental representation that is constructed after the reading process is over […] A-emotions may have long-term memory effects, whereas other emotions may only have relatively short-term effects.*[130]

Fiction emotions sind dagegen Konstituenten des mentalen Repräsentationsmodells beziehungsweise Situationsmodells. Sie werden als *online emotions*[131] durch die Figuren, die Gestaltung der fiktiven Welt, Handlungsverläufe sowie durch die Anordnung von Ereignissen hervorgerufen[132] und sind dementsprechend ein Teil des Kurzzeitgedächtnisses.[133]

> *Whether or not readers experience F-emotions depends on their willingness to be immersed in the events and situations in the story (expectations, fear, interest in the course of the narrative events) and of their willingness to become involved in the reactions of the characters (empathy). The thematic structure of the story contributes to the experience of F-emotions. When expectations are disturbed, surprise and interest (suspense, curiosity, uncertainty etc.) may be evoked.*[134]

David Miall untersucht die Rolle von *affective markers*, die den Leseprozess leiten. Die *affective markers* werden in der Erfahrung des Lesers erworben und sind an Situationen gebunden. Die durch diese *affective markers* in den Lektüreprozess eingebrachten Gefühle werden nicht vom Text erzeugt, sondern lediglich aktiviert. Der Text wiederum kann diese Gefühle transformieren und durch andere ersetzen.[135] Des Weiteren ist das Ergebnis der Studie von Katinka Dijkstra, Rolf A. Zwaan, Arthur C. Graesser und Joseph P. Magliano von Interesse, die neben den Emotionen der Leser die Emotionen der Figuren untersuchen:

> *Character emotions occur when a character in a story allegedly experiences emotional arousal in a specific situation, particularly in the case of goal success or goal failure. Character emotions also can be the result of emotions directed at another character, for instance when one character is angry with another character.*[136] *Character emotions may be relatively*

---

[129] Vgl. Šklovskij 1969, 13, Tomaševskij 1925, 157, Punkt 4.3 dieser Arbeit.
[130] Kneepkens/Zwaan 1994, 136.
[131] Vgl. Graesser/Zwaan 1995, 120.
[132] Eine ähnliche Dichotomie findet sich bei Keith Oatley. Er differenziert *internal emotions* (reader entering the world of the text) und *external emotions* (reader confronting the text) (vgl. Oatley 1994, 56). Die zunächst genannten sind mit *fiction emotions* gleichzusetzen, während die zuletzt aufgeführten mit den *artefact emotions* von Kneepkens/Zwaan übereinstimmen.
[133] Vgl. Kneepkens/Zwaan 1994, 136.
[134] Kneepkens/Zwaan 1994, 132.
[135] Vgl. Miall 1995.
[136] Dijkstra/Zwaan/Graesser/Magliano 1994, 140.

> *easy to understand and remember, because readers possess extensive knowledge about human emotions and because this knowledge can easily be mobilized during comprehension.*[137]

Sie stellen dabei fest, dass *character emotions* die Textverarbeitung sowie das Textverstehen nur in einfachen Texten unterstützen. Dagegen erschweren die Figurenemotionen in schwierigen Texten das Textverstehen erheblich:

> *In the reading for enjoyment conditions and in the rereading memory condition there was an interaction between text difficulty and character emotions. In difficult texts, excerpts with character emotions were read slower, whereas in relatively simpler texts, these excerpts were read faster. […] The finding that character emotion in difficult texts slowed the readers down in the enjoyment condition suggests that these readers were too much occupied by processing and understanding the basic story structure. Passages with character emotions may have produced an extra load on the understanding of the story, hence yielding longer reading times.*[138]

Schließlich sind zwei für den Gegenstand dieser Arbeit interessante Befunde zu diskutieren. Zum einen ist die Studie von Morton Ann Gernsbacher zu nennen. Sie konstatiert, dass Texte mit einem hohen Anteil emotionsbezogener Informationen das Leserwissen über emotionale Zustände stärker aktivieren als Texte, die emotional weniger profiliert sind.[139] Zum anderen ist die Untersuchung von Joanne Cantor von Interesse, die sich mit den Angstreaktionen von Kindern und Jugendlichen in Fernsehen und Film beschäftigt. Joanne Cantor stellt fest, dass:

> *Preschool children are more responsive than older children and adults to salient visual images; that is, something that looks frightening will be more likely to frighten young children than something with a more benign exterior that is actually harmful. Younger children are also more likely than their older counterparts to respond with fear to blatantly fantastic happenings, and less likely to respond to threats communicated in a more abstract manner.*[140]

Zwar lassen sich Joanne Cantors Resultate nur bedingt auf die Kinder- und Jugendliteratur transferieren, jedoch verdeutlichen sie wie auch die Ergebnisse der anderen vorgestellten Studien die Signifikanz von Emotionen für den Verstehensvorgang. Die Emotionen der Rezipienten werden als ein konstitutives Element jedes Verstehensvorgangs in Analogie zu den Schemata in linguistisch-kognitionspsychologischen Modellen des Textverstehens aktiviert.[141] Das emotionale Wissen, das u. a. aus früherer Alltagserfahrung als *tacit knowledge*[142] medial gewonnen wird, prädisponiert das Verstehen von emotionalen Zuständen der Figuren. Ein Nebeneffekt

[137] Dijkstra/Zwaan/Graesser/Magliano 1994, 154.
[138] Dijkstra/Zwaan/Graesser/Magliano 1994, 154.
[139] Vgl. Gernsbacher 1994.
[140] Cantor 1994, 75.
[141] Vgl. van Dijk/Kintsch 1983, Kintsch 1998, Schnotz 2006.
[142] Vgl. Turner 1994.

dieser Ansätze besteht in der Lenkung der Aufmerksamkeit auf die Struktur der Texte, wie dies beispielsweise bei der Annahme von *artefact emotions* der Fall ist.

4.2.4 Kontextbezogene Ansätze

In den kontextbezogenen Ansätzen wird sozial- und wissenschaftshistorisch, kultur- und diskursorientiert argumentiert. Die ideen- und philosophiegeschichtlichen Ansätze rekonstruieren Denkzusammenhänge und setzen sie zu literarischen Texten in Beziehung, um deren emotionsbezogene Aussagen erklären zu können.[143] Die sozialgeschichtlichen Ansätze explizieren die emotionalen Strukturen anhand von Informationen über gesellschaftsstrukturelle und politische, teilweise auch allgemein lebensweltliche Veränderungen.[144] In kulturgeschichtlich orientierten Studien werden die diskursiven Strategien der Thematisierung von Emotionen untersucht. Das Material für ihre Analyse wird aus Rekonstruktionen zeitgenössischen und kulturellen Wissens[145] gewonnen.

4.2.5 Textbezogene Ansätze

Die textbezogenen Ansätze kategorisieren das Vorkommen von Emotionen in ein explizites und ein implizites. Im ersten Fall steht die explizite Thematisierung von Emotionen durch narratoriale und figurale Erzählinstanzen im Fokus.[146] Sie findet sich nicht nur in literarischen, sondern auch in expositorischen Texten. Die „thematischen Emotionen"[147] können aber auch in Form von Umschreibungen in den Text implementiert werden. Dabei ist von Interesse, welche Aussagen über Emotionen gemacht und auf welche Art sie getätigt werden. Zu dem zunächst genannten Schwerpunkt zählen Aussagen über das Wesen, die Eigenschaften und die Funktionen von Emotionen sowie über ihren angemessenen oder unangemessenen Ausdruck. Hierzu zählen Themen, in deren Kontext Emotionen behandelt werden inklusive der Situationen und Institutionen, an die sie gebunden werden. Die Art der Thematisierung der Emotionen lässt sich erschließen, wenn man nach der Begrifflichkeit und der Bildlichkeit fragt, die im Sprechen über Emotionen herangezogen werden, sowie nach der Sprachebene, auf der man sich über Emotionen äußert, und nach der Häufigkeit, mit der sie thematisiert werden.[148]

Die impliziten Emotionen konstituieren sich durch die Handlung des Textes, ohne dass sie expliziert werden, durch das Verhalten der Figuren, durch Situationen, in denen die Figuren agieren und die sie verursachen, sowie über Objekte, mit denen

143 Vgl. Fick 1996.
144 Vgl. Pikulik 1984, Anz 2002.
145 Vgl. Foucault 1994, 259, Titzmann 1986.
146 Vgl. Pfister 1977.
147 Winko 2003, 111.
148 Vgl. Winko 2003, 112.

umgegangen wird.[149] Zwecks ihrer Präsentation wird das gesamte Spektrum sprachlicher und formaler Mittel verwendet.[150]

In den kinder- und jugendliterarischen Narrationen können sowohl stilistisch-rhetorische Formeln, mit denen Emotionen dargestellt werden, als auch Modelle einzelner Emotionen, auf die mit diesen Formeln Bezug genommen wird, variiert werden. Diese beiden Größen dienen als ein Bezugspunkt für eine Systematisierung der Emotionsdarstellungen. Unter dieser Perspektive lassen sich in Anlehnung an Simone Winko,[151] die das emotionale Potenzial der literarischen Formen und Bilder in lyrischen Texten systematisch untersucht, folgende Typen differenzieren.

Die erste Gruppe der ästhetischen Emotionsdarstellung bilden hochkonventionalisierte Metaphern beziehungsweise Katachresen.[152] Prototypische Situationen, in denen Emotionen ausgelöst oder ausgedrückt werden können, komplettieren diese Gruppe. Die Formeln der Emotionsvermittlung variieren durch individuelle Nuancen, aber sie bleiben deutlich erkennbar. Intertextuelle Bezugnahmen mit dem Ziel der Emotionspräsentation verstärken die Wirkung.

Den zweiten Typus der Emotionsdarstellung bildet die Korrelation von Natur und Psyche.[153] Die Naturbeschreibungs- und Jahreszeitentopoi dienen als Wahrnehmungs- und Deutungsfolie für Emotionen, deren Semantik etabliert und leicht identifizierbar ist. Der propositionale Gehalt dieser Topoi wird einerseits durch eine lange literarische Tradition determiniert, andererseits ergibt er sich aus der Rekurrenz auf das implikative Weltwissen.

Dem dritten Typus sind Situationen zuzuordnen, in denen die hochkonventionellen Metaphern durch originelle Metaphern ersetzt werden.[154] Die intertextuellen Bezugnahmen mit dem Ziel der Emotionspräsentation sind aufgrund der Originalität und potenzieller Okkasionalismen weniger frequent.

Dem vierten Typus der Emotionsdarstellung sind Situationen zuzuordnen, die das emotionale Ausdrucksverhalten variieren und die durch die Implementation von unvermuteten Konstituenten verfremdend wirken.[155] Es handelt sich hierbei um Situationen, in denen die Manifestationsformen von Emotionen in der innertextlichen Wirklichkeit vom konventionellen Gebrauch differieren. Diese Abweichung kann zum einen in der Intensität des Emotionsausdrucks liegen, zum anderen kann sie die Qualität der Emotionen betreffen.

Der fünfte Typus der Emotionsdarstellung lässt sich in unkonventionellen Situationen identifizieren. Dabei werden typisierte Situationen, die kulturell als prototypische Emotionsauslöser gelten, modifiziert, durch ungewöhnliche Konstituenten

[149] Vgl. Saße 1993.
[150] Vgl. Winko 2003, 118.
[151] Vgl. Winko 2003.
[152] Vgl. Lakoff/Johnson 1998, 150, Winko 2003, 334.
[153] Vgl. Winko 2003, 342.
[154] Vgl. Winko 2003, 334.
[155] Vgl. Winko 2003, 335 ff.

erweitert und dadurch intensiviert. Die Modifikationen betreffen sowohl die Qualität als auch die Quantität des emotionalen Ausdrucks.[156]

Der Forschungsüberblick offenbart disparate Konzepte, aus denen sich jedoch vereinzelte Anknüpfungspunkte für das anvisierte Vorhaben gewinnen lassen. Als kongruent erweist sich die Dichotomie ‚Emotion' versus ‚Kognition' sowie die Schlussfolgerung, dass emotive Konstituenten wesentlich für die Literatur inklusive der Kinder- und Jugendliteratur sind. Die Emotionsdarstellungen können in Abhängigkeit von ihrer Struktur sowohl Heteronomie als auch Autonomie prädisponieren. Als interdependente Strukturen aus dieser Perspektive betrachtet führen sie entweder zum Aufbau der Beziehungskommunikation oder sie erweisen sich als effiziente Mittel der Manipulation. Zwecks Vollständigkeit soll im Folgenden die Frage nach der ästhetischen Autonomie der Emotionsdarstellungen vor dem Hintergrund der Poetik der Emotionen betrachtet werden.

4.3 Poetik der ästhetischen Emotionen

In den formorientierten Ansätzen wird der Fokus auf die Formung des literarischen Materials, nicht auf das Material selbst gelegt. So subsumiert Roman Jakobson unter dem ‚Material' auch die „Welt der Emotionen [und] der seelischen Erlebnisse"[157], die nur die Formung motivieren. In einem engen Konnex dazu stehen die Abweichungsmodelle poetischer Sprachverwendung.[158] Jurij Tynjanov betrachtet Emotionen als lautlich und rhythmisch hervorgerufene Phänomene.[159] Auch Boris Tomaševskij befasst sich mit Emotionen als Textfaktoren, die als emotionale Momente im Werk – „*liričeskoe ostranenie*"[160] – angelegt sind, und nicht von der rezipierenden Person in das Werk integriert werden. Das Ziel der Implementation wird zwar in der Evokation der Anteilnahme im Leser gesehen, sie wird jedoch nicht als eine subjektive, von der emotionalen Kompetenz beziehungsweise Verfasstheit des Lesers determinierte variierende Angelegenheit aufgefasst. Vielmehr ist die emotionale Beziehung zu den Figuren vorprogrammiert und durch die „emotionalen Direktiven" des Autors „vorgegeben"[161], nach denen sich der Leser und der Interpret zwecks eines angemessenen Textverstehens zu richten haben. Dabei avanciert bei Boris Tomaševskij der Bezug zu den Figuren zum bedeutendsten Faktor. Die Emotionen lassen sich über die Analyse der figuralen Darstellungstechniken von der Namensgebung bis zur Handlungsführung aufzeigen. Tomaševskij stellt mehrere Arten der Verkettung von Motiven dar, die den Gegenstand ‚verfremden': „О вещах

156 Vgl. Winko 2003, 335.
157 Jakobson 1972, 33.
158 Vgl. Mukařovský 1970.
159 Vgl. Tynjanov 1971, 432–446.
160 Tomaševskij 1925, 187.
161 Tomaševskij 1925, 157.

известных говорится, как о неизвестном."[162] (Über bekannte Dinge wird wie über etwas Unbekanntes gesprochen). Diese Idee der Verfremdung allusioniert die Affektenlehre von René Descartes, in der Emotionen als geistige Affekte fungieren. Descartes bezeichnet die *admiration* (die Verwunderung) als erste aller Leidenschaften[163] und als erste ästhetische Emotion. Dabei begründet er sein Postulat durch die primäre Reaktion der Verwunderung, die sich als ein Resultat der Konfrontation mit einem neuen ästhetischen Gegenstand einstellt. Erst anschließend folgen die genauere Bestimmung und Bewertung des Objekts, die einen der fünf anderen ursprünglichen basalen Affekte und schließlich den Prozess des (ästhetischen) Verstehens auslösen. Ferner formuliert er eine Antinomie: Zum einen ist die Verwunderung ein Motor des Erkenntnisprozesses. Zum anderen führt das, durch die Verwunderung über ein neues, als lustvoll empfundenes Objekt ausgelöste Verharren in einem Zustand intensiver sensueller Reizung der Denkorgane zur Lähmung des Erkenntnisstrebens, zum Verweilen beziehungsweise zur Prolongation des Genusses.[164]

Entscheidend für die Argumentation von René Descartes ist nicht das Verharren im Zustand der Verwunderung, das er als Krankheit der „blinde(n] Neugier"[165] pathologisiert, sondern die Habitualisierung des Übergangs von der Verwunderung zum Erkenntnisgewinn. Von der Naturwissenschaft auf die Kunst übertragen bedeutet das, dass Kunst zuallererst erstaunlich sein und in einem weiteren Schritt ästhetische, emotionale und kognitive Erkenntnisprozesse initiieren soll – ein Grundgedanke, der von Immanuel Kant für das Konzept der ästhetischen Idee produktiv gemacht wird.[166] In den Poetiken des frühen 18. Jahrhunderts findet sich die Descartes'sche Überzeugung in der Forderung wieder, dass der Dichter nicht nur der Wahrscheinlichkeit, sondern vor allem der Neuheit verpflichtet sei.

In der Ästhetik von Alexander Gottlieb Baumgarten ist ein ganzes Kapitel zur *thaumaturgia aesthetica*, zur Kunst der Staunenserzeugung durch das Neue, enthalten.[167] Dem Staunen beziehungsweise dem Erstaunen kommt das Vermögen zu, alltägliche Aspekte auf neue Art und Weise, als ästhetische Gegenstände wahrzunehmen. Dadurch soll die Routine unterbrochen werden. Der Dichter muss also die Kunst beherrschen, „gemeinen Dingen das Ansehen der Neuheit beyzulegen"[168], so dass sie (wieder) „Verwunderung"[169] hervorrufen können und damit erst zu einer „Quelle des poetischen Schönen"[170] werden. Das ästhetische Staunen wird

[162] Tomaševskij 1925, 187.
[163] Vgl. Descartes 2014.
[164] Vgl. Kant 2009 zum Theorem des interesselosen Wohlgefallens als Reaktion auf die negativen Aspekte der Verwunderung.
[165] Vgl. Descartes 2014.
[166] Vgl. Kant 2009 und Kapitel I dieser Arbeit.
[167] Baumgarten 2007, 821–848.
[168] Breitinger 1966, Bd. 1, 107–108.
[169] Breitinger 1966, Bd. 1, 291.
[170] Breitinger 1966, Bd. 1, 293.

als unauflösbar begriffen, wobei die Auflösung der ästhetischen Idee auch nicht angestrebt wird.[171] Diese Philosopheme finden sich bei Immanuel Kant, Friedrich Schiller und Georg Wilhelm Friedrich Hegel wieder. Die Wirkung der Dichtung auf den Rezipienten erfolgt über den Reiz des Neuen und äußert sich in einem Staunen, das immer auch ein Staunen über die „intrikate Gemachtheit"[172] des ästhetischen Gegenstandes ist.

Johann Jacob Breitinger formuliert in seiner *Critischen Dichtkunst*[173] die Essenz der Kunst im Sinne von René Descartes und statuiert als ihre wichtigste Aufgabe den Bruch mit der Macht der Gewohnheit. Diese Haltung resultiert aus seiner Beobachtung, dass Menschen zu wenig staunen würden:[174]

> *Die Macht dieser Gewohnheit ist so groß, daß sie die Sinnen bindet, uns aller Empfindung beraubet, und in eine achtlose Dummheit versenket; so gar, daß uns weder das Schöne noch das Grosse, weder das Lehrreiche, noch das Bewegende im geringsten rühren kann.*[175]

Den Ausgangspunkt von Viktor Šklovskijs Theorie der Verfremdung (*ostranenie*) bildet die von Johann Jacob Breitinger kritisierte Macht der Gewohnheit. Šklovskij argumentiert, dass die Routine zu einer ‚Automatisierung' der Wahrnehmung führt, die die Menschen einen Großteil der Dinge, die ihnen begegnen, sowie die Wörter, die sie sprechen und hören, als auch die Bewegungen, die sie ausführen, nicht mehr wahrnehmen lässt:

> *Вещь проходит мимо нас как бы запакованной, мы знаем, что она есть, по месту, которое она занимает, но видим только ее поверхность. Под влиянием такого восприятия вещь сохнет, сперва как восприятие, а потом это сказывается и на ее делании; именно таким восприятием прозаического слова объясняется его недослушанность [...], а отсюда недоговоренность (отсюда все обмолвки).*[176]

> *Der Gegenstand geht gleichsam verpackt an uns vorbei. Nach dem Platz, den er einnimmt, wissen wir, daß er da ist, aber wir sehen nur seine Oberfläche. Unter dem Einfluß einer solchen Wahrnehmung trocknet der Gegenstand aus, zuerst als Wahrnehmung, dann aber wirkt sich das auch auf die Hervorbringung des Gegenstandes aus; durch eben diese Wahrnehmung des prosaischen Wortes erklärt sich der Umstand, daß es nicht zu Ende gehört wird [...], und weiterhin, daß es nicht zu Ende gesprochen wird (von daher kommen alle Versprecher).*[177]

Viktor Šklovskij beschreibt die Automatisierung der Wahrnehmung als eine anthropologische Grundkonstante, die jedoch destruktiv ist: „Автоматизация съедает

[171] Vgl. Kapitel I.
[172] Gess 2016, 32.
[173] Vgl. Breitinger 1966, Bd. 1.
[174] Vgl. Breitinger 1966, Bd. 1, 107–108.
[175] Breitinger 1966, Bd. 1, 107–108.
[176] Šklovskij 1929, 12.
[177] Šklovskij 1969, 13.

вещи, платье, мебель, жену и страх войны."[178] „Die Automatisierung frißt die Dinge, die Kleidung, die Möbel, die Frau und den Schrecken des Krieges."[179] „‚Если целая сложная жизнь многих проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была.'" „‚Wenn das ganze komplizierte Leben bei vielen unbewusst vorbei läuft, dann hat es dieses Leben nicht gegeben'".[180] Die Aufgabe der Kunst sieht Šklovskij in der Desautomatisierung qua Verfremdung und in der Intensivierung der sinnlichen Wahrnehmung:

> *И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием „остранения" вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелей и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно.*[181]
>
> *Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der „Verfremdung" der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig.*[182]

Zentral für Viktor Šklovskijs Konzept der Verfremdung sind die Materialität und das ‚Wesen' des ästhetischen Gegenstandes sowie die Wiederherstellung einer intimen Beziehung zum Ding, aber auch zur Sprache, die durch die ‚erschwerte Form' wieder wahrnehmbar werden soll, und schließlich zu den eigenen Bewegungen, kurz: zum Leben.[183] Die Sprache wird aus der Rolle des Instruments befreit zu einem Gegenstand eigener Dignität. In dieser Aufwertung der poetischen Sprache allusioniert Viktor Šklovskij die Hegelianische Priorisierung der poetischen gegenüber der nichtpoetischen Sprache.[184]

Als Mittel der Desautomatisierung der Wahrnehmung determiniert Šklovskij nicht die diskursive Erkenntnis (das Wiedererkennen). Diese ist wegen des instrumentalisierten Gebrauchs der Sprache von der Entfremdung betroffen. Die Verfremdung als Verfahren zielt auch nicht wie bei Bertolt Brecht auf die Evokation

---

[178] Šklovskij 1929, 13.
[179] Šklovskij 1929, 15.
[180] Šklovskij 1969, 15, Anführungszeichen im Original.
[181] Šklovskij 1929, 13, Hervorhebung im Original.
[182] Šklovskij 1969, 15.
[183] Vgl. Šklovskij 1929, 13, Šklovskij 1969, 15.
[184] Vgl. Kapitel I.

einer analytischen Distanz zum Gegenstand. Das Ziel der Verfremdung besteht vielmehr in einer umfassenden Somatisierung des Rezeptionsprozesses. Die privilegierten Erkenntnismodi in Šklovskijs Argumentation sind das Fühlen, Empfinden und Sehen:

> *Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание „виденья" его, а не „узнаванья."*[185]

> *Ziel des Bildes ist nicht die Annäherung seiner Bedeutung an unser Verständnis, sondern die Herstellung einer besonderen Wahrnehmung des Gegenstandes, so daß er „gesehen" wird, und nicht „wiedererkannt."*[186]

Diese Somatisierung reaktualisiert eine sensualistische Ästhetik des Neuen, die mit dem Staunen einen intensiven sinnlich-kognitiven Reiz verbindet. Diese Art der Ästhetik ist sowohl als ein Auslöser des Staunens als auch der Zustand des Staunens selbst. Die ästhetische Verfremdung trägt sowohl zur Maximierung der Intensität als auch zur Erschwerung und somit Retardierung des Wahrnehmungsprozesses bei. Dabei wird dem Rezipienten die eigene Wahrnehmungstätigkeit bewusst, aber auch der Gegenstand selbst wird in seinem ‚eigentlichen' Wesen wahrnehmbar. Übertragen auf die Literatur soll die Sprache in ihrer Materialität, in ihren Worten, Klängen und Rhythmen (wieder) wahrnehmbar werden. Die sprachimmanenten Dimensionen der Verfremdung ermöglichen es aber auch, nichtsprachliche Gegenstände in „inadäquater Perspektive"[187] darzustellen und insofern auch auf der Ebene des *discours* für Irritationen zu sorgen. Literarästhetische Sprachverwendung fungiert demgemäß als ein Mittel der Verfremdung sowie als eine verfremdete Repräsentation der Lebenswelt.[188]

Renate Lachmann fasst die Theoreme von Viktor Šklovskij im Begriff der Abweichung auf. Sie entwickelt eine Typologie mit folgenden Kategorien: Abweichung vom konventionellen Darstellungsmodus (z. B. inadäquate Perspektive), Abweichung vom *proprium* wegen rhetorisch-stilistischer Sprachverwendung (beispielsweise Vergleich, Metapher oder Enigma), Abweichung von der *consuetudo* in der Sprache (beispielsweise Fremdsprache oder Archaismen) und schließlich Abweichung vom Rhythmus der Prosa.[189]

Bertolt Brecht rekurriert zwar auch auf die Idee des Staunens durch Verfremdung, formuliert aber als ihr Ziel die Erkenntnis. Er greift die bereits im antiken

---

[185] Šklovskij 1929, 18, Hervorhebung im Original.
[186] Šklovskij 1969, 25, Anführungszeichen im Original.
[187] Lachmann 1970, 233.
[188] Im gegenwärtigen literaturwissenschaftlichen Diskurs wirken die Theoreme von Viktor Šklovskij fort. So sprechen Nadine van Holt und Norbert Groeben von ‚*Foregroundings*' (vgl. Holt van/Groeben 2005, 311–332), während Werner Ingendahl solche Stellen, die das Potenzial bergen, die Wahrnehmung des Rezipienten zu desautomatisieren, als „Stutzpunkte" bezeichnet (Ingendahl 2000, 4). Lea Grimm überprüft in ihrer Pilotstudie die Wirkung von „*Foregroundings*" und weist sie empirisch nach (vgl. Grimm 2021, 48).
[189] Vgl. Lachmann 1970, 234.

Theater formulierten Gedanken über den Effekt des Staunens auf und implementiert diesen in seine Poetik. An die Stelle von Furcht (*phóbos*) und Mitleid (*éleos*) setzt er das Staunen (*thaumázein/admiration*), mit dem man auf die künstlerische Qualität des Stückes, die überraschenden Wendungen der Handlung und vor allem auf die Taten der Helden reagieren soll.[190] An die Stelle der Einfühlung tritt die Befremdung, die via Verfremdung hervorgerufen werden soll.

> *Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden, heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen.*[191]

Der Verfremdungseffekt besteht dabei darin, „das Ding, [...] auf welches das Augenmerk gelenkt werden soll, aus einem gewöhnlichen, bekannten, unmittelbar vorliegenden Ding zu einem besonderen, auffälligen, unerwarteten Ding“[192] zu machen. Hierfür entwickelt Brecht spezifische Verfahren, die die Spielweise, die Inszenierung, die Sprache und die dramaturgische Struktur seiner Theaterstücke betreffen. Als ein Beispiel ist die distanzierende Kommentierung der impliziten Erzählperspektive, die das Bühnengeschehen kontrapunktiert und den Zuschauer zu einer kritisch philologischen Haltung animieren soll, zu nennen. Zentral für die Poetik von Brecht ist nicht die Einfühlung, sondern die Verfremdung, die einerseits zu einer kognitiven Erkenntnis sowie zum Durchschauen der Täuschung, der er bislang unterlegen war, führen soll. Andererseits soll durch die Verfremdung der konstruierte Charakter der Kunst, die den Betrug der Sinne und Affekte produziert und in der Reproduktion jedoch bereits Täuschungen ausstellt, in den Fokus der Aufmerksamkeit geraten und wahrgenommen werden. Die kognitive Erkenntnis resultiert aus der Überwindung der anfänglichen ideologischen Verblendung und führt zu einem richtigen Verständnis der gesellschaftlichen Realität, auf die sich die Vorgänge auf der Bühne beziehen: „Verfremdung als ein Verstehen (verstehen – nicht verstehen – verstehen).“[193]

Auch bei Walter Benjamin tritt das Staunen an die Stelle der Einfühlung. Die Verfremdung tritt als ästhetisches Verfahren der Produktion des Staunens auf, das ein Nachdenken über die dargestellten Verhältnisse auslösen soll. Benjamin fokussiert jedoch ein anderes Verfahren der Verfremdung, das nicht diskursiv (wie die Kommentierung), sondern temporal gedacht ist. Die Entdeckung vollzieht sich mittels Unterbrechung. Diesem Gedanken liegt Benjamins geschichtstheoretisches Konzept zu Grunde:[194] Er versteht Geschichte nicht als einen linearen Verlauf. In seiner Vorstellung kristallisiert sich Geschichte in Momenten der Überblendung beziehungsweise Kollision zweier zeitlich weit auseinanderliegender Augenblicke, die aufgrund ihrer Distanz wenig miteinander zu tun zu haben scheinen, sich aber

[190] Vgl. Gess 2016, 27.
[191] Brecht 1967, 301.
[192] Brecht 1967, 301.
[193] Brecht 1967, 360.
[194] Vgl. Benjamin 1974, Bd. I. 2, 702–703.

plötzlich in ihrer Ähnlichkeit, in ihrer Bezogenheit aufeinander offenbaren und so wechselseitig neu lesbar werden. Geschichte vollzieht sich sprunghaft, in Rupturen des Zeitkontinuums.[195] Diese überraschende Verschränkung evoziert das Staunen. Anders als bei Viktor Šklovskij ist es bei Walter Benjamin nicht die Abweichung, sondern die überraschende *coincidentia oppositorum*[196] zweier Elemente sowie eine unerwartete Synthese von Gegensätzen und Tabus, die darauf abzielen, die kontemplative, auratische Distanz zwischen Kunstwerk und Rezipient zu eliminieren, und die das Staunen – den „Chock"[197] – verursachen. Diese radikale Unterbrechung sorgt für die Kristallisation von Zuständen, in denen sich weit auseinanderliegende Phänomene (widersprüchliche Handlungen oder Aussagen oder Zeitebenen) unvermutet miteinander verschränken. Eine Parallele in den Poetiken der ästhetischen Emotion findet sich somit in dem Punkt der Retardierung. Durch den Schock wird eine „Dialektik im Stillstand"[198] freigelegt. Der Schock wird bei Benjamin zu einem befreienden, kritischen Element und die Ambivalenz als *coincidentia oppositorum* wird zum *movens* des dialektischen und dialogischen Diskurses. Auf die „Dialektik im Stillstand"[199] richtet sich, wie Benjamin postuliert, die ästhetische Emotion des Staunens.

Ferner stützt er sich auf die Theorie des unwillkürlichen Gedächtnisses und hypostasiert, dass durch starke Reize ausgelöste Schocks, die nicht vom Bewusstsein pariert werden konnten, für die Erinnerung determinierend sind. Sie prädisponieren die Struktur der (plötzlichen) Unterbrechung und bedingen eine intime, von einem starken Auslöser bestimmte Erfahrung der Gegenstände der Wahrnehmung. Wenn ein Gegenstand plötzlich aus der automatisierten Wahrnehmung herausgerissen und neu wahrgenommen sowie mit einer besonderen Bedeutung versehen wird – also ein „Augen-Aufschlagen", ein „Zurückblicken des Gegenstandes"[200] stattfindet –, so liegt das daran, dass er zuvor durch die unwillkürliche Speicherung einer Schockerfahrung mit diesem Vermögen ausgestattet wurde: Die Wahrnehmbarkeit, nach der die Lebensphilosophie strebt, klärt Benjamin auf, „ist keine andere als die der Aura. [...] Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen. Die Funde der *mémoire involontaire* entsprechen dem."[201] Dabei sind in der *mémoire involontaire* zwei Ebenen verschränkt: die vergangene Erfahrung und der gegenwärtige Augenblick, in dem der vergangene starke Reiz aufgrund einer unvorhergesehenen Korrespondenz schockhaft wieder gegenwärtig wird. Das unwillkürliche Gedächtnis unterbricht das Zeitkontinuum, um zwei weit auseinander liegende Erfahrungen unvermutet übereinander zu legen. Walter Benjamin begreift die Funde der *mémoire involontaire* als Bilder. Es sind Bilder

[195] Vgl. Benjamin 1974, Bd. I. 2, 691–704.
[196] Vgl. Kapitel I dieser Arbeit.
[197] Benjamin 1974, Bd. I. 2, 702–703.
[198] Benjamin 1974, Bd. I. 2, 702–703.
[199] Benjamin 1974, Bd. I. 2, 702–703.
[200] Benjamin 1974, Bd. I.2, 646–647.
[201] Benjamin 1974, Bd. I.2, 646–647.

der Vergangenheit, die in bestimmten, überraschend korrespondierenden Momenten der Gegenwart schockhaft in einem „Jetzt der Erkennbarkeit“[202] plötzlich aufblitzen. Diese Bilder sind jedoch nicht individuell, sondern stellvertretend für das kollektive unwillkürliche Gedächtnis.

Appliziert man diese Befunde auf die Kinder- und Jugendliteratur, ist den Emotionsdarstellungen eine besondere Signifikanz beizumessen. In einer Analogie zur ästhetischen Idee können sie in Form einer plötzlichen Unterbrechung oder Verfremdung die Wahrnehmung der Figuren und der abstrakten Leser desautomatisieren und einen Erkenntnisprozess auslösen. Dabei geht es weder um den Nachvollzug von Emotionen, die die Figuren empfinden, noch um die Übernahme und Imitation emotionaler Zustände, sondern um die Reflexion des Dargestellten und seine Vieldeutigkeit. Auf diese Weise kann zu den gewohnten, gegebenenfalls in heteronomen Texten aufoktroyierten Denk- und Verhaltensweisen Distanz gewonnen werden und die von Friedrich Schiller geforderte Autonomisierung des Subjekts[203] erzielt werden.

Die Poetik der ästhetischen Emotion und die textorientierten Ansätze der Emotionsforschung können miteinander korreliert werden. So ist den folgenden Typen der Emotionsdarstellungen – der Substitution von hochkonventionellen Tropen durch originelle Metaphern, den Variationen des emotionalen Ausdrucksverhaltens und der Emotionsdarstellung in unkonventionellen Situationen das Potenzial inhärent, durch Verfremdungseffekte die Wahrnehmung der Figuren und potenziell der abstrakten Leser zu desautomatisieren, wie dies in den Poetiken von Viktor Šklovskij, Bertolt Brecht und Walter Benjamin als die primäre Aufgabe der Kunst im Allgemeinen und der Literatur im Besonderen hypostasiert wird. Die Desautomatisierung der Wahrnehmung prädisponiert die Autonomisierung des Textes und auch des Rezipienten. Diese Beobachtung korrespondiert mit dem Konzept der Abweichung von Renate Lachmann,[204] die wiederum Viktor Šklovskijs Theoreme der Verfremdung zu präzisieren versucht. So können originelle Metaphern, Variationen des emotionalen Ausdrucksverhaltens und Emotionsdarstellungen in unkonventionellen Situationen als rhetorische Mittel der Abweichung vom *proprium* und von der *consuetudo* aufgefasst werden. Der erste (hochkonventionelle Metaphern) und der zweite Typus (Naturbeschreibung und Jahreszeitentopoi) können die Identifikation von Emotionen begünstigen. Die textorientierten Ansätze ergeben in Kombination mit der Poetik der ästhetischen Emotion ein wirksames Instrument für die Analyse von Emotionsdarstellungen in den kinder- und jugendliterarischen kulturökologischen Narrativen, wie im folgenden Abschnitt gezeigt wird.

[202] Benjamin 1974b, 1243.
[203] Vgl. Kapitel I.
[204] Vgl. Lachmann 1970, 234.

4.4 Ästhetische Emotionen in der Kinder- und Jugendliteratur

4.4.1 *Der letzte Bär* von Hannah Gold

Im Zentrum des kulturökologischen, dokufiktionalen[205] Abenteuerromans von Hannah Gold stehen drei tragische Figuren, und zwar das Mädchen April Wood, ihr Vater, der stellvertretend die Generation der politischen Akteure repräsentiert und namenlos bleibt, und der Eisbär namens Bär.[206] Topografisch ist die Handlung auf der real existierenden norwegischen Bäreninsel in der Barentssee situiert. Durch die Wahl dieses Ortes sowie durch seine kartografische Abbildung im Peritext soll eine Mimesis suggeriert werden. Zur realen Topografie zählen aber auch die Städte Oslo, Tromsø und ebenso die Inselgruppe Spitzbergen. Das Tauen des Permafrostbodens und der Artenschwund von „charismatischen Tierarten", den sogenannten „flagship species"[207], die in den Status von kulturellen Symbolen erhoben worden sind und synekdochisch unseren Planeten vertreten, sind ebenfalls verifizierte Fakten.

Auf der Ebene des *discours* werden Darstellungsweisen, die sowohl den traditionellen Praktiken des Dokumentierens als auch des Fingierens entsprechen, „amalgamiert"[208]. So bezieht April Wood ihr Wissen über die Arktis aus Lexika[209] und auch die Konversation zwischen ihr und ihrem Vater[210] über den Nexus zwischen der arktischen Eisschmelze und der globalen Klimaveränderung beruht auf einem unwiderlegbaren Konsens.[211] Zu den fiktionalisierenden Strategien gehören vielfältige Formen stilistischer und struktureller Ästhetisierung wie beispielsweise die Fragmentierung des realen Stoffes durch Verfahren des pointierten Erzählens, die konjekturale, eine subjektive Spur hinterlassende Narration,[212] das Durchbrechen der Chronologie[213] sowie das kompositorische Arrangement mit Märchenmythemen.

Nach dem Tod der Mutter von April flüchtet sich ihr Vater in seine Arbeit als Meteorologe. April ‚verliert' mit dem Tod ihrer Mutter somit auch ihren Vater. Auch Bärs Mutter ist gestorben. Der Grund für den Tod der Eisbärin und den schlechten Zustand des Eisbären liegt in der Klimaerwärmung[214] und in der Ver-

[205] Vgl. Kapitel VI dieser Arbeit.
[206] Vgl. Gold 2022, 76.
[207] Heise 2010, 48. So steht der Wal für die Bedrohung der Meere und der Eisbär für die globale Erwärmung. Hannah Gold verwendet diese Tiere in ihren weiteren kulturökologischen Narrativen, vgl. Gold 2023, Gold 2022a.
[208] Vgl. Bidmon 2019, 429 und Kapitel VI dieser Arbeit.
[209] Vgl. Gold 2022, 51–52.
[210] Vgl. Gold 2022, 180.
[211] Vgl. Wadharms 2017, Neukirchen 2019.
[212] Vgl. Niehaus 2021, 55 und Kapitel VI dieser Arbeit.
[213] Vgl. Gold 2022, 13.
[214] Vgl. Gold 2022, 180.

schmutzung der Meere.[215] Zwar weiß Aprils Vater als Wissenschaftler um diese gravierenden Veränderungen der Umwelt, aber er unternimmt nichts dagegen.[216] Dank Aprils resoluten Agierens ist nicht nur für alle handelnden Figuren ein glücklicher Ausgang möglich,[217] sondern es bewirkt darüber hinaus eine Modifikation der asymmetrischen ‚Mensch'-‚Tier'/‚Natur'-Dichotomie. Am Ende der Narration wird der Eisbär nicht länger als ein exotisches Objekt oder als ein zu beseitigender Konkurrent wahrgenommen,[218] sondern trotz seiner ihm fehlenden Fähigkeit zu sprechen als ein Subjekt mit eigenem Geist[219] behandelt. Diese Revaluation des Tieres rekurriert auf die kulturwissenschaftlichen Überlegungen der 1980er Jahre, in deren Zentrum die Erweiterung der anthropozentrisch geprägten Denkstrukturen stand.[220] John Berger entwirft ein duales Modell: Während des ersten Stadiums werden die Tiere als existenzielle Partner des Menschen wahrgenommen. In der zweiten Phase avancieren sie dagegen zu anonymen, kulturell bedeutungslosen Randfiguren moderner Gesellschaften, die entweder in ihrer exotischen Wildheit in Wunderkammern, Menagerien und Zoos ausgestellt[221] oder als Konkurrenten bei der Erschließung von Lebensräumen und natürlichen Ressourcen verdrängt und ausgerottet, oder aber als Nutztiere in Zuchtbetrieben oder Schlachthäusern gesellschaftlich exterritorialisiert werden. Eine Alternative besteht in ihrer Metamorphose in emotional aufgeladene Haus- und Gefährtentiere.[222] Friedrich Jaeger schlägt vor diesem Hintergrund die Aufwertung der Tiere[223] vor. Diese betrifft nicht nur die Aufhebung der anthropologischen Differenz, sondern auch die tierphilosophische Frage nach dem Geist der Tiere. Die Anerkennung der komplexeren kognitiven, subjektiven und sozialen Welt der Tiere scheint sich zu etablieren[224] und durchdringt besonders die Kinder- und Jugendliteratur.[225]

In dieser Revaluation des Tieres wird ein potenzieller Ausweg aus der ökologischen Krise gesehen,[226] wie dies die (abstrakte) Autorin in ihren vielzähligen Interviews[227] expliziert. Im Nachwort[228] versieht Hannah Gold die Leser mit konkreten

[215] Vgl. Gold 2022, 65.
[216] Vgl. Gold 2022, 180–183. Diese Attitüde findet sich in den kinder- und jugendliterarischen Narrativen des Ecocriticism oft, vgl. Michaelis 2022, Sutcliffe 2023, Theisen/Theisen 2023.
[217] Vgl. Gold 2022, 220, 247.
[218] Vgl. Berger 2015.
[219] Vgl. Jaeger 2020.
[220] Vgl. Berger 2015.
[221] Vgl. Ach/Borchers 2018.
[222] Vgl. Buchner-Fuhs 1998 zu *Pets*.
[223] Vgl. Jaeger 2020.
[224] Vgl. Bekoff 2002.
[225] Vgl. Beer 1987, Martin 1994, Michaelis 2022. Vgl. zur Analyse von *climate fictions* der Erwachsenenliteratur Wolting 2022, 61–78.
[226] Vgl. Gold 2022, 243.
[227] Zur Problematik der Textsorte ‚Interview' vgl. Meyer 2013, 10. Zu den Quellen der Interviews mit Hannah Gold vgl. das Literaturverzeichnis.
[228] Vgl. Gold 2022, 276–285.

Ratschlägen, deren Befolgen den unaufhaltsamen Prozess des Klimawandels zu verlangsamen helfen könnte.

Mit der erfolgreichen Rettung des Eisbären werden die abstrakten Leser aufgefordert, Aprils Verhalten zu imitieren:

> *one of my primary goals behind The Last Bear has always been to empower our children to find their roar and know that no-one is too small to make a difference. […] That would encourage children and grown-ups to realise it's not too late. We don't have to sit and wait for someone else to make change – we can be that change first.*[229]

Damit tendiert *Der letzte Bär* zum Pol der heteronomen Kinder- und Jugendliteratur mit den konkreten Zielen des *movere* und *docere*.

Zwecks einer involvierten und identifikatorischen Lektüre wird ein „Katastrophennarrativ"[230] bzw. ein „*eco-catastrophic narrative*"[231] des Anthropozäns aktiviert. In seinem Fokus stehen die Geschichte des von Menschen ausgelösten Zerfalls und des Untergangs der nichtmenschlichen Natur[232] sowie das Artensterben.[233] Dieses Narrativ stellt die Opfer ins Zentrum. In dem kulturökologischen Abenteuerroman *Der letzte Bär* von Hannah Gold geht es vorerst um die Population der Eisbären. Um die Dramatik zu erhöhen, werden von Beginn an Elemente der „*ecomimesis*"[234] implementiert. Mit den visualisierenden originellen Metaphern sowie durch die Implementation von unvermuteten Konstituenten wird das Gefühl der Ehrfurcht zunächst indiziert und anschließend expliziert:

> *Sie sah nichts als [das] Gesicht [ihres Vaters] und stahlgraue Wellen. Und da war eine Ahnung, dass sie einen verbotenen Teil der Welt betraten. […] „Die Bäreninsel", sagte er leise und voll ehrfürchtigem Staunen. […] Sie waren wirklich im nördlichen Polarkreis. […] Es war, als hätte sie die unsichtbare Grenze auf der Erde überschritten. […] und darüber der Himmel, wie eine Leiter ins All.*[235]

Darüber hinaus wird eine ausdrucks- und situationsvermittelte Empathie für die Figur des Eisbären hervorgerufen. Die in einem Komplementärverhältnis zur Narration stehenden Illustrationen von Levi Pinfold potenzieren dieses Gefühl:

---

[229] Interview mit Hannah Gold: https://paperboundmag.com/2021/10/14/author-interview-with-childrens-author-hannah-gold/ (04.05.2025).
[230] Dürbeck 2018, 7.
[231] Bonneuil 2016, 26.
[232] Vgl. Heise 2016.
[233] Vgl. Kolbert 2015.
[234] Morton 2007, 34. Timothy Morton verwendet den Terminus *ecomimesis* für die Simulationen der Natur in der Literatur. Beim Leser soll die Impression entstehen, er sei unmittelbar Teil der sprachlich dargestellten Natur, beispielsweise einer Landschaft, zu der neben der manifesten (vor dem inneren Auge) ‚sichtbaren' Gegenständlichkeit auch das Atmosphärische, das Hörbare (Rauschen, Plätschern) und das Fühlbare (Wind, Wärme/Kälte) gehören (vgl. Morton 2007, 34–36).
[235] Gold 2022, 29–31, Hervorhebung im Original.

Er stand auf den Hinterbeinen, bäumte sich wie ein schneeweißer Hengst zum Himmel auf. Das Kinn selbstbewusst vorgereckt, sah er nicht so aus, als täte ihm etwas weh. Ganz im Gegenteil, man sah ihm an, dass er genau wusste, was für ein Prachtkerl er war.
Die Verbindung aus starken Muskeln und roher animalischer Kraft raubte April den Atem, und sie schlug die Hände vor den Mund, um keinen Schreckenslaut auszustoßen.
„Du bist unglaublich", flüsterte sie, und unwillkürlich lief ihr eine Träne über das Gesicht. Nicht weil sie traurig war, sondern weil sie nicht wusste, wohin mit diesem gewaltigen Gefühl.[236] *[…] Sie schwankte zwischen Ehrfurcht und Staunen und Freude, und all diese Gefühle vermischten sich wie ein Milchshake, so dass ihr ganz schwindelig wurde.*[237]

„Bist du schön", flüsterte sie. Du bist das Schönste, was ich je gesehen habe. Guck dich an! Du bist wie …[238] *[…] Oh! Du bist so weich!*[239]

Der nichtdiegetische zuverlässige Erzähler expliziert in seinen Kommentaren Aprils Emotion der Admiration, die in ihren euphorischen Ausrufen und impulsiven Handlungen – Schlagen der Hände vor den Mund – sowie in ihrer unkontrollierten Affektreaktion – Glückstränе und Atemlosigkeit als Resultat des Staunens – impliziert ist. Dies erfolgt mit Hilfe der Epitheta – ‚schneeweiß', ‚animalisch', ‚stark' ‚selbstbewusst', ‚unglaublich', ‚schön', – mit dem Superlativ ‚das Schönste' und der verfremdenden, originellen Komparation des Eisbären mit einem ‚Hengst', mit der diesem inhärenten Symbolik der majestätischen Stärke, sowie mit dem positiv konnotierten Kompositum ‚Prachtkerl'. Die hochkonventionelle Metapher ‚Glückstränе' als ein ‚Trigger' von *emotion memories* indiziert die Rührung der Figur. Die explizierte und indizierte Emotion der puren Freude, die April beim Anblick des Eisbären empfindet, durchzieht die gesamte Narration. Allerdings beschränkt sich die narratoriale Instanz nicht lediglich auf die Indizierung von impliziten Emotionen beziehungsweise auf die thematisierende Explikation der euphorischen Bewunderung des Mädchens für den Eisbären. Der Erzähler verfährt nach dem Grundsatz von Michel de Montaigne: „Was sticht, berührt uns tiefer und macht uns wacher, als was uns streichelt."[240] Dementsprechend wird aus der narratorialen Perspektive versucht, die abstrakten Leser mit den Elementen, die in der Tradition von Walter Benjamin stehen, zu schockieren und auf diese Weise im Sinne des Horaz'schen *movere* zu beeinflussen.

[236] Gold 2022, 59.
[237] Gold 2022, 60.
[238] Gold 2022, 61.
[239] Gold 2022, 86.
[240] Montaigne 1998, 462.

Die Rippen des Eisbären schimmern durch das verfilzte Fell durch[241] und seine linke Vordertatze ist mit blauem Plastik umwickelt, von dem sich der Eisbär trotz seiner spitzen Zähne nicht befreien kann:[242]

> *Sie schaute wieder durch das Fernglas und nagte besorgt an der Lippe, denn er war fürchterlich dünn. Seine Rippen schimmerten durch das Fell hindurch. Und sein Fell müsste doch eigentlich glänzend sein, nicht so verfilzt, oder? Und er hatte scharfe Gesichtszüge. […] Bei ihm lag es eher an Hunger und Verzweiflung.*[243]

Die rhetorische Frage, die in der Form erlebter Rede formuliert wird, korreliert mit der emotionalen Reaktion von April. Die hochkonventionelle Metapher, also das Nagen an der Lippe, indiziert ihre Nervosität und fungiert in dieser Verwendungsweise ebenso als ein emotionales Schema. Im nächsten Augenblick kommt zu dieser emotionalen Reaktion die Sorge um das Tier, die wiederum in rhetorischen Fragen artikuliert wird: „‚Hast du Hunger?', fragte sie."[244] Ihre Traurigkeit und ihr Zorn über den desaströsen Zustand des Eisbären lösen in ihr Mitleid aus. Ihre Gutherzigkeit sowie ihre Liebe zum Planeten werden in einer unkonventionellen Situation sichtbar: Sie füttert den Eisbären mit den Keksen, die mit Erdnussbutter bestrichen sind. Die Freude, die sie dabei verspürt, beflügelt sie, alle Vorräte ihres Leibgerichts dem Bären zu überlassen. Diese Emotion wird in einer unkonventionellen Situation indiziert und mit der Variation des emotionstypischen Verhaltens kombiniert:

> *Das ist Erdnussbutter […] Die Sorte mit Erdnussstückchen, die schmeckt nämlich am besten. Es ist keine Robbe oder so, aber es ist echt lecker […]. Bär schnupperte wieder mit sehnsüchtigem Gesicht […] und ohne April aus den Augen zu verlieren, vertilgte er den Haferkeks. „Wusst' ich's doch, dass dir das schmeckt! Sie lächelte […]*[245]

Auch als Bär die Reste der Erdnussbutter von ihrem Stiefel schleckt, wird ihre Freude mittels eines konventionellen Vergleichs in einer unkonventionellen Situation zum Ausdruck gebracht: „Es fühlte sich an, wie von einer Katze abgeleckt zu werden – nur hunderttausendmal kräftiger."[246]

Im Fortgang der Narration kauert der Bär auf dem Boden und seine Vorderpfoten sind mit einer Eisenkette festgebunden.[247] Er soll erschossen oder wie ein exotisches Objekt in einem Zoo ausgestellt werden.[248] Diese Vorschläge stehen in

---

241 Vgl. Gold 2022, 62.
242 Vgl. Gold 2022, 64. Das Thema der Verschmutzung der Meere ist auch für den Text *Minik. Der Ruf der Arktis* von Antonia Michaelis (vgl. Michaelis 2022) zentral. Der Seehund Minik gerät in ein Netz, aus dem er sich nicht befreien kann und beinahe wegen des Sauerstoffmangels sein Leben verliert. Seine Emotionen während der Agonie werden expliziert: „Minik spürte eine heiße Wut in sich aufsteigen, auf das Netz und die Menschen, die es zogen." (Michaelis 2022, 32).
243 Vgl. Gold 2022, 63.
244 Vgl. Gold 2022, 63.
245 Gold 2022, 78.
246 Gold 2022, 80.
247 Vgl. Gold 2022, 234.
248 Vgl. Gold 2022, 243.

einem unmittelbaren Nexus mit der zweiten Phase der Berger'schen ‚Mensch'-‚Tier'-Dichotomie.[249] Die in dunklen Tönen gehaltene und eine Doppelseite umfassende Illustration verstärkt den Schock.[250] Aus Aprils Blickwinkel fokalisiert, indiziert das Bild auch ihre Bestürzung angesichts der Gefangenschaft ihres Freundes. Darauf folgt die unbändige Wut, die die Leser in ihrer zirkulären Struktur auf den Anfang der Narration verweist: „[…] sie musste manchmal vor Wut schreien, wenn sie im Fernsehen etwas über die Zerstörung des Amazonas sah."[251]

Zwecks der Verstärkung des Mitleids werden Aprils Emotionen aus ihrer sprachlichen, perzeptiven und ideologischen Perspektive wiedergegeben: „O nein! […] Das muss schrecklich weh tun" […]. „Ach, du Armer!"[252] […] „Du bist ganz abgemagert."[253] „Du Ärmster. Wie lange lebst du hier schon ganz allein?"[254] Die zuletzt zitierte Aussage steht in Konnex zu Bärs Höhle und seinem emotionalen Zustand. Er knurrt angesichts seines Zuhauses leise: „Es war kein fröhliches, zufriedenes Brummen, sondern es klang eher frustriert, wütend."[255] Die Explikation der Emotion des Bären erfolgt im Anschluss an die Naturbeschreibung, die seine Traurigkeit und Verzweiflung indiziert:

> *Bär, groß und weich, war nicht zu übersehen, doch der Rest der Höhle war in trübfeuchte Finsternis gehüllt. In einer Ecke ließ sich ein kleiner Haufen aus Federn, Eierschalen und Knochen erahnen […]. Aber was für ein Leben. Die ganze Höhle roch modrig, und unwillkürlich schauderte es sie.*[256]

In die emotional nuancierten Kommentare des Erzählers werden zwecks einer Potenzierung der Rührung Hyperbeln und Vergleiche implementiert: „seine Tatze war auf das Doppelte angeschwollen"[257] und „er winselte und wand sich wie ein aufgeregtes Hündchen."[258] „Er war zwar ein wildes Tier, aber er [sein „Gesicht"] sah freundlich aus. Das weiche, nasse Schwarz seiner Nase, die dunklen, schokoladenbraunen Augen, die selbst aus der Ferne sanft wirkten."[259] Die Wiederaufnahme des Substantivs ‚das Gesicht' als Bezeichnung für die Schnauze des Eisbären indiziert Aprils Bindung an das Tier und signalisiert die Aufwertung des Tieres und das Durchbrechen der Berger'schen Dichotomie. Für die Augmentation der aufkeimenden Zuneigung werden alle fünf Typen der Emotionsdarstellung herangezogen, wie aus der folgenden Passage evident wird:

---

[249] Vgl. Berger 2015.
[250] Vgl. Gold 2022, 236–237.
[251] Gold 2022, 60.
[252] Gold 2022, 86.
[253] Gold 2022, 63.
[254] Gold 2022, 143.
[255] Gold 2022, 144.
[256] Gold 2022, 143.
[257] Gold 2022, 64.
[258] Gold 2022, 235.
[259] Gold 2022, 63.

„Ein herzförmiger See!" April hockte sich ans Ufer und ließ die Finger durch das kalte, kristallklare Wasser gleiten. Ihre Spiegelbilder schauten sie verschwommen an – sie schimmerten und tanzten und wirkten fast genauso lebendig und atemlos wie sie selbst. „Ein herzförmiger See nur für uns. Guck mal, wie klein ich neben dir bin! Ich bin winzig", sagte sie. „Aber wir sind ein gutes Paar, stimmt's Bär? Das allerbeste."[260]

Die hochkonventionelle Metapher ‚ein herzförmiger See' signalisiert die Zuneigung und Freude. Die Originalität der Situation besteht darin, dass der Bär April zu dem See führt. Hierin liegt seine ‚Liebeserklärung' an seine Freundin vor. In Verbindung mit dieser hochkonventionellen Metaphorik sind die Spiegelbilder zu interpretieren. Das Gefühl der tiefen Zuneigung wird im kristallklaren Wasser gespiegelt und evoziert Freude, die die Spiegelbilder schimmern, tanzen, lebendig und atemlos wirken lässt. Aprils rhetorische Frage an den Bären und der auf diese folgende Superlativ vollenden die Spiegelung. Diese unikale Konnektion zwischen den in jeder Hinsicht ungleichen Individuen erzielt mittels Verfremdung die Desautomatisierung der Wahrnehmung der Figuren und gegebenenfalls der abstrakten Leser und birgt das Potenzial einer Erkenntnis. Der Spiegel offenbart die Egalität der Figuren, also des Menschenkindes und des Bärenkindes. Die Gleichstellung wird von Beginn an proleptisch angekündigt. So heiß Aprils bester tierischer Freund, ein Fuchswelpe, Braveheart.[261] Damit erfolgt eine indirekte Charakterisierung der kindlichen Figur.

Zwar ist der Eisbär ein gefährliches Raubtier, aber angesichts der sich anbahnenden Klimakatastrophe ist es ebenso klein und hilflos wie das „winzige"[262] Mädchen. Diese Kontrastierung zwischen der mächtigen Natur mit ihrer Naturgewalt und ihrer Hilflosigkeit ist ein wiederkehrendes Motiv in den Narrativen des Ecocriticism. Gespiegelt wird auch das zornige Brüllen gegen den Tod.[263]

Das Schimmern und Tanzen der Landschaft werden am Ende der Narration wiederaufgenommen und dienen als Signa der Freude der Figuren des Mädchens und des Bären.

Spitzbergen war atemberaubend.
Es glitzerte wie Diamanten in der Sonne. Es tanzte unter einem riesigen, unergründlichen Himmel. Es schimmerte und atmete und sang auf seine ganz eigene magische Art. […] Es war ein Ort endgültiger Grenzen, unvorstellbarer Abenteuer und einer der letzten Orte der Erde, die immer noch vor reiner, ursprünglicher Wildnis strotzten.[264]

Dabei erfolgt eine Kontrastierung zwischen der Bäreninsel, die bei der Ankunft in dem Mädchen das Gefühl der Insekurität evozierte – „die Insel war in einen dicken,

[260] Gold 2022, 151.
[261] Vgl. Gold 2022, 15.
[262] Gold 2022, 151.
[263] Dem ‚Unterricht im Brüllen' widmet sich das ganze Kapitel (vgl. Gold 2023, 148–162).
[264] Gold 2022, 246.

nassen Nebel gehüllt, durch den kaum etwas zu erkennen war“[265] – und der Siegesfreude beim Einlaufen in Longyearbyen.

Eine weitere Art der Emotionsdarstellung besteht in der kontinuierlichen narrativen Paradoxie, die sich bereits bei der Wahl des Handlungsortes identifizieren lässt. Aprils Vater konstatiert: „Darin [eine Bäreninsel, die nach den Eisbären benannt wurde, auf die die Tiere jedoch wegen der Eisschmelze nicht kommen können] liegt eine grausame Ironie.“[266] Diese Strategie wird bei der Beschreibung der Lebensweise des Eisbären fortgesetzt: Zwar ist er ein Einzelgänger, aber er tut April leid. Die Höhle ist sein ‚artgerechtes‘ Zuhause,[267] zugleich stellt sie sich aber auch als sein Gefängnis heraus:

> *Bär brummte leise. Es war kein fröhliches, zufriedenes Brummen, sondern klang eher frustriert, wütend. Dieses Brummen sprach nicht von Monaten, sondern von Jahren. Die Vorstellung, dass er in dieser Höhle festsaß, ohne die Chance, jemandem von seiner Art zu begegnen, war fast unerträglich.*[268]

Narratorial und auch auktorial wird April Woods spontanes Movens, dem Eisbären zu helfen, affirmiert: „Sie wusste nicht recht, ob das ein kluger Plan war, aber es war besser, als nichts zu tun.“[269] Aus dieser Perspektive wird die entschlossene kindliche Figur nicht als infantil dargestellt. Sie wird im Gegenteil zu einer Ikone erhoben, deren Ruf ihr vorauseilt und deren resolutes Agieren in der außertextuellen Realität als Inspiration fungieren soll.[270] Der naive Umgang mit den natürlichen Ressourcen inklusive Flora und Fauna und auch die lähmende Apathie der ‚Entscheidungsträger‘ in diesem Kampf um die Erhaltung des Lebens werden scharf kritisiert.[271]

Die folgende Szene im unmittelbaren dramatischen Modus verdeutlicht den „*environmental doublethink*“[272] exemplarisch:[273]

---

[265] Gold 2022, 30.
[266] Gold 2022, 183.
[267] Vgl. Gold 2022, 143.
[268] Gold 2022, 144.
[269] Gold 2022, 65.
[270] Gold 2022, 247 und auch die Interviews mit der Autorin (vgl. Literaturverzeichnis).
[271] Antonia Michaelis entscheidet sich in ihrem kulturökologischen Katastrophennarrativ *Minik. Der Ruf der Arktis* für Leser ab 8 Jahren für eine andere Strategie, um die Passivität der Erwachsenen zu kritisieren. Der nichtdiegetische allwissende Erzähler ironisiert: Minik, der kleine Seehund rettet in der Gruve 7 auf Spitzbergen einem Grubenarbeiter, der sich aktiv an der Zerstörung von Lebensräumen der nichtmenschlichen Natur beteiligt, das Leben. Ferner wird dieser Rettungsakt mit der Hoffnung konnektiert, dass die Tiere ihr Schicksal auch selbst in die Hand nehmen könnten und menschlicher Hilfe nicht bedürften (vgl. Michaelis 2022, o. S. (S. 88)). Die Impossibilität leuchtet sogar kindlichen Lesern ein: „Als später in der Zeitung stand, dass in Gruve 7 auf Spitzbergen mitten in der Nacht ein Seehund aufgetaucht war, um einem Grubenarbeiter das Leben zu retten, da hielten es eine Menge Leute für einen Scherz. Andere spürten eine leise Hoffnung in sich keimen. Wenn ein Seehund einen Grubenarbeiter retten konnte, vielleicht nahmen die Geschöpfe des Meeres ihr Schicksal dann auch selbst in die Hand? Aber von alldem wusste Minik natürlich nichts“ (Michaelis 2022, o. S. (S. 88)).
[272] Buell 1995, 4.
[273] Vgl. Gold 2022, 263.

[Vater] Wir messen die Temperaturen und stellen fest, welche Unterschiede es im Laufe des Jahres gibt.
[April] „Ja", sagte sie und wedelte ungeduldig mit der Hand. „Das weiß ich alles. Aber was genau machen sie damit? Wenn sie die Ergebnisse haben."
„Machen?", fragte der Vater.
„Ja", gab April zurück. „Was genau unternehmen sie? Die Veränderungen betreffen ja nicht nur die Eisbären und die anderen Tiere in der Arktis, oder? Das Wetter der Arktis betrifft alle auf der ganzen Erde."[274]
„Das stimmt." Ihr Vater guckte ein wenig betroffen, mehr aber auch nicht. So guckten Erwachsene immer, wenn sie über die Erderwärmung sprachen. Ein bisschen betroffen, aber nicht tief besorgt. Die Tatsache, dass die Welt in einer Krise steckte, schien sie nicht so zu bekümmern wie April.[275] *[…]*
Ihr Vater räusperte sich. „Der NASA zufolge ist das Gebiet, das von arktischem Eis bedeckt ist, seit der 80er-Jahren in jedem Jahrzehnt um dreizehn Prozent geschrumpft. Was auf den Verlust von über dreieinhalb Millionen Quadratkilometern Meereis hinausläuft."
„Dreieinhalb Millionen?" April war so geschockt, als hätte sich der Boden aufgetan und sie verschlungen. „Dann stimmt das? Ich wusste, dass sie schmelzen, aber nicht, dass es so schnell geht."
„Ah", sagte ihr Vater mit seiner schönsten Lehrerstimme. „Die Polkappen sind in den letzten zwanzig Jahren sogar mehr geschmolzen als in den letzten zehntausend Jahren zusammen."
„Dann müssen wir etwas dagegen tun!", schrie April und gab jede Anstrengung auf, ruhig zu bleiben. „Wir müssen das irgendwie wieder umkehren! Ihnen ihr Eis zurückgeben. Warum unternehmen die Menschen nichts dagegen? Warum tust du nicht mehr?" Ihr Vater runzelte die Stirn. Ihm war anzusehen, dass er sich diese Frage noch nie gestellt hatte, und seine buschigen Augenbrauen zogen sich zusammen wie eine verwirrte Raupe. „Ich weiß nicht."[276]

In dieser Szene wird die Emotion ‚Wut' sowohl expliziert als auch implizit durch die Situation indiziert. Auch wenn der Vater in dieser Passage figural, narratorial und auch auktorial diffamiert wird, suggeriert seine Contenance beziehungsweise Emotionslosigkeit Authentizität und ist durch den Unsicherheitsfaktor zu erklären. Als Wissenschaftler operiert er mit objektiven, reliablen und verifizierbaren Fakten, Klimamodelle stellen dagegen Zukunftsszenarien dar: Sie kalkulieren und antizipieren potenzielle beziehungsweise wahrscheinliche Folgen menschlichen Entscheidungshandelns in Bezug auf das Klima, liefern jedoch keine überprüfbaren und belastbaren Daten. Diese Insekurität, die sich auch in der Existenz unterschiedlicher Klimamodelle niederschlägt, provoziert politische wie soziokulturelle Kontroversen

[274] Gold 2022, 179.
[275] Gold 2022, 180.
[276] Gold 2022, 181.

und erzeugt eine hohe Variabilität in der Wahrnehmung und Einschätzung der Klimawandelproblematik. Dabei reicht das Spektrum der Reaktionen auf die Berichte des Weltklimarats von der Akzeptanz seiner Schlussfolgerungen bis hin zu deren Leugnung.[277] Aprils Vater verhält sich zunächst neutral. Das Engagement seiner Tochter, primär jedoch ihre Emotionen beeinflussen ihn. Emotional bewegt, ist er bereit, seine Tochter zu unterstützen. Es handelt sich bei der veränderten Haltung des Vaters nicht um eine Einsicht in die Sinnhaftigkeit der klimaschützenden Maßnahmen, sondern um das Nachgeben, das vor dem Hintergrund der manipulativen Rührung erfolgt.[278]

Aprils ‚Gebrüll' versinnbildlicht ihre Wut auch in einer anderen Szene, in der es unmittelbar um das Schicksal des Eisbären geht. Der Streit entbrennt zwischen ihr und dem Schiffskapitän. Der letztere verweist zwar auf das vertraute Verursacherprinzip mit seiner Schuldzuweisung, die den einzelnen Individuen gilt, sowie mit seiner Entlastungsfunktion für die unbeteiligten Dritten. Dieses universelle Legitimationsmuster[279] hat jedoch angesichts des beständig fragiler werdenden ‚Mensch'-‚Tier'/‚Natur'-Verhältnisses seine Stichhaltigkeit eingebüßt. In dem modifizierten Paradigma wird die Responsibilität für die faktischen Umweltveränderungen sowie für die mit diesen konnektierten diversifizierten Risiken nicht einem konkreten Individuum, sondern dem ‚Menschen' allgemein zugewiesen. Die abstrakten interdependenten Strukturen werden aus Aprils sprachlicher und ideologischer figuraler Perspektive nicht nur kognitiv, sondern emotional zum Ausdruck gebracht und zielen auf die Evokation einer ethischen Haltung. Die Affektation erzielt in der Diegese Erfolg:

> *„Na gut, na gut", murrte der Käpt'n schließlich. „Aber was sollen wir mit ihm machen? Ihn in den nächstgelegenen Zoo bringen?"*
> *„Bär gehört nicht in einen Zoo!", rief April. „Wir müssen ihn zurück nach Spitzbergen bringen!" […] „Und dafür bin ich verantwortlich, weil?"*
> *„Weil wir alle dafür verantwortlich sind!", schrie April. „Verstehen Sie das nicht?"*[280]

Die Ausrufezeichen indizieren Aprils Wut, aber auch ihre resolute Entschlossenheit. Mit der Ellipse – „Weil wir alle dafür verantwortlich sind!"[281] – wird einerseits die Authentizität der mündlichen kindlichen Kommunikation suggeriert, andererseits fungiert sie als Signum des emotionalen Aufruhrs der Figur, der sie nicht in kompletten Sätzen sprechen lässt. Schließlich bedingt die Auslassung des einleitenden Satzes – ‚Sie sind dafür verantwortlich' – die Emphase des kausalen Nebensatzes. Mit der zuletzt gestellten Frage – „Verstehen Sie das nicht?"[282] –, die ebenfalls

[277] Vgl. Mayer 2015, 236.
[278] In der Fortsetzung *Finding Bear* wird dieses Szenario wiederaufgenommen. Der Bitte seiner Tochter folgend, brechen die beiden erneut in die Arktis auf (vgl. Gold 2022a).
[279] Vgl. Gumbrecht/Müller-Charles 1989, 69–70.
[280] Gold 2022, 243.
[281] Gold 2022, 243.
[282] Gold 2022, 243.

emotional nuanciert ist, wird die bestehende soziale Hierarchie eliminiert. In der zitierten Szene scheint April den lebenserfahrenen Kapitän zu belehren. Mit dieser Haltung wird die innertextuelle Wirklichkeit transzendiert.[283]

In Bezug auf die emotiven Anteile der Narration lässt sich festhalten, dass der Text einerseits auf die originelle Nuancierung von Emotionsdarstellungen sowie auf Polyvalenz verzichtet, andererseits die explizite Benennung von Emotionen der Figuren (*character emotions*) in typisierten Situationen favorisiert. Die Szenen, in denen die Emotionen der Figuren mit Hilfe von auch für die kindlichen und jugendlichen Leser leicht identifizierbaren, hochkonventionalisierten rhetorisch-stilistischen Mitteln indiziert werden, kommentiert zusätzlich der nichtdiegetische, allwissende und zuverlässige Erzähler. Damit wird eine partizipative (distanzlose) und identifikatorische Lektüre des Textes begünstigt. Die Effizienz der Wirkung von Emotionsdarstellungen wird mittels Schocks gesteigert. Das Resultat dieser kompositorischen und rhetorisch-stilistischen Überlegungen ist eine Rezeptionslenkung, die die Horaz'schen Dicta *movere* und *delectare* alludiert. Dagegen werden die ästhetische Distanz, die ein Analogon des Kant'schen interesselosen Wohlgefallens ist, und die von Friedrich Schiller geforderte Autonomisierung des Textes und des Rezipienten kompliziert.

4.4.2 *Unter Null Grad. Countdown im Eis* von Ele Fountain

Ele Fountain wählt als Schauplatz für ihre „*Young Adult Dystopia*"[284] die Arktis. Sie leuchtet in dem „elegischen Narrativ"[285], das von der Trauer um den Verlust einer besseren Vergangenheit, in der der Mensch noch in naher Verbindung zur Natur stand, determiniert ist,[286] die gravierenden Konsequenzen des anthropogenen Klimawandels nicht nur für die Biodiversität, sondern auch für die indigenen Gemeinschaften aus. Diese sind in mehrfacher Hinsicht von der Eisschmelze betroffen. Zum einen zerstört das Tauen des Permafrostes ihre natürlichen Lebensräume.[287] Die Destruktion eines intakten Ökosystems kommt erschwerend hinzu.[288] Zum anderen werden sie unmittelbar mit den Aktionen des *ecological imperialism* konfrontiert.[289]

Ele Fountain konkretisiert an der Figur des heranwachsenden Inuit Yutu die Signa der höchst komplexen, in ihrer räumlichen Reichweite sehr unterschiedlich ausgeprägten und in ihrer Entwicklung vielfach unberechenbaren ökologisch-kulturellen Transformationen. Eines der Anzeichen des für die Gegenwart konstatier-

283 Vgl. Friday for Future: https://fridaysforfuture.de (30.11.2023).
284 Wanning 2019, 432. Das Genre *Young Adult Dystopia* (YAD) vermittelt Jugendlichen den Verlust, der durch die Zerstörung der Natur eintritt, selbst wenn sie in ihrer unmittelbaren Umgebung die reale Natur noch als relativ intakt erfahren (vgl. Wanning 2019, 432).
285 Bühler 2016, 154.
286 Vgl. Bühler 2016, 154.
287 Vgl. Fountain 2021, 14, 15, 252.
288 Vgl. Fountain 2021, 17, 34, 142, 150, 178, 189, 252.
289 Vgl. Fountain 2021, 43, 246.

ten Klimawandels, das Ausbleiben des verlässlichen Wechsels der Jahreszeiten, kostet Yutus Eltern ihr Leben.[290] Somit wird die bestehende „Matrix der Klimawandel-Narrative"[291] auch auf eine psychologische Erfahrungsdimension expandiert.

Der verwaiste Junge wächst bei seiner „*anaanatsiag*"[292] (i. e. Großmutter) Miki auf. Eng verbunden mit der Natur nimmt sie die mittlerweile unverkennbaren Manifestationen der sich anbahnenden Klimakatastrophe mit großer Sorge wahr.[293] Diese Antizipation impliziert eine Gefahreneinschätzung, die sowohl auf der empirischen Erfahrung als auch auf dem Bewusstsein einer Insekurität beruht: „Das Wetter ändert sich, ihr Jahrhunderte altes Wissen kommt nicht mehr mit. Das Band zwischen Natur und Mensch ist beschädigt."[294] Ihr Enkel Yutu wie auch seine Freundin Bee verkennen zu Beginn die Gefahrenpotenziale des baldigen Klimakollapses. So plant Yutu, trotz Eisschmelze, die bereits eingesetzt hat, allein auf Robbenjagd zu gehen, um seiner Großmutter eine Freude zu bereiten:

> *Ich male mir aus, wie ich mit zwei fetten Robben hinten am Schneemobil vor Großmutters Haus ankomme, stelle mir ihren Gesichtsausdruck vor. Zuerst wird sie mir einen Blick zuwerfen, der sagt: Das hättest du nicht tun sollen. Dann wird sie lächeln. Ein Lächeln übers ganze Gesicht, so breit, dass sich die Runzeln um ihre Augen und ihre Wangen vertiefen.*[295]

Yutus Altruismus und seine Emotion der Vorfreude auf die Reaktion der Großmutter potenzieren die Empathie für seine Figur. Aber auch der liebevolle Jugendliche wird von der Klimaveränderung nicht verschont: Er bricht während dieses waghalsigen Abenteuers ein.

Die Familie seiner Freundin Bee ist intakt. Ihr Vater ist Geologe, der weltweit für „Erdölgesellschaften die größten Erdölvorkommen" erkundet und die „einfachsten Förderwege" entwickelt.[296] Allerdings lehnt er mit aller Vehemenz die Gier der meist multinational agierenden Unternehmen und die damit konnektierte Exploitation der Arktis ab.[297] Da diese Attitüde nicht von seinen Arbeitgebern geteilt wird,[298] sollen seine Beweise für die anvisierte Zerschneidung weiterer Lebensräume, u. a. von Yutus Dorf, und auch der Wissenschaftler selbst beseitigt werden. Bee begleitet ihren Vater ahnungslos zur Übergabe wichtiger Beweise für die Zerstörung der Lebensgrundlage der indigenen Menschengruppen sowie der nichtmenschlichen Lebewesen und gelangt auf diese Weise in die Arktis, wo sie den fast erfrorenen Yutu rettet. Ihr gemeinsames Ziel ist es, die nach Profit strebenden

[290] Vgl. Fountain 2021, 11.
[291] Daniels/Endfield 2009, 222.
[292] Vgl. Fountain 2021, 14.
[293] Vgl. Fountain 2021, 35.
[294] Fountain 2021, 11.
[295] Fountain 2021, 36.
[296] Vgl. Fountain 2021, 43.
[297] Vgl. Fountain 2021, 247.
[298] Vgl. Fountain 2021, 43, 239.

Konzerne aufzuhalten. Anders als im kulturökologischen Narrativ *Grüner wird's nicht: Der Sommer, in dem ich die Welt rettete* von William Sutcliffe erfahren sie keine Unterstützung.[299]

Als figurale narrative Instanzen fungieren alternierend Yutu und Bee. Für beide wird kontinuierlich situationsvermittelte Empathie evoziert. Zu Beginn sind sie als sensible und verletzliche Figuren dargestellt, die jedoch im Fortgang der Narration ihre Vulnerabilität überwinden und für die Restitution der Gerechtigkeit sowie für die Rechte der von der globalen Erderwärmung betroffenen Menschen und der nichtmenschlichen Lebewesen kämpfen. Anders als in den Texten *Der letzte Bär* von Hannah Gold und *White Zone. Letzte Chance* von Katja Brandis, aber ähnlich wie im kulturökologischen Narrativ *Grüner wird's nicht: Der Sommer, in dem ich die Welt rettete* von William Sutcliffe wird der Raum als deterritorialisiert gezeichnet. Das Fehlen einer konkreten Topografie augmentiert den transnationalen Effekt der antizipierbaren ökologischen Katastrophe sowie ihre „kosmopolitische Kraft"[300]: Ihre Reichweite transzendiert soziale und nationale Differenzierungen und verlangt Ulrich Beck zufolge nach einer „planetarischen Verantwortungsethik"[301].

Die dominante narrative Strategie besteht in der Hybridisierung faktualer und fiktionaler Elemente. Die Ich-Erzählerin Bee flicht in ihre Narration verifizierbare und reliable Aussagen ihres Vaters ein. Als Wissenschaftler beansprucht er für sich eine höhere Glaubhaftigkeit als seine heranwachsende Tochter.[302] Sein letzter Kommentar in dem Zitat lässt sich als Indiz einer theoretischen zuverlässigen Narration einordnen.

> *„Warum bohren die dann nicht einfach da oben?", frage ich [Bee] und deute auf das große weiße Nichts vor uns.*
> *„Das würden sie furchtbar gern", sagt er [der Vater]. „Aber diese Gegend ist eine der letzten unberührten Naturlandschaften auf dem Planeten, das können wir einfach nicht tun." „Andererseits haben sich Ölgesellschaften noch nie um die Natur geschert, oder?"*[303]

Die Argumentationslinien von Yutu, der ebenfalls ein zuverlässiger Ich-Narrator ist, und seiner Großmutter Mika sind evidenzbasiert:

> *„Die Tage sind immer noch zu kurz" und „Schnee im Mund zu schmelzen dauert lange, auch bei einer kleinen Menge. Außerdem kühlt der Körper dadurch aus, was nicht gerade gut ist."*[304]

[299] Vgl. Sutcliffe 2023, 157–158.
[300] Beck 2007, 29.
[301] Beck 2007, 41.
[302] Vgl. Fountain 2021, 43.
[303] Fountain 2021, 43.
[304] Fountain 2021, 143.

„Jedes Jahr wird es wärmer und der Permafrost taut immer weiter ab. Die meisten Häuser in unserem Dorf werden bald in sich zusammenfallen, auch das von Großmutter. Sie haben kein festes Fundament mehr, das sie trägt."[305]

Die Orientierung an den sicht- und erklärbaren Phänomenen soll den Unsicherheitsfaktor, der dem anthropogenen globalen Klimawandel aufgrund seiner Abstraktheit sowie aufgrund seiner zeitlichen und räumlichen Entgrenzung inhärent ist, reduzieren.

Yutus figurale Redeanteile sind auch dann sachlich gestaltet, wenn es um die Jagd auf Robben sowie um ihren Verzehr geht, da ihm und seiner Großmutter keine vegetarischen beziehungsweise veganen Alternativen zur Verfügung stehen:

„Hier", sagt er und reicht mir einen kleinen Klumpen.
„Iss das."
Ich stecke ihn in den Mund und kaue. Die Konsistenz erinnert mich an Karamell, aber zugleich schmeckt das Zeug irgendwie nach Fisch, und es macht meine Lippen fettig. „Was ist das?", frage ich, während ich die Hand nach einem zweiten Bissen ausstrecke. „Robbenfett."
Speichel steigt mir in den Mund. Ich starre den Klumpen Fett auf meinem Handschuh an.

„Was ist denn?", fragt Yutu.
„Ich – na ja, ich mag Robben."
„Bestimmt würde ich auch Schafe mögen, wenn ich mal eins zu Gesicht bekäme", sagt er.

„Aber Schafe sind dazu da, gegessen zu werden."
„Wer sagt das?", erwidert Yutu.
„Na ja, die werden extra dafür gezüchtet."
„Die armen Schafe", sagt er. „Diese Robbe war frei."
„Klar", sage ich. „Robben sind ja Wildtiere."
„Wir töten, was wir brauchen, und nicht was, wir wollen." Er sieht mich mit neutralem Gesichtsausdruck an. […] „Und jetzt können wir nicht einmal mehr das tun".[306]

In dieser Szene konstituieren sich die impliziten Emotionen durch die unkonventionelle Situation, in der die Figuren Bee und Yutu agieren, sowie durch ihr nonverbales und verbales Verhalten. Es lassen sich die Elemente der Verfremdung, die auf die Poetiken von Viktor Šklovskij, Walter Benjamin und Bertolt Brecht rekurrieren, identifizieren. Zum einen ist Bees Schock und die mit diesem konnektierte Emotion des Ekels zu nennen. Zum anderen prädisponiert Yutus Ironie die Infragestellung von etablierten Selbstverständlichkeiten und evoziert über eine distanzierende Attitüde eine Erkenntnis. Die geringe Menge der deliziösen Speise sowie die existenzielle und begründete Angst vor dem Nahrungsmittelmangel, die leitmotivisch für

[305] Fountain 2021, 252.
[306] Fountain 2021, 142.

Ele Fountains kulturökologisches, elegisches Narrativ sind, und die in einen Nexus mit dem Klimawandel gestellt werden, zielen ebenfalls qua einer evozierten Verfremdung auf die kognitive Erkenntnis und Reflexion der Essgewohnheiten sowie des hedonistischen Umgangs mit den Nahrungsmitteln zumindest in der westeuropäischen Gesellschaft. Die Erkenntnis resultiert aus der Überwindung der Gleichgültigkeit und führt zu einem Verständnis der soziokulturellen Realität.

Schließlich ist der realistische Stil mit Elementen der apokalyptisch-alarmistischen Schreibweise zu erwähnen. Es wird kein Zukunftsszenario einer regenerierten Umwelt, in der der Mensch und die nichtmenschliche Natur in Harmonie koexistieren, kreiert. Die alte Großmutter Miki, die synekdochisch die verloren gegangenen Traditionen und die nicht mehr existente Kultur[307] sowie die langsam sterbende Natur verkörpert, formuliert die antizipierbare, dystopisch anmutende Perspektive am Ende des Thrillers wie folgt: „Erst verschwinden die Tiere, dann Meereis und jetzt unser Haus.“[308] In dieser Situation wird für die Darstellung der ergreifenden Traurigkeit die Chronobiologie – der Lebensabend – mit der Naturbeschreibung konnektiert. Ähnlich fungiert der Rückgriff auf die hochkonventionelle Metapher des Hauses. In diesem Kontext ruft das Lexem ‚Haus‘ allusiv divergierende – utopische und dystopische – Konzepte in den Sinn. Yutu und seine Großmutter erleben dort eine glückliche Zeit. Dementsprechend konnektieren sie ihr Zuhause mit der Vorstellung des *locus amoenus*. Wenn Yutu sich einen Umzug vorstellen kann und zu Beginn der Narration über die Alternativen zu seinem Leben in der Arktis sinniert, bedeutet für Miki der Verlust ihres Zuhauses das Ende ihres Lebens,[309] über welches sie nicht bereit ist zu sprechen.[310] Ihr Haus symbolisiert für sie die Arktis und den gesamten Planeten. Darüber hinaus ist ihr Haus ein Relikt sowie ein Symbol einer besseren Vergangenheit, in der eine Balance zwischen der menschlichen und nichtmenschlichen Natur vorherrschend war. Damit wird die erste Phase in dem dualen Modell von John Berger[311] allusioniert, bevor die Dominanz des Anthropozentrismus zu einer Disbalance führte.

> *Wir müssen weg. Jedes Jahr wird es wärmer und der Permafrost taut immer weiter ab. Die meisten Häuser in unserem Dorf werden bald in sich zusammenfallen, auch das von Großmutter. Sie haben kein festes Fundament mehr, das sie trägt. […] Miki seufzt und berührt ihre Lider mit den Fingerspitzen.*[312]

Am Ende des Zitats wird Mikis Traurigkeit einerseits durch die konventionelle Geste indiziert, andererseits wird das emotionale Ausdrucksverhalten der Figur variiert, indem die normierten emotiven Verhaltensmuster der außertextuellen Realität verletzt und dadurch die indizierten Emotionen intensiviert werden. Weinen vor

[307] Vgl. Fountain 2021, 51.
[308] Fountain 2021, 252.
[309] Vgl. Fountain 2021, 14–15.
[310] Vgl. Fountain 2021, 252.
[311] Vgl. Berger 2015.
[312] Fountain 2021, 252.

Kindern oder vor Jugendlichen gilt als tabuisiert. Miki, die in der gesamten Narration entweder schweigsam oder beherrscht bleibt, zeigt ihre Traurigkeit vor ihrem Enkelsohn und seiner Freundin. Mit diesem ‚Verstoß' gegen den Usus wird die Intensität der Emotion ausgedrückt.

Der Text schließt fatalistisch mit dem inneren Monolog von Bee, in dem sie über den Verlust von „etwas unvorstellbar Kostbare[m]"[313] sinniert. Diese Replik findet sich bereits in dem ersten, der eigentlichen Narration vorausgehenden Kapitel mit dem Titel der ‚Sturm', in dem die Schwäche des menschlichen Individuums angesichts des anthropogenen unaufhaltsamen und unkontrollierbaren Klimawandels demonstriert wird. Der Kreis schließt sich. Die melancholische Haltung der Figur in Ele Fountains Roman pointiert die Erfahrung des Verlusts mit dem Ziel, zu affizieren und zum Handeln zu motivieren, solange es „nicht zu spät ist."[314] In diesem abschließenden Satz des Katastrophennarrativs, der zugleich einen expliziten Aufruf zum Klimaschutz inhäriert, lässt sich zwar eine Parallele zu dem kulturökologischen Abenteuerroman *Der letzte Bär* von Hannah Gold identifizieren, aber die narrativen Strategien der wirkungsorientierten Emotionsdarstellung divergieren. In einem Rahmenkonstrukt[315] erfolgt die explizite Thematisierung des Bedauerns um den Verlust der Arktis und die Indizierung der Betroffenheit der auktorial affirmierten Figuren. Diese kompositorische und stilistische Entscheidung lässt sich auf die Intention der abstrakten Autorin zurückführen, bestimmte thematische Schwerpunkte des Klimawandels erkennbar zu positionieren.[316]

Die implizite Emotion der Traurigkeit über den Verlust des Bandes „zwischen Mensch und Natur"[317] sowie die bittere Enttäuschung über die Habgier der Akteure des *ecological imperialism*[318] konstituieren sich im elegischen Narrativ durch die Handlung des Textes, das Verhalten und die Aussagen der affirmierten Figuren sowie durch die Situationen, in denen diese Figuren agieren und die sie verursachen. Auch bei der Implikation von diesen Emotionen lässt sich eine Zirkularität feststellen. Damit wird einerseits den emotiven Konstituenten der Nachdruck verliehen, andererseits wird auf einen *circulus vitiosus* allusioniert, der den politischen und ökonomischen Diskurs um die globale Klimaveränderung dominiert.

Der naturgebundene Yutu wird in Opposition zum Stadtmädchen Bee gesetzt.[319] Sie pointiert ihre automatisierte Wahrnehmung, die sie, wie Viktor Šklovskij postulierte, die Schönheit der (Um-)Welt nicht merken lässt.

> *Ich mag viel gereist sein […] aber erst von dir habe ich gelernt, die Welt um mich herum anders zu betrachten. Dabei geht es um ganz simple Dinge: die Stille erleben, das Wetter*

[313] Fountain 2021, 253.
[314] Fountain 2021, 253.
[315] Fountain 2021, 43 und 247.
[316] Interview mit Ele Fountain: https://readingpebbles.co.uk/melt-q-and-a/ (04.05.2025).
[317] Fountain 2021, 11, 253.
[318] Fountain 2021, 43, 247.
[319] Eine ähnliche Konstellation findet sich bei Stanišič (vgl. Stanišič 2023).

wahrnehmen, den Boden unter den Füßen spüren. Alles das hatte vorher kaum Platz in meinem Leben.[320]

Yutu und seine Großmutter Miki ‚verhindern', dass Bees Leben und stellvertretend das der kindlichen und jugendlichen abstrakten Leser Viktor Šklovskijs Poetik zufolge „unbewusst vorbei läuft"[321]. Die durch Bee thematisierte Desautomatisierung der Wahrnehmung qua Verfremdung sowie die partiell indizierte Intensivierung der sinnlichen Wahrnehmung mittels Tropen zielen auf die Revision von klimaindifferenten Routinen. Der Effekt des Staunens über die Schönheit der atemberaubenden Landschaften und der Einblick in das Leben und die Kultur der Inuit sowie die Empathie für sie sollen eine Erkenntnis[322] und konklusiv zumindest eine veränderte Denk- und Handlungsweise in Bezug auf den ‚Klimawandel' evozieren. Damit werden die abstrakten Leser auch in diesem kulturökologischen, als heteronom zu klassifizierenden Narrativ mittels der expliziten Thematisierung von Emotionen und ihrer impliziten Indikation dazu bewegt, aktiv zu werden.

4.4.3 *White Zone. Letzte Chance* von Katja Brandis

Katja Brandis verlegt die Handlung ihres kulturökologischen Thrillers in das Jahr 2030. Als Schauplatz fungiert eine verlassene Forschungsstation namens Neumayer III in der Antarktis. Die im Titel erwähnte ‚letzte Chance' bezieht sich sowohl auf die sechs Figuren, allesamt vorbestrafte Jugendliche, als auch auf den bedrohten Kontinent.

Separiert von der menschlichen Gesellschaft und von den als essenziell empfundenen Errungenschaften der Zivilisation, i. e. Internet, fühlen sich die sechs Jugendlichen wie Gefangene. Sukzessive beginnen sie jedoch, die Schönheit und Fragilität der sie umgebenden nichtmenschlichen Natur zu schätzen.

So lässt sie die Beobachtung der engen Beziehung zwischen Walen, nämlich der Mutter und ihrem Kalb,[323] Rückschlüsse auf die komplexe subjektive, kognitive, emotionale und soziale Welt dieser Tiere vornehmen.[324] Auf die Schilderung der Idylle, in die originelle Komparationen, beispielsweise „ein10er BMW"[325] als Ausdruck des Staunens, implementiert sind, folgt die detaillierte Deskription der Jagd auf die „charismatischen Tiere"[326]:

Gerade tauchen die Wale wieder auf, und wir hören einen Knall – sie haben die Harpune abgeschossen! Die Spitze gräbt sich in einen der Wale, den größeren, und es gibt einen zweiten Knall, dumpfer diesmal, er scheint aus dem Inneren des Tieres zu kommen. Gleich

320 Fountain 2021, 253.
321 Šklovskij 1969, 15.
322 Vgl. Brecht 1967, 301.
323 Vgl. Brandis 2017, 274.
324 Vgl. Bekoff 2002.
325 Brandis 2017, 274.
326 Heise 2010, 48.

darauf färbt sich das Meer zu einem dunklen, schaumigen Rot. Mir wird klar, dass es eine Harpune mit Explosivkopf gewesen ist, sie ist im Körper des Wals hochgegangen. Ich mag mir nicht vorstellen, wie sich das angefühlt hat.[327]

Die Aufschrift auf der Bordwand – „*Wal-Filet in Spitzen-Qualität – leicht bekömmlich und gesund*“[328] – löst in den jugendlichen Figuren einen Schock über die menschliche Fähigkeit zur Destruktion aus. Die Legitimation der Jagd durch einen Hinweis auf den Profit, den eine der Figuren anführt – „So ein Tier ist eine Menge wert, ein paar Gramm Wal-Sushi kosten in Tokio fast hundert Euro, habe ich gehört“[329] –, verstärkt den emotionalen Aufruhr der Figuren. Es folgen wutentbrannte Schreie, Beschimpfungen in Form von Vulgarismen, Tränen, Elemente des *delightfull horrors* sowie Anglizismen. Der Rückgriff auf die englische Sprache liest sich in dieser Passage als Ausdruck letzter Hoffnung, gehört zu werden und wenigstens das Kalb des Buckelwals zu retten, und purer Verzweiflung.

Tränen laufen Fee über das Gesicht. […]
Mir dreht sich der Magen herum, ich weiß nicht, ob ich weiter zusehen will bei diesem Gemetzel. Doch ich schaffe es nicht, mich abzuwenden. Und so sehe ich auch, wie der Wal sich im Todeskampf windet, die Flossen aufs Wasser peitscht und schließlich reglos im Wasser liegt. Der zweite, kleinere Wal bleibt ganz in seiner Nähe, er wirkt ratlos und versucht, nicht zu fliehen. Das wird wohl das Kalb sein.
„Lasst wenigstens den anderen in Ruhe!“, schreit Benny, seine Stimme kippt über. „Haut ab! Go home!“
Doch die Walfänger haben nichts dergleichen im Sinn – vorne an der Harpunenkanone steht weiterhin ein Besatzungsmitglied, späht ins Meer und schwenkt die Waffe auf den zweiten Buckelwal zu.
Heiße, brennende Wut steigt in mir hoch, und ich schreie mit den anderen, brülle den Walfängern zu, was ich von ihnen halte.[330]

Der brutale Mord an dieser kleinen Walfamilie, dessen Augenzeugen sie geworden sind, bewegt sie zutiefst und evoziert unbändigen Zorn über die Gier und Neigung zur Destruktion. Die verwendeten Strategien der Emotionsdarstellung lassen sich mit der stilistisch-rhetorischen Vorgehensweise vergleichen, die Hannah Gold in ihrem Text *Der letzte Bär* einsetzt. Dabei fällt die Kontrastierung auf, die durch die Komparationen und die Implementation von schockierenden Konstituenten arrondiert wird. Die Kontraste werden sowohl mittels der Adjektive als auch mittels der Verben pointiert. Die Situation, in der die Buckelwale gesichtet werden, löst bei den Jugendlichen Staunen aus. Dieses wird mit den konventionellen Epitheta ‚schön‘, ‚gewaltig‘ und ‚behäbig‘ aus der sprachlichen und ideologischen Perspektive der jugendlichen diegetischen Erzählerin Crash zum Ausdruck gebracht. Der Vergleich

[327] Brandis 2017, 274.
[328] Brandis 2017, 274, Hervorhebung im Original.
[329] Brandis 2017, 274.
[330] Brandis 2017, 274.

der Buckelwale mit Dinosauriern ist aus doppelter Perspektive interessant. Zum einen wird auf die Größe angespielt, zum anderen wird jedoch das Faktum vor Augen geführt, dass in der Diegese die Buckelwale vom Aussterben bedroht sind und bald ebenso wie die Saurier lediglich in der Erinnerung an die Vergangenheit existieren werden.

Anders als in dem Text *Der letzte Bär* von Hannah Gold werden Emotionen vorwiegend implizit indiziert und nicht explizit thematisiert. Dies lässt sich durch die primäre Adressatengruppe und ihren implikativen Wissenshorizont erklären. Die Repetitio des Negationspartikels ‚nein' in der Ellipse – „Nein", sagt sie. „Nein."[331] – verweist auf das Leugnen der gesehenen Brutalität wie der eigenen Machtlosigkeit, die Wale zu beschützen. Das Entsetzen potenziert sich mit der detaillierten Schilderung der Waltötung und wird zugespitzt als ‚Gemetzel' bezeichnet. Mit dieser hochkonventionalisierten Metapher werden das Entsetzen, der Ekel und die Wut sowie die „Aufstörung"[332] der Figuren indiziert.

Erschüttert entscheiden sich die unfreiwilligen Augenzeugen, den Walfang zu stoppen.

> *Er [der entführte Geschäftsführer] würdigt das Frühstückstablett keines Blickes. „Mich interessiert natürlich, wer die skrupellosen Leute sind, die mich gefangen halten." Skrupellos hat mich im Leben noch niemand genannt. Im ersten Moment bin ich schockiert, bis mir klar wird, dass er recht hat. Aber ich bin nicht in der Stimmung, das zuzugeben. „Unser Problem ist eher, dass wir zu viele Skrupel haben. Wir ertragen es nicht, zuzuschauen, wie Tausende von Walen ermordet werden. Deswegen tun wir was dagegen, ob es Ihnen passt oder nicht."*[333]

In dieser Szene zwischen dem entführten, für den Walfang maßgeblich verantwortlichen Geschäftsführer Tamura und der diegetischen Erzählerin Crash werden die Emotionen sowohl expliziert als auch indiziert. Die junge Frau Crash wirkt nach seiner Anschuldigung, skrupellos zu sein, „schockiert"[334]. Die Kursivierung indiziert ihre Empörung. In einem weiteren Schritt führt ihr Schock zur Erkenntnis der Illegalität des von ihr und ihren Freunden vollzogenen Schrittes. Diese Einsicht führt jedoch weder zur Befreiung des Gefangenen noch fundiert sie eine Verhandlung. Mit dem Überschreiten der impermeablen Grenze[335] wird die Diegese transzendiert und die Handlungsweisen der mit illegalen Mitteln für den Klimaschutz Kämpfenden werden einer kritischen Reflexion unterzogen. In einem Wortspiel – ‚skrupellos' versus ‚skrupulös' – wird Tamuras Argument gegen ihn gewendet. Diese Spiegelung der gegenseitigen Vorwürfe der Ignoranz sowie der Skrupellosigkeit ist für die Narrative des Ecocriticism kennzeichnend.

---

331 Brandis 2017, 274.
332 Wolting 2022, 61.
333 Brandis 2017, 327, Hervorhebung im Original.
334 Brandis 2017, 327.
335 Vgl. Lotman 1970.

Anders als in den kulturökologischen Narrativen von Hannah Gold, Ele Fountain und William Sutcliffe, in denen auch Kinder beziehungsweise Jugendliche die Initiative für die Aufhebung der anthropologischen Differenz ergreifen, eskaliert die Situation im Thriller von Katja Brandis. Die von den Jugendlichen entführte fiktionale Person wird getötet. Dieser Wendepunkt ist jedoch nicht als eine Kritik an den auktorial affirmierten Motiven der Jugendlichen, die sich für die Revaluation der nichtmenschlichen Natur einsetzen, zu lesen, sondern an den illegalen Mitteln, für die sie sich entschieden haben. Ihr tragisch endender Einsatz bleibt aus der soziopolitischen Perspektive folgenlos. Erst der gesetzeskonforme Weg zeitigt seine Erfolge,[336] wodurch der Aspekt des *docere* identifizierbar wird.

Katja Brandis variiert facettenreich die dunklen Aspekte der Anthropozentrierung und lässt ihre Figuren darauf mit Wut, die sowohl indiziert als auch expliziert wird, reagieren: Bald fungieren die „*cholesterinarm[en] und köstlich[en]*“[337] Pinguineier, die man im Supermarkt kaufen kann, und die zum Frühstück verzehrt werden sollen, bald ein Wal-Sushi[338] als Auslöser emotionaler Reaktionen.

> *Und die Frühstückseier ... irgendwie verdächtig. Ich schlage meins auf und schaue mir das Innere an.*
> *„Blau“, stelle ich fest.*
> *„Wie, blau?“, fragt Fee und beugt sich in meine Richtung.*
> *„Blau eben“, sage ich und halte es ihr hin.*
> *Martin sieht nicht begeistert aus. Er schnappt sich das Ei und marschiert damit Richtung Küche. Neugierig pilgern Fee, Benny, Dattel und ich hinterher.*
> *„Sara, das sind Pinguineier! Das geht wirklich nicht ... Wo hast du die her?“*
> *Wortlos hält sie ihm eine Eierschachtel aus Pappe hin, darauf ist ein lachender Pinguin abgebildet und in einer fremden Sprache steht irgendetwas darauf.*
> *„Aha, das ist Spanisch – cholesterinarm und köstlich“, übersetzt Dattel […].*
> *„Kann man kaufen in Chile und Argentinien“, knurrt Sara und blickt Martin vorwurfsvoll an. „Im Supermarkt.“*
> *„Tatsächlich?“ Martin sucht nach Worten. „Anscheinend ... gehört das auch dazu, wenn eine Gegend ... äh, kein Schutzgebiet mehr ist.“ Er dreht eins der restlichen porzellanfarbenen Eier in den Händen. „Schwer zu sagen, von welcher Art ... vielleicht Adélie- oder Humboldtpinguin.“*
> *Zum ersten Mal sehe ich Fee wütend […]. „Dreck! Wie können die so was machen? Pinguine sind doch vom Aussterben bedroht, oder, Martin?“*
> *„Nicht direkt“, muss Martin zugeben […] „Auch wenn manche Arten Probleme durch die Klimaerwärmung haben.“*[339]
> *[…] Ich hatte als Kind mal einen Pinguin als Kuscheltier, und den alten Film Happy Feet habe ich achtmal geschaut, obwohl ich irgendwann kapiert habe, dass Pinguine nicht*

[336] Vgl. Brandis 2017, 440.
[337] Vgl. Brandis 2017, 34, Hervorhebung im Original.
[338] Vgl. Brandis 2017, 277.
[339] Brandis 2017, 33–34.

wirklich singen und tanzen. Pinguin essen? Dann kann auch gleich gedünstete Katze auf die Speisekarte.[340]

In dieser Szene lassen sich zum einen die Elemente der Verfremdung und auch des Schocks identifizieren, die bei der diegetischen Erzählerin namens Crash und anderen Figuren zur Desautomatisierung der Wahrnehmung und konklusiv zur Modifikation der Denk- und Handlungsweisen beitragen. Potenziert wird die Intensivierung der sinnlichen Wahrnehmung mittels ihrer Erinnerung an den Animationsfilm, in dem die Pinguine als niedliche, anthropomorphisierte Empathieträger dargestellt werden. Eine ähnliche Funktion erfüllt der Vergleich mit dem weltweit beliebtesten Haustier, der Katze. Ferner evoziert die Komparation des emotionalaufgeladenen Pinguins mit der ebenfalls emotional aufgeladenen Katze bei der Erzählerin in Kombination mit dem Partizipialattribut ‚gedünstet' Ekel. Mittels einer imaginierten Metamorphose der Katze in eine Speise werden die agierenden Figuren für den Verzehr von Fleisch sensibilisiert. Im Fortgang der Narration entscheiden sich alle Figuren für eine vegane Ernährung, wodurch der Impuls zum Transfer im Sinne des *movere* erkennbar wird. Die Emotionsdarstellung in der zitierten, im unmittelbaren dramatischen Modus wiedergegebenen Konversation erfolgt impliziert. Hierfür wird eine unkonventionelle Situation, in die die unerwarteten Vergleiche impliziert werden, gewählt.

Neben den negativ nuancierten Emotionen ruft der mit Hilfe von impliziten Emotionen ausgelöste Verfremdungseffekt eine kognitive Erkenntnis im Brecht'schen Sinn hervor. Sie wird mit einer rhetorischen Frage – „Tatsächlich?"[341] – eingeleitet, die die negativ konnotierte Überraschung über den Rückschritt (i. e. die imaginierte Abschaffung der Schutzgebiete) ausdrückt. Das Entsetzen wird mit der innerfiktionalen Auflösung des Antarktisvertrages, der seit 1961 besteht und 2041 wieder neu verhandelt wird, konnektiert. Mit dieser narrativen Strategie, die Empathie für die Pinguine und stellvertretend für alle nichtmenschlichen Lebewesen und ihre antizipierbare Ausbeutung beziehungsweise Vernichtung synthetisiert, wird das abstrakte und nicht greifbare dystopische Zukunftsszenario konkretisiert. Dieses wäre das Resultat falscher politischer Entscheidungen, die unter der Pression ökonomischer Akteure des *ecological imperialism* getroffen werden könnten. Die Menschheit würde in diesem Fall der auktorialen Position zufolge in die erste Phase der Berger'schen ‚Mensch'-‚Tier'-Dichotomie regredieren.[342]

Es sind aber auch die unbedachten Äußerungen der negativen Figuren, die die Wut in den umweltbewussten jugendlichen Figuren evozieren:

„Das sind ja auch Adélies. […] Einer von denen würde in meinen Rucksack passen. […] Ich glaube ich streichle den mal."[343] *„Das mit dem fünf Meter Abstand gilt ja wohl*

[340] Brandis 2017, 35.
[341] Brandis 2017, 34.
[342] Im Nachwort wird darauf explizit eingegangen (vgl. Brandis 2017, 455).
[343] Brandis 2017, 46.

> *nicht mehr." „Darauf kannst Du wetten", sage ich und wir klatschen uns ab. Hey, wir sind in der verdammten Antarktis, ich kann unmöglich zurückfahren, ohne einmal einen Pinguin angefasst zu haben!*[344]

Diese respektlose Haltung wird von den Anmerkungen anderer Figuren übertroffen: „Aber ich hätte gern eins! [Robbensteak] Gut durchgebraten, bitte."[345] Es bleibt nicht bei bloßen Aussagen. Im Kapitel ‚Robbenklatschen'[346] überfallen die ignoranten, anthropozentrisch denkenden Jugendlichen eine schlafende Robbe. Die Kursivierung der Onomatopoetikons „*Klatsch*"[347] sowie das „Krümmen vor Lachen"[348] sind Insignien der mangelnden Sensibilität gegenüber den Tieren und ihrer Verdinglichung in den Augen der ‚Menschen', die die zweite Phase des dualen Modells von John Berger[349] in Erinnerung rufen. Die Freude, die die Figuren dabei empfinden, wird nicht indiziert, sondern explizit benannt. In der erlebten Rede von Crash wird die scheinbare Harmlosigkeit des ‚Robbenklatschens' reflektiert und evoziert ihre aufkeimenden Zweifel an der Richtigkeit der vollzogenen Grausamkeit. Eine andere Figur namens Dattel unternimmt einen Versuch, die skrupellos vollzogene, gegenüber den Tieren despektierliche Aktion zu rechtfertigen, indem das biologische Verhaltensmuster eines Seeleoparden beschrieben wird. Die Kontrastierung des scheinbaren Vergnügens mit dem scheinbaren brutalen Vorgehen des Seeleoparden bewirkt in der affirmierten Figur der diegetischen Erzählerin eine andere Reaktion als die von Dattel antizipierte, auch wenn eine der Figuren sich angesichts der Vorgehensweise des Tieres bei der überlebensnotwendigen Nahrungsbeschaffung ekelt. „Iiiih! […] Wollte ich das wissen?"[350] Das Jagdmuster des Seeleoparden evoziert keine Verfremdung, während der Überfall der jugendlichen Figuren im „Robbenland"[351] bereits an dieser Stelle in der Narration die intelligenteren Figuren zum Aufgeben der anthropozentrischen Denk- und Handlungsweisen ermutigt.

Doch sind nicht nur die Ausrottung der nichtmenschlichen Natur sowie eine Anthropozentrierung in der komplexen ‚Mensch'-‚Tier'-Dichotomie die Themen des Thrillers, sondern auch das Tauen der Permafrost-Gebiete, die Eisschmelze[352] und die Verschmutzung der Meere durch Mikroplastik.[353] Für die Darstellung dieser Aspekte werden die faktualen und fiktionalen Inhalte hybridisiert.

---

[344] Brandis 2017, 254, Hervorhebung im Original.
[345] Brandis 2017, 57.
[346] Vgl. Brandis 2017, 255–264.
[347] Brandis 2017, 255, Hervorhebung im Original.
[348] Brandis 2017, 255.
[349] Vgl. Berger 2015.
[350] Brandis 2017, 255.
[351] Brandis 2017, 255.
[352] Vgl. Brandis 2017, 34, 272.
[353] Vgl. Brandis 2017, 41.

Ferner werden paradoxe Erzählweisen implementiert. So finden sich auf der einen Seite Darstellungen der schönen Landschaft,[354] aber auf der anderen Seite wird die anthropogen verursachte Zerstörung beschrieben.[355]

Die zu früh einsetzende Eisschmelze kostet die Jugendlichen und ihren Betreuer fast das Leben.[356] Sie erleben mit, wie der Lebensraum der Adélies zerstört wird und Tausende von ihnen sterben.

Der realistische Schreibmodus visiert die Nähe zum impliziten Wissensspektrum der abstrakten Leser an und repräsentiert das Klimawandelrisiko als dauerhaft, als Zeichen einer Krise, die nicht vollständig überwunden, jedoch in einer bestimmten Hinsicht abgemildert werden kann. Im Glossar finden sich nicht nur Erklärungen von Fachtermini, sondern es wird implizit auf die Gefahren und Konsequenzen politischer und ökonomischer Entscheidungen, wie beispielsweise die potenzielle Auflösung des Antarktisvertrages hingewiesen, die solche Szenarien wie den beschriebenen Walfang prädisponieren würde.[357] Damit kann der Thriller als ein Risikonarrativ betrachtet werden.[358]

Diese drei kulturökologischen Narrative weisen vielzählige Parallelen bei der Darstellung von emotiven Anteilen der Figuren auf. Die Kontrastierungen in den Texten – die atemberaubende Pracht der Eisbären[359] versus ihre desaströse Physis,[360] die majestätische Schönheit der Wale versus ihre blutenden Leichname,[361] die unikalen Landschaften aus dem jahrhundertealten Eis versus brüchige Eisschollen[362] – fungieren als Auslöser des Staunens, auf das die Wut oder die Traurigkeit der jugendlichen Figuren folgen. Diese negativen Emotionen dominieren. Die narrativen Strategien der Hybridisierung faktualer und fiktionaler Inhalte, die mit einer hohen Emotionalisierung korreliert werden, haben das Potenzial, das Abstrakte des zeitlich und räumlich nicht fassbaren Phänomens der globalen Klimaerwärmung zu konkretisieren. Die Ästhetik des Grausamen mit der Evokation von Schocks und auch die Genese der Empathie für die bedrohten Individuen potenzieren diesen Effekt. Zugleich wird die Impression evoziert, dass der Mensch einen aktiven Part bei der Eindämmung der Klimakatastrophe einnehmen kann und sollte. Eine so geartete aktive Partizipation jedes Einzelnen wird als eine Disposition für die Verhinderung des ökologischen Klimakollapses betont. Da die analysierten Texte dieses Ziel verfolgen, tendieren sie zum Pol der heteronomen Kinder- und Jugendliteratur. Die Explikation und die Implikation von Emotionen bilden einen Nexus mit den Horaz'schen Postulaten des *movere* und des *docere*.

354 Vgl. Brandis 2017, 65, 67.
355 Vgl. Brandis 2017, 272.
356 Vgl. Brandis 2017, 220–223.
357 Vgl. Brandis 2017, 455–456.
358 Vgl. Heise 2009, 142.
359 Vgl. Gold 2022, 59.
360 Vgl. Gold 2022, 63.
361 Vgl. Brandis 2017, 274–276.
362 Vgl. Fountain 2021.

In dem kulturökologischen Narrativ von William Sutcliffe finden sich diese Strategien partiell wieder. Additiv werden Elemente der Satire zum Zwecke einer scharfen Kritikausübung implementiert.

4.4.4 *Grüner wird's nicht: Der Sommer, in dem ich die Welt rettete* von William Sutcliffe

Anders als in den vorausgehenden kulturökologischen Narrativen ist der Handlungsort in dem Text *Grüner wird's nicht: Der Sommer, in dem ich die Welt rettete* von William Sutcliffe ein kleiner Vorort einer westeuropäischen Großstadt. Die Deterritorialisierung des Ortes soll den *ecological imperialism* als ein universelles Phänomen fassbar machen. So wird die Idylle durch den geplanten Flughafenausbau und die damit einhergehende Rodung des Waldes bedroht. Dieses Vorhaben fungiert als Anlass, die Aufmerksamkeit öffentlichkeitswirksam auf die globale Klimaveränderung und ihre desaströsen Konsequenzen zu lenken.[363]

Der Text fokussiert den neu akzentuierten Generationenkonflikt. Dabei werden nicht nur die Passivität der „älteren Generation"[364], ihre Indifferenz und ihr Pessimismus im Klimawandeldiskurs und der damit konnektierte *environmental doublethink*, wie dies auch in Narrativen von Hannah Gold, Ele Fountain und Katja Brandis der Fall ist, kritisiert, sondern es werden additive Dimensionen, und zwar die *sufficiency*[365] und *sustainability*[366] implementiert. Ferner wird auch der innergenerationale Konflikt sowohl unter Jugendlichen als auch unter Eltern beziehungsweise Erwachsenen akzentuiert. Seine rivalisierenden Partizipanten sind einerseits die Figuren, die gegen den Klimawandel protestieren und für Genügsamkeit plädieren und andererseits die Figuren, welche die verfügbaren Informationen über dieses Phänomen aus reiner Bequemlichkeit ignorieren, sowie schließlich die Figuren, die an Konsum orientiert sind. Die konsumorientierten Figuren stehen einer potenziellen Selbstbeschränkung als einem effizienten Mittel gegen Ressourcenverschwendung sowie gegen ökologisch-soziale Ausbeutungsmechanismen zunächst ablehnend gegenüber. Im Fortgang der Narration wird die Rigorosität durch das vertiefte ökologische Bewusstsein substituiert. Eine Persönlichkeitsentwicklung im Zeichen des Klimawandels vollziehen der dreizehnjährige Luke, sein Nachbar Callum und die Eltern der beiden Heranwachsenden. Luke und besonders Callum sind an einen hohen Lebensstandard gewohnt und reflektieren dementsprechend weder ihre luxuriösen Lebensumstände noch die ökologischen Konsequenzen dieser Lebensweise oder ihren Vorsprung an schulischer Bildung, mit welchem sie ihre Karrieren beginnen können. Ihre gleichaltrige Freundin Sky dagegen, für die seit ihrer Geburt das ‚Nomadenleben' in der Kommune Alltag ist, sehnt sich nach Schulbildung und will wenigstens temporär die geregelte Konstanz einer ‚normalen' Jugend kennenlernen. Dieser

[363] Vgl. Sutcliffe 2023, 274–279.
[364] Sutcliffe 2023, 277.
[365] Sutcliffe 2023, 255, 277.
[366] Vgl. UNESCO 2013, 44.

literarisch tradierte Perspektivenwechsel bewirkt das gegenseitige Verständnis für andere Personen der Diegese.

Weitere zentrale Aspekte von Sutcliffes Narration sind die *ecomimesis*,[367] die die Desautomatisierung der Wahrnehmung evozieren soll und dementsprechend affektiv codiert wird, und soziale Medien, die primär für die Verbreitung des einschlägigen Wissens sowie für die erfolgreiche Organisation von Protestaktionen eingesetzt werden.[368]

Die Narration übernimmt wie in den oben betrachteten Texten von Ele Fountain und Katja Brandis ein jugendlicher diegetischer Erzähler. In Sutcliffes Text trägt er den Namen Luke. Dabei wird von der Spontanität wie der Sprunghaftigkeit mit scheinbar zufälligen Assoziationsketten, die der kindlichen beziehungsweise jugendlichen Betrachtungs- und Erzählweise als Authentizitätsgaranten des Alters inhärent sind, Abstand genommen. In Narrativen des Ecocriticism im Allgemeinen und in dem von William Sutcliffe ist der Erzähler zuverlässig. Er ist im Sinne der theoretischen Zuverlässigkeit[369] über neueste wissenschaftliche Erkenntnisse informiert. Dabei flicht er sein Wissen teils explizit beispielsweise in Interviews oder Ansprachen, um seiner Position und stellvertretend der der Generation von gegenwärtigen Kindern und Jugendlichen Verhör zu verschaffen, teils implizit in Form von satirischen Bemerkungen ein. So wird im folgenden Zitat die Kritik an der Elterngeneration, der eine Ignoranz der wissenschaftlichen Erkenntnisse in Bezug auf Mikroplastik sowie eine Affinität zur Bequemlichkeit vorgeworfen wird, mittels der Satire *ad absurdum* geführt:

> *Es ist Helena, Callums Mutter, die ihre übliche Fleecejacke und gebügelte Jeans trägt. Als einziges Zugeständnis an die brütende Hitze ist das Fleece heute ärmellos. Ich hatte ja keine Ahnung, dass es auch ärmellose Fleecejacken gibt, aber man lernt nie aus.*[370]

Die narrative Instanz wird auch innerfiktional von den Autoritätsfiguren als zuverlässig wahrgenommen. Diese Glaubwürdigkeit erlangt der Narrator im Prozess des Erzählens. Hierbei ist das Ich am Schluss der Narration ein ‚anderes' Ich im Sinne der bekannten Trennung zwischen dem erlebenden und erzählenden Ich: Es ist ein Ich, das sich von seiner früheren leicht indifferenten Attitüde distanziert und damit seine moralische und auch intellektuelle Überlegenheit, seinen ökozentrischen Mentalitätswandel, kundtut.[371]

---

[367] Sutcliffe 2023, 280.
[368] Sutcliffe 2023, 157.
[369] Vgl. Martínez/Scheffel 2016.
[370] Sutcliffe 2023, 29.
[371] Ein vergleichbares Szenario findet sich in dem psychologischen Roman *Wolf* von Saša Stanišič (vgl. Stanišič 2023), in den kulturökologische Elemente implementiert werden. Die zentrale Figur Kemi zeichnet sich zu Beginn der Narration durch eine indifferente Haltung aus beziehungsweise lehnt sie, wie sie selbst behauptet, die Natur ab (vgl. Stanišič 2023, 28). Im Fortgang der Narration ändert sich Kemis Attitüde. Den wesentlichen Anteil an seiner Persönlichkeitsentwicklung im Sinne des Klimawandels hat auf ihn der wutentbrannte Vortrag der älteren Försterin Beate, der am Ende seiner Ferien im Wald gehalten wird (vgl. Stanišič 2023, 175–178).

Zwar sind der imitative sowie der agitatorische Aspekt dezenter ausgeprägt als in den zuvor analysierten kulturökologischen Narrativen, dennoch ist die Hoffnung auf den Transfer von *character emotions* sowie der Persönlichkeitsentwicklung im Zeichen des Klimaschutzes erkennbar. Die apokalyptisch-alarmierende Schreibweise wird mit den indizierten Emotionsdarstellungen sowie mit der expliziten Thematisierung von Affektkonstellationen korreliert. Diese Aspekte sollen an einigen Passagen expliziert werden:

> *„Für die ältere Generation ist das hier wahrscheinlich bloß eine Ideologie – und ja, eine Nachrichtenmeldung. Aber für uns geht es um unsere Existenz", sagt Sky mit einer Stimme, die mich an einen hochschaltenden Motor erinnert.*[372] *„Wenn sich nicht bald etwas Entscheidendes ändert, dürfte die Welt […] von Leuten eurer Generation zerstört worden sein, nur weil ihr nicht auf eure schnellen Autos verzichten wolltet und auf Wochenendtrips nach Paris und in Plastik verpacktes Obst aus Neuseeland. Und wir müssen dann damit leben. Ihr könnt euch nicht vorstellen, wie sich das für uns anfühlt.*[373] *[…] Ihr könnt und ihr wollt es nicht."*[374] *[…] Sky ist inzwischen so aufgewühlt, dass ihre Stimme zittert […]. Wir müssen SOFORT alles ändern."*[375] *[…] Es muss sich etwas ändern. Alles muss sich ändern." „Wenn sich nichts verändert – wie lange wird es diese Erde, wie wir sie kennen, noch geben? Zwanzig Jahre? Fünfzig? Wenn wir nichts unternehmen – wie viele Menschen werden in meiner Lebenszeit ihre Heimat verlieren oder sterben? Wie viele Millionen? Eine? Zehn? Einhundert Millionen?"*[376]

Die Tonhöhe der Stimme wird mittels eines unkonventionellen Vergleichs indiziert und im späteren Verlauf des Appells vom Erzähler expliziert. Die originelle Komparation – ‚hochschaltender Motor' – indiziert zugleich den emotionalen Aufruhr der Figur Sky, der wiederum später konkretisiert wird – „so aufgewühlt, dass ihre Stimme zittert"[377]. Die Aufregung steigert sich und wird mittels der Repetitio wie der Ellipsen signalisiert. Die Dystopie wird mit konditionalen Sätzen im Konjunktiv skizziert und durch die Wahl dieses Modus als abwendbar dargestellt. Die konditionalen Fragesätze im Indikativ pointieren die apokalyptischen Konsequenzen der Ignoranz. Die steigenden Numeralia indizieren die Impulsivität und allusionieren zugleich die wissenschaftlichen Fakten.

Als eine Bedingung für die Prohibition des Sterbens der Menschen wird ein sofortiges Handeln formuliert. Der Akzent liegt auf dem Temporaladverb ‚sofort', welches typografisch hervorgehoben ist. Die Schreibung in Majuskeln drückt ebenfalls die Lautstärke (i. e. Schreien) aus und augmentiert somit den emotionalen Zustand der Figur. In dieser Funktion werden auch die personalen Pronomina in der zweiten Person Plural eingesetzt. Mit der Wahl dieser Anredeform wird einerseits

372 Sutcliffe 2023, 277.
373 Sutcliffe 2023, 277.
374 Sutcliffe 2023, 278.
375 Sutcliffe 2023, 291.
376 Sutcliffe 2023, 279.
377 Sutcliffe 2023, 279.

die bestehende altersbedingte Hierarchie abgeschafft, andererseits wird dadurch die präsupponierte Respektlosigkeit der älteren Generation gegenüber den Jugendlichen gespiegelt, die gegen den Klimawandel kämpfen. Auf die Diffamierung der älteren Generation verweist auch die Implementation des negativ konnotierten Pluraletantums ‚Leute'. Diese Haltung wird im Fortgang der Narration expliziert. Da jedoch die nächste Appellation an eine konkrete Person der Diegese, die als ein Entscheidungsträger konzipiert ist, gerichtet ist, wird die an der konzeptionellen Mündlichkeit orientierte Verwendung der Personalpronomina im Plural zugunsten der Höflichkeitsform aufgegeben. Der Vorwurf des mangelnden Respekts der um ihre Zukunft besorgten Jugendlichen wird expliziert:

> *Der Minister streckt uns die Hand entgegen und möchte uns begrüßen, und ich will fast schon einschlagen, als Sky einen Schritt nach vorne macht. „Wir wollen Ihnen nicht die Hand geben, weil ein Handschlag ein Zeichen von gegenseitigem Respekt wäre, und wir haben das Gefühl, dass Sie nur so tun, als würden Sie uns respektieren.*[378]

Im Sinne der *ecomimesis* erfolgt die Simulation des Baumes, in dem das Baumhaus der beiden gegen den Klimawandel protestierenden Figuren Luke und Sky angebracht ist. Dabei entsteht bei dem naturfernen Luke die Impression, er sei ein Teil der Natur. Das Visuelle, das Atmosphärische sowie das Hörbare wie auch das Fühlbare werden miteinander konnektiert:

> *Ich atme tief ein, sauge den sauberen, holzigen Geruch dieses Baumes in mich auf, den ich nie, niemals wieder vergessen will.*[379] *Ohne meine Liegeposition zu verändern, strecke ich mich aus, pflücke ein Blatt vom Baum, reibe es zwischen Daumen und Zeigefinger und spüre die unterschiedlichen Strukturen: ledrig auf der dunkleren Oberfläche, weich und leicht flaumig auf der blassgrünen Unterseite. Mit der Fingerkuppe ziehe ich die sich verjüngende seidenglatte Mittellippe nach, die an der Spitze des Blattes kaum breiter ist als ein Haar. Ich halte es ins Licht, und mit dem Blick folge ich den Adern, die sich auf dieser überschaubaren Oberfläche ausbreiten, die Äderchen, die sich daraus und die zarten Filamente, die sich aus den Äderchen verzweigen und kaum noch sichtbar sind.*[380]

Lukes desautomatisierte Wahrnehmung führt zu einer Erkenntnis, die wiederum Emotionen der Traurigkeit und der Wut über die Routine und die mangelnde Sensibilität gegenüber der nichtmenschlichen Natur evoziert. Er gibt Einblick in seine innere Welt und verwendet dabei Hyperbeln – „Abertausend Blätter"[381]. Er synthetisiert menschliche und nichtmenschliche Lebenszyklen unter Rückgriff auf die Personifikation. Mit dem zuletzt erwähnten stilistischen Mittel wird die gewohnte Situation verfremdet und Lukes kognitive Erkenntnis eingeleitet. Dieses Verfahren zielt

[378] Sutcliffe 2023, 291.
[379] Sutcliffe 2023, 280.
[380] Sutcliffe 2023, 281.
[381] Sutcliffe 2023, 281.

auf die Existentialisierung der Methode, also auf den Transfereffekt des literarisch-künstlerischen Verfahrens auf die außertextuelle Realität:

> *Während ich dieses Muster aus sich perfekt verjüngender Zartheit betrachte, entsteht in meinem Kopf plötzlich ein Bild dieses riesigen Baumes, der mich hoch oben in der Luft in seinen Armen wiegt, ein Bild der Abertausend Blätter, die er Jahrhundert um Jahrhundert hervorgebracht hat, die ausgetrieben haben und die er abgeworfen hat, immer an derselben Stelle, seit ich ein kleines Baby war, seit meine Eltern Babys waren, meine Großeltern, deren Großeltern und so weiter und so fort ... bis heute.*
> *Und plötzlich habe ich das Gefühl, dass dieser Baum, der in den letzten Tagen seines schier unvorstellbar langen Lebens zu meinem vorübergehenden Zuhause wurde, zu mir spricht: Er spricht von der Verwobenheit allen Lebens, er erzählt mir, dass groß gleich klein und klein gleich groß ist, dass der ganze Planet – vom winzigsten Insekt bis hin zum höchsten Gebirge – eine Einheit ist, was ich nicht richtig fassen und begreifen kann, aber ich spüre es: in meinen Fingerspitzen und in meinem Blut und in meinem Herzen.*[382]

Der Baum soll im nächsten Augenblick gefällt werden. Diese Aktion wird verfremdend als „Meuchelmord an [dem] wunderschönen Giganten"[383] bezeichnet. Die Emotion der Traurigkeit wird sowohl expliziert – „unaussprechlich traurig" – als auch mittels Parallelismen zum Ausdruck gebracht: „wir [werden] bald geschlagen und dann [kommt] die Axt zum Einsatz."[384] Die Betroffenheit der Figur wird in Form des inneren Monologs der Figur Luke indiziert, in dem ebenfalls das Verfahren der Verfremdung sowie die auf Visualisierung zielenden Tropen verwendet werden:

> *Wie lange lebt er wohl noch? […] Mir den Stamm dieses Baumes vorzustellen, wie er aufreißt, sobald er zu Boden kracht, treibt mir Tränen der Trauer und Wut in die Augen. Ein einziger Mensch mit einem kleinen, dröhnenden Werkzeug wird binnen weniger Minuten Hunderten Lebensjahren ein Ende setzen – wie kann das sein? Wie kann ein Mensch so etwas tun?*[385]

Die rhetorischen Fragen am Ende des Zitats signalisieren Lukes Empörung angesichts der Fähigkeit des Menschen zur Destruktivität der nichtmenschlichen Natur. Durch die Kontrastierung der Ästhetik des Erhabenen[386] mit der des Grausamen sowie durch die Opposition der physischen Ohnmacht der Natur gegen die Überlegenheit des Menschen wird der Versuch des dreizehnjährigen Jugendlichen wiedergegeben, die Ignoranz vor dem Hintergrund der Gier zu verstehen und das

[382] Sutcliffe 2023, 281.
[383] Sutcliffe 2023, 281.
[384] Sutcliffe 2023, 281.
[385] Sutcliffe 2023, 280.
[386] Die Ästhetik des Erhabenen stellt eine Innovation des 18. Jahrhunderts dar, die darin besteht, Naturphänomene als erhaben zu betrachten. Dabei verweist das Erhabene auf Gegenstände, die gemischte Gefühle, beispielsweise den *delightful horror*, den *terrible joy* und den süßen Schauer auslösen (vgl. Begemann 1984, 92, 106).

eigene Verhältnis zur Natur zu hinterfragen.[387] In dieser Konzeption lässt sich die These von Lawrence Buell identifizieren. Buell hypostasiert, dass die Umweltkrise eine Krise der Imagination der Natur und der Beziehungen zwischen Mensch und Natur ist. Die Literatur setzt genau auf der Ebene der Imagination an[388] und hat aus diesem Grund wesentlichen Anteil an der kulturellen ‚Konstituierung' der ‚Natur' und der ‚Umwelt'.[389] Dieses Verständnis von Literatur ist für den Ecocriticism fundamental.[390] Schließlich ist nicht zu verkennen, dass den rhetorischen Fragen stets eine leselenkende Appellfunktion immanent ist. Somit ist den Emotionsdarstellungen auch in dem kulturökologischen Narrativ *Grüner wird's nicht: Der Sommer, in dem ich die Welt rettete* von William Sutcliffe eine heteronome Funktion mit dem klaren Ziel der ideologischen und sozialen Einflussnahme zuzuschreiben.

Zwischenfazit

Der Forschungsüberblick, der zu Beginn dieses Kapitels erfolgte, offenbarte die Relevanz von Emotionen für die Konzeption sowie für das Verstehen von Literatur im Allgemeinen und für die Kinder- und Jugendliteratur im Besonderen. Die in allen Ansätzen konstatierte unaufhebbare Dichotomie ‚Emotion' versus ‚Kognition' wurde auch zum Gegenstand der ästhetisch-philosophischen Poetiken. So determinierten Viktor Šklovskij, Bertolt Brecht und Walter Benjamin die Admiration, die Irritation sowie den temporären und auch den postrezeptiven Schock als entscheidende Prädispositionen der Erkenntnis. Zugleich wurde der Aspekt der Verfremdung, die intendiert mit Hilfe von rhetorisch-stilistischen Mitteln konstruiert wird, akzentuiert.

In Rahmen dieser Arbeit wurde der textbezogene Forschungsansatz mit der Konzentration auf *character emotions* favorisiert. Diesem zufolge werden Emotionen als mentale, intersubjektive und überindividuelle, soziokulturell etablierte, objektivierbare, ästhetisierte sprachlich-rhetorische Textphänomene, die emergente Eigenschaften des physischen Gesamtsystems darstellen und auf einer physiologischen Grundlage beruhen, aufgefasst. Als Formen des literarischen Materials werden sie mit Hilfe eines breiten Spektrums stilistischer Ausdrucksweisen, spezifischer (kon-)textueller Strukturen und narrativer Strategien konstruiert.

In der Kinder- und Jugendliteratur lässt sich, vergleichbar mit der Erwachsenenliteratur, eine diversifizierte Palette sowohl der primären als auch der komplexen Emotionen konstatieren. In den Narrativen der zunächst genannten wird der emotionale Facettenreichtum in Dependenz von den Intentionen, die mit den kinder- und jugendliterarischen Texten verwirklicht werden sollen, und konklusiv mit ihrer Heteronomie oder Autonomie auf die elementaren, leicht identifizier- und nach-

[387] Vgl. Pollan 2002 zu *vegetable agency*.
[388] Vgl. Buell 1995, 2.
[389] Vgl. Goodbody 1998, 25.
[390] Vgl. Bühler 2016, 68.

vollziehbaren Emotionen konzentriert. Auch die sprachlich-rhetorischen Mittel der Emotionsdarstellungen divergieren. Mit den hochkonventionalisierten Metaphern, Epitheta und Komparationen (*affective markers*) sowie mit den Naturbeschreibungs- und Jahreszeitentopoi und auch chronobiologischen Konstituenten wird das Ziel einer möglichst effizienten Identifikation von *character emotions* realisiert. Dagegen können originale Metaphern, unkonventionelle Situationen und Variationen des emotionstypischen Verhaltens aufgrund ihrer von der Konvention abweichenden Natur Verfremdung evozieren. Grundsätzlich prädisponiert Verfremdung die Desautomatisierung der Wahrnehmung und kann dadurch zur Autonomisierung des Rezipienten beitragen. Zumindest bereitet dieses literarästhetische Verfahren den Boden für eine ästhetische Distanzierung. Diese wiederum kann als ein Analogon zum Kant'schen kontemplativen Wohlgefallen betrachtet werden. In den analysierten kinder- und jugendliterarischen kulturökologischen Narrativen erfährt die Verfremdung im Sinne des *movere* und *docere* eine funktionale Modifikation. So zeichnen sich die Texte von Hannah Gold, Ele Fountain, Katja Brandis und William Sutcliffe durch eine starke emotionale Profilierung aus. Die Dominanz der (mit traditionellen und verfremdenden stilistischen Verfahren konstruierten) Wut der Figuren angesichts der unabwendbaren Klimakatastrophe in Korrelation mit der Apathie der erwachsenen Entscheidungsträger und der Traurigkeit der Kinder- und Jugendgeneration über den antizipierbaren Verlust des Planeten lässt sich auch vor dem Hintergrund der produktionsorientierten sowie der empirischen Ansätze erklären: Die basale Emotion ‚Wut' ist als ein emotionales Schema (*formulae of emotion*) gut identifizierbar und sie lässt sich auch als eine Facette des emotionalen Gedächtnisses (*emotion memory*) leicht nachvollziehen. Der apokalyptisch-alarmierende Stil der kinder- und jugendliterarischen Dystopien birgt das Potenzial der Übernahme dieser Emotion.

Die Absicherung des ‚richtigen', identifikatorischen und emphatischen Verstehens von indizierten komplexen, aber auch elementaren Emotionen, die sich durch die Handlung des Textes und das verbale wie nonverbale Verhalten der Figuren konstituieren, wird durch die Explikation von Emotionen in Form der Erzählerkommentare vorgenommen. Mit der Implementation von schockierenden und paradoxen Elementen in die Narrationen wird die Desautomatisierung der Wahrnehmung der auktorial beziehungsweise narratorial affirmierten Figuren bewirkt. Folglich gelangen diese Figuren zu einer mentalen Erkenntnis. Diese bedingt ihr Handeln, das mit der bei der Produktion des Textes intendierten Maxime korreliert. Somit führt die Implementation der rhetorisch-stilistischen Strategie des Verfremdens, anders als in den Poetiken von Walter Benjamin, Viktor Šklovskij und Bertolt Brecht angenommen wurde, weder zur Autonomisierung des Textes noch des Rezipienten.

Die Empathieträger in den kinder- und jugendliterarischen Katastrophen- oder Risikonarrativen des Ecocriticism reagieren auf schockierende Konstituenten mit Wut und kämpfen mit illegalen Mitteln gegen das Unrecht, das der nichtmenschlichen Natur und den bedrohten Individuen zugefügt wird. Obwohl die für die Resti-

tution der Gerechtigkeit oder für die Revaluation kämpfenden kindlichen und jugendlichen Figuren sich selbst oder andere Personen der Diegese gefährden oder sogar töten und ihre Aktionen keine Konformität mit dem Gesetz oder geltenden Norm- und Wertvorstellungen aufweisen, agitieren sie in der Tradition der steuernden Lesedirektiven Horaz'scher Provenienz die abstrakten Leser zur Imitation. Ihre in den kinder- und jugendliterarischen Narrationen explizit thematisierten und implizit indizierten Emotionen sollen laut auktorialen Bekundungen in Peritexten affizieren. Die Favorisierung der kunstexternen Kohärenzbildung mit der Nivellierung der Selbstreferenzialität der Texte führt dazu, dass in den betrachteten Narrativen die Emotionsdarstellung nicht im autonomieästhetischen Sinn erfolgt.[391]

[391] In anderen Arten von Narrativen kann die Emotionsdarstellung im autonomieästhetischen Sinne realisiert werden: So lässt sich in historischen Narrativen neben der rezeptionslenkenden Emotionsdarstellung mit dem Ziel des Nachvollzugs und der anschließenden Übernahme von in der Regel patriotisch nuancierten Emotionen auch eine verfremdende Darstellung von Emotionen feststellen (vgl. Kuzminykh 2024). Die Krankheitsnarrative weisen eine hohe Affinität zu moralisierenden Warngeschichten auf, wenngleich in der gegenwärtigen Kinder- und Jugendliteratur der Fokus zunehmend von der Evokation der Angst auf die Aufklärung über diverse, besonders psychisch bedingte Erkrankungen verlegt wird. Auch in dieser Art der Narrative lässt sich eine distanzierende, auf Verfremdung zielende Emotionsdarstellung feststellen (vgl. Kuzminykh 2021).

5. Die Ästhetik der Spannung in der Kriminalliteratur für Kinder und Jugendliche

In diesem Kapitel geht es um die Ästhetik von spannungstragenden und spannungserzeugenden Strukturen.[1] Die euphorische Einstellung[2] der kindlichen und jugendlichen Leser gegenüber der Geschehens- und Kriminalliteratur lässt sich primär auf deren spezifische Narration zurückführen, die eine hohe Affizierung evoziert und (scheinbar)[3] auf eine moralisierende Rezeptionslenkung verzichtet. Die Spannung kann als ein psychologisches[4] sowie als ein textuelles Phänomen betrachtet werden. Wie in den vorausgehenden Kapiteln wird der Fokus auf die narrativen Strukturen gelegt.[5] Grundlegend hierfür ist die *structural-affect-theory* von William F. Brewer und

[1] Im Folgenden werden die englischen Bezeichnungen für die Spanungsarten verwendet, um eine möglichst hohe Transparenz zu gewährleisten – *suspense, curiosity, surprise, tension, mystery, mystery-suspense, thrill* und *action*.

[2] Vgl. Plath/Richter 2012, Plath/Richter 2012a.

[3] Die Konzentration auf Affekte, die mittels spannungsgenerierender Strukturen evoziert werden, verstellt den autonomen Blick auf den Text: Die lesende Person konzentriert sich während der Rezeption auf eigene Befindlichkeiten (vgl. Kapitel IV dieser Arbeit).

[4] Zum Konzept des *narrator-narratee-contact* vgl. Batty 1994, Stratmann 2001, 179.

[5] Zum Konzept der ästhetischen Spannung vgl. Liessmann 2009, zum Konzept der dramatischen Spannung vgl. Fuchs 2000. Betrachtet Konrad Liessmann als Ursachen der Spannung eine Bipolarität oder eine Asynchronizität (beispielsweise ein Verhältnis zwischen Ordnung und Unordnung, Farbe

Edward H. Lichtenstein[6] sowie ihre Präzisierung in den Modellen von Peter Vorderer, Helmut Bonheim, Peter Wetzel und Ralf Junkerjürgen.[7] Die Intention dieses Kapitels besteht zum einen darin, die Potentialität eines Transfers dieser für die allgemeine Literatur entwickelten Modelle auf die Kinder- und Jugendliteratur zu prüfen. Zum anderen gilt es herauszufinden, ob die spannungstragenden und spannungsgenerierenden Strukturen eine weltweit gültige Universalität aufweisen und aus diesem Grund auf der strukturellen Ebene als eine Konstituente des weltliterarischen Diskurses betrachtet werden können.

---

und Form, Vordergrund und Hintergrund oder aber das traditionelle Duell), so nennt Andreas Fuchs als Faktoren der Spannung Wissen, Zeit und Emotion (vgl. Fuchs 2009, 31). Das Spiel mit dem Wissen generiert eine Antizipationshaltung, die Neugier, die sukzessive befriedigt wird, sowie Hoffnung und Angst. Thomas Anz unterteilt Spannung in drei Arten: Spannung als Spiel mit Informationen (i. e. Verbergern und Entbergen, ohne das kein Kriminalroman auskommt), Spannung als Wunsch-Mangel-Relation und schließlich Spannung als Trennung, die das konstituierende Element von Liebesgeschichten bildet (vgl. Anz 2002, 2010, Anz 2013). Dolf Zillmann betrachtet Spannung als ein psychologisches Phänomen und determiniert als ihre wesentlichen Prämissen folgende: Die Erwartung eines negativen Ausgangs der Erzählung; eine affektive Einstellung oder Beziehung zu einem sympathischen Protagonisten und die subjektiv empfundene Wahrscheinlichkeit, dass das Geschehen für den Protagonisten negativ endet (vgl. Zillmann 1980). Ausgehend von diesen Prämissen der Spannung entwickelt er ein „*excitation-transfer paradigm*" (Zillmann 1980, 215). Zentral für dieses Paradigma ist die bereits in der Antike angenommene kathartische Wirkung der spannenden Texte (vgl. Aristoteles 1982 zum trichotomischen Wirkmechanismus, der im Zuschauer Schaudern (*phóbos*) und Mitleid (*éleos*) evoziert und dadurch zur Reinigung (*kátharsis*) der Affekte beitragen soll). Ferner lassen sich weitere Konstituenten der Aristoteles'schen Poetik auf die Kriminalliteratur transferieren, und zwar die Peripetie als Umschlag der Handlung in ihr Gegenteil und die Anagnorisis als Entdeckung beziehungsweise Umschlag von Unwissenheit in Erkenntnis. Dolf Zillmann geht davon aus, dass die während der Rezeption aufgebauten Angstgefühle um den Protagonisten postrezeptiv vorhanden sind. Vor diesem Hintergrund potenzieren sich die durch den positiven Ausgang hervorgerufenen Empfindungen. Es besteht eine Reziprozität zwischen Angst und ‚Erleichterung', d. h. je mehr Angstgefühle der Rezipient während der Rezeption entwickelt, desto positiver sind die Impressionen nach der Rezeption. Diese Gratifikationserfahrung bedingt die erneute Zuwendung zu der spannenden Lektüre (vgl. Zillmann 1980). Schließlich ist das Konzept der Spannung als Abweichung von Hannelore Sánchez Penzo zu nennen, in dem unterschiedliche Aspekte wie z. B. Spannung durch Intertextualität, durch erzählte Zeit, durch Dialoge und Suprasegmentalia sowie durch Abweichungen auf phonologischer, morphologischer und syntaktischer Ebene in ihrer Wirkung auf die Rezipienten thematisiert werden (vgl. Sánchez Penzo 2010). Allerdings beruhen diese Aussagen nicht auf literaturwissenschaftlich abgesicherten empirischen Ausführungen, sondern nur auf den eigenen Leseerfahrungen von Sánchez Penzo.

[6] Vgl. Brewer/Lichtenstein 1982, Brewer 1985, Brewer 1996. In diesem Modell wird in Rekurrenz auf den Formalismus und Strukturalismus zwischen *event structure* und *discourse structure* differenziert (vgl. Tomaševskij 1925, Todorov 1972, Todorov 1998, Genette 1994). Die drei Varianten der Spannung (*suspense, curiosity* und *surprise*) sind von der Relation der Erzählstruktur und der Ereignisstruktur abhängig. Es geht somit nicht um eine tatsächliche Rezeption (diese spielt auch im Rahmen dieser Arbeit keine Rolle), sondern um den konstruierten Prozess der Informationsvergabe. Die empirische Studie von William Brewer und Keis Ohtsuka bestätigt an einem sehr geringen Korpus die *structural-affect-theory* (Brewer/Ohtsuka 1988). Zur Kritik an der empirischen Untersuchung vgl. Groeben/Landwehr 1991, 143–235.

[7] Vgl. Vorderer 1996, Bohnheim 2001, Wetzel 2001.

Dabei finden das Drei-Komponenten-Modell von Ulrich Schulz-Buschhaus,[8] das die Einordnung plausibilisiert, und das Fünf-Phasen-Modell der analytischen Erzählkonstruktion von Dieter Weber Berücksichtigung.[9] Es interessiert darüber hinaus, wie die komplexen zeichen-, kultur-, wissens- und interpretationstheoretischen Konzepte der Abduktion[10] und Serendipität[11] in den ausgewählten literarischen Texten von narrativen Instanzen provoziert werden und ob sie sich klar voneinander differenzieren lassen oder eher symbiotisch als ein *serendipity pattern*[12] zu betrachten sind. Schließlich soll geprüft werden, ob die Indizienparadigmata der Abduktion und Serendipität im Vergleich der vier Kinder- und Jugendromane als kulturübergreifende Prinzipien funktionieren. Bevor es um diese Fragen geht, wird zunächst das theoretische Fundament erläutert. Dieses scheint nur auf den ersten flüchtigen Blick für die Auseinandersetzung mit dem Gegenstand dieser Abhandlung irrelevant zu sein. Das Explikat grundiert einerseits die Überprüfung einer potenziellen Transferierbarkeit der für die Erwachsenenliteratur entwickelten Poetiken und Modelle sowie ihre Applizierbarkeit auf die Kriminalnarrative der Kinder- und Jugendliteratur, für die darüber hinaus keine eigenständige Theorie vorliegt.

Die Integration der Texte in den Bereich der ‚Kinder- und Jugendliteratur' richtet sich nach den folgenden Kriterien, die in der Einleitung ausführlich diskutiert wurden: das kindliche beziehungsweise jugendliche Alter der zentralen Figuren sowie ihre kinder- und jugendspezifischen Verhaltensmuster, die in allen, in diesem Abschnitt analysierten, Texten performiert werden und die dementsprechend auch das Bild des abstrakten Lesers – unabhängig von der ästhetischen Komplexität[13] beziehungsweise von den thematisierten philosophischen Kategorien wie der des Bösen, das von Jugendlichen ausgeht[14] – determinieren; die Implementation von primär für die kindlichen und jugendlichen Rezipienten thematisch relevanten Schwerpunkten wie Selbstbestimmung,[15] Medienobsession[16] oder romantische Gefühle zu anderen Figuren und die damit konnektierte Insekurität[17] sowie Geborgenheit in der liebenden, aber alle Freiheiten lassenden Familie[18]; sowie schließlich die Integration narrativer und rhetorisch-stilistischer Strategien, die den implikativen Wissenshorizont der abstrakten kindlichen und jugendlichen Leser berücksichtigen

[8] Vgl. Schulz-Buschhaus 1975.
[9] Dieter Weber formuliert drei konstitutive Momente und zwei nicht konstitutive, aber typische Momente des Handlungsverlaufs. Zu den zunächst genannten zählen der Wahrnehmungs- und Unbestimmtheitsmoment, der analytische Moment und der Klärungsmoment. Zu den typischen zählt er den Reflexionsmoment und den Widerstandsmoment (vgl. Weber 1975, 18).
[10] Vgl. Peirce 1976, Eco 1986.
[11] Vgl. Walpole 1937.
[12] Vgl. Merton 1989, 325.
[13] Vgl. Murakami 2017.
[14] Vgl. Murakami 2017, McManus 2020, Feth 2003.
[15] Vgl. Murakami 2017, McManus 2020, Feth 2003.
[16] Vgl. McManus 2020.
[17] Vgl. Murakami 2017, McManus 2020, Feth 2003.
[18] Vgl. Vostokov 2013.

und dementsprechend bei der Sinnkonstruktion des Gelesenen eingesetzt werden. Exemplarisch sind die konzeptionelle Mündlichkeit, mit der die Authentizität der jugendsprachlichen Kommunikation in den sozialen Netzwerken suggeriert werden soll,[19] oder aber die Komik und die Verletzung ontologischer Basispostulate[20] sowie die Makrostruktur eines Märchens zu nennen.

5.1 Poetik der Kriminalliteratur

Die Formen von Kriminalromanen unterscheiden sich nicht nur in struktureller Hinsicht, sondern sie lassen sich auch den verschiedenen historischen und kulturellen Kontexten sowie den gattungsgeschichtlichen Stadien zuordnen.[21] Der gegenwärtige kinder- und jugendliterarische Kriminalroman kombiniert Ansätze von Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Agatha Christie sowie Gilbert Keith Chesterton und enthält Elemente der *hard boiled fiction* in der Form, wie diese von Dashiell Hammett und Raymond Chandler etabliert wurde. Ferner lassen sich die Elemente des Polizeiromans beziehungsweise des *roman policier* oder des *police procedural* konstatieren. Die Besonderheiten seien in Kürze expliziert.

Im Oeuvre von Edgar Allan Poe finden sich mehrere Aspekte, die die Entwicklung des Kriminalromans beeinflusst haben, obwohl Poes *tales of ratiocination* eine Affinität zur Philosophie aufweisen. Zum einen stellt er mit einer noch viel größeren Radikalität als Donatien Alphonse François de Sade die Frage nach dem Bösen. De

[19] Vgl. McManus 2020.

[20] Vgl. Vostokov 2013.

[21] In der frühen Phase der Kriminalliteratur spielt die Authentizität der Fälle eine größere Rolle als die Literarizität. Exemplarisch sind die *Skizzen* (1778–1796) von August Gottfried Meißner und die frühen Prozessberichte wie die *Causes célèbres et interéssantes (Merkwürdige Rechtsfälle als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit)* (1734–1743) des französischen Juristen François Gayot de Pitaval zu nennen. Ein Paradigmenwechsel erfolgt in den Jahren 1828–1829, als die Sammlung *Die Merkwürdigen Criminal-Rechtsfälle* von P. J. A. Feuerbach (vgl. Feuerbach 1808), die unter dem Titel *Aktenmäßige Darstellung merkwürdiger Verbrechen* firmieren, erscheint. Charles Dickens publiziert 1850 in seiner Zeitschrift *Household Words* vier Artikel über polizeiliche Ermittlungen, dabei evoziert er durch die Erzählinstanz die Impression der Faktizität (vgl. Dickens 1850). In Russland, wo den Detektivromanen der Ruf gering geschätzter Trivialliteratur anhaftet(e), der durch ihre kostenlose Verbreitung als eine Zeitungsbeilage unterstützt wurde, versuchte man, durch Dokufiktionalität und mimetische Adäquanz sowie durch die Implementation von soziopolitischen Intrigen in Kriminalnarrative diese aufzuwerten. Entsprechend begleitete man die Titel mit Untertiteln wie ‚Notizen oder Erinnerungen eines Ermittlers', ‚juristische Novelle' oder ‚Protokoll einer Ermittlung'. Als Begründer des Detektivgenres gilt in diesem Land Matveij Komarov und sein Dieb-Meisterdetektiv Van'ka Kain in dem Kriminalroman *Obstojatel'noe i vernoe opisanie dobrych i zlych del rossijskogo moščennika, vora, razbojnika i byvšego moskovskogo syščyka Van'ki Kaina, vsej ego žizni i stannych pochoždenij* (vgl. Komarov 1782). Anders als der geniale Schurke und Detektiv Arsène Lupin von Maurice Leblanc wird Van'ka am Ende für seine Gesetzesverstöße bestraft (vgl. Kuzminykh 2020a). In der Tradition dieses Romans steht der preisgekrönte kinderliterarische Kriminalroman *Priključenija Vasi Kurovelesova* von Jurij Koval' (vgl. Koval' 1971) (*Wasja kauft den Hund im Sack* (1973)). Zur Geschichte des internationalen kinder- und jugendliterarischen Kriminalromans vgl. Kuzminykh 2020a.

Sade attestiert dem Bösen aufgrund seiner ponierenden Kontinuierlichkeit, seines unersättlichen Steigerungsbedürfnisses, eine letztendliche Selbstdestruktion.[22] Poe billigt dem Bösen volle ästhetische Autonomie zu und identifiziert das Böse als eine anthropologische Grundkonstante. Er konterkariert mit dieser Sichtweise die vorherrschende philosophische Anthropologie, beispielsweise die von Immanuel Kant, in der das Böse um des Bösen willen als unmöglich verworfen wird.[23] In seinen Schauergeschichten *The Imp of the Perverse, The Black Cat* und *The Tell-Tale Heart* reflektiert er phänomenologisch das Konzept des Eigensinns, des *spirit of perverseness*, das sich wie eine Übersetzung der Kant'schen Verkehrtheit des Herzens liest, als paradoxes Etwas beziehungsweise als eine Perversität.[24] Poe versieht den Geist der Verkehrtheit mit einem omnipotenten Selbstzerstörungstrieb: Parallel zum Ausbruch des Bösen wird der Prozess seiner Selbstdekonstruktion initiiert. In diesem besiegt der Geist der Verkehrtheit, der assoziativ das Böse *per se* ist, den in jedem Individuum tief verankerten Lebenserhaltungsinstinkt. Dieses Theorem findet sich beispielsweise in dem psychologischen Kriminalnarrativ *Scherbenpark* von Alina Bronsky.[25] Die Figur des Täters, der einen Doppelmord an der Mutter der zentralen Figur und ihrem Lebensgefährten begangen hat, begeht Suizid. Folgt man den Dikta von Poe und de Sade, ist dieser Schritt eine antizipierbare Entwicklung.

In den Geschichten wiederum, in deren Zentrum Morde begangen werden, z. B. *The Murders in the Rue Morgue,*[26] *Mystery of Marie Roget*[27] und *The Purloined Letter*,[28] stehen die besonderen Fähigkeiten des Ermittlers und das Verbrechen als Rätsel, welches unter Rückgriff auf dieses unikale Vermögen gelöst werden kann, im Fokus. Genauso rücken das Triebhafte des Täters entsprechend dem biologisch-deterministischen anthropologischen Konzept sowie die originellen Umstände der Tat – das *locked-room-puzzle*, ein Stimmen-, Grausamkeits- sowie Motivrätsel, die intellektuelle Spannung als ein interaktives Denkspiel, *red herrings* und schließlich die Diskreditierung der polizeilichen Methodik in das Zentrum der Betrachtung. Mit dem rationalen, verifizierbaren Erklärungsmuster des scheinbar Numinosen opponiert Poe einerseits gegen die metaphysisch geprägte Strafordnung, andererseits gegen die Folter. Mit dem Akzent auf der schöpferischen Denkfreiheit (i. e. *ratiocination*), die Poe gegenüber dem bloßen analytischen Kalkül (i. e. *fancy*), das auf eine konzentrierte Anwendung von Axiomen sowie auf die Konstruktion von einwandfreien logischen Schlussketten ausgerichtet ist, priorisiert, wird der Konnex sowohl zum deutschen Idealismus mit seiner Akzentuierung der menschlichen Erkenntnisvermögen, also des Verstandes und der Einbildungskraft,[29] und der daraus resultieren-

[22] Vgl. de Sade 1990, 596.
[23] Vgl. Kant 1990, Kant 2003, Kant 2021.
[24] Vgl. Meier 2020, 109–128, Noller 2017, 100.
[25] Vgl. Bronsky 2008 und zur Analyse Kuzminykh 2024.
[26] Vgl. Poe 1993, 62–90.
[27] Vgl. Poe 1993a, 91–131.
[28] Vgl. Poe 1993b, 131–147.
[29] Vgl. Kapitel I dieser Arbeit.

den umfassenden Denkbilder als auch zur englischen, russischen und deutschen Romantik mit ihrem Fokus auf der gesteigerten, psychischen Sensibilität, dem Dichtertum, der schöpferischen Einbildungskraft und den metaphysischen Implikationen (*imagination*), evident. Er modifiziert jedoch einerseits das Konzept der *imagination,* indem er die diesem inhärente metaphysische Dignität eliminiert, und schreibt der *fancy* andererseits schöpferische Qualitäten zu. Mit der Konstituierung von *ratiocination* reagiert Poe auf den kontrovers geführten Diskurs um die Priorität von *imagination* als einem schöpferischen und *fancy* als einem rein kombinatorischen Vermögen, wie dieser noch von Samuel Taylor Coleridge geführt wird.[30] Die Macht der *ratiocination* wird an der scharfsinnigen, sensiblen, exzentrischen und außerhalb der sozialen Norm stehenden Figur des Künstlers und Analytikers C. Auguste Dupin demonstriert. Dieser rekonstruiert dank seiner unikalen *ratiocination* den Hergang auch kompliziertester Fälle.

Der Aspekt der *ratiocination* mit seinen Konstituenten der *imagination* sowie der *fancy* prägt auch die gegenwärtigen internationalen kinder- und jugendliterarischen Kriminalnarrative. Sie werden entweder in einer zentralen kindlichen oder jugendlichen Figur (in Poes Tradition ein mit den sozialen Vorstellungen der Normalwelt nicht kongruierender Außenseiter) konzentriert, wie dies in dem Kriminalthriller *One of us is next* von Karen McManus[31] der Fall ist. Alternativ werden die einzelnen Konstituenten diversen, einander gleichgestellten ermittelnden Figuren attestiert, die dank der Synthese ihrer Kompetenzen Verbrechen aufdecken können. Die Aufteilung wird in den Texten von Stanislav Vostokov[32] und Monika Feth[33] oder in solchen prominenten Reihen wie *The Three Investigators*[34] sowie in ihren Pendants *Die drei !!!*[35] und *Die drei ??? Kids*[36] und auch in der Trilogie über den begabten Oscar und den tiefbegabten Rico[37] und sogar bereits in *Emil und die Detektive*[38] realisiert. Weniger verbreitet ist dagegen die Konzeption des primitiven Helfers, dessen Funktion entweder in der Wiedergabe komplexer Gedankengänge oder in der nicht intendierten Verwirrung des Ermittlers durch Fehlinterpretation besteht, wie diese sich sowohl bei Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle[39] und Agatha Christie[40] findet, oder kompositorisch wie auch metapoetisch motiviert ist. Mit der Einführung des

[30] Samuel Taylor Coleridge konstatiert, dass *imagination* einer ewigen Wiederholung des Aktes der Schöpfung innerhalb des unendlichen „Ich bin" im endlichen Bewusstsein gleichkommt. *Fancy* dagegen kombiniert lediglich bereits Gegebenes und empfängt ihren Stoff „*ready made*" vom Gesetz der Ideenverbindung (vgl. Coleridge 1967, 167).
[31] Vgl. Punkt 5.5.3 dieser Arbeit.
[32] Vgl. Punkt 5.5.4 dieser Arbeit.
[33] Vgl. Punkt 5.5.2 dieser Arbeit.
[34] Vgl. Arthur 1968.
[35] Vgl. Vogel 2006.
[36] Vgl. Blank 1999.
[37] Vgl. Steinhöfel 2020.
[38] Vgl. Kästner 1929.
[39] Vgl. Doyle 1979.
[40] Vgl. Christie 2006.

figuralen diegetischen, lediglich die Analysen des Detektivs vermittelnden Narrators, dessen Perspektive nur auf die äußeren Geschehensmomente restringiert ist, wird die Impression einer Egalität zwischen dem fiktiven und dem abstrakten Leser evoziert. Seine ‚Naivität' wird ferner auf der Makroebene für die Konstruktion der auflösenden Analepse beziehungsweise für die narrative Struktur *surprise* benötigt. Durch die wohlgemeinte Balance bei der Figurenkonzeption der Ermittler in der gegenwärtigen Kriminalliteratur für Kinder und Jugendliche werden diese Aspekte nivelliert. Diese heteronom bedingte Entscheidung kompliziert die vom Text programmierte Possibilität, an der Auflösung des Texträtsels zu partizipieren. Die Restriktion der Informationen wird durch ein anderes Verfahren, beispielsweise durch die multiperspektivische Narration wie bei Karen M. McManus realisiert.[41]

Ferner kritisiert Poe in seinem Denkmodell die Orientierung an vordergründigen Hinweisen, die mit den Schattenprojektionen auf der Rückwand der Höhle in Platons *Höhlengleichnis*[42] egalisiert werden und zu falschen Lösungsansätzen führen. Dagegen wird das Streben nach den Tiefendimensionen der ambigen Wahrheit betont. Dieses Poesche Postulat ist auch für die kinder- und jugendliterarischen (Kriminal-)narrative prägend, deren polyvalente Konstruktion die naheliegendsten Interpretationen diskreditiert. In einem engen Nexus zur Polyvalenz steht Kants Diktum,[43] das mehrdimensionale Reflexionen ambiger literarischer Kunsterzeugnisse pointiert.

Arthur Conan Doyle greift zwar das literarische Erbe von Edgar Allan Poe auf, aber er modifiziert seine poetische Komposition durch die Kongruenz der Narrationen mit der Normalität. Ihre Signa sind das Ausüben der Detektion als Profession, die daraus resultierende finanzielle Unabhängigkeit von Sherlock Holmes und Dr. Watson, Watsons Heirat und die ‚Simplifizierung' der Ermittlungsmethode. Die zunächst genannten Aspekte sind für die Kinder- und Jugendliteratur irrelevant.[44] Sie tangieren die kindlichen oder die jugendlichen Figuren nicht, die weder einem Beruf nachgehen noch monetäre Liquidität benötigen oder gar eine eigene Familie als Indiz ihrer Integrität vorzuweisen brauchen. Arthur Conan Doyles Verzicht auf

[41] Vgl. Punkt 5.5.3 dieser Arbeit.

[42] Vgl. Platon 1990, 555–563.

[43] Vgl. Kapitel I dieser Arbeit.

[44] Mit diesem Attribut für die kinder- und jugendliterarischen Kriminalnarrative kann die Poetik von Gilbert Keith Chesterton bezeichnet werden. In seinem Oeuvre fokussiert Chesterton theologische Aspekte und verleiht durch diesen originellen Akzent seiner Skepsis an der kritischen Kriminologie Ausdruck (vgl. Just 1966, Rühl 2010). Auch die *hard boiled novel*, die in den Vereinigten Staaten von Amerika der 1930er-Jahre entsteht, hat kaum Einfluss auf die Kriminalliteratur für Kinder und Jugendliche. Zwar wird gelegentlich das Verbrechen als ein der gestörten Gesellschaftsordnung immanentes Phänomen fokussiert (vgl. McManus 2017, McManus 2020), aber die ermittelnde Figur ist niemals ein *tough guy*, der ausschließlich auf seinen Instinkt sowie auf sein Körperwissen setzt und auf analytische Ermittlungsarbeit verzichtet. In der *hard boiled novel* wird die Ablehnung der analytischen Logik mit der Diskreditierung der staatlichen Iustitia sowie mit der Insekurität der Individuen in einer von Lügen und Betrug beherrschten Welt korreliert (vgl. Genç 2018, Buchloh/Becker 1990, 18–24, Osterwalder 2011, 120–156, Nusser 1998).

phänomenologische Überlegungen zur Kategorie des Bösen und zur *ratiocination,* die bei Poe eine konstant wiederkehrende Konstituente sind, wird wiederum von den Autoren der Kriminalnarrative für Kinder und Jugendliche übernommen. Ebenso wird die Doyle'sche Konzentration der Kriminalgeschichten auf die mehrfache Kontextualisierung von mehrdeutigen Elementen, die sich zuerst zur Tarnung der Lösung überzeugend in ein falsches und dann in ein richtiges Muster einordnen lassen, tradiert. In der gegenwärtigen Kriminalliteratur für Kinder und Jugendliche lassen sich diese kompositionellen Überlegungen als *red herrings* identifizieren. Als retardierende Elemente potenzieren sie Spannung. Die von Doyle proklamierte Substitution der unikalen *ratiocination* durch die Finesse der Abduktion[45] erfreut sich in den kinder- und jugendliterarischen Kriminalnarrativen einer breiten Resonanz. Die kindlichen oder jugendlichen Ermittler ziehen ihre Schlüsse auf der Basis von abduktiven Prozessen unter einer besonderen Berücksichtigung von Kombinatorik, Empirie und Logik. Die Balance zwischen der schöpferischen Einbildungskraft und dem analytischen Verstand wird dagegen destruiert und findet sich höchstens in märchenhaften Kriminalgeschichten, beispielsweise bei Ekaterina Matjuškina,[46] die einen genialen Ermittler Da Vinči[47] konstruiert.

In die Kriminalliteratur für Kinder und Jugendliche finden Elemente aus den Poetiken von Agatha Christie und Dorothy Sayers Eingang. Dabei geht es zum einen um die Realisierung der Aristoteleschen[48] Forderung nach edlen Charakteren,[49] zum anderen um die Distanzierung von der biologisch determinierten Dämonisierung[50] sowie Typisierung der Täter. Lediglich vereinzelt findet sich bei der Figurencharakteristik der Rekurs auf Objektivierungstheorien des Bösen,[51] die den agieren-

[45] Oft wurde die Methode von Sherlock Holmes als Deduktion bezeichnet, bei der von allgemeinen Sätzen auf spezielle Fälle geschlossen wird. Dies trifft auf die Vorgehensweise des fiktionalen Detektivs nicht zu (vgl. Klein/Keller 1998, Osterwalder 2011, 69–71). Zur Methode der Abduktion vgl. Punkt 5.3 dieser Arbeit.

[46] Vgl. Matjuškina 2019.

[47] Vgl. Kuzminykh 2022.

[48] Vgl. Aristoteles 1982.

[49] Vgl. Sayers 1998, 21. Dorothy Sayers versucht zu zeigen, dass die Poetik von Aristoteles auf den Detektivroman transferiert werden kann. Seine Poetik enthält bereits die wichtigsten Merkmale und Bauprinzipien einer „guten Detektivgeschichte" (Sayers 1998, 13). Man brauche nur dann, wenn bei Aristoteles das Wort „Tragödie" steht, den Terminus „Detektivroman" einzufügen und schon habe man „eine […] scharfsinnige, allumfassende und praktische Theorie des Detektivromans" (Sayers 1998, 14). Sayers geht die wichtigsten Konstituenten des Dramas durch und erläutert ihre Bedeutung für den Detektivroman (vgl. Sayers 1998).

[50] Diese Attitüde ist für die anthropologisch-positive Schule mit ihrer deterministischen Position, die von biologischen Dispositionen der Verbrecher ausgeht, kennzeichnend. Als indiziale Merkmale gelten die Spezifika des Gesichts, Charakterzüge sowie die Schädelform (vgl. Lombroso 1887, 326). Die Pervertierung dieses Ansatzes während der Zeit des Nationalsozialismus führte in der Kriminologie zur Abkehr von dieser Position. Sie wird auch auf der Basis gegenwärtiger empirischer Studien abgelehnt (vgl. Vold 1958, 58). Demgegenüber steht die indeterministische Position der klassischen Schule, die von rational, willensfrei und eigenverantwortlich handelnden Individuen ausgeht (vgl. dazu auch Rühl 2010).

[51] Vgl. Bronsky 2008, 59.

den Tätern die, für die juristische Zurechenbarkeit notwendige, Freiheit des Willens absprechen und lediglich von der Physiognomie als einer Determinante der Kriminalität ausgehen.[52]

Eine Tradition für die kinder- und jugendliterarischen Kriminalnarrative bildeten Agatha Christies Täter- (*whodunit*), Indizien-, Motiv- (*whydunit*) und Enthüllungsrätsel (*howcatchem*) sowie Phasen[53] und Regeln der analytischen Erzählkonstruktion aus. Als Regeln gelten: Unter Rekurs auf Edgar Allan Poe die *locked room*-Regel,[54] die *very important person*-Regel, die Verzögerungs-, Überraschungs- und die Relevanzbeziehungsweise Irrelevanzregel und auch die Limitierungsregel. Die Konzeption von Figuren mit sekundären Geheimnissen, die zwar nicht in einem unmittelbaren Konnex zu den deskribierten Verbrechen stehen, aber von den betroffenen Figuren in raffinierten Ablenkungsmanövern maskiert werden und dadurch sowohl intra- als auch extradiegetisch Verdachtsmomente generieren, wird zum Bestandteil der Kinder- und Jugendliteratur. Dadurch entsteht ein polyvalentes Puzzle, dessen Teile zwischen mehreren Mustern bewegt und temporär zu einer plausiblen Lösung hinzugefügt werden können, die sich im Fortgang der Narration als ein *red herring* erweist. Exemplarisch sind die Kriminalthriller *One of Us is Lying* und *One of Us is Next* von Karen M. McManus,[55] *Zartbittertod* von Elisabeth Herrmann und *Kafka am Strand* von Haruki Murakami[56] zu nennen.

Schließlich ist noch der Polizeikriminalroman[57] zu erwähnen, dessen einzelne Elemente sich oft in den kinder- und jugendliterarischen Narrativen identifizieren lassen. Das Telos solcher Implementationen in die heteronom motivierten Texte besteht in der Festigung des Glaubens an eine rationale und effiziente Kriminaljustiz. Diese Intention wird oft dadurch verstärkt, dass es trotz der brillanten Vorgehensweise der kindlichen oder jugendlichen Ermittlerfiguren nur den exekutiven Organen in der kompositorischen Wendung des *deus ex machina* gelingt, die Gerechtigkeit zu restituieren, imminente Gefahren abzuwenden und die Täter zu fassen.[58] Ferner allusioniert eine solche kompositorische Konstruktion das Horaz'sche Dik-

[52] Vgl. Lombroso 1887.

[53] Im Forschungsdiskurs wird eine differierende Anzahl an Regeln aufgestellt: Dieter Weber formuliert fünf Phasen (vgl. Weber 1975, 18) und die Limitierungs-, Verzögerungs-, Relevanz-, und Irrelevanz- sowie Überraschungsregeln (vgl. Weber 1975). Manfred Pfister differenziert ebenfalls fünf Phasen (vgl. Pfister 1977, 125, 302). Peter Wenzel unterscheidet zehn Phasen (vgl. Wenzel 2001, 30). Diese Phasen verstehen sich jedoch nicht als diskrete, klar voneinander abgetrennte Einheiten, sondern als ineinandergreifende Systemelemente, die in konkreten Texten kombiniert werden können.

[54] Bei dem Phänomen des *locked rooms* handelt es sich um die Verrätselung des Raums: In einem von innen verschlossenen Raum geschieht eine vermeintlich unauflösbare Mordtat, die jedoch aufgeklärt wird. Der *locked-room* stellt nicht nur den Tatort dar, sondern hält auch Indizien zur Lösung des Falls bereit (vgl. Becker 1975, 68–70).

[55] Vgl. McManus 2017, McManus 2020 und Punkt 5.5.3 dieser Arbeit und Herrmann 2020.

[56] Vgl. Murakami 2017 und Punkt 5.5.1 dieser Arbeit.

[57] Vgl. Genç 2018.

[58] Vgl. Schäuble 2020, Götz 2020, McManus 2017, 2020, Herrmann 2020.

tum des *docere*. Der omnipräsente Blick im Sinne von George Orwells[59] Maxime ‚Big brother is watching you' soll bereits vor kriminellen Gedanken warnen.

Die Spannung wird in einem *roman policiere* zum einen durch die akribische Deskription der langweiligen alltäglichen polizeilichen Routine retardiert. Zum anderen prolongiert der innere Antagonismus der ermittelnden Figur zwischen der pflichtbewussten Erfüllung der Dienstaufgaben und den individuellen moralischen Überzeugungen die Auflösung. Dieser Kampf prädisponiert diverse Verstöße gegen die Vorschriften. Auch dadurch kann *suspense* entstehen, die sich auf die Frage konzentriert, ob es der Ermittlerfigur, für die der ideale Rezipient Empathie empfindet, gelingt, den Täter im letzten Moment zu verhaften, und ob ihr eine Suspendierung aufgrund der Überschreitung einer impermeablen[60] normativen Grenze droht. Im Korpus ist es der Kriminalthriller *Der Erdbeerpflücker* von Monika Feth,[61] der Elemente des Polizeiromans enthält.

Als Minimalkonsens dieser Poetologien gilt der Befund: Für die Kriminalliteratur ist unabhängig von der primären Zielgruppe eine invariable Figurenkonstellation mit den rekurrenten Standardfunktionen[62] kennzeichnend. Es lassen sich folgende Figurenkonstellationen identifizieren:

Der Detektiv beziehungsweise der Ermittler, der dank seiner herausragenden kognitiven und imaginativen Ressourcen – der Fähigkeit zur *ratiocination* und Abduktion – sowie dank seiner Menschenkenntnis zur Aufklärung des Verbrechens beiträgt.

Der loyale, (in der Kriminalliteratur für Erwachsene) ordinäre Begleiter, der zu ermitteln hilft, oder Bericht erstattet oder aber auch die Enträtselung des Falls verzögert, indem er entgegen seiner Intention falsche Lösungsansätze unterbreitet. In den kinder- und jugendliterarischen Kriminalnarrativen wird diese intellektuelle Disbalance bei der Figurenkonzeption zugunsten einer Gleichstellung aufgegeben. Alle Figuren werden mit besonderen Fähigkeiten, jedoch nicht als unbesiegbare Superhelden, ausgestattet. Den Figurenkonstrukten inhärieren sowohl herausragende Kompetenzen als auch erhebliche Defizite. Dieser Kontrast prädisponiert ihre Kooperation und die Synthese der disparaten Talente.

Der Täter, der ein Verbrechen begeht und durch falsch gelegte Spuren, *red herrings*, das Rätsel verdunkelt.

Die Tatverdächtigen, die vom Mord beziehungsweise vom Verbrechen unabhängige, sekundäre Geheimnisse haben. Durch ihr inadäquates Agieren verleiten sie die

[59] Vgl. Orwell 1982.

[60] Vgl. Lotman 1972.

[61] Vgl. Feth 2003.

[62] Vgl. Finke 1983. Metin Genç 2018 bezeichnet diese als *stock figures* (vgl. Genç 2018). Ulrich Suerbaum spricht von *stock characters* (vgl. Suerbaum 1984). Diese sind keine komplexen und individualisierten Charaktere und weisen keine vertiefte psychologische Darstellung auf. Richard Alewyn betrachtet die Figuren als Funktionen. In seiner Poetologie ist der Ermittler die einzige Figur ohne ein Geheimnis (vgl. Alewyn 1998). Daraufhin stellt Tzvetan Todorov die These von der Unzuverlässigkeit des Detektivs auf (vgl. Todorov 1971, 54–64). Umberto Eco konstatiert in seiner Arbeit *Die Erzählstrukturen bei Ian Flemming* nicht nur die Flachheit der Figuren, sondern bezeichnet diese als „Maschinen, deren Mechanismus mit recht simplen Einzelheiten auskommt" (Eco 1998, 198).

ermittelnden Instanzen zur Fehlinterpretation von Hinweisen und retardieren dadurch die Auflösung.
Die Zeugen, die den Fall beglaubigen oder aufgrund subjektiver Rekonstruktionen die Ermittlerfiguren verwirren.
Die Vertreter der exekutiven und judikativen Staatsgewalt, die die Funktion der legitimierten Täterermittlung und Täterverfolgung sowie die Durchsetzung des Rechts übernehmen.
Die Gegenspieler des Ermittlers oder des Täters, Mitwisser oder Mittäter oder Profiteure der Tat sowie sekundär unter der Tat Leidende.[63]

In den Kriminalromanen der Kinder- und Jugendliteratur spiegelt sich die skizzierte Figurenkonstellation mit den entsprechenden Funktionen wider, wie im weiteren Verlauf der Arbeit zu zeigen sein wird.
In den folgenden Abschnitten werden die narrativen Strategien der Affektlenkung sowie die Indizienparadigmata der Abduktion und der Serendipität erläutert. Diese prägen die kinder- und jugendliterarischen Kriminalnarrative. Ihre Implementation grundiert die zu Beginn dieses Kapitels erwähnte euphorische Attitüde der kindlichen und jugendlichen Leser gegenüber der Kriminalliteratur. Von diesen pragmatischen Überlegungen geleitet, wird in den Analysen, die der theoretischen Explikation folgen, ein konkreter Bezug zur Kinder- und Jugendliteratur hergestellt.

5.2 Narrative Strategien der Affektlenkung in der Kriminalliteratur

Der moderne Kriminalroman für Kinder und Jugendliche stellt ein Konglomerat diverser literarischer Arten dar.[64] Man kann darin Elemente der Verbrecherliteratur, die die Geschichte eines Verbrechens, und der Kriminalliteratur, die die Geschichte der Aufklärung eines Verbrechens erzählt,[65] des Polizeiromans, des Thrillers sowie des postmodernen Kriminalromans identifizieren.[66] Metin Genç weist auf einen Paradigmenwechsel hin: Waren die frühen Typologien noch eher rigide Bestimmungen dominanter Gattungsmerkmale – man unterschied literarische Sujets (Kriminalität, Ermittlung, Rätsel), Modi der Narration (analytisches[67] und detektorisches Erzählen), spezifische Figurenkonstellationen (Ermittler, Verdächtige und Täter[68]) –,

[63] Vgl. Finke 1983, 3.
[64] Zum Versuch einer Typologie der Kinder- und Jugendkrimis vgl. Nahl 2019.
[65] Vgl. Alewyn 1998.
[66] Vgl. Genç 2018.
[67] Dieter Weber differenziert zwischen einer analytischen und einer synthetischen Erzählung. Die analytische Erzählung zeigt eine Geschichte, die ihren Hauptbedingungen zufolge vor dem Anfang der Erzählung liegt, so dass in der erzählten Geschichte nur die Lösung fokussiert wird. Aus diesem Grund wird das analytische Erzählen als rekursives, regressives und invertiertes Erzählen bezeichnet und von dem synthetischen Erzählen abgegrenzt. In der synthetischen Erzählung entsteht die Verwicklung aus dem Gegebenen und löst sich sukzessive auf (vgl. Weber 1975, 8).
[68] Vgl. Schulz-Buschhaus 1975.

so finden sich zunehmend deskriptiv orientierte und historisch stärker differenzierende Klassifikationen.[69] Richard Alewyn[70] schlug eine dichotomische Klassifikation mit solchen Komponenten wie der Verbrechensliteratur und der Kriminal- beziehungsweise Detektivliteratur[71] vor. Bei der zunächst genannten Art ist die Identität des Täters bekannt. Aus diesem Grund liegt der Fokus nicht nur auf dem traditionellen intellektuellen Rätsel (*whodunit*), sondern auch auf der Überführung des Täters (*howcatchem*) oder aber auf der Rekonstruktion der tatmotivierenden Faktoren (*whydunit*).[72]

Ulrich Schulz-Buschhaus nahm dagegen vom Verbrechen als einem qualitativen Gattungsmerkmal Abstand[73] und entwickelte ein Drei-Komponenten-Modell. Seine produktionsästhetischen Konstituenten sind *action – analysis – mystery*. Die vielfältigen Spielarten des Genres lassen sich als unterschiedlich starke Akzentuierung dieser drei Konstituenten beschreiben, wobei die Grenzen zwischen den Typen fließend sind.[74] *Action* bezeichnet die eigentlichen Handlungselemente des Kriminalromans, seine narrativen Partien, in denen Verbrechen, Kampf, Verfolgung und Flucht erzählt werden. *Analysis* umfasst alle analytischen Elemente. Die analytische

[69] Vgl. Kniesche 2015, 36–70.

[70] Vgl. Alewyn 1998.

[71] Ernst Bloch veranschaulicht die philosophische Gattungsbestimmung des Detektivromans an drei Kennzeichen: Erstens nennt er als ein Kriterium die „Spannung des *Ratens*" (Bloch 1965, 247, Hervorhebung im Original), die zweitens auf „das *Entlarvende, Aufdeckende*" (Bloch 1965, 247, Hervorhebung im Original) hinweist, was wiederum drittens „auf Vorgänge, die aus ihrem *Unerzählten, Vor-Geschichthaften* erst herauszubringen sind" (Bloch 1965, 247, Hervorhebung im Original), rekurriert. Im Zentrum der Geschichte steht das Sichtbarmachen dieses Vorangegangenen, indem es „archäologisch ausgegraben werden muss" (Bloch 1965, 247). Das dritte Kriterium ist narratologisch und distinktiv in Bezug auf andere Gattungen. Qualitativ ist für Bloch die Spannungserzeugung in dieser Gattung, die zuvorderst auf der abduktiven, d. h. im Sinne von Charles Sanders Peirces Deduktion und Induktion verbindenden, Hypothesenbildung des *whodunit* als intellektuellem Prozess basiert. Das *Aufdeckende*, also die Methode des Detektivs, die epistemologisch und ästhetisch von der des regelgeleiteten, phantasielosen (vgl. Alewyn 1998, 52–72) Polizisten gänzlich verschieden sei (vgl. Bloch 1965, 248, Hervorhebung im Original), ändere sich mit den diskursiven Bedingungen seiner Zeit. So betont Poe einen Nexus zwischen dem analytischen Verstand beziehungsweise dem divinatorischen Moment des Denkprozesses, dem „*mikrologische[n] Blick*" (Bloch 1965, 249, Hervorhebung im Original) und somit der sinnlichen Erfahrung sowie der Intuition. Er betrachtet die zuletzt genannte als eine Prädisposition des Erfolgs. Arthur Conan Doyles Sherlock Holmes arbeitet dagegen „naturwissenschaftlich-induktiv" (Bloch 1965, 249), auch wenn er darauf besteht, „*science of deduction*" mit einer Überakzentuierung der szientifischen Rationalität zu praktizieren (vgl. Doyle 1979, Wirth 2012, 298). Dem Wissenschaftsideal des späten 19. Jahrhunderts entsprechend, ist seine Figur als eine Hommage an ein multidisziplinäres, möglichst umfassendes, aber ökonomisch und pragmatisch zu ordnendes Wissen konzipiert. Und doch ist er auf intuitive „guesses" als Zwischenschritte angewiesen (vgl. Wirth 2012, 298). Agatha Christies Hercule Poirot „intuitioniert die Ganzheit des Falls, entsprechend dem irrationaler gewordenen Denkbetrieb des späten Bürgertums" (vgl. Bloch 1965, 249).

[72] Vgl. Genç 2018, 10.

[73] Vgl. Schulz-Buschhaus 1975, 3.

[74] Vgl. Schulz-Buschhaus 1975, 3, Genç 2018, 3.

und rekursive[75] Konstruktion *mystery* provoziert kognitive Operationen und setzt weder Empathie für die Figuren noch eine imminente Bedrohung dieser Figuren und ebenso keine Emotionen voraus. Grundsätzlich wird die enge Kopplung von *mystery* und *analysis* als das *genus specificum* der ‚klassischen' Detektivliteratur betrachtet.

Die konstruierte Verdunkelung impliziert Identitäts-, Hergangs-, Indizien-,[76] oder Enthüllungsrätsel,[77] die in einer auflösenden Analepse erklärt werden.[78] Die Lösung wird mit Hilfe der spannungstragenden Struktur *surprise*[79] verwirklicht. Die Überraschungsstruktur entsteht durch eine inkongruente Informationsvergabe beziehungsweise durch die „diegetische Wissensökonomie"[80]. Das auslösende Ereignis wird dem Rezipienten vorenthalten, ohne dass ihm dieses Defizit bewusst gemacht wird. Diese Struktur schließt Antizipation aus. Wenn die Informationslücke in einer plötzlichen Konfrontation oder in der auflösenden Analepse geschlossen wird, kommt es zu einer effektvollen Pointe. Ein neuer Deutungshorizont eröffnet sich. Das Überraschungsschema ist mit seinem pointierten Effekt vom Charakter der sukzessive aufbauenden, zukunftsorientierten *suspense*[81] grundverschieden und kann lediglich eine ungezielte Spannung auslösen. Das ist jedoch nur in den Fällen möglich, in denen die lesende Person eine entsprechende antizipatorische Haltung des Überraschtwerdens einnimmt. Die differenzierten Ergänzungsfragen[82] der invertierten Erzählkonstruktion *mystery* zielen auf die Lösung eines vor Beginn der Narration vorgefallenen Ereignisses ab, soweit dieses sich aufgrund des Textes

[75] Viktor Šklovskij betont ebenfalls den Aspekt der Umstellung der Chronologie als ein Spezifikum der Kriminalliteratur (vgl. Šklovskij 1998, 142–153).
[76] Parallel zum Begriff ‚Indiz' wird der Begriff ‚*clue*' verwendet. Richard Gerber plädiert für die Verwendung des Begriffs ‚*clue*' als *terminus technicus*. ‚*Clue*' wird mit ‚Indiz' unzureichend übersetzt (vgl. Gerber 1998, 73–83).
[77] Vgl. Suerbaum 1984, 78.
[78] Vgl. Schulz-Buschhaus 1975, Zillmann 1991, Genç 2018.
[79] Vgl. Brewer 1996, 109.
[80] Genç 2018, 136.
[81] Vgl. Brewer 1996, 107.
[82] Z. B. das Matthäus von Vendôme-Paradigma.

rekonstruieren lässt.[83] Dabei wird oft eine *whodunit*-Spannung generiert.[84] *Mystery* bleibt jedoch stets im Hinblick auf das Informationsbedürfnis des Lesers defizitär.[85] Sie ist in ihrer Wirkung singulär. Wenn der Informationsmangel beglichen ist, können die nachgereichten Details nicht mehr zurückgenommen werden. Sie können allerdings negiert werden. Die handlungsforcierende Dichotomie von dem geheimnisvollen Verbrechen beziehungsweise der Enthüllungsart des Verbrechers[86] und dem herausragenden analytischen Intellekt des Kriminalisten (*analytical power*) löst beim Rezipienten Neugier aus und aktiviert das Rätselspannungsschema[87] beziehungsweise *curiosity*.[88] Oft ist diese Spannungsart mit *tension*[89] kombiniert. *Tension,* ein elementares ästhetisches Merkmal der Literatur, ist statisch. Sie zeichnet sich durch ein hohes Konflikt- und Interaktionspotenzial der Figuren aus.

Bei dem rekursiven Rätselspannungsschema (*curiosity discourse structure*), das auf eine „intellektuelle Spannung"[90] ausgerichtet ist, wird zwar auch ein auslösendes Ereignis weggelassen, aber dem Rezipienten wird deutlich signalisiert, dass ihm eine entscheidende Information fehlt. Es besteht eine scharfe Diskrepanz zwischen der Ereignis- und Diskursstruktur: das Schlüsselelement wird am Anfang angekündigt, jedoch erst am Schluss erzählt. Darüber hinaus ist diesem Schema ein größeres Paradigma möglicher Lösungen inhärent. Rätselspannung entsteht auch dann, wenn eine wichtige Information zwar indiziert, dann aber vorerst zurückgehalten wird.

[83] Vgl. Sayers 1998 zur Absage an das „Scharfsinnsheldentum" (Schulz-Buschhaus 1985, 17) beziehungsweise an die „Divinationsgabe" (Schiller 1959a, 865) exzeptioneller Ermittler und die Implementation von gemischten Charakteren (vgl. Sayers 1998). Diese Innovation soll die Informationsbalance zwischen den Lesern und den ermittelnden Figuren begünstigen und der Abflachung der Spannungskurve entgegenwirken. Darüber hinaus ‚entthront' die Akteur-Netzwerk-Theorie von Bruno Latour (vgl. Latour 1993) das geniale Detektivsubjekt, während Objekte, materielle und nicht-menschliche Informationsträger nicht nur als solche fungieren, sondern die Rolle von Aktanten zugeschrieben bekommen, (vgl. Austrin/Farnsworth 2005). Interessant ist in diesem Zusammenhang John Gruessers Studie zum Manipulationspotenzial der Texte von Edgar Allan Poe, in der die ausführlichen und kontinuierlichen Ausführungen zu der Methode Dupins die Aufmerksamkeit der lesenden Person auf seine Genialität lenken und dafür von der Konstruktion des Plots und der Komposition ablenken (vgl. Gruesser 2013). Auch Marcus Krause pointiert, dass die Epistemologie der Detektion primär der Effekt einer Ästhetik ist, welche sich die Paradoxierung von Tiefe und Oberfläche zunutze macht, um durch die Konzentration des Blicks auf die geniale Methodik Dupins sich selbst verschwinden zu lassen (vgl. Krause 2018, 119).

[84] Vgl. Genç 2018.

[85] Vgl. Kuzminykh 2022.

[86] Als ein Prototyp kann der Anti-Kriminalroman *The Talented Mr. Ripley* von Patricia Highsmith (vgl. Highsmith 1957) genannt werden, in dem die entscheidende Frage nicht lautet, wer der Täter ist (*whodunit*), sondern ob es ihm gelingt zu entkommen.

[87] Vgl. Wetzel 2001.

[88] Vgl. Brewer 1996, 108.

[89] Helmut Bonheim attestiert der *tension* einen höheren kulturellen und ästhetischen Wert. *Suspense* geht der Frage „What happend then?" nach, während *tension* mit der Frage „What is the import of this event?" (Bonheim 2001, 8) nach der Bedeutung des Ereignisses sucht. Die Orientierung an den äußeren Geschehnissen ist auch für die episodisch konstruierte Abenteuerliteratur kennzeichnend (vgl. Kuzminykh 2022).

[90] Düwel 2018, 192.

Curiosity bildet ein Fundament für die *mystery-story* mit einer *whodunit*-Struktur, für das *clue puzzle* sowie für den „[pointierten] Rätselroman“[91]. *Mystery* kann in *suspense* übergehen, minimalistisch über einige Teile des Textes und punktuell als ein Rätsel auftreten oder den gesamten Text überspannen. *Mystery* braucht im Gegensatz zu *suspense*, die eine Etablierung der Gefahr und die Empathie zu den Figuren voraussetzt, keine Vorbereitung. Daher tritt sie oft am Anfang des Textes, in der Regel bei dem Einstieg *in medias res* auf. Dadurch wird das erzählstrategische Vakuum vermieden und ein *event hunger* beziehungsweise eine *event expectation*[92] evoziert. Die Empathie ist nicht mit einer assimilierenden Identifikation mit den Figuren gleichzusetzen.[93] Als Dispositionen für die Empathiebildung werden in der Literaturwissenschaft folgende Konstituenten genannt: moralische Eigenschaften der Figuren,[94] Sympathie oder Antipathie sowie eine emotionslose Beziehung durch Einblicke in die Vergangenheit und in die Handlungsmotive beziehungsweise Handlungsstrategien.[95]

Des Weiteren lässt sich für die Kinder- und Jugendliteratur eine Synthese dieser beiden spannungserzeugenden und spannungstragenden Strukturen in Form der additiven Konstruktion *mystery-suspense*[96] konstatieren. Die Kombination von diesen Grundformen der Spannung lässt sich als ein gefährliches Geheimnis oder als eine geheimnisvolle Gefahr beschreiben. *Mystery-suspense* entsteht, wenn der Text eine Gefahr signalisiert, deren Ursache vorübergehend im Dunklen bleibt, beziehungsweise ein Geheimnis etabliert, von dem Gefahr ausgeht. Die Priorität der einen oder der anderen Erzählstrategie ist variabel.[97]

Suspense beziehungsweise Konflikt- und Bedrohungsspannung[98] ist dynamisch. Ihr Signum ist die Parallelität von Diskurs- und Ereignisstruktur und die daraus resultierende hohe Transparenz der Narration. Entscheidend für ihre Konstruktion ist eine frühestmögliche Präsentation eines auslösenden Ereignisses, das zu einem für die favorisierte Figur ungewünschten Resultat führt. Dies ermöglicht den Rezipienten eine zeitliche Orientierung und eine emotionale Antizipation der folgenden Ereignisse. Zusätzlich werden diverse retardierende und in die Irre führende Informationen eingebaut, um den Ausgang durch die Verlängerung der Erzählzeit aufzuschieben. Textlinguistisch betrachtet, handelt es sich bei der durativen *suspense* um eine Informationslücke, die sich im Text über eine dreischrittige Frage-Verzögerung/Spannungsintensivierung-Antwort-Relation realisiert.[99] Mit Peter Wenzel[100] und Walter Koch[101] lassen sich folgende fünf Phasen festhalten: 1. Die Vordispo-

[91] Genç 2018, 5, eckige Klammern im Original.
[92] Vgl. Bohnheim 2001, 5.
[93] Vgl. Jauß 1970.
[94] Vgl. Carroll 1996.
[95] Vgl. Pfister 1977.
[96] Vgl. Carroll 1996, 57, Zillmann 1990, Junkerjürgen 2001.
[97] Vgl. Junkerjürgen 2001.
[98] Vgl. Wenzel 2001, 23.
[99] Vgl. Rabkin 1991, Mertens 1998.
[100] Vgl. Wenzel 2001, 26.
[101] Vgl. Koch 1993, 38.

nierungsphase. In dieser Phase werden ein Initialereignis und geschickt platzierte, auf eine gefährliche Situation vorausweisende und konfliktverheißende Requisiten sowie eine gefahrandeutende Raumdarstellung eingeführt (*foreshadowing*, *prolepsis* und *anticipation*, *cataphoric text elements*), 2. Die Evokation der Empathie und die Spannungsintensivierung, 3. Das Wechselspiel von Aussichtslosigkeit und Hoffnung sowie das Wechselspiel der Emotionen. Diese Oszillation spitzt sich auf eine Situation zu, in der zwei gleichwertige Antipoden in einer dramatischen Weise aufeinanderprallen, sodass die Auseinandersetzung nur durch die Eliminierung des einen von ihnen beendet werden kann. 4. Die Phase der Retardation der Entscheidung, in der das Prinzip der zeitlichen Limitierung wirksam wird. Für die Verwirklichung dieses Prinzips führt Peter Wenzel[102] diverse Beispiele an: das sichtbare Ende des Fluchtwegs, die zur Neige gehende Munition des Helden, das Ticken der Zeitbombe. 5. Die Entscheidung, die auf eine Alternative in dem minimalen Paradigma zusteuert. Mittels der *last minute crisis*[103] kann die Spannung kurz vor der endgültigen Lösung intensiviert werden. Schließlich folgt die Kulmination in der Spannungsauflösung.

Der *suspense*-Kern lässt beim Rezipienten offene Entscheidungsfragen im Hinblick auf den Fortgang der Narration und die Konsequenzen des Schlüsselereignisses entstehen. Die Entscheidungsfragen sind durch universale, biologisch fundierte Instinktstrukturen und Verhaltensmuster des Menschen determiniert. Als solche werden der Angriff und die Flucht (*crimen*), die Nahrungsaufnahme und die Aufzucht der Nachkommenschaft (*fructus*) sowie die Gewinnung attraktiver Partner und die damit korrelierende Aufrechterhaltung der Art (*sexus*) identifiziert.[104] Den konzipierten Entscheidungsfragen muss ein ausgeprägtes Potential immanent sein, die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich zu lenken und sie dadurch zu steuern. Darüber hinaus sollen sie das Kriterium der Relevanz auf der Ebene der *histoire* erfüllen. Die Antworten auf diese sind ausschließlich in einem binären Paradigma zulässig. Die offenen Entscheidungsfragen können sich dabei entweder auf kürzere Handlungssequenzen und/oder auf den Ausgang der Gesamthandlung richten.[105] Eine weitere unentbehrliche Voraussetzung für die Genese von *suspense* ist die Evokation von Empathie für die Figuren. Sie fungiert als das differenzierende Kriterium zu den anderen spannungstragenden und spannungserzeugenden Konstruktionen. Die Empathie wird als eine Simulation mentaler und emotionaler Prozesse durch formale Strukturen und inhaltliche Informationen des Textes ausgelöst. Allerdings hebt die hervorgerufene kognitive und emotionale Einstellung zu den Figuren die konstruierte fragile Balance zwischen den Lösungsvarianten von gleicher Wahr-

[102] Vgl. Wenzel 2001, 32.
[103] Vgl. Koch 1993, 38.
[104] Vgl. Koch 1993.
[105] Mit Marie Annette de Wied (vgl. de Wied 1991, 326 ff.), Ralf Junkerjürgen (vgl. Junkerjürgen 2001, 67 ff.), Peter Vorderer (vgl. Vorderer 1994, 326), Manfred Pfister (vgl. Pfister 1977, 147) sowie Peter Pütz (vgl. Pütz 1970) ist zwischen *macro suspense* und *micro suspense* zu differenzieren. Die Spannungsarten können zwischen der globalen und der lokalen Ebene divergieren.

scheinlichkeit für das problembehaftete Schlüsselereignis auf.[106] Die schlechten Aussichten auf einen wünschenswerten Ausgang einer existentiell gefährlichen Situation für den favorisierten Empathieträger und die Imminenz der ihm drohenden Gefahr wirken dementsprechend besonders spannungsfördernd. Die Empathiekapazität der Figuren wird durch ihre Vulnerabilität determiniert. Ausgehend von diversen Graden lässt sich eine Typologie entwerfen: An dem einen Pol des Kontinuums befinden sich unbesiegbare Superhelden mit einer geringen Vulnerabilität, während am anderen Ende schutzbedürftige, hilflose und für Gefahren blinde Figuren mit einer hohen Vulnerabilität zu finden sind. Die Mitte nehmen Figuren mit einer mittleren Verletzbarkeit ein. Für diese hat sich der Terminus *everybody's darling* etabliert.[107] Sie rufen keine bewundernde Distanz hervor, sondern freundschaftliche Nähe und sie sind vor diesem Hintergrund für die Konstruktion von *suspense* besonders geeignet. Die Empathiekapazität der Superhelden wird oft durch das Vorhandensein einer Schwachstelle gesteigert, die sie (tödlich) verletzbar macht. Solche, die Superkräfte schwächenden Details sind für die Genese von *suspense* von entscheidender Relevanz. Darüber hinaus muss das Kriterium der Gleichwertigkeit zwischen den Gegnern erfüllt sein. Die Dominanz der Stärke auf der einen Seite ist für die Genese von *suspense* kontraproduktiv, weil dann der Ausgang der Handlung antizipierbar ist.[108]

Die Differenzierung in harmonisierende Korrespondenzpaare und verfeindete Kontrastpaare ruft *tension* hervor. Eine weitere Komponente von *suspense* ist das Wechselspiel zwischen Erfolg und Misserfolg auf der Ebene der *histoire*. In diesem Prozess wirkt *thrill*[109] als eine punktuelle,[110] körperlich erfahrbare Spannungsart besonders intensiv. Er fungiert unmittelbar vor der finalen Auflösung als retardierendes Element.

Der Fokus im *suspense*-Schema liegt auf einer kontinuierlichen Bewegung beziehungsweise auf einem aktionsgeladenen Ausschnitt aus dem Figurenleben. Die Anordnung der Handlungen und Vorkommnisse erfolgt additiv. Der psychologischen Dimension der Figuren und ihren mentalen Erkenntnissen wird in der Geschehensliteratur eine geringere Relevanz beigemessen.

Als ein Phänomen des *delightful horror*[111] verfügt *suspense* über eine starke Anziehungskraft. Diese bleibt auch dann aufrechterhalten, wenn etablierte Gattungskonventionen sowie die Serialität medialer Erscheinungsformen bereits im Vorfeld eine existenzvernichtende Gefahr für den begünstigten Empathieträger auf einer Etappe

[106] Vgl. Carroll 1996, 71–91.
[107] Vgl. Junkerjürgen 2001.
[108] Vgl. Anz 2002.
[109] Vgl. Rabkin 1973.
[110] Vgl. Rimmon-Kenan 1992, 125–129 differenziert zwischen temporärer und permanenter Spannung – *temporary* versus *permanent gaps*.
[111] Vgl. Wenzel 2001, 26.

ausschließen. Der Rezipient blendet dank seiner Vorstellungskraft sein Vorwissen aus.[112]

Alle kinder- und jugendliterarischen Kriminalnarrative im Korpus dieser Arbeit weisen diese spannungstragenden und spannungsgenerierenden Strukturen auf. Die Texte *One of Us is Next* von Karen M. McManus[113] und *Der Erdbeerpflücker* von Monika Feth[114] sind aufgrund der starken Fokussierung des produktionsästhetischen Verhältnisses von *action* und *mystery* dem Typus des Thrillers zuzuordnen. *Der Erdbeerpflücker* enthält Elemente des Polizeiromans. Im Fall von *Kafka am Strand* von Haruki Murakami[115] liegt ein postmoderner Roman mit Elementen der klassischen Verbrechensliteratur vor. Im Fokus der Narrationen stehen *whodunit*-, *howcatchem*- und *whydunit*-Aspekte. Der Text *Frosja Korovina von Stanislav Vostokov*[116] ist ein Märchen, das Affinität zur Verbrechensliteratur sowie zum Thriller aufweist.

Unabhängig von der konkreten kriminologischen Nuance (*whodunit*, *howcatchem* oder *whydunit*) konstruiert sich Spannung zusätzlich durch die Implementation von abduktiven beziehungsweise serendipitösen Vorgehensweisen.
Dabei finden sich Abduktion und Serendipität sowohl in den Kriminalnarrativen für Erwachsene als auch für Kinder und Jugendliche, wie dies in den anschließenden Analysen gezeigt wird. Doch fehlt bis jetzt eine kinder- und jugendliterarische Poetik, die diese Indizienparadigmata theoretisiert. Aus diesem Grund wird auf die erwachsenliterarischen Theorien für die Begriffsextension zurückgegriffen.

5.3 Das Indizienparadigma: Die Abduktion

Die Abduktion[117] beruht auf einer Rationalitätsideologie und beschreibt in Rekurs auf die Überlegungen von Charles Sanders Peirce zum Verhältnis von Deduktion, Induktion und Hypothese ein originäres Argument mit einer *ad hoc*-Struktur, welches von einer überraschenden Erfahrung ausgeht:

> *Abduktion ist der erste Schritt im gesamten Prozess des Schließens. Ihre Konklusion wird zu einer Prämisse für die Deduktion, die, indem sie sich mit vorrangig akzeptierten Propositionen logisch verbindet, Quasi-Voraussagen über den Verlauf der zukünftigen Erfahrung produziert – das heißt Voraussagen, die zu Voraussagen im üblichen Sinne würden, wenn man von der Konklusion der Abduktion vollständig überzeugt wäre.*[118]

---

[112] Vgl. Carroll 1996, 81–90.
[113] Vgl. McManus 2020.
[114] Vgl. Feth 2003.
[115] Vgl. Murakami 2017.
[116] Vgl. Vostokov 2013.
[117] Den Begriff ‚Abduktion' übernimmt Peirce von Julius Pacius, der 1597 die Erste Analytik von Aristoteles übersetzte und für das griechische Wort ‚apagoge' die lateinische Entsprechung ‚Abduktion' einführte (apagogein = wegführen = abducere) (vgl. Aristoteles 1982).
[118] Peirce 1986, 96.

Bei einem deduktiven Argument, so Charles Sanders Peirce,[119] wird die Konklusion durch die Prämissen als ein in einem allgemeinen Zeichen enthaltenes Phänomen dargestellt. Somit handelt es sich bei der Deduktion um ein notwendiges oder auch um ein regelgeleitetes Schließen, denn es wird von einer Regel und einem Fall auf ein Resultat geschlossen. Wenn die Prämissen eines deduktiven Schlusses – insbesondere die verwendete Regel – zuverlässig sind, so lässt sich davon ausgehen, dass die Konklusion nicht auf konsistente Weise negiert werden kann. Es liegt also, anders als bei der Induktion, die erst in kontinuierlicher Wiederholung und Überprüfung einen sicheren Schluss zulässt, bei der Deduktion eine prinzipiell zulässige Schlussfolgerungsart vor. Bei der Induktion handelt es sich um ein experimentelles Schließen[120] von einem Fall und einem Resultat auf eine Regel. Das Ziel der Induktion besteht darin, von der Einzelbeobachtung, also durch wiederholte Überprüfung der Induktion selbst, Regeln abzuleiten und Definitionen zu erstellen.[121] Wenn sich diese Prämissenkonstellation auch nach wiederholter Überprüfung als zutreffend erweist, dann lässt sich davon ausgehen, dass die Regel zuverlässig ist. Wichtig hierbei ist, dass eine einzelne Induktion nicht in der Lage ist, auf eine zuverlässige Regel schließen zu lassen. Die Stabilität der Regel ist direkt proportional zu der Anzahl der experimentellen induktiven Beobachtungen und deren Übereinstimmungen miteinander.[122]

Die Deduktion ist ein Verfahren des syllogistischen Schlussfolgerns, bei dem mit Hilfe eines Mittelbegriffs von einer bekannten Regel über einen Fall auf ein Resultat geschlossen wird. Die Induktion impliziert den Schluss von Fall und Resultat auf die Regel. Die Abduktion ist hingegen der Schluss von einer Regel und einem Resultat auf einen Fall.[123] Die Abduktion beginnt mit einer, auf der Basis einer Einzelwahrnehmung aufgestellten Regelhypothese und schließt über das Resultat auf den Fall. Die Abduktion ist hier also der Schluss von beobachteten Regelmäßigkeiten auf eine nichtbeobachtbare zugrundeliegende innere Ursache. Sie ist nach Charles Sanders Peirce auch jener Schluss, womit man von Sinneseindrücken auf eine objektive Realität, also auf die Realität als Drittheit, schließt.[124]

Charles Sanders Peirce stützt sich in seinem Theorem auf das Ökonomiekriterium. Dieses basiert auf Galileo Galileis Idee des *lumen naturale*, wonach die natürlichere, instinktiv näherliegende Hypothese bei der Prüfung zu bevorzugen ist. Dies führt Peirce zur Formulierung von drei forschungslogischen Leitprinzipien zur Beurteilung von guten Hypothesen: sie müssen evident, einfach und effektiv prüfbar sein.[125]

---

[119] Vgl. Peirce 1986.
[120] Vgl. Peirce 1986.
[121] Vgl. Peirce 1986, 394.
[122] Vgl. Peirce 1986, 405.
[123] Vgl. Peirce 1976.
[124] Vgl. Peirce 1903, Bd 5, Peirce 1986.
[125] Vgl. Peirce 1976, 5.189.

Carlo Ginzburg betrachtet Abduktion als einen intuitiv assoziativen Schluss. Sie stellt ein Resultat der Divinations-, Kombinations- und Interpretationsgabe dar und leitet aus der Beobachtung gegebener Fakten eine provisorische Theorie[126] beziehungsweise ein vorläufiges Gesetz ab, aus dem dann auf den einzelnen Fall geschlossen wird. So erscheint die Abduktion, die zur Verbindung zwischen einem Ereignis und dem allgemeinen Gesetz das fehlende Bindeglied – den Fall – (er-)findet, der Operation der lesenden Person analog, die die Rätselstruktur intertextueller Verweissysteme zu entwirren vermag. Ginzburg entwickelt ausgehend von diesen Überlegungen sein konjekturales Paradigma, die Morelli-Methode, ein epistemologisches Verfahren des an Indizien geschulten, hypothetischen Analogieschlusses.[127] Darüber hinaus kreiert er eine Analogie zur medizinischen Semiotik beziehungsweise der Symptomatologie. Diese stellen anhand von sichtbaren Zeichen die Diagnosen über deren unsichtbare Ursachen.[128]

Ähnlich definiert Umberto Eco Abduktion als einen logischen Schluss, der die syllogistischen Verfahren der Deduktion und der Induktion um ein drittes, der Deduktion entgegengesetztes, auf wissensgeleitete beziehungsweise erfahrungsgeleitete Hypothesenbildung gründendes Schlussfolgerungsverfahren erweitert.[129]

> *Die Abduktion ist ein (auch Hypothese) genannter Schlußfolgerungsvorgang, dessen Gegensatz die Deduktion insofern ist, als sie von einer Regel ausgeht, einen Fall in dieser Regel betrachtet und automatisch ein notwendiges Resultat erschließt.*[130]

Auch für Umberto Eco ist die Abduktion vor dem Hintergrund ungewisser Prämissen die unsicherste Form des Schließens, die einer Verifizierung durch Deduktion und Induktion bedarf.[131] Dieser Schluss muss im zweiten Schritt durch Deduktion und schließlich durch Induktion verifiziert werden. Peirce selbst weist auf die fallibilistische Tönung seiner Theorie hin. Allerdings sind die logischen Verfahren der Induktion ebenfalls nicht unfehlbar: So irrt sich das Huhn von Bertrand Russell in seinem dreischrittigen logischen induktiven Schlussverfahren,[132] indem es mittels Induktionsschluss vom Wahrgenommenen (= Füttern durch den Mann) auf eine Regel (= er tut dies immer) schließt. Auf die Notwendigkeit der Überprüfbarkeit der Abduktionen, die nicht als Produkte eines bewussten Aktes menschlicher Vernunft anzusehen sind, weist auch Jo Reichertz[133] hin.

Eine weitere Similarität in den Theoremen von Charles Sanders Peirce und Umberto Eco besteht in der Definition des Schlussverfahrens: Es wird von einer bekannten Regel und einem bekannten Resultat auf einen Fall geschlossen. Das Regel-

126 Vgl. Harrowitz 1984.
127 Vgl. Ginzburg 1983.
128 Vgl. Ginzburg 1985.
129 Vgl. Eco 1992.
130 Eco 1992, 295.
131 Vgl. Eco 1992.
132 Vgl. Russell 1969, 51.
133 Vgl. Reichertz 2013, 131.

wissen bei Peirce bezieht sich jedoch auf die Beschaffenheit von Welt, während das Wissen bei Eco die Verfasstheit von Codes fokussiert. Grundsätzlich besteht das Innovative des Abduktionsmodells von Eco in der Anbindung an sprachliche Codes. Dabei stützt er sich auf die Definition des Zeichens von Ferdinand de Saussure. Abduktion ist demnach eine hypothetische Operation der Zurechnung des Sinns zu einem apriorisch als wahr wahrgenommenen Code.[134] Im Fokus der Aufmerksamkeit von Eco stehen die variierenden Wahrscheinlichkeiten der Zuordnungsentscheidung beziehungsweise ihre Begründbarkeit. Er differenziert die übercodierte, die untercodierte, die kreative und die Meta-Abduktion.[135] Die ersten drei sind die Abduktionen des ersten Grades, die sogenannten *first-level-abductions*. Die Meta-Abduktion ist über diese positioniert – *an abduction about first-level abductions*.[136] Die Übercodierung ordnet etwas Beobachtetes einer bekannten Regel zu.[137] Die untercodierte Abduktion liegt vor, wenn die Regel aus einer Reihe gleich wahrscheinlicher Alternativen ausgewählt werden muss (Schluss von Indiz auf Ursache).[138] Die Übercodierung gelangt also von bereits existierenden Codes zu analytischeren Subcodes, die Untercodierung dagegen von nicht existenten Codes zu potenziellen Codes.[139] Schließlich gibt es Fälle kreativer Abduktion, bei denen die Regel, die als Erklärung agiert, *ex novo* erfunden werden muss.[140] Für kreative Abduktionen benötigt man eine Art Meta-Abduktion, die in der Entscheidung besteht, „ob das mögliche Universum […] das die kreative Abduktion umrissen hatte, dasselbe war wie das wirkliche Universum“[141]. Die Meta-Abduktion impliziert somit die Passung eines geistigen Entwurfs an die Wirklichkeit. Sie ist für Eco als Verfahren der Auswertung interpretationsbedürftiger und interpretationsoffener menschengemachter Zeichen besonders entscheidend. Auf ihrer Basis werden neue Einsichten und Hypothesen gewonnen, die ihrerseits als interpretationsbedürftig und interpretationsoffen gelten müssen. Für Umberto Eco ist die Form des Schließens primär, nicht die Handlung des Schlussfolgerns. Er organisiert seine Begrifflichkeit nicht um die Frage, mithilfe welcher Haltung Neues entdeckt werden kann (i. e. das Thema von Charles Sanders Peirce), sondern vor allem um die Frage, mithilfe welcher Methodik im Rahmen der konjekturalen Semiotik das in Texten versteckte und verborgene, aber bereits vorhandene Wissen zu entschlüsseln ist.[142]

[134] Vgl. Eco 1977, 134.
[135] Vgl. Eco 1987a, 183 ff.
[136] Vgl. Eco 1987a, 183 ff.
[137] Vgl. Eco 1987a, 183 ff.
[138] Vgl. Eco 1986, 70.
[139] Vgl. Eco 1986, 192.
[140] Vgl. Eco 1986, 192.
[141] Eco 1986, 71.
[142] In Bezug auf die Literatur problematisiert Eco in der Nachschrift zum *Namen der Rose* die Strategie der abduktiven „Konjektur“ als eines der zentralen Prinzipien der „Metaphysik des Kriminalromans“, die auf den Verfahren und Strategien des „Vermuten[s]“ als „Abenteuer der Mutmaßung [und] der Aufstellung von Hypothesen angesichts eines scheinbar unerklärlichen Tatbestandes, eines dunklen

Umberto Ecos Ideen werden von Roderick Chisholm,[143] der von inverser Induktion beziehungsweise der Retrodiktion ausgeht, und Fotis Jannidis,[144] der die Regel für die semiotische Abduktion formuliert, aufgegriffen. Jannidis versteht unter einer abduktiven Inferenz ein dreischrittiges Schlussverfahren zur Identifikation und Bedeutungszuweisung von primären und sekundären Zeichen.[145] In einem ersten Schritt wird dieser Prozess durch einen semiotischen Trigger ausgelöst. Die Zeichenidentifikation sowie die Bedeutungszuweisung erfolgen vor dem Hintergrund vorhandener, diverser Wissensbestände. Beide Prozesse werden durch die Relevanzkriterien begrenzt. Im zweiten Schritt wird eine Regel herangezogen, die zu dem Phänomen passt. Schließlich wird im dritten Schritt ein Schluss aus einem Phänomen und einer Regel gebildet. Neben der Beschreibung dieser Phasen nennt Jannidis drei Prädispositionen der Fallibilität der Zeicheninterpretation: Zum einen handelt es sich um eine Fehlinterpretation des Zeichens, d. h., es kann etwas als Zeichen betrachtet werden, das gar kein Zeichen ist. Eine besondere Herausforderung stellt die Identifikation und Interpretation von sekundären Zeichen dar, die auf weitere Bedeutungsebenen hinweisen.[146] Zum anderen kann die herangezogene Regel falsch oder zu weit beziehungsweise zu eng formuliert sein. Und schließlich kann der Schluss falsch sein.[147] Trotz dieser Restriktionen stellt das Verfahren der abduktiven Referenz ein effizientes Verfahren der Zeichenidentifikation und Zuweisung dar. Einerseits sind die abduktiven Schlussverfahren etablierte kulturelle Praktiken zur Identifikation von Zeichen und typischen Regelmäßigkeitsannahmen. Es kann andererseits im Falle einer Insekurität auf das Relevanzkriterium rekurriert werden.[148]

Massimo Bonfantini und Giampaolo Proni betrachten Abduktion als ein „ultramodernes Schlussverfahren“[149], bei dem die Konklusion gegeben ist und die möglichen Prämissen retroduktiv erschlossen werden müssen. Dies bedeutet, dass der Forschungsprozess sowohl von der hermeneutischen Frage nach den Voraussetzungen als auch von der pragmatischen Frage nach den möglichen Wirkungen begleitet wird.[150] Karl-Otto Apel definiert dagegen die Abduktion als Synthesis der

Sachverhalts oder mysteriösen Befundes“ basiert und in diesen tentativen Verfahren nicht zuletzt auch auf die „*force of falsity*“ (die Produktivität von Umwegen und Irrtümern) vertrauen muss (Eco 1984, 63).

143 Vgl. Chisholm 1979, 101.

144 Vgl. Jannidis 2004.

145 Vgl. Jannidis 2004, 78.

146 Fotis Jannidis führt als Beispiel die Reise einer Figur von einer Stadt in die nächste an. Diese Aktion kann schon allein die Handlung verlagern, wobei diese Funktion schon bei der bloßen Nennung des Handlungsortes erfüllt wäre, oder aber etwas anderes symbolisieren, beispielsweise die psychische Entwicklung der Figur. Als ein semiotischer Trigger fungiert in solch einem Fall z. B. die Länge der Reisebeschreibung, da zur Handlungsverlagerung eigentlich schon die Angabe des Ortswechsels genügt (vgl. Jannidis 2004, 78). Vgl. Punkt 5.4.1 dieser Arbeit.

147 Vgl. Jannidis 2004.

148 Vgl. Jannidis 2004, 212.

149 Bonfantini/Proni 1985, 197.

150 Vgl. Bonfantini/Proni 1985, 197.

Apperzeption. Die Abduktion verweist auf das Vermögen zum synthetisierenden Schlussfolgern. Zugleich hebt sie das Konkurrenzverhältnis zwischen hermeneutischem Verstehen und szientistischem Erklären auf. Stattdessen erscheinen beide, gegründet auf das abduktive Vermögen zum synthetischen Schließen, als kognitive Komplementärphänomene.[151]

Roderick Chisholm spricht im Zusammenhang der Abduktion von inverser Induktion beziehungsweise der Retrodiktion. Die Lösung des Falls entspringt der analytischen Ermittlung, einer effizienten, lückenlosen Lektüre von *clues* (in Ecos Terminologie von Zeichen in einem semiotischen Schlussverfahren) und aus dem Ziehen von richtigen Schlüssen sowie dem Erkennen der Muster der Referenzierung.[152] Jo Reichertz fokussiert die vorausgegangenen theoretischen Überlegungen zu einer bestimmten Haltung des (neugierigen) Abduktionisten, der im Sinne einer „retrospektiven Prophezeiung"[153] auf zwei unbekannte Variablen schließt,[154] in einer Synthese. Dabei muss er unter Zuhilfenahme aller ihm bekannten Regeln mögliche (neue) Regeln konstruieren, die alle beobachteten Merkmale sinnhaft und sinnvoll aufeinander beziehen.[155] Folglich handelt es sich bei Abduktionen weder um „beliebige Konstruktionen noch valide Rekonstruktionen, sondern um brauchbare (Re-)Konstruktionen."[156] Auf diese Weise generiert der Abduktionist eine neue Idee beziehungsweise die eigentliche Erkenntnis. Hier gelingt „ein gedanklicher Sprung, der das zusammenbringt, von dem man nie dachte, dass es zusammengehört."[157] Dies wird an einer Episode aus dem Leben von Charles Sanders Peirce demonstriert, der von abduktiven Gedankenblitzen[158] in einer Notsituation berichtet. Unzufriedenheit, echte Zweifel, Ärger, Angst, Handlungs- oder Zeitdruck provozieren den Zustand der erhöhten Aufmerksamkeit und führen zu einer Abduktion. Dieser Alarmzustand kann künstlich herbeigeführt werden. Dabei besteht eine unmittelbare Dependenz zwischen der Imminenz der Bedrohung und der abduktiven Erkenntnis.[159] Zugleich weist Reichertz wie seine Vorgänger auf die Notwendigkeit hin, die abduktiv hergeleitete Regel zu prüfen. Dieser Schritt sei insofern notwendig,

151 Vgl. Apel 1975, 201.
152 Vgl. Chisholm 1979, 101.
153 Reichertz 1991, 229.
154 Darin besteht der Unterschied zu den beiden anderen logischen Schlüssen, bei denen von zwei bekannten Größen auf eine unbekannte Größe geschlossen wird und die aus diesem Grund keine Erkenntnisvermehrung, sondern lediglich eine Verdeutlichung von Altbekanntem ermöglichen: Mittels Deduktion wird ermittelt, was einen erwartet. Die Induktion hält anhand des bereits Dagewesenen Wahrscheinlichkeiten für das zukünftige Handeln bereit. Bei der Abduktion wird von zwei bekannten auf zwei unbekannte Variablen geschlossen und es wird eine neue, noch unbekannte Regel entworfen. Diese Art des Schließens birgt ein hohes Potenzial zur Generierung von Erkenntnis (vgl. Holzhauer 2016, 50) und ist insofern nicht als eine Methode, sondern als eine Haltung zu verstehen, „tatsächlich lernen zu wollen und nicht Gelerntes anzuwenden" (Reichertz 1991, 65).
155 Vgl. Reichertz 2013, 61.
156 Reichertz 2011, 289.
157 Reichertz 2011, 286.
158 Vgl. Reichertz 2013, 14.
159 Vgl. Reichertz 2013, 114.

weil die Abduktion nicht auf „altbewährtem Wissen“[160] basiert, aber wenn sie zutreffend ist, Handlungsfähigkeit vermittelt.[161] Eine weitere Besonderheit des abduktiven Schlussfolgerns besteht für Reichertz darin, dass der kreative Sprung auf dem zeitintensiven Nachdenken – auf dem „Hin- und Herschieben von Ideen“[162] – basiert und als ein informiertes Raten bezeichnet werden kann.[163] Ferner fungiert der echte Zweifel im Prozess des abduktiven Schließens als eine Prädisposition der Erkenntnis.

5.4 Das Indizienparadigma: Die Serendipität

Die Serendipität[164] stellt eine durch Glück beziehungsweise Zufall ebenso wie durch Scharfsinn[165] geleitete Aufmerksamkeit dar, die vorurteilslos offen für ungewöhnliche und unerwartete Beobachtungen und Entdeckungen ist. Der Schwerpunkt der Serendipity-Definition von Horace Walpole liegt auf dem ungeplanten, zufälligen, nicht gesuchten und nicht teleologisch-funktional auf eine Erkenntnis ausgerichteten[166] Faktor (i. e. *accident*) bei der Feststellung einer Entdeckung sowie auf dem

[160] Reichertz 2013, 87.
[161] Vgl. Reichertz 2013, 87, Kelle/Kluge 2010, 25.
[162] Reichertz 1991, 60.
[163] Franz Breuer fasst die Abduktion als eine psychologische Inspiration sowie als theoretische Sensibilität und Kreativität der forschenden Person in der Auseinandersetzung mit gesuchten und gefundenen empirischen Phänomenen auf (vgl. Breuer 2010, 54).
[164] Serendipität beziehungsweise Serendipity ist ein Kunstwort, das Horace Walpole in einem auf den 28. Januar 1754 datierten Brief an Horace Mann zum ersten Mal verwendet hat. Aufgrund der Veröffentlichung dieser Korrespondenz gelangte das Wort in die breite Öffentlichkeit. Das Wort rekurriert auf den altindisch-persischen, ab der Frühen Neuzeit in Europa rezipierten Märchenstoff über die drei Prinzen von Serendip (das heutige Sri Lanka) (Erstpublikation Michele Tramezzino 1557), die unbeabsichtigt durch Scharfsinn und Zufall (*accidental sagacity*) Entdeckungen machten, obwohl sie danach nicht gesucht haben. Konkret ist die Passage gemeint, in der die drei Prinzen den Laufweg eines verschwundenen Kamels anhand zufälliger Spuren am Wegesrand scharfsinnig rekonstruieren (vgl. Armeno 1895, 15). Im Zentrum des Narrativs stehen die logischen (deduktiven) Schlüsse der Prinzen, die auf der Basis eines kühnen Verstandes und einer außergewöhnlichen Beobachtungsstärke vollzogen werden (vgl. Merton/Barber 2004, 20). Die Beobachtungsgabe avanciert zu einem Beweis der Schlagfertigkeit und Geistesgegenwart und antizipiert solche Ermittlerfiguren wie beispielsweise Zadig (vgl. Voltaire 1975) oder Sherlock Holmes (vgl. Doyle 1979). Dies führt im Laufe der Zeit zu einer Bedeutungsverschiebung. Die Serendipität wird auf eine individuelle Fähigkeit beschränkt (vgl. Merton 2004, 245 ff., 260). Robert Merton wertet den Begriff auf und führt den Terminus *serendipity pattern* ein, der die Grundlage für die kriminalistische Serendipität beziehungsweise institutionelle Serendipität bildet (vgl. Merton 1989, 325).
[165] Vgl. Walpole 1937, 408.
[166] Umberto Eco vergleicht die *accidental sagacity* mit einem Gang durch eine offene Bibliothek, währenddessen überraschende ‚Lesefrüchte‘ durch lustvolles Stöbern entdeckt werden. Diese wiederum stoßen durch einen Domino-Effekt neue Lektüreentdeckungen und Erkenntnisse an. Damit formuliert Eco ein Modell der Lektüre als Kreativakt, der allerdings nicht oder nicht allein auf der Kreativität der Lesenden selbst beruht, sondern durch einen heteronomen Impuls initiiert wird. ‚Gute‘

nötigen Scharfsinn (i. e. *sagacity*) und der Kreativität, diese Entdeckung als solche überhaupt erkennen und weiterverarbeiten zu können.[167] Es geht aus Walpoles Definition jedoch nicht hervor, ob Serendipity eine wiederkehrende oder singuläre Erfahrung ist. Ferner scheint für Horace Walpole die Bedeutung der getätigten Entdeckung irrelevant zu sein.[168] Louis Pasteur akzentuiert die Notwendigkeit der Sensibilisierung, indem er darauf hindeutet, dass der Zufall nur den vorbereiteten Geist begünstigt.[169] Royston Roberts[170] spricht von Pseudoserendipity, wenn gezielt nach einer Lösung gesucht wird. Im Gegensatz zu einer zielgerichteten abduktiven ‚Spurenlese' sind für das Serendipitätsprinzip Spuren, die einem Subjekt ‚zufallen', konstituierend.[171] Serendipität wird auch als ein „intuitiver Geistesblitz"[172] beziehungsweise als ein „holistisches Erkennen von Ähnlichkeiten"[173] bezeichnet. Gary Fine und James Deegan[174] unterscheiden *temporal serendipity*, *serendipity relations* und *analytic(al) serendipity*. Dabei verstehen sie unter *temporal serendipity*[175] das Gespür beziehungsweise Glück, zur richtigen Zeit am richtigen Ort zu sein.[176] *Serendipity relations* sind nach Fine und Deegan[177] solche Relationen, die im Sinne eines sozialen Netzwerkes zwar in der Regel zufällig und erst recht nicht aufgrund einer bewussten Auswahl des Forschers zustande kommen, die aber der Schlüssel zum Erfolg sein

Bibliotheken, die institutionell begünstigte Serendipität fördern, werden mit den ‚verfehlten' Bibliotheken kontrastiert. Diese marginalisieren die positive Unvorhersehbarkeit kreativer Lektüredynamiken durch strikte Verfahrensregeln. Sie achten darauf, Lesern „immer nur ein Buch auf einmal aus[zu]händig[en]" (Eco 1987, 16), „das kreuzweise Lesen mehrerer Bücher [zu] erschweren, da es zum Schielen führt" (Eco 1987, 16). Sie sehen den Leser aus einer ablehnenden Haltung gegenüber zufällig verlaufenden Lektüreprozessen als „Feind, [...] Nichtstuer [...] und als potentiellen Dieb" (Eco 1987, 17) und achten schließlich darauf, ihm „auf keinen Fall, nie und nimmer, außer bei seinen raschen Konsultationen im Lesesaal, Zugang zu den Bücherregalen selbst haben" (Eco 1987, 19), also Lektüreprozesse zu kontrollieren und so zu linearisieren. Ein weiterer Vergleich, mit dem Eco den Wesenszug der Serendipität erfasst, ist der Spaziergang am „Seineufer, bei dem man bei Bouquinisten Trouvaillen machen kann" (vgl. Eco 1987, 24).

[167] Als ein topisches Serendipitätsmotiv gilt die Entdeckung von Amerika durch Kolumbus. Ihr liegen ein produktives wissenschaftliches und pragmatisches Missverständnis sowie ein Irrtum zu Grunde. Beide negativ konnotierten Phänomene führen jedoch im Modus des Umwegs ein weiterführendes epistemisch-reflexives Ergebnis herbei und das, obwohl der eigentliche Zielhorizont und das mit ihm konnektierte Telos verfehlt wurde (vgl. Eco 1998, VII, Eco 1998, 1–21 zu dem Aufsatz *The Force of Falsity*). Eco entwirft dabei ein Forschungsnarrativ, innerhalb dessen der Fortschritt keineswegs durch gesetzmäßige oder zielgerichtete Fortentwicklung, sondern gerade durch Umwege und Irrwege ermöglicht wird: „Even the most lunatic experiments can produce strange side effects, stimulating research that proves perhaps less amusing but scientifically more serious" (vgl. Eco 1998, VII).

[168] Vgl. Merton/Barber 2004, 20.

[169] Vgl. Pasteur 2017, Bd. 7, 132.

[170] Vgl. Roberts 1989, X.

[171] Vgl. Möller 2021, 359.

[172] Barber 1952, 202.

[173] Dreyfus/Dreyfus 1991, 52.

[174] Vgl. Fine/Deegan 1996.

[175] Vgl. Holzhauer 2016, 31 zu situativer Serendipity und zu Serendipity-Gelegenheiten.

[176] Vgl. Fine/Deegan 1996, 439.

[177] Vgl. Fine/Deegan 1996, 440.

können, wenn sie gepflegt werden. Dabei kommt es nicht so sehr darauf an, über einen einzigartigen Kontakt zu verfügen, sondern über zahlreiche gute Kontakte, die man zu nutzen weiß.[178] Unter *analytical serendipity*[179] verstehen Gary Fine und James Deegan[180] schließlich die Fähigkeit, Beziehungen zwischen Datenlage und Theorie herzustellen, so, als wäre jeder ein Prinz von Serendip.[181] Darüber hinaus sprechen die Daten selbst zum Forscher: „The data themselves speak to the researcher."[182] Ungewöhnliche Informationen lassen sich auf einmal mit anderen Daten verbinden oder über die Literatur mit einer Theorie verknüpfen. Im gegenwärtigen Diskurs hat sich eine Vorstellung von einem „*serendipity pattern*"[183] etabliert. Das *serendipity pattern* synthetisiert das enge Dependenzverhältnis der soziologischen Komponente des Zufalls mit dem psychologischen Anteil des Scharfsinns sowie eine abduktive Haltung mit syllogistischen Verifizierungsverfahren.[184] Serendipity hat zunächst den (glücklich oder zufällig) überraschenden Fund im Fokus. Solche Überraschungen „triggern"[185] eine Abduktion. Die Abduktion dient im Umkehrschluss als Problemlösungsstrategie im Umgang mit serendipitösen Inkompatibilitäten.[186]

5.5 Ästhetik der Spannung in der autonomen Kinder- und Jugendliteratur

5.5.1 *Kafka am Strand* von Haruki Murakami

Kafka am Strand von Haruki Murakami[187] zählt zu den internationalen und preisgekrönten Bestsellern.[188] Von Anbeginn an wird der abstrakte Leser in einen abduktiven Prozess im genuin Eco'schen Sinn[189] auf der Metaebene hineingezogen. Dabei spiegeln sich die (extradiegetischen) abduktiven Schlussfolgerungen auf dieser Ebene in den Abduktionen, die die Figuren innerhalb der Diegese vornehmen. Strukturell betrachtet ist der Roman ein höchstkomplexes Rhizom, in dem die Darstellung von fantastischen Subjektivierungsprozessen simultan präsentiert wird. Darüber hinaus ist der Narration ein Überschuss an Ununterscheidbarkeiten und

178 Vgl. Fine/Deegan 1996, 441.
179 Vgl. Holzhauer 2016, 31.
180 Vgl. Fine/Deegan 1996, 441.
181 Vgl. Fine/Deegan 1996, 442.
182 Fine/Deegan 1996, 442.
183 Merton 1989, 325, Merton 2004, 236.
184 Vgl. Merton 2004.
185 Holzhauer 2016, 100.
186 Vgl. Holzhauer 2016, 100, 323 zu Modellen der abduktiven Serendipität und der serendipitösen Abduktion.
187 Der Text wurde 2002 zum ersten Mal veröffentlicht. Die Zitate im Folgenden beziehen sich auf die deutsche Übersetzung von 2017.
188 *World Fantasy Award* und Bestsellerliste der *New York Times* (vgl. Schiedges 2016, 164).
189 Vgl. Eco 1987, 183 ff.

inkompossiblen Informationen inhärent. Der Begriff ‚Inkompossibilität' steht in einem engen Konnex mit der Leibniz'schen Metaphysik und wird synonym zur Unverträglichkeit der Welten gebraucht. Die Inkompossibilität ist selbst für Gott unüberwindbar und ist deswegen auf eine logische Unmöglichkeit zurückzuführen.[190] Gilles Deleuze nimmt den ungeschiedenen Bereich von Kompossibilitäten und Inkompossibilitäten in den Blick und entwickelt die metaphysische Idee des Chaosmos.[191] Mit dieser wird der Übergang von einer Idealität der Kompossibilitäten in Gott über eine Virtualität der Inkompossibilitäten in der Natur hin zu einem autokreativen Konzept der Natur markiert.[192] Allerdings lässt sich in Murakamis Text trotz der Dominanz von Inkompossibilitäten eine klare Komposition erkennen. In geraden und ungeraden Kapiteln werden zwei miteinander nicht konnektierte Erzählstränge präsentiert. So erzählt Murakamis Text in den Kapiteln, die mit einer ungeraden Zahl nummeriert sind, in der Tradition des Bildungsromans von der Initiation des fünfzehnjährigen Kafka Tamura. Diese Tradition, besonders ihre Hegelianische dichotomische Klassifikation,[193] wird modifiziert und mit einem glücklichen Ausgang für den Jugendlichen versehen.[194] In den Kapiteln mit einer geraden Zahl erstattet der nichtdiegetische narratoriale Erzähler Bericht über die Skurrilitäten, die dem alten Mann Nakata Satoru widerfahren sind.

Die Handlungslinie um Kafka konzentriert sich auf den Aspekt der Befreiung von den Fesseln der Fremdbestimmung. Das erste Indiz, das auf die Selbstdetermination hindeutet, ist die Entscheidung des Jugendlichen für einen „selbst ausgewählten"[195] Namen. Mit dieser Entscheidung wehrt sich der Teenager gegen den aufgezwungenen elterlichen Willen sowie gegen die onomasiologisch determinierte Präformierung seines Lebens. Das Streben nach Selbstbestimmung wird im Fortgang der Narration mehrfach fokussiert und durch die intermedialen Bezugnahmen (beispielsweise auf Beethovens *Erzherzog Trio* sowie auf Schumanns und Schuberts Kompositionen[196]) verstärkt. Der Aspekt der Selbstdetermination mit der entsprechenden Übernahme der Verantwortung für die eigenen Handlungen, Gedanken und Träume ist für die Konzeption der jugendlichen Figur, die die neue Generation stellvertretend darstellen soll, konstituierend. Dieses Streben nach eigener Responsibilität markiert den Kontrast zu anderen Figuren.

Die Namenswahl verleitet zu inner- und außertextueller Abduktion: Der Name ‚Kafka' verweist auf den Autor Franz Kafka.[197] Er bezieht sich ferner metonymisch

[190] Vgl. Leibniz 1890.
[191] Vgl. Deleuze 1992, 371.
[192] Vgl. Deleuze 1992, 371.
[193] Vgl. Kapitel I dieser Arbeit.
[194] Vgl. Murakami 2017.
[195] Vgl. Murakami 2017, 221.
[196] Vgl. Murakami 2017, 154–157.
[197] Murakami bestreitet in seinen Interviews die Begeisterung für Franz Kafka nicht. Er weist jedoch Kafkas Einfluss auf sein Oeuvre zurück (vgl. das Interview auf der offiziellen Webseite des Autors https://web.archive.org/web/20211029140241/https://www.harukimurakami.com/resource_category/q_and_a/questions-for-haruki-murakami-about-kafka-on-the-shore (03.05.2025)).

auf seine Texte und ihr zentrales Thema des Widerstandes. Der Roman enthält explizite Referenzen auf Franz Kafkas Werke[198] sowie auf die mit diesen Werken konnektierten Sinnkonstituenten, so beispielsweise auf *In der Strafkolonie, Das Schloß, Das Urteil, Die Verwandlung,*[199] *Der Proceß* und *Die kleine Fabel*. Die zunächst genannte intertextuelle, vorausweisende Bezugnahme auf eine „Exekutionsmaschine"[200] ist sowohl für das Verstehen der kommenden Ereignisse auf der Ebene der *histoire* als auch für die Charakterisierung der Figuren Kafkas und seines Mentors Oshima sowie für die Empathiebildung für diese von Signifikanz. Die Bezugnahme auf die *Kleine Fabel* verweist auf die Antinomie Subordination versus Autonomie, mit der jedes Individuum konfrontiert wird. Haruki Murakami gestaltet eine Kontrafaktur zu Franz Kafkas Maus, in dem er seine zentrale Figur bereits im kindlichen Alter über Prädestination und Selbstdetermination nachdenken lässt. Kafkas Maus ist dagegen dem Willen der Katze ausgeliefert. Vielleicht hätte sie über ihr Schicksal bestimmen und es ändern können, wenn sie sich mit ihrem Los früher auseinandergesetzt hätte und nicht zeit ihres kurzen Lebens von dem allegorischen, ihr nahegelegten Lauf, also von der Subordination unter die, an sie herangetragenen Vorstellungen, absorbiert gewesen wäre. Die Resistenz der zentralen Figur, auf die Franz Kafkas Mausfigur in dieser Narration verzichtet, wird bei Haruki Murakami zum zentralen Thema in der Handlungslinie um den autonomen Jugendlichen. Die Handlungslinie um den resignierten älteren Mann Nakata liest sich wie eine expandierende Äquivalenz der *Kleinen Fabel*. Nakata schafft es wie auch die Maus nicht, die Laufrichtung zu ändern und ergibt sich der *per naturam* stärkeren Katze.

Haruki Murakami bezieht sich mittels einer Kontrafaktur auch auf Franz Kafkas Text *Das Urteil*. Franz Kafkas zentrale Figur Georg Bendemann schafft es nicht, gegen das Patriarchat zu opponieren und zerbricht im Sinne des Hegelianischen Konzepts des modernen Romans an diesem autoritären System. *Der Proceß* und *Das Schloss* kontrastieren wiederum mit diesen Prä- und Posttexten,[201] weil ihre zentralen Figuren den unpersönlichen Imperativen mit opaken Autoritäts- und Machtstrukturen inklusive einer entpersonalisierten Bürokratie und somit jeglicher Fremdbestimmung Widerstand leisten. Sie bekämpfen diese nicht in Äquivalenz zu der Maus oder Georg Bendemann aufgrund mangelnder Alternativen und einer metaphorischen Gefangenschaft, sondern vor dem Hintergrund ihres freien Willens.

Der Name ‚Kafka' fungiert, seiner Funktion enthoben, als die tschechische Bezeichnung ‚Kafka' (Kavka) für Krähe. Die Krähe symbolisiert für den einsamen Jugendlichen Stärke. Dieses Streben nach Stärke wird leitmotivisch wiederaufgenommen, bis es im Gespräch mit einer anderen Figur relativiert wird: „Man kann sich nicht mit Stärke umgeben, wie mit einer Mauer. Auch Stärke kann vom Stär-

198 Vgl. Kafka 2018–2018c, Kafka 1996, Kafka 1996a.
199 Vgl. Murakami 2017, 82.
200 Murakami 2017, 82.
201 *Kleine Fabel* gilt als die letzte Arbeit von Franz Kafka, während *Das Urteil* seine erste Publikation ist (vgl. Herrmann 2019, 69).

keren gebrochen werden. […] Weil die Stärke zur Moral wird."[202] Allerdings ist die Stärke und das Streben nach Stärke metaphysisch zu begreifen, d. h. als eine Kontroverse zwischen vielen schwachen Menschen, die die unerträglich schwere Last einer freien Entscheidung sich gerne abnehmen lassen, und nur einigen wenigen Starken, die das ‚Glück' der Schwachen organisieren. Dabei weisen diejenigen, die den schwachen Menschen um ihres Glücks Willen die Freiheit nehmen, einen unbezwingbaren Willen zur Macht und zur Herrschaft auf. Kafka Tamura begreift Stärke dagegen als einen Inbegriff der Freiheit, Entscheidungen eigenständig zu treffen und die Konsequenzen für diese zu tragen.

Die Krähe als ein von der dargestellten Metaphorik losgesprochenes Tier tritt als eine Figur im Roman auf und verweist ähnlich wie die Katzen jenseits der ihnen attestierten Symbolik[203] auf „reines Werden und Prozessualität"[204]. Damit sind eine kontinuierliche Metamorphose, Individuation und Aktualisierung der (Welt-)Ordnung gemeint. In Murakamis Text sind alle Figuren im Prozess des reinen Werdens begriffen.

‚Kafka' ist der leere Signifikant des Fantastischen und markiert in allen „Permutationen von Sinn und Repräsentation das *etwas* jenseits von Sein und Nicht-Sein"[205]. ‚Kafka' ist der Ausdruck der Einsamkeit, die er selbst und die alle anderen Figuren in *Kafka am Strand*[206] empfinden. Der Name und sein Träger fungieren ferner als Stellvertreter für alle Figuren, die sich in der Welt wurzellos fühlen und sich im „Werden" befinden, beispielsweise Holden Caulfield aus dem Text *The Catcher in the Rye*[207] von Jerome David Salinger oder Marco Stanley Fogg aus dem Text *Moon Palace* von Paul Auster.[208]

Es gibt eine weitere Figur, die der Junge namens Krähe heißt. Ihr sind zwei Kapitel ohne Nummerierung gewidmet.[209] Der Status dieser beiden Figuren, also des Vogels Krähe und des Jungen Namens Krähe, lässt sich nicht eindeutig feststellen. Der Leser muss in einem abduktiven Schlussfolgerungsprozess feststellen, ob es sich bei der Figur des Jungen namens Krähe um folgende Elemente handeln könnte: um eine magisch anmutende intelligente Krähe; um das *Alter Ego* von Kafka Tamura; um eine personifizierte Superstruktur, die in einem antagonistischen Verhältnis zu anderen personifizierten Superstrukturen wie Johnnie Walker und Colonel Sanders steht und die Symbiose zwischen Aeternitas, Mystik, Marginalität und Kommerz verdeutlicht; um ein Zeichen beziehungsweise um ein Ikon in Sinne von

[202] Murakami 2017, 429.
[203] Vgl. Butzer/Jacob 2012, 315.
[204] Deleuze/Guattaris 1976, 19.
[205] Reiss 2017, 285, Hervorhebung im Original.
[206] Dazu gehören seine Mutter Saeki, eine junge Frau namens Sakura, die Kafka für seine potenzielle Schwester hält, sein Mentor Oshima, die Figur des alten Mannes Nakata und sein Helfer Hoshino, Kafkas Vater alias der berühmte Architekt Ko'ichi Tamura alias Johnnie Walker und Colonel Sanders.
[207] Vgl. Salinger 1951. Haruki Murakami übersetzt 2006 diesen Text in die japanische Sprache.
[208] Vgl. Auster 1989.
[209] Vgl. Murakami 2017, 9–11, 587–591.

Charles Sanders Peirce,[210] da keine von diesen drei Figuren eine intersubjektive Ebene erreicht und lediglich auf der zweitheitlichen Ebene der *haecceïtas* existiert;[211] um Kafkas imaginären Freund, der die moralische Funktion des Über-Ichs[212] übernimmt und der wie der Chor im Drama *König Ödipus* von Sophokles[213] kommentierend und wertend auftritt; um die Manifestation einer psychischen Störung i. e. einer Dissoziation; um einen tatsächlich diegetisch existierenden Jungen oder um eine Allusion auf den fluiden Differenzbegriff der Postmoderne mit seiner von Jacques Derrida prononcierten prozessualen Unabschließbarkeit jeglicher Bedeutungsfixierung.[214] Die Abduktion kann nicht abgeschlossen werden, da der Text polyvalent bleibt und eine Überdeterminiertheit akzentuiert.

Analog zu diesen Inkompossibilitäten liest sich der Titel des Romans. Er fungiert als Paratext und verweist auf die Narration. Des Weiteren deutet er auf das Bild hin, das möglicherweise den jungen Kafka Tamura am Strand abbildet.[215] Kafka hat als einzige Erinnerung an seine Kindheit und seine Schwester eine Photographie des Strandes, höchstwahrscheinlich des gleichen Strandes.[216] Der Titel verweist auf eine verträumte Ballade, die die 15-jährige Saeki, Kafkas Mutter, für ihre einzige wahre Liebe Kafka, der potenziell der ebenfalls auf eine unerklärliche Weise Zeit und Raum transzendierende Kafka Tamura sein könnte,[217] komponierte.[218] Das Lied enthält Metaphern und Symbole, die im Fortgang der Narration wiederaufgenommen werden und ontologische Postulate der primären Wirklichkeit verletzen, beispielsweise Regen aus Makrelen.[219] Die enge Sinnvernetzung und die kontinuierlichen Allusionen auf die Berührungspunkte dieser Sinnebenen machen diese abduktiven Schlussfolgerungen zulässig.

Der psychisch traumatisierte Kafka Tamura lebt seit seinem vierten Lebensjahr mit seinem Vater, dem berühmten Architekten Ko'ichi Tamura alias Johnnie Walker[220] zusammen. An seinem fünfzehnten Geburtstag flieht Kafka von zu Hause mit dem Ziel, seine verschwundene Mutter und seine Schwester zu finden und die Mutter-Kind-Dyade wiederherzustellen.[221] Er hofft auf Liebe und Absolution.[222] Seinen Plan sowie dessen akribische, sowohl mentale als auch physische,

---

210 Vgl. Peirce 1986, 64.
211 Vgl. Reiss 2017, 280.
212 Vgl. Freud 2010.
213 Vgl. Sophokles 1986.
214 Vgl. Derrida 1990, 107 und Kapitel I dieser Arbeit zum Konzept der *différance*.
215 Vgl. Murakami 2017, 604.
216 Vgl. Murakami 2017, 12.
217 Vgl. Murakami 2017, 301.
218 Vgl. Murakami 2017, 311, 433.
219 Vgl. Murakami 2017, 311.
220 Mit der Wahl dieses Namens für die Figur, die eine weltberühmte Whiskey-Marke allusioniert, evoziert Murakami einen Verfremdungseffekt im Sinne von Walter Benjamins Überlagerung unterschiedlicher Ebenen (vgl. Benjamin 1977).
221 Vgl. Freud 2010.
222 Vgl. Murakami 2017, 433.

Vorbereitung offenbart er als ein diegetischer Ich-Erzähler in einem unmittelbaren dramatischen Modus in Form eines (inneren) Dialogs mit dem Jungen namens Krähe oder aber in Form eines schizoiden inneren Monologs mit sich selbst. Beide Interpretationen bieten sich an.[223]

Ein weiterer, viel wichtigerer Grund für die Flucht liegt in Kafkas Intention verborgen, der Prophezeiung seines Vaters zu entkommen.[224] Diese zukunftsgewisse Bekundung ähnelt motivisch dem inzestuösen Aspekt mit dem entsprechenden Destruktions- und Vereinigungstrieb im Drama *König Ödipus* von Sophokles.[225] Der Jugendliche strebt jedoch nach Selbstbestimmung. Er will kein „Spielball von anderen sein"[226]. Er sieht sich mit einem sehr pragmatischen Problem konfrontiert, das aus seinem Unwissen über die beiden femininen Familienmitglieder resultiert. Er muss abduktiv vorgehen, Hypothesen über ihre Identität aufstellen und diese prüfen. Potenziell kann jedoch jede Frau mittleren Alters seine Mutter und jede einundzwanzigjährige Frau seine Schwester sein. Ferner ist er sich dessen bewusst, dass sich somit jede Intimität mit Frauen in diesem Alter als ein Inzest herausstellen kann. Sein weiteres Problem besteht darin, dass er wie Ödipus, von dem selbsterfüllenden Charakter dieser Prophezeiung nichts ahnt. Seine Angst vor der Erfüllung dieses Fluches indiziert seinen Glauben an diese Zukunftsgewissheit. Der Junge sieht sie als eine in der Zukunft eingetretene Tatsache. Dadurch kann sie konkret auf die Gegenwart einwirken und sich erfüllen.[227] Die hypothetischen, erstheitlichen[228] Möglichkeiten zukünftiger Ereignisse werden somit zu historischen Fakten.[229]

Ödipus gelangt schließlich zu der Erkenntnis, dass der Fluch von den Göttern ausgeht. Somit vollzieht sich die Transformation von einem Täter in ein Opfer.[230] Die entscheidende Differenz zu Sophokles Drama besteht darin, dass Ödipus der Option des eigenständigen Handelns sowie der Möglichkeit, sich von den Fesseln der Fremdbestimmung zu befreien, beraubt worden ist. Er ist durch den Akt der Prädestination unfreiwillig in einen Plan einbezogen. Kafka Tamura erkennt zwar auch, dass er ein Teil der Providenz ist, aber er will die Konsequenzen für sein

[223] Vgl. Murakami 2017, 7–9.
[224] Vgl. Murakami 2017, 17, 278.
[225] Vgl. Sophokles 1986.
[226] Murakami 2017, 525.
[227] Vgl. Watzlawick 1985, 95.
[228] Peirce differenziert in seiner Phänomenologie zwischen Erstheit, Zweitheit und Drittheit. Diese Kategorien sind die nicht weiter auflösbaren universalen Elemente, aus denen sich alle Phänomene zusammensetzen. Sie haben einen materialen metaphysischen und einen strukturellen formalen Aspekt. Erstheit bedeutet bloße beziehungsweise eine noch nicht verwirklichte Möglichkeit, Spontanität, Bezugslosigkeit, Empfindung, Ansichsein, Sosein, während Zweitheit die Relation, Aktion und Reaktion, Widerstand, Anderssein und *haecceïtas* meint. Die Drittheit impliziert Ordnung, Kontinuität, Vermittlung, Interpretation und Gesetzlichkeit (vgl. Peirce 1986).
[229] Vgl. Badiou 2005.
[230] Vgl. Sophokles 406, 133.

Handeln[231] sowie für seine Gedanken[232] übernehmen. Mit diesem Wunsch wehrt er sich gegen autoritäre Instanzen jeglicher Art.

Im Text von Murakami ist der Aspekt des Fluches in vielfältige Kontexte einbezogen, die alle eine abduktive Vorgehensweise nahelegen. So ist der Aspekt der Zeit-Raum-Transzendenz, wie dieser in der Figur des Vaters angelegt ist, zu berücksichtigen. Er versucht, sich durch seinen Sohn als eine genetischen Kopie seiner selbst mit der geliebten Frau zu vereinigen.[233] Das bedeutet, dass man in dieser Prophezeiung den Wunsch von Kafkas Vater erkennen kann, ebenfalls durch Raum und Zeit zu reisen und die geliebte Frau, die ihn verlassen hat, zu besitzen und von ihr geliebt zu werden. Diese Perspektive des jungen Kafka auf seinen Vater verwandelt Ko'ichi Tamura in eine melancholische Figur, die andere Personen der Diegese im metaphorischen Sinne ‚vergiftet'.[234] Diese Sichtweise kann die Wahl von Ko'ichi Tamuras *Alter Ego* Johnnie Walker erklären.

Durch den Überschuss an Undifferenziertem sowie durch Kafkas potenzielle interdimensionale Bewegungen könnte es legitim sein, dass er selbst sein eigener Vater wird.[235] In diesem Fall begeht er keinen Inzest und der Patrizid erhält den Status eines Suizids.[236]

In der Hoffnung, der selbsterfüllenden Prophezeiung zu entkommen, verlässt Kafka seinen Vater und begibt sich auf eine Reise durch Japan. Sie führt ihn aus Tokyo auf die Insel Shikoku, nach Takamatsu.[237] Die Insel und der mit ihr assoziierte titelgebende Strand sind in diesem Kontext als Heterotopie und damit in Opposition zu einer Utopie als ein realer Ort, an dem „all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden" [238], zu begreifen. Die Insel stellt aufgrund ihrer räumlichen Lage, ähnlich wie der idyllische *hortus conclusus*, den besseren „Gegenbereich"[239], eine „*insula amoena*"[240] zu der sie umgebenden, negativ konnotierten Welt der Großstadt dar. Ihre Abgeschlossenheit suggeriert dem fliehenden Jugendlichen Sicherheit, ihre Begrenztheit evoziert die Illusion der Geborgenheit, der Ordnung, der Konzentration sowie der idealen Form des menschlichen Zusammenlebens. Allerdings bleibt die Insel in ihrer Darstellung ambivalent: Die Narration aktualisiert, wenn auch pointiert, den Aspekt der Gewalt und Verrohung, für den *The Isle of Pines* von Henry Neville und *Lord of the Flies* von William Golding traditionsgebend sind.[241] Das Insel-

[231] Vgl. Kant 1900.
[232] Vgl. Stangneth 2016, 204.
[233] Vgl. Murakami 2017, 17.
[234] Vgl. Murakami 2017, 278.
[235] Vgl. Reiss 2017, 283.
[236] Vgl. Reiss 2017, 283.
[237] Die Topografie fungiert als ein handlungskonstituierendes Element. Dadurch wird auf der primären Ebene Kafkas Alibi gesichert. Takamasu liegt ungefähr 800 km von Tokyo entfernt.
[238] Foucault 2005, 935.
[239] Vgl. Brunner 1967, 11.
[240] Jablonski 2022, 453.
[241] Vgl. Neville 1668, Golding 1954.

Narrativ bei Murakami bildet jedoch eine Kontrafraktur zu der Insel des Schreckens von Daniel Defoe.[242] Robinson Crusoe empfindet seinen siebenundzwanzigjährigen Aufenthalt auf dem Eiland als eine Sühne für seine ‚Rebellion' gegen das väterliche Gebot. Kafka versucht zwar auch, sich dem väterlichen Willen zu widersetzen und gibt sich der Illusion hin, der Aufenthalt auf der Insel käme dem in einer Enklave gleich, aber diese Autosuggestion rettet ihn nicht vor der faktischen Wirklichkeit. Defoes Insel-Narrativ des *homo oeconomicus* rekapituliert die zivilisatorische Entwicklung der Gesellschaft und rekurriert auf die Historie der Kolonisation, während Murakamis Insel-Narrativ zwar ebenfalls auf die Einwirkung des Individuums auf das Kollektiv eingeht, aber zugleich auf die Realhistorie des 20. Jahrhunderts anspielt.[243]

Die scheinbare, beglückende Bewegungslosigkeit der Zeit, die der Insel inhärent ist, wird als „paradiesisch-bergend"[244] empfunden.[245] Der Strand gilt als eine besondere Art der insularen Idylle. Aufgrund seiner limitierten Zugänglichkeit, die Ein- und Ausschlüsse produziert, erweist sich der Strand oftmals als Mise en abyme der Insel selbst.[246] Aus der raumsemiotischen Perspektive ist der Strand auf „ein doppeltes Außen"[247] bezogen: „Das Meer auf der einen und das übrige Land der Insel auf der anderen Seite."[248] Er stellt John Fiske zufolge als eine Zwischenzone eine „erschreckende Grenze"[249] dar: Er ist „weder das eine noch das andere, aber [beinhaltet] Merkmale beider."[250] Auf die Figuren in Murakamis Text bezogen bildet der Strand ebenfalls eine metaphorische Grenze zwischen den raumzeitlichen Ebenen, von der Außen- und Innenwelt, von Gutem und Bösem. Mit einer ähnlichen, transzendenten Dimension ist der Wald in seiner Ambivalenz[251] konzipiert. Als *selva oscura* und als ein *locus* des Dämonischen, der verdeckten Erinnerungen sowie einer unheimlichen Begegnung symbolisiert er Täuschung, Geschlossenheit, Wildheit und Abgeschiedenheit, aber auch Freiheit.[252] Im Text wird Kafkas Reise in den

[242] Vgl. Defoe 1719.
[243] Vgl. Kapitel VI dieser Arbeit.
[244] Vgl. Brunner 1967, 11.
[245] Besonders deutlich wird dieser Aspekt an der Figur Saeki demonstriert. Ihre Liebesgeschichte ist intertextuell mit dem *elften Idyll* von Theokritos verbunden: Die Insel ist der Wohnort von Polyphem, der in seinem Gesang am Meeresufer darüber klagt, nicht bei seiner Geliebten, der Meernymphe Galateia, sein zu können, weil er die Insel nicht verlassen kann. Sie empfindet als eine junge verliebte Frau die Zeit mit ihrem geliebten Mann, dem sie die titelgebende Ballade und ein Bild widmet, als paradiesisch und versucht, dem Augenblick Dauer zu verleihen. In ihrer Vorstellung führt ihr Wunsch zu einer Katastrophe, in die Ko'ichi Tamura und ihr Sohn Kafka, aber auch Nakata und Hoshino involviert werden. Sie bleibt auf der Insel in der metaphorischen Gefangenschaft, während ihr Geliebter nach Tokyo geht und dort aufgrund eines Missverständnisses getötet wird.
[246] Vgl. Jablonski 2022, 453.
[247] Jablonski 2022, 453.
[248] Jablonski 2022, 453.
[249] Fiske 2000, 58.
[250] Fiske 2000, 56.
[251] Vgl. Harrison 1993 zum Wald als einem Schatten der Zivilisation.
[252] Vgl. Butzer/Jacob 2012, 689.

Wald als eine Allegorie zu der Reise in die Tiefendimensionen der Psyche dargestellt, wodurch der Diskurs über das Böse aufgegriffen wird. Diesem Phänomen widmen sich Privations- und Perversionstheorien. Die Reise in den dunklen Wald ist ein Signum der Abkehr vom rechten Lebensweg.[253] Davor wird der junge Kafka von seinem Mentor gewarnt. Der Jugendliche entscheidet sich jedoch für die ‚gefährliche' Reise in die Tiefendimensionen der Psyche. Er begreift, „was Stärke wirklich bedeutet"[254]. Die Kombination aus *ratio* und *intuitio* im Sinne einer moralischen Instanz[255] ermöglicht es ihm, sich dem Sandsturm[256] zu widersetzen, der allegorisch Macht, Zerstörung und Fremdeinwirkung symbolisiert.[257]

Kafkas erste Station auf der Insel Shikoku ist die Komura-Bibliothek. Dies wird von ihm vorausweisend auf den ersten Seiten erzählt.[258] Dass er genau diese Bibliothek aufsucht, ist ein serendipitäres Muster im Sinne von Gary Fines und James Deegans *temporal serendipity*.[259] Seine Wahl lässt sich durch die Symbolik der Bibliothek als eines Ortes der Macht und der Identität[260] sowie als eines Ortes der heteronom initiierten Kreativität und Erkenntnis[261] legitimieren. Besonders interessant ist in Bezug auf diese Symbolik die Aussage einer anderen Figur über sich selbst: Der illiterate Nakata begreift sich als eine Bibliothek ohne ein einziges Buch.

Kafka freundet sich in der Komura-Bibliothek mit Oshima an. Diese Figur, die die Grenzen des biologischen und sozialen Geschlechts transzendiert,[262] hilft ihm, sich vor der Polizei zu verstecken und wird zu seinem Mentor. Durch die Einführung dieser Figur wird die strukturelle Konstellation eines Bildungsromans implementiert.

In der Bibliothek lernt er darüber hinaus Saeki, eine 51-jährige Frau, kennen. Beide fühlen sich zueinander hingezogen und werden mehrmals in unterschiedlichen Alterskonstellationen – Saeki als ein 15-jähriges Mädchen und als eine Frau von 51 Jahren – sowie in unterschiedlichen Modi – schlafwandlerisch versus bewusst – intim.[263] Im Gegensatz zu Ödipus wünscht sich Kafka diese Intimität in der Hoffnung, sein kindliches Trauma zu überwinden und das Gefühl des Verstoßenseins durch romantische Liebe und sexuelle Erfüllung zu substituieren.[264]

Kafka schließt im Prozess einer abduktiven Subjektivierung darauf, dass die Leiterin der Bibliothek, Saeki, seine Mutter sei.[265] Er stützt diese Hypothese mit diver-

[253] Vgl. Dante 2011.
[254] Vgl. Murakami 2017, 10.
[255] Vgl. Kapitel I dieser Arbeit.
[256] Vgl. Murakami 2017, 11.
[257] Vgl. Butzer/Jacob 2012, 629.
[258] Vgl. Murakami 2017, 11.
[259] Vgl. Fine/Deegan 1996, 439.
[260] Vgl. Butzer/Jacob 2012, 72.
[261] Vgl. Eco 1986.
[262] Vgl. Murakami 2017, 250.
[263] Vgl. Murakami 2017, 433.
[264] Vgl. Murakami 2017, 601.
[265] Vgl. Murakami 2017, 428 f.

sen Argumenten. Zwar weisen diese variierende Wahrscheinlichkeitsgrade auf, letztendlich sind es aber die expliziten Aussagen der Figur, die ihn sie nicht nur als seine Mutter identifizieren lassen, sondern ihn auch als ihren jungen Geliebten offenbaren:[266]

> *„Bist du meine Mutter?", frage ich endlich. „Du solltest die Antwort kennen", sagt Saeki-san. Ja, ich kenne die Antwort. Doch weder sie noch ich können sie in Worte fassen, denn dann verlöre sie ihre Bedeutung. „Vor einiger Zeit habe ich verlassen, was ich nicht verlassen durfte", sagt sie. […] „Du warst es, den ich verlassen musste", sagt sie.*[267]

Er vergibt ihr und durch diesen Akt der Vergebung empfindet er und empfängt Liebe. Er befreit sich somit von der „Eisdecke über seinem Herzen"[268].

Eine weitere entscheidende Differenz zum Text von Sophokles besteht darin, dass der Jugendliche weder erblindet noch sich selbst isoliert beziehungsweise ausgestoßen wird, sondern eine Chance auf einen selbstdeterminierten Neuanfang in der Gesellschaft erhält, auch wenn seine Rückkehr mit der Warnung vor einem neuen Sandsturm einhergeht. Dadurch wird in der zirkulären Struktur der Anfang des Romans wiederaufgenommen und der lesenden Person erneut die Möglichkeit eines abduktiven Schlusses unterbreitet.[269]

In der zweiten Geschichte, in dem innerfiktionalen *mundus inversus*, die in geraden Kapiteln von einem nicht diegetischen Narrator erzählt wird, geht es um den sechzigjährigen Satoru Nakata. Als neunjähriges Kind verliert er unter Einwirkung von Gewalt[270] seitens einer autoritären Person seine Erinnerungen und somit seine Individualität, seinen Schatten und seine literale Fähigkeit. Der Aspekt der Schattenlosigkeit ist insofern von einer besonderen Bedeutung, als er intertextuell auf die Stofftradition des Paktes mit dem Bösen[271] verweist, wie diesen Peter Schlemihl

---

[266] Vgl. Murakami 2017, 600, 601, 604.
[267] Murakami 2017, 601.
[268] Murakami 2017, 601.
[269] Vgl. Murakami 2017, 11, 637.
[270] Vgl. Murakami 2017, 135–145.
[271] Die Bedeutung der Phänomenologie des Bösen ist historisch-systematisch komplex und changiert von Augustinus an zwischen einem aktiven (dem *malum morale*) und einem passiven (dem *malum physicum*) Übel. Diese Dichotomie ist durch das *malum metaphysicum* (das metaphysische Übel) zu komplettieren (vgl. Leibniz 1890). Darunter verbergen sich zum einen das Philosophem der Theodizee, zum anderen die Postulate des Existenzialismus. Im philosophischen Diskurs wird das *malum morale* intra- und intersubjektiv mit zwei konträren Theorien umrissen. Die Privationstheorien (vgl. Augustinus 2004) fassen das Böse als ein defizitäres, irrationales und dem Guten subordiniertes beziehungsweise depotenziertes Phänomen, als ein Anhypostaton, auf. Das Böse entspringt der Unvernunft, der Trägheit zur Reflexion, dem Schlendrian (vgl. Fichte 1798) oder aber der Schwäche und einem Mangel an Freiheit. Demgegenüber stehen die Perversionstheorien, die das Böse und das Gute als gleichrangige Formen menschlicher Freiheit hypostasieren (vgl. Hobbes 1651, Hobbes 1984, Hobbes 2017, Kant 1990, Fichte 1798, Hegel 1820, Schopenhauer 2007, Schopenhauer 2016). Mit dieser Auffassung von dem Bösen als einer Korruption der moralischen Ordnung (vgl. Kant 1990) korrespondiert die Annahme der Verantwortlichkeit des Menschen für sein Handeln und in neueren Ansätzen sogar für sein

eingeht.[272] Nakatas und Peter Schlemihls Schattenlosigkeit indiziert nicht nur den Verlust jener kodifizierten metaphysischen Vorstellung, der zufolge im Schatten als Prototyp eines natürlichen Abbildes der Gegenstand und seine Darstellung substanziell, d. h. in Form ontischer Teilhabe, miteinander zusammenhängen. Ihre Schattenlosigkeit signalisiert darüber hinaus eine Normabweichung und führt zur sozialen Exklusion. Ferner wird durch diesen intertextuellen Bezug auf Schlemihl die Semantik der hebräischen Bezeichnung als ‚Narr' aktualisiert, mit der wiederum die Figur Nakatas charakterisiert werden kann. Zum anderen ist der Schatten im Rahmen der Theorie der analytischen Psychologie von Persona und Schatten von Carl Gustav Jung zu deuten. Dabei fungiert der Schatten als eine innerpsychische Realität und firmiert als einer der zentralen Archetypen. Er steht für die sozial inkompatiblen, zu unterdrückenden Züge der Persönlichkeit und inkorporiert somit das Böse, das den Menschen innewohnt.[273]

Als eine schattenlose Figur büßt Nakata zwar eine anthropologische Konstante[274] ein, aber dadurch ist er nicht zum Bösen fähig. Der Erwerb der Purität bedingt den Verlust der Willensfreiheit. Er verwandelt sich in einen leeren Behälter, in eine „Katze"[275]. Seine Sprecheranteile sind durch einen durchgehenden Illeismus gekennzeichnet. Dieses Phänomen deutet darauf hin, dass Nakata sich nicht als eine eigenständige, autarke Person wahrnimmt, sondern sich durch die, an ihn herangetragenen und von ihm inkorporierten, Norm- und Wertvorstellungen definiert. Der Verzicht auf Introspektion und Perzeption im Kontrast zur Dominanz dieser Mittel der Gedankendarstellung in der Handlungslinie um den Heranwachsenden augmentieren Nakatas ‚Leere' und seine infantile Primitivität. Mit diesem Griff parallelisiert der nichtdiegetische allwissende Erzähler Nakata mit den Personen, die sich instrumentalisieren ließen. In der Diegese wird Adolf Eichmann genannt. Folgt man den Philosophemen von Aristoteles bis hin zu Derrida zum Aspekt des *lógos* wird Nakata zu einem „alogon"[276] degradiert, das wie eine Uhr aus seiner ‚Natur' heraus nach rein mechanischen Abläufen gemäß dem cartesianischen Modell funktioniert.[277] Doch ist Nakatas Egalisierung mit den diegetischen Katzenfiguren nicht gerechtfertigt. Sie verfügen in Opposition zu seiner Figur über einen *lógos* im genuin Aristoteles'schen Sinn. Sie sind sich ihrer ‚Aufgaben' und ‚Freiheiten'[278] bewusst. Ihre Aussagen zeugen darüber hinaus aus ihrer sprachlichen und ideologischen

Denken (Stangneth 2016, 204). Das Böse wird im Zuge der Transformation vom *malum physicum* zum *malum morale* mit einer Dominanz der perversiven Auffassung des Bösen zunehmend mit der menschlichen Freiheit identifiziert und sogar als eigentlicher Ausdruck dieser Freiheit verstanden, die noch vor der Freiheit zum Guten liegt.

[272] Vgl. Chamisso 1813.

[273] Vgl. Jung 1978, 63.

[274] Vgl. Poe 1993c, 189–196, Poe 2013.

[275] Murakami 2017, 534.

[276] Derrida 2010, 41.

[277] Vgl. Descartes 1960, 91 ff.

[278] Vgl. Murakami 2017, 116.

Perspektive von narrativer Zuverlässigkeit.[279] So prononciert die intelligente Katze Mimi eine selbsterfüllende Prophezeiung: „[…] Sie sind ein Mensch, und es ist ihre Arbeit. […] dies ist eine äußerst gewalttätige Welt. Und niemand kann der Gewalt entkommen."[280] Auch aufgrund dieser intelligenten Konstruktion der Katzenfiguren ist der intertextuelle Bezug zu Franz Kafkas *Kleiner Fabel*[281] von Relevanz. Es geht darin um die Logik der Katzen sowie um ihre ambivalent (im Sinne von Theodor Wiesengrund Adorno[282]) zu interpretierende Raffinesse. Die Personifizierung der Katzen evoziert sowohl situations- als auch ausdrucksvermittelte Empathie und kongruiert mit dem Bedrohungsspannungsschema *suspense*.

Die mysteriöse Konzeption der Figur Nakata initiiert innertextuell die abduktive Vorgehensweise bezüglich seiner Identität. Eine Figur pointiert ihre Beobachtung: „Etwas Rätselhaftes ging von ihm aus."[283] Zeit seines Lebens arbeitet er als Tischler und pflegt Freundschaften zu Katzen, deren Sprache er beherrscht. Auf der Suche nach entlaufenen beziehungsweise entführten Katzen begegnet er der Figur Johnnie Walker. Der Modus dieser Superstruktur ist subjektiv wie auch der von Colonel Sanders, mit dem angeblich Nakatas loyaler Helfer Hoshino eine skurrile Bekanntschaft macht. Dennoch ist die Präsenz dieser Figuren auf der Ebene der *histoire* aus diversen Gründen notwendig. Unter dem provozierenden Einfluss von Johnnie Walker, der darin besteht, dass er Nakatas geliebte Katzen-Individuen auf eine äußerst grausame Weise tötet, wird der arg-, hilf- und schattenlose alte Mann Nakata zum Mörder:[284] „Es gab so viel auf dieser Welt, das er nicht verstand, und dazu gehörte alles, was mit Gewalt zu tun hatte."[285] Der Mord verliert in Opposition zu einer öffentlichen Exekution in Franz Kafkas Text *In der Strafkolonie* die Züge von Anonymität.

Johnnie Walkers kontinuierliche Legitimation seiner Brutalität gegenüber den Schutzlosen, die eine Allegorie auf alle brutalen Diktatoren darstellt, basiert auf scheinbar moralischen und altruistischen Überlegungen.[286] Seine akribisch-gewissenhafte Vorbereitung sowie sein hohes Reflexionspotenzial rufen allusiv den ehemaligen Jura-Studenten Rodion Raskol'nikov aus dem psychologischen Roman *Prestuplenie i nakazanie*[287] in Erinnerung. Beide Figuren „vernünfteln", indem sie „böse Maximen aus scheinbarer Moralität"[288] annehmen. Raskol'nikov will ange-

[279] Vgl. Martínez/Scheffel 2016.
[280] Murakami 2017, 116.
[281] Vgl. Kafka 2018.
[282] Vgl. Kapitel I dieser Arbeit.
[283] Murakami 2017, 509.
[284] Vgl. Murakami 2017, 207.
[285] Murakami 2017, 117.
[286] Die Ermordung der Katzen ist im Kontext dieses Textes eine Allegorie auf den Genozid an den Juden im ‚Dritten Reich', der ähnlich legitimiert wurde. In der Kinder- und Jugendliteratur findet sich dieses Motiv bei Lev Kassil' (vgl. Kassil' 1935) und Waldtraut Lewin (vgl. Lewin 1990). Vgl. Kapitel III dieser Arbeit.
[287] Vgl. Dostojevskij 1867.
[288] Kant 1990, 29.

sichts des *malum metaphysicum*[289] (des ‚Versagens' Gottes) seinen Platz als ein Menschengott einnehmen – ein Verlangen, das Augustinus in seinen *Confessiones*[290] als den wahren Beweggrund für das Böse aufführt. Raskol'nikov vertritt, sich selbst inkludierend, eine Theorie, der zufolge die herausragenden Individuen das Recht haben, für die Durchsetzung genialer, der Menschheit förderlicher, Ideen Böses zu tun, ohne dafür belangt zu werden.[291] Seine Hybris maskiert er mit solchen noblen Motiven wie der Restitution der Gerechtigkeit, die schon dann garantiert wäre, wenn er den Inbegriff des Bösen, das sich in seinen Augen in der gierigen Pfandleiherin manifestiert, eliminiert. Ihr Geld würde seine verarmte Familie vor dem Hungertod und seine Schwester vor der Prostitution retten. Und schließlich sollen die Entbehrenden wie er selbst Alënas Geld erhalten. Rodion Raskol'nikovs Motive sind also auch egozentrisch motiviert.

Johnnie Walker verfolgt, wie er zumindest anfangs Nakata erzählt, ein ähnliches Ziel: Er will aus den, bei lebendigem Leib herausgeschnittenen, Katzenherzen und Katzenseelen „eine große kosmische Flöte anfertigen"[292], die die Weltordnung regulieren und ihn in die Position eines göttlichen Wesens bringen soll. Er vertritt eine ähnliche Theorie wie Rodion, ist ebenfalls von der Illusion eines Supermenschen beziehungsweise eines Menschengottes geblendet und verschleiert auch seine hybriden Machtambitionen. Als diese Argumentation Nakata nicht überzeugt, appelliert er an seine Pflicht: „Aber Dienst ist Dienst. Und Pflicht ist Pflicht."[293]

Im Verlauf des Gesprächs verweist Johnnie Walker auf Nakatas potenzielle Mordtat als eine unbedingte Notwendigkeit, also auf Nakatas doppelte Pflicht. Diese Duplizität besteht darin, Johnnie Walker zu töten und die entlaufene Katze Goma dem kleinen weinenden Mädchen und seinen netten Eltern[294] zurückzubringen. Mit dem zweiten Aspekt der Pflicht wird die Gewalt durch einen guten Zweck legitimiert, zugleich aber auch ein egozentrischer Impetus, der in der Erfüllung des Suchauftrags besteht, implementiert.

> *Du hast noch niemanden umgebracht und es auch nie vorgehabt. So was liegt dir fern. Aber auf der Welt gibt es Räume, in denen eine solche Logik nicht zählt. Und es gibt Situationen, in denen man etwas tun muss, ob es einem liegt oder nicht […] Es ist der Kern menschlicher Geschichte.*[295]

Johnnie Walker erhöht seine Pression durch die Komparation mit dem Krieg: „*Es ist ein Krieg.* Und du bist Soldat."[296] Der Aspekt der bedingungslosen Pflichterfüllung ist zentral für Murakamis Text. Er tangiert nicht nur die intertextuellen Bezug-

[289] Vgl. Leibniz 1890.
[290] Vgl. Augustinus 2004.
[291] Vgl. Meier 2020, 109–128.
[292] Murakami 2017, 198.
[293] Murakami 2017, 201.
[294] Vgl. Murakami 2017, 66.
[295] Murakami 2017, 198.
[296] Murakami 2017, 199, Hervorhebung im Original.

nahmen auf die Gerichtsverhandlung über Adolf Eichmann[297] sowie auf die mit seiner Rechtfertigungslinie der mangelnden Vorstellungskraft konnektierten Theoreme von der Banalität des Bösen,[298] sondern konnektiert auch die Sujetlinien um den Jugendlichen Kafka Tamura und Nakata, auch wenn in der Handlungslinie um Kafka die Terminologie eine andere ist. Die Pflicht wird mit der Prädestination in eine Relation gestellt, wodurch theologische Aspekte der Augustinischen Prädestinationslehre[299] allusioniert werden. Die Pflicht wird aber auch in Opposition zu Selbstbestimmung und Freiheit gesetzt.

Die Berufung auf die Pflicht ist eine pervertierte Modifikation des Kant'schen Begriffs der Pflicht in ein Unterwerfungsverhältnis bis hin zur Selbstaufgabe.[300] Die Indifferenz für die Konsequenzen des eigenen Tuns ist ein Indiz des Bösen, vor dem bereits John Locke[301] und Immanuel Kant[302] warnten, wie auch der Unfreiheit[303]. Sie ist ein konstitutives Element jeglicher Ideologie, die sich nach dem Subordinationsprinzip konstituiert. Dabei wird die eigene Responsibilität unter allerlei Rechtfertigung an eine höhere Instanz delegiert. Die das Böse ausführende Person konstituiert ein Modell des eigenen Selbst als eines lediglich exekutierenden Instruments, distanziert sich auf diese Weise von den moralischen Maximen und negiert die eigene juristische Zurechenbarkeit. Vielmehr wird der Amoralität aus pseudomoralischen Gründen der Schein des Guten – der loyalen Diensterfüllung – verliehen. Stanley Milgram und Philipp Zimbardo erkennen darin einen fundamentalen Denkmodus mit einer (fatalen) Subalternität des Verantwortungsgefühls und weisen ihn empirisch nach.[304]

Nakata wird die freie Entscheidung scheinbar abgenommen:

> *„[…] Ich töte die Katzen, oder du tötest mich. Eins von dem beiden."*[305] *„Du triffst hier und jetzt deine Wahl. Natürlich ist das, von deiner Warte aus gesehen, eine unfaire Alternative. Aber sind nicht die meisten Alternativen auf der Welt unfair?"*[306]

Gewalt soll von Nakatas Mitleid ausgelöst und als ein Akt der Befreiung von Gefangenen, ja als eine gute Tat legitimiert werden. Nakata verwandelt sich in eine ‚den Befehl' ausführende Instanz. Es soll besonders durch die rhetorische Frage – „Aber sind nicht die meisten Alternativen auf der Welt unfair?"[307] – die Impression evoziert werden, dass für Nakata keine Alternative besteht. Somit gerät der Aspekt der

[297] Vgl. Murakami 2017, 182–183.
[298] Vgl. Ahrendt 2003.
[299] Vgl. Augustinus 2004.
[300] Vgl. Kant 1990.
[301] Vgl. Locke 1966.
[302] Vgl. Kant 1990.
[303] Vgl. Fichte 1798.
[304] Vgl. Milgram 1963, Zimbardo 1971.
[305] Murakami 2017, 201. Die Aussage wird wiederholt und soll durch die Repetitio die Pression auf die Figur Nakatas verdeutlichen (vgl. Murakami 2017, 199).
[306] Murakami 2017, 199.
[307] Murakami 2017, 199.

mentalen Unfreiheit für die Verwirklichung des Bösen in den Fokus.[308] Physische Unfreiheit resultiert aus seiner metaphorischen ‚Gefangenschaft'. So wird der ältere Mann durch einen großen schwarzen Hund mit Blutspuren an den Zähnen und Fleischfetzen an den Lefzen festgehalten.[309] Dabei wird eine Allusion an den allegorischen Roman *Hundejahre* von Günter Grass[310] und dadurch an den historischen Kontext des ‚Dritten Reiches' vorgenommen. Der Destruktionstrieb[311] ist übermächtig und initiiert eine Metamorphose in einen ‚Unmenschen'. Zwar legitimiert das Mitleid für die intradiegetischen Empathieträger, die Katzen, die allegorisch alle schutzlosen Individuen darstellen, seine Tat, aber zugleich wird durch seine Figur dem Dilemma zwischen Gewalt, die durch Gewalt ausgelöst wird und die durch Gewalt nicht beendet werden kann, und dem Wunsch nach Gerechtigkeit Ausdruck verliehen. Nakata versinkt nach der Tat in der „lichtlosen Dunkelheit"[312] und verliert seine Fähigkeit, mit Katzen zu reden. Auch dieser Aspekt verbindet seine Figur mit Radion Raskol'nikov, der nach dem scheinbar notwendigen Doppelmord ebenfalls von Dunkelheit und Fieberträumen überwältigt wird.[313]

Nakata übernimmt die Verantwortung für seine Tat und stellt sich umgehend der Polizei. Da seine Kleidung keine Blutspuren aufweist, seine Geschichte durch Skurrilitäten auffällt und seine bizarren Prophezeiungen wie beispielsweise ein Regen aus Sardinen[314] diesen Eindruck potenzieren, schickt man Nakata fort. Auch er begibt sich auf eine Reise von Tokio auf die Insel Shikoku, nach Takamatsu, in die Komura-Bibliothek, wodurch erneut ein serendipitäres Muster im Sinne von Gary Fines und James Deegans *temporal serendipity*[315] wiederaufgenommen wird. Dort schläft er nach der Erfüllung der für ihn vorgesehenen Aufgabe friedlich ein. In den nächsten Tagen wird Kafkas Vater Ko'ichi Tamura alias Johnnie Walker tot aufgefunden. Das Verbrechen wird in der Sphäre der primären Wirklichkeit nicht aufgeklärt.

Der jugendliche Kafka war in der Nacht, in der sein Vater brutal ermordet wurde, über einen längeren Zeitraum bewusstlos. Als er zu sich kommt, findet sich auf seinem T-Shirt ein überdimensionaler Blutfleck in Form eines schwarzen Schmetterlings mit ausgebreiteten Flügeln.[316] Dieser symbolisiert eine Metamorphose und verweist auf die religiöse Auffassung der Verwandlung der reinen Seele zum sündhaften Erwachsenwerden und Erwachsenenleben. In Kafkas Fall betrifft

[308] Vgl. Fichte 1798.
[309] Vgl. Murakami 2017, 169.
[310] Vgl. Grass 1993.
[311] Vgl. Freud 2010.
[312] Murakami 2017, 209.
[313] Vgl. Dostojevskij 1867.
[314] Vgl. Murakami 2017, 234 ff. Oshima gebraucht die Wendung – Regen aus Sardinen/*red herrings* – mit dem Ziel, seine ihm gegenüber feindselig eingestellten Kommunikationspartnerinnen auf ihren Irrtum sowie auf ihre Digression von dem Kern der Konversation zu einem Nebenthema hinzuweisen (vgl. Murakami 2017, 247).
[315] Vgl. Fine/Deegan 1996, 439.
[316] Vgl. Murakami 2017, 99.

die Modifikation nicht nur einen Opfer-Täter-Transfer, sondern sie impliziert auch diese Facette. Seine Reise in die Tiefendimension der Psyche, i. e. seine Wanderung in den Wald, der wie der Styx den Übergang in den Hades markiert, beginnt mit einem schwarzen Schmetterling.[317]

Der Patrizid reiht sich in die Folge erstheitlicher, potenziell möglicher[318] Geschehnisse ein, auch wenn er nicht beweisbar ist. Zwar fehlen dem Jugendlichen jegliche Erinnerungen an die Ereignisse der vergangenen Nacht, es ist jedoch sicher, dass er nicht in vier Stunden eine Strecke von 1600 km zurücklegen konnte. Auch evidenzbasierte Indizien (Tickets, Abbuchungen, vermisstes Bargeld und Kameraaufnahmen) fehlen. Der Vatermord ist zwar makro- und intertextuell in der Figur des Sohnes aktualisiert, jedoch nicht auf dem erstheitlichen Niveau, sondern „suspendiert", als eine Form der „spezifischen, unabschließbaren Ereignissubjektivierung"[319].

Kafka Tamura geht abduktiv vor und imaginiert sich, er sei durch einen „Traum-Tunnel gereist"[320], um seinen Vater zu töten und anschließend Inzest an seiner Schwester zu begehen sowie ihr sexuelle Gewalt zuzufügen. Diese These scheint als ein Abstraktum in der sekundären Realität logisch und mittels Deduktion überprüfbar zu sein, wodurch die Grenzen des syllogistischen Verfahrens der monadischen Prädikatenlogik[321] aufgezeigt werden.

Der Jugendliche ist von der metaphysischen Weisheit der Träume und somit von dem Faktum, dass die eigene Responsibilität im Traum beginnt, fest überzeugt:[322] „*Die Verantwortung beginnt im Traum*. Die Worte finden Nachhall in meinem Herzen."[323] Mit dieser Attitüde widersetzt sich er der Trivialität des Bösen. Seine mentale Erkenntnis petrifiziert sich als Reaktion auf die Lektüre des Protokolls der Gerichtsverhandlung über Adolf Eichmann, der sich auf seine mangelnde Vorstellungskraft berief.

> *Als Technokrat habe er die möglichst effiziente Lösung einer ihm gestellten Aufgabe präsentiert. Ob das nicht alle guten Bürokraten auf der Welt genauso getan hätten? Warum verurteilte man ausgerechnet ihn dafür?*[324]

Eichmann reflektierte auch in der Gerichtsverhandlung nicht die Konsequenzen seiner präzisen Berechnungen und empfand „nicht das geringste Schuldgefühl"[325].

---

317 Vgl. Murakami 2017, 498. Vgl. Kapitel VII dieser Arbeit.
318 Vgl. Peirce 1986.
319 Reiss 2017, 277.
320 Murakami 2017, 281.
321 Vgl. Peirce 1986.
322 Vgl. Murakami 2017, 183.
323 Murakami 2017, 183, Hervorhebung im Original.
324 Murakami 2017, 183.
325 Murakami 2017, 183.

Das Buch fällt Kafka in Oshimas Buchregal nur zufällig ins Auge,[326] wodurch Eco's zentrales Feld der Serendipität[327] – die Entdeckung einer unvermuteten Lesefrucht, die ein folgenreiches und weiterführendes Resultat herbeiführt –, aufgenommen wird. Es sensibilisiert seinen Scharfsinn für menschliche Verhaltensweisen. Kafka vergleicht sich zwar mit Eichmann, der auch in fremde „Träume hineingezogen war"[328], aber er übernimmt in Opposition zu der historischen Person, dem Diktum „In dreams begin responsibilities"[329] von William Butler Yeats[330] folgend, die Verantwortung für das Geträumte – für den Patrizid und für die Vergewaltigung seiner Schwester.[331] In der primären Wirklichkeit fehlen jedoch jegliche Beweise für Kafkas Täterschaft, sowohl im Fall des grausamen Mordes an seinem Vater alias Johnnie Walker als auch im Fall der Vergewaltigung, die nur im Traum eines pubertierenden Jugendlichen unter dem Einfluss des Es/Id stattfand.[332] Es liegt eine (kaum nachweisbare) Synchronisation im Raum vor, die jedoch nicht in der Zeit verwirklicht wird. In der primären Wirklichkeit verlässt Kafka seine potenzielle Schwester, ohne dass es zu ungewollten Intimitäten kommt, und bleibt mit ihr befreundet.[333]

In seiner imaginären Gerichtsverhandlung wird er jedoch für seine Taten angeklagt. Diese Anklage impliziert den Aspekt der kollektiven Schuld, [334] da er sich der fremden Vision nicht widersetzte und zum „Spielball der anderen wurde"[335] und sich dadurch mitschuldig gemacht hat.

> *Irgendjemand ist der eigentliche Urheber dieses Traums, aber du hast seinen Traum geteilt. Daher musst du für das, was in diesem Traum geschehen ist, Verantwortung übernehmen. Denn schließlich ist es dem Traum gelungen, sich über die dunklen Pfade in deiner Seele bei dir einzuschleichen.*[336]

Zwar ist er zunächst geneigt, die eigene Responsibilität auf den „*eigentliche[n]* Urheber des Traums"[337], in seinem Fall auf die prädestinierende Prophezeiung seines Vaters, zu delegieren,[338] aber er begreift die Tragweite dieser Haltung nach den

[326] Vgl. Murakami 2017, 182.
[327] Vgl. Eco 1987.
[328] Murakami 2017, 184.
[329] Murakami 2017, 183.
[330] Vgl. Yeats 1989, 98.
[331] Die Funktion der Schwester wird der Figur der jungen Frau Sakura zugeschrieben. Sie und auch Kafka akzeptieren bedenkenlos die Möglichkeit, Geschwister zu sein. Dabei bleibt dahingestellt, ob diese Akzeptanz auf buchstäblicher oder auf symbolischer Ebene erfolgt (vgl. Murakami 2017, 635). Vgl. Kapitel III dieser Arbeit.
[332] Vgl. Freud 2010.
[333] Vgl. Murakami 2017, 635.
[334] Vgl. Jung 1995.
[335] Murakami 2017, 525.
[336] Murakami 2018, 184, Hervorhebung im Original.
[337] Murakami 2017, 184.
[338] Murakami 2017, 184.

schockierenden Schilderungen der Eichmann'schen Präzision[339] und wird, in Søren Kierkegaards Terminologie ausgedrückt, zu einem ethischen Individuum, das seine Teleologie in sich trägt.[340] Auf die Herausforderung der Prädestination antwortet Kafka mit der moralischen Kraft des ethischen Individuums. Darüber hinaus bekommt die Kantianische Maxime des *sapere aude* als Essenz seiner Philosophie der Befreiung von den Fesseln jeglicher Fremdbestimmung eine besondere Signifikanz. Sie impliziert eine absolute moralische Verantwortlichkeit des mit dem *liberum arbitrium* ausgestatteten Individuums für sein Handeln. Seine Warnung vor dem illusorischen Gefühl der Sekurität, das sich aufgrund einer ausgebliebenen Konfrontation mit der Entfaltung des Bösen einstellen könnte, sowie seine vehemente Ablehnung des Vernünftelns und der Pseudomoralität sind für Murakamis Text zentral. Auf die „Prozessualität"[341] als Neuwerdung im Sinne von Gilles Deleuze und Felix Guattari deuten nicht nur der explizierte mentale, psychische und physische Übergang vom Kind zum Mann hin, sondern auch die implizite Symbolik, die in einem Nexus mit der Auferstehung von Jesus Christus und Lazarus sowie mit der Seelenwanderung am neunten Tag nach dem Tod steht, hin.

Kafkas Mentor Oshima löst den Mordfall dank seines Scharfsinns. Dabei sucht er, im Gegensatz zur Polizei, weder nach dem Mörder von Ko'ichi Tamura noch nimmt er an, dass Kafka einen Komplizen hatte oder den Mord an seinem Vater geplant haben könnte. Er greift lediglich auf sein umfassendes literarisches Wissen zurück. In der Geschichte vom Prinzen Genji aus dem 11. Jahrhundert findet er ein potenzielles Erklärungsmuster für die vorgefallenen Ereignisse.[342] In diesem Kontext kann man von einem *serendipity pattern* sprechen. So lässt sich in dem Erkenntnisprozess dieser Figur ein Nexus zwischen der Abduktion mit den ihr inhärenten syllogistischen Verifizierungsverfahren und den Komponenten des Scharfsinns sowie des Zufalls (*accidental sagacity*[343]) erkennen. Die zuletzt genannten Konstituenten des *serendipity pattern*[344] leiten Oshimas Aufmerksamkeit und prädisponieren seine überraschende Entdeckung, dass das Geschehen des literarischen metadiegetischen Prätextes mit den Ereignissen seiner und Kafkas primärer Wirklichkeit kongruent ist. Diese Überraschung „triggert"[345] die Abduktion.

Nimmt man die Legende, in der die Geister die Körper verlassen, um ein Versprechen einzuhalten, als eine Regel an, dann scheint Oshimas Vermutung plausibel zu sein: Kafkas Geist verließ während seiner Bewusstlosigkeit seinen Körper und bemächtigte sich des Körpers von Nakata. Diese Hypothese wird durch Nakatas

339 An dieser Stelle lässt sich die Idee des Schocks von Walter Benjamin erkennen (vgl. Benjamin 1977 sowie Kapitel I und Kapitel IV dieser Arbeit).
340 Vgl. Kierkegaard 1909.
341 Deleuze/Guattari 1976, 19.
342 Vgl. Murakami 2017, 308.
343 Vgl. Walpole 1937, 408.
344 Vgl. Merton 1989, 325.
345 Holzhauer 2016, 100.

Aussage plausibilisiert: „Nakata hat das Gefühl, nicht mehr Nakata zu sein“[346]. Empirisch lässt sich die aufgestellte Hypothese allerdings nicht nachweisen. Auf seine Aussage erhält er die folgende Antwort: „Das ist sehr wichtig: Das heißt, ein Mensch ist kein Mensch mehr, nicht wahr.“[347] Mit dieser ambivalenten Äußerung wird nicht auf die Inhumanität, sondern auf die Entmenschlichung eines Individuums angesichts der von ihm vollzogenen Taten allusioniert.

5.5.2 *Der Erdbeerpflücker* von Monika Feth

Der Erdbeerpflücker von Monika Feth[348] ist der erste Text der Reihe über Jette Weingärtner, ihre Mutter Imke Thalheim, die als eine berühmte Kriminalbuchautorin konzipiert ist und die die gegenwärtigen Mordfälle als eine Inspiration für ihre Bücher verwendet, sowie den Kriminalkommissar Bert Melzig.

Das Besondere dieses psychologischen Kriminalthrillers besteht darin, dass zwar auf den ersten Seiten ein Einblick in die innere Welt des an einer schizophrenen Psychose erkrankten Serienmörders in Form eines inneren Monologs aus seiner sprachlichen, ideologischen und perzeptiven Perspektive gewährt wird, er aber vorerst über einen längeren Zeitraum namenlos bleibt. Durch diese kompositionelle Konstruktion wird ein erzählstrategisches Vakuum vermieden und es werden sowohl ein *event-hunger*[349] als auch eine informationelle Disbalance evoziert. Ferner ist es in Form einer Mise en abyme nicht verifizierbar,[350] ob es sich bei dem beschriebenen Mord an Carola Steiger um eine Tat auf der metadiegetischen Ebene in Imke Thalheims Kriminalroman handelt, oder ob sich die Morddelikte auf der diegetischen Ebene in der fiktionalen Wirklichkeit ereigneten. Diese Insekurität und mit ihr die abduktive Tätigkeit der lesenden Person werden insofern potenziert, als Imke Thalheim tatsächlich für ihr neues Buch einen Mordfall an einer jungen Frau entwirft. Dieser metadiegetische Mord weist zahlreiche Similaritäten mit der diegetischen Tat des Serienmörders Georg Taban auf. Die dokumentarische Dignität der Verbrechen auf der diegetischen Ebene wird mit Hilfe von fiktiven Zeitungsberichten erreicht, die wiederum in die metadiegetische Narration Thalheims inkludiert werden.[351] Der Schreibakt wird metatextuell und autoreflexiv verhandelt und mehrfach von diversen Figuren wiederaufgegriffen. Dadurch wird der Verbrechensdiskurs wie schon im Fall der Dichterin Scuderi in einen Zusammenhang mit der künstlerischen Produktion gebracht.[352] Die fiktive Schriftstellerin fühlt sich durch die Ereignisse der fiktionalen Wirklichkeit einerseits inspiriert, andererseits weist sie sich selbst und ihren Schriftstellerkolleginnen und -kollegen Schuld zu und allusio-

[346] Murakami 2017, 207.
[347] Murakami 2017, 207.
[348] Vgl. Feth 2003.
[349] Vgl. Bohnheim 2001, 5.
[350] Feth 2003, 53.
[351] Vgl. Feth 2003, 21, 39, 149.
[352] Vgl. Hoffmann 2007b, 744–817.

niert mit dieser Attitüde die Philosopheme von Ernst Bloch.[353] Die von ihr verfassten psychologischen Kriminalromane könnten als eine Quelle der Inspiration für Täterinnen und Täter dienen. Diese Meinung wird von Imkes Mutter geteilt.[354] Es kommt zu einer Interferenz der Sinnperspektiven. Dabei werden die auktoriale Sicht, die auf die reale Schriftstellerin Monika Feth zurückgeht, und die des nichtdiegetischen Erzählers sowie die der Figuren miteinander kontrastiert. So wird eine Metareflexion effiziert. Im Fortgang der Narration verwendet die Schriftstellerin den Mord an der Freundin ihrer Tochter Carola Steiger für ihr neues Buch. Ihren Opponenten gegenüber legitimiert sie ihre Entscheidung durch die therapeutische Funktion des Schreibens. Vom Schreiben als Therapie machte auch die ermordete junge Frau Carola Steiger Gebrauch. Ihre codierten Notizen und metaphorisch verschlüsselten Gedichte fungieren letztendlich als ein *clue ex machina* und helfen, den Täter als einen Erdbeerpflücker zu identifizieren.[355]

Auf der diegetischen Ebene ermitteln drei Figuren in dem Mordfall: die Kriminalbuchautorin Imke Thalheim, Merle und der Kommissar Bert Melzig. Die abduktiven Schlüsse und Hypothesen dieser Figuren werden kumulativ verifiziert.

Das Vorgehen der Kriminalbuchautorin Imke kann als eine Abduktion im Sinne von Charles Sanders Peirce[356] betrachtet werden. Sie analysiert Carolas durch Metaphern und Symbole verschlüsselte Gedichte[357] und Tagebucheinträge.[358] Dabei fällt ihr die Metonymie „ein schrecklich rotes süßes Lächeln“[359] auf, die sie zu der Annahme verleitet, der Täter könnte ein Erdbeerpflücker sein.

Die Figur Merle agiert nach dem *serendipity pattern*. Sie analysiert scharfsinnig das in den Sachen der ermordeten Freundin gefundene schwarze Kopftuch. Dieses ihr fremde Kleidungsstück ist zwar nicht abgewetzt, aber auch nicht neu und weist Spuren von Schweiß auf.[360] Merle muss für den zu erklärenden Fall ihr Wissen um die Gültigkeit bestimmter soziokultureller Regeln und Gesetze zum Zwecke des abduktiven Schließens außer Kraft setzen. In diesem konkreten Fall handelt es sich um die Experimentierfreude der (jungen) Frauen mit Kleidung oder Accessoires. Es muss ausgeschlossen werden, dass das schwarze Kopftuch der ermordeten Carola gehörte beziehungsweise von ihr ‚heimlich‘ (d. h. ohne, dass sie davon ihren Freundinnen erzählte) erworben wurde. Nachdem erst einmal die Gültigkeit der bekannten Regeln ausgesetzt worden ist, konstruiert die Beobachterin unter Zuhilfenahme aller ihr bekannten Regeln mögliche (neue) Regeln, die alle beobachteten Merkmale sinnhaft aufeinander beziehen. In diesem konkreten Fall muss angenommen werden, dass das getragene Kleidungsstück Carola von ihrem Geliebten, der

353 Vgl. Bloch 1998, 48.
354 Vgl. Feth 2003, 151.
355 Vgl. Feth 2003, 310.
356 Vgl. Peirce 1986.
357 Vgl. Feth 2003, 166, 167, 177, 186.
358 Vgl. Feth 2003, 152.
359 Feth 2003, 311.
360 Vgl. Feth 2003, 8.

zugleich ihr potenzieller Mörder ist, geschenkt wurde. Sind diese Regeln gefunden, so ist damit zugleich der jeweilige Einzelfall klar. Der abduktive Schluss folgert also aus einer bekannten Größe auf zwei unbekannte. Genau deshalb besitzt allein er innovatorische Kraft, und aus diesem Grund ist er zugleich sehr waghalsig. Dieser Schluss muss in einem zweiten Schritt durch Deduktion und schließlich durch Induktion verifiziert werden. Charles Sanders Peirce selbst weist auf die fallibilistische Tönung seiner Theorie hin. Auch Bertrand Russell betont diesen Aspekt.[361]

Merle kann durch den Fund des Kopftuches ihren abduktiven Prozess nicht abschließen. Sie erlebt ein Déjà-vu, denn unter ähnlichen mysteriösen Umständen ist ihre Freundin und Mitbewohnerin Jette verschwunden. Die Angst um Jette drängt sie in eine Notsituation. Aus dieser resultiert Merles Sensibilität für die subtilen Hinweise[362]: „[…] Arzt, Steuerprüfer, Erdbeerpflücker“[363], die sie in Jettes Abschiedsnotiz über ihren neuen Freund liest. In ihrem inneren Monolog befragt[364] sie sich, ob es ein Zufall sein könnte, dass beide Freundinnen sich in den Mörder verlieben. Mit Robert Merton lassen sich zufällige Folgen als ein äußerst komplexes Phänomen definieren, das durch das Zusammenspiel von Kräften und Umständen entsteht, die so komplex und zahlreich sind, dass ihre Vorausberechnung ganz unmöglich ist.[365] Merle weiß allerdings intuitiv, dass ihre Frage rhetorisch ist. Die Intuition beziehungsweise das „holistische Erkennen von Ähnlichkeiten“[366] ist dabei mit Hubert und Stuart Dreyfus als ein Verstehen aufzufassen, das sich mühelos einstellt, wenn die aktuelle Situation der vergangenen ähnelt. Charakteristisch für Intuition ist, dass man den intuitiv eingesehenen Sachverhalt durch eine logische Analyse nicht evidenter machen kann. Jettes und Caros Verhalten sind seit dem Beginn ihrer Verliebtheit identisch.

In Merles Fall liegt analytische beziehungsweise abduktive Serendipität vor,[367] deshalb entschlüsselt sie den Brief. Ferner ist sie in der Lage, die Bedeutung der zufälligen Entdeckung zu erkennen. Sie kann daraus einen praktischen Nutzen ziehen. Dies ist nur deswegen möglich, weil sie die Notwendigkeit einer solchen Entdeckung festgestellt und sich damit entsprechend auseinandergesetzt hat. Der Zufall liefert somit nur das letzte fehlende Puzzleteil.[368]

Der ermittelnde Kommissar Melzig vermutet, dass der Täter um die junge Frau trauern[369] und dementsprechend in der Nähe sein könnte. Dadurch treten die Limitierungsregel und die Personen-Relevanzregel in Kraft.[370] Bert Melzig greift dabei

361 Russell 1969, 51.
362 Vgl. Reichertz 2013, 114.
363 Feth 2003, 302.
364 Vgl. Feth 2003, 303.
365 Vgl. Merton 2004.
366 Dreyfus/Dreyfus 1991, 52.
367 Vgl. Holzhauer 2016, 31.
368 Vgl. Rossman 1964, 120 f.
369 Vgl. Feth 2003, 151.
370 Vgl. Suerbaum 1984.

wie auch Sherlock Holmes auf folgende synthetisierende Methoden des Schlussfolgerns zurück und gelangt zu einer „brauchbaren (Re-)Konstruktion“[371]: Beobachtung eines Resultats, Heranziehen von Gesetzen und Regeln sowie Kombination und Erklärung des Beobachteten als Fall des Gesetzes. Es wird von einem Resultat und einer Regel auf den Fall geschlossen. Bert Melzig kennt wie Sherlock Holmes Fakten aufgrund seiner akribischen Beobachtung und Gesetze wegen seiner beruflichen Tätigkeit, er legt Wert auf Spuren, aber in Opposition zu dem englischen Detektiv kennt er auch Zweifel. Dies ist ein Spezifikum des Polizeiromans. Holmes dagegen verkörpert den Mythos absoluter Aufklärung, der auf seinem umfassenden, multidisziplinären, enzyklopädischen und darüber hinaus ökonomisch geordneten Wissen basiert. Dieses wird zu keinem Zeitpunkt in Frage gestellt. Holmes beherrscht das Raten, hat herausragende kombinatorische Fähigkeiten und geht immer abduktiv beziehungsweise qualitativ induktiv vor.[372]

Das Ergebnis der Ermittlung von Melzig ist jedoch kein willkürliches Raten. Er stellt die Identität des Täters anhand von Fakten in einem beweiskräftigen Begründungszusammenhang fest. Somit wird die Vagheit seines abduktiven Schließverfahrens überwunden. Darüber hinaus stützt er seinen Abduktionsprozess durch weitere nicht zeichenhafte Elemente. Er handelt erst nach der Verifizierung seiner Hypothesen. Glücklicherweise kommt er niemals zu spät, wodurch situative Serendipität allusioniert wird.[373]

Jettes abduktiver und serendipitöser Scharfsinn wird wie bei Sherlock Holmes[374] durch die Verliebtheit in den Täter, der dieses Gefühl aufgrund seiner ausgeprägten Manipulationskunst in ihr weckte, beeinträchtigt.[375] Sie fordert den Täter heraus. Durch diese inhaltliche Wende und die formale Struktur des Textes wird *suspense* evoziert.[376] Von nun an ist Jette im Visier des Serienmörders und die Entscheidungsfrage lautet, ob es ihr gelingt, der imminenten, von ihm ausgehenden Gefahr zu entkommen oder nicht. Jettes Figur ist zu Beginn mit einer geringen Vulnerabilität[377] konzipiert. Als figurale Ich-Erzählerin gewährt sie dem Lesepublikum Einblicke in ihre Biografie sowie in ihre Gedanken- und Gefühlswelt. Sie gibt sich wie eine souveräne, selbstsichere, unabhängige junge Frau, die über einen herausragenden Intellekt und Kombinationsgabe, Mut, Contenance sowie Beharrlichkeit verfügt. Ihre geringe Vulnerabilität wird durch die Verliebtheit in den Mörder erhöht. Explizite Hinweise auf diesen euphorischen Zustand erklären ihre Gefahrenblindheit. Sie wiederholt den gravierenden Fehler ihrer Freundin Carola, indem sie ihre platonische Beziehung zu vertiefen beabsichtigt. Durch die inkongruente Informationsvergabe weiß der Leser um die tödlichen Konsequenzen dieses Wunsches. Die

371 Reichertz 2011, 289.
372 Vgl. Peirce 1986.
373 Vgl. Holzhauer 2016, 31.
374 Vgl. Doyle 1979, 15–40.
375 Vgl. Feth 2003, 254, 258 ff.
376 Vgl. Feth 2003, 171.
377 Vgl. Junkerjürgen 2001.

micro suspense wird durch die Antizipation der drohenden und unabwendbaren Gefahr für Jette erhöht.

Auch der Mörder verliebt sich in die junge Frau. Dieses kompositorische Element lässt die lesende Person temporär hoffen, dass die imminente Bedrohung, der sich die junge Frau aussetzt, nicht eintreten werde. Allerdings handelt es sich hierbei um ein retardierendes Moment der krankhaften Reaktion des Serienmörders. Es wird mehrfach auf Georg und seine Zukunftspläne mit Jette fokalisiert, aber die Brutalität und das Faktum, dass er sich zunehmend von ihr beziehungsweise von ihrer passionierten Verliebtheit bedrängt fühlt, werden ausgeblendet.

Im Thriller von Monika Feth erfährt die Spannung eine Variation in Hinsicht auf die Auflösung eines Geheimnisses (*mystery*) sowie die konventionelle, handlungsorientierte Jagd auf den Täter (*action* und *thrill*). In ihrer Konstruktion wird die psychologische Dimension der pathologischen Idee und der Charakter des Täters akzentuiert.[378] Aus der figuralen, sprachlichen und ideologischen Perspektive wird ein Einblick in das Psychogramm des Täters gewährt. Das Ausleuchten des psychischen Potentials korreliert mit der Darstellung der Brüchigkeit der Figur und verdeutlicht in aller Radikalität ihre Devianz. Das Täterbewusstsein erhält sowohl eine räumliche als auch eine zeitliche Struktur. Bei der räumlichen Struktur sind gegensätzliche Regungen und widerstreitende Sinnpositionen zugleich wirksam. Sie führen zur Zerrissenheit des Täters. Bei der zeitlichen Struktur entwickelt sich das Bewusstsein prozessual in einer Folge unterschiedlicher Befindlichkeiten unter dem Einfluss der jeweiligen äußeren Situation und unter dem Eindruck der wechselnden Ideen. Im Fall des Täters Georg Taban trifft das nicht zu. Er bleibt in seiner Pathologie gefangen. Trotz der psychischen Erkrankung sowie trotz der detailreichen Schilderung der Umstände seiner glücklosen Kindheit und des erlittenen kontinuierlichen Missbrauchs durch den allwissenden nichtdiegetischen Erzähler bleibt die Empathiekapazität der Figur Georg Taban sehr gering. Er ist ein berechnend-akkurater Täter, der in nahezu jeder Situation einen kühlen Kopf bewahrt und die ermittelnden Behörden zu keinem Zeitpunkt unterschätzt. Er beherrscht die Kunst der Verstellung und der Manipulation[379] und ist als ein dem Kriminalpolizeikommissar sowie den anderen ermittelnden Figuren ebenbürtiger Gegenspieler konzipiert.

Allerdings kann er die Brutalität seines krankhaften Tuns nicht einschätzen. Er wähnt sich auf der Seite der Guten, obwohl seine psychischen Zwänge die tödlichen Konsequenzen zeitigen. Für ihn erscheinen seine mörderischen Handlungen ledig-

[378] Ähnlich wie Friedrich Schillers *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* (vgl. Schiller 1959, 13–35) versuchen die Romane der *Erdbeerpflücker*-Reihe, den Werdegang eines Täters durch eine von Amoral geprägte Sozialisierung in der Familie und einer ignoranten Gesellschaft zu erklären. Die Täter in der *Erdbeerpflücker*-Reihe geraten in ein psychologisches Dilemma, das sie zu schizophrenen Persönlichkeiten werden lässt. Allerdings weisen alle Täter psychische Erkrankungen auf, für die sie genetisch prädisponiert sind.

[379] Vgl. Feth 2003, 162.

lich als ein Spiel.[380] In Opposition zu anderen vernünftelnden[381] Figuren verfolgt er kein ‚höheres' Ziel, das der Menschheit oder auch nur einzelnen Individuen förderlich wäre.[382]

Er sehnt sich nach Geborgenheit sowie nach einer idealen Familie[383] und steht damit in Opposition zu dem sexuell getriebenen Serienmörder Grenouille, der aus einer Obsession mordet.[384] In Georgs krankhaftem Bild zwingen die femininen Figuren, die eine Metamorphose von einem Mädchen zu einer Frau abgeschlossen haben,[385] ihn dazu, sie zu töten.[386] Diese Unzurechnungsfähigkeit manifestiert sich in der Wahl der Perspektive. In den Kapiteln, die Georg gewidmet sind, übernimmt ein nichtdiegetischer narratorialer Erzähler die Narration.[387] Narratorial wird die exzessive Gewalt an jungen Frauen thematisiert, die sich im Rekurs auf Julia Kristevas Abjekt-Theorie[388] deuten lässt. Das Abjekte ist danach das, was Grenzen zwischen dem Menschlichen und dem Unmenschlichen überschreitet und die Integrität des Körpers auf groteske und schreckliche Weise verletzt. Nach Peter Messent lässt sich das Bild der weiblichen Leiche, die als das Abjekte schlechthin gedeutet werden kann, auch als Ausdruck der Angst oder des Misstrauens gegenüber dem patriarchalen Anspruch der Rationalität und Kontrolle lesen.[389]

Als ein sublimer Hinweis auf Georgs psychische Probleme kann die explizite Auswahl seiner Lieblingsfilme betrachtet werden. In der Liste ist *Dr. Jekyll und Mr. Hyde* auf dem ersten Platz positioniert, dem einige weitere brutale Horrorfilme wie beispielsweise *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* sowie solche Psychothriller wie *Frenzie* [sic!] und *Das Schweigen der Lämmer* und *Dracula* folgen.[390] Diese intertextuelle Konkretisation unterstreicht subtil seine gespaltene Persönlichkeit, die für die Fortführung der Handlung entscheidend ist. Georg Taban ist ambivalent konzipiert: Einerseits ist er latent aggressiv gegenüber Frauen, andererseits ist er mit einem Verlangen nach Sicherheit, Stabilität und Geborgenheit in einer Liebesbeziehung[391] ausgestattet. Er schildert seine Verliebtheit in Carola Steiger, die ihn allerdings nicht daran hindert, auch sie brutal zu ermorden, nur weil sie sich aus einem Mädchen in eine verführerische Frau verwandelt.[392] Seine Trauer um die von ihm getötete

[380] Vgl. Feth 2003, 171.
[381] Vgl. Kant 1990.
[382] Als Beispiele literarischer Werke mit einer ähnlichen Konzeption sind *Scherbenpark* von Alina Bronsky (vgl. Bronsky 2007) und *One of Us is Next* von Karen M. McManus (vgl. McManus 2020) zu nennen.
[383] Vgl. Feth 2003, 161.
[384] Vgl. Süßkind 1985.
[385] Vgl. Feth 2003, 84–85, Feth 2003, 183–195.
[386] Vgl. Feth 2003, 161.
[387] Vgl. Feth 2003, 7–9, 344.
[388] Vgl. Kristeva 1982.
[389] Vgl. die Überlegungen zum *body horror* von Peter Messent (vgl. Messent 2012, 80).
[390] Vgl. Feth 2003, 34.
[391] Vgl. Feth 2003, 34.
[392] Vgl. Feth 2003, 61.

Seelenverwandte Carola[393] wirkt wie eine momentane Parenthese, die seine Figur menschlicher darstellen und Empathie hervorrufen soll.[394] Der Erweckung der Anteilnahme soll nicht nur durch seine subjektiven Reminiszenzen, sondern darüber hinaus durch seine, in einem Wechsel der Perspektive von Carola beobachteten, Narben evoziert werden. Carola wusste um sein Trauma. Durch die Einblicke in ihre innere Welt erfährt der Leser, dass auch ihr Schlimmes widerfahren ist. Allerdings kann sie weder das in Georg residierende Böse noch den Auslöser der nicht zu bändigenden Explosion des Bösen erahnen. Sie steht in einer Opposition zu ihm, denn sie versucht, ihre traumatischen Erlebnisse durch die Praxis des Guten zu bekämpfen.

Die Dekonstruktion der Empathie für die Figur des Täters beginnt vor der Explikation der psychischen Erkrankung. Die intendierte Abwertung wird durch die Enumeratio erreicht:

> *[Es war einer dieser Tage,] an denen man ihm am besten nicht in die Quere kam. […] Die anderen dämpften sogar seine Stimme, wenn er an ihnen vorbeiging. […] Sie überschütteten alles mit ihren kleinen, dummen, aufgeregten Worten.*[395]

Diese Empathielosigkeit ist wie auch die Wahl der figuralen Erzählperspektive kompositorisch notwendig. Dadurch wird eine Inkongruenz der Informationsvermittlung erreicht. Den Lesenden werden Einblicke in das Psychogramm des Täters ermöglicht, während sie den Figuren der fiktiven Realität verwehrt bleiben. Es gibt subliminale Hinweise, die abduktive Prozesse in den Figuren initiieren, aber bis zu der finalen Phase der Auflösung erfolgt die Informationsvergabe asymmetrisch und inkongruent.

5.5.3 *One of Us is Next* von Karen M. McManus

Der Kriminalthriller *One of Us is Next* ist der zweite Band in der Reihe über die Bayview-High-School.[396] Bereits durch die kataphorische Ankündigung in seinem Titel wird *curiosity* als eine Zukunftsspannung initiiert. Die intertextuellen Bezugnahmen zu dem Prätext *One of Us is Lying*[397] lassen eine strategisch überlegte Taktik erkennen, die einen hohen Wiedererkennungseffekt sowie eine stärkere Leserbindung anstrebt. Beide Intentionen werden im Paratext offengelegt.[398]

Die Handlung sei in Kürze skizziert: Ein anonymer, in die intimsten Geheimnisse der Schülerschaft eingeweihter Marionettenspieler fordert einzelne Mitschülerinnen und Mitschüler per Messenger auf, öffentlich ‚Wahrheit oder Pflicht' zu spielen. Dieses neue, perfide Spiel ist eine modifizierte Variante der in der Vergangen-

393 Vgl. Feth 2003, 143.
394 Vgl. Feth 2003, 143.
395 Feth 2003, 7.
396 Vgl. McManus 2020.
397 Vgl. McManus 2017.
398 Vgl. McManus 2020.

heit an der *Bayview-High-School* obsessiv verwendeten, berüchtigten Gerüchte-App (About That) ihres Programmierers Simon Kelleher, der angeblich brutal ermordet wurde, in Wahrheit jedoch Suizid beging.[399] Bei der Partizipation an *Truth or Dare* handelt es sich jedoch keineswegs um eine freie Willensentscheidung der in die Falle gelockten und einem immensen psychischen Druck ausgesetzten Betroffenen. Sowohl die Wahl einer dieser beiden Optionen des inhumanen Spiels, aber auch das Ignorieren der Teilnahmeaufforderung führen zu negativen Konsequenzen für die Auserwählten.[400] Das Ziel des Tätertrios[401] ist es jedoch nicht, sich am Zusammenbruch von gesellschaftlich diskreditierten Jugendlichen zu laben, die der Last der psychischen Diffamierung *coram publico* nicht widerstehen konnten. Es besteht vielmehr in der Umsetzung eines martialischen Racheplans, der im Mord an den angeschriebenen zentralen Figuren seine furchtbare Gestalt annimmt. Die Selektion der angeschriebenen Personen der Diegese soll bei den fiktiven wie auch bei den abstrakten Lesern den Eindruck eines Zufalls erwecken. Erst in der auflösenden Analepse wird die Wahl der Spieler begründet. Dank der Synthese von unterschiedlich ausgeprägten Fähigkeiten des figuralen Ermittlertrios, wobei Maeve die treibende Kraft (analog zu dem Prätext[402]) ist, gelingt es den auktorial affirmierten Figuren, die Täter zu überführen.

Die sich mit ponierender Kontinuierlichkeit steigernde Medienobsession von Heranwachsenden wird als eine Disposition für die in dem Kriminalthriller dargestellten folgenschweren Entwicklungen betrachtet und von der abstrakten Autorin als besonders relevant für die primäre Zielgruppe jugendlicher Leser eingeschätzt. Dementsprechend fungiert der Text unmittelbar als Träger der Projektion des jugendlichen Leserbildes. Weitere Signa des im Text determinierten, abstrakten sowie heranwachsenden, medienaffinen Lesers sind zum einen die abwechslungsreiche Typografie sowie das variierende Seitenlayout.[403] Zum anderen ist die Orientierung an der konzeptionellen Mündlichkeit, die *per se* als ein differenzierendes Merkmal

[399] Vgl. McManus 2020, 5, 33, 34, 364.

[400] Vgl. McManus 2020, 44, 150.

[401] Als zweite Täterin fungiert Emma Lawton. Der Unterschied zwischen Emma und dem ersten Täter Jared Jackson, die ein Kontrastpaar bilden, besteht in erster Linie darin, dass Emma die Konsequenzen der geplanten Racheaktion zu antizipieren beginnt. Sie differenziert zwischen der imaginären Idee, Brandon Weber, der für den Tod ihres Vaters verantwortlich ist, und der ungesühnt aufgrund der Machtfülle seines Vaters davonkommt, zu bestrafen, und der realen Ausführung der Mordtat an ihm. Sie entwirft keinen Leitsatz zum Handeln, sondern konzipiert lediglich ein hypothetisches Prinzip, das in der Einhaltung der Distanz zwischen einer abstrakten Idee und der konkreten Tat eine absolute Freiheit suggeriert. Diese Überzeugung erweist sich jedoch als ein Trugbild. Es liegt eine Kette von Konversionen vor. Emma bereut, Rachegedanken gehegt und sie mit Jared geteilt sowie ihn in ihre Träume hineingezogen zu haben (vgl. McManus 2020, 5–7, 362). Die Funktion der dritten kriminellen Figur besteht in der emotionalen Unterstützung.

[402] In dem Prätext *One of Us is Lying* stand an der Spitze der Ermittlung Maeves Schwester Bronwyn (vgl. McManus 2017).

[403] Es finden sich die Kontaktliste eines Smartphones, Kurzmitteilungen, Beiträge im Online-Forum, Einträge in sozialen Netzwerken, Interviews sowie von jugendlichen Tätern verfasste Drohbriefe (vgl. McManus 2020, 3, 5–7, 33, 34, 44, 85, 93, 150, 197, 267, 368).

der jugendlichen Kommunikation in sozialen Netzwerken fungiert und dementsprechend die Authentizität der jugendsprachlichen Äußerungen suggerieren soll, zu nennen. Die Implementation dieser sekundären narrativen Elemente erfüllt aber auch eine kompositorische Funktion, indem sie die Dynamik der Handlung retardiert.

Der Kriminalthriller kombiniert ästhetisch-affektive Strukturen, nämlich *curiosity, suspense* und *surprise.* Er enthält strukturelle Elemente der *mystery,* der *action* und des *thrills* sowie der *tension.* Die Letztere wird durch die Konzeption von harmonierenden Korrespondenzpaaren sowie rivalisierenden Kontrastpaaren kreiert. Die sich anbahnenden romantischen Beziehungen beziehungsweise Feindschaften verzögern durch Unterbrechungen die Handlung. Diese diversen Spannungsarten werden als ein inhaltliches und als ein zeitliches Phänomen auf der Mikro- und auf der Makroebene, die in kurzer Taktung dramatische äußere Geschehnisse (*action*) mit physisch spürbarer Spannung (*thrill*) addieren, konzipiert. Die kompositorische Matrix *mystery* besteht in dem Kriminalnarrativ von Karen M. McManus aus der Trias der scheinbar perfekt geplanten Verbrechen (*crime*), der Ermittlung (*analysis*) und der überraschenden Verbrechensaufklärung (*detection*), für die sich die Indizienparadigmata der Abduktion sowie der Serendipität als zielführend erweisen. Die falschen Fährten, der doppelte Identitätsdiebstahl, die anfängliche Fehlinterpretation von *clues*, die Narration aus der perzeptiven, sprachlichen und ideologischen Perspektive der intellektuell einander gleichgestellten Ermittler und der unbekannten Täter mit der Offenlegung ihrer psychologischen, ermittlungs- oder tatinitiierenden Moventien verzögern die Auflösung am Affekthöhepunkt und potenzieren die Rätsel- wie auch die Bedrohungsspannung. Die Wahl dieser narrativen figuralen diegetischen Perspektive evoziert konträre Impressionen. Einerseits entsteht der Eindruck einer temporären Überlegenheit der Täter. Andererseits wird die Suggestion eines symmetrischen Wissensverhältnisses zwischen den ermittelnden Figuren sowie den fiktiven und den abstrakten Lesern erzielt. Der Nebeneffekt des kontinuierlichen Wechsels der Darstellungsperspektive der drei narrativen figuralen ermittelnden Instanzen besteht ebenfalls in der Retardation der *curiosity* sowie der *suspense.* Der Rezipient wird mit der Diskreditierung der polizeilichen Ermittlungskompetenz in der Tradition der Poetiken von Edgar Allan Poe und Arthur Conan Doyle konfrontiert.[404] Es findet sich aber auch eine Rekurrenz auf die Poetik der *hard boiled novel*, in der das Verbrechen als ein der gestörten Gesellschaftsordnung immanentes Phänomen fokussiert wird. So wird die *Bayview-High-School* als Komprimat eines dystopisch anmutenden sozialen Systems gezeichnet. Das Versagen der korrupten judikativen und exekutiven staatlichen Organe prädisponiert die gesetzwidrigen Ermittlungsmethoden.[405] Die Bemühungen um die Restitution der Gerechtigkeit legi-

[404] Vgl. Punkt 5.1 dieser Arbeit.
[405] Vgl. McManus 2020, 285, 301.

timieren die Überschreitung der impermeablen, normativen Grenze, die nach der Devise *quid pro quo* realisiert wird.[406]

Die Explikation des entscheidenden, auslösenden Ereignisses wird auf eine vorsichtige Andeutung – „something horrible"[407] – reduziert. In einer offenen unzuverlässigen Narration[408] wird dem Rezipienten signalisiert, dass dieser nur scheinbar flüchtige Hinweis handlungsforcierend ist und in einem unmittelbaren Konnex zu den gravierenden Konsequenzen für bestimmte Figuren steht. Diese Figuren waren in die Tat („something horrible"[409]), die den mit den Nicknames (Darkestmind und Bayview2020) maskierten Figuren bekannt, jedoch aus Gründen der Spannungskonstruktion verschleiert ist, involviert. Die abstrakten Leser, die des Prätextes von McManus eingedenk sind, können sich gegebenenfalls unter dem zitierten Euphemismus des Mordes an dem Familienvater Andrew Lawton erinnern. Die Vergeltung für die Straffreiheit avanciert zu einem Motiv, welches in der auflösenden Analepse analog zu einem zirkulären Rahmenkonstrukt wiederaufgegriffen wird. Der Schlusssatz dieser Unterhaltung – „There's always something you can do"[410] – prädisponiert die Antizipation zukünftiger, in ein Desaster führenden Schritte der Selbstjustiz. Dadurch wird synchron zu der Rätselspannung *curiosity* die Bedrohungsspannung *suspense* generiert.

Somebody did something horrible.
It wrecked my life and so many others.
Meanwhile NOTHING happened to them.
And I can't do anything about it. – Bayview2020

Same, same.
We have a lot in common.
It sucks when the person who ruined your life gets to walk around like always.

As if what they did doesn't matter.
I beg to disagree with your conclusion, though.
There's always something you can do. – Darkestmind.[411]

Die Informationsvergabe erfolgt nicht kongruent, wie es in dieser Szene demonstriert wird: Der abstrakte Leser erfährt aus der figuralen ideologischen, perzeptiven und sprachlichen Perspektive die intimsten Gedanken der Täter (Darkestmind und Bayview2020), jedoch nicht ihre wahre Identität. In diesem kompositionellen Element besteht eine Similarität zwischen den Kriminalthrillern von Monika Feth und Karen M. McManus. Der abstrakte Leser und die Figuren werden mit der Frage

406 Vgl. Lotman 1972.
407 McManus 2020, 6.
408 Kindt/Köppe 2014, 245–250.
409 McManus 2020, 6.
410 McManus 2020, 7.
411 McManus 2020, 6–7.

nach der wahren Identität konfrontiert. Diese bleibt bis zum Ende der Narration verdeckt und wird nur dank einer serendipitären Vorgehensweise aufgedeckt.

Ferner wird mit dieser kompositorischen Entscheidung eine von der auktorialen und narratorialen Perspektive divergierende Sinnperspektive in die Narration eingeführt. Aufgrund dieser Dissoziation[412] werden die kriminellen Figuren als unzuverlässige narrative Instanzen diskreditiert. Auch ihre falsche Einschätzung der Diegese (der gescheiterten Iustitia) stellt sie mimetisch[413] beziehungsweise offen[414] als unzuverlässig bloß. Der eine der Täter ist ein autistisches Kind (Owen Lawton, der Bruder von den Zwillingen Phoebe und Emma), eine gefahrenblinde Figur mit hoher Vulnerabilität,[415] das zu keiner Beziehungskommunikation fähig ist und das die schweren Konsequenzen seiner Taten nicht durchschauen kann. Für ihn ist die Realität lediglich ein Computerspiel, in dem abstrakte Avatare agieren. Er ermutigte seinen Komplizen sogar durch seine euphorische Unbedachtheit zum Abschluss des kaltherzigen Racheplans.[416] Owens Mittäter Jared hat die Erfahrung gemacht, dass ‚alles erlaubt ist', und er agiert infolge dieses Irrtums. Die Illusion einer absoluten Willkür brachte allerdings schon manch andere Figuren der Weltliteratur in kritische Situationen.[417] Jareds reales Übertreten der humanistischen Norm- und Wertvorstellungen und des Gesetzes sowie seine Obsession von der Rache und die daraus resultierende Absage, von der allegorischen Anthropophagie Abstand zu nehmen, führen dazu, dass seine Figur trotz seiner zahlreichen, potenzielles Mitleid erheischenden Missgeschicke weder Empathie noch Sympathie seitens des Lesers hervorrufen kann.

Zusätzlich zu der Sinnperspektive als einem spannungsgenerierenden Element findet sich gleich zu Beginn des Kriminalnarrativs eine multiperspektivische[418] Sicht auf den Mord an einem Jugendlichen. Dieses Ereignis wird aus der figuralen sprachlichen Perspektive einer Reporterin sowie aus der figuralen sprachlichen Perspektive zweier heranwachsender Frauen, welche die differierenden Standpunkte eines *crying girls* und eines *stoic girls* vertreten, diskutiert. Die zunächst genannte Figur stellt in ihrer Replik die Verbindung zum Prätext her, die zwar von dem *stoic girl* kritisiert wird, aber dennoch den ersten Band der Dilogie aufruft. Darüber hinaus deutet die Attribuierung *crying girl* subtil auf die untragbaren Verhältnisse in der Schule hin. Der Zeitpunkt des Interviews mit den unter Schock stehenden Jugendlichen, worauf die Wahl der Figurenbezeichnungen allusioniert, ist auch auf der Metaebene ein Signum des Versagens des sozialen Systems. Zugleich birgt diese Szene die auktoriale Kritik an den Medien. Kompositorisch beziehungsweise makrostrukturell betrachtet wird mit der Einführung des Mordes im Prolog ein erzählerisches Vaku-

412 Vgl. Booth 1961.
413 Vgl. Martínez/Scheffel 2016.
414 Vgl. Kindt/Koeppe 2014.
415 Vgl. Junkerjürgen 2001.
416 Vgl. McManus 2020, 280 ff.
417 Vgl. Die Konversion der Ideen bei Dostojevkij 1860.
418 Vgl. Nünning/Nünning 2000.

um vermieden und ein Fundament für die rekursive Struktur *mystery* mit ihren typischen Konstituenten *whodunit*, *whydunit* sowie *howcatchem* konstruiert.[419]

In den vorausgehenden theoretischen Überlegungen zu den narrativen Strategien der Affektlenkung[420] wurde die Genese der Empathie für die zentralen Figuren, die mit einer imminenten Gefahr konfrontiert werden, als ein Merkmal determiniert, das die Bedrohungsspannung *suspense* von anderen Spannungsarten differenziert.

Die Einführung der figuralen diegetischen Erzählerinnen und Erzähler erfolgt jeweils aus ihrer sprachlichen, perzeptiven und ideologischen Perspektive. Bei der Konzeption ihrer Figuren werden die Komponenten der Figureninformation, der Figurencharakterisierung, der situations- und ausdrucksvermittelten Empathie sowie der Motivierung[421] berücksichtigt.

Maeve beginnt ihre Vorstellung mit einer Figureninformation: „My sister [Bronwyn] thinks I'm a slacker. She's not coming right out and saying it – or texting it, technically – but it's heavily implied […]."[422] Die Zuschreibung von Information erfolgt explizit. Die Bindung der Figureninformation ist bidirektional: Der Rezipient enthält implizit Informationen über die ältere Schwester der zentralen Figur, die Pression ausübt, und zugleich über die Figur Maeve. Diese ist eine sensible Leserin mit einer ausgeprägten abduktiven Kompetenz, denn sie durchschaut Bronwyns wohlgemeinte Absichten, aber auch deren wenig schmeichelnde Attitüde der ‚großen Schwester' gegenüber Maeves Insekurität. Zugleich bleibt Maeve resistent und handelt selbstdeterminiert. In ihrer Eigencharakterisierung werden die Figureninformationen über sie und ihren besten Freund bidirektional gebunden. Diese Konstruktion charakterisiert den zweiten diegetischen Erzähler (Knox) als witzig, markiert die Similaritäten in dem korrespondierenden Ermittlerpaar und zielt auf die Genese der situationsvermittelten Empathie:

> *„Bronwyn thinks I'm behind schedule", I tell Knox. „Yeah, well, Bronwyn practically had her Yale application ready in preschool, didn't she?" he says. „We have plenty of time." Knox is like me a seventeen-year-old junior at Bay-view High, older than most of our classmates. In his case, it's because he was small for his age in kindergarten and his parents held him back. In mine, it's because I was in and out of hospitals with leukemia for half my childhood.*[423]

Additiv wird die Empathiekapazität der Figuren durch ihre Vulnerabilität determiniert: Es werden Rollen der Superheldin (Maeve), des *everybody's darlings* (Phoebe und Knox) sowie einer gefahrenblinden Figur[424] des kindlichen, autistischen Täters (Owen) ‚besetzt'. Analog zu Achilleus oder Siegfried ist die Superheldin Maeve mit

[419] Vgl. Weber 1975.
[420] Vgl. Punkt 5.2 dieser Arbeit.
[421] Vgl. Kapitel III dieser Arbeit.
[422] McManus 2020, 9.
[423] McManus 2020, 11.
[424] Vgl. Junkerjürgen 2001.

einer Schwachstelle (i. e. eine scheinbare Leukämie-Rezession) konzipiert. Jedoch anders als in diesen Prätexten kommt dem Schwachpunkt der Superheldin eine spannungsretardierende und auch eine empathiegenerierende Funktion zu. Sie ist für den Ausgang der Gesamthandlung irrelevant.[425] Die Signa der zurückkehrenden Erkrankung behält die junge Frau für sich, um die, sich nach den gesundheitlichen Rückfällen in der jüngsten Vergangenheit und den aufwühlenden Ereignissen des Vorjahres um ihre Schwester Bronwyn langsam einstellende Normalität in ihrer Familie nicht zu gefährden. Diese Haltung hat das Potenzial, Empathie hervorzurufen.

Phoebe wird dagegen als eine im Prekariat lebende Figur eingeführt. Man erfährt über sie, dass ihr Vater im Prätext *One of Us is Lying*[426] gestorben ist. Aber auch sie versucht, trotz aller Schicksalsschläge optimistisch zu bleiben, wodurch sie zu einer Empathieträgerin wird:

> *The logical part of my brain knows, my mother isn't playing with dolls.*[427] *[…] I'll never get used to about apartment living […]. Nothing like our old house, where not only did we all have our own bedrooms, but we had a family room, an office that eventually turned into a game room for Owen, and Dad's basement workroom. Plus, we had Dad.*[428]

Schließlich potenziert sich die intradiegetische wie auch die extradiegetische Empathie für Phoebes Figur durch ihre Wahl als erste Spielerin. Dieser Fakt ist aus mehreren Blickwinkeln für die Genese der *micro suspense* und *macro suspense* von Interesse: Einerseits begünstigt er die Empathie für *everybody's darling*, wie eine der Figuren (Knox) ihren Eindruck über Phoebe pointiert: „she is an open book. She […] doesn't cheat on people or break them up. […] I'm pretty sure there's nothing anyone could say about Phoebe that we don't already know."[429] Auf der anderen Seite wird die Seriosität der Absichten des perversen Marionettenspielers demonstriert: „I guess this is really happening. Though, how bad could it be?"[430]

Das Geheimnis, welches schließlich über Phoebe offenbart wird, konterkariert die Impression der Harmlosigkeit. Die Illusion der Sekurität, die der diegetische figurale Erzähler Knox und die von ihm repräsentierte Schülerschaft der *Bayview High* hegt, wird eliminiert. Man könnte an dieser Stelle seine narrative figurale diegetische Instanz als unzuverlässig bezeichnen, denn schließlich lag er mit seiner Figurencharakterisierung von Phoebe falsch. Doch wenn man seine Figur als ein mentales Modell eines Menschen wahrnimmt[431] und dementsprechend vom Maßstab der absoluten Zuverlässigkeit[432] Abstand nimmt, kann er weiterhin als zuverlässiger Erzähler fungieren. Phoebes Geheimnis soll gemäß der Poetik der Verfremdung

[425] Vgl. Punkt 5.2 dieser Arbeit.
[426] McManus 2017.
[427] McManus 2020, 22.
[428] McManus 2020, 25.
[429] McManus 2020, 43.
[430] McManus 2020, 43.
[431] Vgl. Kapitel III dieser Arbeit.
[432] Kindt/Köppe 2014, 245–250.

von Viktor Šklovskij und der des Schocks von Walter Benjamin[433] die Wahrnehmung desautomatisieren. Die Figur des fiktiven Rezipienten und diegetischen figuralen Erzählers Knox reagiert auf die Zeilen in ihrer erlebten Rede entsprechend. Nach der ersten Reaktion stellt die narrative diegetische figurale Instanz die Wahrhaftigkeit der Kurzmitteilung in ihrem inneren Monolog durch die Figurencharakterisierung der betroffenen Figur (i. e. Phoebes Zwillingsschwester Emma) in Frage.[434]

> *Hold up. What? […] This can't be real. First off, does Emma Lawton even have a boyfriend? She's one of the quietest, least social girls in the senior class. As far as I can tell, she's in an intimate relationship with her homework and that's it. Plus, Phoebe wouldn't do that to her sister. Right?*[435]

Die Skepsis, die in der rhetorischen Frage zum Ausdruck kommt, führt zu weiteren *suspense*-Fragen und potenziert die *tension* zwischen den harmonisierenden Korrespondenzpaaren und den rivalisierenden Kontrastpaaren. Das Informationsbedürfnis bezüglich der vom Täter preisgegebenen Geschehnisse wird erst am Ende der Narration im Hinblick auf die abstrakten Leser befriedigt.

Zugleich werden in diesem Kapitel die Genese der *suspense* mit ihrer starken Anziehungskraft sowie mit ihrer Affinität zum *delightful horror*[436] und die Reaktion des fiktiven Lesers (i. e. Knox) auf die affektevozierenden Strukturen auf der Metaebene pointiert:

> *Gray dots linger for a while. The anonymous texter is trying to build suspense, and even though I know I shouldn't take the bait, my pulse speeds up. Then I kind of hate myself for it, and I'm about to put my phone facedown on the table when a text finally appears.*[437]

Die Reaktion des fiktiven Lesers Knox demonstriert die von der *suspense* ausgehende Manipulation des fiktiven Lesers, die mit der Konzentration des Rezipienten auf seine eigenen Befindlichkeiten korrespondiert – „my pulse speeds up" und „I kind of hate myself for it".[438] Sein Versuch, seine Affekte zu kontrollieren, scheitert. Der Effekt der ‚Fesselung' des fiktiven Lesers wird in einer Metalepse mit der auktorial intendierten Bindung des abstrakten Lesers beziehungsweise des idealen Rezipienten an den Kriminalthriller, den der Leser in den Händen hält, verglichen.

Die durative Angstspannung lässt sich auf eine dreischrittige Frage-Verzögerung-Antwort-Relation zurückführen. Die Entscheidung der zum Spiel *Truth or Dare* herausgeforderten Personen kann nur zu zwei, einander logisch ausschließenden, Resultaten führen und lässt sich in Entscheidungsfragen, die eine Zukunftsorientierung aufweisen, umformulieren: Wird die angeschriebene Figur spielen oder nicht?

---

433 Vgl. Kapitel IV dieser Arbeit.
434 McManus 2020, 43.
435 McManus 2020, 43.
436 Vgl. Wenzel 2001, 26.
437 McManus 2020, 44.
438 McManus 2020, 44.

Wird sie es schaffen, die für sie anvisierte Aufgabe zu meistern oder nicht? Das ruft bei den nicht angeschriebenen Figuren eine emotional-intuitive Erwartungshaltung hervor.

In der auflösenden Analepse wird erklärt, dass die Initiatoren des Spiels von dem Wunsch der Angeschriebenen, in den Augen ihrer Mitschüler mutiger zu erscheinen, ausgehen. Ihre Hybris soll die Risikobereitschaft der Heranwachsenden erhöhen. Auf sublime Art erfolgt eine Manipulation der potenziellen Spieler durch die Enthüllung brisanter Details aus dem Leben der Jugendlichen, die sich für die Option ‚Wahrheit' des bestialischen Spiels entschieden haben, oder aus der Biografie derer, die ihre Teilnahme verweigerten. Beide Alternativen führen zu öffentlicher Diskriminierung. Den Spielern wird die Option ‚Pflicht' suggeriert: „Always take the Dare"[439]. Auch dieser Aufruf des Täters, mit dem *curiosity* generiert wird, ist Teil seines perfiden Plans, dessen Erfolg mit dem im Prolog geschilderten Mord antizipativ bestätigt wurde.

Die Rachepläne inkludieren die Tötung aller Empathieträger. Von diesem Punkt aus entwickelt sich der aktionsreiche Handlungsverlauf (*action*), der Elemente der körperlich erfahrbaren Art der Spannung, des *thrills*, inkludiert, dynamisch und spannungsreich:

> *„Something round and metal," I report. „It has a lot of wires and ... switches, or something." Alarm starts coursing through my veins, making me sweat. God, I wish I'd paid more attention to my father when he used to explain how stuff works. „I can't be sure, but this looks a lot like somebody's idea of a homemade bomb." My voice cracks on the last word. […] I sprint for the bike path, Maeve right behind me. That's not what I intended – I thought she'd stay by the deck, but there is no time to argue. I have never tun so fast in my life, and it still feels like it takes me forever to reach the edge of the path. When I get there, I pause for a few seconds, panting. Is this far enough? I really hope so, because I'm afraid of hanging on to this thing much longer, especially with Maeve next to me. […] My heart thuds to a stop, then drops to my shoes.*[440]

Der Fund der Bombe wird mit solchen physischen und psychischen Reaktionen wie Schock, Angst, Tachykardie, Atemlosigkeit und Schweißausbrüchen konnektiert. Hinzu kommt eine verzerrte Wahrnehmung der Zeit durch die involvierten Figuren. Dies wird durch die Diskrepanz zwischen der Erzählzeit und der erzählten Zeit erreicht. Über mehrere Seiten hinweg wird der Hürdenlauf der empathietragenden Figuren beschrieben.[441] Das Zeiterleben und der *thrill* befördern sich dadurch gegenseitig.

Diese unerwartete Begegnung mit anderen empathietragenden Figuren verzögert den glücklichen Ausgang dieser Episode und fungiert dementsprechend als eine retardierende *last minute crisis*. Das augmentiert die *suspense*. Die Darstellung der

[439] McManus 2020, 44.
[440] McManus 2020, 319–320.
[441] Vgl. McManus 2020, 307–322.

Rettungsaktion wird durch ein Kapitel, in dem es um Phoebe Lawton und um ihre an Alkoholvergiftung leidende Schwester Emma geht, unterbrochen.[442] Auch diese kompositorische Entscheidung verzögert die Auflösung am Affekthöhepunkt.[443]

Diese Episode exemplifiziert die Genese der *micro suspense* in dem Kriminalthriller von Karen M. McManus. Der Ablauf der Zeit und die Imminenz der Gefahr werden durch die frühzeitige Bekanntgabe von Initialereignissen als besonders intensiv erlebt.

Die *micro suspense* wird in jeder, von dem anonymen Verfasser gesendeten Nachricht durch die Ankündigung der Kontaktaufnahme zum nächsten Spieler konstruiert. Zugleich verbinden die proleptischen Kurzmittleilungen die lokale *suspense* mit der globalen Grundspannung auf der Makroebene, die den Text inhaltlich strukturiert, und die die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Affekthöhepunkte lenkt:

> *„Pay attention, Bayview High. I'm only going to explain the rules once", I read. „Here's how we play Truth or Dare. I'll send a prompt to one person only – and you can't tell ANYONE if it's you. Don't spoil the element of surprise. […] You get 24 hours to text your choice back. Pick Truth, and I'll reveal one of your secrets. Pick Dare, and I'll give you a challenge."*[444] *Phoebe Lawton, you're up first! Text back your choice: Should I reveal a Truth, or will you take a Dare?*[445] *[…] Tsk, no response from our first player. That means you forfeit. I expected better from you, Phoebe Lawton. No fun at all. Now I get to reveal one of your secrets in true About That style.*[446]

Maeve, die mit einer herausragenden Abduktionskompetenz[447] konzipiert ist, kombiniert die einzelnen Teilchen des Mosaiks, bis sich ein sinnvolles Ganzes trotz zahlreicher *red herrings* ergibt. Sie sucht gezielt nach den für den Terror verantwortlichen Personen, analysiert und wertet Informationen aus. So vermutet sie seit der ersten, herausfordernden Messenger-Nachricht des gnadenlosen Spiels,[448] dass es sich dabei um eine rachsüchtige Wiederaufnahme des psychischen Terrors, den Simon Kelleher[449] auslöste, handelt. Ferner nimmt sie einen Konnex zwischen dem anonymen Verfasser, hinter dem sich der Täter (Jared Jackson) verbirgt, und dem Täter aus dem ersten Band (Simon Kelleher) an. Zu Maeves weiteren Fähigkeiten zählen eine außergewöhnliche logische Kombinationsleistung sowie Raffiniertheit im Umgang mit technischen Geräten und sozialen Netzwerken. Ihre Gegenspieler können nichts Vergleichbares vorweisen.

Es ist Phoebe, die zufällig die Komplizen – ihre Schwester und ihren Bruder – entdeckt. Sie sucht nicht gezielt nach der Lösung des Rätsels, sondern ist damit

---

442 Vgl. McManus 2020, 323–337.
443 Vgl. McManus 2020, 328.
444 McManus 2020, 33.
445 McManus 2020, 34.
446 McManus 2020, 43.
447 Vgl. Harrowitz 1984.
448 Vgl. McManus 2020, 33.
449 Vgl. McManus 2017.

beschäftigt, die desaströsen Konsequenzen des brutalen Spiels ungeschehen zu machen. Sie wundert sich zwar über das äußerst merkwürdige Verhalten ihrer Schwester Emma, die jedoch nicht als eine deviante Akteurin wahrgenommen wird,[450] und entdeckt ihre Alkoholsucht. Aber der übermäßige Spirituosenkonsum lässt nicht zwangsläufig auf die, von Emma ausgehende, Initiative bei der Racheaktion oder auf ihre aktive Mitwirkung bei der Beschaffung von Gerüchten für die diffamierende Option ‚Wahrheit' in dem grausamen Spiel und noch weniger auf den von ihr begangenen Identitätsdiebstahl schließen.[451] Emmas plötzliche Alkoholsucht erweist sich somit als eine falsche Fährte.[452]

Zwar wird dem abstrakten Leser während der Narration kontinuierlich ein Angebot zur Partizipation an der Erhellung des Texträtsels unterbreitet, aber die für die Lösung entscheidende Information wird bis zuletzt vorenthalten, damit eine der Ermittlerfiguren am Ende brilliert und die Überraschungsstruktur die vorausgehenden Spannungsarten der *suspense* und der *curiosity* ablösen kann. *Surprise* wird verwirklicht, als Phoebe erfährt, dass Emma dank des Geständnisses ihres ehemaligen Freundes von Intimitäten zwischen diesem und ihrer Schwester seit dem schicksalhaften Tag wusste.[453] Zwar wurde in der Narration mehrfach extern auf Emma fokalisiert, aber eine Introspektion in ihre Gedanken- und Gefühlswelt konnte durch die figurale diegetische Distanz nicht vorgenommen werden. Emmas offene Aversion und sogar ihr aggressives Verhalten gegenüber dem neuen Freund von Phoebe sind ebenfalls ein sublimer Hinweis darauf, dass die Situation in einem anderen Licht zu deuten ist. Erst im Rückblick können sowohl die abstrakten Leser als auch Phoebe verstehen, dass dieses für Emma atypische Benehmen ein Indiz auf ihre Mittäterschaft ist.[454] In dem abschließenden Gespräch der Familie Lawton mit Emmas Verteidiger erfolgt eine weitere Überraschung.[455] Es stellt sich heraus, dass auch das jüngste Mitglied der Familie Owen nach Emmas Ausstieg die Kommunikation mit dem Täter fortführte. Auch er beging einen Identitätsdiebstahl, indem er sich als seine Schwester ‚Phoebe' ausgab.[456]

Dem Lesepublikum wird der Zusammenhang in Phoebes *stream of consciousness* angeboten.[457] Mit dieser Form der Gedankenwiedergabe wird gezeigt, wie die Aufmerksamkeit dieser Figur durch Zufall, aber auch durch ihre Intelligenz, in der Terminologie von Horaz Walpole durch die „*accidental sagacity*"[458], geleitet wird. Sie ist offen für überraschende Entdeckungen, die wie ein *deus ex machina* verwendet werden. Die logische Plausibilität und die Wahrhaftigkeit dieser kognitiven Schluss-

[450] Vgl. McManus 2020, 44.
[451] Vgl. McManus 2020, 362.
[452] Vgl. McManus 2020, 168 ff.
[453] Vgl. McManus 2020, 331.
[454] Vgl. McManus 2020, 167.
[455] Vgl. McManus 2020, 360 ff.
[456] Vgl. McManus 2020, 368.
[457] Vgl. McManus 2020, 370.
[458] Vgl. Walpole 1937, 408.

folgerung wird durch die explizite, anaphorische Wiederaufnahme des Fehlers „*bazaar – bizzare*“[459], den Owen bei der Vorbereitung auf den Orthografiewettbewerb machte, sowie durch seine Affinität zu Technik begründet:

> *„Bizarre“, I say to Owen. […]*
> *Owen says. „B-A-Z-A-A-R.“ […]*
> *„No“, I tell him. „You spelled the wrong word.“*
> *„What?“ He blinks, adjusting his glasses.*
> *„I spelled the word you gave me.“*
> *„B-A-Z-A-A-R is, like, a marketplace. The word for strange is spelled B-I-Z-A-R-R-E.“*[460]

> *Jared: This game is genius. You can make people do whatever you want.*
> *Jared: Doesn't matter how strange it is, people will do it.*
> *Phoebe: The more bazaar the better right? lol*
>
> *I [Phoebe] swallow my gasp just in time. My heart starts pounding, so hard that it's physically painful, as I read the last sentence again. Not bizarre. Bazaar.*[461]

Diese Entdeckung bleibt jedoch ein Teil des Bewusstseins von Phoebe und wird der Schwester nur per Augenkontakt signalisiert. Die *clues* für einen serendipitären Lösungsansatz werden somit auch den Figuren vorenthalten. Diese Signa der Narration lassen das Phänomen der Serendipität erkennbar werden. Der Fall bleibt ungelöst, da dem Täter Owen keine Konsequenzen drohen. Emma, die durch ihre Mittäterschaft ohnehin schuldig geworden ist, übernimmt die Verantwortung. Dadurch erhält sie die Möglichkeit, sich zu rehabilitieren.

Fasst man die analytischen Erkenntnisse zusammen, wird evident, dass der Kriminalthriller *One of Us is Next* von Karen M. McManus zwar unterschiedliche spannungstragende und spannungsgenerierende Strukturen inhäriert, diese jedoch auf das Horaz'sche Diktum des *delectare* konzentriert. Dementsprechend wird eine starke Affizierung des abstrakten Lesers erreicht. Die Emphase der Affekte negiert jedoch die Autonomie des Rezipienten, aber auch die Autonomie des schaffenden Autors, der sich an strikte Schemata zu halten hat, sowie die Autonomie des ‚gefesselten' Textes. In diesem konkreten Fall determinieren *suspense*, *curiosity*, *surprise* und *thrill* sowie *tension*, aber auch *mystery* die Narration. Die *action* mit ihrer zeitlich dichten Handlungsstruktur bedingt die additive Aneinanderreihung äußerer Geschehnisse und kompliziert die psychologische Tiefe. *Thrill* verlangt nach der entsprechenden Attribuierung von Handlungsaktionen, die zwar stilistisch differenziert gestaltet werden kann, aber in dem betrachteten Thriller zwecks ihrer leichten Erkennbarkeit auf konventionelle Mittel wie beispielsweise einen erhöhten Puls reduziert wird. Die Impression der Heteronomie wird durch das illusorische Partizipationsangebot zum

[459] McManus 2020, 58–59, 370.
[460] McManus 2020, 58–59.
[461] McManus 2020, 370.

Ermitteln verstärkt, das wiederum auf Affekte beim abstrakten jugendlichen Leser zielt. Und schließlich ist der Aspekt des *docere* zu nennen. Er zielt auf eine Warnung vor digitaler Kriminalität mit der Schilderung ethisch-moralischer und strafrechtlicher Konsequenten für die Delinquenten.

5.5.4 *Frosja Korovina* von Stanislav Vostokov

Die Geschichte über Frosja Korovina, die dem femininen Archetyp der Romantik nachempfunden ist, beginnt bei Stanislav Vostokov[462] mittels eines Einstiegs *in medias res*. Das Romantische der Zentralfigur manifestiert sich in ihrem Vornamen, der ein Sinnbild für die Charite Euphrosyne ist. Der Nachname Korovina, aus dem Russischen *korova* (die Kuh), deutet auf eine antiaufklärerische Naturgebundenheit hin. Frosja verkörpert das Sehnsuchtsbild eines, durch die Kultur nicht korrumpierten, vollkommenen menschlichen Wesens. Vostokov idealisiert sie als eine unberührte Natur und schafft ihr als Umgebung eine entsprechende ländliche Idylle, deren Spuren es für die Zukunft zu bewahren gilt. Frosjas gefühlsbestimmte Vertrauensseligkeit erlaubt es ihr, Freundschaften mit sprechenden Tieren zu schließen und sie als Mitglieder ihrer Familie zu betrachten.

Frosjas Eltern sind Geologen, die kontinuierlich an Expeditionen teilnehmen. Deshalb übernimmt die Großmutter Aglaja Ermolaevna die Erziehung ihrer Enkelin. Auch ihr Name ist internymisch mit der griechischen Mythologie verbunden. Die Namensgebung und die Lebensumstände werden zu einem Indikator des Romantischen in der Konzeption der beiden Figuren. Die Großmutter versucht, aus ihrer Enkeltochter „ein waschechtes Bauernweib“[463] zu machen, das von der Zivilisation sowie von Kultur und Bildung nicht korrumpiert ist. Dieser Plan stößt bei Frosja auf vollkommene Akzeptanz.

Sie, die edle Wilde, die äußerlich und innerlich in eine intertextuelle Beziehung mit der erfinderischen Pippi Langstrumpf[464] gesetzt wird, stürzt sich euphorisch in das natürliche Leben. Die bei der Figurenkonzeptualisierung eingesetzten Elemente der Typen- und Situationskomik,[465] die Frosjas unerschöpflichen Frohsinn betonen, die liebevolle Fürsorge des Mädchens für die Schwächeren und Frosjas hingebungsvoller Altruismus verstärken die Empathie für sie. Ferner betont die Komisierung der Narration feine Diskrepanzen bei der Figurenkonzeptualisierung. Die Eltern, die den Archetyp der Aufklärung verkörpern, erforschen „aus Liebe zur Erde die Erdrinde“[466]. Die als Idealbild der Romantik konzipierte Frossja jätet aus dem gleichen Grund Unkraut im Gemüsegarten. Die Großmutter betrachtet die Schulbildung als ein unabwendbares Übel. Die Einstellung der älteren Frau korreliert mit

462 Vgl. Vostokov 2013. Die deutsche Übersetzung von Thomas Weiler trägt der Titel *Frossja Furchtlos oder von sprechenden Hühnern und verschwindenden Häusern* (vgl. Wostokow/Weiler 2019).
463 Wostokow/Weiler 2019, 12.
464 Vgl. Lindgren 1945.
465 Vgl. Kuzminykh 2021a.
466 Wostokow/Weiler 2019, 12.

der Position der russischen Dorfbevölkerung, die auf einer jahrhundertealten Tradition fußt, und gegen die die Intelligenz mit wechselndem Erfolg anzukämpfen versuchte.[467] Aglaja steht in einer engen intertextuellen Beziehung zu der älteren Vera, der Nachbarin von Ritka.[468] Beide älteren Frauen betrachten ein breitgefächertes theoretisches Wissen im Gegensatz zur körperlichen Arbeit auf dem Land als sekundär und sogar als schädlich. Bildung ist höchstens in ihrem pragmatischen Aspekt der elementaren Literarität relevant.[469]

Die Aversion gegenüber der Bildung färbt auf Efrosinja ab. Sie ist weder eine wissbegierige Schülerin noch eine begeisterte Leserin. Alles Romantische ist ihr näher als die Rationalität, die in der Schule gilt. Dabei erscheint die Schule im Text von Vostokov nicht als eine Institution, die dem Numinosen keinen Platz einräumt. Weder der junge Lehrer noch die Bevölkerung des kleinen Ortes lehnen das Wunderbare ab. Wenn in die realitätskompatible Welt der beiden Orte Papanovo und Polevo übernatürliche Kräfte aus der fremdartig-abweichenden Welt einbrechen, wird das Realitätsinkompatible, ontologisch Andersartige als theoretisch bekannt vorausgesetzt. Niemand wundert sich über die Verletzung von fundamental-ontologischen Basispostulaten in Form eines sprechenden Huhns oder eines Kaffee trinkenden, Einkäufe erledigenden, im Chor singenden und Schnee fegenden Bären. Auch die dunkle Wolke, die über der Figur des kontinuierlich alkoholisierten Nikonors schwebt, wird als eine Selbstverständlichkeit wahrgenommen. Es gibt darüber hinaus keine, durch textimmanente Signale markierte, Grenze zwischen der fiktiv-realistischen primären und der fiktiv-fantastischen sekundären Sphäre. Die Erfahrungsrealität und die magische Fantasiewelt sind vielmehr Bereiche einer und derselben poetischen Wirklichkeit. Es kommt zu keiner Konfrontation der Welten.

Der Lehrer Pëtr Sergeevič, der zu Beginn der Narration ein Archetyp der Aufklärung ist, lässt sich vom Wunder der sprechenden und helfenden Tiere per Augenschein überzeugen. Empfindet er vorerst Unschlüssigkeit, die für einen rationalen Menschen kennzeichnend ist, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich nun einem Ereignis gegenübersieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat, integriert er sich im Fortgang der Narration in die fantastische Welt und beginnt, sie als einen konsistenten magischen Ort zu erleben. Die Unschlüssigkeit weicht der Akzeptanz der unerklärlichen Erscheinungen. Das bedingungslose Hinnehmen des Fantastischen stellt eine Systemreferenz zum Märchen dar. Auch die kompositorische Konzeption deutet auf dieses Genre hin.[470]

Die Klasse von Pëtr Sergeevič besteht aus drei Lernenden. Žmychov ist ein „natürlicher" Schüler mit durchschnittlichen Leistungen, auch wenn der Lehrer ihn als „verstockt"[471] bezeichnet. Er verweilt in der Welt der Fantasie und erforscht mal die Antarktis, mal kämpft er gegen die Klimaerwärmung und beschließt letztlich,

[467] Vgl. Karg/Kuzminykh 2014.
[468] Vgl. Sabitova 2012.
[469] Vgl. Karg/Kuzminykh 2014.
[470] Vgl. Propp 1928.
[471] Wostokow/Weiler 2019, 11.

beeindruckt von den glänzenden Stiefeln eines Polizisten, ein Ordnungshüter zu werden. Die geputzten Stiefel, die radikal Einfluss auf den beruflichen Wunsch des romantischen Jungen nehmen, sind eine intertextuelle Bezugnahme auf den kinderliterarischen Text *Priključenija Vasi Kurolesova* von Jurij Koval'.[472] Zugleich offenbart die Wiederaufnahme dieses Motivs das Romantische in den beiden Protagonisten, also in Žmychov und in Vasja Kurolesov. Sie leben in der Welt des Spiels und des Tagtraums.

In einer Opposition zu Žmychov steht der Streber Petuchov, der wie der Lehrer Pëtr Sergeevič den Archetyp der Aufklärung markiert. An Žmychov und Petuchov wird darüber hinaus der pragmatische Bildungsbegriff kontrastiert, dessen praktische Žmychov und dessen theoretische Seite Petuchov inkorporiert. Die romantische Frossja, die in der Welt des Spiels lebt, kann jede Herausforderung meistern. Zumindest ist sie ihren männlichen Pendants Žmychov, Petuchov, Vitja Maleev,[473] Denis Korablev,[474] Djadja Fëdor[475] und Ženka Moskivičev[476] ebenbürtig.

Nachdem Empathie für diese Figur hervorgerufen worden ist, folgt die Darstellung des initialen Ereignisses. Der Figur droht durch das eingetretene Schlüsselereignis keine imminente Lebensgefahr, da eine Situation konstruiert wird, die das omnipotente Mädchen nicht ohne die Hilfe anderer Figuren bewältigen kann: Das Haus ihrer Großmutter wurde gestohlen. Ihre Verzweiflung angesichts der Enttäuschung, die ihre Großmutter wegen des spurlos verschwundenen Hauses empfinden würde, lässt die Stärke der beiden Jungen, Žmychov und Petuchov, umso mehr erstrahlen. Frosja und ihre Freunde stürzen sich in das Abenteuer und versuchen, das gestohlene Haus zu finden. Der Konfrontationsmoment wird von den Figuren jeweils auf andersartige Weise wahrgenommen. Unkontrollierte Emotionalität ist den männlichen abenteuerlustigen Figuren ungeachtet ihres Alters fremd. Selbst in Situationen, in denen vorerst keine Bereitschaft besteht, den Ruf des Abenteuers anzunehmen, sind derartige emotionale Ausbrüche stark tabuisiert.[477] Während des Reflexions- und Analysemoments bekommt der verträumte Žmychov eine Chance, sich zu beweisen. Sein praktisches Wissen sowie seine Technikaffinität erweisen sich als Rettung in der ausweglosen Situation. Im Augenblick der imminenten Gefahr verliert der Theoretiker Petuchov den Status des Superhelden, der ihm im schulischen Kontext eigen ist. Aber auch er bekommt Gelegenheit, seine Eloquenz sowie sein ausdifferenziertes Wissen erfolgreich einzusetzen. Das Ineinandergreifen der Elemente von Romantik und Aufklärung, die in den kindlichen Figuren Frosjas, Žmychovs und Petuchovs ihre Verkörperung finden, trägt zur Lösung des Problems bei. Daraus lässt sich eine Betrachtungsweise ableiten, die sie nicht als klar voneinander abgegrenzte Pole eines Kontinuums in den Blick nimmt, sondern als

[472] Vgl. Koval' 1971.
[473] Vgl. Nosov 1951.
[474] Vgl. Dragunskij 1959.
[475] Vgl. Uspenskij 1974a.
[476] Vgl. Krjukova 2007.
[477] Vgl. Kuzminykh 2020.

komplementäre Elemente einer noch reifenden Persönlichkeit interpretiert. Das gestohlene Haus wird gefunden. Der Moment der Aufklärung wird mittels einer auflösenden Analepse gestaltet. Die Phase des Widerstandes ist nicht als eine antinomische Darstellung von Aufklärungsversuchen und deren Verwirrung konstruiert, sondern als *action* mit Elementen des *thrills* gestaltet.

In Bezug auf die ‚Ermittlungsmethoden' der zentralen Figur kann man von Abduktion sprechen. Frosja äußert eine originäre Vermutung, die als ersten Schritt des Schließens in Form einer Voraussage eines bestimmten Erwartungshorizontes eine problematische These aufstellt. Die möglichen logischen Konsequenzen dieser Aussage werden deduktiv ermittelt, ihre potenziellen praktischen Konsequenzen induktiv geprüft. Beide Täter werden während der Exposition in die Narration eingeführt. Elemente wie die dunkle Wolke über dem Kopf des Täters oder die Unfreundlichkeit des Täters gegenüber Frosja fungieren als Signa der Unaufrichtigkeit. Die Täter erscheinen in dem kinderliterarischen Kriminalroman nicht als bestialische Menschen, sondern weisen Persönlichkeitsstrukturen auf, die den kindlichen Lesern bekannt erscheinen können. Für ihr delinquentes Verhalten werden die sozialen und individuellen Umstände verantwortlich gemacht.[478] Damit werden nicht nur die Prädispositionen der abstrakten Leser berücksichtigt, sondern auch die kriminologische Vorstellung von einer möglichen Resozialisierung.

Zwischenfazit

In den analysierten kinder- und jugendliterarischen Texten treten die komplexen Phänomene der Abduktion und der Serendipität sowohl separat als auch in Form eines synthetisierenden *serendipity pattern* auf. Sie lassen sich klar voneinander differenzieren, besonders wenn man die Intentionalität der ermittelnden Figuren als ein Differenzierungskriterium festlegt. Sie können ferner jeweils von unterschiedlichen, in der Diegese einander intellektuell gleichgestellten, Figuren angewendet werden. Alternativ beherrscht eine herausragende Figur sowohl serendipitäre als auch abduktive Verfahren in ihrer gesamten Komplexität.

Abduktion fungiert als ein Prozess der Bildung einer erklärenden Hypothese beziehungsweise der Rekonfiguration einer Lösung. Sie ist ein originäres Argument mit einer *ad-hoc*-Struktur, welches im ersten Schritt des Schließens eine problematische These aufstellt, und zwar in Form einer Voraussage eines bestimmten implikativen Erwartungshorizontes. Die möglichen logischen Konsequenzen dieser Aussage werden deduktiv ermittelt, ihre potenziellen praktischen Konsequenzen werden induktiv geprüft. Somit lassen sich in dieser Konzeption des synthetischen Schlussmodus die Theoreme von Charles Sanders Pierce erkennen. Die Interpretation der metadiegetischen Texte[479] durch die Figuren prädisponiert die Abwendung

[478] Eine ähnliche Argumentation findet sich in dem Kriminalroman *Ugnannoe Pianino* von Olga Nesterina (vgl. Nesterina 2020).
[479] Vgl. Feth 2003, McManus 2020, Murakami 2017.

der imminenten Gefahr[480] oder sie bietet schließlich trotz der Kontingenz und Disparatheit ein plausibles Erklärungsmuster.[481] Die Abduktion erweist sich somit als die grundlegendste Vollzugsform aller Erkenntnis- und Interpretationsleistungen. Der Rückgriff auf dieses Indizienparadigma suggeriert in den analysierten kinder- und jugendliterarischen Texten Erfolg.

Die Serendipität stellt dagegen eine durch Glück beziehungsweise Zufall wie ebenso durch Geist beziehungsweise Scharfsinn geleitete Aufmerksamkeit dar, die vorurteilslos offen für ungewöhnliche und unerwartete Beobachtungen und Entdeckungen ist. Sie wird in den analysierten Texten wie ein *deus ex machina* verwendet. Dabei bekommen die lesenden Personen im Vorfeld keine Hinweise auf die serendipitären Lösungsansätze. Erst in der auslösenden Analepse werden die, der Aufklärung des Falls dienlichen, Details erklärt.[482] Diese rekursive Makrostruktur eröffnet einen neuen Deutungshorizont und evoziert bei den Figuren eine Anagnorisis.

Das *serendipity pattern* synthetisiert die enge Dependenzrelation der soziologischen Komponente des Zufalls mit dem psychologischen Anteil des Scharfsinns sowie eine abduktive Haltung mit syllogistischen Verifizierungsverfahren. Serendipity nimmt zunächst den überraschenden Fund in den Fokus. Solche Überraschungen „triggern"[483] eine Abduktion. Diese dient im Umkehrschluss als Problemlösungsstrategie im Umgang mit serendipitären Ungereimtheiten.

In den analysierten Texten, die als Repräsentanten für die deutsche, japanische amerikanische und russische Jugendliteratur fungieren, treten Abduktionsprinzipien und Prinzipien der Serendipität sowie ihre Synthese in einem *serendipity pattern* als humanistische und somit interkulturelle Universalia des Erkenntnisprozesses hervor. Sie veranschaulichen diesen komplexen mentalen Vorgang, binden ihn an die klassische Logik und zeigen im gleichen Zug die Grenzen syllogistischer Verfahren auf. Dieser Befund lässt wiederum den Schluss zu, diese zeichen-, kultur-, wissens- und interpretationstheoretischen Phänomene als eine Konstituente des weltliterarischen Diskurses zu betrachten. Dieser Diskurs zeichnet sich zwar durch die Disparatheit der Konzeptualisierungen aus, aber die seinen Kern bildenden Paradigmata inkludieren feste Bestandteile. Hierzu zählen u. a. die Intertextualität und eine weltweite Zirkulation. Die Implementation der Abduktion, Serendipität und ihrer Synthese in einem *serendipity pattern* ist ein Signum der schematisch strukturierten Kriminalliteratur für alle Adressatengruppen. Folglich stehen die ermittelnden Figuren stets in einer intertextuellen Relation zu den anderen Detektiven, wie dies bei Bert Melzig und Sherlock Holmes[484] oder Oshima und Fëdor Dostojevskijs Porfirij

480 Vgl. Feth 2003, McManus 2020, Vostokov 2013.
481 Vgl. Murakami 2017.
482 Vgl. McManus 2020.
483 Vgl. Holzhauer 2016, 100.
484 Beide Figuren steigern durch die Versenkung in die klassische Musik ihr Denkvermögen. Holmes spielt Geige, während Oshima Beethovens, Schuberts und Schumans Kompositionen hört.

Petrovič[485] sowie Maeve, ihren Freunden und Agatha Christies *The Big Four*[486] sowie grundsätzlich bei Christies *stock figures* mit ihren sekundären Geheimnissen der Fall ist. Eine intertextuelle Relation lässt sich auch zwischen den Tätern und ihrer Motivik feststellen, und zwar zwischen dem vernünftelnden Johnnie Walker und Rodion Raskol'nikov. Es werden indeterministische und (biologisch-)deterministische Positionen kontrastiert, wodurch eine perspektivisch akzentuierte Realisierung von Wirklichkeitsausschnitten gegeben ist. Dabei entspricht der zunächst genannte Standpunkt der aufklärerischen Auffassung, der zufolge das Individuum als rational und eigenverantwortlich handelnd aufgefasst wird.[487] In der letzten Position der anthropologisch positiven Schule wird das menschliche Verhalten als willensunabhängig definiert und durch biologische, soziale oder psychische Faktoren determiniert.[488] In den psychologischen jugendliterarischen Thrillern wird die Konstituierung des Täters hervorgehoben.

Die Verfahren der Abduktion und Serendipität sowie ihre Synthese in einem *serendipity pattern* sind überzeitlich, wie der Blick auf ihre Entstehung und ihre gegenwärtige Präsenz lehrt. Sie erfreuen sich einer internationalen Resonanz. Summa summarum kann die Rekurrenz auf sie als ein Garant für den weltweiten Erfolg kinder- und jugendliterarischer Produktionen, ähnlich der von Pierre Bourdieu[489] postulierten Partizipation am symbolischen Kapital, gesehen werden. Die Praxis, in der Haruki Murakamis, Karen M. McManus', Monika Feths und Stanislav Vostokovs Texte in die internationalen Beststellerlisten aufgenommen, in vielzählige Sprachen übersetzt sowie medialisiert und mit mannigfaltigen Preisen ausgezeichnet wurden, scheint diese These zu bestätigen.

Der Blick auf die Komposition dieser Texte lässt die Implementation von spannungstragenden und -generierenden Strukturen – *tension*, *suspense*, *curiosity*, *surprise*, *action* und *thrill* – deutlich werden.

Berücksichtigt man die Horaz'sche Trichotomie von *delectare*, *docere* und *movere*, die er der Literatur einschreibt, lässt sich die Funktion der spannungsgenerierenden Texte mit der zunächst genannten Komponente determinieren. Noch drei Jahre vor dem Verfassen der *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*[490] wird Friedrich Schiller ein Defizit an Texten, „bei denen sich entweder der Kopf oder das Herz der Leser gebessert fände", konstatieren und im gleichen Zug in der *Vorrede zu dem ersten Theile der merkwürdigsten Rechtsfälle nach Pitaval*[491] die Sammlung der Rechtsfälle würdigen:

485 Vgl. Dostojevskij 1867.
486 Vgl. Christie 2006.
487 Vgl. Murakami 2017.
488 Vgl. McManus 2020, Vostokov 2013, Feth 2003.
489 Vgl. Bourdieu 1987.
490 Vgl. zur Entwicklung der Schiller'schen Position in Bezug auf die Autonomie der Literatur Kapitel I dieser Arbeit.
491 Vgl. Schiller 1959a, 864–866.

> *Die Unterhaltung, welche diese Rechtsfälle schon durch ihren Inhalt gewähren, wird bei vielen noch mehr durch die Behandlung erhöht. Ihre Verfasser haben, wo es anging, dafür gesorgt, die Zweifelhaftigkeit der Entscheidung, welche oft den Richter in Verlegenheit setzte, auch dem Leser mitzutheilen, indem sie für beide entgegengesetzte Parteien gleiche Sorgfalt und gleich große Kunst aufbieten, die letzte Entwickelung zu verstecken und dadurch die Erwartung aufs höchste zu treiben.*[492]

Der auf die Unterhaltung gerichtete Fokus ist in Hinblick auf die ästhetischen Postulate von Immanuel Kant und Georg Wilhelm Friedrich Hegel nicht unproblematisch. *Delectare* negiert das interesselose Wohlgefallen und somit die Autonomie sowohl auf der Seite des Textes als auch des Autors und der rezipierenden Person. Vielmehr dominiert die Heteronomie, die sich in dem programmatischen Gebot zu unterhalten, durch illusorische Partizipationsangebote zum Ermitteln anzuregen und mittels effizient eingesetzter narrativer Techniken Spannung zu konstruieren, manifestiert. Diese Ziele korrelieren mit rezeptionslenkenden Strategien. Dabei gerät in solchen Texten oder medialisierten Formaten[493] das Faktum in den Hintergrund, dass der partizipative Effekt durch die narrative Struktur des Textes, die der reale Autor bei der Textproduktion konzipiert, restringiert ist.

Der von Friedrich Schiller positiv rezipierte Text *Causes célèbres et interéssantes* (*Merkwürdige Rechtsfälle als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit*) von Gayot de Pitaval ist kein (schematischer), gefesselter[494] Kriminalroman mit „leidenschaftlichen und verwickelten Situationen“[495] mit dem primären Ziel des *delectare*, gegen das Schiller scharf polemisiert und vor dem er sogar warnt. Pitavals Sammlung stellt, wie bereits aus der zitierten Passage hervorgeht, einen Nexus zwischen Literatur, Kriminalistik, Psychologie, Geschichte, Philosophie und Jurisprudenz dar. Dieser Facettenreichtum auf der inhaltlichen und diskursiven Ebene inklusive der Implementation der in diesem Kapitel vorgestellten Indizienparadigmata der Abduktion, der Serendipität und ihrer Kombination in einem *serendipity pattern* bedingt die Individualität der Pitaval'schen Sammlung. Die vorherrschende Norm der reinen Schemaliteratur wird transzendiert und eine neue erschaffen. Die Individualität und Selbstreferenzialität wiederum führen zu einer weltweiten Rezeption der Sammlung und bis in die Gegenwart wird ihr wissenschaftliche Resonanz zuteil.[496] Die gerichtlichen Fälle „erheben“ sich, so Schiller, „an Interesse der Handlung, an künstlicher Verwicklung und Mannigfaltigkeit der Gegenstände bis zum Roman“[497] über die schematische Literatur. Ähnliches konstatiert Ulrich Broich in Bezug auf die potenzielle „Entfesselung“[498] des Detektivromans von traditionellen Gattungskonventionen, die ihn

[492] Schiller 1959a, 866.
[493] Vgl. das neue digitale Tatort-Game https://web.archive.org/web/20250424082357/https://tatortgame.de/ (04.05.2025).
[494] Vgl. Suerbaum 1998.
[495] Vgl. Schiller 1959a, 864.
[496] Vgl. Düwel 2019, Rühl 2010.
[497] Vgl. Schiller 1959a, 865.
[498] Broich 1998, 100.

daran hindern, Ulrich Suerbaums Postulat nach Realismus und Seriosität zu folgen und der deshalb „eine der letzten respektablen Unterhaltungsgattungen bleiben“[499] wird. Dem psychologischen, dem realistisch-sozialkritischen und dem philosophischen Roman gelingt es doch, sich von den metaphorischen ‚Fesseln‘ zu befreien. In der philosophischen Verbrecherdichtung, die über vorgegebene Schemata und die bloße Genese der Spannung hinausgeht, verschiebt sich der Akzent von der reinen Unterhaltung zur Reflexion von bestimmten Kategorien wie der des Bösen als einer anthropologischen Grundkonstante oder der Schuld und der physischen, psychischen sowie mentalen Responsibilität für Handlungen und Gedanken. Diese Refokussierung kongruiert mit polyvalenten Darstellungen sowohl auf struktureller als auch semantischer Ebene und wird mittels Perspektivierung, wie dies beispielsweise in den im Rahmen dieses Kapitels analysierten Texten oder im Jugendkriminalroman *Aber ich vergesse Dich nicht*[500] der Fall ist, akzentuiert.

Die Fremdbestimmung von Kriminalromanen kann aber auch im Sinne des *docere*, d. h. als eine Warngeschichte, und auch des *movere*, d. h. als ein Aufruf zum Kampf gegen das Verbrechen, verwirklicht werden. Der Blick auf die totalitären Systeme und die historischen Perioden, denen sie ihr Brandmal einprägten, bestätigt dies.[501]

[499] Suerbaum 1998, 95. Bereits Tzvetan Todorov wies auf ein „glückliches Gebiet der Massenliteratur“ hin, das keine dialektischen Widersprüche in Bezug auf die Norm schafft. Ein literarisches Meisterwerk stellt die Existenz von zwei Gattungen dar, nämlich diejenige der von ihm überschrittenen Gattung, welche die vorherige Literatur prägte, und diejenige der von ihm neugeschaffenen Gattung (vgl. Todorov 1972, 55). In der Massenliteratur besteht diese Dialektik nicht. Das Meisterwerk der Massenliteratur ist „gerade das am besten mit seinem Genre übereinstimmende Buch. Der Kriminalroman par excellence überschreitet nicht die Regeln des Genres, sondern richtet sich nach ihnen“ (Todorov 1972, 55).

[500] Vgl. Pohl 1998. In dem kinderliterarischen Roman *Aber ich vergesse dich nicht* sinniert der Ich-Erzähler über die Gerechtigkeit des Kriminaljustizsystems (vgl. Pohl 1998).

[501] Vgl. Buchloh/Becker 1900, Würmann 2004.

6. Zur ästhetischen Konfiguration der Historie in der Kinder- und Jugendliteratur

Dieses Kapitel widmet sich der Ästhetik von narrativen Konfigurationen der Historie in der Kinder- und Jugendliteratur. Dabei wird die inhaltliche Klassifikation von geschichtsthematisierenden Texten berücksichtigt. In den Blick kommen aber auch Theorien des historischen Romans.[1] Der Fokus liegt jedoch primär auf dem dokufiktionalen Erzählen. Besonders bei historischen Narrativen stellt sich die Frage nach ihrer Autonomie von textexternen Zielvorstellungen. Zu Beginn des Kapitels wird so, wie es auch in den vorausgehenden Abschnitten der Fall war, das Augenmerk differenzierend auf die theoretischen Grundlagen gerichtet. Eine weitere Similarität zu den vorangegangenen wissenschaftlichen Ausführungen ist dadurch gegeben, dass auch für diesen thematischen Aspekt keine Poetiken für die Kinder- und Jugendliteratur vorliegen. Der Überblick orientiert sich dementsprechend an den Theorien der Erwachsenenliteratur, stellt jedoch fundamentale Bezüge zu kinder- und jugendliterarischen historischen Narrativen her.

Die Selektion der Texte für das Korpus des sechsten Kapitels ist ebenfalls durch die textorientierten Faktoren determiniert. Wie in den vorstehenden Abschnitten sind primär das kindliche beziehungsweise das jugendliche Alter der Figuren sowie

[1] Vgl. Nünning 1995, Nünning 2001, Jaeger 2015, Niehaus 2021, Fulda/Jaeger 2019, Geppert 1976, Doll 2017, Wolf 2007, Hölbling 1987.

ihr Wissenshorizont für die Wahl der Texte ausschlaggebend. Eine geringere Rolle spielen dagegen die in historischen Narrativen performierten kinder- und jugendspezifischen Verhaltensmuster. Sie werden in den Texten des Korpus aufgrund der deskribierten historischen Periode marginalisiert. Zwar finden sich im historischen kinder- und jugendliterarischen Narrativ *Heul doch nicht, du lebst ja noch* von Kirsten Boie[2] spielende Kinder, aber die darin geschilderten Ereignisse sind auf das Ende des Mai 1945 datiert. In den Texten *Val'chen* von Olga Gromova, *The Book Thief* von Markus Zusak und *Kafka am Strand* von Haruki Murakami sind die kindlichen Figuren zu Beginn der Narration zwar auch im Alter der ‚Boie'schen' Figuren beziehungsweise im Text von Haruki Murakami sogar jünger als diese,[3] aber die Imminenz der Gefahr[4] und die Schwere von Val'chens Lage als Ostarbeiterin[5] oder von Nakata Satorus als hungerndes und von den leiblichen Eltern getrenntes Kind[6] nivellieren die kindliche Leichtigkeit des Seins.

Die implikativen Wissensbestände der zentralen kindlichen und jugendlichen Figuren fungieren dagegen als Signa ihres Alters. Ihre sorgenfreie Naivität[7] und ihr Unvermögen, die Komplexität der historischen Situation zu durchschauen, sowie die, aus dieser partiell nicht selbstverschuldeten, Restriktion des Wissenshorizonts resultierenden folgeschweren Entwicklungen für sie[8] und ihre Familienangehörigen[9] sind für die analysierten Texte handlungskonstituierend. Auch das Verhalten der erwachsenen Figuren gegenüber den diegetischen Kindern und Jugendlichen plausibilisiert die Einordnung dieser historischen Narrative in den Bereich der Kinder- und Jugendliteratur. Die Fallibilität der kindlichen und jugendlichen Figuren ist das Resultat des (Ver-)Schweigens, oder aber einer effizienten Manipulation, deren Mechanismen die Figuren nicht durchschauen. Es wird somit auf den Ebenen des *discours* und der *histoire* eine (informationelle) Disbalance geschaffen, die die Figuren als Kinder beziehungsweise Jugendliche erkennbar werden lässt. Auch die Wahl der zuverlässigen nichtdiegetischen narrativen Instanzen augmentiert die Inkompetenz der kindlichen und jugendlichen Figuren, die Kontingenz der diegetischen Realität in eine kohärente Narration zu bringen. Die Konsequenz dieser kompositorischen Entscheidung ist die kompositionelle beziehungsweise strukturelle und stilistische Komplexität, die ihren Ursprung in den historischen Narrativen der Erwachsenenliteratur hat. Somit lässt sich auch für diesen inhaltlichen Schwerpunkt der Kinder- und Jugendliteratur eine Angleichung narrativer Verfahren und die damit korrespondierende Ästhetisierung konstatieren. Parallel zu dieser Tendenz vollzieht sich

[2] Vgl. Boie 2022.
[3] Vgl. Murakami 2017 und die Handlungslinie um Nakata Satoru. Vgl. zur Analyse den Punkt 6.3.2 dieser Arbeit.
[4] Vgl. Zusak 2005.
[5] Vgl. Gromova 2021.
[6] Vgl. Murakami 2017.
[7] Vgl. Zusak 2005, Murakami 2017.
[8] Vgl. Gromova 2021.
[9] Vgl. Murakami 2017, Zusak 2005, Boie 2022.

eine Verringerung der Diskrepanz zwischen erwachsenen-, kinder- und jugendliterarischen Texten.

Solche thematischen Aspekte – wie der erste heimliche Kuss,[10] die erste Liebe[11] oder die unbändige Sehnsucht nach den leiblichen Eltern[12] – gehören zu den prototypischen thematischen Schwerpunkten der kinder- und jugendliterarischen Narrative.

Schließlich sind die sozialen Praktiken der Produktion, der Distribution und der Vermarktung sowie der Vermittlung und der Rezeption zu erwähnen. Sie sind zwar für das Anliegen dieser Arbeit sekundär, dennoch sei es erwähnt, dass die das Textkorpus dieses Kapitels konstituierenden Texte als Kinder- und Jugendbücher von diversen Akteuren behandelt werden. Eine besondere Aufmerksamkeit verdient dabei das historische Narrativ *The Book Thief* von Markus Zusak. In der Heimat des Autors, in Australien, erschien es zunächst als ein Text für Erwachsene und wurde erst nach seinem phänomenalen Erfolg als Kinderbuch in Europa auch dort als solches gehandelt.

6.1 Poetologische Implikationen des historischen Erzählens

Für die Bestimmung der historischen Narrative bietet sich die von Ansgar Nünning vorgeschlagene Taxonomie an. Er differenziert fünf Typen des historischen Romans, und zwar den dokumentarischen, realistischen, revisionistischen und metahistorischen Roman sowie die historiographische Metafiktion. Der dokumentarische heteroreferenzielle Roman, der auch *documentary realism*, *documentary fiction*,[13] *documented historical novel*[14] genannt wird, steht der Historiografie am nächsten.[15] Die konstitutiven Merkmale dieses Typus bestehen in der hohen Referenzialität der Elemente des Textrepertoires, ihrer großen Dichte und Streubreite auf primär nichtfiktionale Textsorten sowie in der Kongruenz mit der Historiografie und der damit korrelierenden „Referenzillusion“[16]. Diese determiniert einen weitgehenden Verzicht auf Metafiktionalität beziehungsweise auf „illusionsstörende Erzählverfahren“[17], kontrafaktische Realitätsreferenzen sowie auf Anachronismen. Solche Ro-

[10] Vgl. Zusak 2005.
[11] Vgl. Gromova 2021.
[12] Vgl. Murakami 2017, Gromova 2021, Zusak 2005.
[13] Vgl. Müller 1988, Foley 1986, 25, Sauerberg 1991, 10.
[14] Vgl. Turner 1979, 337.
[15] Harro Müller weist auf die Belegbarkeit jedes Textabschnittes in einem dokumentarischen historischen Roman hin (vgl. Müller 1988, 16).
[16] Nünning 1995, 259. Ansgar Nünning differenziert zwischen Primär- und Sekundärillusionen. Er betont, dass zwischen der Referenzillusion und der Erlebnisillusion variable Dominanzverhältnisse herrschen und Situations-, Geschehens- oder Personenillusionen in Abhängigkeit vom jeweiligen Roman variieren können (vgl. Nünning 1995, 259 ff.).
[17] Nünning 1995, 261.

mane erwecken mit dem Rückgriff auf spezifisch fiktionale Erzähltechniken den Anschein von Objektivität, Kohärenz, Intensität, Homogenität, Integrativität des Wirklichkeitsgehalts sowie der Authentizität der geschichtlichen Darstellung durch die Korrespondenz zwischen erzählter und thematisierter Geschichte. Als favorisierte narrative Strategien lassen sich die Vermittlung der Geschichte in einem unmittelbaren dramatischen beziehungsweise szenischen Modus, die Wahl der Figuren als historisch belegbare Akteure, die Makrostruktur des Textes als eine Tragödie und schließlich ein geringer Grad an Fiktionalisierung von Raum, Zeit, Figuren und Handlung identifizieren. *Documentary realism* ist im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur aufgrund seiner strukturellen Merkmale unterrepräsentiert. Als eine Alternative finden sich zahlreiche apophantische Texte. Diese legen den abstrakten Lesern einen *documentary mode*[18] nahe und erheben Anspruch auf die Wahrhaftigkeit der dargestellten Ereignisse.[19]

Der realistische historische Roman zeichnet sich dadurch aus, dass er in Tradition von Walter Scott „sich die Vermittlung historischer Wirklichkeit zum Ziel setzt und die Illusion von Geschichte als eines objektiv vorgegebenen Ereignis- und Sinnzusammenhangs erzeugt“[20]. Kennzeichnend für diesen Typus ist der mimetische Erzählmodus sowie das traditionelle historische Erzählen,[21] wodurch eine Primärillusion erzeugt wird. Dabei werden bei der Konfiguration von Weltgeschichte diverse fiktionale Verfahren verwendet bei gleichzeitiger Marginalisierung der Metafiktionalität, der ontologischen Selbstreflexion sowie der Illusionsstörung. Das Spektrum der narrativen Verfahren reicht von den dynamischen Erzählmodi des Erzählerberichts und der Figurenrede über die szenisch vermittelte Historie bis zum Rückgriff auf Techniken der Bewusstseinsdarstellung wie den Gedankenbericht oder die interne Fokalisierung, die subjektive Geschichtserfahrungen beziehungsweise die Wahrnehmung des Geschehens durch Zeitgenossen betonen.[22]

Die Haupthandlung des realistischen, historischen Romans ist ganz oder weitgehend fiktiv und kann unter Umständen als eine Komödie oder Romanze[23] dargestellt werden, während die raum-zeitliche Situierung des Geschehens präzise ist.

[18] Vgl. Kintsch 1998.
[19] Vgl. Krug 2020.
[20] Mengel 1986, 34.
[21] Vgl. Rüsen 1975. Ina Schabert spricht in Hinblick auf den realistischen historischen Roman von der „Geschichte im fiktiven Raum“ (Schabert 1981, 53).
[22] Werner Wolf formuliert die zentralen Kriterien der Illusionsbildung: Realistische historische Romane simulieren eine konkret vorstellbare Außenwelt und erfüllen damit erstens das ‚Prinzip anschaulicher Welthaftigkeit‘. Zweitens entsprechen sie dem ‚Prinzip der Sinnzentriertheit‘, weil sie die Geschichte in Einklang mit den Anschauungsformen lebensweltlicher Erfahrung präsentieren. Drittens veranschaulichen sie das ‚Prinzip der Perspektivität‘, denn sie ahmen die Partialität, Blickpunkt- und Horizontgebundenheit lebensweltlicher Wahrnehmung nach. Viertens ist der Intensitätsgrad der Illusionsbildung bei diesem Typus deshalb sehr hoch, weil die Schilderung einer ereignishaften, handlungsreichen und spannenden Geschichte auf der diegetischen Ebene dem ‚Prinzip der Interessantheit‘ folgt und sehr an die Leseraffekte appelliert. Fünftens sind sie insofern dem ‚*celare-artem*-Prinzip‘ treu, als sie die Fiktionalität des eigenen Textes verschleiern (vgl. Wolf 1993, 13).
[23] Vgl. Nünning 1995, 265.

Dementsprechend sind die Relationen zwischen fiktionalen Elementen und Bezügen auf die außertextuelle geschichtliche Realität sowie zwischen Fiktion und Historiographie ausgewogen beziehungsweise komplementär. Die historischen Zusammenhänge im Bereich von *dark areas* werden kunstvoll ausgestattet.

Ebenfalls ist eine Balance zwischen intertextuellen Bezugnahmen auf nicht-fiktionale und fiktionale Texte festzustellen. Die Struktur der erzählerischen Vermittlung im realistischen historischen Roman weist nicht das gleiche Maß an Transparenz wie im dokumentarischen Roman auf. Erzählinstanzen in realistischen historischen Romanen beschränken sich nicht auf die bloße Vermittlung des Geschehens auf der diegetischen Ebene, sondern treten als Historiker oder moralisierende Beobachter in Erscheinung, die das Erzählte aus der Rückschau kommentieren, bewerten oder allgemeine Reflexionen anstellen, ohne jedoch die fiktionale Illusion explizit zu durchbrechen.[24]

Im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur erfreut sich der realistische historische Roman großer Resonanz. Diese Euphorie ist auf seine heteronom determinierte Intention, die historische Realität zu vermitteln, zurückzuführen. Dabei wird die Haupthandlung als eine fiktive Geschichte erzählt und mit unterschiedlichen Elementen, beispielsweise mit einem Abenteuerroman[25] oder einer Familiengeschichte[26] kombiniert. Im Zentrum steht eine kindliche oder eine jugendliche Figur, die entweder aus ihrer eigenen Perspektive von der wahrgenommenen historischen Realität berichtet, oder die sich in der Retrospektive an die Geschehnisse ihrer Kindheit erinnert und diese einem fiktiven Leser darlegt.[27] Eine weitere Möglichkeit besteht in der Konstruktion einer kommentierenden Erzählinstanz, die um den Ausgang der historischen Ereignisse weiß, und die ihren Wissensvorsprung in Form von moralisierenden oder aber auch emotional nuancierten Anmerkungen in die Narration einfließen lässt. Die raum-zeitliche Situierung des Geschehens ist exakt, so dass die abstrakten Leser sich auf die vermittelten Fakten ‚verlassen' können.

Die revisionistische Geschichtsfiktion behandelt Stoffe, die von einer kritischen Haltung gegenüber der Historie sowie der „kanonischen Historiografie"[28] geprägt sind, und deutet auf ein verändertes Geschichtsverständnis hin.[29] Sie erschließt der Gattung neue Themenbereiche, verwendet narrative und experimentelle Erzählverfahren für die Geschichtsdarstellung und weist Parallelen zu den vielfältigen historiographischen Neuerungen auf, die ebenfalls als ‚revisionistisch' bezeichnet werden und die zu einer Erweiterung des Gegenstandsbereichs sowie zu einer verstärkten methodischen Selbstreflexion geführt haben.[30] Darüber hinaus nimmt sie Konse-

[24] Vgl. Nünning 1995, 264.
[25] Vgl. Boie 2007.
[26] Vgl. Lewin 1999, Lewin 1999a, Lewin 1999b, Kerr 2015, Hannemann 2015, Thor 2017, Tuckermann 2015, Orlev 2011.
[27] Vgl. Verkin 2012.
[28] Wesseling 1991, 93.
[29] Vgl. Nünning 1995, 268.
[30] Vgl. Nünning 1995, 269.

quenzen des vergangenen Geschehens auf die Gegenwart in den Blick und stellt die vorhandenen Lebensverhältnisse[31] sowie Kontinuitätsvorstellungen[32] in Frage. Die Akzentverschiebung erfolgt von der reinen Geschichtsdarstellung zur kritischen Auseinandersetzung hin. Dies hat Auswirkungen auf die Konzeptionen der Erzählebenen: Der Fokus liegt anders als in dokumentarischen historischen oder realistischen historischen Romanen nicht auf der Privilegierung der diegetischen Ebene. Das Dominanzverhältnis zwischen der innerfiktionalen und der außerfiktionalen Ebene ist variabel. Die Ebene der narrativen Vermittlung wird durch kommentierende oder ironisierende Erzählinstanzen, Montagetechniken, intertextuelle Bezüge oder andere Formen der Illusionsstörung stärker akzentuiert. Ferner durchkreuzt die revisionistische Geschichtsfiktion herkömmliche Vorstellungen von der Kohärenz und Sinnhaftigkeit geschichtlicher Zusammenhänge, weil sie die Ereignisse auf der Figurenebene als entchronologisiertes, fragmentiertes und kontingentes Geschehen präsentiert. Allerdings weist die revisionistische Geschichtsfiktion Similaritäten mit dem dokumentarischen und realistischen historischen Roman auf, indem sie anders als die historiographische Metafiktion auf metareflexive und geschichtstheoretische Anteile verzichtet. In Opposition zu den beiden zunächst genannten Romanarten kann keine klare Favorisierung eines bestimmten Illusionstyps festgelegt werden. Vielmehr fällt eine Alternation zwischen Primär- und Sekundärillusion sowie zwischen Illusionsbildung und Illusionsstörung auf.

Die revisionistische Geschichtsfiktion ist im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur nicht so zahlreich vertreten wie der realistische historische Roman:

> *[i]m Unterschied zur allgemeinen [...] lassen sich in der Kinder- und Jugendliteratur bislang kaum Ansätze metafiktionalen Erzählens, von Geschichtskritik oder aber eine Abbildung von Geschichte erkennen, in der der Konstruktcharakter des vermeintlich Realen manifest wird.*[33]

Es finden sich einige wenige Beispiele beziehungsweise Nuancen der revisionistischen historischen Erzählweise in realistischen oder dokufiktionalen historischen kinder- und jugendliterarischen Narrativen.[34] In revisionistischen Geschichtsfiktionen, die auch an Kinder und Jugendliche adressiert sind, wird der tradierten und der politisch affirmierten Historiografie eine konträre Sicht auf die historische Realität angeboten. Anders als in den revisionistischen historischen Narrativen für Erwachsene wird die Kritik an der kanonisierten Faktendarlegung mit der Emanzipation einer kindlichen oder jugendlichen Figur korreliert. Auf der Handlungs- und der Diskursebene wird dies mit Hilfe eines mentalen Ereignisses realisiert. Die figurale

---

[31] Vgl. Rüsen 1975.

[32] Vgl. Nünning 1995, 271.

[33] Vgl. von Glasenapp 2005, 33.

[34] Vgl. die Texte *The Book Thief* von Markus Zusak (vgl. Zusak 2005, 469) und *Heul doch nicht, du lebst ja noch* von Kirsten Boie (vgl. Boie 2022, 189–191). Zusak und Boie versuchen, gegen die pauschalisierende These der Kollektivschuld anzukämpfen, wie diese von Karl Jaspers (vgl. Jaspers 1965) und Carl Gustav Jung (vgl. Jung 1995) formuliert worden ist.

narrative diegetische Instanz folgt zu Beginn der Narration einem sozialen und politischen Konformismus. Im Verlauf der Narration gewinnt der Erzähler jedoch eine differenzierte Sicht auf die vorgefundene historische Realität und beginnt zu ironisieren.[35] Ein alternatives Szenario besteht in der Implementation eines zuverlässigen[36] Erzählers, der, wie im Fall einer realistischen historischen Fiktion, über einen außerfiktionalen Wissensvorsprung verfügt, jedoch anders als in dem realistischen historischen Roman die von der aufoktroyierten Ideologie geblendeten Figuren mit seiner Sicht konfrontiert. Auf diese Weise wird die Bachtin'sche Kollision der Sinnperspektiven beziehungsweise Polyphonie konzipiert.[37]

Im metahistorischen Roman rückt die Darstellung eines historischen Geschehens sowie die diegetische Ebene der Figuren und auch der Handlung in den Hintergrund, während die historiografische Rekonstruktion, insbesondere die Verfahren der Geschichtsschreibung,[38] auf einer Metaebene eine dominante Position erlangt.[39] Diese kann als ein Bewusstseinsinhalt der Figuren oder als ein Erinnerungs-, Revisions- und Aneignungsprozess dargestellt werden. Zugleich werden epistemologische Fragen und der Status von Realitätsreferenzen, der im dokumentarischen und realistischen historischen Roman nicht hinterfragt wird, problematisiert.

Der metahistorische Roman weist eine ausgeprägte Dominanz fiktionaler Elemente gegenüber den Bezügen zur außertextuellen Realität auf. Die Fiktionalität ist sowohl durch metafiktionale Elemente als auch durch eine Vielzahl anderer Fiktionalitätssignale markiert. Die Dominanz metafiktionaler Autoreferentialität wird außerdem durch die große Zahl, hohe Dichte und Streubreite der intertextuellen, hypertextuellen und metatextuellen Bezüge zu fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten verstärkt. Der Raum dient nicht lediglich als ein Schauplatz historischer Ereignisse, sondern fungiert als eine Projektionsfläche für das Geschichtsbewusstsein. Diese Modifikation betrifft auch die Figuren, die nicht bloß als historische Akteure oder Beobachter eines geschichtlichen Geschehens in Erscheinung treten, sondern als Subjekte historiographischer Rekonstruktionen. Es lassen sich eine Oszillation zwischen primärer Geschehensillusion und sekundärer Erzähllillusion sowie eine Überlagerung der Illusionsbildung durch illusionsdurchbrechende Formen der Entwertung der Historie feststellen. Geschichtsdarstellung fungiert in metahistorischen Romanen als ein implizites Mittel metahistoriographischer Selbstreflexion, die sich

[35] Vgl. Elčin 2011.

[36] Vgl. Booth 1961.

[37] Als ein Beispiel ist das historische Narrativ *Saga o Pevznerach* von Anatolij Aleksin (vgl. Aleksin 1994) zu nennen, in dem die kollektiven identitätsbildenden Deutungsmuster diskursiv erörtert, in Zweifel gezogen und negiert werden. Die Geschichte wird dabei – und dies ist für die revisionistische Geschichtsfiktion kennzeichnend – aus der Perspektive der subordinierten, ‚historischen Verlierer' erzählt. Ein weiteres Beispiel findet sich in dem historischen Narrativ *Nočevala tučka zolotaja* von Anatolij Pristavkin (vgl. Pristavkin 1990).

[38] Die Akzentuierung der Verfahren der Historiografie und nicht ihrer Inhalte fungiert als ein differenzierendes Merkmal zum revisionistischen historischen Roman.

[39] Vgl. Nünning 1995, 276.

mit methodischen, epistemologischen und geschichtstheoretischen Fragen explizit auseinandersetzt.[40]

Im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur sind die metahistorischen Romane eher eine Seltenheit. Dies lässt sich primär durch die Dominanz der zentralen Figuren im kindlichen und jugendlichen Alter erklären, die zwecks ihrer Erkennbarkeit als Kinder oder Jugendliche nicht über ein ausdifferenziertes historisches, soziokulturelles, theologisches, politisches sowie philosophisches Wissen, das eine Prädisposition für das Geschichtsbewusstsein darstellt, verfügen können. Es ist eher prototypisch, dass den kindlichen und jugendlichen Figuren die Tiefendimensionen historischer (innerfiktionaler) Realität vorenthalten werden, so dass sie zumindest aus der Sicht der Erwachsenen, die die Attitüde des Beschweigens einnehmen, die Illusion der Sekurität in einer autonomen und nach außen abgegrenzten Kinderwelt bewahren können. Die Ereignishaftigkeit dieser (realistischen historischen oder dokufiktionalen) Texte ist das Resultat der inkongruenten Informationsvergabe zwischen ‚wissenden' Erwachsenen und nicht aufgeklärten kindlichen oder jugendlichen Figuren.[41]

Die historiographische Metafiktion[42] verlagert in einem noch stärkeren Maße als der metahistorische Roman[43] den Akzent von der Geschichtsdarstellung auf die geschichtstheoretische Reflexion über die Rekonstruktion von geschichtlichen Kausalzusammenhängen und die Thematisierung geschichtstheoretischer, epistemologischer, ontologischer, methodischer und darstellungstechnischer Probleme. Die historiographische Metafiktion thematisiert in expliziter Form Grundprobleme der Historik und der Historiographie, vor allem ihre Konstruktivität.[44] Sie setzt sich primär mit der narrativen Repräsentation vergangener Realität auseinander und wirft Fragen nach den Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen Geschichtsschreibung und Fiktion beziehungsweise nach der Abgrenzung der Konstruktion

[40] Vgl. Nünning 1995, 276–281.

[41] Vgl. die Ausführungen zum Textkorpus zu Beginn dieses Kapitels, die Analysen in den Punkten 6.3.1–6.3.4 und die Texte von Boyne 2006, Wölfel 1991, Lewin 1999–1999b und Tuckermann 2015. In Opposition dazu steht das historische Narrativ *Als Hitler das Rosa Kaninchen stahl* von Judith Kerr (vgl. Kerr 2015). Der nichtdiegetische narratoriale zuverlässige Erzähler gestaltet in mehreren Szenen Konversationen zwischen Eltern und Kindern, in denen auf die Komplexität der deskribierten historischen Realität eingegangen wird. Allerdings werden die Kinder zwecks der Authentizität ihrer kindlichen (Anna) und jugendlichen (Max) Darstellung zu Beginn der Narration als naiv gezeichnet.

[42] In Anlehnung an die Unterscheidung zwischen ‚Metanarration' und ‚Metafiktion' von Birgit Neumann und Ansgar Nünning wird unter ‚Metanarration' die Thematisierung des Erzählens während des Erzählens beziehungsweise die Reflexion des Erzählers im Akt des Erzählens verstanden. Die ‚Metafiktion' wird als die Thematisierung der Fiktionalität des Textes aufgefasst (vgl. Neumann/Nünning 2009, 204). Die Metafiktion kann explizit oder implizit sein (vgl. Zipfel 2014, 116). Diese Begriffsbestimmung erscheint für den vorliegenden Zusammenhang am praktikabelsten. Zur Diskussion über die Bestimmung und Abgrenzung der Begriffe ‚Metanarration' und ‚Metafiktion' vgl. Bareis 2008, 189–201, Wolf 2007, Nünning 1995, Nünning 2001, Fludernik 2003, Fludernik/Falkenhayner/Steiner 2015, Zipfel 2001.

[43] Vgl. Nünning 1995, 259–292.

[44] Vgl. Nünning 1995, 282.

von der Fiktion auf.[45] Ferner fokussiert sie im Gegensatz zu allen anderen Gattungsausprägungen des historischen Romans das für den historischen Roman konstitutive Spannungsverhältnis, das in solchen Texten zwischen der Hinwendung zu geschichtlichen Stoffen und dem ausgeprägten Maß an metafiktionaler Selbstreflexivität besteht.[46]

Joseph Turner lenkt Ende der 1970er Jahre die Aufmerksamkeit auf eine Tendenz zur metafiktionalen Selbstreflexivität:

> *This trend toward self-reflexive historical fiction merits careful attention: its connections with both conventional historical novels and other recent self-conscious fiction are historically and artistically significant.*[47]

Er verwendet jedoch nicht den Terminus *historiografic metafictions*. Ähnlich formuliert auch Max Geppert, indem er eine Akzentverschiebung von der fiktionalen Darstellung der Historie auf die Fiktionen der Historie konstatiert.[48] Es ist Linda Hutcheon, die den programmatischen Begriff *historiographic metafictions* prägt. Sie bezeichnet damit „those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet lay claim to historical events and personages"[49]. Sie betont, dass die historiographische Metafiktion nicht nur die linguistischen und literarischen Konventionen von Fiktion in rückbezüglicher Weise thematisiert, sondern auch epistemologische Bedingungen der Historiographie und methodische Fragen der Geschichtsdarstellung problematisiert.[50] Linda Hutcheon[51] und Barbara Foley[52] zufolge stehen die Bezugnahme auf geschichtliche Themen und die metafiktionale Qualität von *historiographic metafiction* primär im Dienst der theoretischen Reflexion über den ontologischen Status und die Methoden der Geschichtsschreibung. Elisabeth Wesseling präzisiert den Begriff von Linda Hutcheon, indem sie den Terminus *self-reflexiv historical fiction* verwendet, der sich jedoch im literaturwissenschaftlichen Diskurs nicht etabliert.[53] In kritischer Auseinandersetzung mit Hutcheons Definition hat Werner Wolf[54] den Begriff der Metafiktion sinnvoll präzisiert:

> *Metafiktional sind binnenfiktionale metaästhetische Aussagen und alle autoreferentiellen Elemente eines Erzähltextes, die […] den Rezipienten in besonderer Weise Phänomene*

[45] Vgl. Nünning 1995, 282.
[46] Vgl. Nünning 1995, 282.
[47] Turner 1979, 351.
[48] Vgl. Geppert 1976, 135.
[49] Hutcheon 1987, 12.
[50] Vgl. Hutcheon 1987, 12.
[51] Vgl. Hutcheon 1988, 5.
[52] Vgl. Foley 1986, 186.
[53] Vgl. Wesseling 1991, 83.
[54] Vgl. Wolf 1993, 222. Ansgar Nünning kritisiert den Begriff ‚*historiographic metafiction*' von Linda Hutcheon als unpräzise (vgl. Nünning 1995, 285).

> *zu Bewußtsein bringen, die mit der Narrativik als Kunst und namentlich ihrer Fiktionalität [...] zusammenhängen.*[55]

Da der Terminus historiografische Metafiktion sich jedoch einer breiten und internationalen Resonanz erfreut, wird an ihm festgehalten. Allerdings handelt es sich bei den für die Analysen ausgewählten Texten nicht um historiografische Metafiktionen. Die selbstreflexiven historischen Romane, in denen die Schilderung einer historischen Welt zugunsten eines argumentativen Diskurses über die Bedingungen historischer Erkenntnis und über die Methoden sowie über den Status historiographischer Darstellungen in den Hintergrund tritt, sind zwar im Bereich der allgemeinen Literatur verbreitet, aber im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur trotz ihres didaktischen und kognitiv-reflexiven Potenzials kaum zu finden. Als Determinierungskriterium für diesen Befund wurde das von Ansgar Nünning vorgeschlagene Kriterium der Dominanz[56] herangezogen. Diesem zufolge sollen die Reflexionen über historiographische und geschichtstheoretische Fragen nicht nur punktuell, isoliert und an einer marginalen Stelle, sondern extensiv, rekurrent und markant auftreten und sich anhand von formalen, inhaltlichen und strukturellen Formen identifizieren lassen. Dies betrifft auch das Übergewicht an erörternden, argumentativen und analysierenden Passagen. Die Diskontinuität und Inkongruenz zwischen dem fiktionalen Geschehen und der realhistorischen Geschichte werden in den historiografischen Metafiktionen durch ein breites Spektrum narrativer Verfahren explizit signalisiert. Diese Privilegierung der Historie durch die narratoriale Erzählinstanz, die sich an einen oft ebenfalls deutlich konturierten fiktiven Adressaten wendet, geht jedoch mit einer Entwertung des erzählten historischen Geschehens einher. Dieses erscheint in historiographischer Metafiktion tendenziell ereignislos, handlungsarm und fragmentiert. An die Stelle der Darstellung von geschichtlichen Ereignissen rückt über weite Strecken die explizite Reflexion über die Ereignislogik, Chronologie, Kohärenz und Sinnhaftigkeit beziehungsweise Kontingenz historischen Geschehens sowie über die daraus resultierenden methodologischen, ontologischen und epistemologischen Probleme der Historiographie. Dies wäre der empirischen Leserschaft möglicherweise nicht zumutbar. Auch andere textorientierte Faktoren, die für die Konstitution des Textkorpus herangezogen worden sind,[57] komplizieren die ‚Existenz' historiografischer Metafiktionen im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur: Weder kindliche oder jugendliche Figuren noch ihr Verhalten beziehungsweise ihr Wissens- und Erwartungshorizont noch Themen oder literarästhetische Aspekte der *histoire* und des *discours*, die für kinder- und jugendliterarische Narrative kennzeichnend sind, können den Kriterien der *self-reflexiv historical fictions* gerecht werden.

Mockumentary betont dagegen den ästhetischen Konstruktcharakter der Literatur sowie die Unerreichbarkeit der Realität und spielt deshalb bewusst mit dem

[55] Wolf 1993, 228.
[56] Vgl. Nünning 1995, 286.
[57] Vgl. die Einleitung und die Überlegungen zu Beginn des sechsten Kapitels dieser Arbeit.

historischen Material[58] in der Hoffnung, nach einer kurzen Zeitspanne[59] aufgrund der Implementation von „gegendokumentarischen Widerhaken“[60] sowie des Verstoßes gegen die „tellability“[61] als eine „pseudodokumentarische Narration“[62] erkannt zu werden. Ihr Ziel besteht in der Evokation des „Effekt[s] der Desavouierung“[63], also in der Bloßstellung von denjenigen, die sich haben täuschen lassen. Dieses ‚Spiel‘[64] beziehungsweise diese „Täuschung“[65] kann sowohl implizit als auch explizit[66] auf der Ebene der *histoire* und der des *discours* verwirklicht und nur dann aufgedeckt werden, wenn „man ihre Prozesshaftigkeit und damit verbundene Statuswechsel in den Blick nimmt“[67].

Mockumentarys unterlaufen die an die dokumentarische Praxis gebundene erzählethische Verantwortung eines „*discourse of sobriety*“[68]. Jane Roscoe und Craig Hight bestimmen Mockumentarys folgendermaßen:

> *Our definition of mock-documentary is specifically limited to fictional texts; those which make a partial or concerted effort to appropriate documentary codes and conventions in order to represent a fictional subject. [...] In general terms, these could be referred to as 'hoaxes' constructed by the producers of these programmes, but they are non the less descriptions which the audience is assumed to be party to, to accept and to appreciate.*[69]

Ähnlich definiert Alexandra Juhasz Mockumentarys: „A fake documentary is close to the real thing, but not so close as not to be found out.“[70] Sie betont wie auch Max Doll als das konstitutive Moment der Mockumentary ihre Aufdeckung: „A fake documentary unmarked, and so unrecognized, is a documentary.“[71] Allerdings resultiert aus dem expliziten Zurschaustellen der Täuschung eine Verlagerung des Fokus in der Rezeptionshaltung. So vollzieht sich ab dem Moment der Aufdeckung des ‚Spiels‘ mit der Faktualität beziehungsweise ab dem Moment des ersten Zweifelns an der Faktizität des Rezipierten ein Paradigmenwechsel von einer immersiv-involvierten zu einer reflexiv-distanzierten Lektüre,[72] wobei „die Negation des

---

[58] Vgl. Bidmon 2019, 68.
[59] Vgl. Doll 2015, 25.
[60] Bidmon/Lubkoll 2022, 13.
[61] Pratt 1977, 136, Zipfel 2001, 127.
[62] Juhasz 2006, 7.
[63] Doll 2015, 25.
[64] Steffi de Jong geht auf die als ambivalent einzuschätzende Wirkung von Mockumentarys als *prosthetic memory* ein. Einerseits konstatiert sie einen ethisch wertvollen Umgang mit der Geschichte. Diesem ist andererseits die *dark nostalgy* entgegengesetzt. Dabei möchte das Individuum etwas „Abenteuerliches“ nachempfinden, was es nicht erleben konnte (vgl. de Jong 2020).
[65] Podskalsky 2022, 329.
[66] Zu externen und internen Markierungen der fingierten Dokumentation (vgl. Lano 2011, 11).
[67] Doll 2015, 25.
[68] Nichols 2017, 164.
[69] Roscoe/Hight 2001, 2.
[70] Juhasz, 2006, S. 7.
[71] Juhasz, 2006, S. 7.
[72] Vgl. Podskalsky 2022, 342 zu der Rolle der Rezipienten als sekundäre Zeugen.

Dokumentarischen als Folie präsent bleibt“[73]. Die zunächst genannte beziehungsweise die „naive Lektüre“[74] wird mittels metakognitiver Strategien überwacht. Vera Podskalsky spricht im Fall von Mockumentarys von einer pseudodokumentarischen Lektüre, während sie für die Dokufiktion die semidokumentarische Lektüreweise bestimmt.[75]

Diese Ambivalenz bezüglich der Fiktionalität und Faktualität bezieht sich auf die Rezeptionshaltung, die ebenfalls zwischen den Polen *documentary mode – literary mode* oszilliert:

> *since we do know fake documentaries are at least in part not documentaries, both reception systems (the imaginary and the informational) are operational. The viewer and the text are self-conscious of their lively interplay, an interplay experienced at multiple rather than additive registers. A fake documentary is received as more than a fiction film plus a documentary; the two systems refer to, critique, and alter each other's reception.*[76]

Jane Roscoe und Craig Hight sprechen von „tension between factual expectations (documentary) and suspension of disbelief (fictional text)“[77].

Die diskursiven Codes in Mockumentarys beziehen sich nicht nur auf das Darstellungsformat, sondern auch auf diskursive Regelhaftigkeiten zur Konstruktion von Wahrheiten und Wissen überhaupt:

> *Fake documentaries can invoke and challenge three linked standards of documentary: 1. the technologies of truth telling, 2. the authority granted or stolen by those who make and receive such truth claims, and 3. the need to speak untold and partial truths that have fallen outside the registers of these very technologies and authorities.*[78]

Über die Prozesse der Täuschung und deren Aufdeckung wird den Rezipienten eine reflexive Position zugeteilt, die sie auch die „uncertain links among objectivity, knowledge, and power“[79] hinterfragen lassen. Roger Odin bringt einen weiteren Aspekt in den Diskurs um Mockumentary ein, indem er die Aufmerksamkeit von der Analyse einer existierenden Mockumentary auf „die *Erfahrung* der Arbeit einer textuellen *Produktion* in ihrem *Kontext*“[80] lenkt. Dabei geht es primär um die Prozesse der Konstruktion sowie der Produktion. Dieses Konstrukt betrifft den Aspekt der historischen Vergangenheit und davon ausgehend auch der Gegenwart.

Die Konzeption einer kinder- und jugendliterarischen Mockumentary verlangt nach einer klar umrissenen Vorstellung des abstrakten Lesers beziehungsweise des idealen Rezipienten. Dabei ist nicht der konkrete historische Autor, sondern der

---

[73] Odin 1998, 300.
[74] Podskalsky 2022, 330.
[75] Vgl. Podskalsky 2022, 330.
[76] Juhasz 2006, 9.
[77] Roscoe/Hight 2001, 54.
[78] Juhasz 2006, 10–11.
[79] Podskalsky 2022, 339.
[80] Vgl. Odin 1998, 155, Hervorhebung im Original.

Text oder der abstrakte Autor der Träger der Projektionen des Leserbildes. Der Autor einer kinder- und jugendliterarischen Mockumentary muss dementsprechend in seinen, eine historische Täuschung anvisierenden, Text Hinweise implementieren, die vom abstrakten Leser beziehungsweise vom idealen Rezipienten erkannt werden, und dank derer der Text als eine „pseudodokumentarische Narration“[81] ‚enttarnt‘ wird. Dies wiederum ist aufgrund der stark ausgeprägten Heterogenität der kindlichen und jugendlichen Leser sowie des Phänomens der *All-age*-Literatur kein simples Unterfangen. Folgt keine Anschlusskommunikation auf die Rezeption, kann es für die kindlichen und jugendlichen Leser, sobald die „gegendokumentarischen Widerhaken“[82] nicht zu offensichtlich sind, schwierig sein, eine Differenzierung zwischen Faktualität und Fiktionalität vorzunehmen.

In diese Gruppe werden aber auch Texte eingeordnet, die ihren Rezipienten Miterlebens-Angebote unterbreiten (beispielsweise historische Populärromane[83] oder Zeitreisen):

> *Historisches Erzählen bietet dem Leser eine Art Zeitreise an, nämlich wenn es ihm – unabhängig davon, ob es sich des Zeitreise-Motivs bedient – eine Vergangenheit so plastisch macht und als verständlich darstellt, dass er Geschichte dort immersiv ‚miterleben‘ kann, ‚ganz persönlich‘ und emotional, wie es dem heute dominanten Subjektverständnis entspricht.*[84]

Die Zeitreisen in der Kinder- und Jugendliteratur sind ein beliebtes Motiv. Vor dem Ende des 20. Jahrhunderts waren sie vorwiegend in die Zukunft gerichtet[85] und wurden partiell mit dystopischen Facetten versehen.[86] Erst seit dem Ende des 20. Jahrhunderts zeigt die Gattung „eine deutliche Vorliebe für die Vergangenheitsreisen“[87]. In der Kinder- und Jugendliteratur wird mittels historischer Zeitreisen der Fokus auf die performative Genese der Geschichte sowie auf die heteronom motivierte, didaktisierte[88] oder implizite[89] Vermittlung von historischem Wissen gelenkt. Rüdiger Steinlein betont sogar, dass die geschichtserzählende Kinder- und Jugendliteratur „ein Kind des Geschichtsunterrichts ist: Sie ist ursprünglich eine ins Belletristische transformierte Geschichtslehre, die mit den Mitteln des Geschichts-

[81] Juhasz 2006, 7.
[82] Bidmon/Lubkoll 2022, 13.
[83] Dabei wird von beiden Autoren auf die Favorisierung von historiografischen Metafiktionen seitens der bildungsbenachteiligten Bevölkerung hingewiesen (vgl. Fulda/Jaeger 2019, 16).
[84] Fulda/Jaeger 2019, 5. Vgl. dazu auch Wittenberg 2013.
[85] Vgl. Willer 2016, 264.
[86] Vgl. Lowry 1993. Die gegenwärtigen Zukunftsreisen stehen in einem Konnex mit den Aspekten des Klimaschutzes (vgl. z. B. die *eco catastrophic narratives* von Katja Brandis (vgl. Brandis 2017), Hannah Gold (vgl. Gold 2022) und Ele Fountain (vgl. Fountain 2021)) und Kapitel IV dieser Arbeit.
[87] Willer 2016, 264.
[88] Vgl. Planka 2019.
[89] Vgl. Abraham/Bismark 2012, 172.

romans arbeitet“[90]. Als ein „gegendokumentarische[r] Widerhaken“[91] fungiert bei den Zeitreisen die Alterität beziehungsweise die Andersartigkeit der Zeitreisenden im Kontrast zu den historischen Figuren. Die die Zeitsphären transzendierenden Neuankömmlinge sind nicht an die Zeit, in die sie reisen, angepasst. Sie weisen die Eigenschaften sowie Lebensideale und Bedürfnisse des modernen Menschen wie Emanzipation und Selbstbestimmung auf.[92]

Ferner können historische Romane nach Gruppen differenziert werden: Zum einen ist die (auto-)biografische Generationenerzählung mit reiner Vergangenheitshandlung und Geschichtserzählungen mit zusätzlicher Gegenwartsperspektive[93] beziehungsweise Enkelliteratur anzuführen.[94] Dabei wird in der Regel auf mindestens zwei Zeitebenen erzählt: der ferneren Vergangenheit sowie der Gegenwart oder jüngeren Vergangenheit. In einer dieser beiden zuletzt genannten Zeitebenen findet die Beschäftigung mit der ferneren Vergangenheit statt.[95] Im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur sind beide Arten der Generationenerzählung vertreten.[96] Die Appellstruktur[97] suggeriert dem fiktiven wie auch dem abstrakten kindlichen oder jugendlichen Leser, sich mit der Geschichte auseinanderzusetzen.[98] Hinzu kommt schließlich die Darstellung eines „kleine[n], vorstellbare[n] Ausschnitts der unvorstellbar grausamen Geschichte“[99].

Diese Taxonomie vermittelt einen ersten Eindruck über die Ästhetik der Historie im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur. Aufgrund der auch in den vorausgehenden Abschnitten konstatierten ästhetischen und narrativen Verfahren der Kinder- und Jugendliteratur, die sich mit ponierender Kontinuierlichkeit komplizieren, kann mit gutem Grund angenommen werden, dass Ansätze des dokufiktionalen Erzählens, die gegenwärtig die historischen Narrative der Erwachsenenliteratur dominieren, auch in diesen Bereich Eingang finden.

Proleptisch sei darauf hingewiesen, dass die für die Analyse ausgewählten kinder- und jugendliterarischen historischen Narrative Facetten des hybriden Formats

---

[90] Steinlein 2011, 164.
[91] Bidmon/Lubkoll 2022, 13.
[92] Vgl. Fulda/Jaeger 2019, 28, Boie 2007.
[93] Gisbertz 2018, 187–203, Fulda 2012, 50–59.
[94] Vgl. Forkel 2018. In der ‚Enkelliteratur‘ wird das Interesse an der Geschichte und an den Menschen, die in ihr Opfer oder Täter waren, mit dem Bedürfnis des Erzählers nach Klärung der eigenen Identität durch Bewusstmachung der eigenen Herkunft verbunden (vgl. Forkel 2018).
[95] Vgl. Fulda/Jaeger 2019, 12.
[96] Die historischen Narrative *Oblačnyj polk* von Ėduard Verkin (vgl. Verkin 2012) und *Das versteckte Kind* von Loic Dauvillier (vgl. Dauvillier 2013) sind Beispiele für Generationenerzählungen mit einer Vergangenheitshandlung und einer zusätzlichen Gegenwartsebene. Die historischen Narrative *Val'chen* von Ol'ga Gromova (vgl. Gromova 2021), *The Book Thief* von Markus Zusak (vgl. Zusak 2005), *Heul doch nicht, du lebst ja noch* von Kirsten Boie (vgl. Boie 2022) und *Dunkelnacht* (vgl. Boie 2021) sind Generationenerzählungen mit reiner Vergangenheitshandlung.
[97] Vgl. Nünning 1995, 292.
[98] Vgl. Forkel 2018.
[99] Maron 1999, 8.

der Dokufiktion inhärieren. Aus diesem Grund soll im Folgenden auch dieses Modell expliziert werden.

6.2 Dokufiktionales Erzählen

Bei dem dokufiktionalen Erzählen[100] handelt es sich um einen „Darstellungsmodus“[101], für den die Hybridisierung beziehungsweise der Kompositionalismus[102] faktualer (emersiver) und fiktionaler (immersiver) Inhalte kennzeichnend ist.[103] Die Dokufiktion ist „als Grenzgang zwischen Fakt und Fiktion angelegt, indem *Ge*fundenes und *Er*fundenes zusammenmontiert werden“[104]. Sie verfolgt „als Ziel Wirklichkeitsbewältigung durch Narration“[105]. Durch diese Synthese „der Subjektivität des Imaginierens durch die Objektivität des Dokumentierens [wird] doch ein Glaubhaftigkeit stiftender und für Authentizität bürgender narrativer Kontrapunkt gegenübergestellt“[106]. Auf diese Weise nähert sich dieser Darstellungsmodus der außertextuellen Wirklichkeit – dem „Ernst des Faktischen“[107] im Bewusstsein ihrer

[100] Vgl. Daubert/Ewers 1999, Blume 2004, Wiegandt 2017, von Tschilschke 2012. Zur Kritik an der Ungenauigkeit des Begriffs ‚Dokufiktionalität‘ vgl. Huck 2012, 239–265. Eva-Maria Konrad pointiert das spezifische Irritationspotenzial von dokufiktionalen Texten, die sowohl mit Traditionen des faktualen als auch des fiktionalen Diskurses brechen (vgl. Konrad 2022, 76 und auch Konrad 2014, Konrad 2014a). Indem die Autoren die Texte als faktual markieren, sichern sie zu, dass sie wahrhaftig, knapp, klar und relevant berichten (vgl. Klein/Martínez 2009, 3, Searle 1975). Dies evoziert seitens der Rezipienten eine entsprechende Haltung und marginalisiert die Fiktionalitätsintention des Autors. Allerdings trifft dies in der Regel nicht auf den gesamten Text, sondern lediglich auf einzelne Elemente zu. Dies führt zu Insekurität seitens der Rezipienten, ob sie auf die Wahrhaftigkeit des Dargestellten oder auf die Überzeugung der Autoren von der Wahrheit des Gesagten schließen dürfen, oder ob sie das Gesagte mit einer entsprechenden narrativen Instanz imaginieren sowie ob sie diese mit dem bereits bestehenden Wissen abgleichen oder daraus neue Erkenntnisse gewinnen sollen. Zwecks der Reduktion des Irritationspotenzials kann von Dokufiktionalität als einem Grenzfall ausgegangen werden. Es existieren parallel folgende Termini: ‚Grenzgänger-Texte‘ (vgl. Köppe 2008, 45, Bidmon 2019, 423), ‚Borderline-Texte‘ (vgl. Klein/Martínez 2009, 1), Grenzfälle (vgl. Konrad 2022, 86, Köppe 2008, 45) und eine innovative Hybridgattung (vgl. Weixler 2012, 9, Weixler 2022, 91–118).

[101] Von Tschilschke 2012, 381. Agnes Bidmon (vgl. Bidmon 2019a, 429) und Michael Niehaus (vgl. Niehaus 2022, 51) betrachten Dokufiktionalität als eine Schreibweise.

[102] Eva-Maria Konrad grenzt den Kompositionalismus von Autonomismus sowie Panfiktionalismus ab. Dem Autonomismus zufolge bestehen fiktionale Texte ausschließlich aus dem fiktionalen Diskurs. Der Panfiktionalismus beurteilt dagegen undifferenziert alle Texte als fiktional (vgl. Konrad 2022, 79).

[103] Daniel Fulda und Stephan Jaeger sowie Ansgar Nünning führen als Formen der Hybridisierung folgende an: die generische Synthese, die Synthese von Schrift und anderen Medien und schließlich die Hybridisierung von Romanhaftigkeit und Faktenbezug (vgl. Fulda/Jaeger 2019, Nünning 1995, 92). Hans Vilmar Geppert spricht in diesem Kontext von einer mehrdimensionalen Spirale (vgl. Geppert 2009, 157).

[104] Bidmon 2019a, 423, Hervorhebung im Original.

[105] Bidmon 2019a, 427, Hervohebung im Original.

[106] Koschorke 2012, 332–335.

[107] Ewers 2005, 101.

Unerreichbarkeit beziehungsweise „Undarstellbarkeit“[108] – synthetisierend an[109] und versucht, den „unüberwindbaren Hiatus zwischen Geschichte und Fiktion“[110] zu überwinden.[111] Die Dokufiktionalität ‚wehrt‘ sich gegen die apodiktische Zuschreibung eines „pauschalen ‚Panfiktionalismus‘“[112] und tritt mit dem gemischten Geltungsanspruch an, sowohl „spannend und affizierend zu unterhalten als auch tatsächlich Geschehenes ‚authentisch‘ darzustellen“[113]. Die Funktion von Authentizitätsgaranten übernehmen auf der Ebene der *histoire* als real geltende zeitgeschichtliche oder zeitgenössische Ereignisse, Konstellationen sowie Namen von verbürgten Persönlichkeiten, Orten und kulturell verankerten Wirklichkeitsmarkern wie beispielsweise Jahreszahlen. Auf der Ebene des *discours* werden Darstellungsweisen, die sowohl den traditionellen Praktiken des Dokumentierens als auch des Fingierens entsprechen, „mithilfe intertextueller, intermedialer oder transmedialer Verfahren amalgamiert“[114]. Beatrix Theresa van Dam nennt als Beispiel einer solchen (emersiven) Erzähltechnik das Beschreiben. Sie lehnt sich dabei an das Konzept der „Referenzillusion“ an, das Werner Wolf zusammen mit der „Erlebnisillusion“ mit Rekurs auf Ernst Gombrichs immersive *illusion of life* und emersive *illusion of reality*[115] entwickelt hat, und betont unter Rückgriff auf die Poetik von Aristoteles die potenzielle Reziprozität dieser Verfahren. Zugleich weist sie darauf hin, dass durch den Einsatz immersiver Erzählverfahren die metahistoriographische Perspektive in die Geschichtsdeutung des faktualen Textes eingeordnet wird.[116]

[108] Bidmon 2019a, 437.

[109] Vgl. die Anmerkung von Michael Niehaus bezüglich des Dokumentarischen: „Weil es [das Dokumentarische] sich dokumentiert, befriedigt das dokufiktionale Erzählen keinen sogenannten ‚Wirklichkeitshunger‘“ (Niehaus 2022, 51) und „der dokufiktionale Text ist etwas, *was sich nicht selbst genügt*“ (Niehaus 2022, 52, Hervorhebung im Original). Zum Wirklichkeitshunger vgl. Gittel 2018, 68–89. Christian Klein und Matías Martínez konstatieren, dass Wirklichkeitserzählungen häufig hybride Texte sind (vgl. Klein/Martínez 2009, 7).

[110] Bidmon 2019a, 437.

[111] Vgl. Geppert 1976, Doll 2017.

[112] Klein/Martínez 2009, 1, Ryan 1997 sowie Eva-Maria Konrad, die gegen den Panfiktionalismus opponiert (vgl. Konrad 2014, 236).

[113] Fludernik/Falkenhayner/Steiner 2015, 11 (Hervorhebung im Original). Diese doppelte Funktion wird den Mediengattungen *Docutainment* und *Re-Enactment* attestiert, die die Grenze zwischen Faktualität und Fiktionalität absichtlich verwischen.

[114] Bidmon 2019a, 429, vgl. dazu auch Hillenbach 2012.

[115] Vgl. van Dam 2019, 67.

[116] Vgl. van Dam 2019, 77.

Zu den dokumentarischen Verfahren zählen referenzielle Verfahren[117] und paratextuelle Markierungen im Peri- und Epitext[118] sowie die auffällige, d. h. eindeutig identifizierbare Implementierung des reproduzierten Materials in die fiktionalen Erzählumgebungen.[119]

Zu den fiktionalisierenden Strategien gehören metafiktionale beziehungsweise metanarrative, allen voran metaauthentische Verfahrensweisen sowie vielfältige Formen stilistischer und struktureller Ästhetisierung wie beispielsweise die Fragmentierung oder Simplifizierung des realen Stoffes durch Verfahren des episodenhaften oder pointierten oder hypothetischen Erzählens, die Rahmung fiktionaler Textteile durch abgegrenzte nichtfiktionale Elemente, der Protokollstil sowie die Autofiktion mit der unbestimmten ersten Person Singular,[120] die Inszenierung der Autorschaft beziehungsweise der Herausgeberschaft, die Bewusstseinsdarstellung durch eine narratoriale Instanz, der eine „übermenschliche Allwissenheit“[121] oder aber die Unzuverlässigkeit als ein literarischer Effekt inhärent sind, die konjekturale, eine subjektive Spur hinterlassende Narration,[122] das Durchbrechen der Chronologie, die Inszenierung von Polyphonie, das kompositorische Arrangement sowie die Implementation von metafiktionalen Einschüben.

---

[117] Die Referenzialität wird in den Theorien der institutionellen Fiktionalität nicht als ein Definiens betrachtet (vgl. Köppe 2014, 35–50, Bareis 2008, Zipfel 2001, 279, Klein/Martínez 2009, 4, Fludernik 2015, 115–116, Bidmon/Lubkoll 2022). Vielmehr wird in diesen Ansätzen bei der Klassifizierung eines medialen Artefaktes als ‚dokumentarisch‘ nicht von einem zugrunde liegenden ontologischen Status des Erzählten, sondern von einem relationalen Zuschreibungsakt ausgegangen. Dieser erfolgt aufgrund einer Übereinstimmung mit kanonischen Darstellungskonventionen und Rezeptionsgewohnheiten im Kommunikationsakt. In früheren Konzepten wurde dagegen die Immersion als Kriterium der Fiktionalität genannt (vgl. Ryan 2001). Für das faktuale Erzählen galten die Bezogenheit auf den Rezipienten im Sinne eines Message-Modells sowie die Existenz von kollektiven und deanthropomorphen Handlungen als differenzierende Merkmale. Ansgar Nünning untersucht die paradigmatische als auch die syntagmatische Achse und geht der Relation zwischen der historischen Fiktion und der historiografischen Metafiktion nach. Hierfür entwickelt er fünf Skalen von Kategorien zur metatextuellen Beschreibung und typologischen Differenzierung verschiedener Erscheinungsformen narrativ-fiktionaler Geschichtsdarstellung (vgl. Nünning 1995, 227–255). Diese Skalen bilden die Grundlage für eine Differenzierung von fünf Typen des historischen Romans (vgl. Nünning 1995, 258–291).

[118] Vgl. van Dam 2019, 62 zu wandelnden, stabilen und konventionalisierten Signalen des faktualen und fiktionalen Erzählens. Weitere Arbeiten zu dem Phänomen ‚Fiktionssignal‘ in einer divergierenden Rhetorik bei vergleichbarem Inhalt: „Fiktionssignale“ (Zipfel 2001, 94), „Symptome der Fiktionalität“ (Bareis 2008, 73, Schaeffer 2009, 107), „Indices de fiction“ (Genette 1994, 74, 89), „Markers of fictionality“ (Ryan 1991, 22, Walsh 2007, 7), „Indicators of fictionality“ (Walsh 2007 34) und „Index/Indices of fictionality“ (Riffaterre 1990, passim). Ferner wird zwischen intrinsisch und paratextuell (vgl. Bareis 2008, 72–86), zwischen „textimmanent“ und „nicht-textimmanent“ (Köppe 2008, 39), zwischen textintern und paratextuell (vgl. Herrmann 2005, 8–10) differenziert. Diese Attribute lassen sich in Anlehnung an Tilmann Köppe als „epistemische Kriterien“ betrachten, die helfen können, die Einordnung eines Werks als fiktional zu begründen, ohne dabei als Definitionskriterien gelten zu müssen (vgl. Köppe 2008, 39).

[119] Vgl. Bidmon 2019a, 68, Hillenbach 2012, 55–58.

[120] Vgl. Niehaus 2022, 55.

[121] Klein/Martínez 2009, 3.

[122] Vgl. Niehaus 2022, 55.

Bill Nichols subsumiert die Arten des Arrangements des dokumentarischen Materials durch den Autor unter dem Begriff „*documentary modes*“[123], während die Arten der Präsentation des zu dokumentierenden Materials durch die Erzählinstanz als „*documentary voices*“[124] kategorisiert werden. Zu den zunächst genannten werden *poetic*, *expository*, *observational*, *participatory*, *reflexive*, *performative* und *interactive modes* zugeordnet, während die letzten [voices] *rhetorical*, *narrative* und *poetic voices* implizieren.[125]

Eine elementare Disposition des dokufiktionalen Erzählens bildet das Einhalten des „*discourse of sobriety*“[126], dem ästhetische und ethische Maximen inhärent sind. Die ästhetische Perspektive impliziert das Gebot einer exakten Markierung der Differenz zwischen Faktizität und Fiktionalität. Der ethische Blick richtet sich auf die maximale Unverfälschtheit des Materials[127] als einer ‚Garantie‘ für die Richtigkeit der Angaben und suggeriert die Reliabilität.[128]

Agnes Bidmon spricht in dieser Hinsicht von einem „semidokumentarischen Pakt“[129], dem ein „Verlässlichkeitspakt“[130], jedoch nicht ein „Faktualitätspakt“[131] eingeschrieben ist. Der semidokumentarische Pakt besteht darin, dass die „Borderline-Texte“[132] auf vielfältige Weise entweder andeuten oder offen anzeigen, dass sie zugleich referentiell und konstruktiv verfahren.

Zu bedenken ist aber, dass sich der Grad der Manipulationsanfälligkeit von den die Faktizität suggerierenden indexikalischen „Evidenzproduzenten“[133] durch die doppelte Mediatisierung erhöht.[134] Die mehrfache Reproduktion eines Dokuments[135] unterläuft ihren vermeintlich authentischen Status. Dies verkompliziert wiederum Rückschlüsse auf deren (fiktionalen oder faktualen) Ursprung.[136] Daher

123 Nichols 2017, 22.
124 Nichols 2017, 55–58.
125 Vgl. Nichols 2017, 55–58.
126 Nichols 2017, 3.
127 Vgl. Bidmon 2019a, 492.
128 Zu den Überlegungen zur Zeugenschaft und insbesondere zur Verantwortung für die Falschaussagen (vgl. Schmidt 2017, 69–80).
129 Bidmon 2019a, 430.
130 Lejeune 1994.
131 Martínez 2009, 185.
132 Klein/Martínez 2009, 1.
133 Bidmon/Lubkoll 2022, 9.
134 Vgl. Niehaus 2022, 52 zu den Modi des Dokumentarischen und des Fiktionalen: Die Modi der Dokufiktionalität sind: der *Indikativ* (die Behauptung, dass etwas so ist), der *Energikus* (die kategorische Behauptung, dass es so ist), der *Imperativ* (etwas, das so sein soll), der *Optativ* (etwas, das so sein möge), der *Nezessativ* (etwas, das so sein muss), der *Potentialis* (etwas, das so sein kann) und der *Konditionalis* (etwas, dass unter einer bestimmten Voraussetzung so ist) (Niehaus 2022, 68). Er weist auch darauf hin, dass es sich in den dokumentarischen Texten stets um Wiedergaben von originalen Dokumenten handelt (vgl. Niehaus 2022, 53).
135 Vgl. Hillenbach 2012, 55–58.
136 Vgl. Werle 2006, 117.

wird von diversen graduellen Abstufungen der Authentizität ausgegangen,[137] wobei die Authentizität nicht eine Deckungsgleichheit von Darstellung und Dargestelltem im Sinne einer Mimesis,[138] sondern die Wahrhaftigkeit der Darstellung[139] meint.

In der Begrifflichkeit der Kognitionspsychologie liegt eine spezifische Rezeptionshaltung vor, die dichotomisch zwischen zwei Polen oszilliert, und zwar zwischen dem *literary mode* und dem *documentary mode*.[140] Die fiktionstypische oder auch literarische Rezeptionshaltung („*fictive stance*"[141]) lässt sich mit dem Theorem von Samuel Taylor Coleridge *the willing suspension of disbelief*[142] beziehungsweise „*willingness to suspense one's disbelief*"[143] beziehungsweise dem „Fiktionsvertrag"[144] beschreiben.[145] Dabei geht es um die Differenzierung zwischen einer literarästhetischen Fiktionalität[146] und einer absichtlichen Täuschung, die eine Rekurrenz auf Schillers Überlegungen bezüglich des logischen und des ästhetischen Scheins widerspiegelt.[147] „Der Leser muß wissen, daß das, was ihm erzählt wird, eine ausgedachte Geschichte ist, ohne darum zu meinen, daß der Autor ihm Lügen erzählt."[148] „Fiktionalität" beziehungsweise „Lügenhaftigkeit" sind somit nicht als absolute Zuschreibungen aufzufassen, sondern als Resultate von Interpretationen zu verstehen.[149] Umberto Eco prononciert die Bedingungen von fiktionalen und faktischen Welten, wobei diese Differenzierung aus heuristischen Gründen vorgenommen wird, und akzentuiert, dass die fiktionalen Welten sich aufgrund ihrer textuellen Konstruktion als konzis und

[137] Vgl. Knaller 2007. Antonius Weixler differenziert zwischen einer referenziellen Authentizität, auf die sich die Wahrheit des Dargestellten bezieht, und einer relationalen Authentizität, die sich auf die Wahrhaftigkeit der Darstellung bezieht, und betont die Möglichkeit der Koexistenz dieser Formen (vgl. Weixler 2012).
[138] Vgl. Fludernik/Falkenhayner/Steiner 2015, 10.
[139] Vgl. van Dam 2016, 52.
[140] Vgl. Kintsch 1998.
[141] Lamarque/Olson 1994, 66, 77.
[142] Vgl. Coleridge 1967.
[143] Fulda/Jaeger 2019, 8.
[144] Eco 1999, 105–106.
[145] Interessant ist in diesem Zusammenhang die empirische Studie von Katherine Cooper und Emma Short, die festgestellt haben, dass die Leser sich keine Frage nach der Konstruktivität der Geschichtserzählungen stellen: „contemporary readers […] seem unconcerned as to whether the narratives they consume are factual or fictional" (vgl. Cooper/Short 2012, 5).
[146] Vgl. Walton 1990 und Currie 1990 zu den Theorien des *Make-Believe*. Die Differenzen in den Konzepten lassen sich in Kürze wie folgt umschreiben: Gregory Currie reserviert den Begriff des ‚*Make-Believe*' allein für eine spezifische Rezeptionshaltung, die aber stets von einer kommunizierten Intention des Autors abhängig bleibt, während Kendall Walton zufolge der Begriff des ‚*Make-Believe*' zur Erläuterung eines wesentlich breiteren Phänomenkomplexes herangezogen wird, zu dem nicht nur literarische und andere Kunstwerke, sondern vielmehr auch Repräsentationen in sonstigen, nicht-künstlerischen Kontexten zählen (vgl. dazu auch Bareis 2008).
[147] Vgl. Kapitel I dieser Arbeit.
[148] Eco 1999, 103. Dazu äußert sich Umberto Eco wie folgt: „Der Autor *tut einfach so*, *als ob* er die Wahrheit sagt, und wir akzeptieren den Fiktionsvertrag und tun so, als wäre das, was der Autor erzählt, wirklich geschehen" (Eco 1999, 103, Hervorhebung im Original). John Searle bezeichnet diesen Zusammenhang als *the logical status of fictional discourse* (vgl. Searle 1975, 319–332).
[149] Vgl. Eco 1999, 103.

konsistent erweisen[150] und bezogen auf ihre Merkmale einfacher zu beurteilen sind als die faktischen Welten. Diese sind begrifflich-epistemische Konstrukte, deren Bedeutung sich jeweils im Rahmen historisch-kultureller Kontexte profiliert. Aus diesem Grund unterliegen sie einem kontinuierlichen Wandel. Die dokumentarische Rezeptionshaltung korreliert zum einen mit der Marginalisierung der Polyvalenz, zum anderen mit der Bereitschaft der lesenden Person, die Textvorlage für ‚wahr' und monovalent zu halten.[151] Hinzu kommt das anwendungsbezogene Verständnis der Erzählung.[152]

Agnes Bidmon und Christine Lubkoll formulieren das Spektrum der Wirkungsabsichten der Dokufiktionalität. Es reicht dabei vom Versuch einer tatsächlichen Annäherung an eine zeitlich oder räumlich entfernte und dadurch „anerkannt unerreichbare Wirklichkeit"[153] (und damit einem komplexitätsreduzierend-informierenden Impetus) über den Versuch des medialen Auslotens der Grenzen der ontologischen Kategorien ‚Realität' und ‚Fiktivität' (und somit einem komplexitätssteigernd-reflektierenden Impetus) bis hin zum bewussten Verwischen beziehungsweise Auflösen jeglicher Grenzziehungen (und demgemäß einem spielerisch-simulatorischen oder kritischen Impetus).[154]

Als eine potenzielle Erklärung für die rasante Expansion der Dokufiktionen auch im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur ist neben der ästhetischen Komplexität auch der extradiegetisch bedingte, irreversible Strukturwandel auf der diachronen Zeitachse sowie der synchronen Raumachse zu bestimmen. Die Erinnerungen der Zeitzeugen, die als mentale Konstruktionen stets eine hohe Subjektivität inhärieren, werden durch Medien substituiert,[155] die wiederum einem gewissen Inszenierungsgrad[156] unterliegen sowie Interpretationsmuster beinhalten, die die Wahrnehmung der Ereignisse vorstrukturieren und steuern.[157] Die synchrone Raumachse nimmt das räumliche Näherrücken, das aus der Entgrenzung der medialen Berichterstattung resultiert, in den Blick.[158] Das dokufiktionale Erzählen in der Kinder- und Jugendliteratur sensibilisiert für die (zunehmende) Mittelbarkeit der

[150] Vgl. Martínez/Scheffel 2016.
[151] Monika Fludernick, Nicole Falkenhayner und Julia Steiner weisen auf die (irrtümliche) Erwartungshaltung der Rezipienten gegenüber faktualen Texten hin, die darin besteht, dass die Rezipienten davon ausgehen, dass faktuale Texte das tatsächlich Vorhandene beschreiben und möglichst wenig Spekulationsraum bieten würden, d. h., dass faktuale Texte in Abgrenzung zu fiktionalen Texten kein funktionsloses Beiwerk und keine bloßen Ausschmückungen beziehungsweise Fiktionalisierungen enthalten sollten. Allerdings setzten auch faktuale Texte der Politik oder der Alltagsmedien in vielfacher Hinsicht und auf vielfältige Weise Fiktionalisierungs- und Ästhetisierungsstrategen ein. Diesen Verfahren wird seitens der Autorinnen die Funktion von realweltlichen Authentifizierungen zugeschrieben, beispielsweise die der Emotionalisierung (Fludernick/Falkenhayner/Steiner 2015, 11).
[152] Vgl. Fludernik 2015, 118.
[153] van Dam 2016, 53.
[154] Vgl. Bidmon/Lubkoll 2022, 10.
[155] Vgl. Assmann 2004, 24.
[156] Vgl. Bidmon 2019, 67.
[157] Vgl. Butler 2009, 53.
[158] Vgl. Bidmon 2019, 67.

Wirklichkeitswahrnehmung und bedingt dadurch die Autonomie des Textes sowie des Rezipienten: Diesem wird durch die Implementation von Fakten, die die Herstellung extradiegetischer Referenzbezüge prädisponieren, oder von medialen Formaten, die als „historische Zeugen“[159] fungieren, eine Möglichkeit unterbreitet, seine eigene Reflexion des dokumentarischen Materials vorzunehmen. Folglich kann er sein Situationsmodell[160] mit der Explikation dieser Quellen in der Diegese abgleichen. Somit wird das Kantianische Diktum realisiert, demzufolge die Literatur zum Denken veranlasst, ohne dass sie auf einen konkreten Begriff konzentriert wird.[161] Auch die Vorstellung von der Realität als einer Entität, die monovalent ist und sich mimetisch darstellen lässt, wird korrigiert. Die Wirklichkeit erscheint in Dokufiktionen vielmehr als ein polyvalentes, interpretationsbedürftiges Phänomen. Auf einer Metaebene wird den idealen Rezipienten der Konstruktcharakter der Texte vor Augen geführt.[162] Agnes Bidmon findet weitere Argumente für die Dokufiktionen in der Kinder- und Jugendliteratur, die jedoch heteronome Nuancen inhärieren. Sie akzentuiert folgende Aspekte: erstens die geschichtsphilosophische Vermittlungsarbeit durch die Markierung der Differenz zwischen der Faktualität und Fiktionalität und die Schulung des Bewusstseins für verschiedene Erzählmodi und -konzeptionen, zweitens die Anerkennung historischer Personen, die dadurch geleistet wird, dass „sie und ihre überlieferten Handlungen vom Text gerade nicht ausgedeutet und […] festgeschrieben werden, sondern ihnen eine – jedem Menschen inhärente – Unergründbarkeit zugestanden und damit der Akt des Urteilens aufgeschoben wird“[163], sowie „System- und Medienkompetenz hinsichtlich unterschiedlicher Geltungsbereiche eines Wirklichkeitsanspruchs von textuellen Erzeugnissen in einer medial überformten Wirklichkeit der Gegenwart“[164]. Diese Aspekte sind zwar aus literaturdidaktischer Sicht von Relevanz, aber für das primäre Anliegen dieser Arbeit, die Ästhetik der Darstellung von Historie zu untersuchen, sekundär. Ferner können sie auf jeden kinder- und jugendliterarischen Text zu einem beliebigen inhaltlichen Schwerpunkt appliziert werden.

Im Folgenden werden historische Narrative nach dem *close-reading*-Verfahren analysiert. Es handelt sich um dokufiktionale Geschichtserzählungen mit reiner Vergangenheitshandlung, nämlich *Val'chen* von Olga Gromova,[165] *Heul doch nicht, du lebst ja noch* von Kirsten Boie[166] und *The Book Thief* von Markus Zusak[167] sowie um

[159] Vgl. Assmann 2007, 39.
[160] Vgl. Kintsch 1998.
[161] Vgl. Kapitel I dieser Arbeit, Kant 2009, 203.
[162] Vgl. das Interview mit dem Schriftsteller Dirk Reinhardt (Dreyerlin-Baier 2015). Seine Texte *Edelweißpiraten* (vgl. Reinhardt 2012) und *Train Kinds* (vgl. Reinhardt 2015) sind reine Dokufiktionen. Ein weiteres Beispiel ist der historische jugendliterarische Narrativ *Wir tanzen nicht nach Führers Pfeife* von Elisabeth Zöller (2012).
[163] Bidmon 2019, 69.
[164] Vgl. Bidmon 2019, 75.
[165] Vgl. Gromova 2021.
[166] Vgl. Boie 2022.
[167] Vgl. Zusak 2005.

Kafka am Strand von Haruki Murakami.[168] In Haruki Murakamis postmodernem Roman finden sich in der Handlungslinie um den jugendlichen Kafka Tamura Elemente einer Kriminalgeschichte, die bereits analysiert wurden, und auch Elemente eines historischen Narrativs. Bei dem zuletzt erwähnten geht es um den Handlungsstrang, der sich auf die zweite zentrale Figur, nämlich auf den älteren Nakata Satoru, konzentriert. Nakatas Kindheit und die traumatischen Ereignisse während dieser Lebensphase werden vor dem Hintergrund historischer Ereignisse entfaltet. Aus diesem Grund wird der Text auch in diesem Kapitel, dessen Schwerpunkt auf der Ästhetik der Darstellung von Historie liegt, analysiert.

6.3 Dokufiktionalität in kinder- und jugendliterarischen historischen Narrativen

6.3.1 *Val'chen* von Ol'ga Gromova

„Historisches Erzählen bedeutet, Geschichten zu erzählen, die wiedererkennbare Geschichte voraussetzen."[169] Diese Aussage von Hugo Aust könnte dem historischen Narrativ von Ol'ga Gromova[170] als ein Motto vorangestellt werden. Die Komposition dieser historiografischen Dokufiktion erweist sich als nicht konventionell. Das Geschehen wird achronologisch angeordnet und beginnt mit einer Episode, in der der nichtdiegetische narratoriale Erzähler in seiner ideologischen, sprachlichen, räumlichen und zeitlichen Perspektive von dem Verkauf der ‚Ostarbeiter' berichtet. Im Fortgang dieser detaillierten, sachlichen Berichterstattung der Kriegsverbrechen erfolgt der Wechsel der Fokalisation in die Figur Val'chens. Die Narration erfolgt aus ihrer ideologischen, perzeptiven und sprachlichen Perspektive. Die die innere Welt des Mädchens dominierenden Emotionen, nämlich Angst und Traurigkeit, augmentieren den Kontrast zwischen den Fakten und ihren Auswirkungen auf die in den Krieg unfreiwillig involvierten Personen der Diegese. Zugleich wird die Bedrohungsspannung (*suspense*) durch eine intertextuelle Bezugnahme auf den Sklavenhandel im 19. Jahrhundert aufgebaut. Val'chens Reminiszenz in der erlebten Rede enthält implizite Kritik an dem historisch-soziopolitischen Kontext.[171]

> *Только услышав это ‚двадцать марок', Валя вдруг осознала, что происходит: их продают! В памяти всплыла картина из школьного учебника: невольничий рынок в Соединённых Штатах прошлого века. Кто бы мог представить, что она*

[168] Vgl. Murakami 2017.
[169] Aust 1994, 17.
[170] Vgl. Gromova 2021.
[171] Vgl. Gromova 2021, 7.

окажется на месте этих несчастных негров [sic!], судьба которых так ужасала её тогда?[172]

Erst als sie dieses „zwanzig Mark" hörte, wurde Valja plötzlich klar, was los war: Sie wurden verkauft! Ein Bild aus einem Schulbuch tauchte in ihrer Erinnerung auf: ein Sklavenmarkt in den Vereinigten Staaten des letzten Jahrhunderts. Wer hätte gedacht, dass sie an der Stelle dieser unglücklichen Neger [sic!] sein würde, deren Schicksal sie damals so sehr fürchtete?

Dabei wird das Verhalten aller in den Krieg involvierten Seiten beanstandet: Die ‚pflichtbewussten' Betreiber des Sklavenhandels degenerieren zu Marionetten, die sich für die Machtzwecke der Kriegführenden ausbeuten lassen. Diese bedenkenlose Erfüllung von Dienstaufgaben lässt sich mit Hannah Arendt als Banalität des Bösen bezeichnen.[173] Wenn man den Theoremen von Carl Gustav Jung und Karl Jaspers folgt, haben die Akteure des Schreckens „kollektive" und „individuelle"[174] beziehungsweise „moralische"[175] Schuld auf sich geladen. Zur Verdeutlichung dieser Aspekte erfolgt erneut der Wechsel der Fokalisation. Der Akt des Feilschens[176] wird sowohl im narrativen Modus deskribiert als auch im dramatischen Modus aus der sprachlichen und ideologischen Perspektive der die Frauen verkaufenden Figuren dargeboten.[177] Die erschütternde Wirkung der Verkaufsepisode potenziert sich durch die scharfe intratextuelle und extratextuelle Wissensdissonanz. Sie resultiert aus einer inkongruenten Informationsvergabe: Die Leser sowie die erwachsenen Figuren der intratextuellen Wirklichkeit haben gegenüber Val'chen einen Wissensvorsprung, während die schockierte, erschöpfte und verängstigte Dreizehnjährige die Situation weder richtig einschätzen noch begreifen kann. Das erste Kapitel bricht lapidar ab.[178]

Vom zweiten Kapitel an wird die Narration *ab ovo* entfaltet, um sukzessive Empathie für die zentralen Figuren zu evozieren. Der nüchterne Bericht des nichtdiegetischen Erzählers aus der sprachlichen perzeptiven und ideologischen Perspektive der Figuren skizziert den Übergang von der sommerlichen Idylle[179] zur bitterkalten winterlichen Dystopie,[180] bis er die Einstiegsepisode auf der Ebene der *histoire* wiederaufnimmt und die Handlung fortsetzt. Das historische Geschehen grundiert eine romantische Liebesgeschichte zwischen Val'chen und Till, die jedoch in einer individuellen Katastrophe und sogar in einer körperlichen Krise (Val'chens Kinderlosigkeit) ihren traurigen Tiefpunkt findet.

[172] Gromova 2021, 7.
[173] Vgl. Arendt 2007.
[174] Jung 1995, 230.
[175] Jaspers 1965, 32.
[176] Vgl. Gromova 2021, 8.
[177] Vgl. Gromova 2021, 7–8.
[178] Vgl. Gromova 2021, 8.
[179] Vgl. Gromova 2021, 11–22.
[180] Vgl. Gromova 2021, 30 ff.

Die Wahl dieser nichtdiegetischen Erzählinstanz marginalisiert den Eindruck der Subjektivität sowie der Unzuverlässigkeit der Narration.[181] Das schockierende Panorama wird additiv von der siebzehnjährigen autodiegetischen Erzählerin Nataša aus ihrer sprachlichen, ideologischen und perzeptiven Sicht perspektiviert.[182] Die metadiegetische Ebene ihrer Tagebuchaufzeichnungen ist für die Multidimensionalität der Narration notwendig und erhellt die subjektive und psychische Dimension des Geschehens. Es liegt jedoch kein repetitives Erzählen vor. Die Trennung der nichtdiegetischen Erzählerperspektive und der diegetischen Ich-Figurenperspektive ist scharf. Bleibt der nichtdiegetische Erzähler auch während der Introspektion stets sachlich, schreibt Nataša immersiv-involviert über den unerträglichen Alltag.[183] Diese kontrastierende Darstellung – Fakten über Kriegsverbrechen[184] versus Schmerz, Leiden und die anfängliche illusorische Hoffnung auf Hilfe – trägt zur nuancierten Darstellung des Krieges bei. Natašas jugendlicher Blick unterscheidet sich grundsätzlich von dem kindlichen Val'chens durch die kritische Reflexion der politischen und sozialen Entwicklung. Val'chens anfängliche inszenierte Naivität erfährt eine Transformation in die reflektierte Naivität.[185] Die Missbilligung der

[181] Die Beiträge zur ‚unzuverlässigen Narration' bleiben besonders im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur überschaubar. Im Fokus der wenigen Untersuchungen stehen dabei entweder die Motivation der Erzählinstanzen für die unzuverlässigen Erzählweisen (vgl. Hofmann 2010, 181–182) oder die Situationen der Unzuverlässigkeit (vgl. Lexe 2017, 17–18) oder die Funktionen der unzuverlässigen Narration (vgl. Klimeck 2017, 41). Nana Wallraff untersucht zusätzlich zu diesen Aspekten Markierungen sowie die Intermedialität der Unzuverlässigkeit (vgl. Wallraff 2021). In diesen Modellen wird eine Kombination der textorientierten mit den rezipientenorientierten Zugängen angestrebt. Für die zunächst genannten ist das Konzept von Wayne Booth grundlegend. Er versteht unter ‚*Unreliability*' eine Diskrepanz zwischen den Aussagen und Handlungen der Erzählerfigur und den Aussagen und Werten des impliziten Autors, der damit als Bezugsgröße für eine fiktionale Wahrheit dient (vgl. Booth 1961, 70–71). In den zuletzt genannten Naturalisierungskonzepten, die seit den 1980er Jahren florieren und die als Maßstab der Unzuverlässigkeit nicht den impliziten Autor, sondern den konkreten Leser betrachten, wird die narrative Unzuverlässigkeit als eine Rezeptionsstrategie verstanden, in der Inkongruenzen der Erzählung vom Rezipienten als Hinweise auf eine erzählerische Unzuverlässigkeit gelesen werden. Diese werden kontextuell in „*frames of reference*", die im Rahmen der *frame theory* formuliert sind, (vgl. Nünning 1998, 27) abgeglichen. Lassen sich die identifizierten Unstimmigkeiten nicht durch andere, zum Beispiel gattungsspezifische Faktoren naturalisieren, wird dem Narrator erzählerische Unzuverlässigkeit attestiert (zum Konzept der Naturalisierung vgl. Yacobi 1981, Nünning 1998). Matías Martínez und Michael Scheffel differenzieren zwischen mimetischer und theoretischer Unzuverlässigkeit: Die mimetische Unzuverlässigkeit impliziert Beschreibungen der erzählten Welt und wird in eine mimetisch partielle Unzuverlässigkeit sowie eine mimetische Unentscheidbarkeit unterteilt. Im ersten Fall kann auf eine ontologische Wahrheit geschlossen werden, während im zweiten Fall dies nicht mehr möglich ist (Martínez/Scheffel 2016, 105–112). Die theoretische Unzuverlässigkeit betrifft „kommentierende Stellungnahme[n] des Erzählers über die Welt überhaupt" (Martínez/Scheffel 2016, 105). Die textorientierten und konstruktivistischen Ansätze sind jedoch nicht als Antinomien zu betrachten, sondern als komplementäre Instrumente für die Textanalysen, wie im weiteren Verlauf zu zeigen sein wird.

[182] Vgl. Gromova 2021, 16–20.

[183] Vgl. Gromova 2021, 20–21.

[184] Vgl. Gromova 2021, 29–30.

[185] Vgl. Gromova 2021, 7.

politischen Entscheidungen gewinnt an Vehemenz durch die intertextuellen Bezugnahmen auf den historischen Roman *Molodaja Gvardija* von Michail Fadeev[186] und *Povest' o syne* von Elena Koševa.[187]

Gleich Odysseus verschlägt es die Figur Val'chens von der Halbinsel Krim an wechselnde Schauplätze des Krieges und schließlich nach Deutschland. Die Figuren, die ihr begegnen, lassen sich in solche, die mit ihr kontrastieren und solche, die mit ihr harmonisieren, differenzieren. Sie verleihen dem sozialen Raum der Diegese Tiefenschärfe. Dabei sind die komplementären Figurenkonstrukte von einem besonderen Interesse. Sie nehmen eine oppositionelle Haltung ein. So geht die deutsche fünfköpfige Familie ein sehr hohes Risiko ein, indem sie die ‚Ostarbeiterin' Val'chen als ihr eigenes Kind behandelt. In der Narration wird, erneut aus der Perspektive der Kinder, die binäre Opposition zwischen ‚deutsch' und ‚russisch' aufgehoben. Der titelgebende Deminutiv indiziert die Zuneigung der neuen ‚Wahlfamilie'. Mit der Übernahme der Perspektive der kindlichen Figuren Till, Lisbeth und Sebastian wird ihre moralische Haltung zum Maßstab der Bewertung der sie umgebenden politischen Axiologie. Insofern erfährt die narrative Grundstruktur ein kritisches Potenzial, das durch die vordergründig ‚harmlose' Kindersicht impliziert wird. Val'chen und ihre neuen Freunde argumentieren kontinuierlich gegen eine generalisierende Betrachtungsweise und für den Frieden. Die Mimikry wird als Selbstverleugnung und Verzicht auf Persönlichkeit und Identität abgelehnt.

Ein wichtiges Interpretament des historischen Narrativs stellen die Bildmaterialien dar.[188] Sie können als dokufiktional interpretiert werden: Partiell handelt es sich um leicht modifizierte Kopien der Originale, beispielsweise des Ostarbeiterausweises[189] oder der Zeitung, die in der historischen Realität existierte.[190] Diesen Bildzitaten ist in ihren Präsentationskontexten die Funktion inhärent, Geschehenes zu ‚dokumentieren'. Sie plausibilisieren die Historie. Auf der anderen Seite enthalten sie explizit identifizierbare Fiktionen, wie beispielsweise die Datierung der Zeitung auf die Periode von Juni 1941 bis April 1942.[191] Mit dieser erkennbaren Täuschung wird der Zeitraum markiert, in dem der Krieg für die zentralen Figuren begann und auch die Deportationen der ‚Ostarbeiter' einsetzten.

Die Bilder stehen als metonymische Repräsentationen der Ereignisse auf der Ebene der *histoire* in einer komplementären Relation mit dem Text. Sie ‚zitieren' den Text, indem sie die Aussagen der narrativen Instanzen illustrieren. Dadurch tragen sie zur Kohärenz der fiktionalen Welt bei. Ferner dienen sie der Orientierung in den verbal dargestellten Welten der Romanfiktion, indem sie mit den zentralen Inhaltselementen einiger Kapitel korrespondieren und dadurch eine Antizipationshaltung

186 Vgl. Fadeev 1946.
187 Vgl. Koševa 1943.
188 Vgl. Stiegler 2022 zu einem Modell mit sechs Arten der *Photofiction*.
189 Vgl. Gromova 2021, 5.
190 Vgl. Gromova 2021, 9.
191 Vgl. Gromova 2021, 9.

evozieren. Die Polyphonie prädisponiert eine polyvalente Narration und trägt zur Autonomie des historischen Narrativs von Ol'ga Gromova bei.

6.3.2 *Kafka am Strand* von Haruki Murakami

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass in den geraden Kapiteln die Geschichte einer älteren männlichen Figur, nämlich Nakata Satorus, entfaltet wird. Die Einführung seiner Figur in die Narration erfolgt durch ein Protokoll, bei dem alle notwendigen Konstituenten, die ein solches Dokument in der außertextuellen Wirklichkeit aufzuweisen hat, enthalten sind.[192] Es enthält jedoch Elemente der konjekturalen Narration sowie Elemente, die die Aussagen der befragten Person korrigieren. Zwar ist die Vernehmung typografisch abgesetzt, dennoch handelt es sich nicht um ein reproduziertes Originaldokument.

Folgt man der Theorie der institutionellen Fiktionalität, findet man in diesen Passagen keine „binäre Fiktionalitätsintention"[193] vor: Faktualität und Fiktionalität definieren sich nach diesem Theorem durch die produktionsseitigen und rezeptionsseitigen Erwartungen an die Narration in Bezug auf ihren Wirklichkeitswert, also hinsichtlich der Frage, ob von einer Erzählung erwartet wird, in überprüfbarer Weise ‚die' Wirklichkeit so adäquat wie möglich wiederzugeben. Dabei sind sowohl die Rezeptionssituation als auch die Produktionssituation mit bestimmten Konventionen – dem geteilten Wissen und der rationalen Kooperation – konnektiert. Für die Rezeptionssituation ist es wesentlich, dass die lesenden Personen den Text einerseits zur Grundlage einer imaginativen Auseinandersetzung mit dem Dargestellten nehmen und andererseits von bestimmten Schlüssen vom Text auf Sachverhalte in der Wirklichkeit absehen; so darf man insbesondere nicht davon ausgehen, dass die Inhalte dieses Verhörs wahr sind oder vom Autor des Werkes für wahr gehalten werden. Der Autor ist wie der Leser an diesen, durch (synchron und diachron variable) Konventionen geregelten, Umgang gebunden.[194]

Die Passagen sind nicht dem bloßen Panfiktionalismus zuzuordnen, sondern enthalten Hinweise, die auf einen historischen Kontext rekurrieren. Als erstes sind folgende Elemente zu nennen: der Hinweis auf das amerikanische Staatsarchiv[195] und auf die Geheimhaltung, die bei der Untersuchung der Folgen von Atombombenangriffen angeordnet wurde, sowie auf die erst 1986 erfolgte Freigabe dieser Untersuchungsberichte. Dadurch wird eine Impression der Faktualität evoziert.

Die Narration erfolgt aus der sprachlichen, ideologischen und perzeptiven Perspektive der Figur der Lehrerin:

> *Ich glaube, es geschah kurz nach zehn Uhr am Vormittag. Hoch am Himmel blitzte etwas Silbriges, etwas hellglänzendes Silbriges auf.*

[192] Vgl. Murakami 2017, 21.
[193] Köppe 2008, 45.
[194] Vgl. Konrad 2022, 73.
[195] Vgl. National Archives and Records Administration.

> *Ja, es handelte sich zweifellos um eine Lichtreflexion auf Metall. Das Glänzen hielt verhältnismäßig lange an und bewegte sich langsam von Ost nach West über den Himmel. Ich tippte auf eine B-29. Es war genau über uns, und wir mußten gerade nach oben schauen. Der Himmel war sehr hell, und das Licht blendete, so daß ich nur diesen Duralumin-ähnlichen, silbernen Glanz erkennen konnte. Jedenfalls war es so hoch, daß keine Form erkennbar war. Und daß wir von dort oben auch nicht gesehen werden konnten. Deshalb hatten wir auch keine Angst, und ich machte mir keine Sorgen, daß plötzlich eine Bombe vom Himmel fallen würde. Was hätte ein Bombenangriff mitten in den Bergen denn auch bewirken sollen? Ich überlegte, ob das Flugzeug vielleicht zur Bombardierung einer größeren Stadt unterwegs war oder sich bereits auf dem Rückflug von einem Angriff befand.*
>
> *Nicht besonders beunruhigt setzten wir daher unseren Weg fort. Eigentlich hatte uns die seltsame Schönheit dieses Lichts sogar gefallen.*[196]

Diese Passage kann, im Gegensatz zu der Textsorte Protokoll, sowohl als faktual als auch als fiktional gelesen werden, wobei ihre Interpretation als Mockumentary nicht auszuschließen ist. Der figurale Narrator rekurriert auf die in der außerdiegetischen Wirklichkeit existierenden Ereignisse, und zwar auf die Bombenangriffe mit der Boeing B-29 *superfortress*. Diese Maschine galt als der größte und leistungsstärkste Bomber des Zweiten Weltkrieges.[197]

Die Repetitio des silbrigen Glanzes – „etwas Silbriges, hellglänzendes Silbriges, […] Lichtreflexion auf Metall, […] das Glänzen, das [blendende] Licht, […] Duralumin, Aluminium Glanz"– sowie die positive Konnotation – „die seltsame Schönheit des Lichts"[198] – legen die fiktionale Haltung nahe und indizieren die unzuverlässige Narration. Die Figur identifiziert das fliegende Objekt als ein Flugzeug, und zwar als den Langstreckenbomber B-29. Sie deutet an, dass sie um die Aufgaben, die mit Hilfe dieses Flugobjekts erreicht werden sollten, weiß – die „Bombardierung einer größeren Stadt"[199] – und bewundert dennoch das Licht. Hier entsteht eine Dissonanz auf der Ebene der *histoire*, die auf der Ebene des *discours* durch eine unzuverlässige Narration augmentiert wird. Diese Diskrepanz wird auch durch weitere Elemente akzentuiert. Einerseits ist es die von der narrativen Instanz erwähnte Höhe – die B-29 wurde entwickelt, um Bombenlasten bis zu fünf Tonnen über weite Entfernungen und in einer Höhe von bis zu zehn Kilometern ins Feindesland zu tragen –, wodurch die Wahrnehmung des Glanzes und die Identifikation des Metalls vom Flugzeugrumpf mit bloßem Auge nahezu ausgeschlossen ist. Andererseits sind die Tageszeit und der Ort von Interesse. Diese Episode findet am Vormittag des 7. November 1944 statt. Seit August 1944 änderte jedoch General Curtis LeMay die Angriffstaktik der B-29-Bomberflotte auf Nachtangriffe, bei denen das Fehlen der Abwehrbewaffnung sich nicht negativ auswirkte. Diese nächtlichen, euphemistisch

[196] Murakami 2017, 22.
[197] Vgl. Willis 2007, 136–139.
[198] Murakami 2017, 22.
[199] Murakami 2017, 22.

als ‚Präzisionsangriffe' bezeichneten Flächenbombardements der B-29 erfolgten aus einer Höhe von 1500–2500 Metern auf die überwiegend aus Holz gebauten Stadtgebiete Japans.[200] Auch der größte Angriff auf Tokio vom 9. und 10. März 1945 erfolgte mit 346 Maschinen der B-29-Superfortress, die 1665 Bomben abwarfen.[201] Das Großfeuer war auf über 200 Kilometern erkennbar. Das Flugzeug dieses Typus kam ebenfalls zum Einsatz bei den Angriffen auf Hiroshima am 6. August 1945 (Enola Gay) und Nagasaki am 9. August 1945 (Bockscar).[202]

Hiroshima wird in der Narration erwähnt, allerdings in Form eines subtilen Hinweises, nämlich als Geburtsort der Figur der Lehrerin.[203] Ebenfalls subtil erfolgt die Kritik an den Luftangriffen auf Tokio, Nagoya, Kobe, Osaka sowie auf weitere sechzig Städte: Die Präfektur Yamanashi liegt westlich von Tokio, das Flugzeug, das die Lehrerin und „alle sechzehn" Kinder sehen, „bewegte sich langsam von Ost nach West über den Himmel"[204]. Die Bombenangriffe erfolgten von Süden, zunächst von den Marianen und später, seit Februar 1945 von den ebenfalls südlich von Tokio gelegenen Inseln Iwojima und Okinawa im April und Mai 1945. Schließlich bleibt die Frage nach dem Ort – der friedlichen Waldgegend, die mit dem Gräuel des Krieges kontrastiert wird – offen. Durch die Aussagen des Arztes wird die narrative Zuverlässigkeit der Lehrperson marginalisiert: „Natürlich verstand niemand, warum man so eine Bombe ausgerechnet in einer derart abgelegenen Gegend abwerfen sollte."[205] Der Zeitpunkt des Vormittags liest sich als ein indirekter Hinweis auf die Atombombenabwürfe, nämlich auf Hiroshima um 8.16 Uhr und auf Nagasaki um 11.02 Uhr. Auch die Anmerkung, dass das Flugzeug allein war, steht in einem unmittelbareren Konnex mit den Ereignissen des 6. und des 9. August 1945. Die Redundanz des Wortes ‚Pilz'[206] verweist nicht nur auf den herrschenden Nahrungsmittelmangel auf beiden Seiten,[207] sondern ebenfalls auf den Atompilz nach beiden Explosionen. Diese impliziten Hinweise werden schließlich expliziert: „Gerüchte über eine neuartige Bombe, die die Amerikaner entwickelt hatten, kursierten bereits in unserer Gegend."[208] Schließlich allusioniert der Vergleich die Konsequenzen der Luftangriffe: „Es war wie auf dem Schlachtfeld"[209].

Eine Erwähnung findet der desaströse Angriff auf Luzon (Philippinen), bei dem der Ehemann der befragten Lehrerin Setsuko starb. Zum Erreichen der militärischen Ziele wurden B-29-Bomber eingesetzt. Allerdings erfolgte dieser Angriff erst im Februar und März 1945, demnach könnte die Lehrperson, der fiktionsexternen

[200] Osaka (März bis August 1945), Kobe (Februar bis Juni 1945), Nagoya (Dezember 1944 bis Juli 1945) (vgl. Coulmas 2005).
[201] Vgl. Coulmas 2005, Hogan 1996, Dräger 2009.
[202] Vgl. Birdsall 1980.
[203] Vgl. Murakami 2017, 23.
[204] Murakami 2017, 22.
[205] Murakami 2017, 43.
[206] Vgl. Murakami 2017, 22–45.
[207] Vgl. Tanaka 1996, 127.
[208] Murakami 2017, 43.
[209] Murakami 2017, 27.

und fiktionsinternen Chronologie folgend, am 7. November 1944 von dem Kampf um die philippinische Hauptstadt nicht gewusst haben. Die Lehrerin erweist sich erneut als eine unzuverlässige Erzählerin. Es bleibt aber festzuhalten, dass die Bilder aus Manila als ein Motivationsmittel für die Angriffe auf Hiroshima und Nagasaki fungiert haben sollen.[210]

Durch diese Strategien wird implizit Kritik an den damaligen historischen Ereignissen, insbesondere dem erbitterten Bombenkrieg, geübt. In einem Interview äußert sich Murakami zu dieser Frage dagegen nicht:

> *[Journalist] Throughout this book, you reference the ‚Rice Bowl Hill' incident, in which a group of children lost consciousness during a school outing in the hills. Do the fictional investigations of this incident have a basis in real historical events or news stories? Did your experience as a journalist inform this part of the novel?*
> *[Murakami] I'd rather not go into that.*[211]

Da die oben zitierte Passage aus der zeitlichen, sprachlichen und ideologischen Perspektive der Figur der Lehrerin wiedergegeben wird, die sich an den Vorfall vom 7. November 1944 erinnert, obwohl die Untersuchung zwischen März und April 1946 stattfindet und das Protokoll auf den 12. Mai 1946 datiert ist, ‚erinnert' sie sich nicht an das Gesehene, sondern ‚rekonstruiert' fragmentarisch ihre Reminiszenz[212] und ‚ergänzt' diese durch das historische Wissen über spätere Ereignisse. Ihre figurale Perspektive wird mit der figuralen Perspektive des amerikanischen Leutnants O'Connell kontrastiert. Folgt man Ansgar und Vera Nünning, kann man an dieser Stelle von einer multiperspektivischen Narration sprechen. Diese wird wie folgt definiert:

> *Multiperspektivisches Erzählen liegt in solchen narrativen Texten vor, in denen das auf der Figurenebene dargestellte oder erzählte Geschehen dadurch facettenartig in mehrere Versionen oder Sichtweisen aufgefächert wird, dass sie mindestens eines der folgenden drei Merkmale [...] aufweisen: (1) Erzählungen, in denen es zwei oder mehrere Erzählinstanzen auf der extradiegetischen und/oder der intradiegetischen Erzählebene gibt, die dasselbe Geschehen jeweils von ihrem Standpunkt aus in unterschiedlicher Weise schildern; (2) Erzählungen, in denen dasselbe Geschehen alternierend oder nacheinander aus der Sicht bzw. dem Blickwinkel von zwei oder mehreren Fokalisierungsinstanzen bzw. Reflektorfiguren wiedergegeben wird; (3) Erzählungen mit einer montage- bzw. collagenhaften Erzählstruktur, bei der personale Perspektivierungen desselben Geschehens aus der Sicht*

[210] Vgl. Seebald https://web.archive.org/web/20250503110157/https://www.welt.de/geschichte/zweiter-weltkrieg/article115171034/Luftangriffe-von-1945-begruenden-Japans-Trauma.html (04.05.2025).
[211] Vgl. Interview mit Haruki Murakami https://web.archive.org/web/20211029140241/https://www.harukimurakami.com/resource_category/q_and_a/questions-for-haruki-murakami-about-kafka-on-the-shore (03.05.2025).
[212] Im späteren Verlauf der Handlung wird sie ihre Worte revidieren (vgl. Murakami 2017, 135–145).

unterschiedlicher Erzähl- und/oder Fokalisierungsinstanzen durch andere Textsorten ergänzt oder ersetzt werden.[213]

Die Lehrerin Setsuko Okamochi und Leutnant O'Connell schildern das Geschehen jeweils von ihrem Standpunkt aus in einer divergierenden Weise. Es wird eine Dissonanz der Standpunkte und eine Interferenz von Sinnperspektiven konstruiert. Im weiteren Verlauf der Narration wird das Vorgefallene aus der Perspektive des Arztes Nakazawa sowie des Professors im Bereich der Psychiatrie Shigenori vorgestellt. Die Implementation des subjektiven Kommentars von Leutnant O'Connell aus seiner sprachlichen, zeitlichen und ideologischen Perspektive ist auch insofern von Interesse, als sie in einer militärischen Befragung fehl am Platz ist, und somit als ein Signum der unzuverlässigen Narration fungiert.

Armeedokumenten zufolge überflog zu diesem Zeitpunkt, nämlich am 7. November 1944 gegen zehn Uhr vormittags, kein amerikanischer Bomber oder überhaupt ein Flugzeug die Region.[214]

In einer ähnlichen Weise sind die subjektiven Einschätzungen der Lehrperson, des Arztes und des Professors vor Beginn der Vernehmung zu deuten. Subjektive Bewertungen der zu befragenden Personen sind nicht Bestandteil eines offiziellen militärischen Dokuments. In diesem Fall erfolgt durch diese narrativen Sequenzen mit positiven und negativen Konnotationen eine Manipulation des Lesers. Die Lehrerin wird aus der Perspektive ihres Opponenten als labil dargestellt,[215] während der Arzt Nakazawa[216] und der Professor Shigenori[217] als Experten auf ihrem Gebiet tituliert werden. Eine potenzielle Erklärung für diese Einschätzungen sind die Hypothesen der Figuren. Die der Lehrperson ist mit einer Anklage an die sie befragenden Amerikaner prononciert und aus diesem Grund für die zu Gericht Sitzenden nicht unproblematisch, während die des systemkonformen Arztes und des Wissenschaftlers entweder im Vagen verbleiben oder von der potenziellen militärischen Beteiligung wegführen. Der zuletzt genannte plädiert für den *ripple effect* bei den fünfzehn, in Ohnmacht gefallenen, Schülerinnen und Schülern und für eine „medizinisch nicht nachweisbare"[218], „temporäre Metempsychose"[219] bei dem über einen längeren Zeitraum bewusstlos gebliebenen Nakata Satoru. Auch der Rektor beschreibt die Lehrerin negativ: „Da sie völlig außer sich sei, werde er aus ihren Erklärungen nicht ganz klug."[220] Und ebenso schätzt der Arzt die Lehrperson als unter Schock stehend ein und stellt ihre Verschwörungstheorien in Frage.[221]

[213] Nünning/Nünning 2000, 18, Hervorhebung im Original.
[214] Murakami 2017, 23.
[215] Vgl. Murakami 2017, 22.
[216] Vgl. Murakami 2017, 38.
[217] Vgl. Murakami 2017, 86.
[218] Murakami 2017, 94.
[219] Murakami 2017, 94 und Diana 2015 zur Metempsychose in der Antike.
[220] Murakami 2017, 38–39.
[221] Vgl. Murakami 2017, 40–43.

Aufgrund dieser vorausgehenden diskreditierenden Aussagen wird eine Impression der mimetischen Unzuverlässigkeit[222] evoziert, die im Fortlauf der Narration durch die Aussagen des Arztes sowie durch einen Brief[223] der Lehrperson an den Leutnant verstärkt wird. In diesem Schriftstück geht sie auf das „Erlebnis, [das] alle anderen Erlebnisse [ihres] Lebens übertroffen hat"[224], ein. Die Brutalität, die sie gegenüber dem Schüler Nakata, über dessen Gesicht ohnehin „der Schatten der Gewalt"[225] lag, angewendet hatte, setzte auch die anderen Schülerinnen und Schüler „starker seelischer Belastung aus und steigerte den Affekt des Grauens bis zum Entsetzen"[226]. Dieses Entsetzen stellt eine „akute Umwandlung des gleichmäßigen Affektes des Grauens her, und dieser akute Affekt ist von körperlichen, höchst eindrucksvollen, subjektiven Affektreflexen begleitet"[227]. Die Synthese von endogenen und exogenen Komplexgruppen beeinflusste das subjektive Befinden und löste eine epidemische Hysterie aus. Somit geht die naive Erklärung der Lehrperson mit dem von dem Wissenschaftler vorgeschlagenen *ripple effect* konform.

In dieser analysierten Passage lässt sich die diversifizierte Ebene der *histoire* als ein Changieren zwischen faktualem und fiktionalem Erzählmodus erkennen. Auf der Ebene des *discours* wird eine multiperspektivische, unzuverlässige und konjekturale Narration konstruiert. Die Perspektiven der verschiedenen Figuren und narrativen Instanzen (u. a. auktoriale Perspektive) interferieren. Dies ermöglich einerseits eine Ausgestaltung, andererseits eine Kontrastierung polyvalenter Facetten und bietet schließlich die Möglichkeit der impliziten Kritik an den kriegerischen Handlungen. Die Hybridisierung der Fiktionalität und Faktualität sowie die Antinomie der Paradigmen „‚Apocalypse' [sic!] und ‚Pastoral'"[228], d. h. einer Dystopie, selbst wenn die Folgen der atomaren Angriffe nicht expliziert werden, und einer Utopie, die eine ideale, harmonische Mensch-Natur-Beziehung impliziert, auf die die Figur der Lehrerin mehrfach allusioniert, verdeutlichen die Interferenz der Sinnperspektiven. Die narrative Instanz aktiviert neben dem historischen Narrativ den „*eco catastrophic narrative*"[229] des Anthropozäns. Aus dieser Perspektive betrachtet, impliziert der kritische Impetus der auktorialen Instanz nicht nur den Krieg, sondern auch den Ökozid. Der von der Lehrerin antizipierte Tod ihres geliebten Mannes durch Menschenhand kann als eine Allegorie auf den sterbenden[230] Planeten gelesen werden.

[222] Vgl. Martínez/Scheffel 2016, 105.
[223] Vgl. Murakami 2017, 135–145.
[224] Murakami 2017, 145.
[225] Murakami 2017, 143. Zugleich enthält dieser Brief faktuale Informationen über die Erziehungsmethoden sowie über die Kinderlandverschickung.
[226] Murakami 2017, 143.
[227] Rehder 1923, 240.
[228] Zemanek 2018, 18.
[229] Bonneuil 2016, 26.
[230] Vgl. Murakami 2017, 144–145.

6.3.3 *Heul doch nicht, Du lebst ja noch* von Kirsten Boie[231]

An der Wahl der Namen für die Figuren, an ihrer Konzeption, ihren Aktionen sowie an Ereignissen, in die sie auf der Ebene der *histoire* involviert sind, können die oben dargestellten, Faktizität und Fiktionalität synthetisierenden, Strategien veranschaulicht werden.

Auf den ersten Seiten begegnet der Leser dem Jungen Jakob, der in dem Glauben lebt, der Krieg und die mit diesem einhergehende Judenverfolgung seien noch nicht an ein Ende gekommen. Sein aus dem Hebräischen stammender und proleptisch wirkender Name dient einer indirekten Figureninformation. Sich der Herkunft seines Namens bewusst, tauscht er ihn in brenzligen Situationen gegen den deutschen Namen Friedrich.[232] In Verbindung mit der historischen Persönlichkeit Friedrichs des Großen und der mit ihr verbundenen heroischen Konnotation im ‚Dritten Reich'[233], scheint dieser Name Jakob als Pseudonym am besten geeignet zu sein. In der Endphase des ‚Dritten Reiches' spielte Friedrich der Große nicht nur als Exempel des Heldenhaften, sondern auch als ein ‚Vorbild' in Hinsicht auf einen opportunen Ausgang des Krieges eine entscheidende Rolle. Denn nach der Schlacht bei Kunersdorf befand sich Preußen unter der Führung Friedrichs des Großen im Siebenjährigen Krieg in einer beinahe aussichtlosen Lage. Erst der Tod der russischen Zarin Elisabeth brachte anno 1762 die das Kriegsglück Preußens entscheidende Wende, in deren Folge Preußen endgültig zur europäischen Großmacht avancierte. Diese ‚kriegsentscheidende glückliche Fügung' wurde 1945 angesichts der schweren Erkrankung Theodore Roosevelts zu einer seitens der Führungsspitze und hier insbesondere Adolf Hitlers selbst erhofften Präfiguration für das Schicksal des ‚Dritten Reiches'.

Diese aus Jakobs Perspektive absolut notwendige ‚Maskerade' führt dazu, dass ihm ausgerechnet von der Figur eines deutschen Jungen, der den Namen Hermann trägt und somit die Verkörperung der propagierten hybriden Superiorität darstellt,[234] die Zuschreibung als ‚Lügner' attestiert wird. Diese wiederum allusioniert auf das Alte Testament und des biblischen Jacobs doppelten Betrug.[235] Seine Taten wurden während der Herrschaft der Nationalsozialisten als ein unwiderlegbares Argument für die petrifizierten, übergeneralisierten, diskriminierenden Stereotype verwendet, die man dem jüdischen Volk zumaß. Des Weiteren wird durch diese semantische Verbindung eine intertextuelle Kontrafraktur zu dem Roman *Jakob der Lügner* von Jurek Becker[236] vorgenommen und zugleich eine inkongruente Informationsvergabe akzentuiert. Jakob wartet wie die Figuren des Romans von Becker auf

[231] Vgl. Boie 2022.
[232] Vgl. Boie 2022, 93.
[233] Vgl. Seidel 1885.
[234] Vgl. Boie 2022, 153.
[235] Vgl. Mose, Genesis 25–28.
[236] Vgl. Becker 1969.

das Ende des Krieges. Alle anderen Figuren im Text von Kirsten Boie sowie die abstrakten Leser wissen jedoch, dass Deutschland kapituliert hat.

Hermann bezeichnet Jakob als Lügner nicht nur wegen der Flunkerei mit seinem Namen und auch nicht allein wegen des von Jakob geplanten, jedoch gescheiterten Lebensmitteldiebstahls,[237] sondern primär wegen Jakobs ‚Prophetie' – eine Art der Antizipation, die erneut einen biblischen Kontext aufruft – über die Verbrechen an den Juden.[238] Dadurch wird die im ‚Dritten Reich' inflationäre und nach Kriegsende wissenschaftlich dokumentierte Verdrängung der monströsen Folgen politischer Entscheidungen indiziert. Aus der figuralen Perspektive, in einem unmittelbaren dramatischen Darstellungsmodus, wird Hermann von einer anderen kindlichen Figur angeklagt: „Ihr wisst so viele Sachen nicht! […] Weil ihr sie nicht wissen wolltet [...] und weil ihr sie nicht wissen wollt."[239] Der nichtdiegetische narratoriale Erzähler kommentiert: „Und fast klingt das [die Anklage] verächtlich."[240] Mit dem Adverb ‚fast' wird die Aversion abgemildert und zugleich eine außerdiegetische Situation allusioniert. So erklärt der Historiker Volker Ullrich die besonders nach Kriegsende verbreitete Behauptung, von den Verbrechen nicht gewusst zu haben, durch den Nexus von ineinandergreifenden, multiplen Faktoren: Einerseits war es das ‚Vertrauen' in die offiziellen Versionen, in denen mit dem Beginn der Judendeportationen anno 1941 lediglich die „Umsiedelungen" und der „Arbeitseinsatz" thematisiert wurden. Andererseits war es ein „psychischer Selbstschutzreflex"[241], der es verhinderte, aus den disparaten Aspekten des mörderischen Geschehens ein kohärentes Bild zusammenzusetzen. Die Detailbeobachtung wurde nicht als ein Indikator des Gesamtbildes gesehen. Dies galt auch für die designierten Opfer.[242] Allerdings konterkarieren die Figuren des Großvaters und der Mutter von Jakob den präsupponierten Optimismus: „‚Das ist nicht nur eine Umsiedelung!', hat sein Großvater geflüstert. […] Woher hatte er das gewusst?"[243] Die hier verwendete ästhetische Strategie besteht im Wechsel des Modus – der dramatische Modus wird in den narrativen überführt. Des Weiteren liegt ein Wechsel der Wahrnehmungsperspektive vor – aus der externen Fokalisierung wird eine interne Fokalisierung in die Figur Jakobs, die aber, als Frage formuliert, alternativ als ein leseaktivierendes Verfahren für die implizite Leserschaft gelten kann. Schließlich ist der Tempuswechsel zu benennen, mit dem ein relatives Zeitverhältnis markiert wird: Aus dem Präsens in der direkten Rede wird das Plusquamperfekt in der erlebten Rede. Die Form einer Frage signalisiert ferner die Wissensdiskrepanz und zugleich die Ablehnung der Wahrheit, an der der Junge zu zerbrechen droht. Jakob soll diese nicht

[237] Vgl. Boie 2022, 90.
[238] Vgl. Boie 2022, 154.
[239] Boie 2022, 153.
[240] Boie 2022, 153.
[241] Ullrich 2019, 140.
[242] Vgl. Ullrich 2019, 140.
[243] Boie 2022, 17.

erfahren, daher flüstert der Großvater. Seine Abschiedsworte lassen jedoch keine Zweifel an dem Wahrheitsgehalt seiner These.[244]

Jakob ist mit den zu dem damaligen realen historischen Zeitpunkt geschätzten äußeren Merkmalen ausgestattet:

> *Ich hab doch die blonden Haare meiner Mutter geerbt, das ist ja das Verrückte. Ihre blonden Haare und ihre blauen Augen. So sieht kein Judenjunge aus. Sie haben zu Hause zu Anfang noch gelacht, manchmal, früher, ganz früher, über die Bilder im Stürmer: die Bilder von Juden mit abstoßend großen Nasen, mit verschlagenen Gesichtern. „Wie bodenlos albern!", hatte der Vater damals noch gesagt […] „Wenn sie raten sollten, wer von uns beiden der Jude ist, auf wen würden sie wohl tippen?" Dann hatten sie nicht mehr gelacht. Es gab keinen Grund zum Lachen, man lacht nicht über seine Verfolger.*[245]

Diese Stelle ist von einer besonderen Relevanz: Zum einen wird dadurch die während des ‚Dritten Reichs' geltende ‚Rassenlehre' mit ihren klar umrissenen ‚Rassendispositionen'[246] sowie mit der ‚Rassenphysiognomie'[247] implementiert, die unter anderem von der, in der außerdiegetischen Wirklichkeit existierenden und am 20. April 1923 gegründeten Zeitung *Der Stürmer. Deutsches Wochenblatt zum Kampf um die Wahrheit*[248] verbreitet wurde. Die typografische Markierung signalisiert den dokumentarischen Bezug. Dieser wird durch die mehrfach wiederaufgenommene Obligation zum Tragen des aufoktroyierten Namens – Sara für die jüdischen Frauen und Israel für die jüdischen Männer – sowie des Buchstabens J auf der Kennkarte augmentiert.[249] Diese Elemente der Diegese deuten auf die am 17. August 1938 eingeführte Pflicht zur Markierung der ethnischen Herkunft hin.[250] Erst am 1. September 1941 wurde die äußerlich sichtbare Diskreditierung durch einen gelben Stern komplettiert.[251] Zum anderen werden die ‚rassenideologischen' Konvolute in all ihren simplifizierenden und diskriminierenden Ideologemen figural entlarvt. Diese Restitution der Wahrheit übernimmt in der Diegese die Figur eines deutschen Erwachsenen, nämlich Jakobs verstorbener Vater. Das Element des Fiktionalen liegt in der durch den nichtdiegetischen, intern fokalisierten Erzähler wiedergegebenen Erinnerungssequenz, die aufgrund der Anwesenheit von Jakob und seinen Eltern im Schutz des *locus amoenus* per se nicht dokumentiert worden sein kann. Insofern wird zwar einerseits die Impression einer tatsächlich in dieser Form realisierten Konversation evoziert, andererseits werden Fiktionalitätsmarker implementiert. So ist auf der Ebene des *discours* die Parallelisierung in den syntaktischen

244 Vgl. Boie 2022, 18.
245 Boie 2022, 112–113, Hervorhebung im Original.
246 Vgl. Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, Bd. 1, 737–755, Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, Bd. 2, 979–983, 1031–1041, 1087–1091.
247 Vgl. Kiefer 1991.
248 Vgl. Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, Bd. 2, 1194.
249 Vgl. Boie 2022, 21, 85, 95.
250 Vgl. Thamer 1994, 696–710.
251 Vgl. Ullrich 2019, 139.

Strukturen – „Sie haben zu Hause zu Anfang noch gelacht"/„Dann hatten sie nicht mehr gelacht"[252] – anzuführen. Dadurch wird die anfängliche Unterschätzung der Situation, die kennzeichnend für den tatsächlichen, historischen Kontext war, mit der desaströsen, unaufhaltsamen Entwicklung der Katastrophe mit ihren inhumanen Konsequenzen kontrastiert.

Die Wissensdiskrepanz zwischen den Figuren und dem, über den „fanatischen, eliminatorischen Antisemitismus"[253] und die „mörderischen Obsessionen"[254] von Hitler und seinen radikalen Anhängern informierten, Erzähler, die bereits in der Passage mit Jakobs Großvater impliziert wurde, manifestiert sich auch hier im Tempuswechsel vom Perfekt im ersten Satz zum Plusquamperfekt in der zweiten Aussage.[255] Die konstatierende, analeptische Sentenz der narratorialen Instanz mit einer externen Fokalisierung petrifiziert sie. Der Erzähler ergänzt den Wissenshorizont der Figuren in dieser Konversation durch sein außerfiktionales Wissen und versprachlicht dieses mit Nachdruck in der im historischen Präsens gehaltenen dramatischen Pointe.

Dieses narrative Verfahren kommt auch in dem Text *Die Dunkelnacht* von Kirsten Boie[256] zum Einsatz. Der Tempuswechsel auf der Darstellungsebene und der durch ihn evozierte Blick in die Zukunft der Figuren aus der Perspektive des um den Ausgang der Verfolgung wissenden nichtdiegetischen Erzählers potenziert zugespitzt die Dramatik der Narration.[257]

Die fiktionalisierende Strategie des dokumentarischen Erzählens kommt auch in der Abschiedsepisode zwischen Jakob und seiner Mutter, die nach Theresienstadt ‚abtransportiert' werden soll, deutlich zum Tragen.[258] In dieser Passage liegt einerseits eine Referenzialität auf die Topografie sowie auf das historische Faktum vor, andererseits wird durch den Modus – Wechsel der Fokalisierung und Distanz – sowie die Stimme und die Zeit als auch durch den Rückgriff auf die repetitive metaphorische Naturbeschreibung als Indiz des inneren Zustandes der Figuren Jakobs und seiner Mutter das Element des Fiktionalen betont.

Als faktuale Elemente fungieren die Deportation und die Andeutung auf ihren letalen Ausgang, die Reichspogromnacht vom 9. auf den 10. November 1938, die Flucht beziehungsweise das Exil, die Kinderlandverschickung seit dem 3. Oktober 1940[259] und schließlich oppositionelle Haltungen. Wie in der oben analysierten Passage gibt der nichtdiegetische Erzähler kommentarlos die Unterhaltung zwischen Jakob und seiner Mutter im unmittelbaren dramatischen Modus wieder und wechselt schließlich in die externe Fokalisierung, um eine dokumentierte Kinderlandver-

[252] Boie 2022, 112–113.
[253] Ullrich 2019, 139.
[254] Ullrich 2019, 136.
[255] Vgl. Boie 2022, 188.
[256] Vgl. Boie 2021. Vgl. Kuzminykh 2022d zur Analyse.
[257] Vgl. Boie 2021, 51.
[258] Vgl. Boie 2022, 49–51.
[259] Vgl. Ullrich 2019.

schickung zu thematisieren. Kontrastierend wirken die temporalen Adverbien „damals“ und „nun“[260]. Der Regen in all seinen Variationen – zaghaft, pladdernd, heftig, strömend[261] – dient als eine Illustration des sich potenzierenden Schmerzes, der im Kommentar des in die Figur Jakobs intern fokalisierten Erzählers kulminiert: „Auf einmal war das der geringere Schrecken.“[262] Die Katachrese, i. e. der Ersatz des ‚Übels‘ durch ‚Schrecken‘ in dieser Aussage, rekurriert dokumentierbar auf die historische Person Adolf Hitlers, von dem dieser Terror und die daraus resultierende Furcht ausgingen. Sein Sprachstil zeichnete sich durch einen vermehrten Gebrauch von Katachresen aus und wirkte „unfreiwillig komisch und wirr“[263]. Die interne Fokalisation des Erzählers in Jakob betrifft aber auch die Figur der Mutter, die unfreiwillig denselben Modi des Regens ausgesetzt ist: Trotz ihres vom Regen durchweichten Mantels spricht sie ihrem Sohn Mut zu und schickt ihn mit den Worten: „Du sollst leben“[264] fort.

Man kann eine Synthese fiktionaler und faktualer Elemente in einer weiteren Passage beobachten. So wird eine Szene aufgerufen, die die (kindliche) Koexistenz vor Beginn der Verfolgungen im Jahre 1933 schildert.

> *Eine Zeit lang hatten sie nachmittags Armin der Cherusker gespielt. Alle Jungs durften abwechselnd Armin sein. Auch Jakob. Und Jakob hatte noch geglaubt, dass er ein stolzer deutscher Junge war.*[265]

Mit dem politischen Paradigmenwechsel, der implizit angedeutet wird, avanciert Jakob zu einer *persona non grata*. Diese Metamorphose wird in der Narration ebenfalls explizit markiert. Der Name der Jakob diskriminierenden Figur – Wilhelm – ruft partiell den Superioritätsanspruch des späten wilhelminischen Deutschlands in Erinnerung.[266]

> *Bis Wilhelm eines Tages gesagt hatte, mit einem Itzig würde er nicht mehr spielen […] und außerdem könnte ein Itzig nicht ein Armin sein. „Ich bin kein Itzig!“ hatte Jakob gerufen. „Mein Vater ist Arier!“ Und obwohl er so klein gewesen war damals [sic!], hatte er Scham gespürt, dass er seine Mutter verriet. Geholfen hatte es ihm nicht.*[267]

Die innere Fokalisierung in die Figur Jakobs kann als ein Indiz der Fiktionalität gewertet werden. Zwar gibt es historische Zeugnisse, dass Juden wie Proletarier „Entfremdetheit und Inauthentizität nach 1918 und vor 1933 empfunden haben mussten.“[268] Der im Zitat thematisierte ‚Stolz‘ ist jedoch als eine Empfindung unter

[260] Boie 2022, 49.
[261] Vgl. Boie 2022, 49.
[262] Boie 2022, 49.
[263] Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, Bd. 1, 21.
[264] Boie 2022, 49.
[265] Boie 2002, 52.
[266] Vgl. Ullrich 2014.
[267] Boie 2022, 52.
[268] Wiggershaus 1988, 13.

den Verfolgten zumindest verwunderlich. Damit liegt in dieser Passage ein konjekturales Erzählen vor. Die Darstellung des inneren Zustands in der zweiten Aussage kann proleptisch und allegorisch im Sinne einer brennenden, unstillbaren Scham für den Egozentrismus und für die „kollektive Schuld“[269] sowie den Verrat an den Juden gedeutet werden und auratisiert die Narration. Eine besonders starke Akzentuierung finden diese Aspekte in den Figuren Herrn Hofmanns und seiner Nachbarin Frau Sötebeer. Die letztere lebt immer noch in einer privilegierten Stellung, die ihr äußeres Erscheinungsbild prägt und Hypothesen über ihre Mittäterschaft florieren lässt.[270]

Auch hier greift der konjekturale, nichtdiegetische Erzähler auf referenzielle Verfahren zurück. Herr Hofmann versteckt Jakob. Dieses Faktum wird aus der Perspektive von Jakob positiv bewertet. Auch wenn der Junge die Motive seines „netten“[271] ‚Retters‘ hinterfragt, kann er diese jedoch aufgrund seines jungen Alters weder begreifen noch durchschauen.[272] Die Nachbarin korrigiert Jakobs euphorisch-verklärte Sicht auf den älteren Herrn, indem sie Herrn Hofmann die Priorisierung seiner eigenen Interessen angesichts des bald bevorstehenden Kriegsendes attestiert:

> *[…] „Da hat er nur vorgesorgt, war schließlich ein schlauer Kerl; hat bestimmt gedacht, der Krieg ist doch bald verloren, und wenn ich den Bengel bei mir verstecke, kann mir das hinterher noch mal nützlich sein! Das war ja ein ganz Brauner, der Hofmann! In der Partei seit einunddreißig! Blockwart! Der hatte so viel Dreck am Stecken, der hat bestimmt längst gezittert!“ Sie lacht böse. „Aber er hat vorgesorgt, was? Der hat sofort begriffen, dass ihm das Schicksal einen Trumpf in die Hand gegeben hat, als du bei ihm aufgetaucht bist!“*[273]

Vor dem Hintergrund der Hofmann’schen Diskreditierung versucht sie ihre eigenen Verdienste, nämlich die unterlassene Denunziation, vor Jakob umso heller erstrahlen zu lassen.[274] Dabei werden in der Diffamierung von Hofmann ihre eigenen egozentrischen Beweggründe sowie ihre eigene Angst, „denazifiziert zu werden“[275] evident. Der Erzähler unterlässt die Disambiguierung der Sötebeer’schen Anklage, aber der Name ihres Nachbarn verweist trotz der leichten Verfremdung auf den ‚inneren Zirkel‘ des Diktators, nämlich auf seinen Fotografen Heinrich Hoffmann. Beide Phänomene – der Altruismus aber auch reiner Eigennutz – sind dokumentiert.

Ferner scheint in diesen Passagen eine Allusion auf das Machtsystem durch: Der monokratischen Spitze war im nationalsozialistischen Regime eine Polykratie

[269] Jung 1995, 230.
[270] Vgl. Boie 2022, 47.
[271] Boie 2022, 53.
[272] Vgl. Boie 2022, 53, 148.
[273] Boie 2022, 147.
[274] Vgl. Boie 2022, 147.
[275] Boie 2022, 147.

unterstellt, die nach dem Motto *divide et impera* agierte.[276] Dies führte wiederum zu einer erbitterten Konkurrenz um Anerkennung und mündete in ein brutales Verhalten gegenüber den Verfolgten und Oppositionellen ein.[277] Herr Hofmann, Frau Sötebeer und Frau Pelletier sind dafür überzeugende Exempel.[278]

Der vierzehnjährige Hermann wird mit dem nationalmythischen Heros Hermann des Cheruskers, der auf den Cheruskerfürsten Arminius rekurriert, in Verbindung gebracht. Mit diesem internymischen Verweis, der explizit in der Narration genannt wird,[279] pointiert der nichtdiegetische Erzähler das übersteigerte ‚nationale' Empfinden im ‚Dritten Reich'. Dieser Name galt in dieser historischen Periode als der eines Helden.[280] In der Narration war Hermann ein HJ-Führer. Er ist unter den Bedingungen der Agitation, Propaganda und Indoktrination aufgewachsen, wie dies repetitiv signalisiert wird, und nahm dokumentierte Ideologeme des Nationalsozialismus,[281] auf die der Text mehrfach zurückgreift, unreflektiert auf.[282] Dazu gehört primär die ‚Erweiterung des Lebensraums' wie auch die Subalternität vor dem Hintergrund solcher Kategorien wie Gender, Ethnizität und politische Zugehörigkeit. Der zuerst genannte Aspekt wird durch den Hinweis auf den tatsächlich existierenden Text *Volk ohne Raum* von Hans Grimm[283] implementiert.[284]

Für Hermann gibt es keine *Stunde Null*[285] und wegen seines kriegsversehrten Vaters auch keinen hoffnungsvollen Neubeginn. In einer Äquivalenzrelation bringt der nichtdiegetische Erzähler diese Aspekte und die daraus konsequenterweise folgende Wut, „die dem ganzen Leben [gilt]", zum Ausdruck: „Das ist doch alles falsch!"[286] Diese Wut konzentriert sich auf die Figur des jüdischen, schluchzenden Jungen, für den „alle" Empathie empfinden[287], und kulminiert in dem titelgebenden Satz. Erneut ist in dieser Passage ein Geflecht aus dokumentierten Fakten (die Entnazifizierung und das Selbstmitleid[288]) wie narrativen Strategien erkennbar. Zu den letzteren gehören: die Introspektion in die Figur Hermanns, die Indizierung des mentalen Ereignisses der Figur Jakobs und der Appell des nichtdiegetischen Erzählers, auch die Perspektive eines während des Krieges großgewordenen, gutgläubig-

[276] Vgl. Ullrich 2019, 101.
[277] Vgl. Ullrich 2019, 139.
[278] Vgl. Boie 2022, 163.
[279] Vgl. Boie 2022, 52.
[280] Vgl. Kuzminykh 2022a.
[281] Vgl. Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, Bd. 2, 1044.
[282] Vgl. Boie 2022, 153.
[283] Vgl. Grimm 1926.
[284] Vgl. Boie 2022,15.
[285] Vgl. Falser 2008.
[286] Boie 2022, 154, 163.
[287] Dieses Motiv findet sich oft in der Kinder- und Jugendliteratur, die sich diesem thematischen Schwerpunkt widmet, beispielsweise Boyne 2006, Zusak 2005, Lewin 1999–1999b.
[288] Vgl. Ullrich 2020, 63.

naiven Kindes zu berücksichtigen.[289] In einem Interview pointiert Boie diesen Aspekt.[290]

Die bedingungslose Kapitulation ist für Hermann und erst recht für seinen der nationalsozialistischen Ideologie blind ergebenen Vater Fiete eine tiefe Demütigung,[291] ja ein Schock wie für manche Personen der außertextuellen Realität.[292] Fietes Selbstmord[293] ist nicht allein eine Parallele zum Suizid Adolf Hitlers, sondern zu vielzähligen selbstdestruktiven Schritten seiner Adepten.[294] Auch die Gleichgültigkeit als Reaktion auf diesen Schritt weist Similaritäten auf.[295] Damit verbunden ist die Hoffnung auf eine bessere Zukunft. Diese wird für Hermann mit der Auswanderung nach Amerika, das per se einen Topos für einen Neubeginn darstellt, eröffnet.[296]

Die Bäckerstochter Traute kann sich im Gegensatz zu Jakob und Hermann glücklich schätzen: Ihre Eltern sind am Leben und ihr Haus ist trotz der Bombenangriffe und sogar des Feuersturms, mit dem unter anderem die ‚Operation Gomorrha' vom 24. Juli 1943 bis zum 3. August 1943 gemeint ist, nicht zerstört worden. Doch auch ihre Figur gehört zu den Leidtragenden des Krieges. Sie kann nicht zur Schule gehen und hat keine Freundinnen, dafür aber gibt es die dem Mädchen unwillkommenen, einquartierten „Polacken"[297], die Makuleits.

Aufgrund ihres biologischen Geschlechts wird sie von Hermann, dem ehemaligen HJ-Führer, diskriminiert: „Keine Weiber!"[298] Ihre Femininität wird entsprechend dem von ihm inkorporierten Bild als ein unabänderlicher Geburtsfehler[299] wahrgenommen. Doch sie wehrt sich gegen diese sinnfreie Subordination und sie weiß, wie sie ihre Kontrahenten umstimmen kann. Ihr Wunsch, für einen Moment den Schrecken des Krieges vergessen und mitspielen zu dürfen, ist größer als die Vernunft. Dafür stiehlt sie Brot aus der Bäckerei ihres Vaters. Diese Tat bringt nicht nur ihren Vater an die Grenze der Verzweiflung,[300] sondern auch die geflüchteten Makuleits, auf die als erstes der Verdacht fällt und die in großer Sorge vor einer harten Strafe für den Diebstahl von Lebensmitteln, dem Gefängnis, einem Verfah-

[289] Vgl. Boie 2022, 155.
[290] Vgl. Interview mit Kirsten Boie https://web.archive.org/web/20250503104803/https://www.welt.de/regionales/hamburg/article236107596/Kirsten-Boie-Neuer-Roman-spielt-im-Hamburg-der-Nachkriegszeit.html (04.05.2025).
[291] Vgl. Ullrich 2020, 22.
[292] Vgl. Ullrich 2020, 63.
[293] Vgl. Boie 2022, 171.
[294] Vgl. Ullrich 2019, 151–153, Ullrich 2020, 15, 61.
[295] Vgl. Ullrich 2020, S. 62–63, Boie 2022, 174.
[296] Vgl. Boie 2022, 174. Auch Waldtraut Lewin verwendet im zweiten Band ihrer Trilogie diese Perspektive für ihre Figur (vgl. Lewin 1999a).
[297] Boie 2022, 80.
[298] Boie 2022, 9.
[299] Vgl. Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, Bd. 1, 58.
[300] Vgl. Boie 2022, 80.

ren vor einem englischen Schnellgericht und vor dem Verlust ihres Zimmers leben müssen.[301]

Auch in Trautes Geschichte finden sich zahlreiche Referenzen auf die dokumentierte außerdiegetische Wirklichkeit, die durch ästhetisierende Strategien in den Text eingebunden werden. Allein in dem Gespräch mit ihrem wegen des Brotdiebstahls konsternierten Vater, das im unmittelbaren dramatischen Modus wiedergegeben und durch den in die Figur Traute intern fokalisierten Erzähler kommentiert wird, sind mehrere Aspekte angesprochen: die extreme Knappheit von Lebensmitteln und die damit verbundenen Versorgungsengpässe, der ausschließliche Bezug von Nahrung mittels Marken und die daraus resultierende Notwendigkeit einer akribischen Buchführung seitens der Geschäftsbesitzer, der Ausfall des Schulunterrichts wegen fehlender Räume sowie die Umfunktionierung von unbeschädigt gebliebenen Gebäuden in Lazarette.

Die Ungeheuerlichkeit ihrer Tat wird Traute jedoch erst in dem Gespräch mit Frau Makuleit bewusst. Der nichtdiegetische Erzähler mit einer internen Fokalisation legt Trautes Anagnorisis offen. Hier liegt eine Parallelisierung vor: Frau Makuleits Angst wird in eine Äquivalenzrelation zu Trautes Angst gesetzt. Der Schrecken weicht einer Erleichterung, die im Akt der Vergebung ihre Kulmination findet. Somit ist für beide Figuren ein ‚Neuanfang' möglich. Die auktorial affirmierte Empathie, die Frau Makuleit für Traute, aus der onomastischen Perspektive die Mutige, empfindet und die sie mit den Worten – „Tapfer war das!" – zum Ausdruck bringt,[302] verdeutlicht die unerträgliche Situation der Kinder in Deutschland während des Zweiten Weltkrieges, auf die Kirsten Boie in ihrem Interview explizit eingeht.[303]

In dem Text *Heul doch nicht, du lebst ja noch* konstituiert sich die Perspektivenstruktur durch den nichtdiegetischen Erzähler mit einer multiplen internen Fokalisation in drei jugendliche Figuren. Dank dieser Art der Fokalisierung wird die agonale Konstellation unterschiedlicher Sinnpositionen aufgezeigt. Im Sinne von Michail Bachtins Romantheorie kann man von einer antimonologischen Polyphonie sprechen.[304] Der Grad der Konkretisierung der Figurenperspektiven ist sehr hoch. Dementsprechend generiert die Perspektivenkonfrontation Reibungseffekte beziehungsweise den Grad der Dissonanz zwischen verschiedenen Perspektiven.[305]

Die Wahl des zuverlässigen nichtdiegetischen Erzählers marginalisiert die der kindlichen Sicht inhärente Infantilität. Zugleich bedingt die Wahl dieser souveränen narrativen Instanz eine metaphorische Diffamierung von kindlichen Subjekten zu Objekten des grausamen Geschehens. Die Dramatik, die mit der Genese der

[301] Vgl. Boie 2022, 67, 82.
[302] Vgl. Boie 2022, 83.
[303] Vgl. Interview mit Kirsten Boie https://web.archive.org/web/20250503104803/https://www.welt.de/regionales/hamburg/article236107596/Kirsten-Boie-Neuer-Roman-spielt-im-Hamburg-der-Nachkriegszeit.html (04.05.2025).
[304] Vgl. Bachtin 1971. Vgl. Kapitel I dieser Arbeit.
[305] Vgl. Lindemann 1999, 54.

Empathie für die jugendlichen Leidtragenden der historischen Situation korreliert, ergibt sich aus der Alternativlosigkeit ihrer Lage. Sie haben diese weder verursacht noch konnten sie sie verhindern. Dieses Gefühl des Ausgeliefertseins allusioniert das psychologische Konzept der kollektiven Schuld.[306]

Signifikant für die Wahl der Erzählinstanz ist die Gleichstellung der jugendlichen Perspektiven eines jüdischen und eines deutschen Jungen sowie eines Mädchens und die daraus resultierende Marginalisierung der Deutungshoheit einer der subjektiv gefärbten Versionen. Diese Konzeptualisierung ruft zwar die dokumentierten Gender- und ‚Rassen'-Konzepte des ‚Dritten Reichs' in Erinnerung, deutet jedoch wiederum die Hoffnung auf das Ende der Ära der Subalternität vor dem Hintergrund dieser Intersektionalitätskategorien an.

Darüber hinaus dient die Wahl dieser narrativen Instanz nicht nur der Genese der Spannung, sondern sie augmentiert vor allem die Evidenz der Metafiktionalität, indem die ästhetische Überformtheit und literarische Konstruktion des Textes deutlich ausgestellt und dem jugendlichen Leser vor Augen geführt werden.

Heul doch nicht, du lebst ja noch von Kirsten Boie ist ein hochkomplex organisierter Roman, der zwar auf die narrativen Strategien des traditionellen Dokumentierens in Form einer Implementation des reproduzierten Materials verzichtet, dafür aber diverse ästhetische fiktionalisierende und referenzielle Strategien in all ihrem Facettenreichtum einsetzt. Der zuverlässige nichtdiegetische Erzähler hält sich an die mit der dokumentarischen Praxis korrelierende erzählethische Verantwortung. Mit Hilfe beglaubigender paratextueller Markierungen in der Danksagung akzentuiert Kirsten Boie die fiktionale Erzählsituation und die ästhetisch zu legitimierende Modifikation von ‚Faktenbeschreibungen'.[307] Dadurch wird gezielt die potenzielle Erwartungshaltung einer Mimesis konterkariert. Zugleich inszeniert Boie ihren Text vor dem Hintergrund der von ihr durchgeführten Recherche zu den historischen Ereignissen und der daraus resultierenden Referenzialität als eine wichtige Konstituente des öffentlichen Erinnerungsdiskurses und des kulturellen Gedächtnisses.[308] Durch die Versicherung der dokumentarischen Dignität und gleichzeitig durch die Evokation der Insekurität aufgrund der Synchronität von Faktualitäts- und Fiktionalitätssignalen erreicht der Text eine starke Affizierung des Rezipienten. Die Emotionalisierung des Faktischen kulminiert im Narrativ in einer reflektierten Haltung.

6.3.4 *The Book Thief* von Markus Zusak

Im Paratext des historischen Narrativs *The Book Thief* von Markus Zusak[309] ist die dokumentarische Markierung des realen Autors zu lesen, dass dieser historische

[306] Vgl. Jung 1995.
[307] Vgl. Boie 2022, 188–191.
[308] Vgl. Boie 2022, 188–191 und Interview mit Kirsten Boie https://web.archive.org/web/20250503104803/https://www.welt.de/regionales/hamburg/article236107596/Kirsten-Boie-Neuer-Roman-spielt-im-Hamburg-der-Nachkriegszeit.html (04.05.2025).
[309] Vgl. Zusak 2005.

Text als eine Reminiszenz an die Geschichten seiner Eltern Lisa und Helmut Zusak aus München und Wien gedacht ist.[310] Dieser affirmierende Kommentar im Paratext bedingt eine Ambivalenz, die sich einerseits aus der Komplexität des Nexus von Historie und der (kollektiven) Erinnerung sowie Identitätskonstruktion,[311] andererseits aus der retrospektiv entworfenen Konstruktion[312] der Kindheit konstruiert. Im psychologischen Diskurs herrscht darüber Konsens, dass sich die Kindheit einem direkten Zugriff aus dem Erwachsenenbewusstsein heraus entzieht. Sie kann nur imaginativ konstruiert werden und stellt, wie Mechthild Barth[313] konstatiert, eine stilisierte Imagination von erwachsenen Personen dar. Diese Vorstellung spielt auf spezifische Theorien an, u. a. auf die *Self-Enhancement*-Theorie oder ein symbolisch aufgeladenes Konzept, nämlich auf ein *psychological, memory* oder *dream play*, mit der für dieses charakteristischen internen Fokalisation. [314] Dabei kann der Gegenstand dieser Fokalisierung nur die Erinnerung selbst sein. Das faktische vergangene Geschehen weicht einer unzuverlässigen, fragmentarischen Rekonstruktion von Vergangenheit. Auf der Ebene des *discours* wird sehr häufig auf den „Erzählmodus der Naivität"[315] zurückgegriffen. Kennzeichnend für diesen Modus ist die Narration aus der sprachlichen, perzeptiven, zeitlichen und ideologischen Perspektive der kindlichen narratorialen Instanz, die eine infantile Weltsicht simuliert und gerade dadurch auf die Möglichkeit weiterer Deutungen verweist.[316] Diese narrativen Strategien finden sich in dem historischen Narrativ *The Book Thief* wieder. Des Weiteren werden eine Metalepse[317] sowie eine Mise en abyme[318] konstruiert. Das Buch *The Book Thief*, das der empirische Leser in den Händen hält, ist Liesel Memmingers Autobiografie. Die fiktiven Memoiren bestehen aus zehn Kapiteln und sie werden aus Liesels figuraler zeitlicher, sprachlicher, ideologischer und perzeptiver Perspek-

[310] In der deutschen Übersetzung findet sich dieser Hinweis auf der Umschlagseite (vgl. Zusak 2008). Im englischen Original ist er im Vorwort zu lesen (vgl. Zusak 2005). Vgl. auch Interview mit Markus Zusak in der Süddeutschen Zeitung https://web.archive.org/web/20250503105233/https://www.sueddeutsche.de/kultur/buecherdiebin-autor-markus-zusak-man-muss-vertrauen-haben-1.2109164 (04.05.2025).

[311] Vgl. Jaeger 2016, 71.

[312] In der Kindheitsforschung wird zwischen dem Kind als dem ‚realen' Objekt und der Kindheit als eine aus der Erwachsenensicht behandelte relationale Größe unterschieden (vgl. hierzu stellvertretend Honig 1999).

[313] Vgl. Barth 2009, 20.

[314] Vgl. Boer 1992, Fuchs 1999.

[315] Gutjahr 2010, 31.

[316] Die durch spezifische, später im Einzelnen darzulegende Erzählverfahren inszenierte Reduktion auf ein Weniger-Wissen oder Nicht-Wissen des kindlichen Erzählers und/oder der kindlichen Figur stellt keine Komplexitätsverringerung dar. Sie ermöglicht im Gegenteil eine „Horizonterweiterung" (Barth 2009, 23), insofern sie dem Leser Anlass zur Reflexion eben der Phänomene gibt, die auf dieser Darstellungsebene scheinbar vernachlässigt oder offensichtlich verdeckt werden. Mit anderen Worten ermöglicht der Darstellungsmodus der Naivität fremde und neue Sichtweisen auf feststehende Annahmen wie zum Beispiel die des soziokulturellen Selbstverständnisses (vgl. Emre 2014, 21).

[317] Vgl. Zusak 2005, 559–562.

[318] Vgl. Zusak 2005, 559.

tive erzählt. Zusätzlich konstituiert sich die Perspektivenstruktur durch den diegetischen, allwissenden, die Grenzen der Diegese transzendierenden, vorausgreifenden und zurückblickenden, theoretisch[319] und mimetisch zuverlässigen,[320] jedoch nicht objektiven[321] Erzähler mit manifest narratorialer Perspektive. Die diegetische narratoriale Erzählinstanz deutet an, Liesels Manuskript *The Book Thief* mehrmals gelesen zu haben[322] und überreicht es ihr schließlich nach vielen Jahren bei dem letzten Treffen:

> *When I travelled to Sydney and took Liesel away, I was finally able to do something I'd been waiting on for a long time. I put her down and we walked along Anzac Avenue, near the football field, and I pulled a dusty black book from my pocket.*
> *The old woman was astonished. She took it in her hand and said, Is this really it?*
> *I nodded.*
> *With great trepidation, she opened The Book Thief and turned the pages. „I can't believe…" Even though the text had faded, she was able to read her words.*[323]

Die Entscheidung für die diegetische zuverlässige narratoriale Erzählinstanz, i. e. der Tod, ist psychologisch und kompositionell motiviert und fungiert als ein signifikanter Fiktionalitätsindikator. Somit wird die Diskontinuität zwischen *res gestae* und *historia rerum gestarum*,[324] zwischen Geschichte und Geschehen markiert.

---

[319] Vgl. Zusak 2005, 584.

[320] Die Unzuverlässigkeit des Erzählers kommt nur einmal vor. Am Anfang des Kapitels *The Aryan Shopkeeper* hält der Erzähler kurzzeitig Informationen zurück (vgl. Zusak 2005, 167). Allerdings gibt er einen Hinweis zur Deutung des geschilderten Falls und löst diese Situation sofort auf. Dieses temporäre Defizit ist einerseits durch seine Eigencharakterisierung zu Beginn der Narration zu erklären, in der er sich als „amiable" (Zusak 2005, 3) vorstellt. Andererseits geht es um eine authentische Figurenkonstruktion, schließlich sind Liesel und Rudi (nur) elfjährige Kinder, die kontinuierlich an Hunger leiden. Dadurch wird auf den außerdiegetischen, faktisch nachweisbaren Kontext der Rationalisierung von Lebensmitteln rekurriert. Ferner liegt hier insofern eine Faktualität und Zuverlässigkeit des Erzählers vor, als ein Zuckerbonbon aus hartem Zucker nur schwer in zwei Hälften geteilt werden kann. Schließlich geht es um die Indizierung der engen Freundschaft und des gegenseitigen Vertrauens, denn die beiden Kinder lutschen das Bonbon nacheinander. Dies ist ebenfalls ein Indiz der aufkeimenden Verliebtheit von Liesel und Rudi: Der Erzähler lässt die Figuren ihr Glück aus ihrer sprachlichen und perzeptiven Perspektive zum Ausdruck bringen und weist auf ihre roten Lippen hin (vgl. Zusak 2005, 169).

[321] Die fehlende Objektivität wird bereits mit der Einführung der Figur Liesels realisiert und dann in der scharfen Kritik derjenigen Figuren, die gegenüber der neuen Ideologie Loyalität zeigen, fortgesetzt. So sind die Augen von Hans Hubermann Junior „Führered" [sic!]: The silver in his eyes, however, wasn't warm, like Papa's – they'd been Führered" (Zusak 2005, 112). In der deutschen Übersetzung sind die Augen „geführert [sic!] worden" (Zusak 2008, 116). Des Weiteren sympathisiert der Tod mit Max (vgl. Zusak 2005, 104) und Rudi (vgl. Zusak 2005, 162). Grundsätzlich empfindet er für alle oppositionellen Figuren Empathie und evoziert diese mit Hilfe von diversen narrativen Strategien bei der impliziten Leserschaft (vgl. Zusak 2005, 180).

[322] Vgl. Zusak 2005, 534, 584.

[323] Zusak 2005, 583.

[324] Vgl. Nünning 1995, 287.

Die narratoriale Perspektive nivelliert die Subjektivität der Wahrnehmung der einzelnen Figuren, sowohl der kindlichen als auch der erwachsenen. Alle Figuren erfahren durch diese Subsumption eine metaphorische Diffamierung zu Objekten des Geschehens. Das augmentiert ihre Unfreiheit und stellvertretend die der Individuen im ‚Dritten Reich'. Ferner verstärkt die narratoriale Perspektive mit ihrer „olympischen Allgegenwärtigkeit"[325] die Evidenz der Metafiktionalität, indem die ästhetische Überformtheit und literarische Konstruktion des Textes deutlich ausgestellt und den impliziten jugendlichen Lesern vor Augen geführt werden. Des Weiteren determiniert sie die Spannungskonstruktion. Hinzu kommt das Faktum der, durch die narratoriale Perspektive gegebenen, Possibilität des freien Umgangs mit der Zeit. So wird mehrmals eine „Permutation [von] Geschehensmomenten gegen die chronologische Folge"[326] beziehungsweise eine Anachronie[327] verwendet. Mit vielzähligen Prolepsen[328] transzendiert der Narrator zum einen die Grenzen der Diegese. Er stellt kontinuierlich einen Nexus zwischen der intradiegetischen und der extradiegetischen[329] Realität her. Seine zukunftsgewissen Kommentare basieren partiell auf dem realen historischen Wissen um den Ausgang der von ihm erzählten Katastrophe. Innerfiktional kündigt er den je individuellen Ausgang für die Figuren Liesel Memminger, Rudi Steiner und seine Familie, Hans Hubermann Junior, Rosa und Hans Hubermann, Max Vandenburg sowie für einen unbekannten Piloten an. Die Distanz zwischen den Episoden ist sehr groß. So berichtet der diegetische Erzähler zu Beginn der Narration von einem Flugzeugabsturz und einem hinterlassenen lächelnden Teddybären.[330] Dieser Gegenstand mystifiziert und evoziert *curiosity*. Die auflösende Analepse folgt erst am Ende der Narration[331] und kündigt den „Weltuntergang"[332] an. Auch die Episode mit dem Kuss wird avisiert und erst am Ende komplettiert.[333]

Der diegetische Erzähler thematisiert die Metanarration, indem er über seinen proleptischen Erzählstil reflektiert:

> *Of course, I'm being rude. I'm spoiling the ending, not only of the entire book, but of this particular piece of it. I have given you two events in advance, because I don't have much*

[325] Schmid 2014, 135.
[326] Schmid 2014, 137.
[327] Vgl. Genette 1994.
[328] Der Text *Die Bücherdiebin* von Markus Zusak zeichnet sich durch eine proleptische Narration aus. Weitere Prolepsen finden sich in Zusak 2005, 56, 57, 74–76, 97, 103, 105, 107, 110, 115, 116, 139, 159, 181, 182, 194, 229, 429, 437, 460, 467, 550. Sie sind kompositorisch motiviert. Aus narratologischer Perspektive betrachtet wird dadurch die Allwissenheit des Erzählers augmentiert. Mit Prolepsen transzendiert der Narrator die Grenzen der Diegese. Die Transgression bezieht sich sowohl auf die historischen Fakten als auch auf die stereotypisierten Vorstellungen, nämlich die Vorstellung vom Tod als einem Sensenmann (vgl. Zusak 2005, 79). Dies wiederum evoziert die Impression der Fiktionalität.
[329] Vgl. Zusak 2005, 533.
[330] Vgl. Zusak 2005, 11.
[331] Vgl. Zusak 2005, 513.
[332] Zusak 2005, 527.
[333] Vgl. Zusak 2005, 570.

> *interest in building mystery. Mystery bores me. It chores me. I know what happens and so do you. It's the machinations that wheel us there that aggravate, perplex, interest and astound me. There are many things to think of. There is much story.*[334]

Die oben erwähnten Figuren haben trotz potenzieller autobiografischer Allusionen des realen Autors keine Äquivalente außerhalb der Diegese. Als ihre Implikate haben sie nur in dieser Funktion und nur im Rahmen der erzählten Welt Anspruch auf Wahrhaftigkeit. Dies tangiert auch ihre Handlungen, Gedanken und Gefühle. Die proleptische Narration beginnt bereits bei der Einführung der Figur Liesels. Der narratoriale Erzähler beschreibt sie als eine „Überlebende[335] – „the survivor"[336]. Die Überlebenskunst des Mädchens wird synonymisch und proleptisch im Titel des Buches „The Standover man"[337], das Liesel ihr Freund Max Vandenburg schenkt, wiederaufgenommen. Die Ambivalenz dieser Bezeichnung markiert sowohl Liesels physische Unversehrtheit[338] als auch ihre Resilienz gegenüber Manipulation[339] sowie gegenüber psychischem Schmerz.[340]

Diese zeitliche Diskrepanz ermöglicht es dem narratorialen Erzähler, Liesels Geschichte und die damit korrelierte Genese der Diktatur *ad ovo* zu erzählen. Des Weiteren wird mittels detailreicher Beschreibungen ihres Äußeren sowie ihrer in jeder Hinsicht prekären Lebensumstände Empathie für ihre Figur hervorgerufen. Dies ist eine notwendige Prädisposition für die innerfiktionale *suspense*. Additiv zu den erwähnten narratologischen Techniken des Beschreibens und des Berichtens über ihre traumatische Kindheit werden immersive Strategien eingesetzt: So nimmt der Erzähler eine Introspektion in seine Gefühlswelt vor und legt seine perzeptive Perspektive auf das Mädchen frei. Sein innerer Monolog ist durch ein für sie tiefempfundenes Mitleid geprägt. Aus der Alternativlosigkeit ihrer Lage ergibt sich die Tragik. Die stark subjektiv nuancierte Narration ist ein weiteres Signum der Hybridisierung von Faktualität und Fiktionalität. Der Narrator implementiert sein Mitleid und seine Sympathie für die oppositionellen Figuren kontinuierlich in die Narration.[341] Seine oppositionelle Attitüde manifestiert sich in Sarkasmus und Ironie bei der Beschreibung der politischen Herrschaftselite.[342]

Die Wahl der narratorialen Perspektive ist für die Ebene der Ideologie wichtig. Mittels Introspektion in das Bewusstsein aller zentralen Figuren werden Kontrast- und Korrespondenzrelationen und insbesondere die Antinomie zwischen den Perspektiven der Apologeten der nationalsozialistischen Politik und der zur Opposition

---

334 Zusak 2005, 263.
335 Zusak 2008, 11.
336 Zusak 2005, 5.
337 Zusak 2005, 243. Später heißt es in diesem metadiegetischen Buch: „It makes me understand that the best standover man I've ever known is not a man at al …" (Zusak 2005, 255).
338 Vgl. Zusak 2005, 528, 577.
339 Vgl. Zusak 2005, 475–480.
340 Vgl. Zusak 2005, 455.
341 Vgl. Zusak 2005, 78.
342 Vgl. Zusak 2005, 121.

gehörenden Figuren markiert. So werden Kontrapunkte in den Handlungen, Gedanken und Gefühlen der Figur Alex Steiner aufgezeigt, um ihn später aufgrund seines Infantilismus und seiner mangelnden Urteilskraft, die ihn den manipulativen Versprechungen folgen lassen, zu diskreditieren.[343] Seine Figur wird mit Liesel bezüglich der Fähigkeit, sich seines eigenen Verstandes im genuin Kant'schen Sinn zu bedienen, in Opposition gesetzt. Der Erzähler kann seine Affirmation im Hinblick auf Liesel nicht verbergen.[344]

> *Point One: He was a member of the Nazi Party but he did not hate the Jews, or anyone else for that matter. Point Two: Secretly, though, he couldn't help feeling a percentage of relief (or worse – gladness!) when Jewish shop owners were put out of business – propaganda informed him that it was only a matter of time before a plague of Jewish tailors showed up and stole his customers. Point Three: But did that mean they should be driven out completely? Point Four: His family. Surely, he had to do whatever he could to support them. If that meant being in the Party, it meant being in the Party. Point Five: Somewhere, far down, there was an itch in his heart, but he made it a point not to scratch it. He was afraid of what might come leaking out.*[345]

In der szenischen Darstellung im unmittelbaren dramatischen Modus werden die Sorge des Vaters und das Unverständnis des Sohnes – „But nothing was clear"[346] – aus der sprachlichen ideologischen und perzeptiven Perspektive der beiden Figuren wiedergegeben.[347] Die Konversation aus der sprachlichen Perspektive des infantilen Kindes und seine Begeisterung für einen dunkelhäutigen Athleten lenkt die Aufmerksamkeit auf das Konstrukt der ‚Rassenideologie'.[348]

Zugleich wird in dem zweiten Punkt die anfängliche Unterschätzung der Situation, die kennzeichnend für den tatsächlichen, historischen Kontext war,[349] narratorial mittels Introspektion mit der desaströsen, unaufhaltsamen Entwicklung der Katastrophe mit ihren inhumanen Konsequenzen kontrastiert. Die Diskrepanz zwischen dem äußerlichen Imponieren gegenüber der Partei und der inneren Ablehnung ihrer Maximen sowie den daraus resultierenden Taten prädisponiert das traurige Schicksal des Sohnes Rudi: „Only in the years ahead would Rudy understand it all – when it was too late to bother understanding anything."[350]

---

343 Vgl. Zusak 2005, 161.
344 Vgl. Zusak 2005, 159.
345 Zusak 2005, 60.
346 Zusak 2005, 63.
347 Vgl. Zusak 2005, 62–63.
348 Vgl. Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, Bd. 1, 737–755, Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, Bd. 2, 979–983, 1031–1041, 1087–1091.
349 Vgl. Ullrich 2019, 140.
350 Zusak 2005, 61.

Auch Liesel führt ein Gespräch mit ihrem Pflegevater, das jedoch anders verlaufen[351] und eine Anagnorisis[352] bewirken wird. Diese Konversation wird zwar in einem unmittelbaren szenischen Modus durch die narratoriale Instanz aus der sprachlichen Perspektive der Figuren wiedergegeben. Die Kursivierung augmentiert aber sowohl Liesels „mentales Ereignis"[353] als auch ihren emotionalen Zustand. Die Angst von Hans Hubermann um Liesel wird ebenfalls durch die typografische Markierung angezeigt. Sie findet ihren Ausdruck in den nonverbalen Handlungen, die zwar Liesel schockieren, aber durch ihre erschütternde Wirkung sowie durch die anschließende Erklärung eine *metabolé* und somit das Überleben der Pflegetochter prädisponieren:

> *The Führer.*
> *He was the they that Hans and Rosa Hubermann were talking about that evening when she first wrote to her mother. She knew it, but she had to ask.*
> *„Did the Führer take her away?"*
> *The question surprised them both, and it forced Papa to stand up. He looked at the brown-shirted men taking to the pile of ash with shovels. He could hear them hacking into it. Another lie was growing in his mouth, but he found it impossible to let it out. He said, „I think he might have, yes."*
> *I knew it: The words were thrown at the steps and Liesel could feel the slush of anger, stirring hotly in her stomach.*
> *„I hate the Führer", she said. „I hate him!"*
> *[…] he [Hans Hubermann] slapped Liesel Meminger squarely in the face.*
> *„Don't ever say that!"*
> *His voice was quiet, but sharp.*[354]

Mittels Introspektion werden Divergenzen in der Darstellung und in der Deutung der fiktiven Welt[355] sowie die Breite des Perspektivenspektrums trotz einer zugespitzten Konzentration auf eine narrative Erzählinstanz aufgezeigt. Der Grad der Konkretisierung der Figurenperspektiven und der Grad der Dissonanz zwischen den verschiedenen Perspektiven[356] sind sehr hoch. Der Text basiert auf einer Oszillation zwischen zwei Polen – der vehementen Ablehnung und der blinden Affirmation – und spiegelt die faktisch in der Periode des ‚Dritten Reiches' existente Freund-Feind-Ideologie.[357]

---

351 Vgl. Zusak 2005, 125.
352 Vgl. Zusak 2005, 124. Ein weiteres Gespräch zwischen den Figuren mit einer ähnlichen Wirkung auf das Mädchen findet sich im Kapitel *Liesel's Lecture* (vgl. Zusak 2005, 219–221).
353 Schmid 2019, 66.
354 Zusak 2005, 125.
355 Vgl. Zusak 2005, 58–63.
356 Vgl. Lindemann 1999, 54.
357 Vgl. Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, Bd. 1, 423, 737–755, Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, Bd. 2, 979–983, 1031–1041, 1087–1091.

Darüber hinaus überschaut der Erzähler das Geschehen mit einem klaren referentiellen Wahrheitsanspruch, verzichtet jedoch auf Analysen der Kausalzusammenhänge und ihre Problematisierung, beispielsweise auf den Facettenreichtum historischer (u. a. alternativer) Auslegungen zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Gruppen. Durch die kontinuierliche Variation der erzählerischen Distanz und Fokalisation, insbesondere durch die Alternation der perzeptiven Perspektive und der Introspektion, evoziert der diegetische figurale Erzähler die szenisch-präsentische Narration mit einer synchronen Überschau historischer Ereignisse. Dadurch entsteht historische Präsenz und zusätzlich wird die Impression evoziert, dem historischen Geschehen beinahe ‚beizuwohnen' sowie konkrete historische Orte zu ‚besuchen'. Ferner wird durch die antagonistische Narration, aber auch durch die Ironie eine Möglichkeit eröffnet, die abstrahierten Gedankengänge des Erzählers nachzuverfolgen.

Von Beginn an wird kontrafaktisch erzählt. Dabei bezieht sich die Kontrafaktur jedoch nicht auf die historisch rekonstruierbaren Fakten,[358] sondern auf die allgemein geltenden Vorstellungen und soziokulturellen Konzepte: So besteht der personifizierte Tod darauf, „amiable", „agreeable" und „affable"[359] zu sein und sogar ein Herz[360] zu haben sowie als Folge der Inhumanität „on the surface: unflappabble, unwavering. Below: unnerved, untied, and undone"[361]. Er bemüht sich sowohl explizit durch die Aufzählung seiner ‚Charaktereigenschaften' als auch implizit durch Fakten- und Tätigkeitsbeschreibungen um die Evokation von Empathie für sich

[358] Vgl. Ricoer 1986, 110 zu Mimesis II, die sich als ein Wechselspiel zwischen Neuschöpfung und Sedimentierung, Einbildungskraft und Tradition entfaltet. Vor diesem theoretischen Hintergrund erklärt Stephan Jaeger die Geschichtsschreibung als nicht ausschließlich nachahmend im Sinne von rekonstruierend, sondern selbst schaffend (vgl. Jaeger 2016, 75). Alun Munslow differenziert zwischen drei Ausdrucksformen von Geschichtsschreibung: der rekonstruktiven, der konstruktivistischen und der dekonstruktivistischen (vgl. Munslow 2000, 169–174). Dabei berücksichtigt er sowohl die akademischen als auch die populären Formen der Geschichtsschreibung. Die rekonstruktive Geschichtsschreibung ist vornehmlich an der referentiellen Verbindung zwischen Geschichtsschreibung und Vergangenheit interessiert und versucht, die Vergangenheit so realistisch, objektiv und wahrhaftig wie möglich darzustellen. Konstruktivistische Geschichtsschreibung beschreibt Munslow als einen in der Regel theoretisch komplexen, sozialwissenschaftlichen Ansatz, der nicht ausschließlich empirisch, sondern gerade analytisch und erklärend vorgeht. Anders als eine oft an einzelnen historischen Personen interessierte rekonstruktive Geschichtsschreibung erstellt diese konstruktivistische Hypothesen über kausale Erklärungen des Vergangenen. Munslows dritte und eindeutig favorisierte Ausdrucksform ist die dekonstruktivistische Geschichtsschreibung, die eine ständige Selbstreflexion der Relativität historischer Ereignisse erlaubt (vgl. Munslow 2007, 14). Diese Trichotomie ähnelt der von Ansgar Nünning vorgeschlagenen Taxonomie (vgl. Nünning 1995).

[359] Zusak 2005, 3.

[360] Vgl. Zusak 2005, 162.

[361] Zusak 2005, 331. In der deutschen Übersetzung ist der Tod „äußerlich: unerschütterlich, unbeirrt. Innerlich: zermürbt, zerfahren, zunichtegemacht" (Zusak 2008, 337). Dadurch wird das Alphabet abgeschlossen.

selbst. Seine Rastlosigkeit[362] soll zum Nachdenken angesichts der sich perserverierenden Kriege bewegen.[363]

Indem der Erzähler selbst über den Wahrheitsgehalt von erzählten Geschehnissen reflektiert, werden durchaus metafiktionale Momente in der Narration erkennbar, die dem Text nicht nur auf der Ebene der *histoire*, sondern auch auf der Ebene des *discours* eingeschrieben sind und die die eigene kompositorische Konstruktionsweise ausstellen.

Der Erzähler stützt sich kontinuierlich auf nachweisbare, faktisch belegbare Begebenheiten,[364] Konstellationen[365] und Symbole und implementiert in seine Narration Namen von verbürgten Persönlichkeiten,[366] Orten und kulturell verankerten Wirklichkeitsmarkern wie beispielsweise Geschehnissen,[367] Jahreszahlen,[368] Büchern[369] oder der während des ‚Dritten Reichs' geltenden ‚Rassenlehre' mit ihren

[362] Vgl. Zusak 2005, 5.
[363] Vgl. Zusak 2005, 16.
[364] Vgl. Zusak 2005, 78.
[365] Vgl. Zusak 2005, 163.
[366] Vgl. Zusak 2005, 21, 102. Manche Namen von historischen Persönlichkeiten werden an die Tiere vergeben. So heißt die Katze der Familie Weingarten „Little Goebbels" (Zusak 2005, 102). Der Name wird zwar erklärt, jedoch verweist er auf mehrere Aspekte. Zum einen ist die Symbolik der Katze in der Neuzeit als Inbegriff der Grausamkeit und Unberechenbarkeit zu berücksichtigen. Für das 20. Jahrhundert ergibt sich auf dieser Basis eine Konnektion zur nationalsozialistischen Ideologie (vgl. Butzer/Jacob 2012, 76). Innerfiktional kann der Name des Haustieres einerseits als Zeichen entweder des blinden oder des vorgetäuschten Apologetentums, andererseits als ‚Diskriminierung' des ‚Reichspropagandaleiters' gedeutet werden. Die zuletzt genannte Leseart ist aufgrund der Äquivalenz zu dem sabbernden Schäferhund „Faust" (Zusak 2005, 96) aus dem gleichnamigen metadiegetischen Buch *Faust, the Dog* zulässig. Schließlich kann im Sinne der *animal studies* der Name des Katers auch zum Schutz des Tieres dienen (vgl. zum literarischen Umgang mit ‚jüdischen Tieren' Lewin 1999a, Kassil' 1935). Namentlich erwähnt werden Hitler und Stalin (vgl. Zusak 2005, 331). Der narratoriale Erzähler parallelisiert sowohl diese historischen Persönlichkeiten als auch deren *modi operandi* gegenüber ihrem eigenen Volk.
[367] Vgl. Zusak 2005, 107–108, 278, 318.
[368] Vgl. Zusak 2005, 15, 21. In der englischen Fassung wird Liesels Traum in der deutschen Sprache wiedergegeben. Sie redet im Traum mit dem ‚Führer' (vgl. Zusak 2005, 21). In der deutschen Übersetzung wird statt des Wortes ‚Führer' der Name der historischen Persönlichkeit – Adolf Hitler – verwendet (vgl. Zusak 2008, 26).
[369] Namentlich wird *Mein Kampf* erwähnt (vgl. Zusak 2005, 30, 113, 133, 135, 179). Alle anderen Bücher, bis auf den DUDEN, also *The Gravedigger's Handbook* (vgl. Zusak 2005, 29), *Faust, the Dog* (vgl. Zusak 2005, 96), *The Shoulder Shrug* (vgl. Zusak 2005, 155), *The Mud Man* (vgl. Zusak 2005, 241), *The Whistler* (vgl. Zusak 2005, 231), *The Dream Carrier* (vgl. Zusak 2005, 349), *A Song in the Dark* (vgl. Zusak 2005, 454), *The Last Human Stranger* (vgl. Zusak 2005, 491), *The Rules of Tommy Hoffman* (vgl. Zusak 2005, 455) – sind fiktional und fungieren als Mittel der impliziten Kritik an der in der fiktionalen Welt herrschenden Ideologie. Die Einbindung des Buches *The Whistler* in die Narration ist kompositorisch motiviert (vgl. Zusak 2005, 231), um einerseits Liesels unstillbares Verlangen nach Büchern (vgl. Zusak 2005, 311–314), aber auch ihre Loyalität gegenüber ihrer Pflegemutter Rosa (vgl. Zusak 2005, 280) zu veranschaulichen. Andererseits werden mit Hilfe dieses Buches Rudis Gefühle für sie indiziert (vgl. Zusak 2005, 261, 323, 326). Ferner wird Liesel von Rudi zur Bücherdiebin ernannt, als sie dieses Buch stiehlt (vgl. Zusak 2005, 314). Rudi revidiert seine Meinung und spricht seiner Freundin diesen ‚Titel'

klar umrissenen ‚Rassendispositionen'[370] sowie der daraus resultierenden ‚Rassenphysiognomie.'[371]

Darüber hinaus bedient sich der Erzähler einer differenzierten Farbsymbolik, in deren Zentrum die Farben weiß, schwarz und rot stehen und konnektiert diese mit den Augenblicken, in denen er Liesel begegnet ist.[372]

Weiß steht für das Jahr 1939 in einem trichotomischen Bezug, der die Struktur eines Palimpsestes trägt. Die Oberflächenstruktur ist durch einen jahreszeitlichen Bezug markiert, da im Winter des Jahres 1939 Liesels Bruder stirbt. Dieser Verlust führt den Interpreten zu einer weiteren symbolischen Ebene, auf der die Farbe Weiß den Tod[373] symbolisiert, sowohl den Tod Werners, als auch in antizipatorischer Form die im Verlauf der Diegese eintretenden Todesfälle, nämlich die der Söhne von Frau Holzinger, wie auch in einem globaleren Zusammenhang die der Opfer des Bombenkrieges. Durch diese Vorwegnahme auf der symbolischen Ebene der Farbe Weiß wird eine Konnektion mit der der Farbe Rot gebildet, die für das Feuer steht, das die Bombenflugzeuge der Alliierten in den angegriffenen deutschen Städten hinterließen. Auf der tertiären, verborgensten Ebene des Palimpsestes aber steht Weiß für den sogenannten ‚Fall Weiß'[374], also für den deutschen Plan des militärischen Angriffs auf Polen vom 1. September 1939 an und damit wiederum in einer Verbindung zu der den Tod symbolisierenden Farben wie auch zu der auf den Herbst des Jahres folgenden Jahreszeit, dem Winter. Die Farbe schwarz symbolisiert schließlich die metaphorische Finsternis, die durch die schwarze Uniform der SS, die wie in einem Brennspiegel das innerste Machtzentrum des NS-Staates versinnbildlicht, repräsentiert wird. Diese drei Farben scheinen omnipräsent zu sein.

---

aus zweierlei Gründen ab (vgl. Zusak 2005, 512). Zum einen: „Steeling is what the army does. Taking your father, and mine" (Zusak 2005, 512). Zum anderen wartet Ilse Hermann auf Liesels ‚heimliche' Besuche. Sie stellt ihr einen Teller mit Plätzchen hin und schenkt ihr zunächst den DUDEN und später ein schwarzes liniertes Heft, in das Liesel ihre Geschichte, die der Leser in den Händen hält, aufschreiben wird. Dadurch rettet Ilse Hermann dem Mädchen das Leben (vgl. Zusak 2005, 557). Der Erzähler zeigt durch die Übernahme des Spitznamens ‚Bücherdiebin' seine Sympathie für die oppositionelle Figur Rudis (vgl. Zusak 2005, 315–326). *The Whistler* wird während eines Bombenalarms vorgelesen (vgl. Zusak 2005, 408, 473). Die spannende Narration dieses Buches veranlasst die Nachbarin, Frau Holzinger, einen Schritt zur Versöhnung zu machen (vgl. Zusak 2005, 414), und als sie die Nachricht vom qualvollen Tod ihres Sohnes erreicht, dient Liesels Vorlesestunde der temporären Ablenkung (vgl. Zusak 2005, 501). Die zwei realen Bücher werden in eine Opposition gebracht: Der DUDEN erklärt Wörter, die das Leben schenken (vgl. Zusak 2005, 557), während *Mein Kampf* als der Inbegriff der Propaganda die hybriden Ambitionen seines Autors Adolf Hitler verschleiert (vgl. Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, Bd. 1, 740 ff.). Innerfiktional wird die vergiftende Wirkung in der Parabel *The Word Shaker* aufgenommen (vgl. Zusak 2005, 474–480).

370 Vgl. Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, Bd. 1, 737–755, Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, Bd. 2, 979–983, 1031–1041, 1087–1091.

371 Vgl. Kiefer 1991.

372 Vgl. Zusak 2005, 7, 10, 15, 19, 115.

373 Vgl. Butzer/Jacob 2012, 481.

374 Vgl. Piekałkiewicz 1982.

Auf die Darstellung der Farben folgt die dokumentierte Kinderlandverschickung:[375] Liesel wird von ihrer Mutter nach München gebracht. Und schließlich kommt sie nach Molching. Die Verfremdung des außerdiegetischen Olching, das nahe bei München liegt, steht ebenfalls in einem Konnex mit der politischen Partei. Das ‚M' vor ‚Olching' allusioniert genau wie die topographische Nähe des real existierenden Ortes die Stadt München, welche nicht allein Gründungsort und bis 1945 Sitz der Reichsleitung der NSDAP war, sondern auch am 9. November 1923 den Schauplatz des gescheiterten ‚Hitlerputsches' darstellte und seit 1935 als ‚Hauptstadt der Bewegung' tituliert wurde.

Auf die im ‚Dritten Reich' geltende ‚Rassenlehre'[376] verweist der Erzähler bei der Beschreibung der Figuren Liesel, Rudi, Max und Franz Deutscher. Liesel ist mit „German-blond [hair]", aber mit „dangerous […], [d]ark brown [eyes]"[377] konzipiert. Max weist Merkmale des stereotypisierten Äußeren auf: „his skin [is] the colour of eggshells"[378] und „[t]he Jew [is] filthy"[379]. Seine Augen sind „swampy"[380] und seine Haare gleichen bald Federn, bald einem Geäst.[381] Durch diese doppelte Kontrafaktur wird die ‚Rassenphysiognomie' entkräftet. Denn dem antisemitischen Stereotyp zufolge haben Juden eine große, gebogene Hakennase sowie eine Glatze.[382]

In der Figur von Franz Deutscher wird die ‚Rassenphysiognomie' wiederaufgenommen: So ist er „the blond epitome of Hitler Youth standards"[383]. Franz Deutschers Adäquanz wird durch seine Gewaltbereitschaft und Inhumanität gegenüber der oppositionellen Figur Rudi und der an körperlichen Beeinträchtigungen leidenden Figur Tommi Müllers expressiert.[384] Tommi wird mit einer ponierenden Kontinuierlichkeit mit martialischen Exklusionsmechanismen konfrontiert, wobei in der

375 Vgl. Ullrich 2019.
376 Vgl. Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, Bd. 1, 737–755, Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, Bd. 2, 979–983, 1031–1041, 1087–1091.
377 Zusak 2005, 31.
378 Zusak 2005, 217.
379 Zusak 2005, 227. Dieses Attribut ist zwar in dem unmittelbaren situativen Kontext direkt, d. h. bezogen auf das temporäre Erscheinungsbild der Figur Max, zu verstehen, aber es ist das Faktum zu berücksichtigen, dass die narrative Instanz des diegetischen narratorialen Erzählers die Ereignisse von 1933 bis 1945 kontinuierlich aus ihrer eigenen sprachlichen, perzeptiven und ideologischen Perspektive explizit und implizit kritisiert. Der Erzähler nimmt ferner permanent eine Introspektion und Perzeption in alle Figuren vor. Aus diesem Grund kann diese Äußerung den Verfolgern und ihrer Sichtweise auf die Juden zugeschrieben werden. Die Wiederaufnahme dieses Adjektivs im Kapitel „*The Long Walk to Dachau*" indiziert die Ambivalenz und erlaubt es, die Richtigkeit der Hypothese anzunehmen.
380 Zusak 2005, 540.
381 Vgl. Zusak 2005, 540.
382 Vgl. Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, Bd. 1, 740 ff.
383 Zusak 2005, 385.
384 Vgl. Zusak 2005, 294–296.

Narration subtil auf das am 14. Juli 1933 verabschiedete „Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses“[385] hingewiesen wird.

Auch Rudis Figur weist die Merkmale auf, die „als Kennzeichen des Deutschtums“[386] gelten. Diesmal erfolgt die Beschreibung aus der sprachlichen und ideologischen Perspektive des Vaters im unmittelbaren dramatischen Modus: „[…] you've got beautiful blond hair and big, *safe* blue eyes. You should be happy with that, is that clear?“[387] Dabei werden die „gefährlichen“ braunen Augen mit den „beruhigenden“[388] blauen Augen in eine Opposition gebracht. Die kontextbezogene Semantik der Farben ist ambivalent. Zum einen vermutet der Erzähler, der sich in dieser Passage als unzuverlässig erweist, dass Liesel ihre Augen vom Vater geerbt haben könnte: „Perhaps she received them from her father.“[389] Der Modus seiner Figur ist subjektiv.[390] Er gehört der oppositionellen linken Partei an. Der Erzähler nimmt eine Introspektion in die Figur Liesel vor und berichtet aus ihrer ideologischen und sprachlichen Perspektive von ihrem anfänglichen ‚Nicht-Verstehen' des Wortes ‚Kommunist'[391] und der ganzen Situation,[392] obwohl sie kein „Dummkopf“[393] ist. Das Verschweigen politischer Hintergründe ist kennzeichnend für die historischen Narrative der Kinder- und Jugendliteratur:[394]

> *That strange word [Kommunist] [sic!] was always there somewhere, standing in the corner, watching from the dark. […] When she asked her mother what it meant, she was told it wasn't important, that she shouldn't worry about such things.*[395]

Erst während einer fiktionalen Bücherverbrennung anlässlich der Feier von Hitlers Geburtstag am 20. April 1940 erschließt sich dem Mädchen eine in der nationalsozialistischen Ideologie konstruierte Similarität zwischen Juden und Kommunisten.[396]

Der politische und geistige beziehungsweise moralische zivile Widerstand[397] ist ebenfalls ein sich wiederholendes Motiv der Kinder- und Jugendliteratur, die sich diesem thematischen Schwerpunkt widmet. Liesel leistet geistigen Widerstand,

---

385 Vgl. Gütt/Rüdin/Ruttke 1936.
386 Zusak 2008, 37.
387 Zusak 2005, 61, Hervorhebung seitens der Autorin dieser Arbeit.
388 Zusak 2008, 69.
389 Zusak 2005, 31.
390 Vgl. Jannidis 2004.
391 Vgl. Zusak 2005, 31.
392 Vgl. Zusak 2005, 104.
393 Zusak 2008, 90. In der englischen Fassung heißt es: „I am not stupid“ (Zusak 2005, 84). Die Reaktion, die auf Liesels Aussage folgt, lautet: „No-one argued“ (Zusak 2005, 84).
394 Vgl. Boyne 2006, Wölfel 1991, Lewin 1999–1999b. In *The Book Thief* versucht Herr Steiner zwar seinem Sohn zu erklären, warum dieser nicht den afrikanischen Leichtathleten Jesse Owens im Aussehen imitieren solle, aber sein unbeholfener Erklärungsversuch schlägt fehl: „But nothing was clear“ (Zusak 2005, 63, 96).
395 Zusak 2005, 31.
396 Vgl. Wiggershaus 1988, 13.
397 Vgl. Sémelin 2021 und Kapitel III dieser Arbeit, Fußnote 368.

indem sie einerseits die faschistische Ideologie ablehnt[398] und andererseits die anthropomorphisierten Bücher[399] rettet. Aus der Perspektive der alleinherrschenden Partei waren die Kommunisten, die durch die braunen Augen von Liesel und möglicherweise von ihrem Vater innerfiktional aktualisiert werden, gefährlich. Aus der Sicht der Opponenten war braun als die offizielle Einheitsfarbe der NSDAP eine Gefahr verheißende und symbolisierende Farbe und avancierte seit 1925 auch in der Literatur zum politischen Symbol für den Nationalsozialismus und seine Vertreter.[400]

Rudis blaue, von der politischen Elite affirmierten Augen schützen ihn zwar vor der potenziellen Verfolgung, symbolisieren aber auch seine Naivität.[401] Darauf deutet seine blinde Euphorie hin, als er sein Gesicht schwarz anmalt, nur um seinem Idol Jesse Owens ähnlich auszusehen. Für Rudis Figur ist eine Anagnorisis vorgesehen.[402] Sein oppositionelles Handeln, seine exzellenten Noten und seine herausragenden sportlichen Leistungen[403] sind wie folgt motiviert: „He'd wanted to show his past tormentor [i. e. Franz Deutscher] what he was capable of, but he also wanted to prove himself to everyone. Now *everyone* was in the kitchen"[404]. Sein Vorhaben, seine Exzellenz allen zu beweisen, erweist sich als Naivität, die zu gravierenden, durch den Erzähler proleptisch angekündigten Konsequenzen führt.[405]

---

[398] Darauf deutet nicht nur der im Affekt geäußerte Hass (vgl. Zusak 2005, 121), sondern auch ihre Lektüren, u. a. *Faust, the Dog* von Mattheus Ottleberg, hin. In dem fiktionalen Text handelt es sich um einen Schäferhund „with the obscene drooling problem" (Zusak 2005, 96). Diese Mise en abyme liest sich als eine implizite Kritik an den Apologeten des politischen Systems. Ein weiteres Buch, *The Shoulder Shrug*, das Liesel „excellent" (Zusak 2005, 155) findet, handelt von einem Juden, der „vorteilhaft beschrieben [war] und in ein gutes Licht gesetzt [wurde]. Unverzeihlich" (Zusak 2008, 159, Zusak 2005, 155). Auch das Buch *The Mud Man* kritisiert die dominierende Ideologie (vgl. Zusak 2005, 241). Mit dem Titel *The Last Human Stranger* (vgl. Zusak 2005, 491) wird die besondere Position der Figur des Mädchens aufgrund ihrer Humanität hervorgehoben. Kompositorisch nach dem parabolischen Märchen *The Word Shaker* platziert (vgl. Zusak 2005, 474–481) stehen der Titel des Buches und die Parabel in einem engen Konnex und fungieren als pointierte Mittel der Kritik. Schließlich ist zu erwähnen, dass die Seiten des Buches *Mein Kampf* für die Herstellung von zwei Büchern, und zwar des Bilderbuches *The Standover Man* (vgl. Zusak 2005, 244–256) und der Parabel *The Word Shaker* (vgl. Zusak 2005, 474–480) verwendet werden. Der Jude Max Vandenburg fertigt darauf Skizzen seiner Sichtweise des ‚Dritten Reiches' (vgl. Zusak 2005, 301–302), die Liesel schockieren, aber die in ihrer Figur keimende Erkenntnis beschleunigen. Max Vandenburg möchte dieses Buch einem elfjährigen Mädchen keineswegs empfehlen. Ferner fühlt es sich für Liesel, Rosa, Hans und Max gut an, die Seiten dieses rassistischen Konvoluts (Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, Bd. 1, 187, 227, 425, 705, 737–771, 799, 817, 851–853, 855–862, Hartmann/Vordermayer/Plöckinger/Töppel 2016, Bd. 2, 979, 1013–1019, 1031, 1053–1057, 1089, 1427, 1585–1585, 1597) weiß zu übermalen (vgl. Zusak 2005).

[399] Zusak 2005, 129, 146.

[400] Vgl. Butzer/Jacob 2012, 88.

[401] Vgl. Zusak 2005, 60–63.

[402] Vgl. Zusak 2005, 435, 469.

[403] Vgl. Zusak 2005, 387–390.

[404] Zusak 2005, 435. Unter dem Indefinitpronomen ‚*everyone*' verbirgt sich ein Leiter einer ‚Nationalpolitischen Erziehungsanstalt' (vgl. Schäfer 1997).

[405] Vgl. Zusak 2005, 407, 435, 437.

Die Diskreditierung der anthropologischen Grundkonstanten durch die Apologeten der NS-Ideologie, die auch in der Figur Hans Hubermann Junior[406] aktualisiert werden, geben dem Erzähler einen Anlass für seine implizite Kritik an den extradiegetischen historischen Ereignissen und ihren Akteuren.

Blau ist aber auch ein Sinnbild des Todes. Wurde der Tod in der Antike[407] sowie in der Frühen Neuzeit mit der Farbe Schwarz in Verbindung gebracht, verschiebt sich die Symbolik in der Romantik hin zu Blau. Die blauen Augen des Jungen können aus der Retrospektive betrachtet als ein kataphorisches Element interpretiert werden.

Zu den Elementen der Faktizität gehören der in den Text implementierte ‚Bund Deutscher Mädchen' – „United German Girls"[408] – für Mädchen im Alter von 14 bis 18 Jahren sowie die Aktivitäten, die diesen Organisationen zukamen. Liesel ist 10 Jahre alt und hat dem „Jungmädelbund"[409] beizutreten. Aufgrund ihres Alters ist sie laut §1 Abs. 2 Nr. 3 der Jugenddienstverordnung vom 25. März 1939[410], die auf dem Gesetz über die Hitlerjugend vom 1. Dezember1936 basierte, dazu verpflichtet. Die implizite Kritik seitens der Figuren wird in der folgenden Aussage markiert: „They never spoke about it much."[411] Dieses Schweigen markiert einen Akt der inneren geistigen Opposition.[412] Der Diebstahl von Büchern wird, von seiner eigentlichen moralischen Perversion entkleidet, zu einem unmittelbar salvatorischen Akt der Essenz menschlicher Existenz und somit zu einem additiven Signum des zivilen geistigen Widerstandes.

Zwischenfazit

Die analysierten literarischen Texte sind hochkomplex organisierte Jugendromane, die die narrativen Strategien des traditionellen Dokumentierens in Form einer Implementation der faktualen Authentizitäts- und Evidenzgaranten mit mannigfachen ästhetischen fiktionalisierenden und referenziellen Techniken hybridisieren. Die faktischen Elemente bilden das Fundament für die Narration und plausibilisieren die narratoriale Perspektive, die traditionelle Geschichtsbilder bestätigt und ergänzt. Es wird eine ästhetische Synthese von faktualen und fiktionalen Konstituenten indiziert. Diese intendierte Markiertheit der ästhetischen Hybridisierung differenziert jugendliterarische Dokufiktionen von den dokufiktional verfahrenden *historical*

406 Vgl. Zusak 2005, 421, 442, 443.
407 Vgl. Butzer/Jacob 2012, 77.
408 Zusak 2005, 41.
409 Zusak 2008, 46. In der deutschen Fassung wird die Organisation ‚United German Girls' als ‚Jungmädelbund' übersetzt. Dies ist in Anbetracht des Alters der zentralen Figur authentischer.
410 Vgl. https://web.archive.org/web/20250114234801/https://www.verfassungen.de/de33-45/hitlerjugend36.htm (04.05.2025).
411 Zusak 2005, 41.
412 Vgl. Sémelin 2021.

narratives der Erwachsenenliteratur, deren Telos in einem möglichst kohärenten, nicht identifizierbaren Amalgam von Fakt und Fiktion besteht.

Der zuverlässige nichtdiegetische Erzähler in dem Text *Heul doch nicht, Du lebst ja noch* von Kirsten Boie mit manifest narratorialer Perspektive sowie mit olympischer Allgegenwärtigkeit und Allwissenheit hält sich zwar an die mit der traditionellen dokumentarischen Praxis korrelierende erzählethische Verantwortung, durchbricht aber an besonders brisanten Stellen die für eine historische Chronik beziehungsweise Dokumentation präsupponierte Disposition der Linearität durch figurale Introspektionen sowie durch die narratorialen, die Grenzen der Diegese transzendierenden, Prolepsen und Analepsen. Mit diesem Verfahren wird die literarästhetische Überformtheit der Historie erkennbar exponiert. Die unverkennbare Symbolik, u. a. Farbsymbolik, in Kombination mit konkreten Hinweisen auf die als real geltenden zeitgeschichtlichen Konstellationen und historisch verbürgten Persönlichkeiten sowie in Verbindung mit intertextuellen expandierenden Äquivalenzen fungiert als Indiz der markierten Dokufiktionalität. Kirsten Boie akzentuiert im Peritext[413] die fiktionale Erzählsituation und die ästhetisch zu legitimierende Modifikation von ‚Faktenbeschreibungen'. Dadurch wird die illusionierende Lektüre gezielt konterkariert. Ol'ga Gromova und Markus Zusak deuten zwar im Peritext explizit darauf hin, dass ihre Texte auf realen Ereignissen basieren und suggerieren mit ihren Kommentaren, Geschehens-, Situations- oder Personenillusionen dokumentarische Dignität. Sie implementieren jedoch deutlich erkennbare narrative Fiktionalitätsindikatoren. Durch diese Transparenz der auktorialen Position wird in den Handlungslinien, die fiktionale Figuren tangieren, die potenzielle Erwartungshaltung einer Mimesis konterkariert. Aufgrund der polyvalenten Narration, die die Interferenz von stark divergierenden Perspektiven impliziert, tendieren die betrachteten Texte zu dem Pol der ästhetischen Autonomie. Sie sind selbstreferenziell und individuell, insofern sie keine textexternen Ziele verfolgen. Ihre kognitiv-reflexive und affektive Wirkung ist absichtslos. Dank dieser subjektivierenden Aktualisierbarkeit ist eine internationale und auch überzeitliche Rezeption möglich.

Durch die vielzähligen Markierungen der Fiktionalität besteht trotz der transgressiven Parallelisierung mit den realen historischen Persönlichkeiten und Ereignissen die Option, diese als Implikate der Diegese aufzufassen. Vor diesem Hintergrund können die Wahl der jugendlichen und erwachsenen Figuren, ihre Konzeption, ihre Bewusstseinsinhalte und Aktionen, ihre Einführung auf der Ebene des *discours* durch mittelbare narrative und unmittelbare dramatische Modi sowie Ereignisse, in die sie auf der Ebene der *histoire* involviert sind, als Faktizität und Fiktionalität synthetisierende Strategien identifiziert werden. Ferner wird die synchrone Implementation von Fakt und Fiktion in die Narration durch die Fragmentierung des realen Stoffes mittels des episodenhaften, raffenden Erzählens und auch durch die konjekturale Narration verwirklicht.

[413] Vgl. Boie 2022, 188–191.

In allen betrachteten Texten sind die Zahl und die Streubreite von Realitätsreferenzen sehr hoch. Die intertextuellen Bezüge erfolgen sowohl zu nichtfiktionalen Textsorten, die als Quellen historiografischer Darstellungen dienen, als auch zu fiktionalen Texten. In dem Text *The Book Thief* werden nicht real existierende fiktionale Texte in die Narration implementiert. Diese dienen der subversiven Kritik und augmentieren die oppositionelle politische Position der Figuren sowie ihren geistigen Widerstand.

Die betrachteten Romane zeichnen sich durch die Präsenz einer expliziten Erzählinstanz aus, die zu Digressionen, metasprachlichen, metanarrativen, metafiktionalen und metahistoriographischen Äußerungen neigt sowie Multiperspektivität (Murakami und Boie) zulässt. Die Dominanzverhältnisse verlagern sich von der reinen Darstellung eines geschichtlichen Geschehens auf der diegetischen Ebene hin zur Reflexion über Historiographie durch die narratoriale Instanz. Diese Dominanz lässt sich durch die der Kinder- und Jugendliteratur präsupponierte Sozialisierungsinstanz erklären.

In Bezug auf den Zeitbezug und die Vermittlungsformen können sowohl historische Narrative mit einer ausschließlichen Vergangenheitsorientiertheit mit reiner Vergangenheitshandlung als auch solche mit einer Gegenwartsorientiertheit mit zusätzlicher Gegenwartsperspektive differenziert werden. Die Anordnung des Geschehens ist vorwiegend achronologisch mit einem narrativ-fiktionalisierten (Bericht und Figurenrede) als auch diskursiv expositorischen Modus (Beschreibung, Kommentar, Reflexion und Erzählerrede). Die Geschichtsdarstellung erfolgt parabolisch, metonymisch, metaphorisch und intertextuell und avanciert somit zu einem Objekt der Reflexion. Das faktenorientiert-realistische und das poietisch-fiktionalisierte Geschichtsmodell werden synthetisiert. Das Wissen der Historiografie ist für die Komposition auf der Ebene der *histoire* entscheidend. Die metapoetische Geschichtsdarstellung ist intensiv und fragmentarisch, jedoch sind die Kongruenz, Plausibilität und Anschließbarkeit zwischen fiktionalen Geschichtsmodellen und dem Wissen der Historiographie gewährleistet.

Die analysierten historischen Narrative von Ol'ga Gromova, Markus Zusak, Kirsten Boie und Haruki Murakami sind im Sinne der Autonomieästhetik von Immanuel Kant, Friedrich Schiller und Georg Wilhelm Friedrich Hegel frei. Sie folgen keinem konkreten Ziel. Ihr ‚Zweck' erwächst aus einem inneren Telos und sie sind somit nur von ihrer ästhetischen Scheinhaftigkeit determiniert. Dank dieser subjektiven Aktualisierbarkeit der ästhetischen Erfahrung wird ihre überzeitliche und internationale Wirkung möglich. Das scheint die Praxis, in der Markus Zusaks, Haruki Murakamis, Ol'ga Gromovas und Kirsten Boies Texte in mannigfaltige Sprachen übersetzt wurden, zu bestätigen. Diese Narrative lenken die Aufmerksamkeit auf historische, soziokulturelle und politische Dimensionen des Realitätskontextes, lösen ihn dadurch aus der Kontingenz heraus und verleihen ihm durch die literarästhetische Bearbeitung, die primär eine Desautomatisierung der konventionalisierten Rezeptionsmechanismen anvisiert, eine pointierte Ausprägung.

Die Polyvalenz der analysierten historischen Narrative und die ihnen inhärente Interferenz von divergierenden Sinnperspektiven kompliziert die Monosemierung

und ihre Verengung auf einen konkreten Begriff. Die Perspektivierung und Vieldeutigkeit der Narration führen zu einer facetten- und nuancenreichen Darstellung historischer Ereignisse. Dadurch wird die Autonomie des Lesers realisiert, dem kein konkretes Verstehen oder gar Handeln suggeriert wird. Die kognitiv-reflexive und affizierende, jedoch nicht manipulierende Lektüre wird durch das kompositorische und das stilistische Arrangement, das eine ästhetische Erfahrung ermöglicht, erreicht. Dank der eingesetzten narrativen Strategien der Dokufiktionalität wird das Kant'sche Postulat, demzufolge eine ästhetische Idee „viel zu denken veranlaßt" sowie „das Vermögen der intellektuellen Vernunft in Bewegung bringt", auf wesentlich intensivere Art realisiert als dies bei der „bloßen Veranlassung zum Denken der Fall" ist.[414]

[414] Vgl. Kant 2009, 203.

7. Kinder- und Jugendliteratur als Weltliteratur

In diesem Kapitel ist der Frage nachzugehen, ob die Möglichkeit besteht, Kinder- und Jugendliteratur als Weltliteratur zu betrachten. Da der Begriff ‚Weltliteratur' sich einer Festlegung auf *eine* Bedeutung beziehungsweise der Zuordnung auf *ein* Konzept aufgrund seiner Dynamik sowie aufgrund seiner Anschlussfähigkeit an vielzählige literaturwissenschaftliche Felder entzieht, sollen im ersten Schritt diverse Perspektiven, die jeweils einen anderen Aspekt privilegieren, expliziert werden. In einem weiteren Schritt wird geprüft, ob die Verwendungsweisen des Terminus ‚Weltliteratur', die an die allgemeine Literatur herangetragen werden, auch für die Kinder- und Jugendliteratur angewendet werden können. Eine besondere Aufmerksamkeit wird dabei auf die ästhetische Komponente des heterogenen Diskurses ‚Weltliteratur' gelegt.

7.1 Allgemeine Literatur als Weltliteratur

Die Genese des Begriffs ‚Weltliteratur' ist eng mit Johann Wolfgang von Goethes Wahrnehmung[1] des beschleunigten Wechsels der lediglich temporär gültigen Parameter der sozialen Verfasstheit sowie der Veränderungen im Kommunikations- und Verkehrswesen seiner Zeit und den daraus resultierenden neuen Möglichkeiten

[1] Der Begriff findet sich bereits bei Wieland und Voltaire (vgl. Lamping 2019, 3).

verbunden. Der deutsche Dichterfürst etabliert ein transnationales, von Toleranz geprägtes Denkmodell einer harmonischen Gemeinschaft[2] europäischer schreibender Intellektueller, eine gesellschaftliche Utopie mit ausgeprägten literarisch-relevanten, grenztranszendierenden sozialen Beziehungen, die Spuren in literarischen Texten hinterlassen. In Goethes Vorstellung ist ein Autor der Weltliteratur ein in mehr als einer Literatur belesener, mehr als einer Sprache mächtiger Schriftsteller. Er hat zumindest zeitweise außerhalb seines Herkunftslandes gelebt. Er denkt international und ist häufig interkulturell interessiert. Er schreibt in mehr als einer Sprache und sucht die literarische Zusammenarbeit mit Autoren anderer Sprachen. Darüber hinaus beteiligt er sich am Projekt einer universalen Bildung, ohne dabei allerdings die Spezifika des jeweils Eigenen und des Fremden aus den Augen zu verlieren. Das Eigene konstituiert sich aus den kulturellen, identitätsstiftenden Paradigmata wie beispielsweise der individuellen Identität, während das Fremde kulturelle und literarische Alterität inkludiert.[3] Er plädiert für expandierende Strukturen eines wechselseitigen internationalen Literaturinteresses, impliziert dabei jedoch nicht ein Produktionsmuster für eine neue kollektive Literatur. Es geht ihm vielmehr um intellektuelle Freiheit. Mit dieser Vorstellung rekurriert er auf die Konzepte der Autonomieästhetik, denn nur freie Texte können diesen Theoremen gerecht werden.

Seit der Einführung dieses Terminus wird der Diskurs um die Weltliteratur immer noch kontrovers geführt.[4] Trotz des Facettenreichtums birgt sich in seinem Kern die Idee internationaler Verständigung *qua* Literatur. Er bezieht sich somit auf Literatur, die „über Sprachgrenzen hinweg aus Literatur entsteht, sich auf frühere bezieht, spätere anregt und die beständig verarbeitet, fortgeschrieben und übersetzt wird“[5]. Das Konzept zeichnet sich durch die Pluralität der Ansätze aus, es ist auf vielerlei Weisen bestimmbar und unter der Impression neuer Entwicklungen und

[2] Vgl. zur Gegenposition der Literatur als eines Kampfplatzes die Ausführungen von Pascale Casanova (vgl. Casanova 2004).

[3] Zu Modellen der Fremdheit vgl. Waldenfels 1990, Waldenfels 1997, Waldenfels 2002, Waldenfels 2022, Leskovec 2011, Leskovec 2023.

[4] Zum Orientalismus vgl. Said 2004, zum postkolonialen Postmodernismus vgl. Bhabha 1994, zur Orientierung an der produktiven Rezeption der Literatur der Welt und Zirkulation qua Übersetzung vgl. Lamping 2010, Lamping 2013, Lamping 2019, zur Weltrepublik, die durch Machtrelationen strukturiert ist vgl. Casanova 2004, zur kritischen Rezeption dieses Ansatzes vgl. Zipfel 2019, Prendergast 2004, zum Aspekt der Wanderung von Literaturen vgl. Zipfel 2017, zur rezipientenorientierten Weltliteratur beziehungsweise Literatur für die Welt und Zirkulation von Texten jenseits der Ursprungssprache vgl. Damrosch 2003, Damrosch 2014, zum Konzept der ‚Neuen Weltliteratur' vor dem Hintergrund hybrider Textmuster, die durch die Implementation von Elementen des *code-switching* konstruiert werden und „verschiedene Welten" in einen Text zusammenfließen lassen vgl. Strum-Trigonakis 2007, 122–123, zur Selbstverortung vgl. D'haen 2013, zur Übersetzung und Weltliteratur vgl. Bassnett 2018, zur Weltliteratur als Prozess und *worlding* Praxis vgl. Efimova 2019, zur Kritik am Konzept Weltliteratur vgl. Apter 2013, zum Aspekt der Beziehungskommunikation und Originalsprachlichkeit vgl. Freise 2019, zum Interferenzaspekt vgl. Donat 2019 und zur Diskussion verschiedener Aspekte vgl. Etherington/Zimbler 2018.

[5] Lamping 2019, 3.

Erfahrungen weiter entwickelbar. Im Folgenden stehen qualitative, quantitative, soziologische und postkoloniale Verwendungsweisen sowie die Konzepte der Intertextualität im Fokus. Sie lassen unterschiedliche Nuancen der Internationalisierung von Literatur erkennen.

7.1.1 Die qualitative Perspektive

Die normative beziehungsweise qualitative Verwendungsweise – „*elliptical refraction of national literatures*“[6] – impliziert die Vorstellung von Weltliteratur als einem internationalen Kanon von ästhetisch anspruchsvollsten, wirkungsmächtigsten, traditionsstiftenden, bedeutendsten Werken großer Autoren aus allen Zeiten und allen Ländern,[7] an deren Tradierung eine Gesellschaft interessiert ist,[8] und die „mehr als eine, wenn auch noch so weit verbreitete ‚Modeerscheinung‘“[9] waren.
Die normative, auf der ästhetischen Qualität basierende Verwendung ist kein Relikt, denn die Versuche, Listen sowohl mit Meisterwerken[10] als auch mit Kriterien der Kanonizität zu erstellen, werden weltweit fortwährend von diversen Institutionen unternommen.[11] In der Regel sind jedoch nicht nur die vorgeschlagenen Kriterien anfechtbar,[12] sondern auch die Auswahl der Texte selbst, die vor dem Hintergrund diskutierbarer Kriterien notwendig subjektiv bleibt. Darüber hinaus ist die Selektion durch den soziokulturellen und historischen Ort des urteilenden und auswählenden

[6] Damrosch 1998, 281.
[7] Vgl. Moog-Grünewald 1997, Geppert 1990.
[8] Vgl. Lamping 2011.
[9] Strich 1957, 16.
[10] David Damrosch differenziert noch zwischen Klassikern und Meisterwerken. Die zunächst genannten haben sich durch die Tradition legitimiert, während die zuletzt genannten durch ästhetische Kriterien gerechtfertigt sind (vgl. Damrosch 1998).
[11] Vgl. Karg/Jessen 2014.
[12] Bereits Immanuel Kant beschäftigt sich mit Kriterien des ästhetischen Geschmacksurteils – der Qualität, der Quantität, der Relation und der Modalität –, die zugleich mit Momenten des Schönen kongruieren. In ihrer Zeit- und Raumgebundenheit können sie zutreffen. Hegel weist dagegen an den drei Hauptformen der Kunst die Variabilität des Schönen nach und negiert damit die Überzeitlichkeit und Universalität des Schönen. Gegenwärtige Vorschläge der axiologischen Wertung finden sich bei Renate von Heydebrand und Simone Winko (vgl. von Heydebrand/Winko 1996), Gabriele Rippl und Simone Winko (vgl. Rippl/Winko 2013), Matthias Freise und Claudia Stockinger (vgl. Freise/Stockinger 2010) und Simone Winko (vgl. Winko 2002). Matthias Freise weist auf ein weiteres Problem hin, und zwar darauf, dass die Belastbarkeit der jeweiligen Urteilsgrundlage nicht überprüft wird. So stellt Harold Bloom einen Kanon aus zweiundzwanzig Texten der Weltliteratur zusammen (vgl. Bloom 1994, 45–514). Die Grundlage für ihre Kanonizität bildet die ästhetische Qualität dieser Texte, die als „selbstevident“ postuliert wird (Freise 2013, 50, Caupert 2013, 300). Aufgrund der anspruchsvollen Kriterien ist der Kanon von Harold Bloom limitiert (vgl. Bloom 1994). Simone Winko dagegen betrachtet den Prozess der Kanonbildung als ein *invisble hand* Phänomen (vgl. Winko 2002, 9–24). Der Diskurs um die axiologischen Werte allusioniert Kants Theorie des ästhetischen Geschmacksurteils mit den Kriterien der Qualität, der Quantität, der Relation und der Modalität, die zugleich mit Momenten des Schönen kongruieren. In ihrer Zeit- und Raumgebundenheit können sie zutreffen, wenn aber die Qualität (i. e. das Schöne) variiert, wie das Hegel an den drei Hauptformen deutlich macht, kann sie darüber hinaus dem Kriterium der (weltweiten) Universalität nicht gerecht werden.

Individuums, durch bestimmte Machtinteressen sowie ökonomisch-distributive Dispositionen determiniert. Einen Ausweg aus diesem Dilemma bietet eine typologische Flexibilität bei der Konzeption von Kriterienlisten, in der ihre Universalität und somit Transferierbarkeit, Gattungsspezifik sowie Überzeitlichkeit und Zeitgebundenheit berücksichtigt werden.[13] Als solche Kriterien schlägt Matthias Freise folgende literarische Verfahren vor: Tropen und Äquivalenzen für die Lyrik, Ereignishaftigkeit und Perspektivierung für die narrative Prosa. Für das Drama nennt er die Konsistenz der poetischen Rede, die die rhetorischen Verfahren der Manipulation der Syntax, der Intonation und der inneren Dialogisierung der Rede inkludiert. Mit diesen literarischen Methoden wird Polyvalenz konstruiert und somit die spezifische Funktion der Literatur realisiert. Ferner erfüllen sie die Forderungen nach Universalität, Gattungsspezifik sowie Überzeitlichkeit und Zeitgebundenheit.

7.1.2 Die quantitative, soziologische und postkoloniale Perspektive

Mit der qualitativen Auffassung der Weltliteratur konkurriert seit den 1960er-Jahren die quantitative Begriffsexplikation. Bei dieser Herangehensweise finden die für die qualitative Perspektive relevanten Kriterien der ästhetischen Qualität keine Berücksichtigung. Die Bedeutung des Terminus Weltliteratur aus der globalen beziehungsweise quantitativen[14] Perspektive ist enzyklopädisch-extensiv, additiv und kompilierend. Als ein Sammelbegriff impliziert er *alle* Literaturen der Welt unabhängig von ihrer Erscheinungsform, ihrer historischen und kulturellen Entstehung wie Größe und Verbindung zwischen den nationalen Literaturen.[15] Im Wesentlichen geht es bei diesem Zugang um die Aufhebung der eurozentrischen Perspektive bei der Konstitution des weltliterarischen Kanons.

Die soziologische Perspektive auf die Weltliteratur fokussiert distributiv-ökonomische, historische und soziokulturelle Entwicklungen, die von vornherein nationale und sprachliche Barrieren überschreiten (wollen).[16] Dabei wird eine Korrelation zwischen dem Aufkommen der Idee der Weltliteratur und der Industrialisierung hergestellt. Die Weltliteratur wird dabei nicht als eine liberale, humanistische Utopie intellektueller Freiheit und ebenso wenig als vermeintlich überzeitlicher Kanon, sondern als ein historischer Prozess verstanden, in dem sich seit dem 19. Jahrhundert eine international rezipierte, aufgrund analoger Lebenswelten und gleichartiger Erfahrungen auch international rezipierbare Literatur gebildet hat, die zunehmend für einen Weltmarkt produziert wird.[17] Diese Diagnose einer Homogeni-

[13] Vgl. Freise 2013, 56–57, Freise 2019, 365.
[14] Vgl. Casanova 2004. Dabei geht Pascale Casanova von drei Phasen einer solchen Republik aus: der Gründungsphase der Nationalliteratur, die an die Gründung von Nationalstaaten gebunden ist, der Konsolidierungsphase und schließlich der Autonomisierung von der nationalliterarischen Tradition, die mit Internalisierung einhergeht. Sie konzeptualisiert Weltliteratur auf der Grundlage des Begriffs der Nationalliteratur.
[15] Vgl. Lamping 2018, 133–135.
[16] Vgl. Lamping 2019, 3.
[17] Vgl. Lamping 2011.

sierung der Literatur, die mit einer Nivellierung der ästhetischen Qualität sowie der Marginalisierung kultureller Unterschiede durch Internationalisierung einhergeht, findet sich im *Manifest der Kommunistischen Partei* von Karl Marx und Friedrich Engels. Sie kritisieren die Genese des Weltmarktes mit seinem Expansionsdrang in aller Schärfe und parallelisieren diese Entwicklung mit dem fortgeschrittenen Kapitalismus.[18]

David Damrosch opponiert gegen diese Position:

> *I take world literature to encompass all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language (Virgil was long read in Latin in Europe). In its most expansive sense, world literature could include any work that has ever reached beyond its home base, but […] [the] cautionary focus on actual readers makes good sense: a work only has an effective life as world literature whenever, and wherever, it is actively present within a literary system beyond that of its original culture.*[19]

Er betont, dass die internationale Zirkulation keineswegs einen Verlust der Authentizität – „a loss of authenticity or essence"[20] – bedeutet. Im Gegenteil realisiert sich ihre Komplexität im Perspektivenreichtum internationaler Rezeption. Allerdings ist dieser Zugewinn an Bedeutungen nur bei autonomen und polyvalenten Texten möglich.

In den postkolonialen Konzepten der Weltliteratur wird der Fokus auf die Erhaltung kultureller Differenzen im Zeitalter der Globalisierung sowie auf ihre Kultivierung und produktive Nutzung von Kontrasten gelegt.[21] Es wird also eine Rückgewinnung national-kultureller Differenz – „writing back"[22] – propagiert. Elke Sturm-Trigonakis plädiert für eine „höherrangige Kategorie ‚Weltliteratur des Kolonialen', in [die] alle die Texte Aufnahme fänden, welche koloniale, post- koloniale, neokoloniale oder imperiale Vorgänge und Prozesse thematisieren".[23] Auch dieses Konzept ist in seiner historischen Reichweite auf die postkoloniale Situation beschränkt.

7.1.3 Die intertextuelle Perspektive

Die Verwendung des Begriffs Weltliteratur aus der intertextuellen Perspektive pointiert eine aktive oder passive, durch einen empirischen Nachweis überprüfbare Partizipation des jeweiligen literarischen Werks an der internationalen produktiven Rezeption von Literatur.

Ein Text der Weltliteratur verweist in bewusster Intention intertextuell in einem grenzüberschreitenden Austausch auf einen oder mehrere Texte anderer Litera-

[18] Vgl. Marx/Engels 1972, 27–28.
[19] Damrosch 2003, 4.
[20] Damrosch 2003, 6.
[21] Vgl. Bachmann-Medick 1998.
[22] Sturm-Trigonakis 2017, 53.
[23] Sturm-Trigonakis 2017, 58.

turen und wird dadurch zu einem Konvergenzpunkt poetischer Rezeption. Dabei entsteht ein die gesamte Welt umfassendes Sinnnetzwerk von Texten, die „mit […] zahlreichen Knoten und unzähligen Fäden“[24] einen Konnex aufweisen. Als Typ internationaler Intertextualität[25] lässt sich die Trias, die aus produktiver poetischer Rezeption, Vermittlung und Diskurs besteht, determinieren.[26]

Die produktive poetische Rezeption ist eine Form der literarischen Auseinandersetzung mit dem Text, die in den folgenden Varianten beziehungsweise Kontrastpaaren erfolgen kann: affirmativ versus kritisch, diskursiv versus poetisch oder markiert versus unmarkiert. Ein poetisch rezipierter Text hat entweder eine frühere Literatur einer anderen Sprache als Prätext produktiv rezipiert oder er ist selbst in Posttexten verarbeitet worden und hat so literarische Traditionen unterschiedlicher Art begründet oder fortgeführt – sei es in Form von Gattungen, Stilen oder Motivkomplexen. Als Beginn der Theorie der Intertextualität lassen sich Michail Bachtins Überlegungen zu Polyphonie und Dialogizität anführen.[27]

Julia Kristeva greift diese auf und kombiniert sie mit Ferdinand de Saussures bicodalem Zeichenbegriff: „[D]as Wort ist eine Überschneidung von Wörtern, in der sich zumindest ein anderes Wort lesen läßt.“[28] Sie schlägt den Terminus Intertextualität vor, der sich etabliert. Jacques Derrida sieht die Intertextualität ähnlich: „Das, was ich also Text nenne, ist alles, ist praktisch alles. Es ist alles, das heißt, es gibt einen Text, sobald es eine Spur gibt, eine differentielle Verweisung von einer Spur auf die andere.“[29] Seitdem differenzierten sich vielzählige Forschungsansätze aus, die dieses Phänomen enger[30] oder weiter[31] definieren, die explizite oder implizite Markierungen,[32] Funktionen[33] oder aber auch die Relation von Produktion[34] und Rezeption fokussieren und schließlich die Intertextualität als ein Rezeptions-

[24] Lamping 2018, 136.
[25] Die in der Narratologie etablierten Modelle der textimmanenten Intertextualität in ihren Ausprägungen finden sich in Arbeiten von: Michail Bachtin (vgl. Bachtin 1979), Julia Kristeva (vgl. Kristeva 1972), Manfred Pfister (vgl. Pfister 1977), Ulrich Broich, Manfred Pfister und Bernd Schulte-Middelich (Broich/Pfister/Schulte-Middelich 1985), Gérard Genette (vgl. Genette 1994), Susanne Holthuis (vgl. Holthuis 1993), Peter Stocker (vgl. Stocker 1997), Matthias Freise (vgl. Freise 2012), Wolf Schmid (vgl. Schmidt 2014) und Anabel Ternès (vgl. Ternès 2016). Ein rezeptionsorientiertes Model, in dem Intertextualität als Transfer- und Kontaktforschung konzipiert wird, findet sich in Theorien von Susanne Holthuis (vgl. Holthuis 1993), Ulrich Broich, Manfred Pfister und Bernd Schulte-Middelich (vgl. Broich/Pfister/Schulte-Middelich 1985) sowie Thomas Anz (vgl. Anz 2002).
[26] Vgl. Lamping 2019, 1–11.
[27] Vgl. Kapitel I dieser Arbeit. Vgl. Bachtin 2010.
[28] Kristeva 1996, 337.
[29] Vgl. Derrida 1990, 20–21.
[30] Vgl. Genette 1994.
[31] Vgl. Pfister 1985, Pfister 1985a.
[32] Vgl. Broich/Pfister/Schulte-Middelich 1985.
[33] Vgl. Ternès 2016.
[34] Vgl. Stocker 1997.

phänomen[35] zu erklären versuchen. So bezeichnet Manfred Pfister die Intertextualität als Theorie der Beziehungen zwischen Texten.[36] Dabei deutet er auf die Schwierigkeiten hin, die sich bei der näheren Bestimmung dieser Relationen ergeben. Ferner gibt es Ansätze, die den Aspekt des Einflusses eines Autors auf den anderen oder Motive pointieren, und solche, die sich vom bloßen Vergleich und dem Einflussgedanken distanzieren. Sie akzentuieren Beziehungsgefüge. Diese Beziehungen werden in der vorliegenden Arbeit mit Wolf Schmid[37] als Kontrafaktur und Konkretisation aufgefasst. Die zuletzt genannte wird in die Konkretisation *ex negatione* als Abweisung suggerierter Analogien und die Konkretisation via Expansion der Äquivalenz unterteilt. Diese intertextuellen Verfahren tragen zur Interferenz der Sinnperspektiven bei, indem sie Textgrenzen transzendieren und die Interaktion zwischen den narrativen Perspektiven eines Textes erweitern. Auch dadurch gewinnt ein autonomer literarischer Text Individualität und ‚wehrt' sich gegen die monovalente begriffliche Konkretisation. Dem Leser wiederum öffnet sich eine Fülle von sich gegenseitig überlagernden Bedeutungstechniken und Dimensionen eines ästhetisch und inhaltlich komplexen Textes, die ihm eine intellektuelle Freiheit ermöglichen.

Zu intertextuellen Bezugnahmen zählen darüber hinaus die Übersetzung, die Vermittlung und die Verarbeitung von Texten einer anderen Literatur.[38] Die literarische Übersetzung als Übertragung der Texte in eine andere natürliche Sprache prädisponiert die globale Verbreitung der Literatur. Die Vermittlung der Weltliteratur manifestiert sich in Anthologien, Interpretationen, Rezensionen, in charakterisierenden, affirmativen, kritischen oder polemischen Aussagen.[39] Die Bezugnahmen zwischen zwei Texten können auf weitere expandiert werden. Diese Expansion führt zur Genese eines literarischen Diskurses, der trichotomisch organisiert ist.[40]

Bei der Übersetzung lassen sich in der Tradition von Friedrich Schleiermacher und Johann Wolfgang von Goethe zwei konträre Positionen differenzieren: „Entweder der Uebersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen."[41] Schleiermacher versucht, eine Theorie des Übersetzens zu entwickeln, die diesen konträren Positionen gerecht werden soll, nämlich das Übersetzen als Überwindung von Fremdheit im Sinne von Nicht-Verstehen einerseits und andererseits das Übersetzen als Bewahrung des Fremden im Sinne

[35] Vgl. Holthuis 1993, Broich 1985. Zur rezeptionsorientierten kinder- und jugendliterarischen Intertextualität (vgl. Stephens 1992, Reynolds 2005, O'Sullivan 2000, Kümmerling-Meibauer 2003, Jakobi 2020).
[36] Vgl. Pfister 1985 11.
[37] Vgl. Schmid 2019.
[38] Vgl. Lamping 2013, 58, Lamping 2011, 80–81.
[39] Vgl. Lamping 2013, 58.
[40] Vgl. Kuzminykh 2009.
[41] Schleiermacher 2002, 74.

einer horizonterweiternden sprachlichen und kulturellen Differenz. Dabei konstruiert er seine Theorie der Übersetzung nicht vom Original, sondern von der Position des Übersetzers aus.[42]

Auch Gothe differenziert ähnliche Positionen zur Übersetzung wie Friedrich Schleiermacher:

> *Es gibt zwei Übersetzungsmaximen: die eine verlangt, daß der Autor einer fremden Nation zu uns herüber gebracht werde, dergestalt, daß wir ihn als den unsrigen ansehen können; die andre hingegen macht an uns die Forderung, daß wir uns zu dem Fremden hinüber begeben und uns in seine Zustände, seine Sprachweise, seine Eigenheiten finden sollen.*[43]

Auf diesen Überlegungen basieren die Produktions-[44] und Rezeptionsmethode[45] beziehungsweise die einbürgernde und die verfremdende Übersetzungspraxis.[46] Zugleich wird ein Paradoxon formuliert: Zwar soll die einbürgernde Übersetzungspraxis die Fremdheit überwinden, aber die anvisierte „*readability*“[47] führt zur Nivellierung[48] von Differenzen zwischen Sprachen und Kulturen.[49] Laut Parks verfehlt die „*domestication*“ beziehungsweise „*acculturation*“[50] die Intentionen der abstrakten Rezipienten, die Übersetzungen lesen, um auf diese Weise ihre durch Sprache und Kultur beschränkte Perspektive zu erweitern: „Fremdsprachige Autoren [werden] gerade deshalb gelesen und geschätzt, weil sie nicht so schreiben wie die einheimischen.“[51] Lawrence Venuti sieht eine Alternative in der *foreignization*: „Foreignizing translation in English can be a form of resistance against ethnocentrism and racism,

---

[42] Vgl. Frey 1990, 26–27. Diese Position wird auch stärker in den *Translation Studies* vertreten. Die Leitfrage dieses Ansatzes lautet: „Was wurde wann, warum, wie übersetzt?“ (Kittel 1988, 160). Damit sollen die Normen der Zielsprache und der Ausgangssprache in gleichem Maß berücksichtigt werden (vgl. Toury 1980 zur Typologie der Normen).

[43] Goethe 1987, 955.

[44] Auch diese Methode, die den Produktions- und Ausdruckszusammenhang priorisiert, ist nicht unproblematisch. Als eine präskriptive beziehungsweise normative Theorie geht sie von einer idealen Übersetzung aus, operiert mit Korrektheits- und Äquivalenzvorstellungen und formuliert Regeln des guten und richtigen Übersetzens (vgl. Frank 1984).

[45] Die Rezeptionsmethode gibt den Lesern und der Zielsprache den Vorzug.

[46] Vgl. Albrecht 1998, 69–76.

[47] Venuti 1995, 1. Lawrence Venuti postuliert als Kriterium einer gelungenen Übersetzung in der Erwachsenenliteratur die *readability*: „A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent [...]. The illusion of transparency is an effect of fluent discourse, of the translator's effort to insure easy readability by adhering to current usage, maintaining continuous syntax, fixing a precise meaning“ (Venuti 1995, 1).

[48] Friedrich Nietzsche spricht in dieser Hinsicht von einer einverleibenden, sich des Textes bemächtigenden Eroberung (vgl. Nietzsche 1988, 438–439).

[49] Diese Position findet sich bei einer ganzen Reihe von Autorinnen und Autoren, die sich aus der postkolonialen Perspektive mit der Übersetzung auseinandersetzen (vgl. Ungar 2006, Spivak 1993, Spivak 2003, Simon 1996, Apter 2008, Parks 2015).

[50] Parks 2015, 68.

[51] Parks 2015, 68, 225.

cultural narcissism and imperialism, in the interests of democratic geopolitical relations."[52]

In der gegenwärtigen rezeptionsorientierten Literaturwissenschaft wird ebenfalls für die Konzentration auf die „Foregroundings"[53] beziehungsweise auf die „Stutzpunkte"[54] oder für literarisch-ästhetische „Überraschungen" (elements of interest and surprise)[55] plädiert. Mit diesen Begriffen wird auf die bereits in der Formästhetik herausgearbeitete Theorie der Desautomatisierung qua Verfremdung[56] beziehungsweise qua Abweichung[57] rekurriert, deren Telos in der Intensivierung der sinnlichen Wahrnehmung besteht. Dabei wird in der empirischen Rezeptionsforschung den verfremdenden beziehungsweise fremd wirkenden Elementen ein „maximaler Wohlfühleffekt"[58] attestiert, der mit einem „unerwartete[n] Reichtum an Vertrautheitseffekten"[59] kongruiert. Paradoxerweise betont Lea Grimm, „dass es geradezu erwünscht ist, dass die Übersetzung (zielgruppen- und zielsprachenadaptiert) etwas „weichgespülter" ist als das Original. Im Zuge dessen solle es keine Rolle spielen, ob es sich um eine Primär-, Sekundär- oder Tertiärübersetzung handelt, solange das Übersetzungsergebnis Metakultur in den Vordergrund rückt"[60]. Dies ist jedoch nicht unproblematisch. Bei jeder Übersetzung ist zusätzlich zur intendierten Nivellierung oder Erhaltung der Fremdheit das Faktum zu berücksichtigen, dass sie trotz aller Bemühungen, die ästhetische Qualität eines Textes zu bewahren, mit „massiv[en]"[61] Modifikationen der originalen sprachlichen Verfasstheit des Ausgangstextes einhergeht und dadurch die beziehungskommunikative Funktion der Literatur kompliziert.[62]

Gina Weinkauff formuliert ihre Attitüde in Bezug auf die literarische Übersetzung noch radikaler:

> *Der literarische Übersetzer ist – notwendigerweise und unabhängig von seinem Talent, seiner Versiertheit und der Redlichkeit seines Tuns – ein Verräter. Auf seiner Suche nach Entsprechungen unterschlägt er Bedeutungsaspekte von Sprachbildern, verfälscht er Rhythmus oder Klang, nimmt er dem Text Teile seiner Komik und/oder seiner tragischen Tiefe. Wenn er sich beim Übersetzen zu sehr an den ästhetischen Konventionen der Zielsprache orientiert, verrät er unweigerlich den Ausgangstext; übertreibt er dagegen die Loyalität gegenüber dem Ausgangstext, wird er diesem nur einen Bärendienst leisten, weil das Zielpublikum die Übersetzung dann nicht versteht. […] Die Übersetzung ist, wie Walter*

[52] Venuti 1995, 20.
[53] Grimm 2021, 47, van Holt/Groeben 2005, 311.
[54] Ingendahl 2000, 4.
[55] Grimm 2021, 47.
[56] Vgl. Šklovskij 1969, 13.
[57] Vgl. Lachmann 1970.
[58] Grimm 2021, 48.
[59] Grimm 2021, 48.
[60] Grimm 2021, 48.
[61] Freise 2019, 365.
[62] Vgl. Freise 2019, 364–369.

> *Benjamin in seinem berühmten Essay Die Aufgabe des Übersetzers schrieb, immer nur eine irgendwie vorläufige Art, sich mit der Fremdheit der Sprachen auseinanderzusetzen […].*[63]

Wie diese von Matthias Freise explizit formulierte und von Gina Weinkauff implizierte Forderung nach Originalsprachlichkeit in der kinder- und jugendliterarischen Übersetzung umgesetzt werden kann und mit welchen Komplikationen sie verbunden ist, wird im weiteren Verlauf dieses Kapitels gezeigt.[64]

7.2 Kinder- und Jugendliteratur als Weltliteratur

Kinder- und Jugendliteratur wurde als ein komplexes, mehrdimensionales System innerhalb des literarischen Polysystems aufgefasst, das Texte in ihrer spektralen, gattungs- und genrespezifischen Ausdifferenzierung inkludiert, die primär an noch nicht erwachsene Rezipienten adressiert sind.[65] Folglich tangiert der theoretische Diskurs um Kinder- und Jugendliteratur alle Felder des erwachsenenliterarischen Weltliteraturdiskurses, die die Genese von divergierenden Perspektiven auf Weltliteratur prädisponierten. Es ist anzunehmen, dass der enge Konnex der beiden Literaturdiskurse die Applizierbarkeit dieser Sichtweisen auf den Bereich der Kinder- und Jugendliteratur zulässt. Im Folgenden soll überprüft werden, ob die in den vorausgehenden Abschnitten explizierten Perspektiven der Weltliteratur für Erwachsene auf den Bereich der Kinder- und Jugendliteratur unter einer besonderen Berücksichtigung ihrer Spezifika transferiert werden können und die Kinder- und Jugendliteratur somit als Weltliteratur betrachtet werden kann.

7.2.1 Die qualitative Perspektive

Obwohl „die Idee der Weltliteratur für Kinder" zwar kontinuierlich geäußert wird und die „Kinder- und Jugendliteraturforschung keine streng einzelphilologische Disziplin"[66] ist, spielt sie in der aktuellen Kinder- und Jugendliteraturforschung so gut wie keine Rolle.[67] Der deutsche und der russische Diskurs konzentrieren sich

[63] Weinkauff 2013, 13.
[64] Vgl. Pinkt 7.2.3 dieser Arbeit.
[65] Vgl. Kapitel II dieser Arbeit.
[66] O'Sullivan 2020, 334. Rita Bouckaert-Ghesquière konstatiert: „Children's literature evolves from international, rather than national, paradigms" (Bouckaert-Ghesquière 1992, 93).
[67] Vgl. Kümmerling-Meibauer 2020, 40. Emer O'Sullivan weist auf gegenläufige Tendenzen hin: Zum einen ist eine zögerliche wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Konzept des Klassikers und mit den Texten, die zum Korpus der Klassiker zählen, zu nennen. Diese resultiert vorwiegend aus den unterschiedlichen Diskurs- und Funktionszusammenhängen von Kinder- und Jugendliteratur. Dem gegenüber steht das, faktisch auf dem Markt und im öffentlichen Bewusstsein präsente, lange tradierte Korpus von vermeintlich internationalen Kinderbuchklassikern. Dieses Korpus umfasst 30–50 Texte und erstreckt sich auf einen Zeitraum von ca. 400 Jahren. Diese Tendenz lässt sich auch in den

um den Terminus internationale ‚Klassiker'[68], der englische und der amerikanische um den Begriff ‚*Golden Age*'. Ihre Notwendigkeit ist durch die sich von der Erwachsenenliteratur differenzierenden Tradierungsformen gerechtfertigt. Die primäre Zielgruppe der Kinder und Jugendlichen verfügt noch nicht über die Fähigkeit einer ‚historischen' Rezeption.

Die Definition des Terminus ‚Klassiker' ist jedoch mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden. Die allgemeine Erklärung lautet:

> *[E]in Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur ist ein literarisches Werk, das sich durch bestimmte Kriterien von dem Gesamtkorpus der Kinder- und Jugendliteratur unterscheidet und folglich einen besonderen Status einnimmt.*[69]

Wie bei der Bestimmung der Texte für die Weltliteratur aus der qualitativen Perspektive stellt sich die Frage nach den Kriterien. Im kinder- und jugendliterarischen Forschungsdiskurs lassen sich folgende Ansätze differenzieren: der überhistorische, der ideologiekritische, der historisch-sozialgeschichtliche, der psychoanalytische, der wirkungs- und rezeptionsorientierte und schließlich der kombinatorische Ansatz.[70]

Das überhistorische Konzept[71] geht von der Souveränität des kindlichen Beurteilungsvermögens aus und stellt die ‚Eroberungsthese'[72] auf. Diese besagt, dass die Kinder selbst ihre „Klassiker" aussuchen und ihre Wahl gegen den Willen der Erwachsenen verteidigen. So schreibt Paul Hazard:

> *Ich behaupte, daß sie die besten und berühmtesten unter ihren Lieblingsbüchern in einem kühnen Kampf haben erobern müssen; deren Autoren wandten sich nur an die großen Leute; aber die Kinder haben sie sich einfach zu eigen gemacht.*[73]

Als Beispiele werden *Robinson Crusoe* von Daniel Defoe, *Gulliver's Travels* von Jonathan Swift und *Don Quijote* von Miguel de Cervantes genannt.[74] Zwar deutet Bettina Kümmerling-Meibauer an, dass Paul Hazard seine These nur für eine bestimmte historische Periode, nämlich bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, aufstellt,

---

betrachteten Ländern beobachten (vgl. O'Sullivan 2000). Bettina Kümmerling-Meibauer führt in ihrem internationalen Lexikon 534 Kinderklassiker aus 65 Ländern, die in einem Zeitraum vom 18. Jahrhundert bis zum Ende des 20. Jahrhunderts erschienen sind (vgl. Kümmerling-Meibauer 1999).

[68] Vgl. Troelstra 1900/1901, 716–721, Hazard 1952, Holtz-Baumert 1972, Binder 1974, Bamberger 1969. Zur Kritik an der Gleichsetzung der Klassiker mit der Weltliteratur (vgl. Dahrendorf 1979). Walter Benjamin opponiert gegen die Verwendung des Klassiker- und Weltliteraturbegriffs bei der Beurteilung der Kinder- und Jugendliteratur (vgl. Benjamin 1982). Wenige neueste Anmerkungen sind zu finden in O'Sullivan 2000, Kümmerling-Meibauer 2003, 169–172 und Michals 2014.

[69] Kümmerling-Meibauer 2020, 38.

[70] Vgl. Kümmerling-Meibauer 2003, 182.

[71] Vgl. Hazard 1952, Hürlimann 1959, Santucci 1958.

[72] Vgl. O'Sullivan 2000, 379.

[73] Hazard 1952, 75.

[74] Vgl. Hazard 1952, 76 ff.

„in der die Kindheit im heutigen Sinne noch nicht so weit entwickelt war“[75], aber auch zu diesem Zeitpunkt gab es Texte, die zur intentionalen Kinder- und Jugendliteratur zählten.[76] Hazards Beispiele lassen sich vor dem Hintergrund der Autonomie und Individualität der angeführten Texte erklären,[77] die die kindlichen und jugendlichen Leser zum ‚freien‘ Spiel veranlassen und allein dadurch mehr zum Denken bewegen, als dies in den darauf teleologisch ausgerichteten belehrenden Texten der Fall ist.[78] Unter diesen Auspizien erscheint die von Paul Hazard hypostasierte ‚Eroberungsthese‘ nicht mehr als „naiv“[79].

Seine zweite These, die die Befähigung der kindlichen und jugendlichen Leser zur Bearbeitung erwachsenenliterarischer Texte tangiert, kann durchaus mit dem Attribut „schwärmerisch“[80] versehen werden, da sie „den Blick auf die tatsächlichen Produktion- und Transferbedingungen verstellt“[81]. Er schreibt:

> *Nun, die Kinder haben es [Defoes Robinson Crusoe] sich ohne viele Umstände angeeignet. Sie haben es zunächst einmal gereinigt, bis es von den allzu schweren Bestandteilen frei war, die sein mächtiger Strom nur mühsam mitschleppte: von all den sich wiederholenden Predigten, von all den Gemeinplätzen, wie zum Beispiel solchen, daß die menschlichen Verhältnisse dem Wechsel ausgesetzt und von Katastrophen bedroht sind; daß jeder Reichtum, den wir unwürdig anwenden, häufig die Quelle unseres größten Unglücks wird; daß Dankbarkeit keine der menschlichen Natur eingeborene Eigenschaft ist; daß man sich mit einem bescheidenen Glück begnügen muß, weil der Himmel den, der mit seinem Lose nicht zufrieden ist, zu einem ungünstigen Tausch verdammen könnte; alles sehr weise Reflexionen, aber so dick aufgetragen und so häufig wiederholt, daß sie geeignet sind, zum Bösen zu verlocken, sei es auch nur, um der Abwechslung willen.*[82]

Erschwerend kommt das Faktum hinzu, dass die freien Texte im autonomieästhetischen Sinn, wie Hazards Beispiele es sind, sich nicht in einem stärkeren Grad ‚frei‘ beziehungsweise ‚autonom‘ konzipieren lassen. Die Befreiung von „allem Ballast“[83] würde zur Genese *neuer* Texte führen, die allein durch den Akt ‚der Befreiung‘ ihre Individualität einbüßten und potenziell eine Metamorphose in einen heteronomen Text erführen. Exemplarisch dafür ist die Bearbeitung *Robinson der Jüngere, zur angenehmen und nützlichen Unterhaltung für Kinder* von Joachim Heinrich Campe[84] zu nennen, in der der Aspekt der Belehrung und Zweckrationalität überwiegt und die die Abenteuer in einem Abenteuerroman desavouiert.[85] Ferner ist Paul Hazards Name

[75] Kümmerling-Meibauer 2003, 183.
[76] Vgl. Kapitel II dieser Arbeit.
[77] Vgl. Kapitel I dieser Arbeit.
[78] Vgl. Kapitel I dieser Arbeit.
[79] Kümmerling-Meibauer 2003, 182.
[80] O’Sullivan 2002, 379.
[81] O’Sullivan 2002, 379.
[82] Hazard 1952, 78–79.
[83] Hazard 1952, 79.
[84] Vgl. Campe 1781.
[85] Vgl. Kuzminykh 2019a.

in Verbindung mit der Vorstellung von der Kinder- und Jugendliteratur als Weltrepublik zu bringen.[86]

Überhistorisch argumentieren Ansätze, die den Klassikerbegriff mit einer Wesensvorstellung von Kindheit und somit mit dem romantischen Kindheitsbild – dem Peter Pan-Mythos – konnektieren.[87] Dementsprechend wird der Klassikerstatus nur solchen Texten attestiert, in deren Tiefenstruktur sich ein Märchenschema[88] erkennen lässt. Im Kern dieser Argumentation liegt eine Orientierung an der Gattungsspezifik vor, während das Kriterium der Universalität vernachlässigt wird. Somit werden alle Texte, die nicht nach diesem Schema konstruiert sind, aus dem Kanon exkludiert. Darüber hinaus werden gesamte Makro-Epochen, beispielsweise die Moderne, disqualifiziert.

Der ideologiekritische Ansatz[89] entlarvt in den Kinderbuchklassikern die moralisch-didaktische Axiologie als unzeitgemäß und disqualifiziert sie als „literarischen Müll“[90]. Diese Situation augmentiert die Heteronomie der Kinder- und Jugendliteratur. Die ästhetische Qualität wird der Moral subordiniert. Die Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur beziehungsweise Texte, denen dieser Status attestiert wird, sind polyvalent und folglich autonom. Somit ist die Diffamierung als das Problem der einengenden Rezeption zu sehen, bei der bestimmte pädagogische Intentionen und ausschließlich diese wahrgenommen werden. Dieses Argument lässt sich auch mit den Befunden der linguistischen Kognitionspsychologie[91] stützen.

Im historisch-sozialgeschichtlichen Ansatz stehen bei der Zuordnung eines Klassikers die darin enthaltenen Kindheitsbilder im Fokus.[92] Als Klassiker werden kinder- und jugendliterarische Texte kanonisiert, wenn sie eine „Mythisierung durch die Gesellschaft“[93] erfahren haben. Dabei stellen die Klassiker nicht eine bloße Verkörperung der Kindheitsmythen dar, sondern sie tragen wesentlich zu ihrer Konsti-

[86] Paul Hazard formuliert die Idee eines harmonischen, von Toleranz geprägten Zusammenwirkens der Kinderliteraturen (vgl. Hazard 1952, 81). Die Idee der Weltrepublik findet sich bei Pascale Casanova 2004 wieder (vgl. Casanova 2004). Allerdings ist ihre Republik wie die von Franco Moretti in seinem Modell des ‚*distant reading*‘ (vgl. Moretti 2014, 161) nicht egalitär und zeichnet sich durch Kämpfe, Konkurrenz und Rivalität der Nationalliteraturen um die Vorherrschaft aus (vgl. Casanova 2004, 22). Auf den Aspekt des Kampfes weist auch Harold Bloom hin. Dieser Kampf ist einerseits ein Signum der ästhetischen Qualität, andererseits führt er zur Genese eines Kanons, der das Resultat eines die Jahrhunderte überdauernden literarischen Überlebenskampfes ist: „struggle between texts, in the reader, in language, in classroom, in arguments with the society“ (Bloom 1994, 38). Bei Paul Hazard scheint somit das an Goethe erinnernde Ideologem einer humanistisch geprägten internationalen Harmonie der sich gegenseitig mit kritisch-achtender Wertschätzung begegnenden Literaturen auf (vgl. Zipfel 2018a, 31). Die Weltrepublik ist darüber hinaus ortsgebunden (i. e. Paris) (vgl. Casanova 2004, 82–125).

[87] Vgl. Santucci 1958.

[88] Vgl. Propp 1928.

[89] Vgl. Dahrendorf 1979, Doderer 1969, Gmelin 1977, Hunscha 1974.

[90] Gmelin 1977, 29.

[91] Vgl. Kintsch 1998, Schnotz 2006.

[92] Vgl. Emmrich 1988, Ewers 1984a, Frey 1990, Rose 1984.

[93] Ewers 1984a, 46.

tution bei. Im Fokus stehen drei Kindheitsvorstellungen: die progrediente Kindheitsutopie (der Aufklärung) mit der Vorstellung von der Perfektibilität des Menschen, die regrediente, die die paradiesische Vergangenheit mit dem Bild von Kindheit verbindet, das in der Romantik gepflegt wurde. Dabei wird der ganzheitliche und naive kindliche Weltbezug zu einem Ideal stilisiert, das der rückwärtsgewandten Sehnsucht der Erwachsenen Ausdruck gibt. Man denke etwa an Johanna Spyris Heidi[94] oder an Rudyard Kiplings Mowgli[95] oder James Matthew Barries Peter Pan,[96] Milnes Bären Pu,[97] Lindgrens Pippi Langstrumpf[98] bis hin zu Michael Endes Momo,[99] die alle diesen Mythos aufgreifen und spezifisch variieren. Und schließlich hat sich die Vorstellung vom bösen Kind etabliert.[100] Danach sind Kinder von Natur bösartige, widerspenstige und grenzenlos eigensüchtige Wesen. Das Böse muss man durch massive Drohungen und grausame Bestrafungen austreiben. Man mag an den *Struwwelpeter* denken, der ein Nachkomme der zahlreichen Darstellungen von bösen Kindern in Erzählungen des 18. Jahrhunderts ist. Auch Wilhelm Buschs anarchistische Kinder *Max und Moritz* gehören hierher. Selbst Sergej Michalkovs Kinder in *Prazdnik Neposlušanja*[101] haben noch etwas von dieser auszutreibenden Widerspenstigkeit.

Alle Kindheitsmythen, der ‚aufklärerische' und der ‚romantische' und der vom ‚bösen Kind' bleiben aber nicht an die Epochen gebunden. Sie stellen vielmehr grundlegende und prägnante Auffassungsmuster von Kindheit bereit, die in der Kinder- und Jugendliteratur – freilich zeit- und kulturabhängig abgewandelt – wiederkehren können.[102] Ferner sind sie in der europäischen literarischen Tradition diskursiv von Bedeutung und spiegeln einen gesellschaftlich bedingten Paradigmenwechsel wider.

In dem von psychoanalytischen Überlegungen geleiteten Ansatz werden die Bücher zu überzeitlichen Klassikern erklärt, die die (anthropologischen) kindlichen Grundbedürfnisse nach Freiheit und Selbstbestimmung mit den zeitgenössischen Erziehungsidealen und der Anpassung des Individuums an die gesellschaftlichen Verhältnisse kombinieren.[103] In allen diesen Ansätzen steht die ästhetische Qualität nicht im Fokus. Darüber hinaus lassen sich heteronome (pädagogische) Tendenzen aufspüren, die zur Klassizität der Kinder- und Jugendliteratur beitragen.

---

94 Vgl. Spyri 1880.
95 Vgl. Kipling 1894.
96 Vgl. Barrie 1911.
97 Vgl. Milne 1924
98 Vgl. Lindgren 1945.
99 Vgl. Ende 1973.
100 Vgl. Ewers 1984b, 62, Doderer 1992 und Kapitel II dieser Arbeit.
101 Vgl. Michalkov 1971.
102 Andreas Steinhöfel kombiniert in *Rico, Oscar und die Tieferschatten* regrediente und progrediente Kindheitsvorstellungen (vgl. Steinhöfel 2008). Zur Analyse der Kindheitsmythen (vgl. Kuzminykh 2020).
103 Vgl. Griswold 1992 und Wilkending 1984.

Im wirkungs- und rezeptionsorientierten Ansatz[104] wird die Klassizität aufgrund von Umarbeitungen,[105] Übersetzungen und Medialisierungen eines kinder- und jugendliterarischen Stoffes bestimmt.[106] Somit steht die Überzeitlichkeit beziehungsweise Langlebigkeit im Fokus. Emer O'Sullivan stellt die These auf, dass die zentrale Figur den Klassikerstatus konstruiere.[107] Sie löst sich von dem jeweiligen Werk und führt ein Eigenleben. Der Bekanntheitsgrad der Figuren, die losgelöst ihre Existenz führen, ist *per se* kein Grund für die Klassizität eines kinder- und jugendliterarischen Textes.[108] Wenn man jedoch die prominenten kinder- und jugendliterarischen Figuren in ihre Kontexte zurückführt und ihre Konzeption analysiert, werden zum einen die Autonomie, die Individualität und die Polyvalenz dieser Figuren und zum anderen die in den Texten selbst enthaltene Polyvalenz wie die darin konstruierte Interferenz der Sinnperspektiven evident. Es sind also ästhetische Qualitätskriterien, die die Überzeitlichkeit der Figuren sichern.[109] Diese Beobachtung lässt sich auf die Erwachsenenliteratur transferieren.

---

[104] Reinbert Tabbert konzipiert sieben Kriterien des erfolgreichen Kinderbuches – biografischer Ursprung des Werks, Identifikationsangebote für den kindlichen Leser, implizite Mythen, nationale Aspekte, Geschichtlichkeit, Leserreaktionen und Anteil an Diskursen (vgl. Tabbert 1999). Zohar Shavit geht wiederum vom Erfolg der Kinder- und Jugendliteratur als Ergebnis ihres Erfolgs bei dem erwachsenen Lesepublikum aus (vgl. Shavit 1986). Die Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur finden ihren Weg zu den Kindern erst nach der entsprechenden Bearbeitung. Als Beispiel wird *The Nursery Alice* (vgl. Carroll 1890) angeführt. Man kann dieser These nur zustimmen, wenn man von den Bearbeitungen der Klassiker, die ursprünglich für erwachsene Leser geschrieben und später *ad usum delphini* umgestaltet wurden, ausgeht. In diese Gruppe der bearbeiteten Literatur (zur „verkindlichten Literatur" [sic!] vgl. Hobrecker 1924, 82) sind auch die volksliterarischen Texte einzuordnen, die ursprünglich nicht kindliche und jugendliche Adressaten hatten. Die Texte, die im kinder- und jugendliterarischen Kontext ihre Klassizität erlangten, wurden für (konkrete) Kinder als Adressaten geschrieben und von Kindern gelesen, z. B. *Alice in Wonderland* von Lewis Carroll (vgl. Carroll 1862), *When we were very young* von Alan Alexander Milne (vgl. Milne 1924), *The See Cook: A story for boys / Treasure Island* von Robert Louis Stevenson (vgl. Stevenson 1883), *Pippi Långstrump* von Astrid Lindgren (vgl. Lindgren 1945), *The Hobbit or There and Back Again* von John Ronald Ruel Tolkien (vgl. Tolkien 1930–1936) – um nur einige wenige Texte zu nennen.

[105] Zur Kritik vgl. Ewers 2000a.

[106] Vgl. Ewers 2000a, Hurrelmann 1996, O'Sullivan 2000, Shavit 1986. An diesem Prozess der Kanonisierung haben Verlage als Selektions-, Kanonisierungs- und Tradierungsinstanzen eine eminente Funktion. Marktgesetze bestimmen Aktualisierungen, Umarbeitungen, Übersetzungen und Erscheinungsformen in den Medien, die fast immer Prozesse der Enthistorisierung und Standardisierung nach sich einschließen (vgl. Hurrelmann 1996, Karg/Jessen 2014).

[107] Vgl. O'Sullivan 2000, Nikolajeva 2006. Emer O'Sullivan spricht von einer synchronen Universalität und Unikalität und stellt fest, dass Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur Stoffe und Figuren hervorbringen, die den alten Mythen und Märchen gleichen und zum freien Umgang animieren (vgl. O'Sullivan 2000).

[108] Vgl. Kümmerling-Meibauer 2003, 184.

[109] Vgl. Kapitel I dieser Arbeit. Emer O'Sullivan nennt als Beispiel der ‚freien' Figur Pinocchio aus *Le aventure de Pinocchio* von Carlo Collodi, aber diese Liste ließe sich problemlos auf alle individuellen Figuren ausweiten (vgl. O'Sullivan 2000).

Schließlich ist der Ansatz, der die Kombination literaturhistorischer und ästhetischer Aspekte anstrebt, zu explizieren.[110] Perry Nodelman, inspiriert von Matthew Arnolds Überlegungen,[111] schlägt den Begriff *touchstone* vor,[112] der intensiver als der tradierte Klassikerbegriff literarische Qualität, literaturhistorische Bedeutung, Repräsentativität beziehungsweise Popularität[113] sowie die Produktion[114] von kinder- und jugendliterarischen Texten fokussieren soll: „A touchstone has to be unconventional enough to draw attention to itself, to cause controversy, perhaps to encourage imitators."[115] Der Aspekt der literarischen Qualität wird zwar stärker gewichtet als die anderen, aber er wird in der von Nodelman herausgegebenen gleichnamigen Trilogie nicht weiter präzisiert. Hans-Heino Ewers schlägt in Allusion an Nodelman unter Verfolgung eines ähnlichen Ziels die Bezeichnung ‚Schlüsseltext'[116]vor.[117] Bettina Kümmerling-Meibauer verwendet den etablierten Begriff des Kinderbuchklassikers. Sie expliziert bei der Konzeption ihres „materiellen" Kanons, dessen „Bauprinzip Generativität"[118] ist, ihre Kriterien. Diese sind: „Innovativität, Repräsentativität, ästhetische Gestaltung der Sprache, Einfachheit, Darstellung der kindlichen Erlebniswelt, Phantasie und Cross-writing [sic!]."[119] Der Schwerpunkt wird auf die ersten beiden Spezifika gelegt. Um den Status eines Klassikers zu erlangen, „müssen mindestens diese beiden Kriterien [Innovativität und Repräsentativität] in Verbindung mit noch einem der anderen Kriterien erfüllt

110 Vgl. Nodelman 1985, Kümmerling-Meibauer 1992a.
111 Vgl. Lundin 2004, 66.
112 Vgl. Nodelman 1985, 2–8. Auch wenn der Begriff ‚Klassiker' auf eine längere Tradition zurückblickt, ist er nicht unumstritten. So führt beispielsweise eine Veröffentlichung mit Aufsätzen zu dem Thema den Klassikerbegriff bereits im Titel bewusst in (doppelten) Anführungszeichen (vgl. Schilcher/Pecher 2012).
113 Zur Kritik vgl. O'Sullivan 2000, 397.
114 Der Aspekt Produktion ist im Sinne eines Prätextes (vgl. Genette 1994) zu verstehen. Harold Bloom spricht in diesem Kontext von „*anxiety of influence*" (Bloom 1975, 8), während Roland Barthes den Plagiarismus akzentuiert (vgl. Barthes 1967).
115 Nodelman 1985, 8.
116 Vgl. Ewers 2007.
117 Beide Begriffe konnten sich trotz der Anknüpfung an die Kanondebatte nicht durchsetzen. John Goldthwaite und Bettina Hurrelmann weisen darauf hin, dass sich die ästhetische Mustergültigkeit als eine notwendige Disposition für den Kinder- und Jugendliteraturklassiker nicht durchgesetzt hat (vgl. Goldthwaite 1997, Hurrelmann 1995). Ähnlich eingeschränkt sehen Emmer O'Sullivan (vgl. O'Sullivan 2000) und Hans-Heino Ewers (vgl. Ewers 1984) die Tragweite des ästhetischen Qualitätsmerkmals. Auf die Vernachlässigung der literarästhetischen Qualität im Deutschen weist bereits Maria Lypp hin (vgl. Lypp 1984).
118 Kümmerling-Meibauer 2003, 192.
119 Kümmerling-Meibauer 2003, 188. Klaus Doderer nennt als Kriterien eine „hohe gesellschaftliche und pädagogische Bedeutung" sowie eine „langanhaltende Wirkung" (vgl. Doderer 1977, 217). Ähnlich sieht das Christian Emmrich (vgl. Emmrich 1988, 59 ff.). In diesen beiden Ansätzen werden die Bestimmungsmerkmale der allgemeinen Literaturwissenschaft – Qualität und Wertung (vgl. Burger 1972, von Heydebrand/Winko 1996) – marginalisiert.

sein“[120]. Es wird zwischen „*major classics*“ und „*minor classics*“[121] differenziert. Die zunächst genannten erfüllen alle diese Kriterien und bilden einen Kernbereich, während die, die nur einige von diesen Spezifika aufweisen, an der Peripherie bleiben. Die Explikation der Kriterien ist positiv zu betonen, bei näherer Betrachtung lassen sich auch bei dieser Kriterienliste, die die kumulativen Axiologien[122] der Erwachsenenliteratur allusioniert, einige Schwierigkeiten aufdecken. Diese Kriterien lassen sich zum einen schwer verallgemeinern, zum anderen sind die entgegengesetzten Wertmaßstäbe[123] sowie auch die Möglichkeit ihres universellen beziehungsweise gattungsspezifischen und zeitgebundenen beziehungsweise überzeitlichen Radius zu bedenken. Dies sei in Kürze erklärt:

Das Kriterium Innovativität

> *umfasst alle literarischen Merkmale eines Textes (Inhalt, Motive, Genre, Erzählweise, Sprache etc.). Es besagt, daß der betreffende Text ein oder mehrere Merkmale in die Kinderliteratur eingeführt und in vorbildlicher Weise literarisch verarbeitet hat. Der Begriff der Innovativität ist dabei relational zur Entwicklung der jeweiligen nationalen Kinderliteratur einzustufen.*[124]

Er ist auch insofern relational,[125] als er sich auf eine Reihe literarisch vorangegangener Texte bezieht und somit ein Kriterium der Literaturgeschichtsschreibung ist. Zwar besagt Innovativität, dass etwas Neues kreiert worden sein muss, jedoch herrscht kein Konsens über den ‚Gegenstand' der Novität. Es kann sich um eine neue Form[126] oder um neue Inhalte handeln. Es kann aber auch die bestehende Tradition in einer neuen Form fortgeführt werden. Ferner wird mit dem Fokus auf die Originalität und die Variation tradierter Muster der entgegengesetzte Parameter der Kontinuität abgewertet.[127] Folgt man diesem Gedanken weiter, wird das Phäno-

---

[120] Kümmerling-Meibauer 2003, 188. Vgl. Henry Heymann Herman Remak, der in seiner Studie den sogenannten „*compensatory factor*“ einführt (Remak 1990, 31). Er begründet dies mit der Tatsache, dass kein literarischer Text sämtliche Qualitätsmerkmale – Unvorhersagbarkeit des Plots, Belesenheit, psychologische Komplexität, Gestaltqualität und Spaßfaktor – vereinen kann. Die Texte kompensieren das Nichtvorhandensein eines dieser Kriterien durch ein anderes.

[121] Kümmerling-Meibauer 2003, 188.

[122] Vgl. Remak 1990, 21–33, Bortolussi/Dixon/Mullins 2008.

[123] Die konträren Wertmaßstäbe sind bei nahezu allen axiologischen Werten vorhanden (vgl. von Heydebrand/Winko 1996, 113–121).

[124] Kümmerling-Meibauer 1999, XII.

[125] Vgl. von Heydebrand/Winko 1996, 121.

[126] Vgl. Šklovskij 1969, 51.

[127] Als ein Beispiel für die Inadäquatheit des Merkmals ‚Innovation' ist die periphere Bedeutung des Textes *Nussknacker und der Mäusekönig* von E. T. A. Hoffmann zu nennen (vgl. Hoffmann 2007a, 227–296). Es handelt sich hierbei um einen innovativen Beitrag zur „fantastischen Kindererzählung“ (Ewers 1996, 866) beziehungsweise „um ein erstes und lange unübertroffenes Kunstmärchen (auch) für Kinder“ (O'Sullivan 2000, 63), aber der Text avancierte weder zu einem Klassiker noch beeinflusste er in Deutschland die unmittelbare kinder- und jugendliterarische Entwicklung. Hoffmans Kunstmärchen ist nicht im Kanon der Weltliteratur enthalten (vgl. *A Companion to World Literature* 2020) und es

men der Intertextualität im Sinne von *anxiety of influence*[128] negativ zu bewerten sein.

Mit dem Kriterium der Repräsentativität wird darauf hingewiesen, „dass ein Kinderbuch als bedeutendster Repräsentant für die Etablierung eines literarischen Merkmals oder als herausragender Vertreter einer kinderliterarischen Entwicklung innerhalb eines Abschnittes angesehen wird“[129].

Grundsätzlich ist die Repräsentativität ebenfalls ein relationaler Wert, der einen Text in Bezug auf eine konkrete historische Situation, zumeist auf die Entstehungssituation des Textes, wertet. Sie kann jedoch auch die Situation des Wertenden meinen. Vor diesem Hintergrund ist die Einstufung des Backfischromans in Deutschland oder der *career novel* in Großbritannien und den Vereinigten Staaten von Amerika als ‚nicht mehr zeitgemäß‘ zu bezeichnen. Dieses Kriterium ist somit nicht überzeitlich. Dann, wenn ein Text Informationen über eine Trägergruppe vermittelt, kann es als ein positiver dokumentarischer Wert aufgefasst werden. In diesem Fall ist der Text primär wirklichkeitsbezogen[130] und fokussiert soziale Aspekte. Allerdings werden mit dieser Akzentuierung symbolorientierte Texte der kinder- und jugendliterarischen Moderne und der Avantgarde exkludiert. Ferner könnte die Repräsentativität als positiver Wert aus der Perspektive der Gruppe, die in ihm repräsentiert wird, eingeschätzt werden. Aber auch hier sind Ausnahmen zu finden.[131]

Ein weiteres Kriterium ästhetischer Qualität aus dem Katalog von Bettina Kümmerling-Meibauer ist eine „adäquate sprachliche Gestaltung“[132]. Zwar scheint es naheliegend zu sein, aber auch dieses Kriterium ist weder überzeitlich noch eindeutig determinierbar.[133]

---

wird auch nicht von Harold Bloom erwähnt (vgl. Bloom 1994). Bettina Kümmerling-Meibauer nimmt diesen Text wie auch das *Fremde Kind* in ihr *Lexikon der Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur* auf (vgl. Kümmerling-Meibauer 1999). Die fantastische Kindererzählung inspirierte jedoch Hans Christian Andersen, Lewis Carroll, George MacDonald, Edith Nesbit und Astrid Lindgren (vgl. Ewers 1996, 867, O’Sullivan 2000, 63). Die mediale Transformation in das Ballett *Ščelkunčik* von Pëtr Il’ič Čajkovskij (1892) bedingte eine höhere internationale Popularität. In Russland genießt das Ballett bis in die Gegenwart als ein Weihnachtsmärchen beziehungsweise Neujahrsmärchen einen phänomenalen Rezeptionserfolg.

128 Vgl. Bloom 1975.

129 Kümmerling-Meibauer 1999, XII.

130 Vgl. Smirnov 1987.

131 So dürften sich die Kinder, deren Repräsentant Alëša aus dem Märchen *Černaja kurica ili podzemnye žiteli* von Antonij Pogorelskij (vgl. Pogorelskij 1829) sein sollte, nicht erfreuen. Dies trifft auch auf *Max und Moritz* (vgl. Busch 1865), den *Struwwelpeter* (vgl. Hoffmann 1844) sowie auf Edmund aus *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (vgl. Lewis 1998) zu. Die Liste ließe sich fortsetzen.

132 Kümmerling-Meibauer 1999, XIII.

133 Vgl. die unterschiedlichen Vorstellungen von sprachlicher Adäquatheit in der altdeutschen Rhetorik und im Barock. Galt in der zunächst genannten eine sparsame, anschauliche und kräftige Bildersprache als ein positiver Wert, legte man während des Barocks auf eine gehäufte, schwer verständliche Bildsprache mit exzessiver Metaphorik, Doppeldeutigkeit und allegorischer Darstellung Wert. Dies änderte sich wiederum in der galanten Literatur und in der autonomen Ästhetik (vgl. von Heydebrand/Winko 1996, 139–145). In der Gegenwartsliteratur, die sich an der Jugendsprache orientiert, wie z. B. *Tschick* von Wolfgang Herrndorf (vgl. Herrndorf 2010) oder *Vyključit’ moe video* von Aleksandra Šalašova (vgl. Šalašova 2021), wird die mangelnde Überzeitlichkeit besonders evident.

Adäquatheit der sprachlichen Gestaltung als wirkungsbezogener relationaler und kommunikativer Wert soll das Gelingen der Kommunikation sichern. Sie korreliert mit der Kategorie der Einfachheit. Diese wiederum resultiert aus der Rücksichtnahme auf „das begrenzte Weltwissen und Sprachvermögen, aber auch auf die fehlende Literaturerfahrung des Kindes" und legt eine „Parametrisierung gemäß dem entwicklungspsychologischen Reifegrad der Zielgruppe"[134] nahe. Allerdings ist die implizite Leserschaft nicht homogen, wie mit dem Kriterium Crosswriting signalisiert wird. Darüber hinaus entwickeln sich das sprachliche und literarästhetische Vermögen sowie die Wissensbestände der kindlichen und jugendlichen Rezipienten kontinuierlich weiter. Die Vorlesesituationen und die omnipräsente Medialisierung führen zu einer frühen Ausbildung literarästhetischer Rezeptionskompetenz.[135]

Die Einfachheit entspringt der Rücksichtnahme auf das begrenzte Weltwissen und Sprachvermögen sowie auf die noch fehlende Literaturerfahrung des Kindes.[136] Diese Kategorie ist mehrfach für den kinder- und jugendliterarischen Bereich kontrovers diskutiert worden.[137] Sie betrifft sowohl die Ebene des *discours* als auch die der *histoire*. Literarische Texte mit einer geringen Quantität formaler Gestaltungsmittel und einer einfachen Struktur können als gelungen, aber auch als misslungen gelten. Diese Relation kann wiederum auf die komplex gestalteten Texte transferiert werden. Beide konträren Kategorien – Einfachheit und Komplexität – stehen in einem engen Konnex zu der Kategorie der Stimmigkeit: Die Komplexität ist als Korrespondenz verschiedener Sinnebenen literarischer Texte zu verstehen.[138] Eine komplexe Textkonstruktion determiniert die Rezeptions- und Produktionsbedingungen. Auf der Seite der rezipierenden Person prädisponiert das Kriterium der Stimmigkeit eine erhöhte Kohärenzleistung. Werden in der Struktur des Textes mehrere Sinnebenen beziehungsweise Perspektiven, Kohärenz- und Normbrüche

[134] Kümmerling-Meibauer 1999, XIII. Zur Idee der Parametrisierung (vgl. Einleitung, Kapitel I dieser Arbeit, Bühler 1929, Bühler/Bitz 1977). Mit diesem Kriterium wird für die Kinder- und Jugendliteratur als Einstiegsliteratur plädiert, was wiederum an einer anderen Stelle als eine Ursache für die Geringschätzung der Kinder- und Jugendliteratur angeführt wird (vgl. Kümmerling-Meibauer 2003, 192). Bis in das 19. Jahrhundert hinein wurde der Diskurs um die Komplexität kinder- und jugendliterarischer Texte parallel zu dem um die Klassizität geführt. So gehörte zur kindlichen und jugendlichen Bildung das Wissen über die Antike. Es durften zwar Übersetzungen aus dem Lateinischen und Griechischen gelesen werden, diese wurden jedoch für die kindlichen und jugendlichen Leser nicht simplifizierend modifiziert. Es galt folgende Überzeugung: „Es komme nicht darauf an, dass der jugendliche Leser alle Darstellungen beim ersten Lesen sofort verstehe. Denn die Klassiker der Erwachsenenliteratur laden zur mehrmaligen Lektüre und Reflexion über das Gelesene ein" (Kühner 1862, 830). Sehr ähnlich argumentiert Karl Rosenkranz (vgl. Rosenkranz 1836, 72). In Russland wird diese Tradition bis in die Gegenwart fortgeführt. *Legendy i Mify Drevnej Grecii* von Nikolaj Kun gehören zu den Longsellern (vgl. Kun 2017). Das Wissen um die antiken Sagen wird vorausgesetzt und ist eine Konstituente der Allgemeinbildung.

[135] Vgl. Kuzminykh 2019, 91–110.

[136] Vgl. Kümmerling-Meibauer 1999, XIII.

[137] Maria Lypp bezieht diese Kategorie primär auf die Erkenntnisfunktion der Literatur (vgl. Lypp 1984).

[138] Vgl. Kapitel I dieser Arbeit.

sowie Diskontinuitäten konstruiert, ist es auch für den Autor herausfordernder, einen solchen Text dennoch stimmig zu gestalten. Die Einfachheit kann wiederum als eine Identität von Inhalt und Form beziehungsweise von Ganzheit und Sinn, die harmonisierende Stimmigkeit evoziert, (miss-)verstanden werden. In dieser Interpretation korrespondiert die monosemierende Stimmigkeit mit der Geschlossenheit in einem konkreten Begriff und kann zu einem Herrschaftsinstrument im Rahmen einer Heteronomie werden. Ferner ist in Bezug auf die Kategorie der Einfachheit zu berücksichtigen, dass kindlicher Spracherwerb individuell verläuft und daher nicht generalisierbar ist.[139] Ebenso trägt die Medialisierung zur Entwicklung der literarischen Rezeptionskompetenz bei. Und schließlich ist der Bereich der Kinder- und Jugendlektüre zu bedenken, die sich auf Texte der Erwachsenenliteratur bezieht, die von Kindern und Jugendlichen tatsächlich gelesen werden. Aufgrund ihrer primären Adressiertheit an ein kompetentes Lesepublikum werden die Texte nicht nach dem Kriterium der Einfachheit kreiert. Ganz im Gegenteil zeichnen sie sich durch Bedeutungspluralismus, Autonomie und den damit korrelierten Verzicht auf definite Deutungsvorgaben sowie verbindliche Lesarten aus. Selbst bei der spezifischen kanonisierten Kinder- und Jugendliteratur spielen weder die diskursive noch die inhaltliche Einfachheit eine Rolle.

Weitere Kriterien sind die Darstellung der kindlichen Welt und die Fantasie.[140] Bei dem zunächst genannten soll die zeitliche Distanz zwischen dem realen Autor und der anvisierten Lesegruppe im Fokus stehen, die es bei der Schilderung des kindlichen Alltags sowie seiner Gefühls- und Erlebniswelt zu überwinden gilt. Mit Fantasie wird

> *auf die Fähigkeit hingewiesen, disparate Elemente (wie das Zusammentreffen realistischer und phantastischer Ereignisse oder die Diskrepanz zwischen der aus entwicklungspsychologischen Gründen eingeschränkten kindlichen Mitteilungsfähigkeit und der Darstellung der dennoch komplexen physischen Befindlichkeit des Kindes) sinnvoll zu verbinden.*[141]

Wie auch die Repräsentativität sind diese Kriterien zum einen nicht überzeitlich und zum anderen exkludierend. Die letzte Eigenschaft trifft auf alle Texte zu, die sozialintegrativ verfahren und soziale Aspekte fokussieren, wie beispielsweise Texte der problemorientierten Kinder- und Jugendliteratur. Erschwerend kommt hinzu, dass sie sich, wie alle inhaltlichen axiologischen Werte, schwierig bestimmen lassen und aus diesem Grund als ein Differenzierungsmerkmal kaum geeignet sind.

Schließlich ist das Kriterium des Crosswriting zu diskutieren. Bettina Kümmerling-Meibauer bietet eine weite Definition des Phänomens Crosswriting an, indem sie zum einen auf das Faktum hinweist, dass viele Kinderbuchautoren auch Werke für Erwachsene schreiben. Zum anderen erklärt sie mit diesem Phänomen die

[139] Die Diskrepanzen zwischen der produktiven und rezeptiven Sprachverwendung betragen beim Schuleintritt mehrere Tausend Lexeme (vgl. Ulrich 2022).
[140] Vgl. Kümmerling-Meibauer 1999, XIV.
[141] Kümmerling-Meibauer 1999, XIV.

Adaptionen der bereits existierenden Texte für die jeweils andere Rezipientengruppe, beispielsweise die literarische Bearbeitung *ad usum delphini* und umgekehrt. Und schließlich zählt sie die Formen des rezipientenübergreifenden Schreibens dazu.[142] Ähnlich argumentieren Sandra Beckett[143] und Rachel Falconer,[144] wobei Sandra Beckett und später Agnes Blümer diese Begriffsextensionen durch den Marketingaspekt[145] und veränderte Publikationskonventionen auf der Ebene des kinder- und jugendliterarischen Handlungssystems[146] ergänzen. Mit dem Begriff der differenziellen Zeitgenossenschaft weist Heinz Hengst im Zusammenhang mit Medien und neuen Technologien auf die Problematik des traditionellen Differenzdenkens (in Altersgruppen, Altersstufen und Generationen) hin.[147] Diese Definitionen allusionieren die seit der Romantik etablierten Begriffe der Mehrfachadressiertheit[148] und Doppelsinnigkeit.[149] Bei diesen steht jedoch nicht der Aspekt der Popu-

142 Vgl. Kümmerling-Meibauer 2003, 248.
143 Vgl. Beckett 2006.
144 Vgl. Falconer 2004, 557–558.
145 Vgl. Beckett 2012, 1, Blümer 2020, 12.
146 Darunter sind die *dual-editions* zu verstehen (vgl. Beckett 1999, Beckett 2006). *Dual-editions* sind Veröffentlichungen eines Textes als Ausgabe für Kinder und für Erwachsene mit typografischen Anpassungen an die primäre anvisierte Zielgruppe. Exemplarisch sind folgende Publikationen zu nennen: *Harry Potter and the Philosopher's Stone* von Joan K. Rowling (vgl. Rowling 1997), *Guess How Much I Love You* von Sam McBratney (vgl. McBratney 1994), *Die Chroniken von Narnia* von Clive Staples Lewis (vgl. Lewis 2014), die Trilogie *His Dark Materials* von Philip Pullman (vgl. Pullman 2007). Es lassen sich auch *universal-editions* finden, die schlichtere und dunklere Titelseiten, Ornamente und Symbole enthalten und somit alle potenziellen Rezipientengruppen ansprechen sollen.
147 Vgl. Hengst 2017. Vgl. dazu auch Blume 2005, Hoffmann 2018, Kölzer 2007, 16–26.
148 Mehrfachadressierung wird häufig paratextuell markiert (vgl. Ewers 2000, 122). Exemplarisch sind folgende Texte zu nennen: *Die Entdeckung von Amerika. Ein angenehmes und nützliches Lesebuch für Kinder und junge Leute* von Joachim Heinrich Campe (1718), *Kinder- und Hausmärchen* von Jakob und Wilhelm Grimm (1812), *Skazki dlja detej izrjadnogo vozrasta* von Michail Saltykov-ŠČedrin (1882–1886). Zum Modell des Vorlesers, des Mitlesers und des (eigentlichen) Lesers (vgl. Ewers 1990, 16–18). O'Sullivan spricht von einem regressiven und einem nostalgischen erwachsenen Leser (vgl. O'Sullivan 2000, 127). Auch Rachel Falconer betont den Aspekt der ‚Nostalgie': „One of the most commonly articulated defences of cross-reading is that in returning to children's fiction, adult readers are expressing their preference for strong, clear narratives with their roots in oral tradition" (Falconer 2009, 131). Maria Bertling zieht nach einer empirischen Untersuchung eine Parallele zwischen All-Age-Literatur und Unterhaltungsliteratur. Als Konvergenzpunkte nennt sie Humor, Spannung und Melancholie (vgl. Bertling 2016, 168). Allerdings wird die Kinder- und Jugendliteratur als simplifiziert wahrgenommen (vgl. Einleitung). Barbara Wall stellt der doppelten Adressierung (*double addressee*) die *dual audience* gegenüber, womit die Gleichzeitigkeit im Gegensatz zum Nacheinander der doppelten Adressiertheit betont wird (vgl. Wall 1991). Zohar Shavit nimmt die Differenzierung von „*ambivalent texts*" und „*non-canonized texts*" aufgrund ihrer Adressiertheit vor (vgl. Shavit 1980, 75–86, Shavit 1986, 66). Sie definiert ambivalente Texte über die Präsenz von mindestens zwei intendierten Lesergruppen, die den Text aufgrund verschiedener Leseerwartungen und Lesegewohnheiten unterschiedlich realisieren und nimmt somit zwei implizite Leser an (vgl. Shavit 1986, 71). Zur Kritik an diesem Vorgehen (vgl. O'Sullivan 2000, 130, Fußnote 130).
149 Um eine Differenzierung zu den etablierten Verfahren der Mehrfachadressiertheit und Doppelsinnigkeit vorzunehmen, werden die Termini „*millenial cross reading*" (Falconer 2009, 153) und „*the current crossover craze*" (Beckett 2009, 251) verwendet.

larität der Kinder- und Jugendliteratur unter erwachsenen Lesern im Fokus, dessen Resultat eine vorschnelle Fixierung auf die Adressierung ist, sondern die (ursprüngliche) Konzeption des Textes als ein mehrfachadressiertes und „doppelsinniges" Konstrukt, das „durch verschiedene Strategien und Signale seine Rezeption präfiguriert"[150]. Um diese Eigenschaften eines Textes zu ermitteln, bedarf es einer Analyse der Symbolik, der Kommunikationsebenen,[151] der Interaktion verschiedener im Text angelegter Sinnperspektiven[152] und der Schreibstile. Darunter sind die expliziten, die impliziten und die camouflierten Schreibweisen[153] zu verstehen.

Auf einen weiteren Aspekt ist noch einzugehen, und zwar auf den Aspekt der Polyvalenz. Bettina Kümmerling-Meibauer stellt fest, dass

> *erstaunlich viele Kinderklassiker sich durch eine Mehrdeutigkeit (Polyvalenz) auszeichnen, die sich durch die bewußt konzipierte Offenheit ambig dargestellter Handlungen und Figuren, die Ambivalenz des Schlusses oder die Integration metafiktionaler Passagen ergibt.*[154]

Genau dies ist jedoch nicht erstaunlich. Die Polyvalenz ist ein Merkmal sowohl erwachsenenliterarischer als auch kinder- und jugendliterarischer Texte. Sie trägt zu ihrer Autonomie[155] bei und erschwert sowohl eine Monosemierung als auch eine heteronome Indienstnahme, da sie sowohl die einzelnen Wörter im Sinne der Bachtin'schen Redevielfalt als auch die Perspektivierung betrifft. Ferner ist die Polyvalenz ein transnationales, übersetzbares, überzeitliches und universelles ästhetisches Kriterium. In ihrer Erzeugung besteht die spezifische Funktion der Literatur.

Emer O'Sullivan hält die Idee eines Kanons mit Klassikern der Kinder- und Jugendliteratur für problematisch. Sie konstatiert „ein[en] Wildwuchs an Ausgaben von Titeln, die unter der Überschrift ‚Klassiker' firmieren und deren Tradierungsformen in der Regel nicht mit Maßstäben der literarischen Überlieferung gemessen werden können"[156]. Demgemäß finden sich disparate Texte, für die es keine einheitliche Erklärung der Selektions- und Wertungsprozesse gibt. Dieses Problem ist jedoch nicht ein Signum des kinder- und jugendliterarischen Kanons. Die Impossibilität einer Liste der kanonisierten Texte lässt sich auch für die Erwachsenenliteratur konstatieren. Einen Kanon gibt es hier wie dort in vielzähligen Variationen. Er weist einen festen Kern und offene Ränder auf und zeichnet sich durch eine konti-

---

150 Blümer 2020, 10.
151 Vgl. Schmid 2008, Jannidis 2004.
152 Vgl. Kapitel I dieser Arbeit.
153 Vgl. Kapitel III dieser Arbeit sowie Detering 1997, 292–292, Benner 2015.
154 Kümmerling-Meibauer 1999, XV.
155 Die Autonomie wird, wie im ersten Kapitel dargelegt worden ist, als Freiheit von jeglicher Indienstnahme verstanden, die aber sowohl die Form als auch die Inhalte im Sinne eines ästhetischen Zusammenhangs impliziert. Die literarische Autonomie ist nicht mit der von Pascale Casanova vorgeschlagenen Formorientierung, Fortschrittsbezogenheit und dem von ihr nahegelegten Diffusionismus gleich zu setzen (vgl. Casanova 2004), auch wenn sich die Bezeichnungen ähneln.
156 O'Sullivan 2000, 422.

nuierliche Zirkularität seiner Konstituenten aus.[157] Sein Zustandekommen korreliert mit der Entstehung eines nationalphilologischen Kanons.[158] Mitunter wird davon ausgegangen, dass er durch eine ‚unsichtbare Hand' zu Stande kommt.[159]

Die vorgeschlagenen Kriterien sind lediglich von temporärer Gültigkeit. Ferner ist ihr Geltungsbereich durch die Spezifik der Gattungen restringiert. Darüber hinaus oszillieren sie zwischen heteronomer und autonomer Ästhetik. Aus heteronomer Perspektive wird von der Kinder- und Jugendliteratur eine Förderung kognitiver, pädagogischer oder praktischer Zwecke erwartet. Die Wirkung wird beabsichtigt beziehungsweise ‚berechnet' und durch einen effizienten Einsatz künstlerischer Mittel evoziert. Als heteronome Kriterien können Repräsentativität, Adäquatheit der sprachlichen Gestaltung, Einfachheit, Darstellung der kindlichen Welt, Fantasie und auch Crosswriting interpretiert werden. In der autonomen Perspektive wird eine eigene Leistung in den Fokus genommen, die ausschließlich über die Wahrnehmung der ästhetischen (sinnlichen) Form erreichbar ist. In dieser Hinsicht lässt sich aus dem vorgeschlagenen Katalog lediglich das Kriterium der Polyvalenz betrachten.[160]

Das Kriterium Innovativität kann sowohl heteronom als auch autonom aufgefasst werden. Wird es als eine bloß neuartige Anwendung und Kombinatorik bekannter Elemente aufgefasst, steht es in der Tradition der antiken Rhetorik. Als eine völlig neue Erfindung tendiert es zur Autonomie, wobei an dieser Stelle die oben angeführten Restriktionen weiterhin gelten.

Es scheint ein unlösbares Dilemma zu sein, universalgültige und gattungsspezifische, zeitgebundene und überzeitliche Kriterien zu konzipieren. Bettina Kümmerling-Meibauer versucht zwar, einen Ausweg zu finden, indem sie eine Selektion aus sieben Kriterien vorschlägt, aber ihre Kriterien genügen diesen Dispositionen *per se* nicht. Man könnte zwar von einer Typologie ausgehen, aber man müsste, um diesen vier Anforderungen an die Kriterien gerecht zu werden, einerseits die Epochen hinsichtlich ihres Realitätsbezugs differenzieren, andererseits die Spezifika der Gattungen berücksichtigen.[161] Ein kanonischer kinder- und jugendliterarischer Text bleibt in jeder Epoche prinzipiell anschlussfähig. Man müsste bei der Analyse entscheiden, ob er existenziell-grenzziehend, existenziell-integrativ, sozial-grenzziehend oder sozial-integrativ konzipiert ist.[162]

---

[157] Vgl. Efimova 2019, 83 zum Prozess ‚Weltliteratur'.

[158] Vgl. Karg/Kuzminykh 2014 und zum Problem der Kanonisierung der Kinder- und Jugendliteratur Schmideler 2014. Der Entwurf eines westlichen Kanons findet sich bei Harold Bloom (vgl. Bloom 1994).

[159] Vgl. Winko 2002.

[160] Vgl. Kapitel I.

[161] Matthias Freise differenziert Epochen, die stärker auf die Realität Bezug nehmen und dementsprechend soziale Aspekte fokussieren, und solche, die sich von ihr abstrahieren, also existenziell orientiert sind. Diese Dichotomie ergänzt er durch zwei weitere alternierende Parameter, nämlich grenzziehend und integrativ und gelangt somit zu einer Typologie: existenziell-grenzziehend, existenziell-integrativ, sozial-grenzziehend oder sozial-integrativ (vgl. Freise 2013, 56).

[162] Vgl. Freise 2013, 56.

In einem weiteren Schritt ist die Gattung in den Fokus zu nehmen. Für die narrative Prosa kann die Perspektivierung als ein Kriterium der ästhetischen Qualität bestimmt werden.[163] Damit ist keine thematische Darstellungsperspektive gemeint, sondern die Sinnperspektive, die unterschiedliche Sinnebenen in der Tiefenstruktur der Texte und Erzählinstanzen umfasst und in einem Interferenzprozess aufeinander bezieht.[164] Auf diese Weise wird Polyphonie konstruiert und Polyvalenz sowie Autonomie werden prädisponiert. Perspektivierung steht ferner in einem engen Konnex zu Intertextualität.

7.2.2 Die quantitative, soziologische und postkoloniale Perspektive

Das quantitative Verständnis der Literatur als ein Konglomerat aller Kinder- und Jugendliteraturen der Welt lässt sich ebenfalls anwenden.[165] In jeder Kultur gibt es Literatur für Kinder- und Jugendliche, die nationale Grenzen aus diversen Gründen und Faktoren nicht überschreitet beziehungsweise nicht überwinden kann und international rezipierbare Literatur, die aus anderen Kulturen ‚übernommen' und übersetzt wird.

Pascale Casanova, die Weltliteratur auf der Grundlage des Begriffs der Nationalliteratur konzeptualisiert, formuliert für die Weltrepublik der Literaturen drei Phasen: die Gründungsphase der Nationalliteratur, die mit der Gründung von Nationalstaaten konnektiert ist, die Konsolidierungsphase und schließlich die Autonomisierung von der nationalliterarischen Tradition, die mit der Internalisierung korreliert.[166] Auf den ersten Blick scheint diese enzyklopädisch-additive beziehungsweise globale Vorstellung mit den universalen Entwicklungsphasen auf die Kinder- und Jugendliteratur transferierbar zu sein. Doch auch für dieses Teilsystem des Polysystems der allgemeinen Literatur stellen sich berechtigte Fragen nach der Universalität dieser Entwicklungsschritte. So werden beispielsweise Entwicklungsmodelle mit einem Universalitätsanspruch aus der postkolonialen Perspektive negiert.[167] Bis

[163] Für Versdichtung kann als ein solches Kriterium Äquivalenz (vgl. Kapitel I dieser Arbeit, Jakobson 1972), für biografisches Erzählen Ereignishaftigkeit (vgl. Schmid 2014) genannt werden (vgl. Freise 2013, 56–57).

[164] Vgl. Kapitel I dieser Arbeit.

[165] Als Beispiele solcher Anthologien sind exemplarisch zu nennen: *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon* (vgl. Kümmerling-Meibauer 1999), *The Routledge Companion to Picturebooks* (vgl. Kümmerling-Meibauer 2018), *The Oxford Encyclopedia of children's literature* (vgl. Zipes 2006); *Online Ausgabe ProDetLit: Vserossijskaja Enciklopedija detskoj literatrury* https://web.archive.org/web/20250503113446/https://rgdb.ru/megaproekty/prodetlit-vserossijskaya-entsiklopediya-detskoj-literatury (04.05.2025). Diese Lexika bieten Einblicke in die Literaturen der Welt. Eine Totalität der gesamten Werke und aller Literaturen ist nicht fassbar.

[166] Vgl. Casanova 2004.

[167] Vgl. O'Sullivan 2002, 143 f. zur Darstellung einer verspäteten Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur im nordwesteuropäischen Irland unter dem Einfluss Englands.

in die Gegenwart werden Kinder- und Jugendliteraturen aus den ehemaligen Kolonien kaum international wahrgenommen.[168]

Im zweiten Kapitel dieser Arbeit wurde an den, aus der Sicht des Postkolonialismus kapitalstarken Kinder- und Jugendliteraturen aus fünf Ländern herausgearbeitet, dass es zwar einige konvergierende Entwicklungen gibt (z. B. die Anerkennung der Kindheit als einer eigenständigen Lebensphase, die fortschreitende Alphabetisierung der Bevölkerung, die erkannte Notwendigkeit einer gezielten Entwicklung von Kinder- und Jugendliteratur und schließlich die Entstehung des Diskurses um diesen Gegenstand), aber es existieren auch unaufhebbare Differenzen sogar innerhalb dieser literarischen Zentren, beispielsweise kulturspezifische heteronome Ansprüche an die Kinder- und Jugendliteratur, die ihre Entwicklung entscheidend determinieren.[169]

Das quantitative Konzept erhebt zwar den Anspruch in der Erwachsenenliteratur wie auch in der Kinder- und Jugendliteratur, Literatur als entgrenztes Phänomen in seiner internationalen Dynamik zu erforschen und nicht innerhalb eines Sprachraums zu verharren, aber dieser Ansatz sieht sich mit ungelösten Schwierigkeiten konfrontiert, die zwischen dem *distant reading*,[170] der hierarchischen Disbalance im Sinne der postkolonialen Ideologen und der originalen sprachlichen Verfasstheit der Texte, die eine barrierefreie Internationalisierung von beiden Literaturen kompliziert,[171] oszillieren.

Es wurde bereits erwähnt, dass die soziologische Perspektive auf die Weltliteratur distributiv-ökonomische, historische und soziokulturelle Faktoren fokussiert, die von vornherein[172] nationale und sprachliche Barrieren überschreiten (wollen).[173] Die Produktion einer international rezipierbaren Literatur bildet den Konvergenzpunkt soziologischer Überlegungen.

---

[168] Es existiert auch im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur eine Hierarchie zwischen der Kinder- und Jugendliteratur der dominanten und der der subordinierten Kulturen beziehungsweise zwischen den kapitalstarken literarischen Zentren Bourdieuscher Prägung und der kapitalschwachen, planetarischen Peripherie mit den konkreten Beeinflussungsrelationen der zunächst genannten auf die letztere. Pascale Casanova formuliert auch hierfür drei Kriterien. Diese sind: das Prestige einer Sprache; die soziale Bedeutung des literarischen Lebens und die Ausbildung einer literarischen Tradition (Ausprägung nationalliterarischer Klassiker sowie deren Präsenz im internationalen Kanon) (vgl. Casanova 2004).

[169] Vgl. Kapitel II dieser Arbeit.

[170] Vgl. Moretti 2014, 161. Vgl. zur Kritik an diesem Ansatz Zipfel 2019.

[171] Vgl. die Modelle von Alexander Beecroft und Debjani Ganguly, die von einer einsprachigen Weltliteratur als einer globalen Literatur in der englischen Sprache (vgl. Beecroft 2008) oder von einer anglophonen Weltliteratur, die zwar aus unterschiedlichen Kulturen stammen kann, aber ohne Sprachdifferenz auskommt (vgl. Ganguly 2012), sprechen. Damit pointieren sie die Standortgebundenheit literarischer Theorien.

[172] Vgl. Casanova 2004 zur Kritik an ökonomisch transnationaler *mainstream*- oder Bestseller-Literatur, die das Resultat einer effizienten Marketing-Strategie darstellt, und deren Internationalität nicht auf Autonomie, sondern auf Kommerzialisierbarkeit beruht.

[173] Vgl. Lamping 2019, 3.

Im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur wird die internationale Rezipierbarkeit mittels Serialität und Medialisierung[174] befördert. Sie visieren eine langanhaltende Leserbindung an[175] und sind im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur verbreiteter als in der Erwachsenenliteratur. Die medienübergreifende Narration kann sogar als ein Signum des kinder- und jugendliterarischen Diskurses angesehen werden.[176]

Dazu kommt als ein Spezifikum des betrachteten Phänomens das Netz von Werbung und Merchandising, das die soziologische Begriffsextension legitimiert. Aus dieser Perspektive fungiert die Kinder- und Jugendliteratur als ein Produkt ökonomischer, historischer und geistiger Entwicklungen und sie ist von vornherein auf die internationale Rezeption ausgerichtet.

Die Medialisierung und das Auftreten im Medienverbund tragen zur internationalen Bekanntheit bei.

Die postkoloniale Perspektive in der Kinder- und Jugendliteratur korreliert zum einen mit der Genese der Kinder- und Jugendliteratur in (dominanten und inferioren) Kulturen und zum anderen mit der Vorstellung einer barrierefreien globalen Kultur, die zwar der hierarchisierenden kulturellen Topografie entgegenwirkt, jedoch kulturspezifische Differenzen nicht einebnet. Das zentrale Ideologem des Postkolonialismus grundiert die Bewahrung regionaler Diversität innerhalb einer Weltkonstruktion.

---

174 So gelangte der Film *Das Mädchen Wadjda* von Hayfa Al Mansour (2016) in die russischsprachigen Länder, aber der Text wurde (noch) nicht übersetzt (Stand der Information August 2023).

175 Vgl. Dettmar 2020, 137–144.

176 In aller Exemplarität sind folgende Reihen zu nennen: *The Three Investigators* von Robert Arthur (vgl. Arthur 1968). Diese Reihe erzielte einen überragenden Erfolg in Deutschland. Sie wird seit 1993 fortgeführt und medialisiert. Mittlerweile umfasst sie 160 Bände. Sie wurde durch *Die drei ??? Kids* von Ulf Blank für jüngere Leser ergänzt (vgl. Blank 1999). Darauf nimmt die Reihe *Die drei !!! Detektivgeschichten für clevere Mädchen* von Maja von Vogel Bezug (vgl. Vogel 2006). Die Reihe *TKKG* von Stefan Wolf umfasst mehr als 200 Folgen (vgl. Wolf 1979–2011). Manchmal erwirken kindliche und jugendliche, aber auch erwachsene Rezipienten die Fortsetzung von vorerst als Einzelbänden konzipierten Werken. Eine besondere Beliebtheit erfährt auf dem kinder- und jugendbuchliterarischen Markt das Aufgreifen von beliebten Figuren oder Sujets aus der allgemeinen Literatur – beispielsweise Sherlock Holmes von Arthur Conan Doyle (vgl. Doyle 1892). Dabei ist dieses Phänomen in seiner Ambivalenz zu kritisieren, einerseits als Ausbeutung des symbolischen Kapitals (vgl. Bourdieu 2001), andererseits als eine kreative Fortsetzung, beispielsweise Elona Holmes von Nancy Springer (vgl. Springer 2006). Als weitere Beispiele sind die folgenden zu nennen: Die Verfilmung der Texte *The Hobbit or There and Back Again* (vgl. Tolkien 1937 und Jackson 2012) und *The Fellowship of the Rings* von John Ronald Reuel Tolkien (vgl. Tolkien 1954 und Jackson 2001), *The Chronicles of Narnia* von Clive Staples Lewis (vgl. Lewis 1950 und Adamson 2005) und *The Life of Pi* von Yann Martel (vgl. Martel 2001 und Lee 2012), der Heptalogie *Harry Potter* von Joanne K. Rowling (vgl. Rowling 1997 und Columbus 2001) und *Fantastic Beasts and Where to Find Them* (vgl. Yates 2016). Bei dem zuletzt genannten Titel handelt es sich um ein Lehrwerk des fiktiven Autors Newt Scamander. Dieses Buch wird in der Heptalogie *Harry Potter* erwähnt. Als Beispiele der Darstellung von Texten im Medium Comic fungieren *Pünktchen und Anton* von Erich Kästner und Isabel Kreitz (vgl. Kästner 1931 und Kreitz 2009), *Emil und die Detektive* (vgl. Kästner 1929 und Kreitz 2012), *Der 35. Mai oder Konrad reitet in die Südsee* (vgl. Kästner 1931a und Kreitz 2006) und die Reihe *Fünf Freunde* von Enid Blyton und Béja Nataël und Emmanuel Nataël (vgl. Blyton 1942–1962 und Béja/Nataël 2019–2023).

Der Nexus von Welt und Literatur besteht jedoch nicht nur in der Internationalität der Literatur. Er ergibt sich auch und gerade dadurch, dass

> *literarische Werke Welten entwerfen. Das ist mehr als eine laudative Formel für das kreative Potenzial der Dichtung. Es ist die Einsicht, dass Literatur, insbesondere große Erzähltexte die kompaktesten und zugleich reichhaltigsten Phänomene sind, die uns bestimmte, jeweils kultur- und milieuspezifische Auffassungen und Vorstellungen von ‚Welt' vergegenwärtigen.*[177]

Mit der Auffassung von Erzähltexten als einer Objektivierung menschlich perspektivierter ‚Welt'[178] wird das Diskursfeld ‚Imagologie' aktualisiert. Die Imagologie fokussiert die (stereotypisierte) Darstellung von ethnischen Gruppen und Topografien in der Kinder- und Jugendliteratur sowie die Dispositionen, die dieses konstruierte Image fundieren.[179] In einem engen Konnex dazu steht die Konstruktion der Fremdheit in ihrer trichotomischen Ausprägung.[180] Das Konzept der ternären Alterität kann als eine Expansion der Theoreme von Viktor Šklovskij, Walter Benjamin und Bertolt Brecht betrachtet werden.[181] Diese etablierten Poetiken werden durch die Komponente der Interkulturalität ergänzt.

In zahlreichen Publikationen für Kinder und Jugendliche finden sich Signa der leicht überwindbaren alltäglichen Fremdheit. Zum anderen werden Elemente der strukturellen Fremdheit integriert, die die Wahrnehmung desautomatisieren und eine Reflexion evozieren, und schließlich wird die textuelle Faktur mit Konstituenten der schockierenden, extraordinären beziehungsweise radikalen Fremdheit angereichert. Dies soll an einigen Beispielen demonstriert werden. Die Wahl der Texte für das Korpus dieses Kapitels folgt sowohl den bereits thematisierten Kriterien für die Einordnung der Texte in den Bereich der Kinder- und Jugendliteratur, zum anderen den Kriterien, die für die Attribuierung eines Textes als eines Exempels der Weltliteratur formuliert werden. Zu den zunächst genannten zählen folgende textorientierte Aspekte, die die Konstitution des abstrakten kindlichen oder jugendlichen Lesers determinieren: das kindliche und jugendliche Alter der Figuren, die in den Narrativen deskribierten Verhaltensmuster, ihre implikativen Wissens- und Erfahrungshorizonte sowie ihre Bedürfnisse; die Implementation von primär für die kindlichen und jugendlichen Rezipienten thematisch relevanten Schwerpunkten wie

---

[177] Matuschek 2019, 434.

[178] Dabei wird Objektivierung nicht im Sinne von ‚Objektivität' verstanden. Vielmehr werden Erzähltexte als objektiv vorliegende Dokumente aufgefasst, durch die menschliche Weltanschauungen zugänglich und greifbar werden. Als Leser kann man die Literatur binnenperspektivisch miterleben, d. h. sich in sie hineinversetzen, und sie zugleich außenperspektivisch relativieren und in ihrer Begrenztheit reflektieren (vgl. Matuschek 2019, 434).

[179] Vgl. Leerssen 2000, 268.

[180] Vgl. Leskovec 2011, Leskovec 2023, Waldenfels 1990, Waldenfels 1997, Waldenfels 2002, Waldenfels 2022, Mecklenburg 2008.

[181] Vgl. Šklovskij 1969, Brecht 1967, Benjamin 1977 und Kapitel IV dieser Arbeit.

Schulwechsel,[182] Freundschaften,[183] Mobbing,[184] mentale Autonomie und sukzessive Emanzipation[185] sowie das Schulleben beziehungsweise die Unterrichtsorganisation;[186] die Integration narrativer und rhetorisch-stilistischer Strategien, die den implikativen Wissenshorizont der abstrakten kindlichen und jugendlichen Leser berücksichtigen und dementsprechend bei der Sinnkonstruktion des Gelesenen eingesetzt werden. Dazu gehören die narrativen Strategien der Polyvalenz, die Makrostruktur eines *quest narratives* mit der ternären Struktur (*home – adventure – homecoming*), die Wahl der autodiegetischen narrativen Instanz,[187] mit der Nähe zum abstrakten Leser suggeriert wird, die Implementation jugendsprachlicher Wendungen sowie die Elemente der Typen-, Sprach- und Situationskomik.

Die Attribuierung der ausgewählten Texte als Weltliteratur wird nicht primär vor dem Hintergrund ihrer Herkunft, d. h. nicht im Sinne der quantitativen beziehungsweise globalen oder enzyklopädisch-extensiven Perspektive auf die Weltliteratur legitimiert. Die transnationale Biografie der Autorinnen, die als ein Kriterium hätte genügen können, ist auch nicht ausschlaggebend. Ebenfalls nicht entscheidend für die Auswahl der Texte sind ihre Prominenz oder die euphorische Reaktion, auf welche diese bei ihrem Erscheinen stießen, genauso wenig wie der Niederschlag, den diese Resonanz in Form internationaler Preise, mannigfaltiger Übersetzungen in andere Sprachen und der Medialisierung erfuhr. Es sind ferner weder die formalen anderssprachlichen Interferenzen, die eine synekdochische Funktion inhärieren, indem sie auf heterogene kulturelle Praktiken referieren und multiple figurale Identitäten authentisch darstellen lassen, noch der Metamultilingualismus[188] oder die inhaltliche Oszillation zwischen Transnationalismus und Regionalismus. Diese manifestiert sich in den ausgewählten Texten im *setting* (i. S. einer relativen, provisorischen und kontextabhängigen Identität der Figuren) sowie in der Polyzentrierung des Raumes (i. S. einer asymmetrischen *centre-periphery*-Relation), jedoch nicht in der Zeit (i. S. einer „alteritären Hetero-Chronie“[189]). Das entscheidende Kriterium bildet der intertextuelle Horizont, den die ausgewählten Texte umspannen, sowie ihre Polyvalenz und folglich ihre literarische Autonomie. Die diskutierten kinder- und jugendliterarischen Texte sind deshalb nicht nur thematisch in das intertextuelle Netz der Weltliteratur einzuordnen, obwohl aufgrund von analogen Erfahrungen der agierenden kindlichen und jugendlichen Figuren auch diese Möglichkeit bestünde, sondern aufgrund ihrer Makrostruktur (Similaritäten auf der Inhalts- und Ausdrucksseite) und insbesondere aufgrund der in sie implementierten narrativen Strategien der Polyvalenz sowie der Sinnperspektivierung, die aus den intertextuel-

[182] Vgl. Kreller 2019.
[183] Vgl. Kreller 2019, Ipşiroğlu 1997, Al Mansour 2015, Yousafzai 2013.
[184] Vgl. Kreller 2019, Al Mansour 2015.
[185] Vgl. Kreller 2019, Ipşiroğlu 1997, Al Mansour 2015, Yousafzai 2013.
[186] Vgl. Kreller 2019, Ipşiroğlu 1997, Al Mansour 2015, Yousafzai 2013.
[187] Vgl. Kreller 2019, Yousafzai 2013.
[188] Vgl. Kreller 2019.
[189] Sturm-Trigonakis 2017, 52.

len Relationen resultiert. Schließlich ist die Repräsentativität dieser kinder- und jugendliterarischen Narrative für die zu analysierenden Phänomene der Imagologie sowie der Alterität von Bedeutung.

Elektrische Fische von Susan Kreller

Susan Kreller problematisiert in ihrem psychologischen Adoleszenzroman *Elektrische Fische*[190] die restriktiven Normen und Ausschlusspraktiken des Fremden. Als Ausgangspunkt fungiert die Rückkehr der verloren geglaubten Tochter Sonja Keegan (geb. Reincke) aus Dublin nach Velgow nach zwanzigjähriger Abwesenheit in eine winzige Ortschaft, die topografisch in Mecklenburg-Vorpommern lokalisiert ist. Bereits durch die Wahl der Orte – eines realen, im implikativen Wissenshorizont verankerten, und eines fiktiven – wird die alltägliche innertextliche Fremdheit etabliert. Die wenigen Bewohner haben den stagnierenden Provinzialismus und destruktiven Zentrismus inkorporiert, bei dem die „Geste der Abschirmung“[191] und der Differenzierung in „gute und schlechte Ausländer“[192] überwiegt. Das stille, zerfallene Haus ist der Inbegriff der Fremdheit. Die einzige Figur, die die Grenzüberschreitung symbolisiert, und die eine Annäherung an das Fremde wagt, ist der Hund Peppy, der „die Stille zerbellt“[193].

Die räumliche Dimension des Umzugs wird in den inneren Dispositionen der Figuren und in ihren inneren Entwicklungsprozessen gespiegelt. Die Familie der alleinerziehenden Rückkehrerin besteht aus ihrem Sohn Dara (16) und ihren Töchtern Emma (13) und Aoife (8). Die diegetische figurale Ich-Erzählerin Emma konfrontiert die Leserschaft in ihrem inneren Monolog *in medias res* mit der Fremdheit in ihrer trichotomischen Ausprägung, die urplötzlich über sie gekommen ist. In der makrostrukturellen Einrichtung des psychologischen Adoleszenzromans lässt sich eine konzeptionelle Zweiteilung identifizieren. Die alltägliche und strukturelle Fremdheit im ersten Teil wird von der radikalen Fremdheit im zweiten Teil abgegrenzt. Ferner ist für die Faktur ein Erzählen aus der Perspektive der Ausgeschlossenen strukturbildend.

Die alltägliche Fremdheit zeigt sich bereits in der Namensgebung. Der Prozess der Namenswahl[194] spiegelt einen Konflikt zwischen der deutschen und der irischen Tradition wider. Aoife und Dara bekommen das sehr deutlich zu spüren. Die achtjährige Figur wird Opfer des Hohngelächters ihrer Mitschüler. Die Klassengemeinschaft, die durch die neue Mitschülerin mit der strukturellen Fremdheit konfrontiert wird, setzt den fremdklingenden Namen in eine phonetische Äquivalenz zum Affen. Das Mädchen reagiert auf diese moralische Disqualifizierung mit Schweigen.

[190] Vgl. Kreller 2019, Kuzminykh 2022b.
[191] Waldenfels 1997, 142.
[192] Kreller 2019, 43.
[193] Kreller 2019, 17.
[194] Dem Aspekt der Namenswahl ist darüber hinaus der Prädestinationsaspekt immanent, der eine ausschlaggebende Rolle in der Kinder- und Jugendliteratur spielt (vgl. Murakami 2017, Funke 2012, Zipfel 2019).

Diese Reaktion auf den gezielten Affront lässt sich durch die tradierte Tiefendimension der Symbolgestalt erklären. Die Fähigkeit des Affen zur Mimikry stellt die persönliche Identität des Menschen und seine inneren Werte in Frage. Aoifes Intention besteht dagegen im Bewahren ihrer multilingualen und multikulturellen Identität. In ihrer Reaktion lässt sich eine Rekurrenz auf das alltagskulturelle Korrelat des Drei-Affen-Symbols erkennen: Nicht sehen, nicht hören, nicht sprechen. In dem schintoistisch-buddhistischen Kulturraum, dem dieses Symbol entlehnt ist, hat es einen apotropäischen Wert. Es fungiert als ein Symbol des Abwehrzaubers. Die Locken des Mädchens, als Allusion auf den unbesiegbaren Samson, deuten auf ihre Stärke und auf ihren Eigenwillen hin und können als impliziter Garant ihrer Intentionen gelesen werden.

Auch die deutschen Großeltern haben Schwierigkeiten, den originellen Namen korrekt auszusprechen. Sie ordnen das Fremde zunächst in die eigenen Wahrnehmungs- und Kognitionsmuster ein: „Eufe“[195] ist ein phonetisches Äquivalent zu Eule, deren symbolischer Wert zwar ambivalent, aber in diesem Kontext eher in positiven Nuancen zu interpretieren ist. Aoifes Schweigen als Symbol der Weisheit und Gefühlsbeherrschung[196] sowie ihre „Selbststeigerung“[197], die die Großeltern im Fortgang der Narration erreichen, stützen diese Annahme. Für die Figur Aoifes ist dieses Faktum jedoch zu Beginn nicht transparent. Sie versucht geduldig, den Großeltern den Klang des Fremden beizubringen, aber sie stößt auf eine sie tief verletzende und entmutigende Ignoranz ihrer Erklärungsversuche. Diese Erfahrung ist aus doppelter Perspektive interessant: Einerseits deutet sie kataphorisch auf die Zukunft der Figur in der neuen Wahlheimat hin, in der ihr Name für eine (anfängliche) Ausgrenzung und prinzipielle Grenzziehung sorgen wird. Andererseits demonstriert die abwehrende Attitüde der Klasse und die der deutschen Familie eine geringe Bereitschaft, sich mit dem Fremden auseinanderzusetzen. Das Fremde wird als eine Bedrohung des Heimatkultes, als „*horror alieni*“[198] empfunden.

Die Fremdheit entsteht durch die Position, die das Mädchen im Umfeld seiner Mitschülerinnen und Mitschüler einnimmt. Die verfemte Außenseiterin unternimmt nach ihrem Scheitern keine Versuche, die strukturelle Fremdheit zu überwinden, d. h. sich gegen ihre Ausgrenzung aus der als verbindlich geltenden, etablierten Ordnung der Diegese metaphorisch aufzulehnen. Aoife richtet sich nicht nach den Maßstäben der autochthonen Bevölkerung der narrativen Wirklichkeit, die sich um ihre assimilierende Integration bemüht. Durch ihr Schweigen sowie durch ihre distanzierte Autarkie und ihr eigenwilliges, jedoch nicht gewalttätiges Verhalten fordert sie diese heraus und macht dadurch ihre „Verweigerungshaltung“[199] evident. Die sukzessive Akzeptanz ihrer eigenen Alterität in der neuen Umwelt, ihrer multilingualen Identität und der Fremdheit von Velgow führt letztendlich

195 Kreller 2019, 9.
196 Vgl. Butzer/Jacob 2012, 389–391.
197 Waldenfels 1997, 142.
198 Waldenfels 1997, 44.
199 Kristeva 1990, 16.

zur einer „Identitätsbalance“[200], die einen glücklichen Ausgang für ihre Figur verheißt.[201] Als ein Kontrast zu der Aoife ablehnenden Ignoranz ihrer neuen schulischen Umgebung fungiert die, in der erlebten Rede formulierte und eine Annäherung an das Fremde signalisierende, Reaktion der multikulturell und multilingual sozialisierten diegetischen Erzählerin Emma. Sie weist auf den inflationären Gebrauch des Namens Aoife in Irland sowie auf seine weitreichenden Wurzeln in Mythologie und Literatur[202] hin. Dadurch akzentuiert Emma die alltägliche Fremdheit, die leicht hätte beseitigt werden können. Sie legt das Fehlen eines kulturellen Gedächtnisses bei den anders enkulturalisierten Peinigern ihrer Schwester offen. Ihnen fehlen *frames* – jene kulturellen Elemente, die das kommunikative und kollektive Gedächtnis oder Wissensordnungen im Sinne von Gruppenidentität bilden und damit die Erinnerung des Subjekts organisieren.[203]

Aoife demonstriert ihre Inakzeptanz der alltäglichen Fremdheit. Diese Fremdheit manifestiert sich in kleinsten Details der Alltagsästhetik, nämlich in Zeitangaben,[204] Teebeuteln mit Bändchen, dem harten Schwarzbrot, den winzigen Toastscheiben, der nicht so weißen Milch, der Pünktlichkeit des Busses, des fehlenden Usus, den Bus heranzuwinken und sich bei seinem Fahrer zu bedanken,[205] und sogar in den religiösen Vorstellungen von einem freundlicheren irischen Gott[206] sowie der mysteriösen, laut der keltischen Mythologie und dem irischen Volksglauben den bevorstehenden Tod ankündigenden, Geisterfrau Banshee.[207]

Auch Dara ist gezwungen, sich mit der alltäglichen Fremdheit seiner neuen Umgebung auseinandersetzen. In seinem Fall spielen negative Stereotype und Vorstellungen des genetischen Determinismus eine Rolle.[208]

Emma muss mit der alltäglichen Fremdheit umzugehen lernen, auf die weder die kurzen Ferienaufenthalte noch der Besuch einer deutschen Schule vorbereiteten. Besonders deutlich tritt diese Art der Fremdheit im Umgang mit Behavioremen und Kulturemen[209] auf. Es fällt ihr schwer, am traditionellen deutschen Lehrer-Schüler-Gespräch teilzunehmen und mit einer klar artikulierten Ablehnung ihrer Hypothese umzugehen.[210] Auch das blinde Apologetentum ruft in der Figur des irischen Mädchens Befremden hervor. Wegen des fehlenden kulturellen Codes kann sie den Vortrag der Lehrperson in Bezug auf seine Ernsthaftigkeit oder seine Ironie nicht einschätzen.[211]

---

[200] Krappmann 1988, 79.
[201] Vgl. Kreller 2019, 180.
[202] Vgl. Kreller 2019, 9, 25.
[203] Vgl. Assmann 2005, 35–45.
[204] Vgl. Kreller 2019, 76.
[205] Vgl. Kreller 2019, 19.
[206] Vgl. Kreller 2019, 102.
[207] Vgl. Kreller 2019, 38, 158, 183.
[208] Vgl. Kreller 2019, 37, 88–89, 102.
[209] Vgl. Oksaar 1988, Heringer 2017.
[210] Vgl. Kreller 2019, 34.
[211] Vgl. Kreller 2019, 34.

Ein weiteres Mal erlebt Emma ein Behaviorem[212] während ihres Besuchs bei Levin. Das Mädchen geht von den ihr bekannten Verhaltensmustern aus und erfährt dadurch Nachteile.[213] Die Eruption der radikalen Fremdheit durch Henrikes unvorhergesehene Beleidigungen, die die Sinngebungskompetenzen der versammelten Figuren überschreiten, verstärken die alltägliche Fremdheit.

Eindrücklich für den Umgang mit dem Fremden und dem Eigenen ist die, im unmittelbaren dramatischen Modus figural dargebotene, Beschreibung der Landschaft. Die Rückkehrerin Sonja warnt ihre Kinder vor der Dominanz des Farbtones Grau in Velgow. Dies ruft eine Abwehrreaktion seitens des Großvaters hervor, der mit metaphorischen Neuschöpfungen – „Maisgrün, Weizengelb und Rapsgelb"[214] – argumentiert. Die Gebundenheit der Figuren an ihre herkömmliche Kultur problematisiert implizit die Gebundenheit des Blickwinkels. Das Eigene, dem eine universelle Gültigkeit inhärent ist, wird favorisiert. Versucht man, das Fremde wiederum aus seinen eigenen Prämissen zu verstehen, dann erscheint es genauso gut wie das Eigene.[215] Diese Position nimmt Emma ein. In ihrer erlebten Rede polemisiert sie mit den Mitteln der Ironie auf künstlerische Weise gegen die Mutter und dekonstruiert Sonjas Expertise bezüglich des Farbtones Grün: „[…] denn in Dublin haben wir auch nicht gerade unter Schafen gelebt."[216] Diese kurze Unterhaltung der drei Figuren wirkt wie ein Bekenntnis. Sie deutet in aller Sublimität auf die potenziellen Gründe für Sonjas Rückkehr hin und rehabilitiert ihre Figur. Sie forcierte diese nicht aus egozentrischen Erwägungen. Das Motiv der Dystopie durchwirkt den Handlungshintergrund und streicht Sonjas Realitätssinn heraus. Die wahren Beweggründe werden Emma in einer auflösenden Analepse erklärt.

Man kann im Verhalten der Figuren dreiphasige Kulturschock-Modelle[217] mit leichteren Modifikationen erkennen. Sie überspringen die erste Phase der Euphorie und müssen von Anbeginn an die Phase der Krise bewältigen.

Die strukturelle Fremdheit manifestiert sich auf den Ebenen des *discours* und der *histoire* als eine Konfrontation von diversen Wirklichkeitsordnungen und Realitätskonstrukten sowie soziokulturellen und biologischen Aspekten. Sie evoziert Unsicherheit im Umgang miteinander. Jedoch kann diese Insekurität durch eine reflektierende Annäherung an das Fremde überwunden werden. Das soll an einem Beispiel exemplifiziert werden:

> *Meine beiden Geschwister und ich sitzen auf der Rückbank, nach Alter geordnet […]. Und nach Traurigkeit. Meine kleine Schwester Aoife links neben mir ist die traurigste von uns. Dara […] sitzt neben mir, ist sechzehn und der Untraurigste von uns dreien.*

212 Vgl. Oksaar 1988.
213 Vgl. Kreller 2019, 133.
214 Kreller 2019, 31.
215 Vgl. Malinowski 1922, 101.
216 Kreller 2019, 31.
217 Vgl. Lysgaard 1955, 45–58, Oberg 1960, 177–182.

> *Er hat sich noch kein einziges Mal beschwert und ihm ist das alles hier egal.*[218] *[…]*
>
> *Ich sehe meinen großen Bruder, der später als Einziger von uns nach Irland gehen wird, weil er in Wahrheit immer der Traurigste von uns gewesen ist und weil er dieses Leben hier die ganze Zeit gehasst hat.*[219]

Emmas Kommentare am Anfang und am Ende der Narration signalisieren eine eklatante Diskrepanz zwischen der Realität der narrativen Welt und Emmas Hypothesen in Bezug auf das Psychogramm ihrer Geschwister: Sie disqualifizieren das Mädchen als eine zuverlässige Erzählerin, indem sie Subjektivität in ihrer individuellen Wahrnehmung und Deutung indizieren. Der Wirklichkeitsentwurf der narrativen Instanz ist einerseits durch die elementare Emotion der Traurigkeit, andererseits durch solche negativen Gefühle wie Heimweh und die unstillbare Sehnsucht nach einer geliebten und vertrauten sozialen Umgebung sowie durch die Sorge um die kleine Schwester, die vom „*worst day*"[220] singt, gekennzeichnet:

> *Wir sind erst seit drei Stunden in Deutschland, meine Mutter, meine Geschwister, ich, und schon jetzt ist alles falsch, die Landschaft und die fremden Häuser, der Januar und der stinkende Kokosduftbaum vorn am Spiegel und am meisten die Straßenseite, auf der wir fahren. Alle paar Meilen bin ich kurz davor, dem deutschen Großvater „Keep Left" zuzurufen, bis mir gerade noch rechtzeitig einfällt, dass ich nicht zu Hause bin.*[221] *[…] Genau hier, genau jetzt weiß ich, dass ich so schnell wie möglich zurückkehren werde. Nach Hause.*[222]

In diesem Entschluss ist Emma Keegan mit Dorothy Gale[223] vergleichbar und genau wie sie findet sie einen loyalen Freund, in dessen Augen sie die im Prolog erwähnten „*lights of home*"[224] sieht. Die, aus den bedrückenden Gemütszuständen und aus Todesangst resultierende, Einschätzung der alltäglichen und strukturellen Fremdheit, mit der die Figur Emmas konfrontiert wird, ist inadäquat mit der binnentextuellen Wirklichkeit.

Es stellen sich somit grundsätzliche Fragen nach der objektiven Rekonstruierbarkeit der Wirklichkeit, nach der Konstruiertheit des Eigenen sowie nach der Subjektivität der Wahrnehmung, die stets durch die jeweiligen biologischen, kognitiven und kulturellen Bedingungen gesteuert wird.[225] Diese Aspekte werden im Fortgang der Narration kontinuierlich durch das Motiv der adorierenden Erinnerung vertieft. Die verklärten Reminiszenzen aller Figuren augmentieren die Brüchigkeit der eigenen Perspektive und relativieren die Impression der individuellen, sozialen und

[218] Kreller 2019, 10.
[219] Kreller 2019, 179.
[220] Kreller 2019, 9.
[221] Kreller 2019, 8.
[222] Kreller 2019, 13.
[223] Vgl. Baum 1990.
[224] Kreller 2019, 5.
[225] Vgl. Schmidt 1992, 11–88.

kulturellen Homogenität. Grundsätzlich gilt der Akt der Erinnerung im Interkulturalitätsdiskurs als ein subjektiver Akt der Selektion von bestimmten Elementen aus einer Dispositionsmasse.[226]

Durch die von Emma beschriebenen Authentizitätstopoi wird ein scharfer Kontrast zwischen der gegenwärtigen, primären Realität der innertextuellen Welt und der individuellen Konnotation des Wirklichkeitsentwurfs der Vergangenheit installiert. So werden die trübe, graue, kalte Irische See nahe des Dubliner Industriehafens mit einem Steinplattenufer und die glasklare, pittoreske Ostsee mit samtig weichem, weißen Pudersand in Opposition gesetzt.[227] Es fällt eine Divergenz zwischen der idyllisch-harmonisch scheinenden Vergangenheit der hoffnungsvollen Jugend und der sorgenvollen Gegenwart auf. Der Kontrast wird besonders scharf im unmittelbaren dramatischen Modus von der ‚heimgebliebenen' Henrike artikuliert, indem sie die idyllische Einfärbung der Vergangenheit unterlässt und auf die Perspektivlosigkeit und ihre unaufhebbaren Konstituenten eingeht.[228] Schließlich bedingten gerade diese Aspekte Sonjas Auswandern nach Irland und potenzierten ihren Wunsch nach Selbstbestimmung. Sonjas Enttäuschung nach ihrer zwanzigjährigen Abwesenheit liest sich als eine Referenz auf die Philosophie von Heraklit, die in seinem Diktum *panta rhei* ihre Pointierung findet.[229]

Durch diese Gegenüberstellung wird die Objektivität der Wirklichkeitskonstruktion in der narrativen Welt in Frage gestellt und auch die Konstruiertheit der Erzählung beziehungsweise die strukturelle Fremdheit akzentuiert. Die Verwendung des in die Zukunft weisenden temporalen Adverbs ‚später' in dem oben angeführten Zitat in der Kombination mit dem Tempus des Präsens markiert eine zukunftsgewisse Vorausdeutung. Der Rahmen zum Anfang der Geschichte schließt sich durch die Korrektur des Wahrgenommenen.

Die strukturelle Fremdheit manifestiert sich in der Poetizität der Sprache. Es finden sich Ausdrücke, deren Bedeutung nur vor dem Hintergrund einer bestimmten sprachkulturellen Tradition erschlossen werden kann, so zum Beispiel „Achterport, Trandbüddel"[230] und „Buddelbroder, Spiertkopp, Suupbüdel, Dumm Tüch"[231]. Hinzu kommen domänenspezifische Wörter wie „schizophrene Psychose, Kalter Hund"[232], „Kartoffelrosen, Knabenkraut, Grasnelke"[233] und Archaismen wie „Essensgeldturnschuhe"[234]. Darüber hinaus verbindet Emma zwei Sprachsysteme und kreiert neue Metonymien, indem sie sich das Kopfkissen als einen „Kuss

226 Vgl. Assmann 2006, 16.
227 Vgl. Kreller 2019, 47–49, 50, 163.
228 Vgl. Kreller 2019, 134.
229 Vgl. Störig 1996, 100.
230 Kreller 2019, 16.
231 Kreller 2019, 89.
232 Kreller 2019, 145.
233 Kreller 2019, 60.
234 Kreller 2019, 145.

für den Kopf“[235] (aus dem Englischen *kiss for the head*) vorstellt. Damit rekurriert sie auf ein ästhetisches Verfahren der Verfremdung auf der Ebene der Wortwahl,[236] mit dem gewohnte Sinngrenzen transzendiert werden. Emma folgt aufmerksam den Überlegungen ihrer irischen Deutschlehrerin, für die das Wort „Hei-mat [sic!] ein Glücksfall ist“[237], der in keiner weiteren Sprache existiert und nicht mit dem englischen „*home*“ deckungsgleich ist. Vielmehr wohnt ihm ein Bedeutungsüberschuss inne.[238] Allerdings distanziert sie sich von dem Begriff ‚Heimat‘ und bleibt bei der englischen Variante, weil sie ihre Fremdheit trotz gelungener Annäherungsversuche nicht verleugnet. Darüber hinaus ist diese Entscheidung der Figur kompositorisch motiviert, indem eine Rekurrenz auf den Prolog vorgenommen wird. Emma tendiert zu einem naturalistischen Sprachbild, als sie über die Exaktheit der Semantik des Verbs ‚niedergeschlagen sein‘ sinniert. In ihren avancierten Sprachreflexionen setzt sie sich mit der Arbitrarität und Konventionalität der sprachlichen Zeichen auseinander. Die dem neuen Kommunikationsmittel immanente strukturelle und alltägliche Fremdheit formuliert sie pointiert: Sie ist in einem Deutsch gelandet, in dem sie sich immer wieder verläuft.[239] Noch treffender formuliert sie ihre multilinguale Identität in der selbstbekennenden Reflexion: „Die englische Sprache *bin ich*. Deutsch spreche ich nur. Deutsch ist immer noch ein paar Meere von mir entfernt.“[240] Die parataktischen Sätze, die typografische Hervorhebung und die originelle Metapher verstärken die Impression der strukturellen Fremdheit. Levins Perspektive auf die, die englische Sprache sprechende, Emma betont die strukturelle Fremdheit, die er empfindet – sie verwandelt sich in einen anderen Menschen.[241] Die Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen Sprache und Identität und deren Folgen für die eigene Identität entwickelt sich aus der Perspektive der Figur. Sie ist mit der Herausforderung konfrontiert, miteinander unvereinbare oder in Konkurrenz zueinander stehende Teilidentitäten in ihre persönliche Identität zu integrieren und diese zu harmonisieren. Durch die Einbeziehung von Elementen der Situationskomik wird diese scharfe Dissonanz neutralisiert.[242] Emmas anfängliche Aversion, die in der Sprache durchscheint – „*Make it stop, please*“[243] – erfährt eine Metamorphose in die wie folgt lautende Haltung: „Endlich tauche ich unter“[244]. Damit ist allerdings nicht trotz der Parallelisierung auf propositionaler Ebene das Konzept der Submersion gemeint.

[235] Kreller 2019, 154.
[236] Vgl. Šklovskij 1929 und Kapitel IV dieser Arbeit.
[237] Kreller 2019, 63.
[238] Vgl. Kreller 2019, 63–64, 74, 102.
[239] Vgl. Kreller 2019, 17.
[240] Kreller 2019, 17.
[241] Vgl. Kreller 2019, 80.
[242] Vgl. Kreller 2019, 137–138.
[243] Kreller 2019, 7.
[244] Kreller 2019, 75.

Die strukturelle Fremdheit wird auch durch die Symbiose aus dem Englischen, Irischen und Deutschen konstruiert. Emma greift in der Introspektion auf die englische Sprache zurück, um die Authentizität ihrer Gedanken, Emotionen und Gefühle zu indizieren.[245] Englisch wird in den Songtiteln sowie in den Aufschriften der T-Shirts verwendet. Diese fungieren als eine signifikante Konstituente des Psychologems der Figuren und bereiten entscheidende mentale Ereignisse vor. Mit Hilfe des Irischen werden Realia, wie beispielweise *Ceiúradh* oder eine ironisierende Auflistung der Arten des Betrunkenseins[246] angezeigt, wodurch ein Hinweis auf ein Autostereotyp gegeben ist.

Ferner wird die strukturelle Fremdheit durch das Phänomen des *code-switching* beziehungsweise *code-mixing*[247] konstruiert. Dabei geht es den, auf das „*cross-over*"[248] der Sprachen zurückgreifenden, Figuren weniger um ihre fehlende Sprachkenntnis als vielmehr um die Treffsicherheit ihrer kommunikativen Absichten. Die Sprachen werden nicht konnotiert. Es lassen sich Elemente der sprachlichen Hybridität identifizieren. Diese findet auch zur Veranschaulichung der aufkeimenden Zuneigung zwischen Emma und Levin Verwendung.[249]

Im Englischunterricht erlebt Emma das Phänomen der Semilingualität. Das Gelächter, welches auf das Vorlesen folgt, gibt Emma die Möglichkeit, über die Fremdheitserfahrung der sozialen Ausgrenzung, die ihre Mutter in Irland erlebte, nachzudenken, und initiiert in ihr eine Anagnorisis.[250] Die Verwendung der reinen englischen Aussprache, die als eine unzulässige Abweichung vom irischen Dialekt eingeschätzt wird, entfaltet eine stigmatisierende Wirkung für die Figur der zugewanderten Mutter. Sie wird von einer nicht zu durchbrechenden dialektalen Mauer umgeben. In Emmas Fall plädiert die Lehrperson zwar für Toleranz und schließt die Wissenslücke der Lachenden. Mit ihrer gutgemeinten Rettungsaktion evoziert sie jedoch keine Akzeptanz für Emma, die eine Außenseiterin bleibt. Auch durch diese Positionierung wird die strukturelle Fremdheit akzentuiert.

Die strukturelle Fremdheit wird ebenfalls an Emmas Schwester Aoife demonstriert. Sie reagiert auf den Umzug nach Deutschland und auf die daraus resultierende Homogenisierung der von ihr beherrschten Sprachen mit Schweigen.[251] Dieses ist metaphorisch mit einem Sprachverlust gleichzusetzen. Die selbstauferlegte Sprachlosigkeit bietet ihr einen Schutzraum und legitimiert ihre Isolation. Für ihre Figur bedeutet der soziokulturelle Umbruch zugleich einen sprachkulturellen Umbruch

[245] Vgl. Kreller 2019, 154.
[246] Vgl. Kreller 2019, 37, 150.
[247] Vgl. Oomen-Welke 1998, Kreller 2019, 25. Elke Sturm-Trigonakis sieht in der Implementation von *code-switching* ein Signum der ‚Neuen Weltliteratur', da dadurch Elemente verschiedener Welten in einen Text einfließen (vgl. Sturm-Trigonakis 2007, 122–123).
[248] Mecklenburg 2008, 115.
[249] Vgl. Kreller 2019, 170, 180.
[250] Vgl. Kreller 2019, 83.
[251] Vgl. Kreller 2019, 17.

und einen Angriff auf ihre Identität.[252] Aoifes Entscheidung stellt eine intertextuelle Kontrafaktur zu dem Text *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus* der türkischen Schriftstellerin Emine Sevgi Özdamar[253] dar, in dem es unter anderem um eine gewaltsame Sprachhomogenisierung geht. Diese korreliert mit dem Verlust der Identität sowie der Kontinuität von kulturellen und religiösen Traditionen. Aoife wird allerdings eine Bewältigungsstrategie im Umgang mit der Fremdheit entwickeln und ein „Aoife-Deutsch mit irischen und englischen Abschnitten sprechen"[254].

Die strukturelle Fremdheit zeigt sich somit auch in dem Generationenkonflikt, der spiegelbildlich zwischen Aoife und ihrer Mutter Sonja[255] sowie zwischen Sonja und ihren Eltern dargestellt wird. Sein Kennzeichen ist eine Sprach- beziehungsweise Schweigebarriere. Spiegelbildlich entsteht eine Schweigemauer zwischen Sonja und ihren Eltern.

Emma, die sich in Deutschland fremd und unverstanden fühlt, fällt das radikale Fremde im Verhalten von Henrike auf. In dieser Radikalität lässt es sich nicht überwinden. Zu Beginn verbindet das Gefühl der Fremdheit die Figuren von Emma, der Freundin von Levin, und dessen Mutter Henrike. Die zuletzt genannte fühlt sich aufgrund ihrer Erkrankung fremd und gibt Emma vor dem Hintergrund dieser Erfahrung das Gefühl, nicht allein zu sein und von ihr verstanden zu werden. Levins Mutter zeigt sich empathisch, da auch sie sich nach ihrer Heimat sehnt, der sie in ihrer, durch die Erkrankung ausgelösten, Wahnvorstellung beraubt worden ist.[256] Fasst man mit Andrea Leskovec Heimat als einen „Ort der Ganzheit, der Integration und des Aufgehobenseins und als Abwesenheit von Fremdheit"[257] auf, wird die Similarität der beiden femininen Figuren nachvollziehbar.

Die ersten Minuten der Begegnung zwischen Emma und Henrike sind für das fremde Mädchen beflügelnd, weil Emma sich zum ersten Mal seit ihrer Ankunft in Deutschland von einer Person, die inkremental mit der alltäglichen und strukturellen Fremdheit konfrontiert wird, verstanden fühlt. Doch schon nach wenigen Augenblicken schlägt die friedliche Stimmung um. Beide Figuren – die Täterin Henrike und das Opfer Emma – sind dem Aggressionsausbruch, der ohne nachvollziehbare Ziele eruptiv an die Oberfläche kommt und das gespaltene Ich beziehungsweise das „durcheinandergeratene Ich"[258] von Levins Mutter evident macht, ausgeliefert. Die apologetische Reaktion von Henrike auf den Schmerz, den sie Emma zufügt und vor dem die Jugendliche zurückschreckt, bleibt aus. Die Agnosie der radikalen Fremdheit, die sich dem Verstehen und dem Interpretieren entzieht, verweigert laut

[252] Vgl. Beller 2006, 214.
[253] Vgl. Özdamar 2008, 69.
[254] Kreller 2019, 180.
[255] Vgl. Kreller 2019, 9.
[256] Vgl. Kreller 2019, 62.
[257] Leskovec 2011, 130.
[258] Kreller 2019, 80.

Julia Kristeva jegliche Höflichkeit.[259] Henrikes unbewusstes Handeln entzieht sich ihrer eigenen Sinnkonstruktion und führt zur Blockade ihres Denk-, Fassungs- und Erinnerungsvermögens. Sie besteht auf einem erneuten Besuch von Emma. An ihrer Figur wird das Fremde als eine Konstituente ihrer eigenen Persönlichkeit gestaltet. In diesem Grenzphänomen öffnen sich Abgründe, die für die betroffene Person der innertextlichen Realität jenseits des Kontrollierbaren liegen. Die Erfahrung des radikalen Fremden wird für Emma zum „pathischen Ereignis"[260], das die Wahrnehmung Emmas stört, indem es das Mädchen betroffen macht. Dadurch wird eine Responsivität provoziert, die wiederum eine entscheidende Disposition für einen kreativen und produktiven Umgang mit der Fremdheit darstellt.[261] Das Nichtverstehen formuliert Emma in ihrem inneren Monolog.[262] Sie überwindet ihre Ängste vor der alltäglichen, strukturellen und radikalen Fremdheit in parallel entworfenen Strängen auf der Ebene der *histoire*. Besonders die zuletzt genannte Ausprägung löst den Prozess der Selbstbetrachtung aus.

In dem analysierten Werk findet sich eine multiperspektivische Sichtweise auf den Suizidversuch Henrikes, die an einer schizophrenen Psychose leidet. Durch die Multiperspektivität entsteht ein heterogenes und widersprüchliches Porträt ihrer Figur und der innertextlichen Realität. Die Ichthyologin betrachtet den Suizid als den einzigen Weg, sich der eingebildeten Kontrolle zu entziehen und sich den elektrischen Fischen[263] zu widmen. Diese Fische und ihr Lebensraum, das Meer, reminiszieren ihre frühere Tätigkeit als eine arrivierte Wissenschaftlerin und ermöglichen ihren mentalen Eskapismus aus der depressiven Tristesse des Alltags. Fische als Meeresbewohner können jedoch unzulängliche Tiefe und undurchsichtige Dunkelheit[264] symbolisieren und deuten somit wie das Wasser, in dem sie wohnen, auf das unfassbare Fremde, auf das Unbewusste in der Figur Henrikes hin. Die sprichwörtliche Stummheit der Fische deutet auf ihr Schweigen beziehungsweise auf ihre Sprachlosigkeit hin und dient ebenfalls als Indikator der radikalen Fremdheit. Die fehlende Kommunikation unterminiert eine Annäherung der Familienmitglieder, so dass sie die suizidalen Gedanken ihrer Mutter beziehungsweise Frau nicht antizipieren können.

Das Ursprungselement Wasser ist eine poetologische Metapher für die Grenzenlosigkeit. Es evoziert bei der an einer Schizophrenie erkrankten Henrike eine Vision, die auf einer Entgrenzungsutopie basiert. Levins Mutter wird von Personen der narrativen Welt, deren Modus rein subjektiv[265] ist und die dementsprechend nicht in der primären Wirklichkeit der Diegese existieren, verfolgt. Die Repressivität des politischen Systems augmentiert die aufgetretene Erkrankung sowie die sie

[259] Vgl. Kristeva 1990, 16.
[260] Waldenfels 1997, 36.
[261] Vgl. Waldenfels 1997, 36.
[262] Vgl. Kreller 2019, 174.
[263] Vgl. Kreller 2019, 80–81.
[264] Vgl. Butzer/Jacob 2012, 121–122.
[265] Vgl. Jannidis 2004, 197.

begleitenden zwanghaften und exzessiven Trugwahrnehmungen und Verfolgungsvorstellungen.[266] Die innere Welt der erkrankten Figur ist von Nervosität, Depressionen und Angst, die allesamt aus einer gravierenden Fehleinschätzung der Wirklichkeit resultieren, geprägt. Henrikes Perspektivlosigkeit und besonders die ihrer Kinder Levin und Ole, die in vielzähligen Kommentaren expliziert wird, intensiviert ihr psychisches Leiden und radikalisiert ihre melancholische Todessehnsucht.[267] Dieses unbezwingbare Gefühl führt dazu, dass die Figur Henrikes die Flucht in die Einsamkeit und die damit korrelierende Freiheit des unbegrenzten Meeres sowie in die imaginären Welten ihrer Visionen ergreift.

Ihr Suizidversuch ruft bei ihren Kindern Verlustängste[268] und bei Levins Freundin Emma, der es trotz der Dunkelheit und der Kälte des ätzenden Salzwassers gelungen ist, die ertrinkende Henrike aus dem Meer zu retten, Wut auf diese Figur hervor.[269] In Emmas ablehnender Reaktion auf Henrikes Befreiungsversuch ist Folgendes aus doppelter Perspektive interessant: Einerseits ist sie ein Indiz der radikalen Fremdheit, die, wie die chiastisch formulierte erlebte Rede indiziert,[270] an die Grenzen der Sinnkonstitution führt und diese transzendiert. Andererseits fungiert die vehemente Ablehnung der jugendlichen Figur als ein Versuch, der Ästhetisierung des Suizids als Freitod – dem Werther-Effekt – entgegenzuwirken.[271]

Für Emma verwandelt sich das Meer, das ihr zuvor ein Refugium und ein Freund war, der sie den langen, einsamen Sommer über tröstete, während der desperaten Rettungsaktion zu einem unzugänglichen Fremden. Ihr drängen sich Angst- und Schreckensbilder auf, in denen das Meer zur Topografie des Unheimlichen[272] wird. Die Metapher – „das mutterlose Meer“[273] – deutet auf eine Zäsur hin. Dieser Einschnitt initiiert den Wechsel des „Sehepunktes“[274]. Parallel zur existenziellen Erschütterung durch Henrikes Selbstmordversuch wird die Situiertheit des Verstehens mit Hilfe der ungewöhnlichen Perspektive aus dem Wasser heraus expliziert.[275]

Emma zeigt Empathie für den benommenen 16-jährigen Ole, indem sie den Selbstmordversuch seiner psychisch kranken Mutter als Unfall maskiert und ihm eine Konfrontation mit dem radikalen Fremden vorenthält.[276] Die tiefe Dämmerung und die fröstelnde Kühle treten dem milden, sonnendurchfluteten, für Emma hoffnungserfüllten Tag antithetisch entgegen, wodurch die innere Welt der erkrankten Figur Henrike illustriert wird. Die Chronobiologie indiziert auch die Emotionen von Emma, Levin und Ole.

---

[266] Vgl. Kreller 2019, 69.
[267] Vgl. Kreller 2019, 56.
[268] Vgl. Kreller 2019, 166, 180.
[269] Vgl. Kreller 2019, 169.
[270] Vgl. Kreller 2019, 174.
[271] Vgl. Kuzminykh 2021.
[272] Vgl. Kreller 2019, 165.
[273] Kreller 2019, 163.
[274] Mecklenburg 2008, 180–181.
[275] Vgl. Kreller 2019, 75.
[276] Vgl. Kreller 2019, 175.

Die Dunkelheit und die Kälte als Marker der Fremdheit in ihren drei Erscheinungsvarianten sind Emmas Begleiter während der ganzen Narration. Die Abreise aus Irland und die Ankunft in Deutschland sind in der Dunkelheit situiert. Die verzweifelte, aber dennoch mit Erfolg gekrönte Rettung der ertrinkenden Henrike vollzieht sich auch in der Dunkelheit. Emmas Rückkehr zu ihrer Familie findet ebenfalls in der Dunkelheit statt. Trotzdem stellt Emma sich an das leuchtende Feuer, von dem Wärme und Hoffnung ausgehen.[277] Allusiv ruft diese Episode Dita Zipfels Werk in Erinnerung, in dem Lucie mit der radikalen Fremdheit des Todes, des Wahnsinns sowie der wundersamen Metamorphose des Verschwundenen in einen Phönix, konfrontiert wird.[278]

Im Falle Emmas stellt man fest, wie die reduzierende Interpretation[279] zugunsten eines vertieften Verstehensvorgangs, der das Nichtverstehen miteinschließt, aufgegeben wird. Emma kann Levins Mutter wegen der Radikalität des Fremden, mit dem ihre Figur konzipiert ist, nicht verstehen, aber sie lernt, Verständnis für ihre eigene Mutter zu entwickeln und mit der alltäglichen und strukturellen Fremdheit umzugehen. Emmas Rückkehr ruft allusiv das Gleichnis vom verlorenen Sohn in Erinnerung. Doch waren ihre Flucht aus Velgow und ihre Heimkehr metaphorisch. Sie initiierten eine mentale Entwicklung, die durch die Herausforderung durch das Fremde zu einer Selbststeigerung führte. Dank dieser ermöglicht Emma auch der Suizidentin Henrike und ihrer ganzen Familie eine Rückkehr. Emmas Prozess der Selbstveredlung ist mit dem Ende der Narration nicht abgeschlossen, wie sie pointiert zum Ausdruck bringt: „*Ich bin jetzt da*, könnte ich rufen, aber ich sage es nicht, weil ich nicht weiß, ob es stimmt."[280]

Das Nashornspiel von Zehra Ipşiroğlu

Der Text *Das Nashornspiel* von Zehra Ipşiroğlu[281] beginnt *in medias res*, in einem Spiel. Die zentrale Figur Zeynep transferiert die ihr bekannte außertextuelle, keineswegs utopische Welt der Schule mit den darin herrschenden diskriminierenden Umgangspraktiken in die Diegese.[282] Die Konkurrenz zwischen den Schülerinnen und Schülern ist eine Universalie des kindlichen Daseins. Jedoch werden die, in Form einer strukturellen Fremdheit konstruierten, Differenzen in den Schulsystemen markiert. Hierzu zählen primär die obstruierenden Behavioreme[283] des lehrerzentrierten, jegliche mentale Autarkie unterminierenden Unterrichts.

277 Vgl. Kreller 2019, 181.
278 Vgl. Zipfel 2019, 178.
279 Vgl. Ricoeur 1986, 82–95.
280 Kreller 2019, 181, Hervorhebung im Original.
281 Vgl. Ipşiroğlu 1997.
282 Eine ähnliche Darstellung der Kindheit findet sich im Text *Leyla* von Feridun Zaimoğlu (vgl. Zaimoğlu 2006). Eine konträre lässt sich im Text *Das schwarze Buch* von Orhan Pamuk (vgl. Pamuk 1994) aufspüren.
283 Vgl. Oksaar 1988.

Zeynep, die mit solchen Eigenschaften wie Kreativität und Individualität konzipiert ist, hat Schwierigkeiten, sich an das autoritäre Schulleben anzupassen. Ihre Enklave ist das Haus ihrer freidenkenden Großmutter. Doch diese Idylle wird durch Konflikte zwischen ihr und ihrem Bruder Emre, denen ebenfalls eine strukturelle Fremdheit inhärent ist, dekonstruiert. Die Streitigkeiten zwischen den rivalisierenden Geschwistern haben für die Kinder- und Jugendliteratur leitmotivischen Stellenwert. Zeynep formuliert dies pointiert:

> *Emre besteht darauf, dass ich ihn Abi nenne, das heißt großer Bruder. Aber ich sage nur Emre zu ihm. Ich lasse auf keinen Fall zu, dass er sich als Abi oder großer Bruder aufspielt. Der Altersunterschied zwischen uns ist ja winzig, wir sind fast Zwillinge.*[284]

Emre dagegen beharrt auch seiner Großmutter gegenüber auf seiner ‚privilegierten Position' als Mann. Eine ähnliche Darstellung der femininen Diskriminierung findet sich im Text *I am Malala* von Malala Yousafzai:[285]

> *[girls]'d expected to cook and to serve our brothers and fathers [my aunts did not go to school at all, just like millions of girls[286]] [they were just waiting to be married].[287] While boys and men could roam freely about town, my mother and I could not go out without a male relative to accompany us, even if it was a five-year-old boy!*[288]

Trotz ihres Plädoyers für die Gleichstellung lässt sich Zeynep aus Mitleid auf das *Abi*-Spiel[289] ein. Darin werden weitere Facetten der strukturellen Fremdheit entfaltet,[290] insbesondere die dominant-autoritäre Position des Mannes, die in der folgenden Aussage des Jungen pointiert zum Ausdruck gebracht wird: „[…] Du tust haargenau, was ich dir befehle."[291] Dabei bezieht sich die scheinbare Überlegenheit nicht ausschließlich auf ältere männliche Geschwister, sondern auch auf jüngere maskuline Familienmitglieder. Zwar evoziert dieser Usus mittels des Oxymorons – „*küşük Abi*"[292] (kleiner großer Bruder) – Komik, jedoch legt diese die herrschenden kulturellen Praktiken offen.

Auch weitere Spiele, die der Bruder vorschlägt, so beispielsweise das mit Gewalt konnektierte Verhörspiel,[293] basieren auf einer imaginierten Superiorität sowie hybriden maskulinen Machtambitionen. Sowohl dieses brutale Spiel als auch die ihm vorausgehende Verhaftung der Großmutter-Schriftstellerin lösen die radikale Alterität aus. Durch die Erwähnung dieses Faktums, die detaillierte Schilderung der

[284] Ipşiroğlu 1997, 28.
[285] Vgl. Yousafzai 2013.
[286] Yousafzai 2013, 33.
[287] Yousafzai 2013, 22.
[288] Yousafzai 2013, 10.
[289] Vgl. Ipşiroğlu 1997, 35–49.
[290] Vgl. Ipşiroğlu 1997, 27.
[291] Ipşiroğlu 1997, 33.
[292] Ipşiroğlu 1997, 35.
[293] Vgl. Ipşiroğlu 1997, 31–33.

Befragungspraktiken sowie durch die intertextuellen Bezugnahmen im Sinne einer expandierenden Äquivalenz auf die folgenden Texte der allgemeinen Literatur – Orhan Pamuks *Rot ist mein Name*[294] sowie *Das schwarze Buch*[295] und Eugène Ionescus *Die Nashörner*[296] – werden die Multiadressiertheit und die Internationalität des Textes expliziert und die politisch-historische Dimension mit einer scharfen Kritik an dem „hybriden Regime" implementiert. Die Rekurrenz auf den zuletzt genannten Text [*Die Nashörner* von Ionescu] ist markiert und titelgebend. Das junge Alter, die Wahl der personalen narrativen, unzuverlässigen Erzählinstanz sowie die Rekurrenz auf die (kindlichen) Reminiszenzen maskieren die Brisanz und können als Mittel der literarischen Camouflage[297] betrachtet werden.

Das parabolische Nashornspiel wird von Zeynep wie folgt kommentiert: „Es ging wie im richtigen Urwald zu."[298] Dadurch wird die Inhumanität des Spiels akzentuiert. Erst der vehemente Appell der Großmutter stoppt die scheinbare Harmlosigkeit. Daraufhin bekommen die Kinder ein anatolisches Märchen erzählt, das vom vergifteten Wasser handelt.[299] In dieser Parabel geht es um die Genese einer totalitären Diktatur sowie um den, von diesem politischen System ausgehenden, Druck auf andersdenkende Individuen und um die Assimilation dieser Freidenker qua Destruktion unter der Pression des Konformismus. Dieser Parabel ist jedoch keine Kulturspezifik inhärent, vielmehr kann sie als eine Universalie betrachtet werden. Ihre Implementation in ein Kinderbuch unter der Maske eines „richtigen Märchens"[300] sowie die Ausformulierung ihrer Essenz durch die zehnjährige autodiegetische Erzählerin – „Ali hätte nicht aus dem Fluss trinken sollen"[301] – deuten die oppositionellen Bewegungen in dem Herkunftsland der Figuren an. Die Ironie der Großmutter – „Natürlich für Leute, die denken können!"[302] – komplettiert die in Assoziationsketten angelegte scharfe Kritik an dem politischen System.

Das Mädchen Wadjda von Hayfa Al Mansour und *I am Malala* von Malala Yousafzai

In den Texten von Hayfa Al Mansour und Malala Yousafzai finden sich die bereits in dem Text von Zehra Ipşiroğlu markierten Elemente der Fremdheit in ihrer trichotomischen Konstitution wieder. In dieser tangieren sie Familien- und Schulleben sowie den sozialpolitischen Kontext.

Die zehnjährige Wadjda wohnt mit ihrer Mutter und ihrem Vater in Riad, Saudi-Arabien. Ihr Vater zeigt sich entsprechend den geltenden Genderkonzeptionen

294 Vgl. Pamuk 1998.
295 Vgl. Pamuk 1994.
296 Vgl. Ionescu 1960.
297 Vgl. Detering 1997, 292–293.
298 Ipşiroğlu 1997, 77.
299 Vgl. Ipşiroğlu 1997, 84–85.
300 Ipşiroğlu 1997, 84.
301 Ipşiroğlu 1997, 85.
302 Ipşiroğlu 1997, 85.

gegenüber seinen weiblichen Familienangehörigen unterkühlt.[303] Nicht einmal in der Genealogie dürfen die beiden aufgeführt werden – ein Faktum, das den Wert von Frauen und Töchtern in der saudi-arabischen Gesellschaft mit ihrer harten patriarchischen Autokratie indiziert.[304]

Eine Parallele zu diesem Phänomen findet sich in Form einer bitteren Ironie bei Malala Yousafzai. Die Schärfe des stilistischen Mittels soll durch Elemente der Komik abgeschwächt werden: „[my father] took the [family] three, drew a line like a lollipop from his name and at the end of it he wrote, ‚Malala'."[305] Durch diesen isotopischen Kontrast, mit dem der intendierte Verstoß des Vaters gegen die Tradition markiert wird, kritisiert die autodiegetische Erzählerin starre, genderbedingte subordinierende Rollenzuschreibungen. Diese evozieren die strukturelle Fremdheit und steigern sich in der Autobiografie von Yousafzai zur radikalen Fremdheit. Diese Entwicklung und die Angst, die mit ihr einhergeht, wird mit einer beschwichtigenden Bemerkung, die der Freundin gilt, angedeutet: „'Don't worry', I told her. 'The Taliban have never come for a small girl'."[306] Die alltägliche Fremdheit thematisiert die Erzählerin gleich zu Beginn der Narration. Auch hier verfährt die narrative Instanz kontrastierend: „But my country is centuries behind this one [England]. Here there is any convenience you can imagine. […] one can even find food ready cooked in packets."[307] Die Gegenüberstellung zwischen dem Komfort und der Sauberkeit, der Harmonie und dem Frieden westeuropäischer Länder mit den fehlenden Selbstverständlichkeiten, dem Chaos, der politischen Pression und Unfreiheit sowie mit dem Krieg ist ein konstantes Motiv in den interkulturellen Narrativen.[308]

In der Schule wird Wadjda nicht nur von den Schülerinnen, sondern auch von den Lehrerinnen und insbesondere von der manipulativen Schulleiterin diskrimi-

[303] Vgl. Al Mansour 2016, 28, 288.
[304] Vgl. Al Mansour 2016, 28, 229.
[305] Yousafzai 2013, 10.
[306] Yousafzai 2013, 4.
[307] Yousafzai 2013, 1.
[308] Kirsten Boie und Jan Birk lassen den nicht diegetischen Erzähler in ihrer Erzählung *Bestimmt wird alles gut* diese Aspekte ebenfalls akzentuieren (vgl. Boie/Brik 2016, 3, 10, 11). Auch der nicht diegetische Erzähler in *Djadi, der Flüchtlingsjunge* von Peter Härtling geht auf die Gegenüberstellung der Utopie mit der Dystopie ein, indem er die Figuren Djadis und Linas folgende Konversation im unmittelbaren dramatischen Modus führen lässt: „[Djadi adressiert an Lina] Du hast alles und freust dich nicht. […] Ich habe nichts. Aber viel gefunden." (Härtling 2016, 30). In eine ähnliche Opposition bringt die diegetische figurale Ich-Erzählerin Salama aus dem Jugendbuch *As Long as the Lemon Trees Grows* von Zoulfa Katouh ihre neuen Lebensumstände in Toronto mit ihrer zerstörten Heimat in Homs (Syrien) (vgl. Katouh 2022, 440). Auch die älteren jugendliterarischen Texte bergen diese Differenz (vgl. Thüminger 1999, 93, Keser 1995, Lind 1990, 5, 41, Cengiz 1993, 103, Härtling 2016, 60) Michel Grimauds zentrale, aus Algier stammende Figur vergleicht ihre neue Wahlheimat Frankreich zunächst mit einem Schlaraffenland (vgl. Grimaud 1984: 9). Diese euphorische Einstellung wird im Fortgang der Narration korrigiert und gleicht dem Verlauf der Kultur-Schock-Kurve. In diesen Narrationen werden darüber hinaus die Ursprungsländer der Figuren in Bezug auf ihre Infrastruktur als rückständig dargestellt (vgl. Yousafzai 2013, 1, Thüminger 1993, 97, Al Mansour 2016, Keser 1995, Grimaud 1984, Ipşiroğlu 1997).

niert.[309] Die zuletzt erwähnte bemüht sich, dadurch ihr Image einer dem systemaffirmierenden Traditionalismus ergebenen Apologetin des Systems aufrechtzuerhalten.[310]

Nur Wadjdas Traum vom grünen Fahrrad hilft ihr, nicht der puren Verzweiflung anheim zu fallen.[311] Diese ist prädisponiert durch das in jeglicher Hinsicht restringierende, prohibitive sowie scharf sanktionierende System. Allerdings sind das Fahrradfahren wie auch das Schlittschuhlaufen und das Rennen exklusive Privilegien der männlichen Welt.[312] Yousafzai thematisiert ebenfalls diese Aspekte der strukturellen Fremdheit.

Das Haus ist für Wadjda und ihre Mutter ein Refugium, in dem sie trotz aller Restriktionen glücklich sein können.[313] Auf seinem Dach lernt Wadjda das Fahrradfahren[314] und in seinem Inneren bewirkt sie bei der systemkonformen Figur der Mutter einen metaphorischen Umsturz der petrifizierten Denkmodelle. Somit lassen sich in der narrativen Konstruktion des Hauses auch allegorische Nuancen erkennen.

Der nichtdiegetische narratoriale zuverlässige Erzähler lenkt mit Hilfe des ‚rebellischen' Mädchens, das aus der Perspektive der Machthabenden das ‚böse Kind', der Inbegriff des unheimlichen Fremden, *per se* ist, die Aufmerksamkeit auf die Situation der Subordinierten. Das kreative und subversive Potential, das in Wadjdas Andersartigkeit verborgen ist, wird von den autoritären Instanzen ignoriert. Sie agieren im Modus der Fremderfahrung als Gegenbild. Wie in den Texten *Das Nashornspiel* von Zehra Ipşiroğlu und *I am Malala* von Malala Yousafzai fungiert das Festhalten an dem tradierten Ordnungssystem als Methode der Prävention vor der Komplexität und Kontingenz des bedrohlich wirkenden Fremden.

Der soziokulturelle Rahmen wird mittels eines „global anthropomorphisierten Figurals"[315] konstruiert: So werden die ‚Mächtigen' mit „Goldfischen in einem Goldfischglas" verglichen, die „[…] Blasen machen – und dann alles vergessen und dasselbe ein paar Sekunden später noch einmal wiederholen"[316], während die Frauen mit einer Taube verglichen werden, deren „Flügel verletzt [sind], [die aber] […] unbedingt wieder fliegen [will]"[317]. Dieses prohibitive, obstruierende und manipulative System mit seinen starren, geschlechtlich kodierten subordinierenden Rollenzuschreibungen evoziert die strukturelle Fremdheit. Sie kann sich bis hin zur

309 Vgl. Al Mansour 2016, 43, 48.
310 Vgl. Al Mansour 2016, 282.
311 Vgl. Al Mansour 2016, 13, 41, 116.
312 Vgl. Al Mansour 2016, 69.
313 Vgl. Al Mansour 2016, 105–110.
314 Vgl. Al Mansour 2016, 188, 222.
315 Zymner 1991, 145.
316 Al Mansour 2016, 98.
317 Al Mansour 2016, 100.

radikalen Fremdheit steigern. Wadjdas Aussehen,[318] Handlungen[319] und Gedanken[320] rufen dagegen keine Alterität hervor.

In der Konzeption der Figur der Mutter wird der Modus der Fremdheit als Lernerfahrung verwirklicht. Dank ihrer Tochter, die stellvertretend die neue Generation symbolisiert, beginnt die Mutter, über das internalisierte Eigene zu reflektieren. Dieser Prozess der Selbsterkenntnis korreliert mit dem Aufdecken von Fehlern im Bewahrten und mündet in die Befreiung von den auferlegten Fesseln der Fremdbestimmung. Die Mutter kauft für Wadjda das grüne Fahrrad. Es avanciert aufgrund seiner Farbe sowie durch die mit ihm assoziierte Freiheit (u. a. von gesellschaftlichen Zwängen) sowie mittels Selbstdetermination und Individualität (in der Abgrenzung zum starren Kollektivismus) und auch durch egalitäre menschliche Beziehungen (beispielsweise zwischen Wadjda und Abdullah) nicht nur für Wadjda und ihre Mutter, sondern repräsentativ für alle Frauen zum Symbol der Hoffnung. Im Schlusssatz wird dieser Optimismus, der das Resultat einer intensiven Arbeit ist, festgehalten: „Leicht ist nichts im Leben. […] Aber der Preis, den ich bezahlt habe, war es wert […] [Sie] wusste […], dass die Zukunft ihr gehörte."[321]

Die allegorische Verwendungsweise des Lexems ‚Haus' als Staat besitzt auch für die Figur des Vaters Relevanz. Zwar genießt das Familienoberhaupt alle Privilegien des Patriarchats. Dennoch ist auch er den strengen restriktiven sozialen Normen unterworfen. Die antiquierten Vorstellungen von einem einflussreichen *pater familias*, umgeben von seinen Söhnen als Signum der Stärke, berauben auch seine Figur der Freiheit. Doch hält er an dem tradierten Eigenen fest. Wegen dieser blinden, perpetuierten Konformität muss er das Haus von Wadjda – den Inbegriff des Wandels – verlassen.

Der Gang durch die internationale Kinder- und Jugendliteratur erhellt einige Similaritäten in der Konstruktion der Interkulturalität. Auf der Ebene der *histoire* sind es solche Themen wie das Familien- und Schulleben, das Spiel und schließlich das Streben nach Autarkie und Selbstdetermination. Die, in den türkischen, pakistanischen sowie in den arabischen interkulturellen Narrativen geäußerte, scharfe Kritik an den sozial-familialen Verhältnissen des patriarchalischen Systems und insbesondere an der Subalternität und einem blinden Apologetentum, distinguiert. Denn dieses Thema ist zumindest in der gegenwärtigen westeuropäischen Kinder- und Jugendliteratur nicht (mehr) dominant und evoziert die alltägliche, strukturelle und sogar die radikale Fremdheit. Die Wahl dieses thematischen Schwerpunkts determiniert auf der Ebene des *discours* die parabolische Makrostruktur der analysierten Texte, ihre Symbolik sowie die Wahl der narrativen Strategien. Zehra Ipşiroğlu und Hayfa Al Mansour camouflieren mittels einer parabolischen Narration ihre Kritik

[318] Vgl. Al Mansour 2016, 7, 13, 48.
[319] Vgl. Al Mansour 2016, 11–12, 19, 53, 71, 156–168.
[320] Vgl. Al Mansour 2016, 69.
[321] Al Mansour 2016, 299.

an dem politischen hybriden Regime mit seinen totalitaristischen Tendenzen, dessen metaphorische Tentakel auch familiale Relationen determinieren.

Die sozialpolitische Dimension wird durch folgende Konstituenten implementiert und zugleich subtil diskreditiert: durch eine maskierende narrative Unzuverlässigkeit, durch die kindlich-infantile sprachliche, perzeptive und ideologische Perspektive, die einerseits die subjektiven und psychischen Dimensionen des Dargestellten erhellt und andererseits auch eine immersiv-involvierte Narration bedingt, sowie schließlich durch die intertextuellen Bezugnahmen im Sinne einer expandierenden Äquivalenz auf die Texte der allgemeinen Literatur.

Hayfa Al Mansour zeigt an der perpetuierten Konformität des Vaters von Wadjda, dass das Beharren auf dem tradierten Ordnungssystem zwar präventiv vor der Komplexität und Kontingenz des bedrohlich wirkenden Fremden schützen kann, zugleich aber den seinen wie den allegorischen Untergang des Staates prädisponiert. Auch in der Autobiografie von Malala Yousafzai ist dieser Gedanke zentral. Sie synthetisiert die traditionellen referenziellen Techniken des Dokumentierens mit mannigfachen fiktionalisierenden Strategien, wie beispielsweise der konjekturalen Narration und Brüchen in der Chronologie. Die ästhetische Hybridisierung von Faktualitäts- und Fiktionalitätssignalen bewirkt eine starke Affizierung der Rezipienten.

Alle betrachteten Texte weisen eine weitere Similarität auf, nämlich die sukzessive Entwicklung der mentalen Autarkie sowie der Emanzipation der femininen Figuren. Als Kontinuitäten sind ferner die Implementation der Alterität in ihrer Trichotomie und die in der Textfaktur angelegte Multiadressiertheit zu betrachten. Alle betrachteten Narrationen effizieren die Metareflexion der Figuren und die Genese des xenologischen Interesses.

7.2.3 Die intertextuelle Perspektive

Dem Phänomen der Intertextualität wurde über einen längeren Zeitraum in der Kinder- und Jugendliteraturforschung keine Signifikanz beigemessen.[322] Die Situation änderte sich in den letzten Jahren.[323] Dieses Faktum ist *per se* nicht verwunderlich, da in den kinder- und jugendliterarischen Texten kontinuierlich intendiert ein Konnex zwischen Prä- und Posttexten sowohl zur Kinder- und Jugendliteratur als auch zur Erwachsenenliteratur inklusive der Bibel und der antiken Mythologie realisiert wird. Die theoretischen Überlegungen zum Phänomen der Intertextualität wurden aus dem Bereich der Erwachsenenliteratur transferiert, wenngleich der

[322] Vgl. Nassen 2000, 17.

[323] Vgl. Hunt 1988, Hunt 1991, Stephens 1992, Nikolajeva 1996, Nodelmann 1985, Paetzold 1992, Shavit 1986, Wilkie 1996, O'Sullivan 2002, Kümmerling-Meibauer 2003, Jakobi 2020.

Diskurs die Besonderheiten der kindlichen und jugendlichen Leser[324] als einer primären Zielgruppe stärker fokussiert.

Im Folgenden wird ein Streifzug durch die kinder- und jugendliterarischen Texte unternommen mit dem Ziel, die intendierten intertextuellen Beziehungen zu identifizieren, die aus dieser Perspektive die Betrachtung der Kinder- und Jugendliteratur als Weltliteratur legitimieren. Der Fokus wird dabei auf die textorientierte Intertextualität gelegt,[325] die durch die Transzendenz der Textgrenzen auf weitere Sinnebenen verweist. Somit wird neben der Perspektiveninteraktion zwischen den narrativen Instanzen ein vertieftes Verstehen des Textes ermöglicht. Auch dadurch gewinnt ein autonomer literarischer Text Individualität und ‚wehrt' sich gegen die monovalente begriffliche Konkretisation.

Märchenmytheme

Die zentrale Figur der Tetralogie *Reckless* von Cornelia Funke[326] ist eine junge Frau namens Celeste Auger. Diesen Namen legt sie mit der Flucht aus dem Elternhaus mit sieben Jahren ab. Als Dank für die Rettung der Fuchswelpen erhält sie von einer Kitsune[327] ein Pelzkleid, das sie dazu befähigt, ihre Gestalt zu ändern. Die siebenjährige Celeste verwandelt sich nicht nur in einen Fuchs, sondern anders als Mignon[328] und ähnlich wie Alice[329] in eine wunderschöne, begehrenswerte junge Frau. Diese Metamorphose ist handlungskonstituierend, denn dadurch wird die

[324] Zum Metaphern- und Ironieerwerb vgl. Winner 1988, zur metalinguistischen Aufmerksamkeit vgl. Gombert 1992, zur Asymmetrie zwischen dem „mehrwissenden" Autor und dem kindlichen Leser, der noch nicht über die literarische Erfahrung eines Erwachsenen verfügt, und des erwachsenen Mitlesers vgl. Kümmerling-Meibauer 2003, 216. Bettina Kümmerling-Meibauer geht auch auf die Intentionen der Autoren ein, wie z. B. auf die Aufwertung des eigenen kinder- und jugendliterarischen Textes durch Bezugnahmen auf die kanonisierten Texte. Dies wäre vergleichbar mit der Ausbeutung des symbolischen Kapitals (vgl. Bourdieu 2001). O'Sullivan konstatiert als den bei weitem häufigsten Verwendungskontext der Intertextualität in der Kinder- und Jugendliteratur die „oberflächliche Intertextualität" – das Komische und das Spielerische (vgl. O'Sullivan 2000, 80). Die „intensive", auf viele Prätexte rekurrierende und das Sinnpotential des jeweiligen Bezuges extensiv ausschöpfende Intertextualität ist laut O'Sullivan zumindest in den älteren kinder- und jugendliterarischen Texten seltener oder nicht zu finden. In der Jugendliteratur sowie in dem Adoleszenzroman ist die Prägnanz der Spielarten intensiverer Intertextualität höher (vgl. O'Sullivan 2000, 80).

[325] Sicherlich ist die Annahme richtig, dass die kindlichen Leser die intertextuellen Bezugnahmen nicht erkennen können, aber auch erwachsene Leser können die intertextuellen Verweise übersehen. Es kann aber auch eine konträre Entwicklung, insbesondere im Bereich der Intermedialität, festgestellt werden (vgl. Blümer 2020, 9–13).

[326] Vgl. Funke 2010–2020.

[327] Kitsune ist eine magische Metamorphosekünstlerin, die in der asiatischen Tradition sowohl positiv als auch negativ konnotiert wird (vgl. Kang 2006, Monschein 1988). Zur Dämonisierung des roten Fells vgl. Lk 13, 31. Die negative Konnotation wird bei Funke durch die Hexe zum Ausdruck gebracht, als sie den Fuchs als „Teufelsmäre" (Funke 2012, 311) bezeichnet.

[328] Vgl. Goethe 2008.

[329] Vgl. Carroll 1862.

Aufmerksamkeit von Jakob Reckless und auch die des Blaubartes auf Celeste alias Fuchs gelenkt.[330]

Die Wahl dieser Tierfigur konnektiert europäische und asiatische literarische Traditionen.[331] Der Rotpelz[332] symbolisiert in der klassischen westlichen Mythologie nicht nur List, Schlauheit, Scharfsinn, Gewandtheit und Raffinesse, sondern er wird mit Dionysos assoziiert und avanciert somit zu einem Sinnbild für Fruchtbarkeit.[333] Diese Vorstellung korreliert mit der chinesischen und japanischen Mythologie, in der dem Fuchs als dem Botentier des Fruchtbarkeitsgottes Inari Liebe, Aufopferungsbereitschaft, Selbstlosigkeit und Fürsorglichkeit zugeschrieben werden. Diese Synthese dient der Figurencharakterisierung und installiert die Fruchtbarkeit als eine leitmotivische Katapher der Tetralogie. Durch die Einführung von Johann Nerebo Earlking, dessen Name ein Anagramm ist, wird das Motiv konkretisiert und durch die Allusion auf Rumpelstilzchen[334] verstärkt.

Intertextuell lässt sich eine Verbindung zum russischen Märchen *Carevna Ljaguška*[335] erkennen, in dem mit dem Anlegen und Ablegen der Froschhaut eine magische Metamorphose vollzogen wird. Beide Gestaltwandlerinnen fürchten sich davor, dass ihnen das magische Kleid gestohlen und es danach verbrannt werden könnte.[336] Darüber hinaus kann dieser Verweis als eine Konkretisation des Sujets gelesen werden, denn sowohl im russischen Märchen als auch bei Cornelia Funke werden die weiblichen Figuren aufgrund einer unbedachten Entscheidung der jungen Männer, also Ivans und Jacobs, einer imminenten Gefahr ausgesetzt.

Ferner lassen sich Parallelen in der Märchenstruktur der Texte finden. Somit kann ein glücklicher Ausgang für die Figuren antizipiert werden.

‚Mensch'/‚Tier'-Dichotomie

Die Verwandlung einer Figur in ein Tier sowie das Zitat „Zwei Seelen [wohnen] in meiner Brust"[337] rekurrieren nicht nur auf Goethes *Faust*,[338] sondern allusionieren den seit der Antike geführten Diskurs um die Mensch'/‚Tier'-Dichotomie. Diese Auffassung findet sich sowohl in der Kritischen Theorie[339] als auch im Poststruk-

330 Vgl. Grimm 1812.
331 Folgt man Dieter Lamping, kann diese Kombination literarischer Traditionen als ein Novum des 21. Jahrhunderts angesehen werden. In den *Meilensteinen der Weltliteratur* betont er, dass der intertextuelle Horizont europäisch geprägter Literatur vor dem 20. Jahrhundert orientalische und asiatische Literaturen kaum erschloss (vgl. Lamping 2015, VIII).
332 Vgl. Goethes Reineke Fuchs, der auf das mittelalterliche, niederdeutsche Tierepos *Reineke Vos* zurückgeht.
333 Vgl. Mailahn 2006.
334 Vgl. Funke 2015, 40.
335 Vgl. *Russkij Jazyk za Rubežom* 1975, 119.
336 Vgl. Funke 2015, 57.
337 Funke 2012, 146.
338 Vgl. Goethe 2008.
339 Vgl. Horkheimer/Adorno 2004.

turalismus u. a. bei Jacques Derrida.[340] Sie stützt sich auf die Philosopheme der einflussreichsten Theoretiker zum Aspekt des *lógos* in ‚Mensch'/‚Tier'-Verhältnissen[341] und implementiert den theologischen Kontext der Subalternität.[342] So hypostasiert Aristoteles in seiner *Politiká* den *lógos* als eine fundamentale Basis der politischen Gemeinschaft. Der Mensch kann lediglich deshalb ein *zôon politikón* sein, weil er ein *zôon lógon échon* ist, also ein Wesen, das über den *lógos* verfügt.[343] Aristoteles differenziert den *lógos* von der *phoné*, der bloßen Stimme, die im Gegensatz zum *lógos* nicht ausschließlich dem Menschen vorbehalten ist, sondern auch den ‚Tieren' zukommt. Auch Thomas Hobbes definiert den Unterschied zwischen Menschen und „nichtmenschlichen Tieren" über den *lógos*.[344] Für ihn haben ‚Tiere' keinen Willen, der sich in Form von Sprache äußern kann, und dementsprechend können sie „gezähmt", „vernichtet" oder „verfolgt"[345] werden. Eine Radikalisierung dieser These stellt das mechanistische Tierbild von René Descartes und seinen Nachfolgern dar. Die Menschen sind diesen cartesianischen Philosophemen zufolge die einzigen Wesen, die ‚Geist' besitzen. Descartes vergleicht die nichtmenschlichen Tiere ohne Verstand mit einer Maschine, beispielsweise mit einer Uhr, die aus ihrer ‚Natur' heraus nach rein mechanischen Abläufen funktioniert.[346] Auch für Immanuel Kant hat das ‚Tier' als ein vernunftloses Geschöpf keinen inhärenten Wert, er votiert aber aus der rein anthropozentrischen Perspektive gegen einen rohen und grausamen Umgang mit nichtmenschlichen Tieren: Es stumpfe die Menschen ab, wenn sie nichtmenschliche Kreaturen schlecht behandelten.[347]

Die Frage nach einem *lógos* nichtmenschlicher Tiere wird ebenfalls von Martin Heidegger verneint. Sie seien der Fähigkeit des Seins als solchem beraubt[348] und werden von ihm als „weltarm"[349] benannt. Jacques Derrida, der sich in seiner Kritik vielfach auf Martin Heidegger bezieht, bezeichnet daher dessen Figur ‚des Tieres' als ein „alogon"[350].

Im theologischen Kontext besteht ein Nexus zwischen dem *lógos* als *erster Kategorie des sich Erhebens* und Gott und dessen Weisheit.[351] Die grundlegende Möglichkeit des *lógos* wird auf die Menschen transferiert, indem Gott sie die ‚Tiere' benennen lässt und diese den Menschen subordiniert. Die moralische Implikation dieser

[340] Vgl. Derrida 2010.
[341] Exemplarisch Aristoteles 1994, Augustinus 1979, Hobbes 1994, Kant 2003, Descartes 1960, Heidegger 2004.
[342] Vgl. Joh 1, 1–3.
[343] Vgl. Aristoteles 1994, 1253a.
[344] Vgl. Hobbes 1994, 14.
[345] Hobbes 1994, 164.
[346] Vgl. Descartes 1960, 91 ff.
[347] Vgl. Kant 1990.
[348] Vgl. Heidegger 2004, 416.
[349] Heidegger 2004, 263.
[350] Derrida 2010, 41.
[351] Vgl. Joh 1, 1–3.

Hierarchisierung wird in der Argumentation von Augustinus deutlich. Er referiert über das Gebot *Du sollst nicht töten* und bezieht dieses allein auf die menschliche Sphäre.[352]

Der Psychoanalytiker Sigmund Freud betont dagegen in seinem Traktat *Die infantile Wiederkehr des Totemismus* die Similarität zwischen dem Kind, dem Primitiven und dem Tier. Laut Freud suggeriert das weniger rätselhafte, fundamental Kreatürliche des Tieres dem Kind eine lebensnotwendige Existenzsicherheit. Ferner fungiert es als ein Vermittlungsobjekt zwischen dem Kind und dem Erwachsenen.[353]

Carl Gustav Jung subsumiert in seinem tiefenpsychologischen Ansatz die hilfreichen Tiere des Märchens unter die Archetypen des Geistes. Der Mensch partizipiert an dieser Welt des Geistes, indem er sich ihnen anvertraut, für sie einsteht oder sie gar erwirbt. Zugleich jedoch wird diese Partizipation restringiert:

> *Das Tier [ist] in seiner fast gänzlichen Unbewusstheit seit jeher das Symbol jener psychischen Sphäre im Menschen, welche in der Dunkelheit des körperlichen Trieblebens verborgen ist.*[354] *Die Erreichung der Totalität im Sinne einer Ganzwerdung des Menschen wird durch die Einbeziehung des dunkeln Geistes möglich.*[355]

Bei Cornelia Funke wird die menschliche Natur gegenüber der tierischen stets als eine unterlegene, verletzliche dargestellt, wenn es um das Bestehen von Bewährungsproben geht. Sobald jedoch Gefühle dargestellt werden, verwandelt sich die tierische Figur des Fuchses in die junge Frau Celeste zurück.[356] Damit wird eine Disbalance in der ‚Tier'-‚Mensch'-Relation konstruiert, die jedoch durch die Zuschreibung von Fähigkeiten etwas abgemildert wird. Zwar folgt eine Passage, die besagt, dass Menschen ohne tierische Helfer die Herausforderungen der fantastischen Welt hinter Spiegeln[357] nicht meistern würden –

---

[352] Vgl. Augustinus 1979, 49.

[353] Das Tier gehört beider Welt an und veranlasst den Erwachsenen zur Besinnung auf seine kreatürlichen Wurzeln (vgl. Freud 1956, 142).

[354] Jung 1957, 135. Die Bejahung und Annahme des Tieres als Partner und Bruder enthält in diesem Sinne tiefenpsychologisch gesehen die volle Selbstannahme des Menschen. Eine Aussage über die Art der dabei ablaufenden Prozesse ist problematisch, und dass, wie Carl Gustav Jung annimmt, „die Erreichung der Totalität im Sinne einer Ganzwerdung des Menschen nur durch die Einbeziehung des dunkeln Geistes möglich ist, ja dass dieser letztere sogar eine *causa instrumentalis* der erlösenden Individuation darstellt", bleibt an die spezifische Theorie gebundene Setzung. Jungs Forderung allerdings, das Unbewusste ins Bewusstsein zu heben, kommt das Tierbuch insofern entgegen, als es das Triebhaft-Kreatürliche in der Figur des Tieres zumindest anspricht, beschreibt und in dieser personalisierten Form anschaubar macht (vgl. Jung 1957, 135).

[355] Jung 1957, 135.

[356] Funke 2015, 295.

[357] Lewis Carroll wird seine Alice im zweiten Teil *Trough the looking-glass* in die Spiegelwelt schicken (vgl. Carroll 2012a). Somit lassen sich diese Texte in der Tradition von Spiegelbüchern mit magischen und auch mit sozialkritischen Implikationen interpretieren.

„Du hättest längst verloren, wenn die Füchsin dir nicht ständig die Haut retten würde!" Der Goyl klang, als erstickte er an seiner Wut. „Stimmt", gab Jacob zurück. „Aber das ist nichts Neues."[358]

– aber trotzdem werden ungeachtet dieser positiven Akzente Tiere in der Tradition von Hobbes als gefühllos diffamiert.

Auch in diesem Aspekt ist Cornelia Funkes Text mit dem von Lewis Carroll verbunden: Jacob wird in der sekundären fantastischen Welt von dem Fuchs begleitet. Alice' helfender Gefährte ist das weiße Kaninchen. Es lässt seinen Fächer fallen und deutet in der viktorianischen Sprache des Fächers seine Freundschaft an. Weder Jacob noch Alice realisieren die sich anbahnende Freundschaft, die sich im Falle von Jacob und Celeste/Fuchs in eine Liebe verwandeln und zur Gründung einer Familie führen wird.

Alice antwortet auf das Freundschaftsangebot des weißen Kaninchens, indem sie den Fächer aufhebt, ohne die verschlüsselte Symbolik dieser Geste zu verstehen. Hätte sie um diese gewusst, hätte sie vor Einsamkeit nicht zu weinen brauchen. Alice und das weiße Kaninchen verweisen auf die griechische beziehungsweise römische Mythologie – Alice ist bei ihrem Eintritt in die Unterwelt Persephone beziehungsweise Proserpina, das weiße Kaninchen verkörpert Hermes und weiht sie in die (ägyptischen) Mysterien ein.

Durch die Erwähnung des Spiegels als einer expansiven Äquivalenz ist Funkes fantastische Tetralogie mit dem Märchen *Schneewittchen* von Jakob und Wilhelm Grimm verbunden. Das direkte Zitat daraus lautet: „Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist die schönste im ganzen Land."[359] Es offenbart das implizite innere Motiv der Eifersucht der Königin von Austria und plausibilisiert ihre Handlungen. Der Spiegel ist auch in dem postmodernen Roman von Haruki Murakami ein wichtiges Interpretament. Unmittelbar nach dem imaginierten Patrizid erblickt der jugendliche Kafka Tamura sein Gesicht im Spiegel. Der Spiegel steht in der japanischen Tradition in einem Konnex mit Gott.[360] Somit wird einerseits die Verantwortung vor Gott implementiert, zum anderen wird Kafkas Metamorphose in Gott und somit seine von ihm ersehnte Selbstbestimmung angedeutet. In der letzteren Deutungslinie lässt sich die Bezugnahme auf Meursaults Verwandlung in einen Menschengott[361] nach dem begangenen Patrizid sowie Ivan Karamazovs Dialektik[362] erkennen.

Eine Kontrafaktur zu der bei Funke dargestellten ‚Mensch'-‚Tier'-Dichotomie findet sich wiederum in *Kafka am Strand* von Haruki Murakami.[363]

358 Funke 2012, 351.
359 Funke 2015, 49.
360 Vgl. Watanabe 1965, 45–51.
361 Vgl. Camus 1981.
362 Vgl. Dostojevskij 1860.
363 Vgl. Kapitel V dieser Arbeit.

Auch in dem psychologischen Roman *Das Gegenteil von Hasen* von Anne Freytag wird dieser Aspekt des ‚Tier'-‚Mensch'-Verhältnisses thematisiert, indem das Verhalten der Tiere im Rudel beziehungsweise Schwarm im Gegensatz zum menschlichen kollektiven Apologetentum als biologisch determiniert legitimiert wird:

> *Wenn genug Leute in eine Richtung rennen, rennt der Rest hinterher. Wir orientieren uns an dem, was der Großteil tut oder denkt. Nicht an uns selbst, nicht an unseren Werten oder dem, was wir moralisch richtig finden. Sondern an dem, was man uns beigebracht hat. Das Kollektiv ist unser Richtwert. Aber das, was man einem Fischschwarm nicht vorwerfen kann, kann man Menschen vielleicht auch nicht vorwerfen.*[364]

Zugleich reflektiert die zentrale Figur Julia als diegetische Ich-Erzählerin ihr eigenes Verhalten, das das marode System unterstützt. Dieses System exkludiert und bedroht die freidenkenden und sogar die nur anders aussehenden Personen. Darüber hinaus bewegt es die verängstigten Mitläufer zu einem delinquenten Verhalten, um ihre eigene Diffamierung zu vermeiden.[365] An dieser Stelle verbirgt sich eine scharfe Selbstkritik, die durch die, die Abstraktion reduzierenden, Vergleiche affizierend wirkt:

> *Ich bin ein Hase unter Wölfen, […] der dem Leittier blind folgt, um nicht selbst totgebissen zu werden.*[366] *[Ich bin] [formbar] wie nasser Ton. […] Ich [trage] eine Maske. Die sich anfühlt, wie in einen Spiegel zu schauen und sich darin nicht wiederzuerkennen.*[367]

Die Wahrnehmung dieser Ambivalenzen[368] bewirkt in Julia eine *metabolé*[369] und führt letztendlich zu ihrer Befreiung aus den von James Joyce thematisierten sozialen, politischen und religiösen Netzen.[370] Sie wird zum Gegenteil von einem Hasen, zu einem kritischen und (angst)freien Individuum. Ihre Essays erzielen „Klarheit, so als würde man [sich] durch eine saubere Glasscheibe von außen betrachten."[371] In dem inneren Monolog der Kontrastfigur Elisabeth wird wie in dem Kinderbuch *Das Nashornspiel* von Zehra Ipşiroğlu (1997) die Frage nach dem Manipulationspotenzial der Lüge und deren Auswirkungen auf die Identität gestellt:

> *Ich habe die Lügen geglaubt. Mir und allen anderen. Aber vor allem mir. Weil sie so viel angenehmer sind als die Wahrheit. Julia hat mich mit mir selbst konfrontiert. Und mich dann enttäuscht – im wahrsten Sinne des Wortes. Sie hat mich aus einem Zustand*

364 Freytag 2020, 398.
365 Vgl. Freytag 2020, 152–158, 406–407.
366 Freytag 2020, 154.
367 Freytag 2020, 155.
368 Vgl. Freytag 2020, 132.
369 Vgl. Aristoteles 1982.
370 „Wenn die Seele eines Menschen in diesem Land geboren wird, werden ihr Netze übergeworfen, um sie am Fliegen zu hindern. Du sprichst mir von Nationalität, Sprache, Religion. Ich werde versuchen, an diesen Netzen vorbeizufliegen" (Joyce 1978, 477).
371 Freytag 2020, 122.

gerissen, der zwar falsch war, sich aber richtig angefühlt hat. Warm und kuschelig, wie ein Nest aus falscher Nettigkeit.[372]

Doch anders als Julia strebt die Figur der Täterin Elisabeth eine Metamorphose in „einen Wolf unter Hasen"[373] an. Auch sie kritisiert ihre soziale Umgebung, in der das blinde Apologetentum der ‚Hasen' und ihre Subordination unter die aufoktroyierte Lüge die Herrschaft der ‚Wölfe' ermöglicht. Mit Vergleichen und Ironie expliziert sie ihre Position. In der Tat wird Elisabeth nach der Lektüre von Julias essayistischen Beiträgen zu einem ‚Gegenteil von Hasen'. Doch anders als die Autorin der metadiegetischen Texte verwandelt sie sich in einen machtgierigen, manipulativen ‚Wolf'. Nun lenkt sie das Rudel.[374] Seine Mitglieder, die von dem Wunsch, im raffiniert geknüpften Netz gefangen zu bleiben, geblendet sind, nehmen die Genese der neuen Diktatur nicht wahr.

Symbolik

Die fantastische Tetralogie *Reckless* von Cornelia Funke und der Adoleszenzroman *Kafka am Strand* von Murakami rekurrieren bewusst auf die Symbolik des Schmetterlings. Diese erweitert den Sinnhorizont beider Texte. Sowohl bei Jakob Reckless als auch bei Kafka Tamura erscheint dieses Symbol unmittelbar nach dem ‚Mord' an der Brust.[375] Das Symbol ist antiken Ursprungs[376] und wird literarisch mit einer ambivalenten Konnotation tradiert: Im biblischen Kontext ist der Schmetterling Symbol einer allmählichen und unaufhaltsamen Zerstörung.[377] Im klassischen Denken sind ihm phallische Implikationen inhärent.[378] Bei Dante Alighieri findet sich dagegen die Vorstellung der geflügelten Seele, die ihren minderwertigen Körper verlässt.[379]

Johann Wolfgang von Goethe sieht eine Parallele zwischen der Verwandlung einer Larve und einer Nymphe in ein geflügeltes Insekt beziehungsweise Wesen und betrachtet diese Metamorphose als den Inbegriff weiblicher Pubertät.[380] Er konzipiert seine idealisierte, jungfräuliche Figur Mignon als Nymphe, deren Flügel noch nicht entfaltet sind,[381] und verweist damit auf die religiöse Auffassung der Verwandlung der reinen, durch den vorzeitigen Tod vom sündhaften Erwachsenwerden und

[372] Freytag 2020, 122.
[373] Freytag 2020, 7, 137, 416.
[374] Vgl. Kuzminykh 2021c.
[375] Vgl. Kapitel V dieser Arbeit. Der Schmetterling als Symbol des Todes findet sich auch in der *Ode on Melancholy* von John Keats (vgl. Keats 2021, 77–94).
[376] Vgl. Aristoteles 2019, 551a.
[377] Vgl. Jes 50, 9, Jes 51, 8, Ijob 13, 28, Ijob 39, 11, Mt 6, 19 und Lk 12, 33.
[378] Vgl. Butzer/Jacob 2012, 379–380.
[379] Dante 2011, 524, auch in *Alhambra* (vgl. Brentano 2008), *Theosophie des Julius* (vgl. Schiller 1959b, 344–358), wobei hier der Tod, die Seele und die Unsterblichkeit im Symbol des Schmetterlings synthetisiert werden.
[380] Vgl. Wetzel 1999.
[381] Vgl. Goethe 2008, 540.

Erwachsenenleben geretteten Kindfrau in einen unsterblichen Geist.[382] Der vorzeitige Tod der androgynen Mignon hält den Prozess der Verpuppung auf und rettet die Figur vor der weiblichen Reife.[383] Auch Lewis Carroll konfrontiert seine Figur Alice mit einer Verpuppung, die durch die beginnenden physischen und psychischen Veränderungen verunsichert und irritiert ist. Die von ihr konsultierte männliche Raupe reagiert auf die bevorstehende, selbstverständliche Metamorphose dagegen mit Indifferenz.[384]

Diese Insektensymbolik weist auf den metaphorischen Übergang vom Kind zum Erwachsenen sowie auf das erwachende Begehren des jungen, fünfundzwanzigjährigen Jakob Reckless hin. Hinzu kommt das Motiv des Mondes:

> *Das Liebespaar im Mondlicht? Was, wenn es wahr wäre, Jacob? Was, wenn er sich je erlaubte, zu vergessen, was Fuchs die vergangenen Jahre für ihn gewesen war? […] Es stand ihm auf die Stirn geschrieben. Du würdest ihr das Herz brechen, Jacob.*[385]

Kafka Tamura ist im Augenblick des Erscheinens des Schmetterlings – eines Blutflecks in Form eines Schmetterlings auf seinem T-Shirt – fünfzehn Jahre alt. Die negativ konnotierte Symbolik wird an seiner Figur in ihrem gesamten Facettenreichtum entfaltet. Er ist nicht nur gleich Ödipus in den Patrizid, sondern auch in sexuelle Handlungen mit seiner Mutter sowie in einen gewaltsamen, wenn auch nur geträumten, Inzest verwickelt. Somit wird die Fabel *Der Schmetterling und die Wespe* von Äsop als konkretisierendes Element aufgerufen, in der die Raupe als positives Ideal dargestellt ist:

> *solange die Körper lebten, aus deren Resten wir das Leben empfingen, war ich beredt im Frieden und tapfer im Kampfe und war in jeder Kunst der erste unter meinen Gefährten. Und nun – nun bin ich nur noch zerbrechlich und leicht und fliege als Staub umher.*[386]

Kafka versucht jedoch, Verantwortung für seine Taten und Träume zu übernehmen. Hierfür bezieht sich Murakami zum einen auf die Arendt'schen Philosopheme,[387] auf den Eichmann-Prozess und schließlich auf das Gedicht *Responsibilities* von Yeats.[388]

Figuren

Dita Zipfel verweist in ihrem Adoleszenzroman *Wie der Wahnsinn mir die Welt erklärte* für die Indizierung der sozialen Kritik auf Texte der Erwachsenenliteratur.[389] So steht beispielsweise die Metamorphose der zentralen Figur Herr Klinges in einen

[382] Vgl. Wetzel 1999, 292–303.
[383] Vgl. Goethe 2008, 504.
[384] Vgl. Carroll 2012.
[385] Funke 2012, 164.
[386] Äsop 2005.
[387] Vgl. Arendt 2003, Arendt 2007.
[388] Vgl. Yeats 1989, 98.
[389] Vgl. Kuzminykh 2022, 27–52.

Phönix[390] in einer intertextuellen Beziehung zu der Verwandlung von Gregor Samsa.[391] Das Motiv der Verwandlung fungiert dabei als ein Kontrast zwischen Gregor Samsa und seiner Familie und als ein Versuch, den Parasiten zu entkommen. Auch Herrn Klinges imaginäre Verwandlung sowie sein Eskapismus und die damit einhergehende Selbstisolation lesen sich als eine Parallele zu Samsas Flucht in die Welt der Gedanken. Beide Figuren entziehen sich auf diese Weise dem Einfluss der Gesellschaft auf ihre Persönlichkeit. Die zeitliche Perspektive einer Achronologie des Lebens dieser imaginären, glückbringenden Figur[392] erinnert an Johann Peter Hebels Kalendergeschichte *Unverhofftes Wiedersehen*[393] und Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns *Die Bergwerke von Falun*.[394] Mit dem zuletzt genannten Text ist auch die eingangs besprochene Tetralogie *Reckless* von Cornelia Funke verbunden.

Die Figur Lucie in Dita Zipfels Text überschreitet nicht die Grenzen der realistischen Mädchenkindheit, wie das beispielsweise Pippi Langstrumpf tut. Der Grad an Unsinn und an absurden Ideen, die eine allerdings erwachsene Person der narrativen Welt an Lucie heranträgt, ist groß: Die Figur des alten Herrn Klinge transzendiert die Immanenz. Indem er sich gegen die sozialen Konventionen in seinen fantastisch anmutenden Aktionen widersetzt, ruft er allusiv die Figur des alten Herrn aus Peter Bichsels Kurzgeschichte *Der Tisch ist ein Tisch* in Erinnerung.[395] Geht es Peter Bichsel wie zuvor Giovanni Boccaccio[396] um die Referenz auf die epistemologische Krise, setzt sich die Figur des überstarken Herrn Klinge gegen die routinierte Fantasielosigkeit und gegen das explizite Befolgen der inkorporierten Instruktionen des linguistischen Sozialverhaltens ein.[397] Er wehrt sich gegen den Konventionalismus und die Arbitrarität der sprachlichen Zeichen und somit grundsätzlich gegen das nominalistische Sprachbild.[398] Mit dieser Einstellung weist er eine Similarität zu Heraklit auf, der Sitte und Brauch zu Dämonen des Menschen erklärte[399] und erfindet sein eigenes Sprachspiel.[400]

Nina Weger konstruiert in ihrem Kinderbuch *Helden wie Opa und ich*[401] für die Entwicklung auf der Ebene der *histoire* eine intertextuelle Parallele im Sinne einer Kontrafraktur zu Homers *Odyssee*. Beidesmal geht es um einen Hund, bei Homer trägt er den Namen Argos, bei Weger wird er Gotthilf gerufen. Der griechische Autor erhebt Argos zum Garanten personaler Identität, indem er ihn seinen Besitzer Odysseus trotz seiner zwanzigjährigen Abwesenheit und Verkleidung wieder-

390 Vgl. Zipfel 2019, 179.
391 Vgl. Kafka 2018b, 40–76.
392 Vgl. Zipfel 2020, 107.
393 Vgl. Hebel 1978.
394 Vgl. Hoffmann 2007, 195–226.
395 Vgl. Bichsel 1979.
396 Vgl. Boccaccio 1974.
397 Vgl. Zipfel 2019, 16, 20, 36, 38, 62–64.
398 Vgl. Zipfel 2019, 24, 35.
399 Vgl. Heraclitus 1995.
400 Vgl. Wittgenstein 1977.
401 Vgl. Weger 2012.

erkennen lässt.[402] Der Hund wird somit zum „Semiotiker menschlicher Identität“[403], zum Modell für einen Blick, der sich von keiner Verstellung täuschen lässt. Diesen Prozess der Selbsterkenntnis müssen bei Nina Weger alle Figuren durchlaufen. Jede muss lernen, ihr eigentliches Wesen vom äußeren Anschein zu unterscheiden. Nick überhöht den Hund. Das Tier soll ihn begleiten und beschützen. Er bedenkt dabei nicht, dass er weder das eine noch das andere braucht, weil er integer, mutig und sozial ist: Es ist nicht der Hund, der Nicks Identität garantiert, wie dies bei Homer im Falle von Odysseus dezidiert dargestellt ist. Es ist der Mensch, der den Hund als Garanten seiner Identität entwirft. Homers auf die Naturalität zurückgehende Perspektive kann in Anlehnung an Miguel de Cervantes[404] umgedeutet und als eine Konstruktionsleistung interpretiert werden. So wird die Identität in dem Gespräch zwischen den Hunden Cipión und Berganza, die mit dem *lógos* [405] ausgestattet sind, als eine kulturelle und individuelle Konstruktionsleistung dargestellt. Der Hund ist nur ein Symbol. Nick gelangt schließlich zu dieser Erkenntnis und konstruiert seine Identität, indem er seinen Egozentrismus marginalisiert.

Die Beispiele der Intertextualität in der Kinder- und Jugendliteratur sind so zahlreich, dass einzelne nur illustrativen Charakter haben können.[406] Der überblicksartige Exkurs fungiert jedoch als Bestätigung der These, dass Intertextualität als ein Kriterium für die Betrachtungsweise der Kinder- und Jugendliteratur als Weltliteratur herangezogen werden kann.

Zu intertextuellen Bezugnahmen zählt darüber hinaus die Übersetzung. Dabei realisiert sich Weltliteratur auch und gerade durch eine Divergenz zwischen Ausgangs- und Zielsprache bzw. zwischen Ausgangs- und Zielkultur.[407] Die Übersetzung bildet eine Prädisposition für die weltweite Zirkulation[408] der kinder- und jugendliterarischen Texte.

Die transnationale Zirkulation impliziert die Fluidität des kinder- und jugendliterarischen Kanons. Dieses Phänomen gilt auch für den erwachsenenliterarischen Kanon. Die transnationale Zirkulation kann darüber hinaus vor dem Hintergrund der exportierenden und importierenden Länder betrachtet werden. Dabei befinden

---

[402] Vgl. Homer 1793, 290–327.
[403] Neumann 1996, 101.
[404] Vgl. Cervantes 2003.
[405] Vgl. Aristoteles 1982.
[406] Vgl. die Analysen in den vorausgegangenen Kapiteln.
[407] Vgl. Sturm-Trigonakis 2017, 46.
[408] Anna-Katharina Ulrich 1998 konstatiert das Fehlen eines echten Kulturtransfers oder Kulturaustausches. Sie verweist auf die Existenz eines internationalen Kinderbuchmarktes mit homogenisierenden Tendenzen (vgl. Ulrich 1998, 122). Besonders durch die Anpassung von fremden Texten an die eigene kulturelle Spezifik sowie an die pädagogischen, moralischen, ästhetischen sowie kinder- und jugendliterarischen Normen wird die Assimilation vollendet. Eine ähnliche Position vertritt Jeffrey Garrett mit seinem Vergleich zwischen Kinderbüchern und dem Spielzeug einer weltberühmten (jedoch nicht mehr existierenden) Spielzeugkette (vgl. Garrett 1993, 32). Das distributive Verständnis fokussiert Literatur, die für den ‚Welthandel‘ produziert wird.

sich an dem einen Pol des Kontinuums einige asiatische und afrikanische Länder,[409] während am anderen Großbritannien und die Vereinigten Staaten von Amerika angesiedelt sind.[410]

Die kinder- und jugendliterarische Übersetzung weist vielzellige Parallelen zu erwachsenenliterarischen Übersetzungen auf. Die Asymmetrie zwischen dem realen Autor und dem impliziten Lesepublikum, die auch für die erwachsenenliterarische Übersetzung kennzeichnend ist, wird im Bereich der kinder- und jugendliterarischen Übersetzung als Legitimation für die moral-pädagogisch, entwicklungspsychologisch, soziokulturell[411] und stilistisch motivierte Anpassung des Originals an die präsupponierte Kindlichkeit der Zielkultur benutzt.[412] Diese Eingriffe, die der Überwindung von Fremdheit[413] im Sinne des Nicht-Verstehens dienlich sein sollen,

409 Vgl. O'Sullivan 2000, 138–142.

410 Vgl. O'Sullivan 2000, 380.

411 In der Erwachsenenliteratur hat sich hierfür der Begriff „*domestication*" (Parks 2015, 68) etabliert.

412 Riitta Oittinen differenziert zwischen ‚richtigen' und ‚falschen' Gründen für die textuelle Manipulation. Zu den zunächst genannten zählt sie den ‚Respekt' vor der Kinderkultur. Dieses Argument steht jedoch in Konnex mit einer Simplifikation des Zieltextes: Der Zieltext wird so modifiziert, dass er vom abstrakten Leser (als einem unterstellten, postulierten Adressaten, an den das Werk gerichtet ist und dessen präsupponierte sprachliche Kodes, ideologische Normen und ästhetische Vorstellungen berücksichtigt werden), verstanden werden kann. Die abstrakten kindlichen Leser werden konkretisiert. Auch der Bereich der Kinderliteratur wird in diesem Ansatz als homogen aufgefasst. Als ‚falsche' Gründe für die Anpassung des Ausgangstextes fungieren aus Riitta Oittinens Perspektive didaktische und moralische Moventien (vgl. Oittinen 1990, 35–46). In diesem Fall wird additiv zum Bild des abstrakten Adressaten, der als Träger der beim Publikum vermuteten Kodes und Normen fungiert, das Bild eines idealen Rezipienten entworfen, der das Werk auf eine der Faktur optimal entsprechende Weise versteht und jene Rezeptionshaltung und Sinnposition einnimmt, die das Werk ihm nahelegt. Die Dicta des *movere* und des *delectare* sollen in diesem Fall eine Realisierung erfahren. Das Verhalten des idealen Lesers, sein Verhältnis zu den Normen und Werten der fiktiven Instanzen ist also durch das Werk prädeterminiert, nicht durch die Intentionsakte des konkreten Autors oder die des konkreten Übersetzers, sondern durch die im Werk objektivierten Kreationsakte. Der Grad der ideologischen Prädetermination ist variabel. Er variiert nicht nur von Autor zu Autor, sondern im Fall von übersetzten Texten hängt er von dem jeweiligen Übersetzer sowie von den an ihn herangetragenen Anforderungen ab.
Mit Asymmetrie beschäftigen sich auch Mary Snell-Hornby (vgl. Snell-Hornby 1986), Katharina Reiß (vgl. Reiß 1971, Reiß 1982), Katharina Reiß und Hans J. Vermeer (vgl. Reiß/Vermeer 1984), Friedmar Apel (vgl. Apel) 1983 sowie Göte Klingberg (vgl. Klingberg 1986). Hans-Heino Ewers bezeichnet die bei der Übersetzung stark veränderten Originale als schriftliche Folklore (vgl. Ewers 1990a). Emer O'Sullivan nimmt diese Überlegungen auf und differenziert zwischen einer literarischen Übersetzung, die eine vollständige Wiedergabe eines Originaltextes in seiner ästhetischen Komplexität zu erreichen versucht, und einer stark kommerzialisierten, kompilierenden und spaßverheißenden Übersetzung. Den gesamten Platz zwischen diesen Polen nehmen pädagogisch, kulturell und entwicklungspsychologisch modifizierte Übersetzungen ein (vgl. O'Sullivan 2000, 421). Bedenklich ist jedoch, dass die literarische Übersetzung kritisiert wird, da sie „an den Rezeptionsmöglichkeiten und -bedürfnissen der Kinder vorbei geht" (O'Sullivan 2000, 420).

413 Vgl. Oittinen 1990, Oittinen 2006.

deuten die Orientierung der kinder- und jugendliterarischen Übersetzung an der Zielsprache sowie an dem impliziten Rezipienten an.[414]

Damit korreliert die Marginalisierung der Alterität[415] und der Polyvalenz sowie die reduzierende und die amplifizierende Narration.[416] Ein weiteres gefordertes Merkmal für die übersetzte *Emergent Literacy* ist die Vorlesbarkeit beziehungsweise die „*singability*"[417] des Textes. Auch diese verändert die sprachliche Verfasstheit des Originals. Hinzu kommen die Besonderheiten der Übersetzung von den, in einem komplementären Verhältnis zueinanderstehenden, Wort-Bild Sequenzen.[418] Von der Position der Autonomieästhetik aus gesehen, dürfen auch bei der Übersetzung von kinder- und jugendliterarischen Texten keine beliebigen Veränderungen vorgenommen werden, um die Autonomie des Textes zu wahren. Im Folgenden soll ein Theorem der kinder- und jugendliterarischen Übersetzung diskutiert werden.

Emer O'Sullivan postuliert in „Anlehnung an Bachtin Dialogizität als Merkmal des Übersetzers"[419]. Dabei geht sie in ihrem Modell der Kommunikationsebenen von der Mehrstimmigkeit jeder Übersetzung aus und führt die Instanz eines impliziten Übersetzers ein.[420] Diese Instanz wird als „Stimme des Erzählers der Über-

---

414 In der übersetzten Kinder- und Jugendliteratur wird ein kindlicher beziehungsweise ein jugendlicher Leser entworfen, der nicht identisch mit dem des Ausgangstextes ist (vgl. Spink 1989). Hinzu kommt das Phänomen der kulturspezifischen politischen Korrektheit, beispielsweise die sprachlichen Modifikationen von den, im 21. Jahrhundert als diskriminierend eingestuften, Wendungen in Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland, in Großbritannien und in den Vereinigten Staaten von Amerika.

415 Vgl. Leskovec 2011, Leskovec 2023, Waldenfels 1990, Waldenfels 1997, Waldenfels 2002, Waldenfels 2022.

416 Vgl. O'Sullivan 2000, 257–268, Blümer 2016.

417 Oittinen 1990, 50. Für die Erwachsenenliteratur wird „*readability*" als Kriterium formuliert (vgl. Parks 2015).

418 Vgl. Nefzer 1993 zur Typologie von Illustrationen. Susanne Koppe kritisiert die Veränderungen in den visuellen Darstellungen bei den internationalen Koproduktionen scharf. Dabei stehen neben den kulturellen Vorstellungen kommerzielle Interessen im Fokus (vgl. Koppe 1993, 20–25). Auch Horst Künnemann konstatiert die Anpassung an die Erfordernisse des internationalen Marktes, die als Prädisposition eine Reduktion nationaler Prägungen implizieren (vgl. Künnemann 1995).

419 O'Sullivan 2000, 191.

420 Vgl. O'Sullivan 2000, 241–274. Zuvor gehen Giuliana Schiavi und Theo Hermans von dem impliziten Übersetzer aus (vgl. Schiavi 1996, 15, Hermans 1996, Hermans 1996a). Theo Hermans spricht in seinem Ansatz „companion piece" von einer metasprachlichen Stimme –„*the Translators voice*" als einem „*index of the Translator's discursive presence*" (Hermans 1996a, 27) –, die mit der des Autors nahezu vollständig übereinstimmt und nur an bestimmten Stellen von dieser abweicht und dadurch evident wird: erstens in paratextuellen Markierungen (*paratextual intervention*), die bei Erklärungsbedarf implementiert werden und die auch in der Übersetzungstheorie für Erwachsenenliteratur umstritten sind (vgl. Nord 1993); zweitens in *self-reflexive references to the medium of communication itself*, d. h. in Lösungen, die vom Übersetzer für die Fälle gefunden werden müssen, bei denen im Ausgangstext die Ausgangssprache selbst zum Thema wird; und drittens in anderen Momenten, *when ‚contextual over-determination' leaves no other option* (Hermans 1996a, 23). Giuliana Schiavi siedelt den impliziten Übersetzer auf der gleichen Ebene neben den narrativen Instanzen des Erzählers, des Adressaten und des impliziten Lesers an (vgl. Schiavi 1996, 15). Der implizite Übersetzer eruiert, welche impliziten Leser vom impliziten Autor entworfen wurden und richtet seine Übersetzung dementsprechend aus: „As fast as translation

setzung“ [421] bezeichnet und auf einer Kommunikationsebene mit dem impliziten Autor positioniert.

> *Dialogisches Übersetzen wäre demnach gegeben, wenn der Übersetzer versucht, neben der unvermeidlichen Präsenz seiner Stimme im Text die verschiedenen anderen Stimmen in der Übersetzung so klingen zu lassen, wie sie im Ausgangstext zu hören waren. Monologisches Übersetzen hingegen wäre gegeben, wenn der implizite Übersetzer mit seiner Stimme Kontrolle über den Ausgangstext dadurch ausübt, daß er alles erklärt, ausleuchtet, bis ins letzte Detail verstehbar macht, vermeintliche Zumutungen an den Leser durch den impliziten Autor des Ausgangstextes zurücknimmt oder mit der Stimme des Erzählers der Übersetzung die des Erzählers des Ausgangstextes völlig übertönt bzw. sie nicht neben seiner eigenen voll zur Geltung kommen läßt.*[422]

Michail Bachtin geht es in seinem Konzept um die Interaktion der Sinnperspektiven beziehungsweise Sinnpositionen aller Erzählinstanzen. Dadurch wird eine agonale

---

is concerned, we need the concept of the ‚implied translator' for the same reasons that we need the concept of ‚implied author'" (Schiavi 1996, 15). Emer O'Sullivan kritisiert an diesen beiden Modellen die unzureichende Konkretisierung der Stimme des Übersetzers (vgl. O'Sullivan 2000, 245–248). Die Kritik sollte jedoch an einer anderen Stelle ansetzen: Die Egalisierung der ebenenspezifischen Instanzen des impliziten Übersetzers, des Erzählers, des fiktiven Adressaten (*narratee*) und des impliziten Lesers stellt eine unzulässige Simplifizierung dar. Der implizite Übersetzer, der fiktive Erzähler und der implizite Leser, der laut Wolf Schmid in einen unterstellten Adressaten und einen idealen Rezipienten zu differenzieren ist, sind unterschiedlichen Kommunikationsebenen zuzuordnen (vgl. Schmid 2014, 63). Die abstrakten semantischen (Re-)Konstrukte kommunizieren auch nicht miteinander. Der fiktive Erzähler stellt immer eine – entweder explizit oder nur implizit – dargestellte Instanz dar (vgl. Schmid 2014, 60). Dagegen ist der abstrakte Autor und somit auch der abstrakte Übersetzer keine intendierte Kreation, sondern ein „Korrelat aller auf [diese Instanz] verweisenden indizialen Zeichen des Textes“ (Schmid 2014, 60). Der abstrakte Autor beziehungsweise der abstrakte Übersetzer bedarf einer Konkretisation durch den Leser, der sich an „den Symptomen des Textes“ (Schmid 2014, 61) für diesen Akt ausrichtet, „deren Objektivität die Freiheit des Interpreten grundsätzlich begrenzt“ (Schmid 2014, 61). Aufgrund seiner fehlenden Greifbarkeit wurde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Literaturwissenschaft die Rolle des ‚Autors' marginalisiert (vgl. Wimsatt/Beardsley 2000, Foucault 1988, Barthes 2000). Die unterschiedlich pointierten Argumentationen zur Unbrauchbarkeit dieses Begriffs petrifizierten sich derart, dass seine Verwendung im literaturtheoretischen Diskurs mit theoretischer Naivität assoziiert wurde. Der fiktive Erzähler und der Narratee sind in der Tat auf einer Ebene anzusiedeln wie auch der abstrakte Übersetzer und der abstrakte Leser. Der abstrakte Leser steht auf der Empfängerseite der literarischen Kommunikation dem abstrakten Übersetzer gegenüber. Es sei noch einmal ausdrücklich zu akzentuieren, dass zwischen diesen semantischen Rekonstrukten keine Kommunikation stattfindet. Dementsprechend ‚eruiert' nicht der abstrakte Übersetzer die abstrakten Leser. Der Text und sein abstrakter Autor, der im Text objektiv vorhanden und im Rezeptionsakt anhand von Textsymptomen zu konkretisieren ist, ist der Träger der Projektionen des abstrakten Lesers. Diese werden vom real existierenden Leser, also dem konkreten Übersetzer rekonstruiert. Konklusiv hängt der abstrakte Leser von der individuellen Explikation, d. h. von der Lektüre und dem Verständnis des Textes durch den konkreten Leser, nicht weniger ab als der abstrakte Autor (vgl. Schmid 2014, 65).

[421] O'Sullivan 2000, 246.

[422] O'Sullivan 2000, 191.

Konstellation konstruiert.[423] Diese „dialogische Kollision der Sinnperspektiven"[424] prädisponiert eine Perspektiveninteraktion aller in die Narration involvierten narrativen Instanzen, d. h. der auktorialen, der narratorialen und der figuralen Perspektiven. In der späteren Modellierung kompliziert sich dieses frühe Modell durch die Vorstellung der Redevielfalt (*rasnorečie*).[425] Das Wort avanciert demnach zum Träger von divergierenden Sinnpositionen der in der dargestellten Welt Sprechenden, Besprochenen und Angesprochenen und enthält darüber hinaus Akzente ideologischer Kontexte, die in der Kommunikation der Instanzen in dialogische und oft auch agonal-polemische Beziehungen treten.[426] Folgt man diesen Theoremen, dann substituiert der Übersetzer den abstrakten Autor, indem er seine Position einnimmt.[427] Ein Dialog zwischen diesen semantischen (Re-)Konstrukten – dem abstrakten Autor und dem abstrakten Übersetzter – findet nicht statt. Die Bezeichnung der narrativen Instanz als „die Stimme des Erzählers der Übersetzung"[428] deutet auf die Substitution und nicht auf einen Dialog hin. Der Leser, besonders der kindliche Leser kann die postulierte Dialogizität nicht nachvollziehen, da ihm das fremdsprachliche Original nicht vorliegt. Für bilingual aufwachsende Kinder handelt es sich bei nicht übersetzten Originalen um keine fremdsprachlichen Texte.

Man könnte mit erheblichen Restriktionen in folgenden Fällen von der hypothetischen ‚Dialogizität' ausgehen: Erstens bei den mehrsprachigen Texten, die für (noch) monolinguale Kinder verfasst sind.[429] Durch diese produktions- und rezeptionsorientierte Entscheidung wird ein Angebot beziehungsweise ein Versuch des ‚Dialogs' unterbreitet. Ob dieser dann faktisch stattfindet, ist multifaktoriell deter-

---

[423] Vgl. Bachtin 2008 und Kapitel I.

[424] Vgl. Schmid 2014, 49.

[425] Vgl. Bachtin 1979, 157. Zur Heteroglossie vgl. Tjupa 2009. Das Konzept besagt, dass jegliches Denken und Sprechen sich in einem Umfeld sozial und ideologisch unterschiedlich geprägter ‚Stimmen' vollzieht.

[426] Vgl. Schmid 2018, 210.

[427] Vgl. Schmid 2018.

[428] O'Sullivan 2000, 246.

[429] Vgl. *Die kleine Eidechse/Küçuk kertenkele* von Aytül Akal (vgl. Akal 2007), *Was ist die Mehrzahl von Heimat?* von Kemal Kurt (vgl. Kurt 1995), *Emigranto. Überleben in fremden Sprachen* von Inge Deutschkron (vgl. Deutschkron 2001) sowie *Bestimmt wird alles gut* von Kirsten Boie und Jan Birck (vgl. Boie/Birk 2016). Diese Texte legen den Schwerpunkt auf die Integration der schutzsuchenden Personen in Deutschland und können aus diesem Grund der heteronomen Literatur zugeordnet werden. Das Buch *Die kleine Eidechse/Küçuk kertenkele* von Aytül Akal gilt im pädagogischen Diskurs als ein Negativbeispiel, da es nicht „integrationsfördernd" (Pantos 2011, 6) ist. Die zuletzt genannten Titel erreichen hingegen dieses Ziel (vgl. Pantos 2011, 6–7). Die Geschichte *Gute Nacht im Zoo/Spokojnoj noči zoopark* von Katharina Volk und Anastasiya Halionka (vgl. Volk/Halionka 2023) liegt in 12 Sprachausgaben vor (vgl. https://web.archive.org/web/20250504080309/https://www.edition-bilibri.com/books/gute-nacht-im-zoo/ (04.05 2025)). Allerdings ist die literarische Qualität der Geschichte gering, da auf Tropen, Polyvalenzen und Ereignishaftigkeit verzichtet wird. Dies ist unter anderem durch heteronome Intentionen solcher Texte zu erklären. Das primäre Ziel besteht in dem Spracherwerb qua bilingualer Narration. Darauf deuten alle Begleitmaterialien hin (vgl. https://web.archive.org/web/20250504105754/https://www.edition-bilibri.com/wp-content/uploads/2022/07/Tipps_Das-kleine-Wunder_2022.pdf (04.05.2025)).

miniert, beispielsweise durch das Reflexionsniveau der rezipierenden Personen, durch eine multilinguale kompetente Lesebegleitung, durch die Schriftkompetenz in der fremden Sprache, durch Wortschatz-, Grammatik- und Syntaxkenntnisse zumindest auf einem anfänglichen Niveau. Dies trifft umso mehr auf polyvalente Texte mit einer reichen Stilistik und Symbolik zu. Je ausgeprägter die fremdsprachlichen Kenntnisse sind, desto höher ist die Chance auf einen solchen Dialog, der sich unter diesen Auspizien auf den Vergleich der sprachlichen Verfasstheit des Ausgangstextes und des übersetzten Textes konzentriert.

Zweitens könnte man von einem ‚Dialog' sprechen, wenn der Lektüre- und Übersetzungsprozess fokussiert wird. Jeder Lesevorgang ist ein Konstruktions- und Interaktionsvorgang, bei dem textgeleitete und wissensgeleitete Konstituenten, wie dies in den linguistisch-kognitionspsychologischen Modellen mehrfach empirisch nachgewiesen wurde, interagieren.[430] Je umfassender sprachliche, kulturelle, textuelle und allgemeine Wissensbestände[431] sind, die durch den Text aktiviert werden, desto komplexer und polyvalenter erscheint der vorliegende Text im Deutungsakt. Der Übersetzer stellt als *online-inference* während seiner Lektüre Kohärenz und Kohäsion her und konstruiert ein Situationsmodell des Originaltextes, das kontinuierlich modifiziert und ergänzt wird. Der Verstehensvorgang ist jedoch als *off-line-inference* nach der Lektüre nicht abgeschlossen. Bei einer Re-Lektüre kann das bereits konstruierte Repräsentationsmodell des Textes verworfen oder durch das Aufdecken neuer Argumente bestätigt werden. Dieser kontinuierliche Prozess der Sinnkonstruktion kann als ‚Dialog' der Prozesse der Konstruktion und Interaktion[432] bezeichnet werden, allerdings rekurriert diese Vorstellung nicht primär auf die von Michail Bachtin entwickelte strukturell konzipierte Dialogizität. Bei der Ausübung seiner Funktionen – der Rezeption und der Produktion – muss der Übersetzer nicht nur einen Text in einer fremden Sprache verstehen, sondern auch seinen Verstehensvorgang reflektieren und sich der Differenz, die „zwischen [dem] Verständnis und dem fremden Sinn"[433] besteht, bewusst werden. Bei der Produktion konstruiert er den Text, ausgehend von seinem Verstehensprozess, in der Zielsprache. Somit wird er zum abstrakten Autor des Textes in der Zielsprache. Es liegt nun an ihm, die Alterität und die Polyvalenz des Ausgangstextes zu bewahren.[434] Der abstrakte

[430] Vgl. Kintsch 1998, Schnotz 2006.

[431] Zur Aktivierung persönlicher und kultureller Synapsen, „an die der Text andocken kann" (Freise 2013, 51).

[432] Vgl. Kintsch 1998 zum *construction integration model.*

[433] Lönker 1990, 346.

[434] Matthias Freise differenziert zwischen Beziehungskommunikation und Informationskommunikation. Die zuletzt genannte fällt nicht in den Aufgabenbereich der Literatur. Dieser besteht vielmehr in der Herstellung der Beziehungskommunikation mittels sprachlicher Verfasstheit. Die Übersetzung verändert „massiv" die sprachliche Verfasstheit (Freise 2019, 365). Matthias Freise plädiert für die Originalsprachlichkeit im Bereich der Erwachsenenliteratur. Diese Forderung lässt sich jedoch nicht auf die Kinderliteratur transferieren, da Kinder (noch) nicht in der fremden Sprache lesen oder eine fremde Sprache erlernen können. Von Jugendlichen, die bereits einen fremdsprachlichen Unterricht in diversen Bildungsinstitutionen genossen haben, kann dies wiederum erwartet werden.

Übersetzer kann die Perspektive des abstrakten Autors des Ausgangstextes einnehmen und die Perspektive des Erzählers sowie der Figuren in dem entsprechenden hierarchischen Fundierungsverhältnis adäquat wiedergeben. Nur auf diese Weise wird die Dialogizität beziehungsweise die Polyphonie im Sinne von Michail Bachtin realisiert.

Der konkrete Übersetzer kann jedoch intendiert von der Sinnposition des abstrakten Autors abweichen,[435] indem er die an ihn gestellten Anforderungen in den Zieltext implementiert. Dies kann wiederum potenziell zur Genese eines unter Umständen heteronomen Textes, der (wesentlich) von dem Original abweicht,[436] führen.[437] Aber auch in diesem Fall entsteht kein Dialog, denn den kindlichen Rezipienten ist der Ausgangstext nicht bekannt.

Die ebenenspezifischen Instanzen eines übersetzten kinder- und jugendliterarischen Textes sind demnach folgende: der konkrete Autor, der konkrete Übersetzer und der konkrete Leser, die reale historische Persönlichkeiten sind und unabhängig von dem Ausgangstext und Zieltext existieren; der abstrakte Übersetzer, der den abstrakten Autor substituiert und der abstrakte Leser. Diese semantischen Rekonstrukte gehören ebenfalls nicht zur dargestellten Welt, dafür sind sie jedoch objektive und konkretisierbare Konstituenten des Werkes. Hinzu kommen die Interdependenzen, und zwar der fiktive Erzähler und sein Konterpart, der fiktive Leser, also der Narratee. Diese Strukturen sind die Elemente der Diegese und stehen in einer hierarchischen Fundierungsrelation. Schließlich sind die Figuren zu nennen.[438] Die Modifikation des Modells wirkt der Transparenz des Übersetzers[439] beziehungsweise seiner kontinuierlich kritisierten Invisibilität[440] entgegen. In einem übersetzten Text ist der abstrakte Übersetzer stets präsent. Seine Präsenz sowie die Wirkweise des modifizierten Modells soll in zwei historischen Narrativen aufgespürt und diskutiert werden. Es handelt sich dabei um den Text *Breaking Stalin's*

[435] Exemplarisch ist die Reduzierung der Doppeladressierung in der Übersetzung von Elisabeth Lotte Schiffer von *Winnie-the-Pooh* von Alan Alexander Milne (vgl. Milne 1924, Milne 1929, übersetzt von Elisabeth Schiffer) zu nennen. Als amplifizierende Übersetzung gilt *Der Pastor von Nibbelswick* von Roald Dahl (vgl. Dahl 1991, übers. von Michael Gutzschhahn vgl. Dahl 1992). Als reduzierend sind die Übersetzungen von *Emil und die Detektive* von Erich Kästner (vgl. Kästner 1929) zu nennen. O'Sullivan weist Märchenisierung, Verständlichmachung, Moralisierung und Stiftung von Vertrautheit in diversen Übersetzungen von *Alice in Wonderland* von Lewis Carroll nach (vgl. O'Sullivan 2000, 320–331).

[436] Exemplarisch ist die Modifikation des Märchens *Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern* von Hans Christian Andersen zu nennen, die bei der Übersetzung vom Original abweichend mit einem glücklichen Ausgang versehen wird (vgl. Bredsdorff 1983).

[437] Z. B. die Übersetzung des Textes *The Life and Strange, Surprising Adventurens of Robinson Croesoe* von Daniel Defoe (vgl. Defoe 1719) mit entsprechenden Modifikationen in die deutsche Sprache von Joachim Heinrich Campe (vgl. Campe 1794).

[438] Vgl. Schmid 2014, 63.

[439] Vgl. Hermans 1996, 24.

[440] Vgl. Venuti 1995.

Nose von Eugene Yelchin[441] sowie um den historischen Narrativ *The Book Thief* von Markus Zusak.

Breaking Stalin's Nose von Eugene Yelchin

Das revisionistische[442] historische Narrativ von Eugene Yelchin erscheint zunächst in englischer Sprache und wird erst infolge einer positiven Resonanz auf Russisch, Japanisch, Chinesisch, Koreanisch, Spanisch, Französisch, Estnisch, Rumänisch, Türkisch und Italienisch übersetzt. Die Übersetzung in die russische Sprache stammt von Ol'ga Buchina und Eugene Yelchin, die spanische Version ist von María Guadalupe Benítez Toriello und die türkische Fassung entspringt der Feder von Didem Bayındır Yenici. Es wird die Geschichte eines neunjährigen Jungen erzählt, dem es gelingt, sich von dem aufoktroyierten Persönlichkeitskult um Josef Stalin zu befreien. Seine Desillusionierung wird sukzessiv auf der Ebene des discours entfaltet. Die Narration übernimmt der figurale, diegetische Erzähler. Hierbei ist das Ich am Schluss der Narration ein ‚anderes' Ich im Sinne der bekannten Trennung zwischen dem erzählten und erzählenden Ich: Es ist ein Ich, das sich von seiner früheren apologetischen Attitüde, die mit dem „Erzählmodus der Naivität"[443] markiert wird, distanziert und damit seine moralische und auch intellektuelle Überlegenheit, seinen Mentalitätswandel, kundtut.

Der kindliche Erzähler namens Saša Zaičik trifft bewusst, im Sinne des kantianischen Postulats *sapere aude*,[444] die Entscheidung, sich von den Fesseln des totalitären Systems zu befreien. Die gravierenden Konsequenzen dieses Schrittes werden ungeschönt dargestellt. Die Alternativlosigkeit pointiert Eugene Yelchin in seinem Interview.[445] In einer Kollation der medialen Auftritte – sobald man ihre Authentizität nicht anzweifelt und sie nicht nur als eine Praktik der Selbstinszenierung wahrnimmt – mit dem historischen Narrativ lässt sich die Autorintention[446] beziehungsweise die Position des abstrakten Autors erkennen.

Der Standpunkt des figuralen Erzählers Saša Zaičik dissoziiert sich zu Beginn der Narration von der Position des abstrakten Autors. Diese Dissoziation evoziert die Impression einer unzuverlässigen Narration.[447] Dabei sind Ironie, Hyperbeln und schwarzer Humor die dominanten stilistischen Mittel. Auch wenn man das Geschehen in der erzählten Welt als Maßstab heranzieht, ergibt sich die Schlussfolgerung, dass die figurale diegetische narrative Instanz unzuverlässig ist. Der Erzähler deskribiert die Realia des Lebens unter Stalins Regime und attestiert diesen inhumanen Lebensumständen Normalität. Diese kompositorische Entscheidung dient

[441] Vgl. Yelchin 2011. Die Schreibung des Vor- und des Nachnamens des Autors folgt den Angaben auf den Covern. Die internationale Transliteration lautet Evgenij Elčin (vgl. Duden 2006, 139).
[442] Vgl. Kapitel IV dieser Arbeit.
[443] Vgl. Gutjahr 2010, 31
[444] Vgl. Kant 1990, 407.
[445] Interview mit Evgenij Elčin http://www.breakingstalinsnose.com (16.02.2024).
[446] Vgl. Jannidis 2002.
[447] Vgl. Booth 1961.

nicht der Diffamierung des kindlichen Erzählers. Vielmehr wird der Boden für die *metabolé* bereitet. Von einem idealen Rezipienten wird ein Sensorium für die Sinnpositionen erwartet. Die Ideologie des Textes fordert zu einem Denken auf, das nicht mit der Doxa[448] kongruiert.

In der russischen Übersetzung wird die Intention des abstrakten Autors von den Übersetzern[449] konkretisiert. Hierfür erfahren einige Passagen expandierende Modifikationen, die jedoch für die Sinnkonstruktion, für die Figurencharakteristik sowie für die Determination der narrativen Zuverlässigkeit von einschneidender Signifikanz sind. Ferner divergieren die Vorstellungen von dem unterstellten Adressaten und idealen Rezipienten im Original sowie in den Übersetzungen ins Russische, Spanische und Türkische.

Die Instanzen des abstrakten Lesers sind im englischen Original und in den Übersetzungen ins Russische, Spanische sowie Türkische nicht deckungsgleich.

Für den russischsprachigen unterstellten Adressaten und idealen Rezipienten werden einige Passagen expandiert.[450] So lautet im englischsprachigen Original und den Übersetzungen in die spanische und türkische Sprache der Nachname von Saša Začiks Nachbarn Stukachov [sic!].[451] Er leitet sich vom Verb ‚stučat'' (dt. ‚klopfen') ab, aber in der gegenwärtigen russischen Umgangssprache wird der semantische Kern dieses Verbs durch eine additive Bedeutung, nämlich ‚denunzieren' erweitert. In der russischen Übersetzung trägt der gleiche Nachbar den Nachnamen ŠČipačev, wird aber von den anderen diegetischen Personen Stukačov genannt – ein Faktum, über welches der kindliche Erzähler verwundert ist.[452] Im russischen Text werden die abstrakten Leser mit einer doppelten negativen Charakterisierung des Nachbarn konfrontiert. ŠČipačev ist eine Derivation des Verbs ‚ščipat'' (dt. kneifen). Beide Namen – der ursprüngliche Familienname und der addierte Spitzname – akzentuieren die negativen Eigenschaften dieser Figur, stellen ihn als einen Spitzel bloß und kritisieren implizit die sozialpolitische Ordnung der damaligen Zeit. Mittels einer Steigerung der negativen Eigenschaften des Nachbarn werden den russischsprachigen abstrakten Lesern Hinweise für das Verstehen des Textes gegeben, die den abstrakten Lesern des englischen Originals vorenthalten sind. Die idealen Rezipienten des Ausgangstextes sollten dennoch in dem Familiennamen ein entsprechendes Indiz auf seine Semantik erkennen. Aber auch in dem Namen des kindlichen diegetischen Erzählers findet sich ein impliziter Verweis. Sein Familienname ‚Zaičik' (dt. Häschen) lässt eine Hypothese in Bezug auf seinen Charakter vermuten. Nach dem Vorfall mit der abgebrochenen Nase versteckt er sich tatsächlich aus Angst vor einer' Strafe. Andererseits liegt in dieser Passage eine kluge ‚Überlebensstrategie' vor, weil Alexandr trotz seines kindlichen Alters die gravierenden Konsequenzen seines Versehens richtig antizipiert. (Saša ist im Russischen der liebevolle Kosename des

448 Vgl. Schmid 2014, 16.
449 Vgl. Yelchin/Buchina 2013.
450 Vgl. Elčin 2013, 15.
451 Vgl. Yelchin 2011, 15, Yelchin 2014, 17, Yelchin 2014a, 17.
452 Vgl. Yelchin 2011, 15.

vollständigen Namens Alexandr. Das Diminutiv ‚Saša' wird für kleine Kinder oder im intimen Kreis der Familie und der Freunde verwendet.) Als er von der Verhaftung seines Vaters erfährt, entscheidet er sich gegen den leichteren Weg der Mimikry und wird seinem Vornamen Alexandr erneut gerecht. Allerdings ist das Oxymoron in seinem Namen aus der Perspektive der Regierenden betrachtet ambivalent. Er verweist in seiner positiven Facette auf den Sekretär Stalins, Aleksandr Poskrëbyšev. In diesem Sinne beginnt die Narration, indem Saša die Tätigkeit eines Sekretärs imitiert. Er verfasst einen panegyrischen Brief an sein Idol.[453] Bereits an dieser Stelle dissoziiert sich die Position des Erzählers von der Position des abstrakten Autors. Die Ironie ist nicht zu verkennen und wird in den rezipierten Übersetzungen beibehalten. In der negativen Nuance allusioniert der Name den charismatischen Hegemon Alexander den Großen. Dabei sind sowohl seine Position als Souverän als auch seine Selbstdetermination, die in einem Konnex zu seiner Macht steht, kritisch zu betrachten. Auch in dieser Situation sind die russischsprachigen Leser im Vorteil, da sie als ideale Rezipienten die einzelnen internymischen Komponenten entschlüsseln können. Den Lesern der Übersetzungen und auch des englischen Originals entgeht diese Sinnkonstituente. Im Ausgangstext wird keine Erklärung des Namens vorgenommen. Und da die Übersetzungen die englische Fassung als Basis nehmen, finden sich dementsprechend auch in ihnen keine Explikationen.

In einer anderen Passage gehen die Übersetzer in der russischen Fassung amplifizierend vor, wenn sie den Arbeitsplatz von Sašas Vater beschreiben. Es ist nicht nur die „State Security"[454], sondern es folgt eine Explikation: „НКВД"[455] (NKVD/dt. Volkskommissariat für innere Angelegenheiten). Die Ergänzung ist aus doppelter Sicht von Bedeutung. Zum einen geht es um die Funktion des Volkskommissariats für innere Angelegenheiten sowie um seine ‚Machtbefugnisse', zum anderen schließt die Narration in einem *circulus vitiosus*, denn Alexander, der sich aus den metaphorischen Netzen der Propaganda und Indoktrination befreit hat, steht in einer kilometerlangen Schlange vor dieser Einrichtung, um seinen Vater zu besuchen, der allerdings nicht mehr dort arbeitet, sondern in ihr gefangen gehalten wird. Die Amplifikation ist somit kompositorisch motiviert und inhäriert darüber hinaus die Funktion, welche die Figur des kindlichen Erzählers charakterisiert. Erneut wird seine Infantilität pointiert – er missdeutet die Angst vor seinem Vater als Respekt vor diesem: „EVERYONE IN THE KITCHEN stops talking when my dad comes in. They look like they are afraid, but I know they are just respectful."[456] Die abstrakten Leser des englischen Textes können zusätzliche Informationen zu dem historischen Narrativ auf der Webseite finden.[457] Die reduzierenden oder amplifizierenden Interventionen des abstrakten Übersetzers lassen sich durch ein

[453] Vgl. Yelchin 2011, 7–10.
[454] Yelchin 2011, 13.
[455] Elčin 2013, 13.
[456] Yelchin 2011, 15, Hervorhebung im Original.
[457] Vgl. http://www.breakingstalinsnose.com (16.02.2024).

modifiziertes Modell von dem abstrakten Leser und dem idealen Rezipienten erklären. In Dependenz von dem hypothetisch angenommenen implikativen Wissenshorizont des abstrakten Lesepublikums werden bestimmte Informationen in den Zieltext implementiert oder aber weggelassen, weil ihre Bedeutung in ihrer semantischen, historischen oder soziokulturellen Tiefe aufgrund fehlender Äquivalenzen in der Zielsprache nicht konstruiert werden kann.

The Book Thief von Markus Zusak

Die Konsequenzen der Eingriffe der Übersetzer lassen sich auch an dem bereits analysierten Text[458] *The Book Thief* exemplifizieren. In das englischsprachige Original werden deutsche Lexeme – beispielsweise „Saumensch"[459] oder „Pfiffikus"[460] implementiert. In der russischen Übersetzung von Nikolaj Mezin ist nur das Wort „Pfiffikus"[461] nicht angepasst. Im Englischen werden die historischen ‚Realia' – wie z. B. „The Führer"[462] oder der „Kommunist" [sic!][463] – nicht übersetzt. Die Implementation von Germanismen prädisponiert die Desautomatisierung der Wahrnehmung und ist dementsprechend motiviert. Zugleich wird von dem abstrakten Leser, besonders jedoch von dem idealen Rezipienten ein ausgeprägtes Sensorium für die stilistische Kundgabe von Sinnpositionen vorausgesetzt.

Die ästhetisch motivierte Verwendung der Bezeichnung ‚Saumensch' fungiert als ein „Stutzpunkt"[464] beziehungsweise als ein „Foregrounding"[465]. Das Kompositum ‚Saumensch' desautomatisiert aufgrund der Polyvalenz von Lieses ‚Kosenamen', der ihr von ihrer Pflegemutter gegeben wird, die Rezeption. Der ideale Rezipient wird darin womöglich folgende Elemente erkennen: Erstens eine, wenn auch befremdlich wirkende Liebkosung; zweitens den historischen Kontext der Kinderlandverschickung, der durch Liesels Ankunft in Molching allusioniert wird; drittens die Belastung für die Familie, die die Verpflegung einer zusätzlichen Person während des Krieges bedeutet; viertens die reelle Gefahr für die Familie Hubermann, die die Aufnahme eines Kindes von politisch Oppositionellen birgt und schließlich die Andeutung des Wandels der Figuren – der Pflegemutter und der Pflegetochter. Dieser beginnt mit gegenseitiger Ablehnung und steigert sich über Zuneigung und Sympathie bis hin zur Liebe. Der Saumensch zu Beginn der Narration wird anders konnotiert als an ihrem Ende. Die Übersetzer der deutschen[466] und auch der russischen Fassung[467] marginalisieren den Verfremdungseffekt, den das englischspra-

458 Vgl. Kapitel VI dieser Arbeit.
459 Zusak 2005, 30.
460 Zusak 2005, 54.
461 Zusak 2005, 55.
462 Zusak 2005, 125.
463 Zusak 2005, 31.
464 Ingendahl 2000, 4.
465 van Holt/Groeben 2005, 311.
466 Zusak 2008.
467 Zusak 2011.

chige Original inhäriert, indem sie in der deutschen Variante das Wort ‚Saumensch' und in der russischen Version das Wort ‚swinjucha' verwenden, ohne dafür ein Äquivalent zu finden, das die Desautomatisierung der Wahrnehmung erleichtern würde. Möglicherweise geht durch diese Intervention der Facettenreichtum, der von dem abstrakten Autor des englischen Originals kreiert war, verloren.

Damit kann die Übersetzung dieser zwei Passagen in die deutsche und in die russische Sprache als reduzierend identifiziert werden.

Es wurde an mehreren Beispielen aus den historischen Narrativen *The Book Thief* von Markus Zusak und *Breaking Stalin's Nose* gezeigt, wie sogar minimale Interventionen in die originale sprachliche Verfasstheit den Zieltext und dementsprechend seine Sinnkonstruktion beeinflussen. Selbst den versierten Lesern, die über eine ausgeprägte Sensibilität für divergierende Sinnperspektiven sowie über eine ausdifferenzierte interpretatorische Sensibilität verfügen, entgehen in modifizierten Texten der von dem abstrakten Autor des Originals intendierte semantische Nuancenreichtum und somit die tieferen Sinndimensionen des Textes, es sei denn, dem abstrakten Übersetzer gelingt es, diese beiden Aspekte wiederzugeben. Die Aufgabe des abstrakten Übersetzers ist kompliziert. Die Schwierigkeiten in Bezug auf die Übersetzung potenzieren sich, sobald es sich bei den zu übersetzenden Texten um Kinderliteratur handelt. Im Akt der Substitution des abstrakten Autors übernimmt der abstrakte Übersetzer die Verantwortung für den Erhalt, wenn nicht der sprachlichen Verfasstheit des Originals, so doch für dessen ästhetische Komplexität sowie für die Rekonstruktion der Sinnposition unabhängig von ihrer Alterität. Auf diese Weise kann die Bewahrung des Fremden im Sinne einer horizonterweiternden sprachlichen und kulturellen Differenz ermöglicht werden. Die kinder- und jugendliterarische Übersetzung würde sich in diesem Fall an die literarische Übersetzung, die für die Erwachsenenliteratur ein Usus ist, annähern. Diese Neuorientierung würde auch der gegenwärtigen globalen Ästhetik – einer Annäherung der Kinder- und Jugendliteratur an die Erwachsenenliteratur sowohl auf der Ebene der *histoire* als auch des *discours* – gerecht.

Zwischenfazit

Es lässt sich festhalten, dass sowohl im Bereich der Erwachsenenliteratur als auch im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur ein Diskurs um den Begriff ‚Weltliteratur' geführt wird. Hier wie dort erfährt dieser unterschiedliche Wendungen und zeigt sich von Kontroversen geprägt. Diese für die allgemeine Literatur zu konstatierende Pluralität prädisponiert die Betrachtung des Terminus ‚Weltliteratur' aus diversen Perspektiven. Dazu zählen die qualitative (auch normative beziehungsweise ästhetische), die quantitative (auch enzyklopädisch-additive beziehungsweise globale), die postkoloniale, die soziologische (auch distributiv-ökonomische) und schließlich die intertextuelle Perspektive. Der in sich stark differenzierte und heterogene Diskurs ‚Weltliteratur' tangiert somit Aspekte der Klassizität und der ästheti-

schen Qualität, der (intendierten) Intertextualität sowie der Zirkulation qua Übersetzung oder Medialisierung. Der theoretische Diskurs um Kinder- und Jugendliteratur inhäriert ebenfalls Aspekte der Intertextualität, der Interkulturalität und der Klassizität, aber auch der Distribution und der Zirkulation qua Übersetzung. Konklusiv lassen sich die qualitative, die quantitative, die postkoloniale, die soziologische und die intertextuelle Perspektive der Erwachsenenliteratur auf die Kinder- und Jugendliteratur applizieren und transferieren. Auch die in dieser Arbeit vorgeschlagene Definition der Kinder- und Jugendliteratur als eines komplexen, mehrdimensionalen Systems innerhalb des literarischen Polysystems birgt die Possibilität des Transfers der pluralen Perspektiven. Die einzelnen Konvergenzpunkte für die Anwendbarkeit der Perspektiven sind in Kürze zu pointieren.

Die Diskussion um die Klassizität kongruiert mit den Kriterien für die Aufnahme der erwachsenliterarischen sowie kinder- und jugendliterarischen Texte in den Kanon der Weltliteratur. In beiden literarischen Systemen werden axiologische Theorien formuliert. Die Schwierigkeiten ergeben sich aus scheinbar unerfüllbaren Anforderungen an die Kriterien. Selbst die Vorstellungen von ästhetischer Qualität sind zeit- und ortsgebunden, wie dies Georg Wilhelm Friedrich Hegel in seiner Theorie der Kunstformen argumentativ darlegt. Die Kriterien müssen also zugleich universell und somit transferierbar und gattungsspezifisch konzipiert werden. Ferner müssen sie sowohl zeitgebunden als auch überzeitlich sein. Die den kinder- und jugendliterarischen Diskurs dominierenden Kriterien – Innovativität, Repräsentativität, ästhetische Gestaltung der Sprache, Darstellung der kindlichen Welt und Fantasie, Einfachheit, Cross-writing – können diese Bedingungen nicht erfüllen. Als ein Kriterium für die kinder- und jugendliterarische Prosa wurde Polyvalenz vorgeschlagen. Sie wird durch die narrativen Verfahren der semantischen Tropen, durch implementierte Symbolik, die Perspektivierung, die innere Dialogisierung der Rede als Mittel der Bewusstseinsdarstellung der Figuren und auch durch eine (intendierte) Intertextualität erzeugt. Polyvalenz lässt sich transferieren, übersetzen und ist von überzeitlicher Seinsart. Polyvalente Texte finden sich weltweit. Schließlich wird Polyvalenz der von Immanuel Kant, Friedrich Schiller und Georg Wilhelm Friedrich Hegel formulierten Autonomieästhetik gerecht, da durch sie die heteronome, monosemierende Indienststellung erschwert wird. Polyvalenz kann die Chance eines Textes erhöhen, in den weltliterarischen Kanon aufgenommen zu werden. Allerdings wird der Aufnahmeprozess von vielzähligen anderen Kriterien determiniert, denn sowohl im Bereich der Erwachsenenliteratur als auch im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur sind die Prämissen des internationalen Austausches äußerst komplex.

Einen wesentlichen Beitrag zur globalen Internationalisierung leistet die Übersetzung. Im Bereich der Erwachsenenliteratur sieht sich die Übersetzung mit erheblichen Herausforderungen konfrontiert. Dennoch herrscht hier Konsens über die Unantastbarkeit der ästhetischen Qualität des literarischen Ausgangstextes. Die Schwierigkeiten in Bezug auf die Übersetzung potenzieren sich, sobald es sich bei den zu übersetzenden Texten um Kinder- und Jugendliteratur handelt. Die Asym-

metrie zwischen den Kommunikationsebenen wird als eine Legitimation verwendet, pädagogisch, entwicklungspsychologisch, kulturspezifisch und stilistisch motivierte Anpassungen des Ausgangstextes an die präsupponierte Kindlichkeit der Zielkultur vorzunehmen. Damit korrelieren die Marginalisierung der Alterität und der Polyvalenz sowie die reduzierende und amplifizierende Narration. Dies wurde an mehren Beispielen aus zwei historischen Narrativen – *Breaking Stalin's Nose* von Eugen Yelchin und *The Book Thief* von Markus Zusak – demonstriert. Die Eingriffe in die Faktur können unter Umständen zur Genese eines heteronomen Textes, der vom Original abweicht, führen. Einen Ausweg bietet auch im Bereich der kinder- und jugendliterarischen Übersetzung die Orientierung an der literarischen Übersetzung an. Sie versucht, eine vollständige Wiedergabe des Originaltextes in seiner ästhetischen Komplexität und seiner gegebenen Autonomie zu erreichen. Auf diese Weise kann in Rekurrenz auf die Modelle der Fremdheit, der Imagologie und der ‚Neuen Weltliteratur' die Bewahrung des Fremden im Sinne einer horizonterweiternden sprachlichen und kulturellen Differenz ermöglicht werden. Auch in den nationalen Kinder- und Jugendliteraturen ist die Alterität in ihrer trichotomischen Ausprägung präsent. Es werden Strategien für den Umgang mit dem Fremden entworfen, die andere Möglichkeiten als Abwehr, Ignoranz, Stigmatisierung, Assimilation und einebnende Integration der Asymmetrien in die bestehenden Strukturen aufzeigen. Diese changieren zwischen der Akzeptanz des Fremden, selbst wenn dieses in seiner Radikalität die Verstehensdispositionen eines Individuums überschreitet, und der reflektierenden Annäherung an das Fremde durch die Veränderung des Eigenen.

In der Kinder- und Jugendliteratur ist die Zirkulation durch Medialisierung stärker als in der Erwachsenenliteratur ausgeprägt. Genauso wie der erwachsenenliterarische unterliegt der kinder- und jugendliterarische Medienmarkt kommerziellen, ökonomischen und distributiven Aspekten. Unter dem Einfluss dieser Faktoren entstehen Medienverbünde, deren Qualität sehr ausgeprägt divergiert.

Auch die globale und die postkoloniale Perspektive der Erwachsenen- und der Kinder- und Jugendliteratur weisen Similaritäten auf. Sie sind zwar bestrebt, alle Literaturen der Welt in den Blick zu nehmen und zentrieren Entgrenzung sowie Egalisierung, aber beide Perspektiven sehen sich mit ungelösten Schwierigkeiten konfrontiert. Diese oszillieren zwischen dem *distant reading*, der hierarchischen Disbalance zwischen literarischen Zentren und der planetarischen Peripherie Bourdieu'scher Provenienz sowie der damit kongruierenden Marginalisierung der Texte aus den ehemaligen inferioren Kulturen und schließlich der originalen sprachlichen Verfasstheit der Texte, die eine barrierefreie Internationalisierung der Kinder- und Jugendliteratur wie auch der Erwachsenenliteratur kompliziert.

Last but not least: Der Transfer der Perspektiven ist grundsätzlich insofern möglich, als Kinder- und Jugendliteratur wie auch Erwachsenenliteratur komplexe Themen des menschlichen Daseins behandelt, ein unerschöpfliches Reservoir an universal gültigen Vorstellungen von menschlichen analogen Erfahrungen bietet und differenzierte Darstellungsmodi entwirft, die den oft simplifizierten, mono-

kausalen Konstruktionen und Erklärungsmustern das Ideal eines sowohl ethischen wie ästhetischen humanistischen Kosmopolitismus entgegensetzen und damit den herrschenden Diskurs konterkarieren (können).

Schlusswort

Der Titel der vorliegenden Arbeit – Ästhetik der Kinder- und Jugendliteratur im weltliterarischen Kontext – klingt nur auf den ersten Blick einfach. Die Komplexität bergen die einzelnen Lexeme, die die Struktur dieser wissenschaftlichen Arbeit legitimieren. Ästhetik fungiert hier nicht als eine wohlklingende Floskel, sondern impliziert eine Diskussion autonomieästhetischer Postulate von Immanuel Kant, Friedrich Schiller und Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Diese Philosophen und ihre Nachfolger opponieren mit ihren Theoremen gegen die präskriptive und heteronome Poetik. Dem literarischen Kunstwerk wird von den Autonomieästheten eine Individualität sowie seine eigene Gesetzlichkeit, die die Freiheit des literarischen Textes sowie seine ästhetische Qualität prädisponieren, konzediert. Immanuel Kant korreliert die vier Konstituenten des ästhetischen Urteils mit den vier Momenten des Schönen. Diese sind die Qualität als kontemplatives Wohlgefallen, die Quantität als Allgemeingültigkeit, die Relation als Zweckmäßigkeit der Form ohne Zweck und schließlich die Modalität als Impossibilität der begrifflichen Konkretisation einer ästhetischen Idee. Diese Aspekte bedingen die Autonomie und negieren zugleich die Heteronomie des Schönen sowie des ästhetischen Urteils. Die Individualität des literarischen Kunstwerks wird betont, während die Typisierung wie auch die Schematisierung auf eine vehemente Ablehnung stoßen. Ausgehend von Kantianischen Philosophemen konstruiert Friedrich Schiller eine aporetische Dichotomie ästhetischer Erziehung, die besonders für die Kinder- und Jugendliteratur relevant er-

scheint. In seiner Vorstellung ermöglicht die Autonomie der Kunst das freie Spiel der Erkenntnisvermögen und initiiert die Menschwerdung, ohne diesen Prozess teleologisch zu verfolgen. Die Wertschätzung des Schönen führt zur Wertschätzung von Freiheit als Autonomie. Schiller akzentuiert stärker als Kant den Aspekt der Form, den er mit dem Konzept der Polyvalenz konnektiert, in dem die Autonomisierung der Kunst als auch die Autonomisierung des Lesers und des Autors synthetisiert werden. Georg Wilhelm Friedrich Hegel wiederum legt den Fokus auf die Kunst als Manifestation des absoluten Geistes beziehungsweise der absoluten Idee, ohne jedoch die Heteronomie der Kunst im Sinne einer Instrumentalisierung zu proklamieren. Seine *freie* Kunst ist von jeglicher textexternen Tendenz, jedoch nicht von der textinternen Bindung frei: In ihrer Aufgabe, Ausdruck der jeweils geltenden Auffassung des Absoluten zu sein, ist sie in Gehalt und Form gebunden und offeriert in dieser Synthese eine Erfahrung des ästhetischen Zusammenhangs. Hegels Totalitätspostulat, das von seinen Vorgängern als konstruktive Einheit und von seinen Nachfolgern als innere Kohärenz und Funktionalität beziehungsweise Integrativität bezeichnet wird, impliziert den Nexus zwischen der Form und den Inhalten eines literarischen Kunstwerks, über die bereits Schiller sinnierte. Diese Relation zwischen der Form und den Inhalten ermöglicht die Erfahrung des Zusammenhangs als einer Korrelation verschiedener Ebenen literarischer Texte und somit die ästhetische Erfahrung. Die ‚Existenz' der ästhetischen Erfahrung jenseits des Rationalen beziehungsweise des theoretischen Erkenntnisvermögens negiert ihre heteronom determinierte Verwendung. Der Konnex zwischen der sinnlichen Form und den Inhalten blieb auch für das 20. und 21. Jahrhundert zentral. Doch sogar in den Richtungen, wie z. B. der Formästhetik, die scheinbar die Dominanz der Form hypostasieren, werden in der hegelianischen Tradition die Inhalte nicht marginalisiert. Der Inhalt wird als das Bedeutungskorrelat aller ästhetisch aktiven Werkkomponenten definiert. Die von Kant, Schiller und Hegel vorgeschlagenen Begriffe werden zwar modifiziert, die Konzepte bleiben jedoch in ihrem Kern konstant. Kohärenz- und Normbrüche sowie Diskontinuitäten, die als Indizien der Originalität und Individualität fungieren können und die über einen längeren Zeitraum in dem Bereich der Kinder- und Jugendliteratur marginalisiert wurden, sind jedoch keine Hindernisse für die ästhetische Erfahrung des Zusammenhangs. Er bleibt trotz der Implementation dieser narrativen Strategien bestehen, weil sie ein Teil des Konstruktionsplans sind. Durch den ästhetischen Zusammenhang des Inhalts und der Form ohne postulierte Bindung an eine konkrete Ideologie in einer simplifizierten Version wird der Dominanz der monosemierenden Harmonie, die mit der negativ konnotierten Geschlossenheit zu assoziieren ist, eine Absage erteilt. Eine in der Textwahrnehmung und Textinterpretation konstruierte monoseme Stimmigkeit, die in der Regel mit der Konditionierung zu bestimmten Verhaltensmustern kongruiert wird, lässt sich als ein Signum der Heteronomie identifizieren. Die Heteronomie findet sich nicht nur in totalitären Systemen, sondern sie wurde häufig der Kinder- und Jugendliteratur attestiert. Die präsupponierte Monosemie bedingte eine diffamierende Einstellung und führte zu einem diskursiven Machtgefälle, indem Kinder-

und Jugendliteratur oftmals als nicht gleichwertig diskutiert, kritisiert und analysiert wurde. Diese Voreingenommenheit, die mit (unhaltbaren) Annahmen zur Anspruchslosigkeit, zur stets vorhandenen, kinder- und jugendliterarische Narrationen prägenden moralisch-pädagogischen Attitüde, zur Einfachheit sowie zur Trivialität korreliert wurde, und die sich durch eine hartnäckige Resilienz auszeichnet, wird jedoch dem Gegenstand der Kinder- und Jugendliteratur nicht gerecht.

Kinder- und Jugendliteratur bildet ein komplexes System innerhalb des literarischen Polysystems, das Texte in ihrer spektralen, gattungs- und genrespezifischen Ausdifferenzierung umfasst, die polyvalent konstruiert sind und somit einen breiten Kreis von Adressaten ansprechen können. Sie kann in diesem Verständnis als ‚frei' im Sinne autonomer Ästhetiken von Kant, Schiller, Hegel und ihrer Nachfolger betrachtet werden. Ihre Konstituenten wie Figuren, Bewusstseins- und Emotionsdarstellungen, spannungstragende Strukturen sowie die (Re-)Konstruktionen der Historie sind ästhetisch. Gegen ihren Bezug zum pädagogischen oder sozialpolitischen System, der in manchen, die Kinder- und Jugendliteratur repräsentierenden Texten dominiert, lässt sich wiederum schwer opponieren. Die steuernden Lesedirektiven dieses Systems favorisieren eine kunstexterne Art der Kohärenzbildung und nivellieren dementsprechend die eigengesetzlichen Verweisungen der Texte. Dieser Bezug führt zur Heteronomie, die sich wiederum aufgrund ihrer klaren Ziele sowie ihrer Forderung nach Transparenz der Narrationen negativ auf die Qualität der kinder- und jugendliterarischen Texte auswirkt. Sie determiniert die Monosemierung der Kinder- und Jugendliteratur, da die Polyvalenz und Offenheit, Perspektivierung und schließlich die *différance* marginalisiert beziehungsweise vollständig eliminiert werden. Ein solches Konzept der Kinder- und Jugendliteratur führt zwangsläufig zum Verlust ihrer Individualität und plausibilisiert ihre Diffamierung. Der Zweck heteronomer Kinder- und Jugendliteratur erwächst nicht länger aus einem inneren Telos und die anvisierte Wirkung ist intendiert beziehungsweise programmiert. Die Selbstreferenzialität weicht einem bildungspolitischen Programm. Die Implementation von emotiven Komponenten oder spannungsgenerierenden Strukturen im Sinne von *movere* und *delectare* begünstigt das Erreichen von textexternen Zielen, da aufgrund der evozierten Affektationen keine distanzierte Betrachtung möglich wird. Das Plädoyer für die Simplizität wird mit den kognitiven Dispositionen der kindlichen und jugendlichen Adressaten legitimiert. Der Einwand der Befürworter systematisch-monologischer Narration ist insofern zu widerlegen, als alle natürlichen Sprachen und die menschliche Kommunikation per se, an der Kinder von Beginn an partizipieren, so eingerichtet sind, dass sie Polyvalenz zulassen. Kinder werden kontinuierlich mit der von Kontingenz geprägten Diversität und auch mit der Pluralität von Wirklichkeiten, die sich zur unvermittelbaren Heterogenität steigert, konfrontiert. Ferner geht menschliche Kommunikation nicht in einem logisch-eindeutigen Kalkül auf. Sie zeichnet sich durch Polyvalenzen aus, die eine Beziehungskommunikation ermöglichen. Demzufolge kann die Polyvalenz in den kinder- und jugendliterarischen Texten von abstrakten Lesern erkannt werden. Hinzu kommt das Faktum, dass Polyvalenz seit der Entstehung der Literatur als

Gegenstand theologischer, philosophischer und poetologischer Debatten fungiert und als nutzbarer Mangel an Klarheit und Deutlichkeit gilt. Bereits in der Romantik weicht die Maxime der Transparenz in den kinder- und jugendliterarischen Texten den polyvalenten Narrationen. Sie werden mittels Polyvalenzindikatoren und einer qualitativen Intensivierung von Vieldeutigkeit, die schwer oder unauflösbar ist, forciert. Polyvalenz wird zum Signum der neu gewonnenen Autonomie der Literatur gegenüber regelpoetischen, intellektuellen, politischen oder moralischen Tendenzen. Mit der Kantianischen Formel des interesselosen Wohlgefallens erscheint die Polyvalenz als textuelles Korrelat der Autonomisierung des Textes und des Rezipienten. Dabei interagieren die konträren Erkenntniskräfte von Einbildungskraft und Verstand in einem egalitären dialogischen Verhältnis. Die spezifisch ästhetische Erfahrung kann folglich nicht zu einer manifesten Erkenntnis gerinnen. Wäre dies der Fall, wäre sie intellektuell und nicht mehr ästhetisch. Es ist jedoch keine Aufgabe der Literatur, Sachinformationen zu vermitteln. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts und später, in den 1970er Jahren mit dem Konzept der *différance* von Jacques Derrida, avanciert die Polyvalenz zur Disposition der Möglichkeit von Literatur schlechthin. Sie wird durch die narrativen Verfahren der semantischen Tropen, durch implementierte Symbolik, die Perspektivierung, die innere Dialogisierung der Rede als Mittel der Bewusstseinsdarstellung der Figuren und auch durch die intendierte Intertextualität erzeugt. Die Historie der Polyvalenz erreicht ihre Kulmination mit deren Aufwertung zu einer kardinalen ästhetischen Norm. Diese Revaluation ist mit der autonomen Ästhetik konnektiert. Trotz des Strebens nach Monovalenz sowie nach Kompatibilität mit der affirmierten, mimetischen Poetik, insbesondere während der faschistischen Totalitarismen und der kommunistischen Diktaturen inklusive des sozialistischen Realismus, ist es die polyvalente, autonomieästhetische Kinder- und Jugendliteratur, der bei der Herausbildung von nationalphilologischen Kanones eine entscheidende Signifikanz beizumessen ist. Sie erfreut sich einer internationalen und überzeitlichen Rezeption.

Diese Oszillation der Kinder- und Jugendliteratur zwischen Autonomie und Heteronomie lässt sich im historisch-vergleichenden Exkurs konstatieren. Er macht darüber hinaus evident, dass Kindheit als ein mehrdimensionales Konstrukt soziokulturell konstruiert wurde und in einem kontinuierlichen Paradigmenwechsel begriffen ist. Ferner sind einige Universalia in den zentralen Entwicklungsphasen der betrachteten Kinder- und Jugendliteraturen aus fünf Ländern festzustellen. So gelten die Anerkennung der Kindheit als einer eigenständigen Lebensphase, die fortschreitende Alphabetisierung der Bevölkerung, die erkannte Notwendigkeit einer gezielten Entwicklung von Kinder- und Jugendliteratur und schließlich die Entstehung des Diskurses um diesen Gegenstand als konvergierende Entwicklungen. Dieser Diskurs ist jedoch kontinuierlich von einer heteronomen Indienstnahme politischer, theologischer, moralischer und erzieherischer Art geprägt. Die autonomieästhetischen Texte im Sinne von Kant, Schiller und Hegel sowie ihrer Nachfolger mit der intendierten Impossibilität der Verengung auf einen konkreten Begriff, finden sich zwar in den betrachteten Kinder- und Jugendliteraturen, ihre Autoren mussten

jedoch Strategien entwickeln, wie beispielsweise die polyvalente, implizite oder camouflierte Narration, um die sensiblen Literaturlenkungsmechanismen zu umgehen. Die Implementation dieser Techniken führt zur Genese polyphoner Kinder- und Jugendliteratur und trägt folglich zur ästhetischen Qualität ihrer Texte bei. Die Funktionsweise der literarischen Camouflage wurde exemplarisch an den Texten *Die Perlmutterfarbe. Ein Kinderroman für fast alle Leute* von Anna Maria Jokl und *Konduit i Švambranija* von Lev Kassil' im dritten Kapitel gezeigt. Die Konstruktion der Polyphonie mit der, diesem strukturellen Phänomen inhärenten, Kollision von Sinnperspektiven prägt diese Narrative und auch die Texte *Val'chen* von Olga Gromova, *Breaking Stalin's Nose* von Eugene Yelchin, *The Book Thief* von Markus Zusak, *Heul doch nicht, du lebst ja noch* von Kirsten Boie, *Kafka am Strand* von Haruki Murakami, *Das Nashornspiel* von Zehra Ipşiroğlu sowie *Elektrische Fische* von Susann Kreller.

Eine nicht unwesentliche Rolle spielen im Prozess der Konstruktion autonomer kinder- und jugendliterarischer Narrative die Figuren. Als mentale Modelle eines Menschen können sie dank ihrer komplexen Konzeption, die Figureninformationen, Figurencharakteristik, Motivation und Empathie inkludiert, zur Autonomisierung des Textes und somit der Rezipienten betragen. Sie können aber auch als explizite Personifikationen von geltenden Norm- und Wertvorstellungen in den Dienst von textexternen Ideologien gestellt werden und folglich die Autonomisierung der lesenden Person, des Textes und auch des Autors komplizieren oder gar prohibieren. Immanuel Kant plädiert gegen jede Typisierung. Die Figuren sollen individuell konzipiert sein und sich keiner Tendenz verpflichten. Friedrich Schiller sieht die ‚Aufgabe' der Kunst in der ‚Erziehung' des Menschen zur Freiheit mittels Ästhetik, ohne dass diese Maxime teleologisch verfolgt wird. Bei Georg Wilhelm Friedrich Hegel schließlich geht es um die Erfahrung des ästhetischen Zusammenhangs. In seiner Ästhetik des Romans attestiert er den Figuren als Konstituenten des Kunstwerks eine prominente Position. Miguel de Cervantes' Don Quijote ist für Hegel der Inbegriff des Selbstdestruktion. Die Komik seiner kontinuierlichen Konfrontationen mit der dominanten Ideologie maskiert die Tragik seines Schicksals. Hingegen demonstrieren die Figuren des Bildungsromans ohne Camouflage die Subordination unter das stärkere System mit seiner Rigidität und Rigorosität. Diese Ideen werden im Laufe der Zeit konkretisiert. Die Perspektiven der Figuren, die ihren mentalen Diskurs repräsentieren, interferieren mit den Perspektiven anderer Konstrukte wie dem Konstrukt des Autors, dem der anderen (innertextuellen oder intertextuellen Figuren) und dem des Erzählers. Dank dieser Interferenz von divergierenden Sinnperspektiven entsteht eine polyvalente kinder- und jugendliterarische Narration. Diese Polyphonie beziehungsweise diese Pluralität von Ideologien in einem kinder- und jugendliterarischen Text kompliziert die Monosemierung. Parallel zur Deskription und Präsentation der Bewusstseinsinhalte einer Figur kann diese mit einem mentalen Ereignis konzipiert werden. So kann beispielsweise ihre anfängliche Subordination unter eine aufoktroyierte Ideologie indiziert werden. Aufgrund einer Anagnorisis und der daraus resultierenden Autonomisierung der Figur wird ihre ‚Befreiung' aus den Fesseln der Fremdbestimmung gestaltet. Eine

solche Konzeption folgt der Kantianischen Auffassung von der Literatur, derzufolge Literatur das Vermögen intellektueller Ideen, also die Vernunft, in Bewegung bringt und demgemäß zum Denken veranlasst, ohne dass sie dabei auf einen bestimmten konkreten oder abstrakten Begriff konzentriert wird.

In der heteronomen Literatur ist die Entwicklung der Figur konträr konzipiert: So kann dank einer *metabolé* der Wandel einer nicht systemkonformen, rebellischen kindlichen oder jugendlichen Figur zu einer vorbildlichen, der geltenden Ideologie konformen Person der fiktionalen Welt verwirklicht werden. Die Identifikation mit den Figuren und ihrer Gedankenwelt soll, aus diesem Blickwinkel betrachtet, Transfereffekte evozieren. Als Beispiele instrumentalisierter Konstruktionen fungieren die Figuren in den, im vierten Kapitel analysierten kulturökologischen Narrativen, und zwar in den Texten *Der letzte Bär* von Hannah Gold, *Unter Null Grad. Countdown im Eis* von Ele Fountain, *White Zone. Letze Chance* von Katja Brandis und *Grüner wird es nicht. Der Sommer, in dem ich die Welt rettete* von William Sutcliffe. Die autonomen Figuren ‚bevölkern' alle anderen Texte des Korpus. Besonders deutlich kommt die Autonomie der Figurenkonzeption in dem psychologischen interkulturellen Narrativ *Elektrische Fische* von Susann Kreller zum Ausdruck. Die zentrale Figur Emma ist mit einer komplexen Gefühls- und Gedankenwelt und konklusiv mit einer *metabolé* sowie mit einem scharfen psychoanalytischen Blick konzipiert. Sie hat darüber hinaus eine multiple Identität, bewegt sich in polyzentrischen Räumen und reflektiert den Metamultilingualismus. Zeynep aus dem Kinderbuch *Das Nashornspiel* von Zehra Ipşiroğlu, das Mädchen Wadjda, die dem gleichnamigen Narrativ von Hayfa Al Mansour entstammt, Kafka Tamura, die zentrale Figur des zwei divergente Handlungslinien umfassenden postmodernen Jugendromans *Kafka am Strand*, Liesel Memminger aus Markus Zusaks *The Book Thief*, *Val'chen* von Ol'ga Gromova und Jakob sowie Hermann, Traute und Max aus dem historischen Narrativ *Heul doch nicht, du lebst ja noch* von Kirsten Boie können in dem Aspekt ‚Komplexität' und konklusiv in dem Punkt ‚Autonomie' Emma gleichgestellt werden. Kafka Tamura meistert sogar eine alteritäre Heterochronie, also eine Konfiguration von Zeitverhältnissen, die die traditionelle Dichotomie zwischen linear oder zyklisch transzendiert und die Prozesse der Komprimierung, der Synthese divergenter Zeitebenen und der Beschleunigung von Zeit in den Fokus nimmt. Die autonomen Figuren sind nicht nur als nomozentrische und daher *per se* polyvalent interpretierbare Störenfriede des bestehenden defizitären Systems konzipiert. Vielmehr visieren sie eine neue Ordnung an, die in der Diegese eine intellektuelle und reelle Freiheit vor dem Hintergrund der eigenen Responsibilität ermöglicht, indem sie intertextuelle Relationen zu Prätexten auch der Erwachsenenliteratur (beispielsweise in dem Text *Das Nashornspiel*) vornehmen. Mit dieser Figurenkonstruktion wird die oben erwähnte Kantianische Idee von der Literatur realisiert.

Der Diskurs um die Ästhetik der Figuren ist mit dem um die Ästhetik der textorientierten Emotionsdarstellungen in der Kinder- und Jugendliteratur zu konnektieren. Emotionen sind essenzielle Konstituenten der Literatur im Allgemeinen und der Kinder- und Jugendliteratur im Besonderen und sie prägen, wie der Durchgang

durch die in der Methodik und in der Schwerpunktsetzung divergierenden Forschungsansätze offenlegte, den Verstehensprozess. Diese Erkenntnis wird in heteronomen Auffassungen produktiv eingesetzt: Die Emphase der monovalent konstruierten Affektkonstellationen in der Funktion des Horaz'schen *movere* verweist das rezipierende Individuum auf seine eigenen Befindlichkeiten und verstellt in diesem Akt den kritisch-reflektierenden Blick auf die Textvorlage. Besonders die heteronom motivierte, monoseme Kinder- und Jugendliteratur operiert mit manipulativen rhetorisch-stilistischen Strategien. Als Manifestation von Ideologie stellt sie in Tradition von Anatolij Lunačarskij und George Lukács die typischen auktorial affirmierten Charaktere, Handlungen und Situationen dar, in denen das (diegetische) Individuum mit der bei der Produktion des Textes determinierten Maxime verschmilzt. Dabei erfolgt eine rezeptionslenkende Emotionsdarstellung mit dem Ziel der involvierenden Partizipation der abstrakten Leser an den emotionalen Zuständen der Figuren sowie mit dem Ziel der anschließenden Übernahme von explizierten oder indizierten Emotionen der Figuren. Die Übernahme von Emotionen vollzieht sich durch das Aufgeben der objektiv-distanzierten Attitüde seitens des Rezipienten. Dieses Telos wird narrativ einerseits durch den Modus und die Stimme signalisiert, andererseits wird es durch textinterne Informationen markiert. Die Intention des Nachvollzugs der Emotionen der Figuren, der nicht neutral zu leisten ist, sowie der Übernahme dieser Emotionen wird durch die Implementation von hochkonventionalisierten Epitheta und Komparationen erreicht. Die Absicherung des ‚richtigen' Verstehens von indizierten Emotionen wird durch die Explikation von Emotionen in Form der Erzählerkommentare realisiert.

Der Forschungsüberblick, der zu Beginn des vierten Kapitels erfolgte, offenbarte die Relevanz von Emotionen für die Konzeption von Literatur im Allgemeinen und für die Kinder- und Jugendliteratur im Besonderen. Die in allen Ansätzen konstatierte unaufhebbare Dichotomie ‚Emotion' versus ‚Kognition' wurde auch zum Gegenstand der ästhetisch-philosophischen Poetiken. So determinierten Viktor Šklovskij, Bertolt Brecht und Walter Benjamin die Admiration, die Irritation sowie den temporären und auch den postrezeptiven Schock als entscheidende Prädispositionen der kognitiven Erkenntnis. Zugleich wurde der Aspekt der Verfremdung, die intendiert mit Hilfe von rhetorisch-stilistischen Mitteln konstruiert wird, akzentuiert. Grundsätzlich ist die Verfremdung dazu prädestiniert, ein Staunen, eine Irritation und einen temporären (als *online inference*) oder einen postrezeptiven Schock (als eine *off-line inference*) hervorzurufen. Da die Abweichungen von dem usuellen Sprachgebrauch sowie dem konventionellen Darstellungsmodus von den Lesern gleich welcher literarischen Vorbildung wahrgenommen werden, prädisponiert die Verfremdung bei den Emotionsdarstellungen die Desautomatisierung der Wahrnehmung und kann dadurch zur Autonomisierung des Rezipienten beitragen. Zumindest wird dank ihrer die ästhetische Distanzierung möglich. Diese ist wiederum ein Analogon des kontemplativen Wohlgefallens.

In den betrachteten kinder- und jugendliterarischen Narrativen des Ecocriticism – *Der letzte Bär* von Hannah Gold, *Unter Null Grad. Countdown im Eis* von Ele Foun-

tain, *White Zone. Letzte Chance* von Katja Brandis und *Grüner wird es nicht. Der Sommer, in dem ich die Welt rettete* von William Sutcliffe – wird mit der Implementation von schockierenden Elementen in die Narrationen die Desautomatisierung der Wahrnehmung der auktorial beziehungsweise narratorial affirmierten Figuren bewirkt. Hannah Golds in der Schule diffamierte Figur April Wood verpflichtet sich, den verhungernden und verletzten Eisbären zu retten. Bei William Sutcliffe bedarf der alte Baum, der gefällt werden soll, der Hilfe. Für ihn wird durch *ecomimesis* Empathie evoziert. Auf diese Weise wird nicht nur der Schock, sondern auch die Leserbindung mittels *suspense* realisiert, die in diesen beiden Narrativen auf die Frage konzentriert wird, ob es den kindlichen und jugendlichen Figuren gelingt, den Tod zu verhindern, der den Empathieträgern droht. Die kriminellen Jugendlichen in dem ökologischen Thriller von Katja Brandis setzten sich für die Rettung der Buckelwale ein, allerdings erst von dem Zeitpunkt an, da sie unfreiwillig Zeugen eines sie zutiefst erschütternden, brutalen Mordes an der kleinen Walfamilie geworden sind. Bee und Yutu in Ele Fountains elegischem Narrativ bekämpfen den *ecological imperialism*, um den Klimawandel, der bereits viele Leben kostete, zumindest zu verlangsamen. Man unterläge jedoch einer Illusion, wenn man annähme, dass die Heteronomie die kulturökologischen Narrative der Gegenwart exklusiv prägt. Bereits in älteren Texten, wie beispielsweise *Die Linde vor Priebes Haus* von Horst Beseler, dessen Erstpublikation auf das Jahr 1970 zu datieren ist, lassen sich die Horaz'schen Dikta des *movere* und des *docere* identifizieren. Die Konzeptionen der zentralen Figuren Gunnas und Alices folgen einem heteronomen Movens. Alle instrumentalisierten Figuren gelangen zu einer kognitiven Erkenntnis. Diese bedingt ihr Handeln, das mit der bei der Produktion des Textes intendierten, soziopädagogischen Zielsetzung korreliert. Somit führt die Implementation der rhetorisch-stilistischen Strategie des Verfremdens, anders als in den Poetiken von Walter Benjamin, Viktor Šklovskij und Bertolt Brecht angenommen wurde, weder zur Autonomisierung des Textes noch des Rezipienten. Die explizit thematisierten und implizit indizierten Emotionen der Figuren sollen affizieren. Die Favorisierung der kunstexternen Kohärenzbildung mit der Nivellierung der Selbstreferenzialität der Texte führt dazu, dass in den betrachteten kulturökologischen Narrativen die Emotionsdarstellung nicht im autonomieästhetischen Sinn erfolgt. Der Fokus auf heteronomen Praktiken des Nachvollzugs und der Übernahme von Emotionen der Figuren ist ein Signum der Heteronomie.

Neben den Emotionen ist die Spannung ein Affekt mit einem ausgeprägten Potenzial, die Ästhetik von kinder- und jugendliterarischen Texten zu beeinflussen. Die Betrachtung der Spannung im Rahmen dieser Arbeit, die ihren Fokus auf die Autonomieästhetik legt, ist diffizil. Spannung steht in einem Nexus zum Horaz'schen *delectare* und korreliert darüber hinaus mit einer starken Affizierung der lesenden Person. Diese konzentriert sich, wie dies im Fall von heteronom motivierten Emotionsdarstellungen mit dem Telos des Nachvollzugs und der Übernahme der Fall ist, auf eigene Befindlichkeiten und lässt sich dadurch leichter lenken. Die Emphase der Affekte negiert somit die Autonomie des Rezipienten, aber auch die

Autonomie des schaffenden Autors, der sich an strikte Schemata zu halten hat, sowie die Autonomie des ‚gefesselten' Textes. Es dominiert die Heteronomie, die sich in dem programmatischen Gebot, zu unterhalten und durch illusorische Partizipationsangebote zum Ermitteln anzuregen sowie mittels effizient eingesetzter narrativer Techniken, Spannung zu konstruieren, manifestiert. Schließlich erfolgt die Fremdbestimmung von Kriminalromanen auch im Sinne des *docere*, d. h. als eine Warnung vor der Kriminalität mit der Schilderung ethisch-moralischer und strafrechtlicher Konsequenten für die Delinquenten. Dies soll das Vertrauen in das Kriminaljustizsystem und in Form einer Allegorie in den Staat petrifizieren. Auch die Komponente des *movere*, d. h. der Aufruf zum Kampf gegen das Verbrechen, wird realisiert. Nicht nur in der Literatur der totalitären Systeme, sondern auch im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur sind diese Aspekte präsent. Besonders in Abhängigkeit von der narrativen Struktur, auf die Bezug genommen wird und in der ggf. philosophische, ethische, theologische, humanistische, psychologische und juristische Dimensionen marginalisiert werden, beispielsweise in aktionsreichen Thrillern mit einer additiven Aneinanderreihung äußerer Geschehnisse, können kinder- und jugendliterarische Texte doch der reinen unterhaltenden Funktion und somit der Heteronomie verhaftet bleiben. *One of Us is Next* von Karen M. McManus, *Der Erdbeerpflücker* von Monika Feth und auch *Frossja Korovina* von Stanislav Vostokov richten sich nach den Maximen des *docere* sowie des *movere*.

Die Kriminalnarrative lassen sich jedoch ‚entfesseln', wie dies beispielsweise bei der (philosophischen und psychologischen) kinder- und jugendliterarischen Verbrecherdichtung der Fall ist. Als repräsentatives Exempel fungiert der im Rahmen dieser Arbeit analysierte Text *Kafka am Strand* von Haruki Murakami. Die philosophische und psychologische kinder- und jugendliterarische Verbrecherdichtung transzendiert die Grenzen der vorgegebenen starren Schemata von *mystery, suspense, curiosity, thrill, action* und *surprise*. Der Akzent verschiebt sich von der bloßen Genese der Spannung, die der reinen Unterhaltung verpflichtet ist, zur Reflexion von bestimmten Kategorien wie dem Bösen als einer anthropologischen Grundkonstante oder der Schuld und der physischen, psychischen sowie mentalen Responsibilität für Handlungen und sogar Gedanken. Diese Refokussierung kongruiert mit polyvalenten Darstellungen auf struktureller wie auch semantischer Ebene und wird wie in dem Text *Kafka am Strand* von Haruki Murakami mittels Perspektivierung erreicht. Die Bedingung der Autonomie ist somit nicht der Verzicht auf die spannungstragenden und spannungsevozierenden Strukturen, sondern, wie es bereits Friedrich Schiller intonierte, der Nexus zwischen Literatur, Kriminalistik, Psychologie, Historie, Philosophie und Jurisprudenz. Dieser Facettenreichtum auf der inhaltlichen und diskursiven Ebene inklusive der Implementation der im fünften Kapitel vorgestellten Indizienparadigmata (der Abduktion, der Serendipität und ihrer Kombination in einem *serendipity pattern*), die das Zustandekommen der Erkenntnisprozesse demonstrieren, bedingt die Individualität der Kriminalromane. Es wird eine neue ästhetische Norm kreiert. Die Individualität und Selbstreferenzialität der im auto-

nomieästhetischen Sinn freien kinder- und jugendliterarischen Kriminalromane wiederum führt zu ihrer weltweiten Rezeption.

Die kinder- und jugendliterarische Geschichtsdarstellung sieht sich ebenfalls mit der bereits erwähnten Antinomie konfrontiert. Doch auch in diesem Bereich der Kinder- und Jugendliteratur lassen sich ästhetisch autonome Texte finden. Die im Rahmen dieser Arbeit analysierten *historical narratives* sind nicht heteronom. Sie sind hochkomplex organisierte historische Jugendromane, die die narrativen Strategien des traditionellen Dokumentierens in Form einer Implementation der faktualen Authentizitäts- und Evidenzgaranten mit mannigfachen ästhetischen fiktionalisierenden und referenziellen Techniken hybridisieren. Dadurch wird die Interferenz von Sinnperspektiven begünstigt und die Erfahrung eines ästhetischen Zusammenhangs im Hegelianischen Sinn ermöglicht. Die analysierten historischen Narrative folgen keinem konkreten Telos und sind aus diesem Grund selbstreferenziell und individuell. Der Tod, das elfjährige Mädchen, der nichtdiegetische allwissende und um den Ausgang des Krieges informierte Erzähler sowie die unmittelbar streitenden figuralen unzuverlässigen narrativen Instanzen in den im sechsten Kapitel besprochenen Texten lenken die Aufmerksamkeit auf historische, soziokulturelle und politische Dimensionen des Realitätskontextes, lösen ihn dadurch aus der Kontingenz heraus und verleihen ihm durch die literarästhetische Bearbeitung, die primär eine Desautomatisierung der konventionalisierten Rezeptionsmechanismen anvisiert, eine pointierte Ausprägung. Die faktischen Elemente bilden das Fundament für die Narration und plausibilisieren die narratoriale Perspektive, die traditionelle Geschichtsbilder bestätigt und durch neue Facetten ergänzt. Die ästhetische Synthese von faktualen und fiktionalen Konstituenten wird indiziert. Diese intendierte Markiertheit der ästhetischen Hybridisierung fungiert als ein Differenzierungskriterium der jugendliterarischen Dokufiktionen von den dokufiktional verfahrenden *historical narratives* der Erwachsenenliteratur, deren Ziel in der Erschaffung eines möglichst kohärenten, nicht identifizierbaren Amalgams von Fakt und Fiktion besteht.

Die Polyvalenz der analysierten historischen Narrative und die in ihrer Struktur angelegte Interferenz von divergierenden Sinnperspektiven kompliziert die Monosemierung und ihre Verengung auf einen konkreten Begriff. Dadurch wird die Autonomie des Lesers realisiert, dem kein konkretes Verstehen und unter keinen Umständen ein Handeln suggeriert wird. Die kognitiv-reflexive und affizierende, dennoch nicht manipulierende Lektüre wird durch das kompositorische und das stilistische Arrangement, das eine ästhetische Erfahrung ermöglicht, erreicht. Erneut greift die Kantianische Maxime, indem Literatur zur Reflexion bewegt, ohne dass dieses Ziel teleologisch verfolgt wird.

Schließlich ist die letzte Komponente des Titels zu explizieren, nämlich der Terminus ‚Weltliteratur' sowie die Betrachtungsmöglichkeit der Kinder- und Jugendliteratur als Weltliteratur. Der Terminus ‚Weltliteratur' ist nicht monosem und hat in seiner fast 200-jährigen Geschichte divergierende Akzentuierungen erfahren. So prägen qualitative, quantitative, postkoloniale, soziologische sowie intertextuelle Konzeptionen den weltliterarischen Diskurs. Die letztere inkludiert den Aspekt der

Zirkulation mittels Übersetzung und Literaturkritik. Der Transfer dieser Perspektiven aus dem Bereich der Literatur für Erwachsene auf die Kinder- und Jugendliteratur ist grundsätzlich insofern möglich, als beide literarischen Bereiche komplexe Themen des menschlichen Daseins behandeln, ein unerschöpfliches Reservoir an universal gültigen Vorstellungen von menschlichen analogen Erfahrungen und Erkenntnismodi bieten und differenzierte Darstellungsmodi entwerfen, die den simplifizierten oftmals und den monokausalen Konstruktionen und Erklärungsmustern stets das Ideal eines sowohl ethischen wie ästhetischen humanistischen Kosmopolitismus entgegensetzen und damit den herrschenden Diskurs konterkarieren (können). Die Aufnahme von kinder- und jugendliterarischen Texten in den Kanon der Weltliteratur kongruiert mit der Diskussion über ihre Klassizität sowie über die Kriterien eines kinder- und jugendliterarischen Klassikers. Zwar streben die bestehenden Axiologien der literarischen Wertung nach Unanfechtbarkeit, doch verfehlen sie ihr Ziel. Lediglich das Kriterium der Polyvalenz lässt sich als universalgültig erklären, wie es bereits am Anfang dieses Schlusswortes diskutiert wurde. Eine polyvalente Narration, die sich einer wörtlichen Interpretation aus der Sicht des allgemein angenommenen Wertesystems eines bestimmten historischen Kontextes und eines bestimmten sozialen und kulturellen Milieus verschließt, potenziert die Autonomie und somit die Chance eines vieldeutigen Textes, in den nach qualitativen Kriterien organisierten Kanon der Weltliteratur aufgenommen zu werden sowie den kulturellen und historischen Norm- und Bedeutungswandel zu überdauern. Im vorletzten Abschnitt des siebten Kapitels, der explizit die intertextuelle Perspektive der kinder- und jugendliterarischen Texte in den Blick nimmt, wurde an Allusionen auf Texte und Autoren der Weltliteratur die Funktionsweise der transnationalen, überzeitlichen Rezeption exponiert. Das Sinnpotenzial polyvalenter Texte der Gegenwart (beispielsweise *Reckless* von Cornelia Funke, *Kafka am Strand* von Haruki Murakami, *Das Gegenteil von Hasen* von Anne Freytag) wird durch die Bezugnahmen auf wiederum polyvalente Texte der vorausgehenden Jahrhunderte (z. B. *Alice in Wonderland* von Lewis Carroll, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* wie auch *Faust* von Johann Wolfgang von Goethe, *Die Göttliche Komödie* von Dante Alighieri, *Der Fremde* von Albert Camus, *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann* von James Joyce und *Brat'ja Karamazovy* von Fëdor Dostojevskij, japanische und chinesische Mythen sowie russische und deutsche Märchen wie *Carevna Ljaguška*, *Schneewittchen* und *Rumpelstilzchen* sowie Poesie von William Butler Yeats) expandiert. Zugleich können sie im Akt der Aktualisierung nicht dem Vergessen anheimfallen.

So erfreuen sich solche Texte des Korpus wie die *Die Perlmutterfarbe. Ein Kinderroman für fast alle Leute* von Anna Maria Jokl, *Konduit i Švambranija* von Lev Kassil', *The Book Thief* von Markus Zusak und *Kafka am Strand* von Haruki Murakami einer nicht abbrechenden Aufmerksamkeit. Auch der Blick auf die Erstausgaben im Literaturverzeichnis dieser Arbeit macht evident, dass vielzählige polyvalent konzipierte Kinder- und Jugendbücher dem kulturellen und historischen Norm- und Bedeutungswandel gegenüber resilient blieben.

Die heteronomen Texte werden dagegen zusammen mit den sie fundierenden kulturellen Relevanz- und Wertesystemen obsolet. Darüber hinaus kann der Heteronomie keine weltweit gültige Universalität attestiert werden. Es soll jedoch nicht unerwähnt bleiben, dass, wie die Rezeption diverser Poetiken der Weltliteratur offenlegt, der Aufnahmeprozess in den weltliterarischen Kanon von vielzähligen anderen textexternen Kriterien determiniert wird. Die Prämissen internationalen Austausches sind sowohl im Bereich der Erwachsenenliteratur als auch im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur äußerst komplex.

Die Diskussion über die Ästhetik der Kinder- und Jugendliteratur im weltliterarischen Kontext kann ohne die Betrachtung der kinder- und jugendliterarischen Übersetzung nicht als vollständig betrachtet werden. Eine literarische Übersetzung sieht sich immer mit erheblichen Herausforderungen konfrontiert. Diese potenzieren sich, sobald es sich bei den zu übersetzenden Texten um Kinder- und Jugendliteratur handelt. Die Asymmetrie zwischen den Kommunikationsebenen wird als eine Legitimation verwendet, eine pädagogisch, entwicklungspsychologisch, soziokulturell und stilistisch motivierte Anpassung des Ausgangstextes an die präsupponierte Kindlichkeit der Zielkultur vorzunehmen. Diese Eingriffe, die der Überwindung von Fremdheit im Sinne von Nicht-Verstehen dienlich sein sollen, deuten die Orientierung der Übersetzung an der Zielsprache sowie an dem Rezipienten an. Damit korreliert die Marginalisierung der Alterität und der Polyvalenz. Dies wiederum führt zu einer reduzierenden und amplifizierenden Narration und sogar zu der Genese eines heteronomen Textes, der vom Original abweicht. Es wurde an mehreren Beispielen aus den historischen Narrativen wie *The Book Thief* von Markus Zusak und *Breaking Stalin's Nose* von Eugen Yelchin gezeigt, wie sogar minimale Interventionen in die originale sprachliche Verfasstheit den Zieltext und dementsprechend seine Sinnkonstruktion beeinflussen. Selbst den versierten Lesern, die über ein ausgeprägtes Sensorium für divergierende Sinnperspektiven sowie über eine ausdifferenzierte interpretatorische Sensibilität verfügen, entgehen in modifizierten Texten der von dem abstrakten Autor des Originals intendierte semantische Nuancenreichtum und somit die tieferen Sinndimensionen des Textes, es sei denn, dem abstrakten Übersetzer gelingt es, diese Aspekte wiederzugeben.

Einen Ausweg bietet auch im Bereich der kinder- und jugendliterarischen Übersetzung die Orientierung an der literarischen Übersetzung an. Sie versucht, eine vollständige Wiedergabe des Originaltextes in seiner ästhetischen Komplexität und seiner eventuell gegebenen Autonomie zu erreichen, selbst wenn sie auch die sprachliche Verfasstheit des Originals verändert. Die Modellierung der kinder- und jugendliterarischen Übersetzung ist kein neues Phänomen. Die vorliegenden Modelle der Kommunikationsebenen gehen von der Polyphonie jeder Übersetzung aus und führen zusätzliche Instanzen ein. Problematisch ist nur, dass zwischen den Konstrukten, also zwischen dem abstrakten Autor und dem abstrakten Übersetzer kein Dialog entsteht. Es kommt auch nicht zu einer Kollision ihrer Sinnperspektiven, denn der abstrakte Übersetzer substituiert den abstrakten Autor. Der Leser, besonders der kindliche Leser, kann die postulierte Dialogizität ohnehin nicht nach-

vollziehen, da ihm das fremdsprachliche Original nicht vorliegt. Für bilingual aufwachsende Kinder handelt es sich bei nicht übersetzten Originalen um keine fremdsprachlichen Texte.

Zum Schluss ist der Blick auf die Thesen zu richten. Die Annahme, dass die konkurrierenden ästhetischen Positionen nicht nur für die wichtigsten Gegensätze der (Kinder- und Jugend-)Literaturwissenschaft ausschlaggebend sind, sondern auch die Genese der Kinder- und Jugendliteratur maßgeblich beeinflussen, lässt sich bestätigen. Ihre Entwicklung ist eine kontinuierliche Oszillation zwischen dem Pol der ästhetischen Autonomie und dem Pol der Heteronomie. Die Autonomie eines kinder- und jugendliterarischen Textes steht in einem engen Konnex mit seinem potenziellen ästhetischen Wert. Je komplexer auf diskursiver Ebene, je widersprüchlicher und deswegen vieldeutiger ein kinder- und jugendliterarischer Text also konzipiert ist und je weniger er sich aus diesen Gründen einer wörtlichen Interpretation aus der Perspektive des allgemein angenommenen Wertesystems eines bestimmten historischen Kontextes und eines bestimmten sozialen und kulturellen Milieus unterwirft, desto höher ist seine Autonomie und somit auch seine Chance zu rubrizieren, in den nach qualitativen Kriterien organisierten Kanon der Weltliteratur aufgenommen zu werden sowie den kulturellen und historischen Norm- und Bedeutungswandel zu überdauern. Polyvalente und aus diesem Grund autonome kinder- und jugendliterarische Narrative verfügen über eine Individualität und auch über ihre eigene Gesetzlichkeit und sie kreieren neue Wertmaßstäbe, ohne dies gezielt anzustreben. Diese Eigenschaften prädisponieren die ästhetische Erfahrung, deretwegen Literatur und auch Kinder- und Jugendliteratur gelesen wird.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Abraham, Peter (1978). Das Schulgespenst. Berlin: Der Kinderbuchverlag.

Äsop (2005). Fabeln. Griechisch-Deutsch. Hrsg. v. Rainer Nickel. Düsseldorf: Artemis und Winkler Verlag (EA 1476).

Akal, Aytül (2007). Die kleine Eidechse/Küçuk kertenkele. Hannover: Talisa Kinderbuch Verlag.

Aksakov, Sergej (1955). Detskie gody Bagrova vnuka. In: Aksakov, Sergej (Hrsg.). Sobranie Sočinenij v 4 tomach. Moskva: Goslitizdat (EA 1857).

Al Mansour, Hayfa (2015). Das Mädchen Wadjda. München: cbt.

Albers, Gabriele (2018). Nordland Hamburg. 2059 – Freiheit. Hamburg: Acabus Verlag.

Alcott, Luise May (1989). Little Women. New York: Penguin (EA 1868).

Alekseev, Sergej (1983). Rasskazy o Lenine. Moskva: Detskaja Literatura.

Aleksin, Anatolij (1994). Saga o Pevznerach. Moskva: Detskaja Literatura.

Alighieri, Dante (2011). Göttliche Komödie. Hrsg. v. Hartmut Köhler. Stuttgart: Reclam. (EA 1472).

Armeno, Christian (1895). Die Reise der Söhne Giaffers. Tübingen: Literarischer Verein.

Arthur, Robert (1968). Alfred Hitchcock and the Three Investigators in the Mystery of the Whispering Mummy. Glasgow: Collins.

Auster, Paul (1989). Moon Palace. London: Penguin.

Ballantine, Robert Michael (1856). Coral Island. A Tale of the Pacific Ocean. London: T. Nelson & Sons.

Barrie, James Matthew (1911). Peter Pan. New York. Charles Scribner's Sons (EA 1904).

Baum, Frank Lyman (1900). The Wonderful Wizard of OZ. Chicago: George M. Hill Co.

Beck, Zoë (2020). Paradise City. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Becker, Jurek (1969). Jakob der Lügner. Berlin: Aufbau-Verlag.

Beer de, Hans (1987). Kleiner Eisbär. Wohin fährst du? München: NordSüd Verlag.

Beer de, Hans (2014). Hase und Maulwurf. München: NordSüd Verlag.

Belych, Grigorij/Panteleev, Leonid (1927). Respublika ŠKID. Moskva: Škol'naja bibliotheka.

Benua, Aleksandr (1904). Azbuka v kartinkach Aleksandra Benua. Sankt-Peterburg: Izdanie Ėkspedicii zagotovlenija gosudarstvennych bumag.

Bichsel, Peter (1979). Geschichten zur falschen Zeit. Neuwied: Luchterhand.

Blank, Ulf (1999). Die drei ??? Kids. Stuttgart: Kosmos.

Blyton, Enid (1942). Five on a Treasure Island. London: Hodder & Stoughton.

Boccaccio, Giovanni (1974). Das Decamerone. Hrsg. v. Peter Brockmeier. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (EA 1353).

Bogoslovskij, Andrej (1982). Veročka. Malen'kaja povest'. In: Junost', 37–42.

Boie, Kirsten (2007). Alhambra. Hamburg: Oetinger.

Boie, Kirsten/Birk, Jan (2016). Bestimmt wird alles gut. Leipzig: Klett Kinderbuchverlag.

Boie, Kirsten (2021). Dunkelnacht. Hamburg: Oetinger.

Boie, Kirsten (2022). Heul doch nicht, Du lebst ja noch. Hamburg: Oetinger.

Bonč-Bruevič, Vladimir (1983). Lenin i deti. Moskva: Detskaja literatura.

Bondarenko, Aleksandr (2021). Junye geroi otečestva. Moskva: Kučkovo pole.

Bote, Hermann (2015). Till Eulenspiegel. Berlin: Aufbau-Verlag (EA 1510).

Boyne, John (2006). The Boy in the Striped Pyjamas. London: David Fickling Books.

Boyne, John (2020). Mein Bruder heißt Jessica. Frankfurt a. M.: FISCHER Kinder- und Jugendtaschenbuch.

Brandis, Katja (2017). White Zone. Letzte Chance. Weinheim: Beltz Gulliver.

Bravo, Émile (2014). Pauls fantastische Abenteuer – Sprung in die Zukunft. Hamburg: Carlsen.

Brentano, Clemens (2008). Alhambra. In: Fraenger, Wilhelm (Hrsg.). Clemens Brentanos Alhambra: eine Nachprüfung: Herengracht: Castrum Peregrini, 67–81 (EA 1834).

Bronsky, Alina (2008). Scherbenpark. Köln: KiWi.

Bürger, Gottfried August (2012). Baron von Münchhausen. Münster: Coppenrath (EA 1785).

Bulyčev, Kir (1992). Novye priključenija Alisy. Moskva: Detskaja literatura.

Bunyans, John (1678). The Pilgri's Progress from This World, to That Which Is to Come. London: Printed for Nathaniel Ponder at the Peacock in the Poultrey near Cornhil.

Burnett, Frances Hodgson (1905). A Little Princess. London: Charles Scribner's Sons.

Busch, Wilhelm (1865). Max und Moritz. München: Verlag von Braun und Schneider.

Campe, Joachim Heinrich (1782). Die Entdeckung von Amerika. Ein angenehmes und nützliches Lesebuch für Kinder und junge Leute. Hamburg: Bohn.

Campe, Joachim Heinrich (1789). Robinson der Jüngere, zur angenehmen und nützlichen Unterhaltung für Kinder. Wien: Aus Kosten des Herausgebers der Bibliothek für Kinder und Kinderfreunde.

Campe, Joachim Heinrich (1789a). Väterlicher Rath für meine Töchter. Ein Gegenstück zum Theophron. Der erwachsenen weiblichen Jugend gewidmet. Brauschweig: Schulbuchhandlung.

Camus, Albert (1981). Der Fremde. Hamburg: rororo (EA 1942).

Carevna Ljaguška (1975). In: Russkij jazyk za rubežom 5, 199 (EA 1793).

Carroll, Lewis (1863). Alice in Wonderland. London: Macmillan & Co.

Carroll, Lewis (1890). The Nursery Alice. London: Macmillan & Co.

Carroll, Lewis (2012). Alice in Wunderland. Frankfurt a. M.: Fischer (EA 1863).

Carroll, Lewis (2012a). Alice hinter den Spiegeln. Frankfurt a. M.: Fischer (EA 1872).

Čarskaja, Lidija (1903–1915). Groznaja družina. Moskva: Tovariščestvo M. O. Vol'f.

Cengiz, Gülsum (1993). Katzen wäscht man nicht. Zürich: Nagel & Kimche.

Cervantes Saavedra, Miguel de (2003). Gespräch zwischen Cipión und Berganza, Hunden des Auferstehungshospitals. Hrsg. v. Adalbert Keller. München: Manesse (EA 1613).

Chamisso, Adelbert von (1813). Peter Schlemihls wundersame Geschichte. Nürnberg: J. L. Schrag.

Christie, Agatha (2006). Hercule Poirot's Christmas. Glasgow: William Collins & Sons (EA 1938).

Collins, Suzanne (2008). The Hunger Games. New York: Scholastic.

Comenius, Johann Amos (1658). Orbis sensualium pictus. Nürnberg: Verlagshaus von Michael Endter.

Crossan, Sarah (2013). Breathe – Gefangen unter Glas. München: dtv.

Čukovskij, Kornej (1923). Mojdodyr. Moskva: Raduga.

Čukovskij, Kornej (1924). Lepye nelepicy. Moskva: Raduga.

Čukovskij. Kornej (1937). Urožajnyj god. O detskoj literature. Moskva: Raduga.

Dahl, Roald (1991). The Vicar of Nibbleswicke. London: Century.

Dahl, Roald (1992). Der Pastor von Nibbleswick. Ravensburg: Ravensburger Verlag.

Dauvillier, Loic (2013). Das versteckte Kind. Stuttgart: Panini Comics.

Defoe, Daniel (1719). The Life and Strange, Surprising Adventurens of Robinson Croesoe, of York, Mariner: Who lived Eight and Twenty Years, all alone in an un-Inhabited Island on the Coast of AMERICA, near the Mouth of the Great River of OROONOQUE; Having been cast on Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself. WITH An Account how he was at last as strangely deliver'd by PYRATES. Written by Himself. London: Printed for W. Taylor at the Ship in Pater-Noster-Row.

Deutschkron, Inge (2001). Emigranto. Überleben in fremden Sprachen. Berlin: Transit.

Dickens, Charles (1850). Household Words. London: Printed for W. Taylor at the Ship in Pater-Noster-Row.

Dostoevskij, Fëdor (1849). Netočka Nezvanova. Sankt-Peterburg: Brat'ja Pateleevy.

Dostoevskij, Fëdor (1860). Brat'ja Karamazovy. Sankt-Peterburg: Brat'ja Pateleevy.

Dostoevskij, Fëdor (1867). Prestuplenie i nakazanie. Roman v šesti častjach s epilogom v 2 tomach. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo A. Bazunova, È. Parca i Ja. Vejdenštraucha.

Doyle, Arthur Conan (1979). The Adventures of Sherlock Holmes. London: Penguin (EA 1892).

Dragunskij, Viktor (1959). Deniskiny rasskazy. Moskva: Detskaja literatura.

Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. (2006). Mannheim: Duden Redaktion.

Düffel, John (2020). Der brennende See. Köln: Dumont.

Duve, Karen (2016). Macht. Berlin: Galiani.

Ehlich, Roman (2020). Malé. Frankfurt a. M.: Fischer.

Elčin, Evgenij (2011). Stalinskij Nos. Moskva: Rozovyj žiraf.

Ende, Michael (1960). Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer. Hamburg: Oetinger.

Ende, Michael (1973). Momo. Hamburg: Oetinger.

Ende, Michael (1979). Die Unendliche Geschichte. Hamburg: Oetinger.

Erler, Lucas (2014). Brennendes Wasser. Würzburg: Arena.

Ernstberger, Andreas (2013). Kids – Anna, Felix, das Haus und die Energie: Eine kurze Geschichte über Energie, CO2 und Architektur. München: Detail

Fadeev, Michail (1946). Molodaja Gvardija. Moskva: Pravda.

Feth, Monika (2003). Erdbeerpflücker. München: cbt.

Feth, Monika (2007). Scherbensammler. München: cbt.

Feuerbach, Paul Johann Anselm von (1808). Merkwürdige Criminal-Rechtsfälle. Gießen: Tasché und Müller.

Flix (2012). Don Quijote. Hamburg: Carlsen.

Fountain, Ele (2022). Unter Null Grad. Countdown im Eis. München: dtv.

Frank, Arthur (1947). Tagebuch. Frankfurt a. M: Fischer.

Freytag, Anne (2020). Das Gegenteil von Hasen. München: Heine fliegt.

Funke, Cornelia (2012). Reckless Lebendige Schatten. Hamburg: Oetinger.

Funke, Cornelia (2015). Das goldene Garn. Hamburg: Oetinger.

Gaidar, Arkadij (1926). Timur i ego komanda. Moskva: Detskaja literatura.

Gaidar, Arkadij (1941). Gorjačij kamen'. Moskva: Detskaja literatura.

Gailer, Jakob Eberhard (1832). Neuer Orbis pictus für die Jugend. Reutlingen: Mäcken.

Gieseking, Bernd (2016). Seemannsgarn – Geschichten rund ums Meer. Oldenburg: Lappan.

Glinka, Sergej (1820). Russkie istoričeskie i nravoučitel'nye povesti. Moskva: Universitetskaja tipografija.

Goethe, Johann Wolfgang von (1825). Die Leiden des jungen Werthers. Leipzig: Weygand.

Goethe, Johann Wolfgang von (2008). Wilhelm Meisters Lehrjahre. Hrsg. v. Ehrhard Bahr. Stuttgart: Reclam (EA 1795–1796).

Götz, Andreas (2020). Wir sind die Wahrheit. Hamburg: Dressler.

Gold, Hannah (2022). Der letzte Bär. Hamburg: Von Hacht Verlag GmbH.

Gold, Hannah (2022a). Finding Bear. London: Harper Collins Publishing.

Gold, Hannah (2003). The lost Whale. London: Harper Collins Publishing.

Golding. William. (1954). The Lord of the Flies. London: Penguin.

Gordeeva-ŠČerbinskaja, Irina (1904). Katja. Sankt-Peterburg: Tipografija tovariščestva Obščestvennaja pol'za.

Grass, Günter (1993). Hundejahre. München: dtv.

Green, John (2013). The Fault in Our Stars. London: Penguin.

Grimaud, Michel (1984): Im Land der anderen. Frankfurt a. M.: Sauerländer.

Grimm, Hans (1926). Volk ohne Raum. München: Albert Langen.

Grimm, Jacob/Grimm Wilhelm (1812). Haus- und Kindermärchen. Berlin: Realschulbuchhandlung.

Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von (1670). Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch. Monpelgart: Fillion.

Gromova, Ol'ga (2021). Val'chen. Moskva: Kompas Gid.

Gubarev, Vitalij (1933). Pavlik Morozov. Moskva: Detskaja literatura.

Härtling, Peter (2016): Djadi, Flüchtlingsjunge. Weinheim: Beltz.

Hager, Kurt (1972). Zu Fragen der Kulturpolitik der SED. 6. Tagung d. ZK d. SED, 6.07.–7.07. Juli 1972. Berlin: o. V.

Hamann, Alexandra (2013). Die große Transformation. Klima - Kriegen wir die Kurve? Berlin: Jacoby & Stuart.

Hannemann, Gabriele (2015). Marisha. Das Mädchen aus dem Fass. Berlin: Ariella Verlag.

Hebel, Johann Peter (1978). Kalendergeschichte Unverhofftes Wiedersehen und andere Geschichten aus dem Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes. Zürich: Diogenes (EA 1811).

Hein, Christian (1986). Wildpferd unterm Kachelofen. Berlin: Aufbau-Verlag.

Herrmann, Elisabeth (2020). Zartbittertod. München: cbt.

Herrndorf, Wolfgang (2010). Tschick. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.

Hiaasens, Carl (2003). Eulen. Weinheim: Beltz Gulliver.

Highsmith, Patricia (1957). The Talented Mr. Ripley. London: Cresset Press.

Höfler, Stefanie (2015). Mein Sommer mit Mucks. Weinheim: Beltz & Gelberg.

Höfler, Stefanie (2018). Der Tanz der Tiefseequalle. Weinheim: Beltz Gulliver.

Höfler, Stefanie (2019). Der große schwarze Vogel. Weinheim: Beltz Gulliver.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (2007). Die Bergwerke von Falun. In: Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (Hrsg.). Die Serapionsbrüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen. Düsseldorf: Artemis und Winkler, 195–226 (EA 1819).

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (2007a). Nußknacker und der Mausekönig. In: Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (Hrsg.). Die Serapionsbrüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen. Düsseldorf: Artemis und Winkler, 227–296 (EA 1819).

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (2007b). Das Fräulein von Scuderi. In: Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (Hrsg.). Die Serapionsbrüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen. Düsseldorf: Artemis und Winkler, 744–817 (EA 1819).

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (2007c). Das fremde Kind. In: Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (Hrsg.). Die Serapionsbrüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen. Düsseldorf: Artemis und Winkler, 542–588 (EA 1817).

Hoffmann, Heinrich (1844). Struwwelpeter oder lustige Geschichten und drollige Bilder für Kinder von 3–6 Jahren. Frankfurt a. M.: Literarische Anstalt.

Ichimura, Yuko (2012). 3/11 Tagebuch nach Fukushima. Hamburg: Carlsen Manga.

Ionescu, Eugène (1960). Die Nashörner. Erzählungen, Erinnerungen, Gedanken über das Theater. Zürich: Die Arche (EA 1957).

Ipşiroğlu, Zehra (1997). Das Nashornspiel. Zürich: Nagel & Kimche.

Ishii, Momoko (1987). The Tongue: Cut Sparrow. London: Dutton Juvenile.

Ishii, Momoko (2018). Non-chan rides on a cloud/Non-chan kumo ni noru. Peking: Jieli Publishing House.

Išimova, Anna (1848). Svjaščennaja istorija. Sankt-Peterburg: Tradicija.

Johnson, Uwe (1985). Ingrid Babendererde: Reifeprüfung 1953. Berlin: Aufbau-Verlag.

Jokl, Anna Maria (1997). Die wirklichen Wunder des Basilius Knox. Ein Roman über die Physik für Kinder von 10 bis 70 Jahren. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (EA 1937).

Jokl, Anna Maria (2019). Die Perlmutterfarbe. Ein Kinderroman für fast alle Leute. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (EA 1948).

Joyce, James (1977). Ein Porträt des Künstlers als junger Mann. München: Manesse (EA 1916).

Kästner, Erich (1929). Emil und die Detektive. Berlin: William & Co.

Kästner, Erich (1931). Pünktchen und Anton. Berlin: William & Co.

Kästner, Erich (1931a). Der 35. Mai oder Konrad reitet in die Südsee. Zürich: Atrium Verlag.

Kafka, Franz (1996). Das Schloß – Roman in zwanzig Kapiteln. In: Franz Kafka Romane und Erzählungen. Köln: Parkland, 11–430 (EA 1922).

Kafka, Franz (1996a). Der Prozeß – Roman in zehn Kapiteln. In: Franz Kafka Romane und Erzählungen. Köln: Parkland, 430–708 (EA 1925).

Kafka, Franz (2018). Kleine Fabel. In: Sommermeyer, Joerg K. (Hrsg.). Franz Kafkas Erzählungen. Norderstedt: Books on Demand, 276 (EA 1931).

Kafka, Franz (2018a). Das Urteil. In: Sommermeyer, Joerg K. (Hrsg.). Franz Kafkas Erzählungen. Norderstedt: Books on Demand, 32–39 (EA 1913).

Kafka, Franz (2018b). Die Verwandlung. In: Sommermeyer, Joerg K. (Hrsg.). Franz Kafkas Erzählungen. Norderstedt: Books on Demand, 40–76 (EA 1915).

Kafka, Franz (2018c). In der Strafkolonie. In: Sommermeyer, Joerg K. (Hrsg.). Franz Kafkas Erzählungen. Norderstedt: Books on Demand, 104–123 (1919).

Karamzin, Nikolaj (1789). Evgenij i Julia. In: Detskoe čtenie dlja serdca i razuma, XVIII.

Karamzin, Nikolaj (1792). Bednaja Liza. In: Moskovskij žurnal, o. A.

Karamzin, Nikolaj (1792a). Natalja bojarskaja doč'. In: Moskovskij žurnal, o. A.

Karamzin, Nikolaj (1793). Prekrasnaja carevna i sčastlivyj Karla. In: Moskovskij žurnal, o. A.

Karamzin, Nikolaj (1793a). Dremučij les. In: Moskovskij žurnal, o. A.

Kassil', Lev (1935). Konduit i Švambranija. Moskva: Detizdat.

Kataev, Valentin (1936). Belet parus odinokij. Moskva: Detizdat.

Kataev, Valentin (1937). Ja syn trudovogo naroda. Moskva: Detizdat.

Kataev, Valentin (1940). Semen Kontko. Moskva: Detizdat.

Kataev, Valentin (1944). Syn polka. Moskva: Detizdat.

Katouh, Zoulfa (2023). As Long as the Lemon Trees Grow. München: cbt.

Keats, John (2021). Ode on Melancholy. In: Nersessian, Anahid (Hrsg.). Keats's odes: a lover's discourse. Chicago: Chicago University Press, 77–94 (EA 1820).

Kenji, Miyazawa (1924). Chûmon no ôi ryôriten/The Restarant of Many Orders. Tokyo: Haneda-Buchhandlung.

Kenji, Miyazawa (2011). Ginga tetsudô no you/Night on the Galactic Railroad. Morrisville, North Carolina: lulu.com (EA 1934).

Kerouacs, Jack (1957). On the road. New York: Viking Press.

Kerr, Judith (2015). Als Hitler das Rosa Kaninchen stahl. Ravensburg: Ravensburger Verlag.

Keser, Ranka (1995): Ich bin eine deutsche Türkin. Weinheim: Beltz.

Keun, Irmgard (2017). Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften. In: Detering, Heinrich/Kennedy, Beate (Hrsg.). Texte aus NS Deutschland. Texte aus dem Exil 1933–1940. Bd. 2, 2. Aufl. Göttingen: Wallstein, 163–273 (EA 1936).

Keun, Irmgard (2017a). Kind aller Länder. In: Detering, Heinrich/Kennedy, Beate (Hrsg.). Texte aus NS Deutschland. Texte aus dem Exil 1933–1940. Bd. 2, 2. Aufl. Göttingen: Wallstein, 528–692.

Kingsolver, Barbara (2012). Flight Behavior. New York: Harper.

Kipling, Rudyard (1894). The Jungle Books. London: Macmillan.

Kitahara, Hakushu (1919). Tombo no Medama/Eyes of a Dragonfly. Tokyo: o. A.

Kitahara, Hakushu (1921). Usagi no Dempō/Kinderreime. Tokyo: o. A.

Kitahara, Hakushu (1926). Kodomo no Mura. Tokyo: o. A.

Kleist, Heinrich von (2011). Amphitryon. Berlin: Suhrkamp (EA 1807).

Köller, Kathrin/Schautz, Irmela (2022). Queergestreift. Alles über LGBTIQA+. München: Hanser.

Komarov, Matvej (1782). Obstojatel'noe i vernoe opisanie dobrych i zlych del rossijskogo moščennika, vora, razbojnika i byvšego moskovskogo syščyka Van'ki Kaina, vsej ego žizni i stannych pochoždenij. Sankt-Peterburg: Senatskaja Tipografija.

Kononov, Aleksandr (1946). Passkazy o Leninine. Moskva: Detskaja literatura.

Korn, Ilse (1952). Mit Bärbel fing es an. Berlin: Der Kinderbuchverlag.

Koševa, Elena (1943). Povest' o syne. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo detskoj literatury.

Kosterina, Nina (1962). Dnevnik Niny Kosterinoj. In: Novyj mir 12, 31–105.

Koval', Jurij (1971). Priključenija Vasi Kurovelesova. Moskva: Detskaja literatura.

Kožik, Christa (1990). Kicki und der König. Berlin: Der Kinderbuchverlag.

Kreitz, Isabel (2006). Der 35. Mai. Hamburg: Dressler.

Kreitz, Isabel (2009). Pünktchen und Anton. Hamburg: Atrium Kinderbuch.

Kreitz, Isabel (2012). Emil und die Detektive. Hamburg: Dressler.

Kreitz, Isabel (2016). Das doppelte Lottchen. Hamburg: Dressler.

Kreller, Susan. (2019). Elektrische Fische. Hamburg: Carlsen.

Krjukova, Tamara (2007). Potapov k doske! Moskva: Detskaja literatura.

Krupskaja, Nadežda (1984). Detjam o Lenine. Moskva: Detskaja literatura (EA 1980).

Kun, Nikolaj (2017). Legendy i mify Drevnej Grecii. Moskva: AST (EA 1914).

Kurt, Kemal (1995). Was ist die Mehrzahl von Heimat? Reinbek: Rowohlt.

Lear, Edward (1948). Book of Nonsense. London: Faber and Faber (1846).

Lear, Edward (2008). The duck and the kangaroo. New York: Dodo Press (EA 1870).

Lewin, Waldtraut (1999). Luise, Hinterhof Nord. Ein Haus in Berlin 1890. Ravensburg: Ravensburger Verlag.

Lewin, Waldtraut (1999a). Paulas Katze. Ein Haus in Berlin 1935. Ravensburg: Ravensburger Verlag.

Lewin, Waldtraut (1999b). Mauersegler. Ein Haus in Berlin 1989. Ravensburg: Ravensburger Verlag.

Lewis, Clive Staples (1998). The Lion, the Witch & the Wardrobe. London: Geoffrey Bles (EA 1950).

Lewis, Clive Staples (2014). Die Chroniken von Narnia. Gesamtausgabe. Berlin: Ueberreuter Verlag, Kinder- und Jugendbuch.

Lind, Mecka (1990): Zu Hause in einem fremden Land. Erlangen: Boje-Verlag.

Lindgren, Astrid (1945). Pippi Långstrump. Stockholm: Rabén & Sjögren.

Lindgren, Astrid (1955). Wir Kinder aus Bullerbü. Hamburg: Oetinger.

Lindgren, Astrid (1955a) Karlsson vom Dach. Hamburg: Oetinger.

Lloyd, Saci (2009).Euer schönes Leben kotzt mich an. Ein Umweltroman aus dem Jahr 2015. Würzburg: Arena.

Lofting, Hugh (1920). The Story of Doctor Dolittle. London: Stokes.

Loth-Ignaciuk, Agata/Ignaciuk, Bartlomiej (2022). Ins ewige Eis: Nordpol und Südpol in einem Jahr. Hildesheim: Gerstenberg.

Maar, Paul (1973). Eine Woche voller Samstage. Hamburg: Oetinger.

Makarenko, Anton (1935). Pedagogičeskaja poėma. Moskva: Populjarnaja literatura.

Mann, Thomas (1990). Gesammelte Werke in 13 Bänden. Frankfurt a. M.: Fischer.

Maron, Monika (1999). Pawels Briefe. Eine Familiengeschichte. Frankfurt a. M.: Fischer.

Martel, Yann (2001). The life of Pi. New York: Harcourt.

Martin, Bill (1994). Lieber Eisbär, hör gut zu! Hildesheim: Gerstenberg.

Matjuškina, Katerina (2019). Kot da Vinči. Piraty Košmarskogo Morja. Moskva. Rozovyj žiraf.

McBratney, Sam (1994). Guess How Much I Love You. Sweetheart edition. London: Walker Books.

McEwan, Ian (2010). Solar. Zürich: Diogenes.

McManus, Karen M. (2017). One of Us Is Lying. London: Penguin.

McManus, Karen M. (2020). One of Us Is Next. London: Penguin.

Meißner, August Gottlieb (1778–1796). Skizzen. Leipzig: Dyk.

Melville, Henry (1851). Moby Dick. New York: Harper & Brother Publisher.

Michaelis, Antonia (2022). Das geheime Leben der Tiere – Minik – Ruf der Arktis. Hamburg: Loewe.

Michalkov, Sergej (1971). Prazdnik neposlušanja. Moskva: Oetinger.

Milne, Alan Alexander (1924). When we were very young. London: Methuen.

Milne, Alan Alexander (1928). Pu der Bär. Berechtigte Übersetzung aus dem Englischen von E. L. Schiffer. Berlin: Williams & Co.

Mimei, Ogawa (1910). Akai fune/Red Boat. Tokyo: Kyobundo.

Mimei, Ogawa (1918). Otogi Shôsetsu Mori/Fairy Tale-Like Story: A Wood. Tokyo: Kyobundo.

Miyoko, Matsutani (1960). Tatsunoko Tarô/Taro the Dragon Boy. Tokyo: Kodansha.

Moers, Walter (2017). Prinzessin Insomnia. München: Knaus.

Mothe-Fénelon, François de Salignac, de la (1717). Die wunderbaren Begebenheiten Telemachs Sohns des Ulysses. Nürnberg-Altdorf: J. C. Monath u. J. F. Kußler.

Murakami, Haruki (2017). Kafka am Strand. Köln: DuMont (EA 2002).

Nataël Béja/Nataël, Emmanuel (2019–2023). Fünf Freunde. Hamburg: Carlsen Comics.

Nekrasov, Andrej (2015). Priključenija Kapitana Vrungelja. Moskva: Omega (EA 1937).

Nesbith, Elisabeth (1898). The Story of the Treasure Seekers. Being the adventures of the Bastable Children in search of a fortune. London: T. Fisher Unwin (EA 1899).

Nesterina, Ol'ga (2020). Ugnannoe Pianino. Moskva: Ėksmodetsvo.

Neumann, Karl (1958). Frank. Berlin: Der Kinderbuchverlag.

Neville, Henry (1668). The Isle of Pines. London: Printed for Allen Banks and Charles Harper next door to the three Squerrills in Fleet-freet, over against St. Dunfans Church.

Nöstlinger, Christine (1972). Wir pfeifen auf den Gurkenkönig. Kinderroman; Wolfgang Hogelmann erzählt die Wahrheit, ohne auf die Deutschlehrergliederung zu verzichten. Weinheim: Beltz.

Odoevskij, Vladimir (1834). Gorodok v Tabakerke. Moskva: Letopis'

Özdamar, Emine Sevgi (2008). Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus. Köln: KiWi (EA 1992).

Oleša, Jurij (1927). Tri tolstjaka. Moskva: Zemlja.

Orlev, Uri (2011). Ein Königreich für Eljuscha. Weinheim: Beltz & Gelberg

Orlovský, Sarah Michaela (2014). Tomaten mögen keinen Regen. Innsbruck: Tyrola.

Orlovský, Sarah Michaela (2019). Ich #wasauchimmerdasheißenmag. Innsbruck: Tyrola.

Oster, Grigorij (1990). Vrednye sovety. Moskva: Rosmėn.

Palacio, Raquel J. (2012). Wonder. New York: Knopf.

Palacio, Raquel J. (2013). Wunder. München: Carl Hanser.

Pamuk, Orhan (1994). Das schwarze Buch. München: Carl Hanser.

Pamuk, Orhan (1998). Rot ist mein Name. München: Carl Hanser.

Pausewang, Gudrun (1983). Die letzten Kinder von Schewenborn. Frankfurt a. M.: Die letzten Kinder von Schewenborn.

Pausewang, Gudrun (1987). Die Wolke. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag.

Pfeffer, Susan Beth (2010). Die Welt, wie wir sie kannten. Hamburg: Carlsen.

Pfeffer, Susan Beth (2012). Das Leben, das uns bleibt. Hamburg: Carlsen.

Pisarev, Dmitrij (1866). Škola i žizn'. Moskva: Pegagogika.

Pitaval, François Gayot de (1795). Merkwürdige Rechtsfälle als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit. Übersetzt von Friedrich Schiller. Jena: Cuno.

Platon (1990). Politeia. In: Eigler, Gunther (Hrsg.). Platon. Werke in 8 Bänden. Bd. 4. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 555–563 (EA 375 v. Chr.).

Plenzdorf, Ulrich (1973). Die neuen Leiden des jungen W. Berlin: Hinstorff.

Pludra, Benno (1959). Popp muss sich entscheiden. Berlin: Der Kinderbuchverlag.

Pludra, Benno (1969). Tambari. Berlin: Der Kinderbuchverlag.

Pludra, Benno (1985). Herz des Piraten. Berlin: Der Kinderbuchverlag.

Poe, Edgar Allan (1840). Tales of the Grotesque and Arabbesque. Philadelphia: Lea und Blanchard.

Poe, Edgar Allan (1993). The Murders in the Rue Morgue. In: Clarke, Graham (Hrsg.). Tales of Mystery and Imagination. Herfordshire: Wordsworth, 62–90 (EA 1841).

Poe, Edgar Allan (1993a). Mystery of Marie Roget. In: Clarke, Graham (Hrsg.). Tales of Mystery and Imagination. Herfordshire: Wordsworth, 91–131 (EA 1842).

Poe, Edgar Allan (1993b). The Purloined Letter. In: Clarke, Graham (Hrsg.). Tales of Mystery and Imagination. Herfordshire: Wordsworth, 132–147 (EA 1844).

Poe, Edgar Allan (1993c). The Black Cat. In: Clarke, Graham (Hrsg.). Tales of Mystery and Imagination. Herfordshire: Wordsworth, 189–197 (EA 1843).

Poe, Edgar Allan (2013). The Imp of the Perverse. Scotts Valley: CreateSpace Independent Publishing Platform (EA 1845).

Pogorel'skij, Antonij (1829). Černaja kurica, ili žiteli podzemel'ja. Moskva: o. A.

Pohl, Peter (1998). Aber ich vergesse Dich nicht. München: dtv.

Preußler, Otfried (1956). Der kleine Wassermann. Hamburg: Thienemann Verlag.

Preußler, Otfried (1971). Krabat. Würzburg: Arena.

Prileżaeva, Marina (1970). Žizn' Lenina. Moskva: Detskaja literatura.

Pristavkin, Anatolij (1990). Nočevala tučka zolotaja. Moskva: Chudožestvennaja literatura.

Pullman, Philip (2007). His Dark Materials. Hamburg: Carlsen.

Puškin, Aleksandr (1831). Skazki. Sankt-Peterburg: Mednyj vsadnik.

Puškin, Aleksandr (1857). Detskaja kinižka. In: Annenkov, Pavel (Hrsg.). Sobranie sočinenij Puškina. Bd. VII, Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Annenkova, 116–117.

Reinhardt, Dirk (2012). Edelweißpiraten. Roman. Berlin: Aufbau.

Reinhardt, Dirk (2015). Train Kids. Hildesheim: Gerstenberg.

Reuters, Christian (1986). Schelmuffskys wahrhafftige curiöse und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und Lande. Stuttgart: Reclam (EA 1696–1697).

Riordan, Rick (2005–2009). Percy Jackson & the Olympians. London: Random Hose.

Rousseau, Jean-Jacques (1989). Emile oder Über die Erziehung. Vollständige Ausgabe. Hrsg. L. Schmidts. Paderborn. Ferdinand Schöningh.

Rowling, Joanne K. (1997). Harry Potter and the Philosopher's Stone. London: Bloomsbury.

Sabitova, Dina (2012). Tri tvoich imeni. Moskva: Rozovyj žiraf.

Sade, Donatien Alphonse François de (1990). Justine oder Die Leiden Der Tugend. München: dtv (EA 1797).

Šalašova, Aleksndra (2021). Vyključit' moe video. Moskva: AST.

Salinger, Jerome David (1951). The Catcher in the Rye. Boston: Little, Brown and Company.

Salinger, Jerome David (1960). Nad Propast'ju vo rži. Übers. v. Rita Rait-Kovaleva. Moskva: Molodaja gvardija.

Saltykov-ŠČedrin, Michail (1882–1886). Sakzky dlja detej izrjadnogo vozrasta. Moskva: Novoe Vremja.

Schade, Susan (2012). Thelonius große Reise. München: Knesebeck.

Schäuble, Martin (2020). Sein Reich. München: KJB.

Schiller, Friedrich (1959). Der Verbrecher aus verlorener Ehre. In: Fricke, Gerhard/Göpfert, Herbert G. (Hrsg.). Friedrich Schiller. Sämtliche Werke. München: Hanser, 13–35 (EA 1786).

Silvera, Adam/Albertalli, Becky (2019). Was ist mit uns. Zürich: Atrium.

Sophokles (1986). König Ödipus. Hrsg. v. Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam (EA 429 v. Chr.).

Spillner, Wolf (1984). Wasseramsel. Berlin: Der Kinderbuchverlag.

Springer, Nancy (2006). The Case of the Missing Marquess: An Enola Holmes Mystery. London: Philomel.

Spyri, Johanna (1880). Heidis Lehr- und Wanderjahre. Gotha: Perthes.

Stanišič, Saša (2023). Wolf. Hamburg: Carlsen.

Steinhöfel, Andreas (2020). Rico, Oscar und die Tieferschatten. Hamburg: Carlsen.

Stevenson, Robert Luis (1883). The See Cook: A story for boys (Treasure Island). London: Cassell & Co.

Stevenson, Robert Luis (1997). The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde. Hrsg. v. Dieter Hamblock. Stuttgart: Reclam (EA 1886).

Storm, Theodor (1995). Hans und Heinz Kirch. Stuttgart: Reclam (EA 1883).

Storm, Theodor (2017). Carsten Curator. Königstein: SoTo Verlag (EA 1878).

Streatfeild, Mary Noel (1936). Ballet Shoes. Harmondsworth: Puffin Books.

Süßkind, Patrick (1985). Das Parfüm. Zürich: Diogenes.

Sutcliffe, William (2023). Grüner wird's nicht. Der Sommer, in dem ich die Welt rettete. München: arsEdition.

Swift, Jonathan (1726). Travels into several Remote Nations of the World. In four parts. By Lemuel Gulliver, first a surgeon, and then a captain of several ships. London: Benjamin Motte.

Theisen, Manfred/Theisen Emilia (2023). Wir sind die letzte Generation. München: cbt.

Thoma, Ludwig (1905). Die Lausbubengeschichten. München: Langen.

Thomas, Angie (2017). The Hate U Give. New York.

Thor, Annika (2017). Eine Insel im Meer. Hamburg: Carlsen.

Tolkien, John Ronald Reuel (1937). The Hobbit or There and Back Again. London: Allen & Unwin.

Tolkien, John Ronald Reuel (1954). The Fellowship of the Ring. London: Allen & Unwin.

Trojanow, Ilia (2011). EisTau. München: Hanser.

Tsuboi, Sakae (1989). Niji-shi no Hitomi/Twenty-Four Eyes. Clarendon, Vermont: Tuttle Publishing (EA 1952).

Tsubota, Joji (1991). Kaze no naka no kodomo./Children in the Wind. Tokyo. London: UNESCO, Kegan Paul International (EA 1936).

Tuckermann, Anja (2015). Muscha. Ein Sinti-Kind im Dritten Reich. Berlin: Klak Verlag.

Turgenev, Ivan (1852). Zapiski Ochotnika. Moskva: Universitetskaja tipografija.

Turgenev, Ivan (1854). Mumu. In: Sovremennik XLIV, 3, 9–36.

Turgenev, Ivan (1862). Otcy i deti. In: Russkij vestnik, o. A.

Twain, Mark (1876). The Adventures of Tom Sawyer. London: Chatto & Windus.

Ul'janova-Elizarova, Anna (1930). Detskie i škol'nye gody Il'iča. Moskva: Detskaja literatura.

Uspenskij, Ėduard (1966). Čeburashka i ego druz'ja. Moskva: Detskaja literatura.

Uspenskij, Ėduard (1974). Krokodil Gena v otpuske. Moskva: Detskaja literatura.

Uspenskij, Ėduard (1974a). Djadja Fëdor, pes in kot. Moskva: Detskaja literatura.

Villeneuve, Gabrielle-Suzanne de (1740). La Belle et la Bête. Aarne-Thompson-Uther-Index 425 C. Paris: o. A.

Vogel, Maja von (2006). Die drei !!! – Detektivgeschichten für clevere Mädchen. Stuttgart: Franckh-Kosmos.

Volk, Katharina/Halionka, Anastasiya (2023). Gute Nacht im Zoo/Spokojnoj noči zoopark. München. https://web.archive.org/web/20250504080309/https://www.edition-bilibri.com/books/gute-nacht-im-zoo/ (04.05.2025).

Voltaire (1975). Zadig oder Das Schicksal: Eine morgenländische Geschichte. Leipzig: Insel-Verlag (EA 1747).

Voskresenskaja, Zoja (1969). Kostry. Moskva: Detskaja literatura.

Vostokov, Stanislav (2013). Frosja Korovina. Moskva: Clever.

Weger, Nina (2012). Helden wie Opa und ich. Hamburg: Oetinger.

Weger, Nina (2019). Als mein Bruder ein Wal wurde. Hamburg: Oetinger.

Wiggin, Kate Douglas Smith (1903). Rebecca of Sunnybrook Farm. London: Grosset and Dunlap.

Wölfel, Ursula (1991). Ein Haus für alle. In: Wölfel, Ursula (Hrsg.). Ein Haus für alle. München: dtv. 57–247.

Wolf, Stefan (1979). Ein Fall für TKKG. Die Jagd nach den Millionendieben. Bd.1, Hannover: Pelikan.

Wostokow, Stanislaw/Weiler, Thomas (2019). Frossja Furchtlos oder Von sprechenden Hühnern und verschwindenden Häusern. München: Knesebeck.

Yeats, William Butler (1989). Responsibilities. In: Adams, Hazard (Hrsg.). The book of Yeats's poems. Tallahassee: Florida State University Press, 98.

Yelchin, Eugene (2011). Breaking Stalin's Nose. New York: Henry Holt and Company.

Yelchin, Eugene (2014). Rompíendole la nariz a Stalin. México: Macmillan Castillo.

Yelchin, Eugene (2014a). Stalin'in Burnunu Kırmak. İstanbul: Epsilon.

Zaimoğlu, Ferudin (2006). Leyla. Köln: KiWi.

Železnikov, Vladimir (1981). Čučelo. Moskva: Detskaja literatura.

Zipfel, Dita (2019). Wie der Wahnsinn mir die Welt erklärte. München: Hanser.

Zöller, Elisabeth (2012). Wir tanzen nicht nach Führers Pfeife. Ein Tatsachen-Thriller über die Edelweißpiraten. München: Hanser.

Zontag, Anna (1860). Svjaščennaja istorija dlja detej. Moskva: Izdanie brat'ev Salaevych.

Žukovskij, Vasilij (1833). Skazka a care Berendee. In: Novosel'e. 37–68.

Zusak, Markus (2005). The Book Thief. Sydney: Alfred A. Knopf.

Zusak, Markus (2008). Die Bücherdiebin. München: Blanvalet.

Zusak, Markus (2011). Kinžnyj wor. Moskva: Ėksmo.

Biblische Quellen

Mose, Genesis 25–28.

Altes Testament

Das Buch Jesaja: Jes 50, 9.

Das Buch Jesaja: Jes 51, 8.

Neues Testament

Das Evangelium nach Johannes: Joh 1, 1–3.

Das Evangelium nach Lukas: Lk 13, 31.

Das Evangelium nach Lukas: Lk 12, 33.

Das Evangelium nach Matthäus: Mt 6, 19.

Das Buch Ijob: Ijob 13, 28.

Das Buch Ijob: Ijob 39, 11.

Sekundärliteratur

Aapola, Sinikka (2002). Exploring Dimensions of Age in Young People's Lives. A Discourse Analytical Approach. In: Time & Society 11, 295–314.

Abraham, Ulf/Bismarck, Kristina (2012). Kinder- und Jugendliteratur als Tor zu mittelalterlichen Welten. In: Bennewitz, Ingrid/Schindler, Andrea (Hrsg.). Mittelalter im Kinder- und Jugendbuch. Akten der Tagung Bamberg 2010. Bamberg: Universitätsverlag Bamberg, 79–90.

Ach, Johann/Borchers, Dagmar (2018). Tierethik. Grundlagen, Kontexte, Perspektiven. Stuttgart: J. B. Metzler.

Adamowsky, Natascha/Felfe, Robert/Formisano, Marco/Toepfer, Georg/Wagner, Kirsten (2011). (Hrsg.). Affektive Dinge. Objektberührungen in Wissenschaft und Kunst. Göttingen: Wallstein.

Adams, Gillian (1986). The First Children's Literature: The Case of Summer. In: Children's Literature 14, 1–30.

Adorno, Theodor Wiesengrund (1970). Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften. Bd. 7, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Alanen, Leena (1994). Gender and Generation. Feminism and the ‚Child Question'. In: Qvortrup, Jens (Hrsg.). Childhood Matters: Social Theory, Practice and Politics. Aldershot: Avebury, 27–42.

Alanen, Leena (2000). Women's Studies/Childhood Studies. Parallels, Links and Perspectives. In: Mason, Jan/Wilkinson, Marie (Hrsg.). Taking Children Seriously. London: Jessica Kingsley, 31–45.

Albrecht, Jörn (1998). Literarische Übersetzung. Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Alderson, Priscilla (2013). Childhoods Real and Imagined. London: Routledge.

Alewyn, Richard (1998). Anatomie des Detektivromans. In: Vogt, Jochen (Hrsg.). Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. München: Wilhelm Fink, 52–72.

Alfels, Henrike (1995). Literatur und Gefühl. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Andresen, Sabine (2013). Konstruktionen von Kindheit in Zeiten gesellschaftlichen Wandels. In: Hunner-Kreisel, Christine/Stephan, Manja (Hrsg.). Neue Räume, neue Zeiten. Kindheit und Familie im Kontext von (Trans-)Migration und sozialem Wandel. Wiesbaden: Springer, 21–32.

Angehrn, Emil (1979). Freiheit und System bei Hegel. Berlin: De Gruyter.

Anz, Thomas (2002). Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen. München: dtv (EA 1999).

Anz, Thomas (2006). Emotional Turn? Beobachtungen zur Gefühlsforschung. literaturkritik.de, Schwerpunkt Emotionen 12, https://web.archive.org/web/20250504080938/https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10267&ausgabe=200612 (04.05.2025).

Anz, Thomas (2010). Spannung – eine exemplarische Herausforderung der Emotionsforschung. Aus Anlass einiger Neuerscheinungen zu einem wissenschaftlich lange ignorierten Phänomen. In: Literaturkritik 5, 16–45.

Anz, Thomas (2013). Spannung in der Literatur. Über das lustvolle Spiel mit Unlustgefühlen. In: TV Diskurs 17, 19–21.

Apel, Friedmar (1983). Literarische Übersetzung. Stuttgart: Springer.

Apel, Karl-Otto (1975). Der Denkweg von Charles Sanders Peirce. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Apter, Emily (2008). Untranslatables: A World System. In: New Literary History 39, 581–598.

Apter, Emily (2013). Against World Literature. On the politics of untranslatability. London: Verso.

Arendt, Hannah (2003). Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. München: Piper (EA 1963).

Arendt, Hannah (2007). Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik. München: Piper (EA 2003).

Ariès, Philippe (1962). Centuries of Childhood. A Social History of Family Life. New York: Alfred A. Knopf.

Aristoteles (1982). Poetik. Hrsg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam (EA 335 v. Chr.).

Aristoteles (1994). Politik. Hrsg. v. Ursula Wolf. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (EA 375 v. Chr.).

Aristoteles (2002). Historia animalium. Hrsg. v. David M. Balme. Berlin: De Gruyter (EA 4 Jhr. v. Chr).

Arndt, Andreas (2014). „Hegels Philosophie versagt vor dem Schönen". Hegel in Adornos Ästhetik. In: Arndt, Andreas/Kruck, Günter/Zovko, Jure (Hrsg.). Gebrochene Schönheit. Hegels Ästhetik – Kontexte und Rezeptionen. Hegel-Jahrbuch. Sonderband. Hegel-Forschungen. Berlin: De Gruyter, 199–208.

Assmann, Aleida (1978). Werden was wir waren. Anmerkungen zur Geschichte der Kindheitsidee. In: Dihle, Albrecht (Hrsg.). Antike und Abendland, Berlin: De Gruyter, 98–124.

Assmann, Aleida (2004). Das kulturelle Gedächtnis an der Milleniumsschwelle. Krise und Zukunft der Bildung. Konstanz: UVK Universitätsverlag.

Assmann, Aleida (2006). Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen und Fragestellungen. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Assmann, Aleida (2007). Vier Grundtypen von Zeugenschaft. In: Fritz Bauer Institut (Hrsg.). Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Frankfurt a. M.: Campus, 33–51.

Assmann, Jan (2005). Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: C. H. Beck.

Augustinus, Aurelius (1979). Der Gottesstaat. Bd. 1, Buch I–XIV, Hrsg. v. Carl Johann Perl. Paderborn: Ferdinand Schöningh (EA 426).

Augustinus, Aurelius (2009). Confessiones. Hrsg. v. Kurt Flasch und Burkhard Mojsisch. Stuttgart: Reclam.

Aust, Hugo (1994). Der historische Roman. Stuttgart: J. B. Metzler.

Austrin, Terry/Farnsworth, John (2005). Hybrid genres: fieldwork, detection and the method of Bruno Latour. In: Qualitative Research 5, 147–165.

Avery, Gillian (1994). Behold the Child: American Children and their Books, 1621–1922. London: Bodley Head.

Baader, Meike Sophia (1996). Die romantische Idee des Kindes und der Kindheit. Auf der Suche nach der verlorenen Unschuld. Neuwied: Kriftel.

Bachmann-Medick, Doris (1998). Multikultur oder kulturelle Differenzen? Neue Konzepte von Weltliteratur und Übersetzung in postkolonialer Perspektive. In: Bachmann-Medick, Doris (Hrsg.). Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. Frankfurt a. M.: Fischer, 262–296.

Bachtin, Michail (1971). Probleme der Poetik Dostoevskijs. München: Wilhelm Fink.

Bachtin, Michail (1975). Slovo v romane. In: Bachtin, Michail (Hrsg.). Voprosy literatury i ėstetiki. Moskva: Chudožectvennaja literatura, 72–233.

Bachtin, Michail (1979). Ėstetika slovesnogo tvorčestva. Moskva: Chudožectvennaja literatura.

Bachtin, Michail (1979a). Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen. In: Grübel, Rainer (Hrsg.). Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 95–153.

Bachtin, Michail (2008). Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit. Hrsg. v. Rainer Grübel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bachtin, Michail (2010). Sobranie sočinenij. Bd. 4. Moskva: Russkie slovari.

Badiou, Alain (2005). Das Sein und das Ereignis. Berlin: diaphanes.

Bahr, Ehrhard (1982). Johann Wolfgang Goethe. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam.

Bal, Mieke (1985). Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. Toronto: University of Toronto Press (EA 1978).

Balina, Marina (2005). Troubled Lives: The Legacy of Childhood in Soviet Literature. In: Slavic and East European Journal 49, 249–265.

Bamberger, Richard (1969). Bamberger, Richard: Wie international ist die Jugendliteratur? In: Bücher spiegeln die Welt, 27–42.

Bannasch, Bettina/Matthes, Eva. (2018). Einleitung. In: Bannasch, Bettina/Matthes, Eva (Hrsg.). Kinder- und Jugendliteratur. Historische, erzähl- und medientheoretische, pädagogische und therapeutische Perspektiven. Münster: Waxmann, 7–16.

Barber, Bernard (1952). Science and the Social Order. Glencoe: Free Press.

Bareis, Alexander (2008). Fiktionales Erzählen. Zur Theorie der literarischen Fiktion als Make-Believe. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis. https://web.archive.org/web/20250504081807/https://lucris.lub.lu.se/ws/files/5584609/3805847.pdf (04.05.2025).

Barner, Wilfried (1970). Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen. Tübingen: Max Niemeyer.

Barth, Mechthild (2009). Mit den Augen des Kindes. Narrative Inszenierungen des kindlichen Blicks im 20. Jahrhundert. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Barthes, Roland (1967). Kritik und Wahrheit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Barthes, Roland (1988). Einführung in die strukturale Analyse von Erzählungen. In: Barthes, Roland (Hrsg.). Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 102–143.

Barthes, Roland (2000). Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis (Hrsg.). Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 185–193.

Bassnett, Susan (2018). Translation and World Literature. London.

Batty, Nancy E. (1994). The Art of Suspense: Rushdie's 1001 (Mid-)Nights. In: Fletcher, M. D. (Hrsg.). Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie. Amsterdam, 69–81.

Baumgarten, Alexander Gottlieb (2007). Ästhetik. 2 Bde. Hrsg. v. Dagmar Mirbach. Hamburg: Felix Meiner Verlag (EA 1750).

Beauvais, Clementine (2016). Ages and Ages: the Multiplication of Children's ‚Ages' in early Twentieth-Century Child Psychology. In: History of Education 45/3, 304–318.

Beck, Ulrich (2007). Weltrisikogesellschaft. Auf der Suche nach der verlorenen Sicherheit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Becker, Jens-Peter (1975). Sherlock Holmes & Co. Essays zur englischen und amerikanischen Detektivliteratur. München: Goldmann Verlag.

Becker, Maria (2013). Schreiben in Ost und West. Ostdeutsche Autoren von Kinder- und Jugendliteratur vor und nach der Wende. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Becker, Maria (2020). Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur in der DDR. In: Kurwinkel, Tobias/Schmerheim, Philipp (Hrsg.). Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart: J. B. Metzler, 61–66.

Beckett, Sandra L. (1999). Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults. New York: Routledge.

Beckett, Sandra L. (2006). Crossover Books. In: Zipes, Jack (Hrgs.). The Oxford Encyclopedia of Children's Literature. Bd. 1, New York: Routledge, 369–370.

Beckett, Sandra L. (2009). Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives. London: Routledge.

Beckett, Sandra L. (2012). Crossover Picturebooks. A Genre for All Ages. New York: Routledge.

Bédarida, François (1986). L'histoire de la résistance. Lectures d'hier, chantiers de demain. In: Vintième Siècle. Revue d'histoire. Nouveaux enjeux d'une décennie: fascismes, antifascismes 1935–1945, 11, 75–90. https://web.archive.org/web/20250504082818/https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1986_num_11_1_1486 (04.05.2025).

Beecroft, Alexander (2014). World Literature without a Hyphen – Towards a Typology of Literary Systems. In: David Damrosch (Hrsg.). World Literature in Theory. Malden MA: Wiley-Blackwel,180–191.

Begemann, Christoph (1987). Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts. Frankfurt a. M.: Athenäum.

Behnken, Imbke/Zinnecker, Jürgen (2001). Die Lebensgeschichte der Kindheit und die Kindheit in der Lebensgeschichte. In: Behnken, Imbke/Zinnecker, Jürgen (Hrsg.). Kinder – Kindheit – Lebensgeschichte. Seelze-Velber: Kallmeyer, 16–32.

Beilein, Matthias/Stockinger, Claudia/Winko, Simone (2012). Kanon, Wertung und Vermittlung Literatur in der Wissensgesellschaft. In: Beilein, Matthias/Stockinger, Claudia/Winko, Simone (Hrgs.). Kanon, Wertung und Vermittlung Literatur in der Wissensgesellschaft. Berlin: De Gruyter, 1–18.

Bekoff, Marc (2002). The Cognitive Animal. Empirical and Theoretical Perspectives on Animal Cognition. Cambridge: The MIT Press.

Belinskij, Vissarion (1954). Polnoe cobranie sočinenij v 13 tomach. Moskva: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR.

Beller, Manfred (2006). Eingebildete Nationalcharaktere. Göttingen: V&R.

Bellucci, Francesco (2018). Eco and Peirce on Abduction. In: European Journal of Pragmatism and American Philosophy X/1, 1–20.

Benjamin, Walter (1963). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt a. M.: Suhkamp.

Benjamin, Walter (1974). Über den Begriff der Geschichte. In: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hrsg.). Gesammelte Schriften. Bd. I.2, Frankfurt a.: Suhkamp, 691–704.

Benjamin, Walter (1974a). Gesammelte Schriften. In: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hrsg.). Gesammelte Schriften. Bd. I.3, Frankfurt a.: Suhkamp, 691–704.

Benjamin, Walter (1977). Programm eines proletarischen Kindertheaters. In: Benjamin, Walter (Hrsg.). Gesammelte Schriften. Bd. II.2, Frankfurt a. M: Suhkamp, 763–769.

Benjamin, Walter (1982). Über Kinder, Jugend und Erziehung. Frankfurt a. M.: Suhkamp.

Benner, Julia (2015). Federkrieg. Kinder- und Jugendliteratur gegen den Nationalsozialismus 1933–1945. Göttingen: Wallstein.

Benner, Julia/Ullmann, Anika (2019). Doing Age. Von der Relevanz der Age Studies für die Kinderliteraturforschung. In: Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung, 145–159.

Benner, Julia (2020). Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur in der BRD. In: Kurwinkel, Tobias/Schmerheim, Philipp (Hrsg.). Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart: J. B. Metzler, 51–60.

Benthien, Claudia (2003). Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung In: Benthien, Claudia/Stephan, Inge (Hrsg.). Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln: Böhlau, 36–59.

Berger, John (1980). Why Look at Animals? In: Berger, John (Hrsg.). About Looking. New York: Bloomsbury Publishing, 1–30.

Berger, John (2015). Warum sehen wir Tiere an? In: Borgards, Roland/Köhring, Esther/Kling, Alexander (Hrsg.). Texte zur Tiertheorie. Stuttgart: Reclam, 163–188.

Berger, Maxi (2021). Kant und Hegel in der Ästhetischen Theorie. In: Eusterschulte, Anne/Tränkle, Sebastian (Hrsg.). Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Berlin: De Gruyter, 257–272.

Bernstein, Robin (2011). Racial Innocence. Performing American Childhood from Slavery to Civil Rights. New York: New York University Press.

Bernstein, Robin (2013). Childhood as Performance. In: Duane, Anna Mae (Hrsg.). The Children's Table. Childhood Studies and the Humanities. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 203–212.

Berr, Karsten/Gethmann-Siefert, Annemarie (2004). Hegels Ästhetik-Vorlesung im Sommer 1826. Zur Edition der Mitschrift Hermann von Kehlers. In: Gethmann-Siefert, Annemarie/Collenberg-Poltnikov, Bernadette (Hrsg.). Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann. Victor von Kehle. München: Wilhelm Fink, XI–XLIX.

Bertling, Maria (2016). All-Age-Literatur. Die Entdeckung einer neuen Zielgruppe und ihrer Rezeptionsmodalitäten. Wiesbaden: Springer.

Bhabha, Homi K. (1994). The Location of Culture. London: Rewood Books.

Bidmon, Agnes (2019). Geschichte(n) zwischen Fakt und Fiktion. In: Glasenapp, Gabriele von/O'Sullivan, Emer/Roeder, Caroline/Staiger, Michael/Tomkowiak, Ingrid (Hrsg.). Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung, 63–88.

Bidmon, Agnes (2019a). Strengvertraulich! Dokufiktionales Erzählen als Schreibweise des Politischen in der Literatur der Gegenwart anhand von Ilija Trojanows *Macht und Widerstand*. In: Lubkoll, Christine/Illi, Manuel/Hampel, Anna (Hrsg.). Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität. Stuttgart: J. B. Metzler, 421–440.

Bidmon, Agnes/Lubkoll, Christine (2022). Dokufiktionalität in Literatur und Medien – Einleitung. In: Bidmon, Agnes/Lubkoll, Christine (Hrsg.). Dokufiktionalität in Literatur und Medien. Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion. Berlin: De Gruyter, 1–26.

Binder, Alwin/Heinrich, Richartz (1981). (Hrsg.). Joachim Heinrich Campes *Robinson der Jüngere* als literarische Darstellung von Theorie und Praxis des aufstrebenden Bürgertums. Stuttgart: J. B. Metzler.

Binder, Lucia (1974). Zur modernen Weltliteratur der Jugend. In: Binder, Lucia (Hrsg.). Leseerziehung und Jugendliteratur. Wien: Selbstverlag und Hausdruck des Internationalen Instituts für Jugendliteratur, 19–34.

Birdsall, Steve (1980). Superfortress – The Boeing B-29. squadron/signal publications.

Bischof-Köhler, Doris (1988). Über den Zusammenhang von Empathie und der Fähigkeit, sich im Spiegel zu erkennen. In: Schweizerische Zeitschrift für Psychologie 47, 2/3, 147–159.

Bischof-Köhler, Doris (1993). Spiegelbild und Empathie. Die Anfänge der sozialen Kognition. Bern: Huber.

Bloch, Ernst (1965). Philosophische Ansicht des Detektivromans. In: Bloch, Ernst (Hrsg.). Gesamtausgabe in 16 Bänden. Mit einem Ergänzungsband. Bd. 9, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 242–263.

Bloch, Ernst (1998). Philosophische Ansicht des Detektivromans. In: Vogt, Jochen (Hrsg.). Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. München: Wilhelm Fink, 38–51.

Bloom, Harold (1973). The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. Oxford: Oxford University Press.

Bloom, Harold (1994). The Western Canon. New York: Harcourt Brace.

Blümer, Agnes (2009). Das Konzept Crossover – eine Differenzierung gegenüber Mehrfachadressiertheit und Doppelsinnigkeit. In: Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung 2008–2009, 105–114.

Blümer, Agnes (2020). Cross-over Literatur. In: Kurwinkel, Tobias/Schmerheim, Philipp (Hrsg.). Handbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart: J. B. Metzler, 9–13.

Blume, Peter (2004). Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Blume, Svenia (2005). Texte ohne Grenzen für Leser jeden Alters. Zur Neustrukturierung des Jugendliteraturbegriffs in der literarischen Postmoderne. Freiburg: Rombach.

Blumesberger, Susanne (2014). Handbuch der österreichischen Kinder- und Jugendbuchautorinnen. Göttingen: V&R.

Boer, Elfride (1992). Autobiographie als Weg psychischer Selbstheilung. In: Fritsche, Michael (Hrsg.). Besonnte Kindheit und Jugend? Autobiographische Texte aus verschiedenen Kulturen. Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg, 69–78.

Bohleber, Werner (2004). Psyche. Der Andere in der Psychoanalyse – Figuren der Begegnung. Stuttgart: Klett-Cotta.

Bonfantini, Massimo/Proni, Giampaolo (1985). Raten oder nicht raten. In: Eco, Umberto/Sebeok, Thomas A./Spelsberg Christiane/Willemsen, Roger/Peirce, Charles Sanders (Hrsg.). Der Zirkel oder im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce. München: Wilhelm Fink, 180–203.

Bonheim, Helmut (2001). Spannung, Suspense, Tension – A Survey of Parameters and a Thesis. In: Borgmeier, Richard/Wenzel, Peter (Hrsg.). Spannung. Studien zur englischsprachigen Literatur. Trier: wvt, 1–10.

Bonneuil, Christophe (2016). The Geological Turn. Narratives of the Anthropocene. In: Hamilton, Clive/Bonneuil, Christophe/Gemenne, François (Hrsg.). The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking Modernity. London: Routledge, 15–31.

Booth, Wayne C. (1961). The rhetoric of fiction. Chicago: Chicago University Press.

Bortolussi, Marisa/Dixon, Peter (2003). Psychonarratology. Cambridge: Cambridge University Press.

Bortolussi, Marisa/Dixon, Peter/Mullins, Blaine (2008). Literariness and the Process of Evaluation. In: Auracher, Jan/Peer, Willie van (Hrsg.). New Beginnings in Literary Studies. Cambridge: Cambridge University Press, 407–422.

Bouckaert-Ghesquière, Rita (1992). Cinderella and her Sisters. In: Poetics Today 13/1, 85–95.

Bourdieu, Pierre (1987). Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (2001). Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bourg, Tammy (1996). The Role of Emotion, Empathy, and Text Structure in Childern's and Adult Narrative Text Comprehension. In: Kreuz, Roger J./MacNealy, Mary Sue (Hrsg.). Empirical Approaches to Literature and Aesthetics. Norwood: Praeger, 241–260.

Boyken, Thomas (2023). Handlungssystem und Symbolsystem Überlegungen zum heuristischen Mehrwert innerhalb der Kinder- und Jugendliteraturforschung. In: Glasenapp, Gabrielle von/Lötscher, Christine/O'Sullivan, Emer/Roeder Caroline/Stemmann Anna (Hrsg.). Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung, 118–129.

Brandstetter, Gabriele (1995). Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt a. M.: Fischer.

Bravo-Villasante, Carmen (1977). Weltgeschichte der Kinder- und Jugendliteratur: Versuch einer Gesamtdarstellung. Hannover: Schroedel.

Brecht, Bertold (1967). Über experimentelles Theater. In: Brecht, Bertold (Hrsg.). Gesammelte Werke. Bd. 15, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 285–305.

Brecht, Bertold (1967a). Neue Technik der Schauspielkunst, In: Brecht, Bertold (Hrsg.). Gesammelte Werke. Bd. 15, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 341–379.

Bredsdorff, Elias (1983). Hans Christian Andersen. Des Märchendichters Leben und Werk. Übers. v. Gertrud Baruch. Frankfurt a. M.: Fischer.

Breithaupt, Fritz (2017). Die dunklen Seiten der Empathie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Breitinger, Johann Jakob (1966). Critische Dichtkunst. 2 Bde. Stuttgart: J. B. Metzler, Bd. 1. (EA 1740).

Breuer, Franz (2010). Reflexive Grounded Theory. Eine Einführung für die Forschungspraxis. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Brewer, William F./Lichtenstein, Edward H. (1982). Stories are to entertain: A structural-affect theory of stories. In: Journal of Pragmatics 6, 5/6, 473–486.

Brewer, William F. (1985). The story schema: universal and culture-specific properties. In: Olson, David Richard/Torrance, Nancy/Hilyard, Angela (Hrsg.). Literacy, language, and learning. Cambridge: Cambridge Universitry Press, 167–194.

Brewer, William F./Ohtsuka, Keis (1988). Story structure, characterization, just world organization, and reader affect in American and Hungarian short stories. In: Poetics 17, 395–415.

Brewer, William F. (1996). The nature of narrative suspense and the problem of rereading. In: Vorderer, Peter/Wulff, Hans Jürgen/Friedrichsen, Mike (Hrsg.). Suspense. Conceptualizations, theoretical analyses and empirical explorations. Mahwah NJ: Erlabaum, 107–127.

Breyvogel, Wilfried (Hrsg.). Piraten, Swings und Junge Garde. Jugendwiderstand im Nationalsozialismus. Bonn: J. H. W. Dietz.

Broich, Ulrich (1983). Gibt es eine „neutrale" Erzählsituation? In: Germanisch-romanische Monatsschrift 33, 129–145.

Broich, Ulrich/Pfister, Manfred/Schulte-Middelich, Bernd (1985). Intertextualität. Berlin: De Gruyter.

Broich, Ulrich (1998). Der entfesselte Detektivroman. In: Vogt, Jochen (Hrsg.). Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. München: Wilhelm Fink, 97–110.

Brokoff, Jürgen (2006). Die Unvereinbarkeit von Erziehung und ästhetischer Erziehung. Friedrich Schillers Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. In: Jahrbuch der deutschen Schiller Gesellschaft 50, 134–149.

Brüggemann, Theodor (1977). Literaturtheoretische Grundlagen des Kinder- und Jugendschrifttums. In: Bernstorff, Ernst G. (Hrsg.). Aspekte der erzählenden Jugendliteratur. Baltmannsweiler: Schneider, 14–34.

Brüggemann, Theodor/Brunken, Otto (1987). Handbuch für Kinder- und Jugendliteratur. Von Beginn des Buchdrucks bis 1570. Stuttgart: J. B. Metzler.

Brunemeier, Bernd (1983). Vieldeutigkeit und Rätselhaftigkeit: Die semantische Qualität und Kommunikativitätsfunktion des Kunstwerks in der Poetik und Ästhetik der Goethezeit. Amsterdam: John Benjamins Publishing.

Brunken, Otto/Hurrelmann, Bettina/Pech, Klaus-Ulrich (1998). Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1800–1850. Stuttgart: J. B. Metzler.

Brunken, Otto (2008). Methoden der historischen Kinderbuchforschung – Zur Genese der Kölner Handbücher. In: Seibert, Ernst/Blumesberger, Susanne (Hrsg.). Kinderliteratur als kulturelles Gedächtnis. Wien: Praesens, 15–28.

Brunken, Otto (2008a). Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1850–1900. Stuttgart: J. B. Metzler.

Brunner, Horst (1967). Die poetische Insel. Inseln und Inselvorstellungen in der deutschen Literatur. Stuttgart: J. B. Metzler.

Buchloh, Paul Gerhard/Becker, Jens Peter (1990). Der Detektivroman. Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Buchner-Fuhs, Jutta (1998). Das Tier Als Freund. Überlegungen Zur Gefühlsgeschichte im 19. Jahrhundert. In: Münch, Paul/Walz, Rainer (Hrsg.). Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses. Paderborn: Brill/Ferdinand Schöningh, 275–294.

Buck, Sabine (2013). Philosophische Werttheorien. In: Rippl, Gabriele/Winko, Simone (Hrsg.). Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte. Stuttgart: J. B. Metzler, 6–12.

Bühler, Benjamin (2016). Ecocriticism. Grundlagen – Theorien – Interpretationen. Stuttgart: J. B. Metzler.

Bühler, Charlotte (1918). Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Leipzig: Barth.

Bühler, Charlotte/Bilz, Josephine (1977). Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Berlin.

Bühler, Karl (1934). Sprachtheorie. Jena: Gustav Fischer.

Buell, Lawrence (1995). The Environmental Imagination. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press.

Bürger, Gottfried August (1791). Vorläufige Antikritik und Anzeige. In: Intelligenzblatt oder Allgemeine Literatur-Zeitung 46, 2–4 https://web.archive.org/web/20250504084159/https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/buerger_antikritik_1791?p=2 (04.05.2025).

Bürger, Gottfried August (1987). Sämtliche Werke. Hrsg. v. Günter und Hiltrud Häntzschel. München: Carl Hanser.

Burger, Heinz Otto (1972). Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Butler, Judith (1985). Sex and Gender in Simone de Beauvoir's Second Sex. In: Yale French Studies 72, 35–49.

Butler, Judith (2004). Undoing Gender. New York: Routledge.

Butler, Judith (2007). Kritik der ethischen Gewalt. Adorno-Vorlesungen 2002. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Butler, Judith (2009). Krieg und Affekt. Zürich: Diaphanes.

Butzer, Günter/Jacob, Joachim (2012). Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart: J. B. Metzler.

Cantor, Joanne (1994). Children's fright reactions to television and films. In: Poetics 23, 75–89.

Caracciolo, Marco (2012). Fictional Consciousnesses: A Reader's Manual. In: Style 46, 42–65.

Caracciolo, Marco (2014). The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach. Berlin: De Gruyter.

Carroll, Noël (1996). The paradox of suspense. In: Vorderer, Peter (Hrsg.). Suspense. Conceptualizations, theoretical analyses and empirical explorations. Mahwah New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Mahwah, 71–91.

Casanova, Pascale (2004). The World Republic of Letters. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press (EA 1999).

Caupert, Christina (2013). USA. In: Rippl, Gabriele/Winko, Simone (Hrsg.). Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte. Stuttgart: J. B. Metzler, 296–300.

Černyševskij, Nikolaj (1906). Polnoe sobranie sočinenij v 10 tomach. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo M. N. Černyševskogo.

Chatman, Seymour (1978). Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca: Cornell University Press.

Chisholm, Roderick M. (1979). Erkenntnistheorie. München: dtv.

Cicero, Marcus Tullius (1976). De oratore – Über den Redner. Hrsg. v. Harald Merklin. Stuttgart: Reclam (EA 55 v. Chr.).

Cixous, Hélène (1974). The Character of ‚Character'. In: New Literary History 5/2, 383–402.

Clark, Beverly Lyon (2003). Kiddie Lit: The Cultural Construction of Children's Literature in America. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Cohan, Steven (1990). Figures beyond the Text. A Theory of Readable Character in the Novel. In: Spilka, Mark/McCracken-Flesher, Caroline (Hrsg.). Why the Novel Matters. A Postmodern Perplex. Bloomington: Indiana University Press, 113–136.

Cohn, Dorrit Claire (1978). Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton: Princeton University Press.

Coleridge, Samuel Taylor (1967). Biographia Literaria. Hrsg. v. Adam Roberts. London. J. M. Dent (EA 1817).

Collenberg-Plotnikov, Bernadette (2014). Die These vom ‚Ende der Kunst' als Herausforderung der ästhetischen Reflexion. Zur Transformation des Hegelschen Kunstbegriffs bei Hotho und Ruge. In: Arndt, Andreas/Kruck, Günter/Zovko, Jure (Hrsg.). Gebrochene Schönheit. Hegels Ästhetik – Kontexte und Rezeptionen. Hegel-Jahrbuch. Sonderband. Hegel-Forschungen. Berlin: De Gruyter, 79–100.

Cooper, Katherine/Short, Emma (2012). Introduction: Histories and Heroines: The Female Figure in Contemporary Historical Fiction. In: Cooper, Katherine/Short, Emma (Hrsg.). The Female Figure in Contemporary Historical Fiction. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1–19.

Coulmas, Florian (2005). Hiroshima. Geschichte und Nachgeschichte. München: C. H. Beck.

Crowley, John W. (1985). Little Women and the Boy-Book. In: The New-England Quarterly, 58/3, 384–389.

Cunningham, Hugh (1995). Children and Childhood in Western Society since 1500. London: Routledge.

Cunningham, Hugh (2006). Die Geschichte des Kindes in der Neuzeit. Düsseldorf: Artemis und Winkler.

Currie, Gregory (1990). The Nature of Fiction. Cambridge: Cambridge University Press & Assessment.

D'haen, Theo (2013). (Hrsg.). World Literature. A Reader. London: Routledge.

Dahrendorf, Malte (1979). Der Ideologietransport in der klassischen Kinderliteratur: vom Struwwelpeter zum Anti-Struwwelpeter. In: Gorschenek, Margareta/Rucktäschel, Annamaria (Hrsg.). Kinder- und Jugendliteratur. München: Wilhelm Fink, 20–48.

Dam, Beatrix Theresa van (2016). Geschichte erzählen. Repräsentation von Vergangenheit in deutschen und niederländischen Texten der Gegenwart. Berlin: De Gruyter.

Damasio, Antonio R. (1995). Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn. München: List Taschenbuch.

Damasio, Antonio R. (2011). Selbst ist der Mensch. Körper, Geist und die Entstehung des menschlichen Bewusstseins. München: Siedler Verlag.

Damrosch, David (2003). What is World Literature. Princeton: Princeton University Press.

Damrosch, David (2014). (Hrsg.). World Literature in Theory. Chichester: Wiley-Blackwell.

Daubert, Hannelore/Ewers, Hans-Heino (1995). Veränderte Kindheit in der aktuellen Kinderliteratur. Braunschweig: Westermann Schulbuchverlag.

Davies, Martin/Stone, Tony (1995). Introduction. In: Davies, Martin/Stone, Tony (Hgrs.). Folk Psychology. The Theory of Mind Debate. Oxford: Oxford University Press, 1–44.

Degen, Andreas (2017). Ästhetische Faszination. Die Geschichte einer Denkfigur vor ihrem Begriff. Berlin: De Gruyter.

Deißler, Julia (2011). Das Phänomen der All-Age-Literatur. Potsdam: Fachhochschule Potsdam Fachbereich Informationswissenschaften Fernweiterbildung Bibliothek.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1976). Kafka. Für eine kleine Literatur. Frankfurt a. M.: Suhkamp.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1977). Rhizom. Berlin: Merve Verlag.

Deleuze, Gilles (1992). Differenz und Wiederholung. München: Wilhelm Fink.

Derrida, Jacques (1972). Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Derrida, Jacques (1990). Die différance. In: Engelmann, Peter (Hrsg.). Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Stuttgart: Reclam, 76–113.

Derrida, Jacques (2010). Das Tier, das ich also bin. Wien: Passagen Verlag.

Descartes, René (1960). Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Descartes, René (2014). Die Passionen der Seele. Hrsg. v. Christian Wohlers. Hamburg. Felix Meiner Verlag.

Detering, Heinrich (1997). Camouflage. In: Braungart, Georg/Fricke, Harald/Grubmüller, Klaus/Müller Jan-Dirk/Vollhardt, Friedrich/Weimar, Klaus (Hrsg.). Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1, Berlin: De Gruyter, 292–293.

Detmer, Alexander (1842). Musterung unserer deutschen Jugendliteratur, zugleich ein Wegweiser für Eltern in der Auswahl von passenden, zu Weihnachtsgeschenken sich eignenden Büchern. Hamburg: Herold'sche Buchhandlung.

Diana, Diego (2015). Zwischen Menschen und Tieren: die Theorie der Metempsychose zwischen menschlichen und animalischen Lebensformen in den Schriften von Porphyrios von Tyr. München. Dissertation, LMU München: Fakultät für Philosophie, Wissenschaftstheorie und Religionswissenschaft. https://web.archive.org/web/20250504084854/https://edoc.ub.uni-muenchen.de/19826/1/Diana_Diego.pdf (04.05.2025).

Dijk, Teun A. van/Kintsch, Walter (1983). Strategies of discourse comprehension. New York: Academic Press.

Dijkstra, Katinka/Zwaan, Rolf A./Graesser, Arthur C./Magliano, Joseph P. (1994). Character and reader emotions in literary texts. In: Poetics 23, 139–157.

Dilthey, Wilhelm (1978). Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik. In: Dilthey, Wilhelm (Hgrs.). Gesammelte Schriften. Bd. 6, Göttingen: V&R, 103–241 (EA 1878).

Dilthey, Wilhelm (1989). Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin. Hrsg. v. Gabriele Malsch. Leipzig: B. G. Teubner (EA 1906).

Dobrenko, Evgenij (2000). Sozialism i mir detstva. Sozrealističeskij kanon. Sankt-Peterburg: Akademiceskij proekt.

Dobroljubov, Nikolaj (1962). Sobranie sočinenij v 9 tomach. Moskva. Goslitizdat.

Docherty, Thomas (1983). Reading (Absent) Character. Towards a Theory of Characterization in Fiction. Oxford.

Doderer, Klaus (1969). Klassische Kinder- und Jugendbücher, kritische Betrachtungen. Weinheim: Beltz.

Doderer, Klaus (1977). Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. In: Dodderer, Klaus (Hrsg.). Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zur Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. Bd. 1–3 und Ergänzungs- und Registerband. Bd. 2, Weinheim: Beltz, 217–219.

Doderer, Klaus (1992). Literarische Jugendkultur. Kulturelle und gesellschaftliche Aspekte der Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland. Weinheim: Beltz.

Doderer, Klaus (1999). Ostdeutsche Kinder- und Jugendliteratur nach der Wende. Fakten, Beobachtungen und Einschätzungen. In: Fundevogel 133, 5–53.

Doll, Martin (2015). Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens. Berlin: Suhkamp.

Doll, Martin (2017). Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart. Am Beispiel von Uwe Timms *Halbschatten*, Daniel Kehlmanns *Vermessung der Welt* und Christian Krachts *Imperium*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Dolle-Weinkauff, Bernd/Ewers, Hans-Heino (1996). (Hrsg.). Theorien der Jugendlektüre. Beiträge zur Kinder- und Jugendliteraturkritik seit Heinrich Wolgast. Weinheim: Beltz.

Dolle-Weinkauff, Bernd/Peltsch, Steffen (2008). Kinder- und Jugendliteratur der DDR. In: Wild, Reiner (Hrsg.). Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart: J. B. Metzler, 413–436.

Donat, Sebastian (2019). Weltliteratur und Interferenz. In: Lamping, Dieter/Tihanov, Galin (Hrsg.). Vergleichende Weltliteraturen/Comparative World Literatures. DFG-Symposion. Stuttgart: J. B. Metzler, 41–58.

Dore, Ronald Philip (1984). Education in Tokugawa Japan. London: The Athlone Press.

Dräger, Kathrin (2009). Hiroshima und Nagasaki als Endpunkte einer Konflikteskalation. Ein Beitrag zur Debatte über die Atombombenabwürfe. Marburg: Tectum.

Dreyfus, Hubert L./Dreyfus, Stuart E. (1991). Künstliche Intelligenz – Von den Grenzen der Denkmaschine und dem Wert der Intuition. Reinbek: Rowohlt (EA 1986).

Duane, Anna Mae (2013). The Children's Table: Childhood Studies and the Humanities. Athens, Georgia: The University of Georgia Press.

Dürbeck, Gabriele (2018). Narrative des Anthropozän – Systematisierung eines interdisziplinären Diskurses. In: Sciendo 1, 1–20.

Düwell, Susanne (2018). Rätsel. In: Düwell, Susanne/Bartl, Andrea/Hamann, Christof/Ruf, Oliver (Hrsg.). Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien. Stuttgart: J. B. Metzler, 189–198.

Durkheim, Émile (1984). Die Regeln der soziologischen Methode. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Eagleton, Terry (2008). Literary Theory. An Introduction. Anniversary Edition. Malden: Wiley-Blackwell.

Eco, Umberto (1977). Das offene Kunstwerk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Eco, Umberto (1984). Nachschrift zum ‚Namen der Rose'. München: dtv.

Eco, Umberto (1986). Semiotik und Philosophie der Sprache. München: dtv.

Eco, Umberto (1987). Die Bibliothek. München: dtv.

Eco, Umberto (1987a). Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München: dtv.

Eco, Umberto (1992). Die Grenzen der Interpretation. München: dtv.

Eco, Umberto (1998). Serendipities. Language & Lunacy. New York: Mariner Books.

Eco, Umberto (1999). Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur. München: dtv.

Efimova, Svetlana (2019). Worlding-Praxis: Weltliteratur als Produkt moderner (Autor-)Strategien. In: Lamping, Dieter/Tihanov, Galin (Hrsg.). Vergleichende Weltliteraturen/Comparative World Literatures. DFG-Symposion. Stuttgart: J. B. Metzler, 81–96.

Ehmer, Josef (2008). Lebenstreppe. In: Jaeger, Friedrich (Hrsg.). Enzyklopädie der Neuzeit. Bd. 7, Stuttgart: J. B. Metzler, 50–55.

Eibl, Karl (2004). Animal Poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie. Paderborn: Mentis Verlag.

Ėjchenbaum, Boris (1927). Vopros o literaturnoj ėvolucii. In: Na literaturnom postu 10, 42–48.

Elschenbroich, Donata (1994). Aufwachsen und Lernen in Japan. Eine kommentierte Bibliographie angloamerikanischer, japanischer und deutscher Literatur. Internationale Texte. Berlin: Verlag Deutsches Jugendinstitut.

Emmrich, Christian (1988). Zur Diskussion um die Kinderbuchklassiker. Kritische Anmerkungen. In: Schmidt, Joachim (Hrsg.). Aufsätze zu Kinder- und Jugendliteratur und zu anderen Medien. Berlin: Der Kinderbuchverlag, 58–66.

Emre, Merle (2014). Grenz(über)gänge: Kindheit in deutsch-türkischer Migrationsliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Etherington, Ben/Zimbler, Jarad (2018). The Cambridge Companion to World Literature. Cambridge: Cambridge University Press.

Even-Zohar, Itamar (1979). Polysystem Theory. In: Poetics Today 1/2, 287–310.

Ewers, Hans-Heino (1982). Einleitung. In: Brüggemann, Thomas/Ewers, Hans-Heino (Hrsg.). Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1750 bis 1800. Stuttgart, J. B. Metzler, 3–64.

Ewers, Hans-Heino (1984). Aufklärung im Spiegel der klassischen Kinderbücher. In: Jahrbuch der Jean-Paul Gesellschaft 19, 43–64.

Ewers, Hans-Heino (1984a). Kinder und Jugendliteratur in der Romantik. Eine Textsammlung. Stuttgart: Reclam.

Ewers, Hans-Heino (1989). Kindheit als poetische Daseinsform. Studien zur Entstehung der romantischen Kindheitsutopie im 18. Jahrhundert. Herder, Jean Paul, Novalis und Tieck. München: Wilhelm Fink.

Ewers, Hans-Heino (1990). Romantik. In: Wild, Reiner (Hrsg.). Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart: J. B. Metzler, 99–138.

Ewers, Hans-Heino (1990a). Die Grenzen literarischer Kinder- und Jugendbuchkritik. In: Scharioth, Barbara/Schmidt, Joachim (Hrsg.). Zwischen allen Stühlen: zur Situation der Kinder- und Jugendbuchkritik. Tutzing: Evangelische. Akademie, 75–91.

Ewers, Hans-Heino (1995). Kinder- und Jugendliteratur. In: Ricklefs, Ulfert (Hrsg.). Fischer Lexikon Literatur. Frankfurt a. M.: Fischer, 842–877.

Ewers, Hans-Heino (1996). Eine folgenreiche, aber fragwürdige Verurteilung aller ‚spezifischen Jugendliteratur'. Anmerkungen zu Heinrich Wolgasts Schrift *Das Elend unserer Jugendliteratur* von 1886. In: Dolle-Weinkauff, Bernd/Ewers, Hans-Heino (Hrsg.). Theorien der Jugendlektüre. Beiträge zur Kinder- und Jugendliteraturkritik seit Heinrich Wolgast. Weinheim: Beltz, 9–25.

Ewers, Hans-Heino (1996a). Kinderliteraturtheorie in der Nachkriegszeit. Progressive Aspekte der guten ‚Jahrbuchs' In: Dolle-Weinkauff, Bernd/Ewers, Hans-Heino (Hrsg.). Theorien der Jugendlektüre. Beiträge zur Kinder- und Jugendliteraturkritik seit Heinrich Wolgast. Weinheim: Beltz, 165–178.

Ewers, Hans-Heino (2000). Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung. München: Wilhelm Fink.

Ewers, Hans-Heino (2005). Zwischen geschichtlicher Belehrung und autobiographischer Erinnerungsarbeit. Zeitgeschichtliche Kinder- und Jugendliteratur als Medium einer (erwachsenen) Erinnerungskultur. In: Glasenapp, Gabriele von/Wilkending, Gisela (Hrsg.). Geschichte und Geschichten. Die Kinder- und Jugendliteratur und das kulturelle und politische Gedächtnis. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 97–128.

Ewers, Hans-Heino (2011). Kinder- und Jugendliteratur – ein zu Unrecht vernachlässigter Teil der deutschen Literatur. In: Wangerin, Wolfgang (Hrsg.). Der rote Wunderschirm. Kinderbücher des Sammlung Seifert von der Frühaufklärung bis zum Nationalsozialismus. Göttingen: Wallstein, 17–24.

Ewers, Hans-Heino (2011a). Von den Zielgruppen zur All-Age-Literatur. Kinder- und Jugendliteratur im Sog der Crossover-Vermarktung. In: Haug, Christine/Vogel, Anke (Hrsg.). Quo vadis Kinderbuch? Gegenwart und Zukunft der Literatur für junge Leser. Wiesbaden: Harrassowitz, 13–22.

Ewers, Hans-Heino (2012). Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in Grundbegriffe der Kinder- und Jugendliteraturforschung. Paderborn: UTB.

Ewers, Hans-Heino (2013). Themen, Formen und Funktionswandel der westdeutschen Kinderliteratur seit Ende 1960er-Jahre, Anfang der 1970er-Jahre. In: Ewers, Hans-Heino (Hrsg.). Literaturanspruch und Unterhaltungsabsicht. Studien zur Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 15–30.

Ewers, Hans-Heino (2013a). E. T. A. Hoffmann: *Das fremde Kind* (1816/1817). In: Bräuer, Christoph/Wangerin, Wolfgang (Hrsg.). Unter dem roten Wunderschirm. Lesarten klassischer Kinder- und Jugendliteratur. Göttingen: Wallstein, 75–83.

Ewers, Hans-Heino (2013b). Kinder und Natur, Kinder der Natur. In: Ewers, Hans-Heino/Glasenapp, Gabriele von/Pecher, Claudia Maria (Hrsg.). Lesen für die Umwelt. Natur, Umwelt und Umweltschutz in der Kinder- und Jugendliteratur. Baltmannsweiler: Schneider, 1–12.

Ewers, Hans-Heino (2018). Welche Rolle spielt die Kinder- und Jugendliteratur in der Geschichte von Kindheit und Jugend? Überschneidungen zwischen (historischer) Pädagogik und Kinder- und Jugendliteraturforschung. In: Bannasch, Bettina/Matthes, Eva (Hrsg.). Kinder- und Jugendliteratur. Historische, erzähl- und medientheoretische, pädagogische und therapeutische Perspektiven. Münster: Waxmann, 233–251.

Falconer, Rachel (2004). Crossover Literature. In: Hunt, Peter (Hrgs.). International Companion Encyclopedia of Children's Literature. Bd. I, London: Taylor & Francis, 556–576.

Falconer, Rachel (2009). The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and its Adult Readership. London: Routledge.

Falser, Michael (2008). 1945–1949. Die „Stunde Null", die Schuldfrage, der „Deutsche Geist" und der Wiederaufbau in Frankfurt am Main. In: Falser, Michael (Hrsg.). Zwischen Identität und Authentizität. Zur politischen Geschichte der Denkmalpflege in Deutschland. Dresden: Thelem, 71–82.

Feagin, Susan L. (1997). Imaging Emotions and Appreciating Fiction. In: Hjort, Mette/Laver, Sue (Hrsg.). Emotion and the Arts. Oxford: Oxford Univiversity Press, 50–62.

Ferreiro, Héctor (2007). Hegels Auffassung von der Poesie als Endform der Kunst. In: Asmuth, Christoph/Remmers, Peter (Hrsg.). Ästhetisches Wissen. Berlin: De Gruyter, 133–144.

Fichte, Johann Gottlieb (1798). Das System der Sittenlehre nach den Prinzipien der Wissenschaftslehre. Jena: Etzdorf, Leipzig: Gabler.

Fichte, Johann Gottlieb (1962). Einige Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten In: Lauth, Reinhard (Hrsg.). Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. I.3, Stuttgart: Frommann-Holzboog, 23–68 (EA 1794).

Fick, Monika (1996). Rezension von Alexander Košenina: Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zu ‚eloquentia corporis' im 18. Jahrhundert. Tübingen 1995. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 21, 214–220.

Fine, Gary Alan/Deegan, James G. (1996). Three principles of Serendip: insight, chance, and discovery in qualitative research. In: Qualitative Studies in Education 9/4, 434–447.

Finke, Beatrix (1983). Erzählsituationen und Figurenperspektiven im Detektivroman. Bochumer Anglistische Studien. Amsterdam: John Benjamins Publishing.

Fishelov, David (1990). Types of Character, Characteristics of Types. In: Style 24, 422–439.

Fiske, John (2000). Lesarten des Strandes. In: Fiske, John (Hrsg.). Lesarten des Populären. Wien: Turia und Kant Verlag, 56–95.

Fludernik, Monika (1993). The Fictions of Language and the Language of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness. London: Routledge.

Fludernik, Monika (2003). Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction. In: Poetica 35, 1–39.

Fludernik, Monika (2011). 1050–1500. Through a Glass Darkly; or, the Emergence of Mind in Medieval Narrative. In: Herman, David (Hrsg.). The Emergence of Mind. Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English. Lincoln: University of Nebraska Press, 69–109.

Fludernik, Monika/Falkenhayner, Nicole/Steiner, Julia (2015). Einleitung. In: Fludernik, Monika/Falkenhayner, Nicole/Steiner, Julia (Hrsg.). Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven. Würzburg: Nomos, 7–22.

Fokkema, Aleid (1991). Postmodern Characters. A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction. Amsterdam: GA Rodopi.

Foley, Barbara (1986). Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction. Ithaca: Cornell University Press.

Foppa, Klaus (1994). Wie muss man was wissen, um sprechen und verstehen zu können? In: Kornadt, Hans-Joachim/Grabowski, Joachim/Mangold-Allwin, Roland (Hrsg.). Sprache und Kognition. Perspektiven moderner Sprachpsychologie. Heidelberg: Winter, 93–111.

Forkel, Robert (2018). Erfahrung aus Narration. Erinnerungskulturelle Funktionen der Enkelliteratur. Halle-Wittenberg.

Forster, Edward Morgan (1985). Aspects of the Novel. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.

Foucault, Michel (1977). Sexualität und Wahrheit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1988). Was ist ein Autor? In: Foucault, Michel (Hrsg.). Schriften zur Literatur. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 7–31.

Foucault, Michel (1994). Archäologie des Wissens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp

Foucault, Michel (2005). Von anderen Räumen. In: Defert, Daniel/Ewald, François (2005). Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Bd. IV, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 931–942 (EA 1992).

Frank, Armin Paul (1984). Theories and Theory of Literary Translation. In: Strelka, Joseph P. (Hrsg.). Literary Theory and Criticism. Festschrift. Presented to René Wellek in Honor of his Eightieth Birthday. Berlin: De Gruyter, 203–221.

Frank, Manfred (1989). Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Frank, Susanne (2013). Russland. In: Rippl, Gabriele/Winko, Simone (Hrsg.). Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte. Stuttgart: J. B. Metzler, 324–326.

Freise, Matthias (2010). Die inneren Werte der Literatur und der große Unterschied. In: Freise, Matthias/Stockinger, Claudia (Hrsg.). Wertung und Kanon. Heidelberg: Winter, 13–28.

Freise, Matthias (2012). Einführung in die Slavische Literaturwissenschaft. Tübingen: Narr.

Freise, Matthias (2013). Textbezogenes Modell: Ästhetische Qualität als Maßstab der Kanonbildung. In: Rippl, Gabriele/Winko, Simone (Hrsg.). Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte. Stuttgart: J. B. Metzler, 50–57.

Freise, Matthias (2019). Sprache oder Vergleichbarkeit: Wie kann das weltliterarische Netz funktionieren? In: Lamping, Dieter/Tihanov, Galin. (Hrsg.). Vergleichende Weltliteraturen/Comparative World Literatures. DFG-Symposion. Stuttgart: J. B. Metzler, 359–374.

Freud, Sigmund (1941). Über infantile Sexualtheorien. In: Freud, Anna (Hrsg.). Gesammelte Werke. Bd. 7. Werke aus den Jahren 1906–1909. London: Imago Publishing, 171–188 (EA 1908).

Freud, Sigmund (1956). Totem und Tabu. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (EA 1913).

Freud, Sigmund (1958). Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (EA 1905).

Freud, Sigmund (2010). Werke aus den Jahren 1932–1939. Frankfurt a. M.: Fischer.

Frey, Hans-Jost (1990). Der unendliche Text. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Friedrich, Hans-Edwin (2000). Kitsch. In: Braungart, Georg/Fricke, Harald/Grubmüller, Klaus/Müller Jan-Dirk/Vollhardt, Friedrich/Weimar, Klaus (Hrsg.). Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1, Berlin: De Gruyter, 263–266.

Fronemann, Wilhelm (1927). Das Erbe Wolgasts. Langensalza: Beltz.

Frønes, Ivar (1994). Dimensions of Childhood. In: Qvortrup, Jens (Hrsg.). Childhood Matters. Social Theory, Practice and Politics. Aldershot: Avebury, 145–164.

Fuchs, Andreas (2009). Dramatische Spannung: moderner Begriff – antikes Konzept. Stuttgart: J. B. Metzler.

Fuhs, Burkhard (1999). Kinderwelten aus Elternsicht. Zur Modernisierung von Kindheit. Opladen: Leske + Budrich.

Fuhs, Burkhard (2009). Das Glück von Kindern als Problem der Erwachsenen. In: Schächter, Markus (Hrsg.). Wunschlos glücklich? Konzepte und Rahmenbedingungen einer glücklichen Kindheit. Baden-Baden: Nomos, 62–65.

Fulda, Daniel (2012). Literarische Familienbiographien. Ein „kleiner, vorstellbarer Ausschnitt der unvorstellbar grausamen Geschichte". In: Der Deutschunterricht 64/2, 50–59.

Fulda, Daniel/Jaeger, Stephan (2019). Einleitung: Romanhaftes Geschichtserzählen in einer erlebnisorientierten, enthierarchisierten und hybriden Geschichtskultur. In: Fulda, Daniel/Jaeger, Stephan (Hrsg.). Romanhaftes Erzählen von Geschichte. Berlin: De Gruyter, 1–58.

Gadamer, Hans-Georg (1990). Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Gesammelte Werke. Bd. I, Tübingen: Mohr Siebeck.

Ganguly, Debjani (2012). Global Literary Refractions. Reading Pascale Casanova's The World Republic of Letters in the Post-Cold War Era. In: Ashcroft, Bill/Mendis, Ranjini/ McGonegal, Julie (Hrsg.). Literature of Our Times. Postcolonial Studies in the Twenty-First Century. Amsterdam: Brill Academic Pub, 15–35.

Gansel, Carsten (1999). Praxisbuch: Moderne Kinder- und Jugendliteratur: Ein Praxishandbuch für den Unterricht. Berlin: Cornelsen.

Gansel, Carsten/Korte, Hermann (2009). Kinder- und Jugendliteratur und Narratologie. Göttingen: V&R.

Gansel, Carsten (2010). Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Berlin: Cornelsen.

Gardner, Sebastian (2001). Psychoanalysis, Contemporary Views. In: Wilson, Robert A./Keil, Frank C. (Hrsg.). The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 683–685.

Garrard, Greg (2004). Ecocriticism. Oxfordshire: Oxford University Press.

Garrett, Jeffrey (1993). Going back to the Source. In: Bookbird 31, 7–33.

Garrod, Simon/Sanford, Anthony (1990). Referential Process in Reading: Focusing on Roles and Individuals. In: Balota, David A./Flores d'Arcais. Giovanni B./Rayner, Keith (Hrsg.). Comprehension Process in Reading. London: Routledge, 465–485.

Gass, William H. (1988). The Concept of Character in Fiction. In: Hoffman, Michael J./Murphy, Patrick D. (Hrsg.). Essentials of the Theory of Fiction. Durham: Duke University Press, 268– 276.

Gavin, Adrienne E. (2012). The Child in British Literature. An Introduction. In: Gavin, Adrienne E. (Hrsg.). The Child in British Literature. Literary Constructions of Childhood, Medieval to Contemporary. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1–20.

Gedike, Friedrich (1787). Einige Gedanken über Schulbücher und Kinderschriften. Berlin: Bei Johann Friedrich Unger.

Genç, Metin (2018). Gattungsreflexion/Schemaliteratur. In: Düwell, Susanne/Bartl, Andrea/Hamann, Christof/Ruf, Oliver (Hrsg.). Handbuch der Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien. Stuttgart: J. B. Metzler, 3–14.

Genette, Gérard (1994). Die Erzählung. München: Wilhelm Fink (EA 1972).

Gennep, Arnold van (1999). Übergangsriten. Frankfurt a. M.: Campus Verlag.

Geppert, Hans Vilmar (1976). Der „andere" historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung. Tübingen: A. Franke.

Geppert, Hans Vilmar (2009). Der historische Roman. Geschichte umerzählt – von Walter Scott bis zur Gegenwart. Tübingen: Narr.

Gerber, Richard (1998). Verbrechensdichtung und Kriminalroman. In: Vogt, Jochen (Hrsg.). Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte. München: Wilhelm Fink, 73–83.

Gernsbacher, Morton Ann (1995). Activating Knowledge of Fictional Characters' Emotional States. In: Weaver, Charles A. III/Mannes, Suzanne/Fletcher Charles Randy (Hrsg.). Discourse Comprehension. Essays in Honor of Walter Kintsch. New York: Routledge, 141–155.

Gess, Nicole (2016). Poetiken des Staunens im frühen 20. Jahrhundert: Brecht, Šklovskij und Benjamin, ihre Theorien der Verfremdung und ein Ausgangspunkt bei Descartes. In: Knaller, Susanne/Rieger, Rita (Hrsg.). Ästhetische Emotion. Formen und Figurationen zur Zeit des Umbruchs der Medien und Gattungen (1880–1939). Heidelberg: Winter, 25–56.

Gethmann-Siefert, Annemarie (2000). Dritte Abteilung: Der absolute Geist §§553–577. In: Drüe, Hermann/Schnädelbach, Herbert (Hrsg.). Hegels „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften" (1830). ein Kommentar zum Systemgrundriß. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 317–374.

Gillis, John R. (1980). Die Geschichte der Jugend. Tradition und Wandel im Verhältnis der Altersgruppen und Generationen in Europa von der 2. Hälfe des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Weinheim: Beltz.

Ginzburg, Carlo (1983). Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. In: Ginzburg, Carlo (Hrsg.). Spurensicherungen: Über verborgene Geschichten, Kunst und soziales Gedächtnis. Berlin: De Gruyter, 61–96.

Ginzburg, Carlo (1985). Indizien: Morelli, Freud und Sherlock Holmes. In: Eco, Umberto/Sebeok, Thomas A./Spelsberg Christiane/Willemsen, Roger/Peirce, Charles Sanders (Hrsg.). Der Zirkel – oder: Im Zeichen der Drei: Dupin, Holmes, Peirce. München: Wilhelm Fink, 125–179.

Gisbertz, Anna-Katharina (2018). Die andere Gegenwart. Zeitliche Interventionen in neueren Generationserzählungen. Heidelberg: Winter.

Gittel, Benjamin (2018). ‚Wirklichkeitsverlust', ‚Wirklichkeitshunger' und ‚Neuer Realismus'. Zur Verschränkung von Gegenwartsdiagnostik, Poetologie und Literaturwissenschaft. In: IASL 43/1, 68–89.

Glasenapp, Gabriele von/Nagel, Michael (1996). Das jüdische Jugendbuch. Von der Aufklärung bis zum Dritten Reich. Stuttgart: J. B. Metzler.

Glasenapp, Gabriele von (2005). „Was ist Historie? Mit Historie will man was" Geschichtsdarstellungen in der neueren Kinder- und Jugendliteratur. In: Glasenapp, Gabriele von/ Wilkending, Gisela (Hrsg.). Geschichte und Geschichten. Die Kinder- und Jugendliteratur und das kulturelle und politische Gedächtnis. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 15–40.

Glasenapp, Gabriele von (2014). Andere Orte. Topographien der Ferne in jugendliterarischen Werken. In: Roeder, Caroline (Hrsg.). Topographien der Kindheit. Literarische mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Ort- und Raumkonstruktionen. Bielefeld: Transcript Verlag, 361–379.

Glasenapp, Gabriele von (2016). Non vitae, sed scholae discimus. Zur literarischen Repräsentation von Schule in der Kinder- und Jugendliteratur des 18. Und 19. Jahrhunderts. In: Genç, Metin/Hamann, Christof (Hrsg.). Institutionen der Pädagogik. Studien zur Kultur- und Mediengeschichte ihrer ästhetischen Formierungen. Würzburg: Königshausen & Neumann, 231–252.

Glasenapp, Gabriele von (2018). Suchbewegungen. Jugendliterarische Positionsbestimmungen vor und nach der Jahrhundertwende. In: Bannasch, Bettina/Matthes, Eva (Hrsg.). Kinder- und Jugendliteratur. Historische, erzähl- und medientheoretische, pädagogische und therapeutische Perspektiven. Münster: Waxmann, 47–65.

Glenberg, Arthur/Meyer, Marion/Lindem, Karen (1987). Mental Models Contribute to Foregrounding during Text Understanding. In: Journal of Memory and Language 26, 69–83.

Glotfelty, Cheryll (1996). Introduction. Literary studies in an age of environmental crisis. In: Glotfelty, Cheryll/Fromm, Harold (Hrsg.). The ecocriticism reader. Landmarks in literary ecology. Athen, Georgia: The University of Georgia Press, 15–36.

Gmelin, Otto (1977). Böses kommt aus Kinderbüchern. Die verpassten Möglichkeiten kindlicher Bewusstseinsbildung. München: Kindler.

Goeb, Alexander (2001). Er war sechzehn, als man ihn hängte. Das kurze Leben des Widerstandskämpfers Bartholomäus Schink. Reinbek: Rowohlt.

Goethe, Johann Wolfgang von (1987). Zu brüderlichem Angedenken Wielands 1813. In: Siegrist, Christoph/Becker, Hans J./Hölscher-Lohmeyer, Dorothea (Hrsg.). Epoche der Wahlverwandtschaften 1807–1814. Bd. 9, München: Carl Hanser, 945–965.

Göttert, Karl-Heinz (2009). Einführung in die Rhetorik. Grundbegriffe – Geschichte – Rezeption. München: Wilhelm Fink UTB.

Goldmann, Lucien (1966). Dialektische Untersuchungen. Neuwied: Luchterhand.

Goldthwaite, John (1997). The Further Adventures of Pinocchio. Chapter XXXVII, in wich Pinocchio returns to school to study Gresham's Law. In: Signal 82, 67–74.

Gombert, Jean Émile (1992). Metalinguistic Development. New York: Springer.

Goodbody, Axel (1998). Literatur und Öko logie: Zur Einführung. In: Goodbody, Axel. (Hrsg.). Literatur und Ökologie. Amsterdam: Editions Rodopi, 11–40.

Goodbody, Axel (2013). Melting Ice and the Paradoxes of Zeno. Didactic Impulses and Aesthetic Distanciation in German Climate Change Fiction. In: Ecozon@. European Journal of Literature, Culture and Environment 4, 1, 92–102.

Gopnik, Alison (1993). How We Know Our Minds. The Illusion of First-Person Knowledge of Intentionality. In: Behavioral and Brain Sciences 16, 1–14.

Gordon, Robert M. (2001). Simulation vs. Theory-Theory. In: Wilson, Robert A./Keil, Frank C. (Hrsg.). The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 765–766.

Gottsched, Johann Christoph (1730). Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen. Leipzig: Breitkopf.

Graesser, Arthur C./Zwaan, Rolf A. (1995). Inference generation and the construction of situation models. In: Weaver, Charles A. III/Mannes, Suzanne/Fletcher, Charles Randy (Hrsg.). Discourse Comprehension: Essays in Honor of Walter Kintsch. New York: Routledge, 117–139.

Greimas, Algirdas Julien (1971). Strukturale Semantik. Methodologische Untersuchungen. Braunschweig: Vieweg+Teubner Verlag.

Grenz, Dagmar/Wilkending, Gisela (1997). (Hrsg.). Geschichte der Mädchenlektüre. Mädchenliteratur und gesellschaftliche Situation der Frau vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Weinheim: Juventa.

Grenz, Dagmar (2008). Mädchenliteratur. In: Wild, Reiner (Hrsg.). Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart: J. B. Metzler, 379–393.

Griebel, Wilfried (2013). Brüche und Diskontinuitäten. Meilensteine für die individuelle Entwicklung und die Bildungslaufbahn. In: JuLit 3, 3–9.

Grimm, Lea (2021). Varianten der Kulturalität in Kinder- und Jugendliteratur aus Asien. Theoretische Kontexte – Prototypen – Didaktische Perspektiven für den Literaturunterricht. Dortmund: Technische Universität Dortmund https://web.archive.org/web/20250504090429/https://eldorado.tu-dortmund.de/items/fde5fa4a-ab82-4e89-96fe-26493551ceaf (04.05.2025).

Griswold, Jerome (1992). Audacious Kids. Coming of Age in America's Classic Children's Books. New York: Routledge.

Groeben, Norbert/Vorderer, Peter (1988). Leserpsychologie: Lesemotivation – Lektürewirkung. Münster: Waxmann.

Groeben, Norbert/Landwehr, Jürgen (1991). Empirische Literaturpsychologie (1980–1990) und die Sozialgeschichte der Literatur. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 16/2, 143–235.

Groeben, Norbert/Hurrelmann, Bettina (2002). Lesekompetenz. Bedingungen, Dimensionen, Funktionen. Weinheim: Juventa.

Groeben, Norbert/Hurrelmann, Bettina (2004). Lesesozialisation in der Mediengesellschaft. Ein Forschungsüberblick. Weinheim: Juventa.

Groeben, Norbert/Schroeder, Sascha (2004). Versuch einer Synopse: Sozialisationsinstanzen – Ko-Konstruktion. In: Groeben, Norbert/Hurrelmann Bettina (Hrsg.). Lesesozialisation in der Mediengesellschaft. Ein Forschungsüberblick. Weinheim, 306–348.

Grübel, Rainer (2012). Kanon, kulturelles Bewusstsein und kulturelles Gedächtnis Bruch, Wandel und Stetigkeit in Kanones der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts zwischen 1984 und 2009. In: Beilein, Matthias/Stockinger, Claudia/Winko, Simone (Hrsg.). Kanon, Wertung und Vermittlung Literatur in der Wissensgesellschaft. Berlin: De Gruyter, 41–58.

Grübel, Rainer (2013). Formalistische und strukturalistische Theorien literarischen Werter und die Werttheorie Bachtins. In: Rippl, Gabriele/Winko, Simone (Hrsg.). Handbuch Kanon und Wertung. Theorie, Instanzen, Geschichte. Stuttgart: J. B. Metzler, 25–31.

Grübel, Rainer (2013a). Das Beispiel Russland. In: Rippl, Gabriele/Winko, Simone (Hrsg.). Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte. Stuttgart: J. B. Metzler, 89–93.

Gruesser, John Cullen (2013). Race, Gender and Empire in American Detective Fiction. Jefferson: McFarland & Co.

Gubar, Marah (2016). The Hermeneutics of Recuperation: What a Kinship-Model Approach to Children's Agency Could Do for Children's Literature and Childhood Studies. In: Jeunesse 8/1, 291–310.

Günther, Hans (1984). Die Verstaatlichung der Literatur. Stuttgart: J. B. Metzler.

Gütt, Arthur/Rüdin, Ernst/Ruttke Falk (1936). Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses: vom 14. Juli 1933 nebst Ausführungsverordnungen. München: Lehmann.

Guillory, John (1993). Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation. Chicago: University of Chicago Press.

Gumbrecht, Hans Ulrich/Müller-Charles, Ulrike (1989). Umwelten/Grenzen. Eine Aporie-Spiel-Retrospektive. Fischer, Joschka (Hrsg.). Ökologie im Endspiel. München: Fink, 69–75.

Gutjahr, Ortrud/Kühlmann, Wilhelm/Wucherpfennig, Wolf (1993). Gesellige Vernunft. Zur Kultur der literarischen Aufklärung. Festschrift für Wolfram Mauser. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Gutjahr, Ortrud (2010). Interkulturalität als Forschungsparadigma der Literaturwissenschaft. Von den Theoriedebatten zur Analyse kultureller Tiefensemantiken. In: Heimböckel, Dieter (Hrsg.). Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un-)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften. München: Wilhelm Fink, 17–39.

Gutjahr, Ortrud (2011). Auf dem Schauplatz eines frühen Selbst. Inszenierungsformen von Kindheit in der Literatur. In: Lange-Kirchheim, Astrid (Hrsg.). Kindheiten. Würzburg: Königshausen & Neumann, 35–55.

Guyer, Paul (2005). The Symbols of Freedom in Kant's Aesthetics. In: Guyer, Paul (Hrsg.). Values of Beauty. Historical Essays in Aesthetics. Cambridge. Cambridge University Press, 222–241.

Habermas, Rebekka (2000). Frauen und Männer des Bürgertums. Eine Familiengeschichte (1750–1850). Göttingen: V&R.

Hæstrup Jørgen (1981). European Resistance Movements, 1939–1945: A Complete History. Westport: Meckler Pub.

Halbwachs, Maurice (1985). Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Haller, Miriam (2005). ‚Unwürdige Greisinnen'. ‚Ageing trouble' im literarischen Text. In: Hartung, Heike (Hrsg.). Alter und Geschlecht. Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s. Bielefeld: transcript Verlag, 45–63.

Haller, Miriam (2010). Aging Studies und Cultural Studies. Inter- und Transdisziplinarität in kulturwissenschaftlichen Alternsstudien. In: Breinbauer, Ines Maria/Ferring, Dieter/Haller, Miriam/Meyer-Wolters, Hartmut (Hrsg.). Transdisziplinäre Alternsstudien. Gegenstände und Methoden. Würzburg: Königshausen & Neumann, 229–254.

Haller, Miriam (2010a). Undoing Age. Die Performativität des alternden Körpers im autobiographischen Text. In: Mehlmann, Sabine/Ruby, Sigrid (Hrsg.). ‚Für Dein Alter siehst Du gut aus!'. Von der Un/Sichtbarkeit des alternden Körpers im Horizont des demographischen Wandels. Multidisziplinäre Perspektiven. Bielefeld: transcript Verlag, 215–233.

Hansen-Löve, Aage Ansgar (1978). Russischer Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Harrison, Robert Pogue (1993). Forests. The Shadow of Civilization. Chicago: University of Chicago Press.

Harrowitz, Nancy (1984). The Body of the Detective Model: Charles S. Peirce and Edgar Allan Poe. In: Eco, Umberto/Sebeok, Thomas A. (Hrsg.). The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce. Bloomington: Indiana University Press, 179–197.

Hartmann, Christian/Vordermayer, Thomas/Plöckinger, Othmar/Töppel, Roman (Hrsg.). Hitler, Mein Kampf. Eine kritische Ausgabe. München: C. H. Beck.

Hartner, Marcus (2012). Perspektivische Interaktion im Roman. Berlin: De Gruyter.

Hazard, Paul (1952). Kinder. Bücher und große Leute. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag.

Hebing, Niklas (2018). Poesie. In: Sandkaulen, Birgit (Hrsg.). G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. Berlin: De Gruyter, 227–256.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1820). Grundlinien der Philosophie des Rechts. Berlin: Nicolai.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970). Vorlesungen über die Ästhetik. Bde. 13.1, 14.2, 15.3. In: Moldenhauer, Eva/Michel, Karl Markus (Hrsg.). G. W. F. Hegel Werke in zwanzig Bänden. Theorie Werkausgabe. Frankfurt a. Main: Suhrkamp (EA 1835).

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970a). Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften. Bde. 10.1, 11.2, 12.3. In: Moldenhauer, Eva/Michel, Karl Markus (Hrsg.). G. W. F. Hegel Werke in zwanzig Bänden. Theorie Werkausgabe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (EA 1817).

Heidegger, Martin (2004). Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (EA 1983).

Heidl, Johann Baptist (1858). Galerie berühmter Pädagogen, verdienter Schulmänner, Jugend- und Volksschriftsteller und Componisten aus der Gegenwart in Biografien und biografischen Skizzen. München: Joseph Anton Finsterlin.

Heise, Ursula K. (2009). Cultures of Risk and the Aesthetic of Uncertainty. In: Benesch, Klaus/ Zwingenberger, Meike. (Hrsg). Scientific Cultures – Technological Challenges: A Transilatic Perspective. Heidelberg: Winter, 17–44.

Heise, Ursula K. (2010). Nach der Natur. Das Artensterben und die moderne Kultur. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Heise, Ursula K. (2016). Imagening Extinction: The Cultural Meanings of Endangered Species. Chicago: Chicago University Press.

Hellman Ben (2006). Velikiy drug detey: Obraz Stalina v sovetskoy detskoj literature. Istorija i povestvovanie: Sbornik statej. Moskva: o. V.

Hellman Ben (2008). Vstreci i stolknoveniya. Stat'i po russkoj literature. In: Slavica Helsingiensia 36, 250–264.

Hellman Ben (2016). Skazka i byl': Istoriya russkoi detskoy literatury. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.

Hempel, Rose (1983). Japan zur Heian-Zeit. Kunst und Kultur. Stuttgart. W. Kohlhammer.

Hengst, Hans/Kelle, Helga (2003). Kinder – Körper – Identitäten. Theoretische und empirische Annährungen an kulturelle Praxis und sozialen Wandel. Weinheim: Juventa.

Hengst, Hans (2017). Ludisch-narrative Fusionen In: https://web.archive.org/web/20250504091615/https://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/2028-ludisch-narrative-fusionen (04.05.2025).

Heraclitus (1995). Fragmente: griechisch und deutsch. Hrsg. v. Bruno Snell. Düsseldort: Artemis & Winkler (EA 1901).

Herder, Johann Gottfried (1994). Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit. Hrsg. v. Hans Dietrich Irmscher. Stuttgart: Revlam (EA 1774).

Heringer, Hans Jürgen (2017). Interkulturelle Kommunikation. Tübingen: UTB.

Hermans, Theo (1996). Translation's Other. An Inaugural Lecture delivered at University College London on 19th March 1996. London. https://web.archive.org/web/20240810002040/https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/198/1/96_Inaugural.pdf (04.05.2025).

Hermans, Theo (1996a). The Translator's Voice in Translated Narrative. In: Target 8/1, 23–48.

Herrmann, Elisabeth (2019). Dialogue, Movement, and World Entanglement: Towards a Reconceptualization of World Literature. In: Lamping, Dieter/Tihanov, Galin (Hrsg.). Vergleichende Weltliteraturen/Comparative World Literatures. DFG-Symposion. Stuttgart: J. B. Metzler, 59–80.

Herrmann, Meike (2005). Fiktionalität gegen den Strich gelesen. Was kann die Fiktionstheorie zu einer Poetik des Sachbuchs beitragen? Berlin: De Gruyter.

Heydebrand, Renate von/Winko, Simone (1996). Einführung in die Wertung von Literatur. Paderborn: Ferdinand Schöningh.

Hielscher, Martina (1996). Emotion und Textverstehen. Eine Untersuchung zum Stimmungskongruenzeffekt. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Hildebrandt, Gunther (1995). Rhythmus und Saisonalität als biologische Konstanten. In: Dilg, Peter/Keil, Gundolf/Moser, Dietz (Hrsg.). Rhythmus und Saisonalität. Kongreßakten des 5. Symposions des Mediävistenverbandes in Göttingen 1993. Sigmaringen: Thorbecke, 13–27.

Hildermeier, Manfred (1998). Geschichte der Sowjetunion 1917–1991 – Entstehung und Niedergang des ersten sozialistischen Staates. München: C. H. Beck.

Hillenbach, Anne-Kathrin (2012). Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses. Bielefeld: Transcript Verlag.

Hillmayr, Heinrich (1974). Roter und weißer Terror in Bayern nach 1918 – Ursachen, Erscheinungsformen und Folgen der Gewalttätigkeiten im Verlauf der revolutionären Ereignisse nach dem Ende des Ersten Weltkriegs. München: C. H. Beck.

Hjelmslev, Louis (1974). Prolegomena zu einer Sprachtheorie. München: Wilhelm Fink.

Hobbes, Thomas (1651). Leviathan. London: Andrew Crooke.

Hobbes, Thomas (1984). Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates. Hrsg. v. Iring Fetscher. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (EA 1651).

Hobbes, Thomas (2017). Vom Bürger. Dritte Abteilung der Elemente der Philosophie. Vom Menschen. Zweite Abteilung der Elemente der Philosophie. Hrsg. v. Lothar R. Waas. Hamburg: Felix Meiner Verlag (EA 1642).

Hobrecker, Karl (1924). Alte vergessene Kinderbücher. Berlin: Mauritius.

Hochman, Baruch (1985). Character in Literature. Ithaca: Cornell University Press.

Hölbling, Walter (1987). Fiktionen vom Krieg im neueren amerikanischen Roman. Tübingen: Narr.

Hoffmann, Lena (2018). Crossover. Mehrfachadressierung in Text, Markt und Diskurs. Zürich: Chronos.

Hofmann, Regina (2010). Der kindliche Ich-Erzähler in der modernen Kinderliteratur. Eine erzähltheoretische Analyse mit Blick auf aktuelle Kinderromane. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Hogan, Michael J. (1996). Hiroshima in History and Memory. Cambridge: Cambridge University Press.

Hogan, Patrick Colm (2011). Affective Narratology. The Emotional Structure of Stories. Lincoln: Nebraska Press.

Hollindale, Peter (1992). Ideology and the Children's Book. In: Hunt, Peter (Hrsg.). Literature for Children. Contemporary Criticism. London: Routledge, 19–40.

Hollindale, Peter (1997). Signs of Childness in Children's Books. Woodchester: Thimble.

Hollm, Jan/ Uebel, Anke (2006). Utopias for our time. Teaching ecotopian and ecodystopian writing. In: Mayer, Sylvia/Wilson, Graham (Hrsg.). Ecodidactic perspectives on English language, literatures and cultures. Trier: wvt, 179–192.

Holmgren, Beth (1995). Why Russian Girls Loved Charskaia. In: The Russian Review 54, 96.

Holt, Nadine van/Groeben, Norbert (2005). Das Konzept des ‚Foregrounding' in der modernen Textverarbeitungspsychologie. In: Journal für Psychologie 4, 311–332.

Holthuis, Susanne (1993). Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Dissertation. Tübingen: Stauffenburg Verlag.

Holtz-Baumert, Gerhard (1957). Kunst ist Waffe. Die Kinderliteratur als wichtigstes Mittel zur sozialistischen Erziehung. In: Der Pionierleiter 8/12, 16.

Holtz-Baumert, Gerhard (1972). Überhaupt brauchen wir eine sozialistische Literatur... Berlin: Der Kinderbuchverlag.

Holzhauer, Hedda (2016). Kriminalistische Serendipity – Ermittlungserfolge im Spannungsfeld zwischen Berufserfahrung, Gefühlsarbeit und Zufallsentdeckungen. Über die Bedeutung von Serendipity im Rahmen (kriminal)polizeilicher Ermittlungstätigkeit. https://web.archive.org/web/20250504093437/https://ediss.sub.uni-hamburg.de/handle/ediss/6960 (04.05.2025).

Honig, Michael-Sebastian (1999). Entwurf einer Theorie der Kindheit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Hopster, Norbert/Josting, Petra/Neuhaus, Joachim (2002). Kinder- und Jugendliteratur 1933–1945. Ein Handbuch. Bd. 1, Stuttgart. J. B. Metzler.

Horaz (1730). Ars poetica. In: Gottsched, Johann Christoph (1730). Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen. Leipzig, 3–54 (EA 19 v. Chr).

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor Wiesengrund (2004). Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (EA 1944).

Horn, Eva (2014). Zukunft als Katastrophe. Frankfurt a. M.: Fischer.

Hotho, Heinrich Gustav (2015). Nachschrift Hotho. In: Hebing, Niklas (Hrsg.). Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1820/1821 und 1823. Bd. 28, 1. Hamburg: Felix Meiner Verlag (EA 1823).

Huck, Christian (2012). Authentizität im Dokumentarfilm. Das Prinzip des falschen Umkehrschlusses als Erzählstrategie zur Beglaubigung massenmedialen Wissens. In: Weixler, Antonius (Hrsg.). Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption. Berlin: De Gruyter, 239–264.

Hucke, Karl-Heinz/Kutzmutz, Olaf (2007). Engagierte Literatur. In: Braungart, Georg/Fricke, Harald/Grubmüller, Klaus/Müller Jan-Dirk/Vollhardt, Friedrich/Weimar, Klaus (Hrsg.). Reallexion der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1, Berlin: De Gruyter, 446–447.

Hülshoff, Thomas (1999). Emotionen. München: Ernst Reinhardt Verlag.

Hürlimann, Bettina (1959). Europäische Kinderbücher in drei Jahrhunderten. Zürich: Atlantis.

Hunscha, Christa (1974). Struwwelpeter und Krümelmonster. Die Darstellung der Wirklichkeit in Kinderbüchern und Kinderfernsehen. Frankfurt a. M.: Fischer.

Hunt, Peter (1988). What Do We Lose When We Lose Allusion? Experiences and Understanding Stories. In: Signal 57, 212–222.

Hunt, Peter (1991). Criticism, Theory and Children's Literature. Oxford: Blackwell Publishing.

Hunt, Peter (2011). International Companion Encyclopedia of Children's Literature. London: Routledge.

Hurrelmann, Bettina (1995). (Hrsg.). Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Frankfurt a. M.: Fischer.

Hurrelmann, Bettina (1996). Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. In: Praxis Deutsch 23, 135, 18–25.

Hutcheon, Linda (1987). Beginning to Theorize Postmodernism. In: Textual Practice 1, 10–31.

Hutcheon, Linda (1988). A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York: Routledge.

Huthwaite, Motoko Fujishiro (1978). Japanese Values: A Thematic Analysis of Contemporary Children's Literature. In: Japanese Journal of Religious Studies 5/1, 59–74.

Iber, Christian (2014). Einführende Überlegungen zu Hegels Ästhetik: In: Arndt, Andreas/Kruck, Günter/Zovko, Jure (Hrsg.). Gebrochene Schönheit. Hegels Ästhetik – Kontexte und Rezeptionen. Hegel-Jahrbuch. Sonderband. Hegel-Forschungen. Berlin: De Gruyter, 9–16.

Ingarden, Roman (1972). Das literarische Kunstwerk. Tübingen: Max Niemeyer.

Ingendahl, Werner (2000). Texte verstehen durch eigene Tätigkeiten. In: Schulmagazin 5–10, 6, 4–7.

Iser, Wolfgang (1970). Die Appellstruktur der Texte. München: Wilhelm Fink.

Iser, Wolfgang (1972). Der implizite Leser. München: Wilhelm Fink.

Ißler, Roland/Scherer, Ludger (2020). Thematologie: Motive, Stoffe und Themen. In: Kurwinkel, Tobias/Schmerheim, Philipp (Hrsg.). Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart: J. B. Metzler, 297–311.

Ivanter, Ben'jamin (1941). Voennoe vospitanie i detskaja literatura. Detskaja literatura 2, 29.

Jablonski, Nils (2022). Insel/Strand. In: Gerstner, Jan/Heller, Jacob Christoph/Schmitt, Christian (Hrsg.). Handbuch Idylle. Stuttgart: J. B. Metzler.

Jacob, Joachim (2004). Schönheit der Literatur. Zur Geschichte eines Problems von Gorgias bis Max Bense. Berlin: De Gruyter.

Jaeger, Friedrich (2020). Die Human-Animal Studies als Herausforderung der Kulturwissenschaften. In: Jaeger, Friedrich (Hrsg.). Menschen und Tiere. Grundlagen und Herausforderungen der Human-Animal Studies. Stuttgart: J. B. Metzler, 1–21.

Jäger, Ludwig (2004). Wieviel Sprache braucht der Geist? Mediale Konstitutionsbedingungen des Mentalen. In: Jäger, Ludwig/Linz, Erika (Hrsg.). Medialität und Mentalität. Theoretische und empirische Studien zum Verhältnis von Sprache, Subjektivität und Kognition. München: Wilhelm Fink, 15–42.

Jaeger, Stephan (2015). Unreliable Narration in Historical Studies. In: Nünning, Vera (Hrsg.). Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives. Berlin: De Gruyter, 371–393.

Jaeger, Stephan (2016). Populäre Geschichtsschreibung: Aus narratologischer Perspektive. In: Popp, Susanne/Schumann, Jutta/Crivellari, Fabio/Wobring, Michael/Springkart, Claudius (Hrsg.). Populäre Geschichtsmagazine in internationaler Perspektive: Interdisziplinäre Zugriffe und ausgewählte Fallbeispiele. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 71–100.

Jäschke, Petra (1988). Produktionsbedingungen und gesellschaftliche Einschätzungen. In: Doderer, Klaus (Hrsg.). Zwischen Trümmern und Wohlstand. Literatur der Jugend 1945–1960. Weinheim: Beltz, 210–520.

Jaeschke, Walter (2003). Hegel-Handbuch. Leben – Werk – Schule. Stuttgart: J. B. Metzler.

Jaeschke, Walter (2014). Die gedoppelte Schönheit. Idee des Schönen oder Selbstbewusstsein des Geistes? In: Arndt, Andreas/Kruck, Günter/Zovko, Jure (Hrsg.). Gebrochene Schönheit. Hegels Ästhetik – Kontexte und Rezeptionen. Hegel-Jahrbuch. Sonderband. Hegel-Forschungen. Berlin: De Gruyter, 17–29.

Jakobi, Stefanie (2020). Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. In: Kurwinkel, Tobias/Schmerheim, Philipp (Hrsg.). Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart: J. B. Metzler, 312–321.

Jakobson, Roman (1972). Novejsaja russkaja poėzija [1921]. In: Stempel, Wolf-Dieter (Hrsg.). Texte der russischen Formalisten. Bd. 2, München: Wilhelm Fink, 18–135.

James, Allison/Prout, Alan (1990). A new Paradigm for the Sociology of Childhood? Provenance, Promise and Problems. In: James, Allison/Prout, Alan (Hrsg.). Constructing and Reconstructing Childhood. Contemporary issues in the sociological study of childhood. London: Routledge, 7–33.

Jannidis, Fotis (2002). Autor, Autorbild und Autorintention. Berlin: De Gruyter.

Jannidis, Fotis (2004). Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. Berlin: De Gruyter.

Janovskaja, Ėsfir' (1927). Nužna li skazka proletarskomu rebënku? In: Arnautov, Vasil'/Mironov Nikolaj/Sokoljanskij, Igor'/Janovskaja, Ėsfir' (Hrsg.). Igra, skazka i romantika v rabote s det'mi. Char'kov: Gosudarstvennoe izdatel'stvo Ukrainy, 29–41.

Jaspers, Karl (1965). Hoffnung und Sorge. Schriften zur Politik 1945–1965. München: Wilhelm Fink.

Jauß, Hans Robert (1970). Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: Jauß, Hans Robert (Hrsg.). Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 144–207.

Jean Paul (1959–1963). Sämtliche Werke. 6 Bde. Hrsg. v. Norbert Miller. München: Carls Hansser.

Jens, Walter (1977). Art. Rhetorik. In: Kohlschmidt, Werner/Mohr, Wolfgang (Hrsg.). Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3, Berlin: De Gruyter, 432–456.

Jong, Steffi de (2020). Witness Auschwitz? Wie VR-Zeugenschaft verändert. In: Public History Weekly 8, 4 (2020). https://web.archive.org/web/20250504093845/https://public-history-weekly.degruyter.com/8-2020-4/witness-auschwitz-vr/ (04.05.2025).

Josting, Petra (2008). Faschismus. In: Wild, Reiner (Hrsg.). Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart: J. B. Metzler, 278–294.

Josting, Petra (2008a). Exilliteratur. In: Wild, Reiner (Hrsg.). Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart J. B. Metzler, 295–311.

Juhasz, Alexandra. (2006). Introduction: Phony Definitions of the Fake Documentary. In: Juhasz, Alexandra/Lerner, Jesse (Hrsg.). F Is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1–18.

Jung, Carl Gustav (1957). Zur Phänomenologie des Geistes im Märchen. In: Jung, Carl Gustav (Hrsg.). Bewußtes und Unbewußtes. Beiträge zur Psychologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 101–115 (EA 1945).

Jung, Carl Gustav (1978). Archetypen: Urbilder und Wirkkräfte des kollektiven Unbewussten. Solothur: Walter (EA 1934).

Jung, Carl Gustav (1995). Nach der Katastrophe. In: Jung, Carl Gustav (Hrsg.). Gesammelte Werke. Bd. 10, Solothur: Walter, 219–244 (EA 1945).

Junkerjürgen, Ralf (2001). Spannung. Narrative Verfahrensweisen der Leseraktivierung. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Just, Klaus Günther (1966). Edgar Allan Poe und die Folgen. In: Just, Klaus Günther (Hrsg.). Übergänge. Probleme und Gestalten der Literatur. Bern: Francke, 58–78.

Kagelmann, Andre (2020). „Unwissenheit ist Stärke". Über das (Un-)Politische in der Jugendliteratur am Beispiel der ‚Anti-AfD-Romane' Endland von Martin Schäuble und Der Schuss von Christian Linker. In: Roeder, Caroline (Hrsg.). Parole(n) – Politische Dimensionen von Kinder- und Jugendmedien. Stuttgart: J. B. Metzler, 181–198.

Kaminski, Winfred (1988). Kinder- und Jugendliteratur in der Zeit von 1945 bis 1960. In: Doderer, Klaus (Hrsg.). Zwischen Trümmern und Wohlstand. Literatur der Jugend 1945–1960. Weinheim: Beltz, 19–207.

Kästner, Erich (1953). Jugend. Literatur und Jugendliteratur. In: Internationale Tagung für das Jugendbuch. Berichte und Vorträge. Aaurau: Sauerländer, 179–189.

Kang, Xiaofei (2006). The cult of the fox. Power, gender, and popular religion in Late Imperial and Modern China. New York: Routledge.

Kant, Immanuel (1917). Zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht. Leipzig: Felix Meiner Verlag (EA 1784).

Kant, Immanuel (1990). Die Metaphysik der Sitten. Hrsg. v. Hans Ebeling. Stuttgart: Reclam.

Kant, Immanuel (2003). Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. Hrsg. v. Reinhard Brandt. Hamburg: Felix Meiner Verlag (EA 1797).

Kant, Immanuel (2009). Kritik der Urteilskraft. Hrsg. v. Heiner F. Klemme. Hamburg: Felix Meiner Verlag (EA 1790).

Kant, Immanuel (2021). Kritik der reinen Vernunft. Hrsg. v. Benno Erdmann. Berlin. De Gruyter.

Karg, Ina/Jessen, Barbara (2014). (Hrsg.). Kanon und Literaturgeschichte: Facetten einer Diskussion. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Karg, Ina/Kuzminykh, Ksenia (2014). Sprache und Literatur als Bildungskomponenten. Diskurs, Historie und Empirie. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Karrenbrock, Helga (1995). Märchenkinder-Zeitgenossen: Untersuchungen zur Kinder- und Jugendliteratur der Weimarer Republik. Berlin. De Gruyter.

Keen, Suzanne (2011). (Hrsg.). Narrative and the Emotions I. In: Special Issue of Poetics Today, 32.1.

Kelle, Udo/Kluge, Susann (2010). Vom Einzelfall zum Typus. Fallvergleich und Fallkontrastierung in der qualitativen Sozialforschung. Wiesbaden: Springer.

Keller, Heidi (2008). Die Bedeutung kultureller Modelle für Entwicklung und Bildung: Sozialisation, Enkulturation, Akkulturation und Integration. In: IMIS-Beiträge 34, 103–115.

Kelleter, Frank (2012). Populäre Serialität. Eine Einführung. In: Kelleter, Frank (Hrsg.). Populäre Serialität: Narration-Evolution-Distinktion. Bielefeld: Transcript Verlag, 11–42.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine (2000). Quelle place pour les émotions dans la linguistique du XXe siècle? Remarques et aperçus. In: Plantin, Christian/Doury, Marianne/Traverso, Véronique (Hrsg.). Les émotions dans les interactions. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 33–74.

Kiefer, Annegret (1991). Das Problem einer „jüdischen Rasse". Eine Diskussion zwischen Wissenschaft und Ideologie (1870–1930). Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Kintsch, Walter (1998). Comprehension. A paradigm for cognition. Cambridge: Cambridge University Press.

Kirkegaard, Søren (1909). Entweder – Oder: ein Lebensfragment. Dresden: C. Ludwig Ungelenk.

Kittel, Harald (1988). Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Klausmeier, Ruth-Gisela (1963). Völkerpsychologische Probleme in Kinderbüchern. Vergleichende Untersuchungen an englischer, französischer und deutschschweizerischer Kinderliteratur. Bonn: Bouvier.

Klein, Kathleen Gregory/Keller, Joseph (1998). Der deduktive Detektivroman. Ein Genre, das sich selbst zerstört. In: Vogt, Jochen (Hrsg.). Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. München: Wilhelm Fink, 428–443.

Klein, Christian/Martínez, Matías (2009). Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens. In: Klein, Christian/Martínez, Matías (Hrsg.). Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens. Stuttgart: J. B. Metzler, 1–13.

Klimeck, Sonja (2017). Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien? Eine vergleichende Studie. In: kids & media. Zeitschrift für Kinder- und Jugendmedienforschung 2, 24–44.

Klingberg, Göte (1973). Kinder- und Jugendliteraturforschung. Eine Einführung. Wien: Böhlau.

Klingberg, Göte (1986). Children's Fiction in the Hands of the Translators. Lund: CWK Gleerup.

Knaller, Susanne (2007). Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität. Heidelberg: Winter.

Knaller, Susanne/Rieger, Rita (2016). Ästhetische Emotion. Modelle und Paradigmen in Zeiten des Umbruchs der Künste und Wissenschaften. Eine Einleitung. In: Knaller, Susanne/Rieger, Rita (Hrsg.). Ästhetische Emotion. Formen und Figurationen zur Zeit des Umbruchs der Medien und Gattungen (1880–1939). Heidelberg: Winter, 7–24.

Kneepkens, E. W. E. M./Zwaan Rolf A. (1994). Emotions and literary text comprehension. In: Poetics 23, 125–138.

Kniesche, Thomas (2015). Einführung in den Kriminalroman. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Knoepflmacher, Ulrich C./Myers, Mitzi (1997). Crosswriting and the Reconceptualizing of Children's Literary Studies. In: Children's Literature 25, VII–XVI.

Koch, Walter (1993). The Biology of Literature. Bochum: Brockmeyer Verlag.

Kölzer, Christan (2007). Warum Erwachsene ‚Jugendbücher' lesen dürfen – und andersherum! Dual address in Philip Pullmans Fantasy-Trilogie His Dark Materials. In: Bonacker, Maren (Hrsg.). Das Kind im Leser. Phantastische Texte als all-ages-Lektüre. Tagungsband zum Wissenschaftlichen Symposium Pinocchios Freunde. Trier: wvt, 16–26.

Köppe, Tilmann (2008). Literatur und Erkenntnis. Studien zur kognitiven Signifikanz fiktionaler literarischer Werke. Paderborn: Brill/mentis.

Kövecses, Zoltán (1988). The Language of Love. The Semantics of Passion in Conversational English. London: Routledge.

Konrad, Eva-Maria (2014). Panfiktionalismus. In: Klauk, Tobias/Köppe, Tilmann (Hrsg.). Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch. Berlin: De Gruyter, 235–255.

Konrad, Eva-Maria (2014a). Dimensionen der Fiktionalität. Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft. Münster: Waxmann.

Konrad, Eva-Maria (2022). „Was aber feststand, waren ein paar Daten, Fakten" – Dokufiktion als Grenzfall. In: Bidmon, Agnes/Lubkoll, Christine (Hrsg.). Dokufiktionalität in Literatur und Medien. Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion. Berlin: De Gruyter, 71–90.

Koppe, Susanne (1993). Koproduktionen. Der internationale Rotstift. In: Jugendliteratur I, 20–25.

Koppenfels, Martin von (2007). Immune Erzähler: Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans. München. Wilhelm Fink.

Korte, Barbara (1993). Körpersprache in der Literatur. Theorie und Geschichte am Beispiel englischer Erzählprosa. Tübingen: A. Francke.

Koschorke, Albrecht (2012). Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie. Frankfurt a. M.: Fischer.

Krämer, Sybille (2007). Ist Schillers Spielkonzept unzeitgemäß? Zum Zusammenhang von Spiel und Differenz in den Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen". In: Bürger, Jan (Hrsg.). Friedrich Schiller. Dichter, Denker, Vor- und Gegenbild. Göttingen: Wallstein, 158–171.

Krappmann, Lothar (1988). Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an den Interaktionsprozessen. Stuttgart: Klett-Cotta.

Krause, Marcus (2017). Infame Menschen. Zur Epistemologie literarischer Fallgeschichten 1774–1816. Berlin: Kulturverlag Kadmos.

Kristeva, Julia (1971). Probleme der Textstrukturierung. In: Tel Quel. Die Demaskierung der bürgerlichen Kulturideologie. München: Wilhelm Fink, 135–154.

Kristeva, Julia (1972). Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Ihwe, Jens (Hrsg.). Literaturwissenschaft und Linguistik. Bd. 3, Frankfurt a. M.: Athenäum, 345–375.

Kristeva, Julia (1980). Desire in language: a semiotic approach to literature and art. Hrsg. v. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.

Kristeva, Julia (1982). Powers of horror: an essay on abjection. New York. Columbia University Press.

Kristeva, Julia (1990). Fremde sind wir uns selbst. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Kristeva, Julia (1996). Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Kimmich, Dorothee/Renner, Rolf Günter/Stiegler, Bernd (Hrsg.). Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam, 334–348.

Kroner, Richard (1961). Von Kant bis Hegel. Tübingen: Mohr.

Kruck, Günter (2014). Die doppelte Kontingenz als notwendige Bestimmung der Kunst – Hegels Begreifen der Kunst. In: Arndt, Andreas/Kruck, Günter/Zovko, Jure (Hrsg.). Gebrochene Schönheit. Hegels Ästhetik – Kontexte und Rezeptionen. Hegel-Jahrbuch. Sonderband. Hegel-Forschungen. Berlin: De Gruyter, 30–46.

Krupskaja, Nadežda (1957). Pedagogočeskie sočinenija v 10 tomach. Moskva: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR.

Kühner, Carl (1862). Jugendlectüre, Jugendliteratur. In: Schmid, Karl Adolf (Hrsg.). Encyklopädie des gesammten Erziehungs- und Unterrichtswesens. Bd. 3, Gotha: Verlag von Rudolf Besser, 802–840.

Kümmerling-Meibauer, Bettina (1999). Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon. Stuttgart: J. B. Metzler.

Kümmerling-Meibauer, Bettina (2003). Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung. Stuttgart: J. B. Metzler.

Kümmerling-Meibauer, Bettina (2012). Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Kümmerling-Meibauer, Bettina (2016). Avantgarde im Bilderbuch. Die Scheuche (1925) von Kurt Schwitters, Käte Steinitz und Theo van Doesburg. In: Delabar, Walter/Kocher, Ursula/Schulz, Isabel (Hrsg.). Transgression und Intermedialität. Die Texte von Kurt Schwitters. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 307–320.

Kümmerling-Meibauer, Bettina (2018). The Routledge Companion to Picturebooks. London: Routledge.

Kümmerling-Meibauer, Bettina (2020). Begriffsdefinitionen. In: Kurwinkel, Tobias/Schmerheim, Philipp (Hrsg.). Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart: J. B. Metzler, 3–6.

Künnemann, Horst (1995). Editorial. In: Bulletin Jugend + Literatur 26/5, 3.

Kullmann, Thomas (2008). Englische Kinder- und Jugendliteratur: eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Kuzminykh, Ksenia (2009). Internet im Deutschunterricht. Ein Konzept der muttersprachlichen und fremdsprachlichen Deutschdidaktik. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Kuzminykh, Ksenia (2019). Literalität in kinder- und jugendliterarischen Werken. In: Glottodidactica – an international journal of applied linguistics 46/1, 91–110.

Kuzminykh, Ksenia (2019a). Poslušanie ili samodeterminacija? In: Mundo Eslavo 18, 105–117.

Kuzminykh, Ksenia (2019b). Devič'i obrazy v kontekste mirivoj literatury – linii dlja sravnenija. In: Sbornik materialov konferencii 5th Andalusian Slavic Studies Workdays International Conference. Moskva: Izdatel'stvi Ėksmo, 527–536.

Kuzminykh, Ksenia (2020). Kindheit- und Kindlichkeitskonzeptionen in der russischen Literatur des 21. Jahrhunderts. In: Glottodictica – an international journal of applied lingiustics 47/2, 121–135.

Kuzminykh, Ksenia (2020a). Was macht Kriminal- und Detektivromane lesenswert? Überlegungen zur internationalen Kinder- und Jugendliteratur. In: Weigl, Anna/Nübler, Norbert/Lis, Tomasz/Mrowiński, Damian/Hansen, Lena/Krumbeck, Stefan (Hrsg.). Tagungsband zur internationalen Tagung Junge Slavistik im Dialog 2019. Hamburg, 143–154.

Kuzminykh, Ksenia (2021). Darstellung der inneren Welten von erkrankten Figuren in der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. In: Anafora VIII/2, 267–290.

Kuzminykh, Ksenia (2021a). Spitzbuben, Streber und Bösewichte: Elemente des Komischen in der russischen Kinder- und Jugendliteratur im 21. Jahrhundert In: Weigl, Anna/Nübler, Norbert/Lis, Tomasz/Mrowiński, Damian/Hansen, Lena/Krumbeck, Stefan (Hrsg.). Tagungsband zur internationalen Tagung Junge Slavistik im Dialog 2020. Hamburg: Dr. Kovač, 155–168.

Kuzminykh, Ksenia (2021b). Mechanismen der Bewusstseins- und der Gefühlsdarstellung in Romanen von Stefanie Höfler aus intertextueller Perspektive. In: Literatur im Unterricht 3, 239–252.

Kuzminykh, Ksenia (2021c). Die Genese des Bösen: philosophische und psychologische Dimensionen des Verbrechens. 47 Oldenburger Kinder- und Jugendbuchmesse https://www.kibum.de (04.05.2025).

Kuzminykh, Ksenia (2022). Spannungskonstruktionen in der Abenteuerliteratur für Kinder- und Jugendliche. In: Khrushcheva, Daria/Schwindt, Mark/Zabirko, Oleksandr (Hgrs.). Figurationen des Ostens. Zwischen Literatur, Philosophie und Politik. Slawistik. Bd. 9, Berlin: Frank & Timme, 297–317.

Kuzminykh, Ksenia (2022a). Ästhetische Verfahren der adressatenorientierten Figurenkonzeption am Beispiel des jugendliterarischen Werks von Dita Zipfel *Wie der Wahnsinn mir die Welt erklärte*. In: Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi – Studien zur deutschen Sprache und Literatur 47, 27–52.

Kuzminykh, Ksenia (2022b). Fremdbegegnungen und Alteritätserfahrungen in psychologischen Adoleszenzromanen. In: Zagreber Germanistische Beiträge, 31, 161–182.

Kuzminykh, Ksenia (2022c). Medienintegriertes Arbeiten im DaF-Unterricht mit der Novelle *Die Entdeckung der Currywurst* von Uwe Timm und der gleichnamigen Graphic Novel von Isabel Kreitz. In: Arendt, Christine/Lay, Tristan/Wrobel, Dieter (Hrsg.). Medienwechsel und Medienverbund im Kontext DaF/DaZ, Literaturadaptionen und polymediale Textnetze im Kontext Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. München: Iudicium, 95–108.

Kuzminykh, Ksenia (2022d). Ästhetische Hybridisierung von Fiktionalität und Faktualität als Erzählstrategie in historical narratives am Beispiel des jugendliterarischen Werks *Dunkelnacht* von Kirsten Boie (2021). In: Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi – Studien zur deutschen Sprache und Literatur 48, 1–25.

Kuzminykh, Ksenia (2023). Facetten des Unglücks. Ästhetische Verfahren der Bewusstseinsdarstellung und -veränderung in Werken von Annette von Droste-Hülshoff, Evdokija Rostopčina und Anna Bunina. In: Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi – Studien zur deutschen Sprache und Literatur 49, 55–87.

Lacan, Jacques (2019). Desire and its Interpretation: The Seminar of Jacques Lacan, Book VI. Cambridge: Cambridge University Press.

Lachmann, Renate (1970). Die ‚Verfremdung' und das ‚Neue Sehen' bei Viktor Šklovskij. In: Poetica 3, 226–249.

Lakoff, George/Johnson, Mark (1998). Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern. Heidelberg: Carl-Auer Verlag.

Lamarque, Peter (1981). How Can We Fear and Pity Fictions? In: Britisch Journal of Aesthetics 21/4, 291–304.

Lamarque, Peter/Olsen, Stein Haugom (1994). Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective. Oxford: Oxford University Press.

Lamping, Dieter (2011). Die Idee der Weltliteratur. Ein Konzept Goethes und seine Karriere. Stuttgart: Kröner.

Lamping, Dieter (2013). Internationale Literatur. Eine Einführung in das Arbeitsgebiet der Komparatistik. Göttingen: V&R.

Lamping, Dieter (2015). Einleitung. In: Lamping, Dieter (Hrsg.). Meilensteine der Weltliteratur. Stuttgart: Kröner, VII–X.

Lamping, Dieter (2018). Was ist Weltliteratur? Ein Begriff und seine Bedeutungen. In: Escher, Anton/Spickermann, Heike C. (Hrsg.). Perspektiven der Interkulturalität: Forschungsfelder eines umstrittenen Begriffs. Heideberg: Winter, 127–141.

Lamping, Dieter (2019). Einleitung. In: Lamping, Dieter/Tihanov, Galin (Hrsg.). Vergleichende Weltliteraturen/Comparative World Literatures. DFG-Symposion. Stuttgart: J. B. Metzler, 1–12.

Lano, Carolin (2011). Die Inszenierung des Verdachts. Stuttgart: ibidem-Verlag.

Laska, Peter (1974). Kant and Hegel on Practical Reason. In: O'Malley, Joseph J./Algozin, Keith W./Weiss, Frederick G. (Hrsg.). Hegel and the History of Philosophy. Proceedings of the 1972 Hegel Society of America Conference. Den Haag: Martinus Nijhoff, 129–140.

Latour, Bruno (1993). Aramis, ou l'amour des techniques. Paris. La Decouverte.

Lauter, Paul (1994). Melville Climbs the Canon. In: American Literature 66/1, 1–24.

Lazarus, Richard S./Smith, Craig A. (1988). Knowledge and appraisal in the cognition-emotion relationship. In: Cognition and Emotion 2, 281–300.

Leerssen, Joep (2000). The Rhetoric of National Character: A Programmatic Survey. In: Poetics Today 21/2, 267– 292.

Leibniz, Gottfried Wilhelm (1890). Philosophische Schriften. 7 Bde. Hrsg. v. Carl Immanuel Gerhardt. Berlin: Weidmann.

Lejeune, Philippe (1994). Der autobiographische Pakt. Frankfurt a. M.

Lenzen, Dieter (1985). Mythologie der Kindheit. Die Verewigung des Kindlichen in der Erwachsenenkultur. Versteckte Bilder und vergessene Geschichten. Reinbek bei. Hamburg: Rowohlt.

Leskovec, Andrea (2011). Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Leskovec, Andrea (2023). Radikale Fremdheit in literarischen Texten. In: Dudzik, Yvonne (Hrsg.). Im Zeichen des Unverfügbaren. Literarische Selbst- und Fremdbilder im 20. und 21. Jahrhundert. Bielefeld: transcript Verlag, 87–108.

Leuzinger-Bohleber, Marianne (2009). Frühe Kindheit als Schicksal? Trauma, Embodiment, Soziale Desintegration. Psychoanalytische Perspektiven. Stuttgart: Kohlhammer.

Lewis, Michael/Saarni, Carolyn (1985). Culture and Emotions. In: Lewis, Michael/Saarni, Carolyn (Hrsg.). The Socialisation of Emotions. New York: Routledge,1–17.

Lexe, Heidi (2017). Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur. In: kids & media. Zeitschrift für Kinder- und Jugendmedienforschung 2, 2–23.

Liddell, Robert (1955). A Treatise on the Novel. London: Jonathan Cape.

Liessmann, Konrad Paul (2009). Ästhetische Empfindungen. Wien: facultas.

Lindemann, Uwe (1999). Die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen: Polyperspektivismus, Spannung und der iterative Modus der Narration bei Samuel Richardson, Choderlos de Laclos, Ludwig Tieck, Wilkie Collins und Robert Browning. In: Röttgers, Kurt (Hrsg.). Perspektive in Literatur und bildender Kunst. Essen: Brill/Wilhelm Fink, 48–81.

Lindenpütz, Dagmar (2000). Natur und Umwelt als Thema der Kinder- und Jugendliteratur. In: Lange, Günter (Hrsg.). Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Baltmannsweiler: Schneider, 727–745.

Lindner, Werner (1996). Jugendprotest seit den fünfziger Jahren. Dissens und kultureller Eigensinn. Opladen: Leske + Budrich.

Link, Hannelore (1976). Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme. Stuttgart: Reclam.

Links, Christoph (2010). Das Schicksal der DDR-Verlage. Die Privatisierung und ihre Konsequenzen. Berlin: Ch. Links Verlag.

Locke, John (1966). Gedanken über Erziehung. Stuttgart: Reclam.

Lönker, Fred (1990). Der fremde Sinn: Überlegungen zu den Übersetzungskonzeptionen Schleiermachers und Benjamins. In: Bauer, Roger/Fokkema, Douwe (Hrsg.). Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association. Bd. 5, München: iudicium, 345–352.

Lohauß, Peter (1995). Moderne Identität und Gesellschaft. Theorien und Konzepte. Opladen: Leske + Budrich.

Lokatis, Siegfried (2006). Produktionsbedingungen, Zensur- und Verlagswesen in der DDR. In: Steinlein, Rüdiger/Strobel, Heidi/Kramer, Thomas (Hrsg.). Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. SBZ/DDR. Von 1945–1990. Stuttgart: J. B. Metzler, 101–113.

Lokatis, Siegfried (2009). Die Hauptverwaltung des Leselandes. In: Aus Politik und Zeitgeschichte 11, 23–31.

Lombroso, Cesare (1887). Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung. Hamburg: Richter.

Lotman, Jurij Michajlovič (1970). Struktura chudožestevennogo teksta. Moskva. Iskusstvo.

Lotman, Jurij Michajlovič (1972). Die Struktur literarischer Texte. München: Wilhelm Fink.

Lugowski, Clemens (1994). Die Form der Individualität im Roman. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Luhmann, Niklas (1989). Individuum, Individualität, Individualismus. In: Luhmann, Niklas (Hrsg.). Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 149–258.

Luhmann, Niklas (1997). Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Lukács, Georg (1972). Ästhetik. 4 Bde. Berlin: Luchterhand.

Lunačarskij, Anatolij (1976). Der Formalismus in der Kunstwissenschaft. In: Günther, Hans/Hielscher, Karla (Hrsg.). Marxismus und Formalismus. Dokumente einer literaturtheoretischen Kontroverse. Frankfurt a. M.: Ullstein, 83–95.

Lundin, A. H. (2004). Constructing the Canon of Children's Literature: Beyond Library Walls and Ivory Towers. London: Routledge.

Lustiger, Anne (1998). Rotbuch: Stalin und die Juden. Berlin: Aufbau-Sachbuch.

Lypp, Maria (1984). Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur. Frankfurt a. M.: Dipa.

Lypp, Maria (2000). Die Kunst des Einfachen in der Kinderliteratur. In: Lange, Günter (Hrsg.). Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Baltmannsweiler: Schneider, 828–843.

Lysgaard, Sverre (1955). Adjustment in a Foreign Society: Norwegian Flubright Grantees Visiting the United States. In: International Social Science Bulletin 7, 45–58.

MacLeod, Anne Scott (1994). American Childhood: Essays on Children's Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries. Athens, Georgia: The University of Georgia Press.

Mailahn, Klaus (2006). Der Fuchs in Glaube und Mythos. Münster: Literatur Verlag.

Makropoulos, Michael (1998). Modernität als Kontingenzkultur. Konturen eines Konzepts. In: PuH XVII, 55–79.

Malinowski, Bronislaw (1922). Argonauts of the Western Pacific. London: Monoskop.

Margolin, Uri (1987). Introducing and Sustaining Characters in Literary Narrative. A Set of Conditions. In: Style 21, 107–124.

Margolin, Uri (1990). Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective. In: Poetics Today 11/4, 843–871.

Margolin, Uri (1995). Characters in Literary Narrative. Representation and Signification. In: Semiotica 106, 3/4, 373–392.

Marinelli-König, Gertraud (2007). Russische Kinderliteratur in der Sowjetunion der Jahre 1920–1930. München: Verlag Otto Sagner.

Martínez, Matías (2009). Erzählen im Journalismus. In: Klein, Christian/Martínez, Matías (Hrsg.). Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens. Stuttgart: J. B. Metzler, 179–191.

Martínez, Matías/Scheffel, Michael (2016). Einführung in die Erzähltheorie. München: C. H. Beck.

Marx, Karl/Engels, Friedrich (1972). Manifest der Kommunistischen Partei. Grundsätze des Kommunismus. Stuttgart: Reclam.

Matsui, Tadashi (1990). Japan: Jugendliteratur, Bilderzeitschriften und Leseförderung. In: Eselsohr 9, 12–14.

Matsui, Tadashi (1995). On the Threshold of a New Era in Vietnam. In: Bookbird 33/2, 6–10.

Matsuoka, Kyoto (1996). Ost und West, Nord und Süd: Was für einen Eindruck voneinander vermittelt unsere Kinderliteratur? In: Tausend und ein Buch 2, 4–13.

Mattenklott, Gundel (1994). Zauberkreide. Kinderliteratur seit 1945. Frankfurt a. M.: Fischer.

Matuschek Stefan (2019). Weltliteratur und die Dialektik der Weltanschauungen. In: Lamping, Dieter/Tihanov, Galin. (Hrsg.). Vergleichende Weltliteraturen/Comparative World Literatures. DFG-Symposion. Stuttgart: J. B. Metzler, 433–451.

Mause, Lloyd de (1974). The History of Childhood. New York: Psychohistory Press.

Mayer, Sylvia (2015). Klimawandelroman. In: Dürbeck, Gabriele/Stobbe, Urte (Hrsg.). Ecocriticism. Eine Einführung. Köln: Böhlau, 233–244.

Mead, Margaret (1929). Coming of Age in Samoa. A Psychological Study of Primitive Youth of Western Civilization. London: Morrow.

Mecklenburg, Norbert (2008). Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft. München: Iudicium.

Meek, Margaret/Watson, Victor (2003). Coming of Age in Children's Literature: Growth and Maturity in the Work of Philippa Pearce, Cynthia Voigt and Jan Mark. London: Continuum.

Meier, Franziska (2020). Das Böse in uns – ein Streifzug durch die europäische Literatur. In: Jehle, Jörg-Martin (Hrsg.). Das sogenannte Böse. Das Verbrechen aus internationaler Perspektive. Baden-Baden: Nomos, 109–128.

Meltzoff, Andrew N. (1995). Understanding the Intentions of Others. Re-Enactment of Intended Acts by 18-Month-Old Children. In: Developmental Psychology 31, 838–850.

Mengel, Ewald (1986). Geschichtsbild und Romankonzeption: Drei Typen des Geschichtsverstehens im Reflex der Form des englischen historischen Romans. Heidelberg: Winter.

Merton, Robert King (1989). Unanticipated Consequences and Kindred Sociological Ideas: A Personal Gloss. In: Mongardini, Carlo/Tabboni, Simonetta (Hrsg.). L'Opera di R. K. Merton e la sociologia contemporanea. Genoa: Ecig, 307–329.

Merton, Robert King (2004). Afterword. Autobiographic Reflections on the Travels and Adventures of Serendipity. In: Merton, Robert King/Barber, Elinor (Hrsg.). The Travels and Adventures of Serendipity. Princeton: Princeton University Press, 230–298.

Messent, Peter (2012). The Crime Fiction Handbook. Malden: Wiley Blackwell.

Meyer-Sickendiek, Burkhard (2005). Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Miall, David S. (1988). Affect and narrative: A model of response to stories. In: Poetics 17, 259–272.

Miall, David S. (1995). Anticipation and Feeling in Literary Response. A Neuropsychological Perspective. In: Poetics 23, 275–298.

Michals, Teresa (2014). Books for children, books for adults: age and the novel from Defoe to James. Cambridge: Cambridge University Press.

Middel, Carina (2017). Schiller und die philosophische Anthropologie des 20. Jahrhunderts. Ein ideengeschichtlicher Brückenschlag. Berlin: De Gruyter.

Milgram, Stanley (1982). Das Milgram-Experiment: Zur Gehorsamsbereitschaft gegenüber Autorität. Hamburg: Rowohlt.

Möller, Ralf (2021). Serendipität. In: Schilling, Erik (Hrsg.). Umberto Eco Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J. B. Metzler, 358–361.

Monschein, Ylva (1988). Der Zauber der Fuchsfee. Entstehung und Wandel eines „Femme-fatale"-Motivs in der chinesischen Literatur. Dissertation. Heidelberg: Universität https://web.archive.org/web/20250504100247/https://epub.ub.uni-muenchen.de/5334/1/5334.pdf (04.05.2025).

Montaigne, Michel de (1998). Essais. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (EA 1580–1588).

Moog-Grünewald, Maria (1997). (Hrsg.). Kanon und Theorie. Heidelberg: Winter.

Moretti, Franco (2014). Conjectures on World Literature. In: Damrosch, David (Hrsg.). World Literature in Theory. Malden: Wiley Blackwell, 159–179.

Morton, Timothy (2007). Ecology without nature. Rethinking environmental aesthetics. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Müller, Harro (1988). Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M.: Bodenheim Athenaeum Verlag.

Mukařovský, Jan (1970). Kapitel aus der Ästhetik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Munslow, Alun (2000). Narrative. In: Munslow, Alun (Hrsg.). The Routledge companion to historical studies. London: Routledge, 169–174.

Munslow, Alun (2007). Narrative and history. Basingstoke: Hampshire.

Nahl, Ruth van (2019). Jugendkrimis im 21. Jahrhundert: Eine Typologie. Baden-Baden: Nomos.

Nassen, Ulrich (2000). Einige programmatische Vorbemerkungen zum hermeneutischen Verständnis des interkulturell und intrakulturell Differenten in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur nach 1945. In: Nassen, Ulrich/Weinkauff, Gina (Hrsg.). Konfigurationen des Fremden in der Kinder- und Jugendliteratur nach 1945. München: iudicium, 9–18.

Nefzer, Ingeborg (1993). Erzählkunst und Illustration: Von der traditionellen Kindergeschichte zum psychologischen Kinderroman. Frankfurt a. M.: Universitätsverlag.

Neuhaus, Stefan (2013). Sozialgeschichte und systemtheoretische Wert(ungs)theorien. In: Rippl, Gabriele/Winko, Simone (Hrsg.). Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte. Stuttgart: J. B. Metzler, 32–40.

Neuhaus, Stefan (2013a). Deutschland. In: Rippl, Gabriele/Winko, Simone (Hrsg.). Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte. Stuttgart: J. B. Metzler, 271–280.

Neukirchen, Florian (2019). Die Folgen des Klimawandels. Berlin: Springer.

Neumann, Birgit/Nünning, Ansgar (2009). Metanarration and Metafiction. In: Hühn, Peter/Pier, John/Schmid, Wolf/Schönert, Jörg (Hrsg.). Handbook of Narratology. Berlin: De Gruyter, 204–211.

Neumann, Gerhard (1996). Der Blick des Anderen: Zum Motiv des Hundes und des Affen in der Literatur. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 40, 87–122.

Nichols, Bill (2017). Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana University Press.

Niehaus, Michael (2021). Erzähltheorie und Erzähltechniken zur Einführung. Hamburg: Junius.

Niehaus, Michael (2022). Erzählverfahren und Erzähltechniken dokufiktionalen Erzählens. In: Bidmon, Agnes/Lubkoll, Christine (Hrsg.). Dokufiktionalität in Literatur und Medien. Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion. Berlin: De Gruyter, 51–70.

Nietzsche, Friedrich (1988). Die fröhliche Wissenschaft. In: Colli, Giorgio/Mazzino, Montinari (Hrsg.). Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. Kritische Studienausgabe. Bd. 3, München: dtv, 343–651 (EA 1882).

Nikolajev, Vladimir (1969). I master i graždanin. In: Detskaja literatura: Stat'i i issledovanija, 89–91.

Nikolajeva, Maria (1988). The magic code: the use of magical patterns in fantasy for children. Stockholm: University of Stockholm.

Nikolajeva, Maria (1996). Children's Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetics. London: Routledge.

Nikolajeva, Maria (2001). The Changing Aesthetics of Character in Children's Fiction. In: Conventions of Children's Literature: Then and Now 35/3, 430–453.

Nikolajeva, Maria (2010). Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers. New York.

Nikolajeva, Maria (2014). Reading for Learning. Cognitive approaches for children's literature. Amsterdam: Benjamins Publishing.

Nodelman, Perry (1985). Interpretation and the Apparent Sameness of Children's Novels in Narrative Theory and Children's Literature. In: Studies in The Literary Imagination 18, 5–20.

Nodelman, Perry (2008). The Hidden Adult. Defining Children's Literature. Baltimore.

Noller, Jörg (2018). Theorien des Bösen. Hamburg: Junius.

Nord, Christiane (1993). Alice im Niemandsland. Die Bedeutung von Kultursignalen für die Wirkung von literarischen Übersetzungen. In: Holz-Mänttäri, Justa/Nord, Christiane (Hrsg.). Traducere Navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag. Tampere: John Benjamins Publishing Company, 395–416.

Novitz, David (1987). Knowledge. Fiction & Imagination. Philadelphia: Temple University Press.

Nünning, Ansgar (1995). Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Trier: wvt.

Nünning, Ansgar (1998). Unreliable narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: wvt.

Nünning, Ansgar/Nünning, V. (2000). (Hrsg.). Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts. Trier: wvt.

Nünning, Ansgar (2001). Metanarration als Lakune der Erzähltheorie: Definition, Typologie und Grundriss einer Funktionsgeschichte metanarrativer Erzähleräußerungen. In: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 26, 125–164.

Nünning, Ansgar (2002). Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion. Bausteine für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans. In: Fulda, Daniel/Tschopp, Silvia Serena (Hrsg.). Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin: De Gruyter, 541–571.

Nusser, Peter (1991). Trivialliteratur. Stuttgart: J. B. Metzler.

Nusser, Peter (1998). Aufklärung durch den Kriminalroman. In: Vogt, Jochen (Hrsg.). Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. München: Wilhelm Fink, 486–498.

Nusser, Peter (2009). Der Kriminalroman. Stuttgart.

O'Sullivan, Emer (2000). Kinderliterarische Komparatistik. Heidelberg: Winter.

Oatley, Kate (1994). A Taxonomy of the Emotions of Literary Response and a Theory of Identification in Fictional Narrative'. In: Poetics 23, 53–74.

Oberg, Kalervo (1960). Cultural Shock: Adjustment to New Cultural Environments. In: Practical Anthropology: For the Christian Student of Anthropology 7, 177–182.

Odin, Roger (1998). Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: Hohenberger, Eva (Hrsg.). Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: De Gruyter, 286–303.

Oittinen, Riitta (1990). The dialogic relation between text and illustration: a translatological view. In: TEXTconTEXT 5, 40–53.

Oittinen, Riitta (2006). No Innocent Act. On the Ethic of Translating for Children. In: Coillie, J. van/Verschueren W. P. (Hrsg.). Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies. London: Routledge, 35–46.

Oksaar, Els (1988): Kulturemtheorie. Ein Beitrag zur Sprachverwendungsforschung. Göttingen: V&R.

Ong, Walter (1982). Orality and Literacy. The Technologizing of the World. London: Routledge.

Oomen-Welke, Ingelore (1998). „... ich kann da nix!“ Mehr zutrauen im Deutschunterricht. Freiburg: Fillibach.

Oskamp, Irmtraud M. (1996). Jugendliteratur im Lehrerurteil. Historische und didaktische Perspektiven. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Osterwalder, Sonja (2011). Düstere Aufklärung. Die Detektivliteratur von Conan Doyle bis Cornwell. Wien: Böhlau.

Paetzold, Heinz (1992). Rhetorik-Kritik und Theorie der Künste in der philosophischen Ästhetik von Baumgarten bis Kant. In: Raulet, Gérard (Hrsg.). Von der Rhetorik zur Ästhetik. Studien zur Entstehung der modernen Asthetik im 18. Rennes: Université de Rennes, 19–37.

Palmer, Alan (2004). Fictional Minds. Lincoln: Nebraska Press.

Palmer, Alan (2005). Thought and consciousness representation (literature). In: Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, 602–607.

Palmer, Alan (2005a). Stream of Consciousness and Interior Monologue. In: Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, 570–571.

Palmer, Alan (2007). Universal Minds. In: Semiotica 165, 205–225.

Palmier, Jean-Pierre (2014). Gefühlte Geschichten. Unentscheidbares Erzählen und emotionales Erleben. München: Wilhelm Fink.

Pantos, Regina (2011). Meine, deine, unsere Sprache – Mehrsprachigkeit hat viele Gesichter. In: Julit 2/11, 3–8.

Papiór, Jan (1998). Friedrich Schillers Spielbegriff als symbolische Form. In: Honsza, Norbert (Hrsg.). Beobachtungen und Überlieferungen. Germanistische Beiträge. Breslau: Wydawn. Uniwersitetu Wroclawskiego, 45–61.

Parks, Tim (2015). Where I'm Reading From: The Changing World of Books. London: Harvill Secker.

Pasteur, Louis (2017). Oeuvres de Pasteur. Mélanges Scientifiques Et Littéraires. Bd. 7, London: Forgotten Books (EA 1939).

Pech, Klaus-Ulrich (1985). Kinder- und Jugendliteratur. Vom Biedermeier bis zum Realismus. In: Pech, Klaus-Ulrich (Hrsg.). Kinder- und Jugendliteratur vom Biedermeier bis zum Realismus. Stuttgart: Reclam, 5–56.

Peer, Willie van/Maat, Henk Pander (2001). Narrative Perspective and the Interpretation of Characters' Motives. In: Language and Literature 10/3, 229–241.

Peirce, Charles Sanders (1903). Lectures on Pragmatism. Collected Papers. Bd 5. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Peirce, Charles Sanders (1976). Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (EA 1934).

Peirce, Charles Sanders (1986). Semiotische Schriften. Bd. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp (EA 1903).

Pelin, Raluca Ştefania (2021). The Power of Wonder by R. J. Palacio to Trigger Young Readers' Emotionally Literate Responses. In: Linguaculture 2/12, 45–64.

Petsch, Robert (1934). Wesen und Formen der Erzählkunst. Halle: Max Niemeyer.

Pfister, Manfred (1977). Das Drama. Theorie und Analyse. München: Wilhelm Fink.

Pfister, Manfred (1985). Konzepte der Intertextualität. In: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hrsg.). Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen, 1–30.

Pfister, Manfred (1985a). Zur Systemreferenz. In: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hrsg.). Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Berlin: De Gruyter, 52–58.

Pickrel, Paul (1988). Flat and Round Characters Reconsidered. In: The Journal of Narrative Technique 18/3, 181–198.

Piekałkiewicz, Janusz (1982). Polenfeldzug. Hitler und Stalin zerschlagen die Polnische Republik. Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe Verlag.

Pikulik, Lothar (1984). Leistungsethik contra Gefühlskult. Über das Verhältnis von Bürgerlichkeit und Empfindsamkeit in Deutschland. Göttingen: V&R.

Planka, Sabine (2019). Geschichtserzählende Zeitreiseliteratur des 21. Jahrhunderts für Kinder und Jugendliche. In: Fulda, Daniel/Jaeger, Stephan (Hrsg.). Romanhaftes Erzählen von Geschichte. Vergegenwärtigte Vergangenheiten im beginnenden 21. Jahrhundert. Berlin: De Gruyter, 417–441.

Plath, Monika/Richter, Karin (2012). Lesemotivation in der Grundschule. Weinheim: Beltz.

Plath, Monika/Richter, Karin (2012a). Literarische Sozialisation in der mediatisierten Kindheit. Ergebnisse neuer empirischer Untersuchungen. In: Lange, Günter (Hrsg.). Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch. Baltmannsweiler: Schneider, 485–507.

Podskalsky, Vera (2022). Böhmermanns „Reichspark". Pseudodokumentarische Lektüren als reflexives Reenactment. In: Bidmon, Agnes/Lubkoll, Christine (Hrsg.). Dokufiktionalität in Literatur und Medien. Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion. Berlin: De Gruyter, 327–344.

Pokrovskaja, Anna (1927). Osnovnye tečenija v sovremennoj detskoj literature. Moskva: Rabotnik prosveščenija.

Pollan, Michael (2002). Die Botanik der Begierde. München: Claassen Verlag.

Pratt, Mary Louise (1977). Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse. London: Rouledge.

Prendergast, Christopher (2004). Introduction. In: Prendergast, Christopher (Hgrs.). Debating World Literature. London: Verso Books, VII–XIII.

Propp, Vladimir (1928). Morfologija skazki. Leningrad: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR.

Pütz, Peter (1970). Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatische Spannung. Göttingen: V&R.

Rabkin, Eric S. (1973). Narrative Suspense. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Ragozina, Svetlana. (1924). Novaja detskaja literatura. Moskva: Knižnyj ugol.

Recki, Birgit (2006). Kant lebt. Einleitung. In: Recki, Birgit/Meyer, Sven/Ahl, Ingmar (Hrsg.). Kant lebt. Sieben Reden und ein Kolloquium zum 200. Todestag des Aufklärers. Paderborn: Brill/mentis.

Rehder, Hans (1923). Über Massenhysterie. In: Journal of neurology 78, 236–242.

Reichardt, Sven (2005). Gewalt, Körper, Politik. Paradoxien in der deutschen Kulturgeschichte der Zwischenkriegszeit. In: Hardtwig, Wolfgang (Hrgs.). Politische Kulturgeschichte der Zwischenkriegszeit 1918–1939. Göttingen: V&R, 205–240.

Reichertz, Jo (1990). Folgern Sherlock Holmes oder Mr. Dupin abduktiv? Zur Fehlbestimmung der Abduktion in der semiotischen Analyse von Kriminalpoesie. In: Kodikas/Code-Ars semeiotica 13, 3/4, 307–324.

Reichertz, Jo (1991). Aufklärungsarbeit. Kriminalpolizisten und Feldforscher bei der Arbeit. Stuttgart: Enke.

Reichertz, Jo (1994). Von Gipfeln und Tälern. Bemerkungen zu einigen Gefahren, die den objektiven Hermeneuten erwarten. In: Garz, Detlef/Kraimer, Klaus (Hrsg.). Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik, Frankfurt a. M: Suhrkamp, 125–152.

Reichertz, Jo (2011). Abduktion: Die Logik der Entdeckung der Grounded Theory. In: Mey, Günter/Mruck, Katja (Hrsg.). Grounded Theory Reader. Wiesbaden: Springer, 279–297.

Reichertz, Jo (2013). Die Abduktion in der qualitativen Sozialforschung. Über die Entdeckung des Neuen. Wiesbaden: Springer.

Reid, Alasdair (2012). Environmental ethics in education. In: PAN: Philosophy, activism, nature 9, 48–54.

Reiß, Katharina (1971). Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen. München: Max Huber.

Reiß, Katharina (1982). Übersetzungstheorien und ihre Relevanz für die Praxis. In: Lebende Sprachen 31/1, 1–5.

Reiß, Katharina/Vermeer, Hans J. (1984). Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie. Berlin: De Gruyter.

Reiss, Tom (2017). Kafka, Murakami und das suspendierte Dritte: eine Semiotik des Phantastischen. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Remak, Henry Heymann Herman (1981). The Uses of Comparative Literature in Value Judgements. In: Rinner, Fridrun/Zerinschek, Klaus (Hrsg.). Komparatistik. Theoretische Überlegungen und südosteuropäische Wechselseitigkeit. Heidelberg: Winter, 127–140.

Remak, Henry Heymann Herman (1990). Between Scylla and Charybdis. Quality Judgment in Comparative Literature. In: Jost, François (Hrsg.). Aesthetics and the Literature of Ideas. Newark: The University of Delaware Press, 21–33.

Remezov, Sokrat (1808). Ščastlivyj vospitannik, ili Dolg blagodarnogo serdza. Moskva: o A., 2.

Retzlaff, Rüdiger (2008). Spiel-Räume. Lehrbuch der systematischen Therapie mit Kindern und Jugendlichen. Stuttgart: Klett-Cotta.

Reynolds, Kimberley (2005). Modern Children's Literature: An Introduction. Basingstoke: Palgrave.

Richter, Dieter (1987). Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters. Frankfurt a. M.: Fischer.

Ricoeur, Paul (1986). Die lebendige Metapher. Berlin: De Gruyter.

Riffaterre, Michael (1990). Fictional Truth. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Rimmon-Kenan, Shlomith (1992). Narrative Fiction: Contemporary Poetics. London: Routledge.

Robert, Jörg (2011). Vor der Klassik: die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption. Berlin: De Gruyter.

Roberts, Royston M. (1989). Serendipity. Accidental Discoveries in Science. New York: Wiley.

Röd, Wolfgang (2006). Kritische Philosophie von Kant bis Schopenhauer. München: C. H. Beck.

Römpp, Georg (2020). Kants Ästhetik eine Einführung. Wien: Böhlau.

Roscoe, Jane/Hight, Craig (2001). Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality. Manchester: Manchester University Press.

Rose, Jacqueline (1984). The Case of Peter Pan or the Impossibility of Children's Fiction. London: Macmillan.

Rosebrock, Cornelia (1995). Literarische Sozialisation im Medienzeitalter. Ein Systematisierungsversuch zur Einleitung. In: Rosebrock, Cornelia (Hrsg.). Lesen im Medienzeitalter. Weinheim: Beltz, 9–30.

Roseman, Ira J. (1991). Appraisal determinants of discrete emotions. In: Cognition and Emotion 5, 161–200.

Rosenkranz, Karl (1836). Zur Geschichte der deutschen Literatur. Königsberg: Bornträger.

Rossman, Joseph (1964). Industrial Creativity. The psychology of the inventor. New York: University Books.

Roth, Lutz (1983). Die Erfindung des Jugendlichen. München: Juventa.

Rudd, David (2004). Theorising and Theories: The Conditions of Possibility of Children's Literature. In: Hunt, Peter (Hrsg.). The International Companion Encyclopedia of Children's Literature Second Edition. London: Routledge, 19–43.

Rueckert, William (1978). Literature and ecology: An experiment in ecocriticism. In: Iowa review 9, 71–86.

Rühl, Christina (2010). Jenseits von Schuld und Sühne Literatursoziologisch-kriminologische Aspekte ausgewählter Kriminalliteratur. Dissertation. Gießen: Justus-Liebig-Universität Gießen https://web.archive.org/web/20250504103344/https://jlupub.ub.uni-giessen.de/server/api/core/bitstreams/2b4394dc-385e-494d-9dcb-3a01fcb290c6/content (04.05.2025).

Rüsen, Jörn (1975). Historische Objektivität. Aufsätze zur Geschichtstheorie. Göttingen: V&R.

Rumpf, Albert (1928). Kind und Buch. Das Lieblingsbuch der deutschen Jugend zwischen 9 und 16 Jahren. Berlin: Dümmler.

Russell, Bertrand (1969). Probleme der Philosophie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Rutschmann, Verena (2002). „Der Schweizerische Robinson" – eine erzählte Enzyklopädie. In: Tomkowiak, Ingrid (Hrsg.). Populäre Enzyklopädien. Von der Auswahl, Ordnung und Vermittlung des Wissens. Zürich: Chronos Verlag, 159–173.

Ryan, Marie-Laure (1991). Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory. Bloomington: Indiana University Press.

Ryan, Marie-Laure (1997). Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality. In: Narrative 5/2, 165–187.

Safranski, Rüdiger (2004). Friedrich Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus. München: Carl Hanser.

Safranski, Rüdiger (2022). Schönheit als Freiheit in der Erscheinung. Der Denker des Schönen und der Freiheit. In: Journal für Philosophie. Der Blaue Reiter 49, 20–24.

Said, Edward Wadie (2004). Humanism and Democratic Criticism. New York: Columbia University Press.

Sakata, Hiroo (1993). Über Kinderlyrik und japanische Kinderlieder. In: Veröffentlichungen des Japanisch-Deutschen Zentrums Berlin. Bd. 18, 45–57.

Sánchez Penzo, Hannelore (2010). Die Kunst der literarischen Spannung. Die Erzählstrategie der literarischen Spannung in Max Brods frühem zionistischem Roman Arnold Beer – Das Schicksal eines Juden. Dissertation. Düsseldorf: Universität Düsseldorf https://web.archive.org/web/20250504103623/https://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-20028/Diss.25.7.veröffentl-PDF-A1b.pdf (04.05.2025).

Sandkaulen, Birgit (2018). G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. Berlin: De Gruyter.

Santucci, Luigi (1958). Das Kind, sein Mythos und sein Märchen. Hannover: Schroedel.

Saße, Günter (1993). Liebe und Ehre. Oder wie sich die Spontaneität des Herzens zu den Normen der Gesellschaft verhält. Lessings „Minna von Barnhelm". Tübingen: Max Niemeyer.

Sauerberg, Lars Ole (1991). Fact into Fiction: Documentary Realism in the Contemporary Novel. London: Palgrave Macmillan.

Saussure, Ferdinand de (1967). Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft. Berlin: De Gruyter.

Savage, John (2007). Teenage: The Creation of Youth. New York: Viking Press.

Sayers, Dorothy (1998). Aristoteles über Detektivgeschichten. (Vortrag in Oxford 1935) In: Vogt, Jochen (Hrsg.). Der Kriminalroman. Poetik Theorie Geschichte. München: Wilhelm Fink, 13–22.

ŠČerba, Lev (1957). Izbrannye raboty po russkomu jazyku. Moskva: Gosudarstvennoe učebno-pedagogičeskoe izdatelstvo ministerstva prosveščenija RSFSR.

Schabert, Ina (1981). Der historische Roman in England und Amerika. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Schäfer, Harald (1997). Napola: die letzten vier Jahre der Nationalpolitischen Erziehungsanstalt Oranienstein bei Diez an der Lahn 1941 – 1945; eine Erlebnisdokumentation. Frankfurt a. M.: Fischer.

Schaeffer, Jean-Marie (2009). Fictional vs. Factual Narration. In: Hühn, Peter/Pier, John/Schmid, Wolf/Schönert, Jörg (Hrsg.). Handbook of Narratology. Berlin: De Gruyter, 98–114.

Schaper, Eva (1978). Fiction and the Suspension of Disbelief. In: British Journal of Aesthetics 18, 31–44.

Scheler, Max (1954). Die Stellung des Menschen im Kosmos. Bd. 9, Bern: Francke.

Scherer, Gabriela (2018). Die Kategorie der Einfachheit und das einprägsame Bild im Kinderbuch. In: Bannasch, Bettina/Matthes, Eva (Hrsg.). Kinder- und Jugendliteratur. Historische, erzähl- und medientheoretische, pädagogische und therapeutische Perspektiven. Münster: Waxmann, 85–105.

Scherer, Klaus R. (1982). Emotion as a process: Function, origin and regulation. In: Social Science Information 21, 4/5, 555–570.

Scherf, Walter (1975). Von der Schwierigkeit, die Geschichte der Kinderliteratur zu schreiben. In: Drews, Jörg (Hrsg.). Zum Kinderbuch. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 148–168.

Schiavi, Giuliana (1996). There is Always a Teller in a Tale. In: Target 8/1, 1–21.

Schiedges, Olaf (2016). Die Raumordnung in ausgewählten Romanen des japanischen Schriftstellers Murakami Haruki. Würzburg: Ergon.

Schilcher, Anita/Pecher, Claudia Maria (2012). (Hrsg.). „Klassiker" der internationalen Kinderliteratur. Kulturelle und epochenspezifische Diskurse aus Sicht der Fachdisziplinen. Baltmannsweiler: Schneider.

Schiller, Friedrich (1943). Werke. Nationalausgabe. 54 Bde. Weimar: Stiftung Weimarer Klassik.

Schiller, Friedrich (1943a). Künstler. In: Petersen, Julius/Beißner, Friedrich (Hrsg.). Schillers Werke. Nationalausgabe. Gedichte. Bd. 1, Weimar: Stiftung Weimarer Klassik, 201–214 (EA 1789).

Schiller, Friedrich (1958). Brief an Körner, 25.10.1794 (Nr. 54). In: Schulz, Günter (Hrsg.). Schillers Werke. Nationalausgabe. Briefwechsel. Schillers Briefe 1794–1795. Bd. 27, Weimar: Stiftung Weimarer Klassik, 69–71.

Schiller, Friedrich (1958a). Über Matthissons Gedichte. In: Meyer, Herbert (Hrsg.). Schillers Werke. Nationalausgabe. Vermische Schriften. Bd. 22, Weimar: Stiftung Weimarer Klassik, 265–284 (EA 1794).

Schiller, Friedrich (1959a). Merkwürdige Rechtsfälle als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit. Vorrede. In: Fricke, Gerhard/Göpfert, Herbert G. (Hrsg.). Friedrich Schiller. Sämtliche Werke. München: Hanser, 864–866 (EA 1782).

Schiller, Friedrich (1959b). Theosophie des Julius. In: Fricke, Gerhard/Göpfert, Herbert G. (Hrsg.). Friedrich Schiller. Sämtliche Werke. München: Hanser, 344–358 (EA 1786).

Schiller, Friedrich (1962). Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Wiese, Benno von (Hrsg.). Schillers Werke. Nationalausgabe. Philosophische Schriften. Bd. 20.1, Weimar: Stiftung Weimarer Klassik, 309–412 (EA 1795).

Schiller, Friedrich (1962a). Vom Erhabenen. In: Wiese, Benno von (Hrsg.). Schillers Werke. Nationalausgabe. Philosophische Schriften. Bd. 20.1, Weimar: Stiftung Weimarer Klassik, 171–195 (EA 1793).

Schiller, Friedrich (1962b). Über Anmut und Würde. In: Wiese, Benno von (Hrsg.). Schillers Werke. Nationalausgabe. Philosophische Schriften. Bd. 20.1, Weimar: Stiftung Weimarer Klassik, 251–308 (EA 1793).

Schiller, Friedrich (1962c). Über naive und sentimentale Dichtung. In: Wiese, Benno von (Hrsg.). Schillers Werke. Nationalausgabe. Philosophische Schriften. Bd. 20.1, Weimar: Stiftung Weimarer Klassik, 413–503 (EA 1795).

Schiller, Friedrich (1963). Über die Notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen. In: Wiese, Benno von (Hrsg.). Schillers Werke. Nationalausgabe. Philosophische Schriften. Bd. 21.2, Weimar: Stiftung Weimarer Klassik, 3–27 (EA 1796).

Schiller, Friedrich (1969). Brief an Körner, 21.09.1795 (Nr. 49). In: Oeller, Norbert (Hrsg.). Schillers Werke. Nationalausgabe. Briefwechsel. Schiller Briefe 1.07.1795–31.10.1796. Bd. 28, Weimar: Stiftung Weimarer Klassik, 61–62.

Schiller, Friedrich (1979). Brief an Körner, 30.03.1789 (Nr. 167). In: Haufe, Eberhard (Hrsg.). Schillers Werke. Nationalausgabe. Schillers Briefe 1.1.1788–28.2.1790. Bd. 25, Weimar: Stiftung Weimarer Klassik, 236–240.

Schiller, Friedrich (1992). Brief an Körner, 28.2 [und 1.3.] 1793 (Nr. 157). In: Nahler, Edith/Nahler, Horst (Hrsg.). Schillers Werke. Nationalausgabe. Schillers Briefe 1.03.1790–17.5.1794. Bd. 26, Weimar: Stiftung Weimarer Klassik, 219–229.

Schiller, Friedrich (1992a). Brief an Körner, 3.2.1794 (Nr. 216). In: Nahler, Edith/Nahler, Horst (Hrsg.). Schillers Werke. Nationalausgabe. Schillers Briefe. Bd. 26, Weimar: Stiftung Weimarer Klassik, 341–345.

Schiller, Friedrich (1992b). Beilage. Das Schöne der Kunst. Brief an Körner, 28.2 [und 1.3] 1793, 222. In: Nahler, Edith/Nahler, Horst (Hrsg.). Schillers Werke. Nationalausgabe. Schillers Briefe. Bd. 26, Weimar: Stiftung Weimarer Klassik, 222–225.

Schiller, Friedrich (1994). Kallias oder über die Schönheit. Hrsg. v. Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam. (EA 1793).

Schlegel, Friedrich (1967). Athenäum-Fragment Nr. 242. In: Behler, Ernst (Hrsg.). Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 2, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 205 (EA 1798).

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst (2002). Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. In: Rössler, Martin (Hrsg.). Schriften und Entwürfe. Akademievorträge. Bd. 11, Berlin: De Gruyter, 65–93 (EA 1813).

Schmid, Pia (2018). Bürgerlicher Kindheitsentwurf und Kinderliteratur der Aufklärung. In: Bannasch, Bettina/Matthes, Eva (Hrsg.). Kinder- und Jugendliteratur. Historische, erzähl- und medientheoretische, pädagogische und therapeutische Perspektiven. Münster: Waxmann, 17–32.

Schmid, Wolf (2014). Elemente der Narratologie. Berlin: De Gruyter.

Schmid, Wolf (2018). Bewusstseinsdarstellung. In: Huber, Martin/Schmid, Wolf (Hrsg.). Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen. Berlin: De Gruyter, 203–228.

Schmid, Wolf (2019). Mentale Ereignisse. Bewusstseinsveränderungen in europäischen Erzählwerken vom Mittelalter bis zur Moderne. Berlin: De Gruyter.

Schmideler, Sebastian (2014). Literaturgeschichte und Kanon der Kinder- und Jugendliteratur-Schul- und hochschuldidaktische Annotationen. In: Karg, Ina/Jessen, Barbara (Hrsg.). Kanon und Literaturgeschichte: Facetten einer Diskussion. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 187–206.

Schmideler, Sebastian (2017). Bilder aus Familienleben. Familiendarstellungen in der Kinder- und Jugendliteratur im Prozess der Modernisierung (18. Bis 20. Jahrhundert). In: Roeder, Caroline/Ritter, Michael (Hrsg.). Familienaufstellungen in Kinder- und Jugendliteratur und Medien. München: kopaed, 55–71.

Schmidt, Sebastian (1980). Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft. Braunschweig: Brill.

Schmidt, Sebastian (1992). Der radikale Konstruktivismus. Ein neues Paradigma im interdisziplinären Diskurs. In: Schmidt, Sebastian (Hrsg.). Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 11–88.

Schmidt, Sebastian (2017). Sein Wortgeben. Zeugenschaft als Wissenspraxis zwischen Epistemologie und Ethik. In: Däumer, Matthias/Kalisky, Aurélia/Schlie, Heike (Hrsg.). Über Zeugen. Szenarien von Zeugenschaft und ihre Akteure. Paderborn: Wilhelm Fink, 69–80.

Schmidt-Atzert, Lothar (1996). Lehrbuch der Emotionspsychologie. Stuttgart: Kohlhammer.

Schneider, Ralf (2000). Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans. Tübingen: Stauffenburg Verlag.

Schneider, Ralf (2013). Großbritannien. In: Rippl, Gabriele/Winko, Simone (Hrsg.). Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte. Stuttgart: J. B. Metzler, 289–295.

Schnotz, Wolfgang (1988). Textverstehen als Aufbau mentaler Modelle. In: Mandl, Heinz/Spada, Hans (Hrsg.). Wissenspsychologie. München: Beltz Psychologischer Verlag Union, 299–330.

Schnotz, Wolfgang (2006). Was geschieht im Kopf des Lesers? Mentale Konstruktionsprozesse beim Textverstehen aus der Sicht der Psychologie und der kognitiven Linguistik. In: Blühdorn, Hardarik/Breindl, Eva/Waßner, Ulrich (Hrsg.). Text – Verstehen. Grammatik und darüber hinaus. Berlin, 222–238.

Schönau, Walter (1991). Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft. Stuttgart: J. B. Metzler.

Schöps, Julius H. (2000). Neues Lexikon des Judentums. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.

Schopenhauer, Arthur (2007). Über die Grundlage der Moral. Hrsg. v. Peter Welsen. Hamburg: Felix Meiner Verlag (EA 1841).

Schopenhauer, Arthur (2016). Die Welt als Wille und Vorstellung. Hrsg. v. Karl-Maria Guth. Berlin: Contumax (EA 1818).

Schulz-Buschhaus, Ulrich (1975). Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay. Frankfurt a. M.: Athenaion.

Schulze, Hagen (1982). Die Deutschen und ihre Nation. Weimar. Deutschland 1917–1933. Berlin. Siedler.

Schweikert, Ralf (2012). Nur noch kurz die Welt retten. Dystopien als jugendliterarisches Trendthema. In: kjl&m 64, 3, 3–11.

Searle, John R. (1975). The Logical Status of Fictional Discourse. In: New Literary History 6/2, 319–332.

Seidel, Robert (1885). Friedrich der Grosse: „Der Heros der deutschen Volksbildung“ und die Volksschule. Wien: A. Pichler Verlag.

Sémelin, Jacques (2021). Ohne Waffen gegen Hitler: eine Studie zum zivilen Widerstand in Europa. Göttingen: Wallstein.

Shavit, Zohar (1980). The Ambivalent Status of Texts: The Case of Children's Literature. In: Poetics Today 1/3, 75–86.

Shavit, Zohar (1986). Poetics of Children's Literature. Athens, Georgia: The University of Georgia Press.

Simon, Sherry (1996). Gender in translation. Cultural Identity and the Politics of Translation. London: Psychology Press.

Šklovskij, Viktor (1929). Iskusstvo kak priem. In: Šklovskij, Viktor (Hrsg.). Teorija prozy. Moskva: Federacija, 7–23.

Šklovskij, Viktor (1969). Kunst als Verfahren. In: Striedter, Jurij (Hrsg.). Texte der russischen Formalisten. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Bd. 1, München: Wilhelm Fink, 3–35.

Šklovskij, Viktor (1998). Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle. In: Vogt, Jochen (Hrsg.). Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. München: Wilhelm Fink, 142–153.

Smirnov, Igor (1987). Thesen zur synchronisch-diachronischen Typologie der Avantgarde. In: Nilsson, Nils Åke (Hrsg.). The Slavic Literatures and Modernism. Stockholm: Coronet Books, 7–16.

Snell-Hornby, Mary (1986). Einleitung. In: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.). Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis. Tübingen: Francke, 9–29.

Specht, Benjamin (2012). Polyvalenz – Autonomieästhetik – Kanon. Überlegungen zum Zusammenhang von Textstruktur und historischer Ästhetik bei der Herausbildung des deutschsprachigen Literaturkanons. In: Beilein, Matthias/Stockinger, Claudia/Winko, Simone (Hrsg.). Kanon, Wertung und Vermittlung Literatur in der Wissensgesellschaft. Berlin: De Gruyter, 19–40.

Speitkamp, Winfried (1998). Jugend in der Neuzeit. Deutschland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Göttingen: V&R.

Sperber, Dan/Wilson, Deirdre (1987). Precis of Relevance. In: The Behavioral and Brain Sciences 10/4, 697–710.

Spink, John (1989). Children as Readers. A Study. London: Bingley.

Spinner, Kaspar H./Standke, Jan (2016). Erzählende Kinder und Jugendliteratur im Deutschunterricht. Paderborn: Ferdinand Schöningh.

Spiro, Rand Jerome (1982). Long-term comprehension: Schema-based versus experiential and evaluative understanding. In: Poetics 11, 77–86.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1993). Outside the Teaching Machine. New York: Psychology Press.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2003). Death of a Discipline. New York: Psychology Press.

Stangneth, Bettina (2016). Böses Denken. Reinbek: Rowohlt.

Stanzel, Franz Karl (1955). Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an „Tom Jones", „Moby Dick", „The Ambassadors", „Ulysses" u. a. Wien: Braumüller.

Steffens, Wilhelm (1998). Der Psychologische Kinderroman. In: Doderer, Klaus (Hrsg.). Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Bd. 8, Weinheim: Beltz, 1–21.

Steinlein, Rüdiger (1986). Kinder- und Jugendliteratur der Aufklärung als ‚phantasiepädagogisches Projekt'. Bemerkungen zu vernachlässigten Konstitutionsaspekt intentionaler Kinder- und Jugendliteratur im 18. Jahrhundert. In: Grenz, Dagmar (Hrsg.). Aufklärung und Kinderbuch. Studien zu Kinder- und Jugendliteratur des 18. Jahrhunderts. Pinneberg: Raecke, 239–257.

Steinlein, Rüdiger (1987). Die domestizierte Phantasie: Studien zu Kinderliteratur. Kinderlektüre und Literaturpädagogik des 18. Jahrhunderts und frühen 19. Jahrhunderts. Heidelberg: Winter.

Steinlein, Rüdiger (1994). „Aufgeklärte Gottesfurcht" – das Gott-Vater-Paradigma als religionspädagogisches und wirkungsästhetisches Prinzip erzählender Kinder- und Jugendliteratur der Aufklärung (an Beispiel von J. H. Campes ‚Robinson der Jüngere'). In: Zeitschrift für Germanistik 1, 7–23.

Steinlein, Rüdiger (2004). Kinder- und Jugendliteratur als Schöne Literatur. Gesammelte Aufsätze zu ihrer Geschichte und Ästhetik. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Steinlein, Rüdiger (2005). Belustigung für Söhne und Töchter gebildeter Stände. Komik und Phantastik im kinderliterarischen Werk Wilhelm Hauffs. In: Ernst Osterkamp (Hrsg.). Wilhelm Hauff oder Die Virtuosität der Einbildungskraft. Göttingen: Wallstein, 197–213.

Steinlein, Rüdiger (2008). Neubeginn, Restauration, antiautoritäre Wende. In: Wild, Reiner (Hrsg.). Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart: J. B. Metzler, 312–342.

Steinlein, Rüdiger (2011). Geschichtserzählende KJL seit den 1990er Jahren – neue Wege zeitgeschichtlichen Erzählens vom NS, von Judenverfolgung und Holocaust: Phantastik, Komisierung und Adoleszenz. In: Gansel, Carsten/Zimniak, Pawel/Budeus-Budde, Roswitha (Hrsg.). Zwischen didaktischem Auftrag und grenzüberschreitender Austörung? Zu aktuellen Entwicklungen in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur. Heidelberg: Winter, 169–194.

Stemmann, Anna (2018). Genretransgressionen und hybride Erzählstrategien in ökologischen Krisenszenarien der Kinder- und Jugendliteratur. In: Zemanek, Evi (Hrsg.). Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik. Göttingen: V&R, 281–295.

Stemmann, Anna (2020). Epische Texte 2: Jugendroman. In: Kurwinkel, Tobias/Schmerheim, Philipp (Hrsg.). Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart: J. B. Metzler, 166–176.

Stenzel, Jürgen (1974). Si vis me flere ... – Musa iocosa mea – Zwei poetologische Argumente in der deutschen Diskussion des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 48, 650–671.

Stephens, John (1992). Language and Ideology in Children's Fiction. Longman

Sternberg, Meir (1982). Point of View and the Indirections of Direct Speech. In: Language and Style 15, 67–117.

Sternberg, Meir (1982a). Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse. In: Poetics Today 3, 107–156.

Stich, Stephen P. (1996). Deconstructing the Mind. Oxford. Oxford University Press.

Stiegler, Bernd (2022). Photo-Fiction. Fotografien als Wirklichkeitssimulatoren in literarischen Texten In: Bidmon, Agnes/Lubkoll, Christine (Hrsg.). Dokufiktionalität in Literatur und Medien. Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion. Berlin: De Gruyter, 119–144.

Stiening, Gideon (2019). Einleitung. In: Stiening, Gideon (Hrsg.). Friedrich Schiller: Über die Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Berlin: De Gruyter, 1–11.

Stocker, Peter (1997). Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien. Paderborn: Ferdinand Schöningh.

Stockwell, Peter (2002). Cognitive Poetics. An Introduction. London: Routledge.

Störig, Hans Joachim (1996). Kleine Weltgeschichte der Philosophie. Frankfurt a. M.: Fischer.

Stratmann, Gerd (2001). Der uneingelöste Kontrakt: Suspense im postmodernen Erzählen. In: Borgmeier, Raimund/Wenzel, Peter (Hrsg.). Spannung: Studien zur englischsprachigen Literatur. Trier: wvt, 176–185.

Strich, Fritz (1957). Goethe und die Weltliteratur. Bern: Francke Verlag.

Sturm-Trigonakis, Elke (2007). Global playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Sturm-Trigonakis, Elke (2013). Comparative Cultural Studies and the New Weltliteratur. West Lafayette: Purdue University Press.

Sturm-Trigonakis, Elke (2017). (Neue) Weltliteratur und (Post)Kolonialismen. Wanderungen durch die aktuelle Komparatistik. In: Zipfel, Frank (Hrsg.). Fremde Ähnlichkeiten. Die „Große Wanderung" als Herausforderung der Komparatistik. Stuttgart: Kröner, 41–67.

Suerbaum, Ulrich (1984). Krimi: eine Analyse der Gattung. Stuttgart: Reclam.

Suerbaum, Ulrich (1998). Der gefesselte Detektivroman. Ein gattungstheoretischer Versuch. In: Vogt, Jochen (Hrsg.). Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. München: Wilhelm Fink, 84–96.

Süselbeck, Jan (2013). Im Angesicht der Grausamkeit. Emotionale Effekte literarischer und audiovisueller Kriegsdarstellungen vom 19. bis zum 21. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein.

Sulzer, Johann Georg (1774). Allgemeine Theorie der Schönen Künste. In einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. 2 Bde. Leipzig: Weidmann/Reich.

Surkamp, Carola (2003). Die Perspektivenstruktur narrativer Texte: Zu ihrer Theorie und Geschichte im englischen Roman zwischen Viktorianismus und Moderne. Trier: wvt.

Tabbert. Reinbert (1999). Wie Eisberge in der Bücherflut. Erfolgreiche Kinderbücher. In: Rank, Bernhard (Hrsg.). Erfolgreiche Kinder- und Jugendbücher. Baltmannsweiler: Schneider, 7–22.

Tanaka, Yuki (1993). Die Rezeption deutschsprachiger Kinder- und Jugendliteratur in Japan. Teil I. In: Veröffentlichungen des Japanisch-Deutschen Zentrums. Berlin. Bd. 18, 9–22.

Tanaka, Yuki (1996). Hidden horrors: Japanese War Crimes in World War II. Westview press, 127.

Ternès, Anabel (2016). Intertextualität: Der Text Als Collage. Berlin: Springer.

Thamer, Hans-Ulrich (1994). Verführung und Gewalt. Deutschland 1933–1945. Berlin: Siedler.

Thomä, Dieter (2020). Kriminell oder radikal? Destruktiv oder konstruktiv? Zum Umgang mit politischen Störenfrieden. In: Jehle, Jörg-Martin (Hrsg.). Das sogenannte Böse. Das Verbrechen aus internationaler Perspektive. Baden-Baden: Nomos, 237–255.

Timmermann, Dieter/Melzer, Wolfgang (1993). Wandel von Kindheit und öffentliche Erziehung: [selbst-]Kritische Reflexionen über Ansätze und Perspektiven der Kindheitsforschung. In: Zentrum für Kindheits- und Jugendforschung (Bielefeld) (Hrsg.). Wandlungen der Kindheit: theoretische Überlegungen zum Strukturwandel der Kindheit heute. Reihe Kindheitsforschung. Bd. 1, Opladen: Leske + Burdich, 32–48.

Titzmann, Michael (1986). Empfindung und Leidenschaft. Strukturen, Affekte, Transformationen der Affektivität/Emotionalität in der deutschen Literatur in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Hansen, Egon (Hrsg.). Emotional Processes: Engendered by Poetry and Prose Reading. Stockholm: Almqvist & Wiksell.

Tjupa, Valerij (2009). Heterogolossia. In: Hühn, Peter (Hrsg.). Handbook of Narratology. Berlin: De Gruyter, 124–131.

Todorov, Tzvetan (1972). Typologie des Kriminalromans. In: Todorov, Tzvetan (Hrsg.). Poetik der Prosa. Frankfurt a. M.: Athenäum, 54–64.

Todorov, Tzvetan (1972a). Erzählpersonen. In: Todorov, Tzvetan (Hrsg.). Poetik der Prosa. Frankfurt a. M.: Athenäum, 77–89.

Todorov, Tzvetan (1998). Typologie des Kriminalromans. In: Vogt, Jochen (Hrsg.). Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. München: Wilhelm Fink, 208–215.

Tolstoj, Lev (1957). Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach. Bd. 1, Moskva: Nauka.

Tomaševskij, Boris (1925). Teorija literatury. Leningrad: Gosudarstvennoe izdanie.

Toury, Gideon (1980). In Search of a Theory of Translation. Tel Aviv: Tel Aviv University Press.

Tränkle, Sebastian (2021). Schein und Ausdruck. In: Eusterschulte, Anne/Tränkle, Sebastian (Hrsg.). Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Berlin: De Gruyter, 105–122.

Troelstra, Sjoukje (1900/1901). Jugendliteratur. In: Die Neue Zeit 19, 716–721.

Tschilschke, Christian von (2012). Biographische Dokufiktion in der spanischen Literatur der Gegenwart. Las esquinas del aire von Juan Manuel de Prada und Soldados de Salamina von Javier Cerces. In: Braun, Peter (Hrsg.). Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart. Bielefeld: Transcript Verlag, 377–400.

Turner, Joseph (1979). The Kinds of Historical Fiction: An Essay in Definition and Methodology. In: Genre 12/3, 333–355.

Turner, Stephen P. (1994). The Social Theory of Practices.Tradition, tacit knowledge and presuppositions. Cambridge.

Turner, Victor (1989). Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Frankfurt a. M.: Campus Verlag.

Tusov, Jakov (1762). Žizn' i priključenija Robinzona Kriza, prirognogo angličanina. Sankt-Peterburg: Imperatorskaja Akadimija Nauk.

Tynjanov, Jurij (1971). O literaturnoj èvoljucii. In: Striedter, Jurij (Hrsg.). Russischer Formalismus. Bd. 1, München: Wilhelm Fink, 433–461.

Tynjanov, Jurij/Jakobson, Roman (1972). Problemy izucenija literatury i jazyka. In: Stempel, Wolf-Dieter (Hrsg.). Texte der russischen Formalisten. Bd. 2. München: Wilhelm Fink, 386–391.

Ueno, Yôko (1993). Die Rezeption deutschsprachiger Kinder- und Jugendliteratur in Japan. Teil II. In: Veröffentlichungen des Japanisch-Deutschen Zentrums Berlin. Bd. 18, 22–40.

Ullrich, Heiner (1999). Das Kind als schöpferischer Ursprung. Studien zur Genese des romantischen Kindbildes und zu seiner Wirkung auf das pädagogische Denken. Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt.

Ullrich, Heiner (2015). Kindheit als kreative Daseinsform- das Bild des Kindes im reformpädagogischen Diskurs. In: Bauer, Horst Philipp/Schieren, Jost (Hrsg.). Menschenbild und Pädagogik. Weinheim: Beltz, 71–88.

Ullrich, Heiner (2018). Romantische Kindheitskonzeptionen: In: Bannasch, Bettina/Matthes, Eva (Hrsg.). Kinder- und Jugendliteratur. Historische, erzähl- und medientheoretische, pädagogische und therapeutische Perspektiven. Münster: Waxmann, 33–47.

Ullrich, Volker (2014). Die nervöse Großmacht 1871–1918. München: C. H. Beck.

Ullrich, Volker (2019). Die 101 wichtigsten Fragen: Hitler. München: C. H. Beck.

Ullrich, Volker (2020). 8 Tage im Mai. München: C. H. Beck.

Ulrich, Anna Katharina (1995). Was kann die Kinderliteraturforschung zu einer Anthropologie der Kindheit beitragen? In: Renner, Erich (Hrsg.). Kinderwelten. Pädagogische, ethnologische und literaturwissenschaftliche Annäherungen. Weinheim: Beltz, 52–64.

Ulrich, Anna Katharina (1998). Die Kinderliteratur geht fremd. Gedanken zur Herausgabe aussereuropäischer Kinder- und Jugendbücher für deutschsprachige junge Menschen. In: Hurrelmann, Bettina/Richter, Karin (Hrgs.). Das Fremde in der Kinder- und Jugendliteratur. Interkulturelle Perspektiven. Weinheim: Beltz, 115–121.

Ulrich, Winfried (2022). Wortschatz. In: Ulrich, Winfried/Pohl, Inge (Hrsg.). Deutschunterricht in Theorie und Praxis. Wortschatzarbeit. Handbuch zur Didaktik der deutschen Sprache und Literatur in 11 Bänden. Bd. 7, Baltmannsweiler: Schneider.

Ungar, Steven (2006). Writing in Tongues. Thoughts on the Work of Translation. In: Saussy, Haun (Hrsg.). Comparative Literature in an Age of Globalization. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 127–138.

Uspenskij, Boris (1975). Poetik der Komposition. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Vallone, Lynne (2013). Doing Childhood Studies. The View from Within. In: Duane, Anne Mae (Hrsg.). The Children's Table. Childhood Studies and the Humanities. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 238–254.

Vedder, Ulrike/Willer, Stefan (2012). Alter und Literatur. Einleitung. In: Zeitschrift für Germanistik 20/2, 255–258.

Vedder, Ulrike (2018). Literarische Altersbilder und ihre Geschlechterordnung. In: Reitinger, Elisabeth/Vedder, Ulrike/Chiangong, Pepetual Mforbe (Hrsg.). Alter und Geschlecht. Soziale Verhältnisse und kulturelle Repräsentationen. Wiesbaden: Springer, 187–202.

Venuti, Lawrence (1995). The Translator's Invisibility. A History of Translation. London: Routledge.

Vesper, Achim (2019). Durch Schönheit zur Freiheit? Schillers Auseinandersetzung mit Kant. In: Stiening, Gideon (Hrsg.). Friedrich Schiller: Über die Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Berlin: De Gruyter, 33–48.

Vieweg, Klaus (2019). Hegel. München: C. H. Beck.

Vogel, Stephan (1996). Emotionspsychologie. Grundriss einer exakten Wissenschaft der Gefühle. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Vold, George Bryan (1958). Theoretical criminology. Oxford: Oxford University Press.

Vorderer, Peter (1994). Spannung ist, wenn's spannend ist. In: Rundfunk und Fernsehen. Forum der Medienwissenschaften und Medienpraxis 42, 323–339.

Vygotskij, Lev (1925). Psichologija iskusstva. Moskva: Prosveščenie.

Wachter, Alexander (2006). Das Spiel in der Ästhetik. Systematische Überlegungen zu Kants Kritik der Urteilskraft. Berlin: De Gruyter.

Wadhams, Peter (2017). Abschied vom Eis. Ein Weckruf aus der Arktis. Berlin: Springer.

Wagenbauer, Thomas (2013). Poststrukturalismus und Kulturwissenschaftliche Ansätze. In: Rippl, Gabriele/Winko, Simone (Hrsg.). Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte. Stuttgart: J. B. Metzler, 41–59.

Waldenfels, Bernhard (1990). Der Stachel des Fremden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard (1997). Topografie des Fremden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard (2002). Bruchlinien der Erfahrung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard (2022). Responsive Kreativität angesichts des Fremden. In: Zagreber Germanistische Beiträge 31, 13–28.

Wall, Barbara (1991). The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Literature. London: Macmillan.

Wallraff, Nana (2021). Unzuverlässiges Erzählen als narratives Verfahren in der Kinder- und Jugendliteratur seit der Jahrtausendwende. Dissertation. Köln: Universität zu Köln https://web.archive.org/web/20250504103948/https://kups.ub.uni-koeln.de/50389/1/Wallraff_Unzuverlaessiges_Erzaehlen.pdf (04.05.2025).

Walpole, Horace (1937). The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence. In: Lewis, Wilmarth Sheldon (Hrsg.). Correspondence with Horace Mann 4: 15 November 1748 NS – 18 September 1756. Bd. 20, New Haven: Yale University Press.

Walsh, Richard (2007). The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction. Columbus. The Ohio State University Press.

Walton, Kendall L. (1978). Fearing Fictions. In: Journal of Philosophy 75, 5–27.

Walton, Kendall L. (1990). Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts. Cambridge Massachusetts. Harvard University Press.

Wanning, Berbeli (2015). Ökologie in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Dürbeck, Gabriele/ Stobbe Urte (Hrsg.). Ecocriticism. Eine Einführung. Köln: Böhlau, 258–270.

Wanning, Berbeli (2019). Literaturdidaktik und Kulturökologie. In: Lütge, Christiane (Hrsg.). Grundthemen der Literaturwissenschaft: Literaturdidaktik. Berlin: De Gruyter, 430–453.

Watanabe, Masao (1965). The Japanese Magic Mirror: An Object of Art and of Scientific Study. In: Archives of the Chinese Art Society of America 19, 45–51.

Watzlawick, Paul/Bavelas, Janet Beavin/Jackson, Don D. (1967). Pragmatics of Human Communication. New York: WW Norton & Company.

Watzlawick, Paul (1985). Selbsterfüllende Prophezeiungen. In: Watzlawick. Paul (Hrsg.). Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben. Beiträge zum Konstruktivismus, München: Piper, 95–110.

Weber, Dieter (1975). Theorie der analytischen Erzählung. München: C. H. Beck.

Weigel, Sigrid (2002). Zum ‚topogaphical turn'. Kartoigraphie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. In: Kulturpoetik 2, 151–165.

Weinkauff, Gina (2014). Wo Kinder sind ist ein goldenes Zeitalter. Die romantische Gegenbewegung. In: Weinkauff, Gina/Glasenapp, Gabriele von (Hrsg.). Kinder- und Jugendliteratur. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 44–71.

Weinkauff, Gina/Glasenapp, Gabriele von (2014). Kinder- und Jugendliteratur. Paderborn: Ferdinand Schöningh.

Weinsheimer, Joel (1979). Theory of Character. Emma. In: Poetics Today 1, 185–211.

Weixler, Antonius (2012). Authentisches erzählen – authentisches Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt. In: Weixler, Antonius (Hrsg.). Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption. Berlin: De Gruyter, 1–32.

Weixler, Antonius (2022). Bockwust, Bier und _____. Zum Zusammenhang von Textschwärzungen und Authentizität. In: Bidmon, Agnes/Lubkoll, Christine (Hrsg.). Dokufiktionalität in Literatur und Medien. Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion. Berlin: De Gruyter, 91–118.

Wenger, Christian N. (1935). An Introduction to the Aesthetics of Literary Portraiture. In: Publications of the Modern Language Association of America 50, 615–629.

Wennerscheid, Sophie (2011). (Hrsg.). Sentimentalität und Grausamkeit. Ambivalente Gefühle in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne. Münster: Literatur Verlag.

Wenzel, Peter (2001). Spannung in der Literatur: Grundformen, Ebenen, Phasen. In: Borgmeier, Richard/Wenzel, Peter (Hrsg.). Spannung. Studien zur englischsprachigen Literatur. Trier: wvt, 22–36.

Werle, Dirk (2006). Fiktion und Dokument. Überlegungen zu einer gar nicht so prekären Relation mit vier Beispielen aus der Gegenwartsliteratur. Non Fiktion. In: Arsenal der anderen Gattungen DokuFiktion 2, 112–122.

Weskott, Martin (1995). Die vergessenen Bücher: Was mit der Buchproduktion der DDR nach 1990 geschah. Katlenburg: Anton Berg.

Wesseling, Elisabeth (1991). Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel. Utrecht Publications in General and Comparative Literature. Utrecht: John Benjamins Publishing.

Wetzel, Michael (1999). Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit. München: Wilhelm Fink.

Wied, Marie Annette de (1991). The role of time structures in the experience of film suspense und duration. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam.

Wiegandt, Markus (2017). Chronisten der Zwischenwelten. Dokufiktion als Genre. Operationalisierung eines medienwissenschaftlichen Begriffs für die Literaturwissenschaft. Heidelberg: Winter.

Wiehl, Reiner (1983). Prozesse und Kontraste. In: Henrich, Dieter (Hrsg.). Kant oder Hegel? – Über Formen der Begründung in der Philosophie. Stuttgart: Klett-Cotta, 560–571.

Wierzbicka, Anna (1995). Everyday Conceptions of Emotion: A Semantic Perspective. In: Russell, James A./Fernández-Dols, José-Miguel/Manstead, Anthony S. R./Wellenkamp, Jane C. (Hrsg.). Everyday Conceptions of Emotion. An Introduction to the Psychology, Anthropology and Linguistics of Emotion. Dordrecht: Springer, 17–47.

Wiggershaus, Rolf (1988). Die Frankfurter Schule. Geschichte, theoretische Entwicklung, politische Bedeutung. München: dtv.

Wilcke, Gudrun (1999). Vergessene Jugendschriftsteller der Erich-Kästner-Generation. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Wild, Reiner (1987). Die Vernunft der Väter. Zur Psychographie von Bürgerlichkeit und Aufklärung in Deutschland am Beispiel ihrer Literatur für Kinder. Stuttgart: J. B. Metzler.

Wild, Reiner (2008). Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart: J. B. Metzler.

Wilkending, Gisela (1984). Der Widerspruch in der Kinder- und Jugendliteratur Grenzüberschreitung und Erziehungsfunktion. In: Informationen des Arbeitskreises für Jugendliteratur 1, 52–69.

Wilkending, Gisela (2008). Historische, historisch-biografische und autobiographische Erzählungen und Romane für die Jugend. In: Brunken, Otto (Hrsg.). Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur von 1850–1900. Stuttgart, 537–615.

Wilkending, Gisela (2008a). Mädchenliterarische Erzählprosa. In: Wild, Reiner (Hrsg.). Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart, 200–217.

Wilkending, Gisela (2008b). Pensionsgeschichten/Geschichten. In: Brunken, Otto (Hrsg.). Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur von 1850–1900. Stuttgart: J. B. Metzler, 490–500.

Wilkie, Christine (1996). Intertextuality. In: Hunt, Peter (Hrsg.). International Companion Encyclopedia of Children's Literature. London: Routledge, 131–137.

Willer, Stefan (2016). Zeitreisender. In: Bühler, Benjamin/Willer, Stefan (Hrsg.). Futurologien. Ordnungen des Zukunftswissens. Paderborn: Brill/Wilhelm Fink, 257–269.

Willis, David (2007). Boeing B-29 and B-50 Superfortress. In: International Air Power Review 22, 136–169.

Wilson, Robert Rawdon (1976). Approaching a Theory of ‚Character'. In: The Humanities Association Review 27, 32–46.

Wimsatt, William/Beardsley, Monroe (2000). Der intentionale Fehlschluß. In: Fotis Jannidis (Hrsg.). Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 84–101.

Winko, Simone (2002). Literatur-Kanon als ‚invisible hand'-Phänomen. In: Korte, Hermann (Hrsg.). Literarische Kanonbildung. In: Text + Kritik, 9–24.

Winko, Simone (2003). Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900. Berlin: Erich Schmidt.

Winner, Ellen (1988). The Points of Words: Children's Understanding of Metaphor and Irony. Cambridge: Cambridge University Press & Assessment.

Winnicott, Donald Woods (1969). Playing und Reality. London: Tavistock. Publications.

Wirth, Uwe (2012). His ignorance was as remarkable as his knowledge. Weiß Sherlock Holmes, was er tut? In: Bies, Michael/Gamper, Michael (Hrsg.). Literatur und Nicht-Wissen. Zürich: diaphanes, 291–306.

Wittenberg, David (2013). Time Travel. The Popular Philosophy of Narrative. New York: Fordham University Press.

Wittgenstein, Ludwig (1977). Philosophische Untersuchungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Wolf, Werner (1993). Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen. Berlin: De Gruyter.

Wolf, Werner (2007). Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien. In: Hauthal, Janine/Nadj, Julijana/Nünning, Ansgar/Peters, Henning (Hrsg.). Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen. Berlin: De Gruyter, 25–64.

Wolgast, Heinrich (1896). Das Elend unserer Jugendliteratur. Hamburg: Selbstverlag Heinrich Wolgast.

Wolgast, Heinrich (1906). Vom Kinderbuch. Gesammelte Aufsätze. Leipzig: B. G. Teubner.

Wolkogonow, Dmitrij (2017). Lenin. Utopie und Terror. Berlin: Econ.

Wolting, Monika (2022). „Climate Fiction" in der deutschsprachigen Literatur. In: Wolting, Monika (Hrsg.). Utopische und dystopische Weltenentwürfe. Göttingen: V&R, 61–78.

Würmann, Carsten (2004). Zum Kriminalroman im Nationalsozialismus. In: Franceschini, Bruno/Würmann, Carsten (Hrsg.). Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre. Berlin: Weidler Buchverlag, 143–188.

Yacobi, Tamar (1981). Fictional reliability as a communicative problem. In: Poetics Today 2, 113–126.

Zagidulina, Marina (2001). Puškinskij mif v konce XX veka. Čeljabinsk: Čeljabinskij gosudarstvennyj Universität.

Zapf, Hubert (2016). Handbook of ecocriticism and cultural ecology. Berlin: De Gruyter.

Zelle, Carsten (2005). Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Luserke-Jaqui, Matthias (Hrsg.). Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J. B. Metzler, 409–445.

Zemanek, Evi (2018). Ökologische Genres und Schreibmodi. In: Zemanek, Evi (Hrsg.). Ökologische Genres. Naturästhetik – Umwelttechnik – Wissenspoetik. Göttingen: V&R.

Zillmann, Dolf (1980). Anatomy of suspense. In: Tannenbaum, Percy H. (Hrsg.). The entertainment functions of television. Hillsdale New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Mahwah, 133–163.

Zima, Peter (2012). Essay/Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays. Von Montaigne bis zur Postmoderne. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Zima, Peter (2020). Literarische Ästhetik. Tübingen: A. Franke.

Zimbardo, Philip (2005). Das Stanford Gefängnis Experiment. Eine Simulationsstudie über die Sozialpsychologie der Haft. Goch: Santiago Verlag.

Zipes, Jack (2006). The Oxford Encyclopedia of children's literature. Oxford: Oxford University Press.

Zipfel, Frank (2001). Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin: De Gruyter.

Zipfel, Frank (2014). Fiktionssignale. In: Klauk, Tobias/Köppe, Tilmann (Hrsg.). Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch. Berlin: De Gruyter, 97–125.

Zipfel, Frank (2017). Fremde Ähnlichkeiten. Die „Große Wanderung" als Herausforderung der Komparatistik – eine Einleitung. In: Zipfel, Frank (Hrsg.). Fremde Ähnlichkeiten. Die „Große Wanderung" als Herausforderung der Komparatistik. Stuttgart: Kröner, 1–28.

Zipfel, Frank (2019). Weltliteratur(en) und die Weltrepublik der Literatur. Überlegungen zu den Voraussetzungen von Weltliteratur-Diskursen. In: Lamping, Dieter/Tihanov, Galin (Hrsg.). Vergleichende Weltliteraturen/Comparative World Literatures. DFG-Symposion. Stuttgart: J. B. Metzler, 19–40.

Zöller, Reinhard (2013). Geschichte Japans. Paderborn: Brill/Ferdinand Schöningh.

Zunshine, Lisa (2003). Theory of Mind and Experimental Representations of Fictional Consciousness. In: Narrative 11/3, 270–291.

Zunshine, Lisa (2006). Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel. Ohio: Ohio State University Press.

Zymner, Robert (1991). Uneigentlichkeit. Studien zu Semantik und Geschichte der Parabel. Paderborn: Ferdinand Schöningh.

Internetquellen

Begleitmaterialien zum Kinderbuch *Gute Nacht im Zoo* https://web.archive.org/web/20250504105754/https://www.edition-bilibri.com/wp-content/uploads/2022/07/Tipps_Das-kleine-Wunder_2022.pdf (04.05.2025).

Gesetz über die Teilnahme der Jugend am Aufbau der DDR und die Förderung der Jugend in Schule und Beruf, bei Sport und Erholung, § 35, Absatz 1, 1950. https://web.archive.org/web/20250503101523/https://www.verfassungen.de/ddr/jugendfoerderungsgesetz50.htm (04.05.2025).

Interview mit Ele Fountain https://readingpebbles.co.uk/melt-q-and-a/ (04.05.2025).

Interview mit Hannah Gold https://web.archive.org/web/20250503102226/https://berliedoherty.com/hannah-gold-last-bear-lost-whale-finding-bear/ (04.05.2025).

Interview mit Hannah Gold https://paperboundmag.com/2021/10/14/author-interview-with-childrens-author-hannah-gold (04.05.2025).

Interview mit Hannah Gold https://tpet.co.uk/classroom-environment/national-storytelling-week-an-interview-with-hannah-gold (04.05.2025).

Interview mit Haruki Murakami https://web.archive.org/web/20211029140241/https://www.harukimurakami.com/resource_category/q_and_a/questions-for-haruki-murakami-about-kafka-on-the-shore (03.05.2025).

Interview mit Kirsten Boie https://web.archive.org/web/20250503104803/https://www.welt.de/regionales/hamburg/article236107596/Kirsten-Boie-Neuer-Roman-spielt-im-Hamburg-der-Nachkriegszeit.html (04.05.2025).

Interview mit Markus Zusak in der Süddeutschen Zeitung https://web.archive.org/web/20250503105233/https://www.sueddeutsche.de/kultur/buecherdiebin-autor-markus-zusak-man-muss-vertrauen-haben-1.2109164 (04.05.2025).

Interview with Hannah Gold https://web.archive.org/web/20250503105537/https://thereadingrealm.co.uk/2021/06/15/the-last-bear-an-interview-with-hannah-gold/ (04.05.2025).

Jugenddienstverordnung vom 25.03.1939, § 1 Abs. 2 Nr. 3 https://web.archive.org/web/20250114234801/https://www.verfassungen.de/de33-45/hitlerjugend36.htm (04.05.2025).

Seebald, Berthold https://web.archive.org/web/20250503110157/https://www.welt.de/geschichte/zweiter-weltkrieg/article115171034/Luftangriffe-von-1945-begruenden-Japans-Trauma.html (04.05.2025).

Song von Holiday, B. (1939). Strange Fruit. https://web.archive.org/web/20250503111201/https://genius.com/Billie-holiday-strange-fruit-lyrics (04.05.2025).

Tatort-Game https://web.archive.org/web/20250424082357/https://tatortgame.de/ (04.05.2025).

UNESCO (2013). Towards a sufficiency economy. A new ethical paradigm for sustainability. https://unesdoc.unesco.org/in/rest/annotationSVC/DownloadWatermarkedAttachment/attach_import_394df1b7-8abf-46a6-aecc-8547007f1d4b?_=223026eng.pdf&to=88&from=1 (04. 05 2025).

Vserossijskaja Enciklopedija detskoj literatrury. ProDetLit: https://web.archive.org/web/20250503113446/https://rgdb.ru/megaproekty/prodetlit-vserossijskaya-entsiklopediya-detskoj-literatury (04.05.2025).

Filme

Adamson, Andrew (2005). The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe. Burbank: Walt Disney Pictures.

Columbus, Chris (2001). Harry Potter and the Philosopher's Stone: Los Angeles: Warner Bros. Pictures.

Demme, Jonathan (1991). Das Schweigen der Lämmer. [Film]. Los Angeles: Orion Pictures Corporation, Strong Heart/Demme Production.

Fisher, Terence (1958). Dracula. [Film]. London: Hammer Film Pruductions.

Hitchcock Alfred (1972). Frenzy. [Film]. London: Universal Pictures.

Jackson, Peter (2001). The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring: Los Angeles: Warner Bros. Pictures.

Jackson, Peter (2012). The Hobbit: An Unexpected Journey. Los Angeles: Warner Bros. Pictures.

Lee, Ang (2012). The Life of Pi. Burbank: Walt Disney Pictures.

Mamoulian, Rouben (1931). Dr. Jekyll und Mr. Hyde. Los Angeles: Warner Bros. Pictures.

Murnau, Friedrich Wilhelm (1922). Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens. [Film]. Berlin: Prana Film.

Yates, David (2016). Fantastic Beasts and Where to Find Them. Los Angeles: Warner Bros. Pictures.

Die vorliegende Habilitationsschrift fokussiert die literaturtheoretischen Aspekte der Kinder- und Jugendliteratur mit dem Ziel, einen Beitrag zu ihrer Theorie und ihrer Ästhetik leisten zu können. Sie überprüft die folgenden Thesen: Erstens wird angenommen, dass die konkurrierenden heteronomen und autonomen ästhetischen Positionen nicht nur für die wichtigsten Gegensätze der (Kinder- und Jugend-)Literaturwissenschaft ausschlaggebend sind, sondern auch die Genese der Kinder- und Jugendliteratur maßgeblich beeinflusst haben und beeinflussen. Zweitens kann deren Entwicklung als eine kontinuierliche Oszillation zwischen dem Pol der ästhetischen Autonomie und dem Pol der Heteronomie beschrieben werden.
Die komparatistische Dimension der Untersuchung resultiert aus der Analyse internationaler kinder- und jugendliterarischer Texte. Die Auswahl der Werke beschränkt sich auf das 21. Jahrhundert und berücksichtigt dabei die folgenden verschiedenen Textarten unterschiedlichen Inhalts: psychologische Kinder- und Jugendromane, kulturökologische Narrative, Kriminalgeschichten und Verbrecherliteratur und schließlich historische Narrative.

GEORG-AUGUST-UNIVERSITÄT
GÖTTINGEN

ISBN: 978-3-86395-663-9

Universitätsverlag Göttingen