



# Ästhetische Verfahren der adressatenorientierten Figurenkonzeption am Beispiel des jugendliterarischen Werks von Dita Zipfel *Wie der Wahnsinn mir die Welt erklärte*

## Aesthetics of Addressee-Oriented Character Conception in Literature for Young Adults: *Wie der Wahnsinn mir die Welt erklärte* by Dita Zipfel

Ksenia KUZMİNYKH<sup>1</sup> 



<sup>1</sup>Dr., Georg-August-Universität Seminar für Slavische Philologie Humboldtallee 19 Göttingen, Deutschland

ORCID: K.K. 0000-0003-0744-4010

### Corresponding author:

Ksenia KUZMİNYKH,  
Georg-August-Universität Seminar für Slavische Philologie Humboldtallee 19 37073 Göttingen, Deutschland  
E-mail: ksenia.kuzmynykh@uni-goettingen.de

Submitted: 12.08.2021

Accepted: 07.02.2022

**Citation:** Kuzmynykh, K. (2022). Ästhetische verfahren der adressatenorientierten figurenkonzeption am Beispiel des jugendliterarischen werks von Dita Zipfel *Wie der Wahnsinn mir die Welt erklärte*. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 47, 27-52. <https://doi.org/10.26650/sdsl2021-982077>

### ABSTRACT (DEUTSCH)

Im Zentrum des Diskussionsbeitrags steht die literaturwissenschaftliche Analyse des jugendliterarischen Werks von Dita Zipfel *Wie der Wahnsinn mir die Welt erklärte*. Es bewegt sich im Spannungsverhältnis zwischen struktureller Einfachheit und Komplexität, zwischen diegetischer Unzuverlässigkeit und ästhetischer Mehrdeutigkeit sowie mehrfacher Adressatenorientierung. Es werden philosophische Hintergründe und ihre Rolle für die Entwicklung und Strukturierung der Handlung fokussiert. Ein besonderes Augenmerk wird auf intertextuelle Allusionen gelegt. Darüber hinaus beschäftigt sich der Beitrag mit der Analyse des komplexen Themas Emotionen der Figuren. Dabei ist davon auszugehen, dass Emotionen als intersubjektive, kulturell und sprachlich kodierte Textphänomene wissenschaftlich fundiert auf diversen Ebenen erforschbar sind. Die Manifestationsformen, die Genese, die Entstehungssituationen und Entwicklungsverläufe gestalten sich sowohl als eine Thematisierung als auch als eine Präsentation bzw. Inszenierung im Erzähldiskurs. Sie können implizit oder explizit erfolgen. Einen weiteren Schwerpunkt erfahren mentale Ereignisse der Figuren. Hierbei handelt es sich um einen besonderen Typus der Handlung, um die Veränderung des Bewusstseinszustands der Figuren. Es wird gezeigt, mit welchen Strukturen auf der Ebene des *discours* das Bewusstsein und Emotionen der Figuren dargestellt und welche Umschläge der Bewusstseinsaktivität auf der Ebene *histoire* erzählt werden sowie welche Rolle dabei die bedeutungsgebenden narrativen Instanzen Erzähler und Figuren tragen. Einen letzten Schwerpunkt des Beitrags bilden die Theorien des Komischen und ihre Ausdifferenzierung im jugendliterarischen Werk.

**Schlüsselwörter:** Philosophische Dimension, Emotionen, mentale Ereignisse, Theorien des Komischen, Jugendliteratur

### ABSTRACT (ENGLISH)

At the centre of this article lies Dita Zipfel's psychological, character oriented novel for young adults *Wie der Wahnsinn mir die Welt erklärte*. It focuses on philosophical



backgrounds, structural complexity, diegetic unreliability, aesthetic ambiguity, and multiple addressee orientation. Special attention is paid to intertextual allusions and philosophical pre-texts. Using theories from cognitive psychology, the article examines the special status of figures as mental models. Furthermore, it deals with the analysis of the complex topic of emotions of the main characters. Emotions are intersubjective, culturally, and linguistically coded text phenomena. The forms of manifestation and the genesis of emotions take the form of both thematization and presentation in narrative discourse. They can be implicit or explicit. Another concentration is on the mental events of the characters. Mental events are a special type of action, a change in the state of consciousness of narrated individuals. This study seeks to delineate criteria and conditions for mental events and emotions and develops techniques for depicting the consciousness and emotions of narrated figures. These cultural coded phenomena in the minds of narrated individuals are essential features of narrated works for adults. The article investigates how changes in consciousness are depicted in works for children and young adults. A final emphasis of the study is on the theories of the comic differentiation in Zipfel's psychological novel for young adults and their artistic and cultural significance.

**Keywords:** Philosophical dimension, emotions, mental events, theories of the comic, literature for young adults

## EXTENDED ABSTRACT

Lucie Schmurrer and Herr Klinge are extravagant characters in Dita Zipfel's psychological, character oriented novel for young adults *Wie der Wahnsinn mir die Welt erklärte*. They are agents performing actions in the story. The young girl and the old man could not be more opposite. Nevertheless, they become best friends. They are central in the narrative, and they motivate the reader to read on. Furthermore, children and young adults read fiction because they are interested in human nature and human relationships as revealed through fictive characters. Nevertheless, characters and characterization are such obvious parts of fiction that they are very seldom discussed in critical works or in textbooks on children's literature.

The focus of this article is the analysis of the addressee-oriented conception of the characters as well as the components belonging to the conception of characters. One of the most profound problems in dealing with literary characters is their ontological status. The two extremes are the mimetic and the semiotic approaches. Mimesis means imitation, so from this approach literary characters imitate real people. The reader can ascribe them a background and psychological features that may not have any support in the text. With a semiotic approach, characters are merely signifiers: they do not have to be coherent and believable; they do not have to behave logically. Both formalist and structuralist characters are role figures in the plot. For Aristoteles characters are subordinate to the plot, and their function in literary work is merely to perform actions. He distinguishes between agent (prattion) and psychological figure / personality (ethos), maintaining that agents are indispensable in a literary work, while psychological

characters are optional. The only psychological traits allowed are noble or base. No other human features are essential for the plot. His theory has been used as the underlying principle for traditional children's fiction in which characters' actions are more important than their psychological features. All structural models describe characters in relation to plot and only superficially as to how they relate to each other. They do not allow a deeper analysis of the character's traits and still less any 'inner world'. Such models can be successfully applied to plot-oriented children's stories. The functional or actantial models are less adequate to describe the characters in psychological and character oriented novels with ethical dimension.

Using theories from the cognitive sciences, the article examines the special status of figures as mental models. Characters as mental models present complexity inherent in human beings in real life and they show psychological development. The conception of characters as a mental model includes complex components like emotions and changes in the minds of narrated individuals. Emotions are intersubjective, culturally, and linguistically coded text phenomena. The forms of manifestation, the genesis of emotions, and the courses of development take the form of both thematization and presentation in narrative discourse. They can be implicit or explicit. This study seeks to delineate criteria and conditions for mental events and emotions and develops a typology of techniques for depicting the consciousness and emotions of narrated figures. These cultural coded phenomena in the minds of narrated individuals are an essential feature of narrated works for adults. The article investigates how changes in consciousness are depicted in works for children and young adults. The emphasis is placed on intertextual allusions to international character-oriented novels for children and young adults (Carroll, Lindgren, Freytag, McManus, Rowling, Sabitova etc.), philosophical pre-texts (Platon, Aristoteles, Heraclid, Hegel, Jean Paul, Nietzsche, Pierce, Foucault, Wittgenstein, Heidegger, Russel, Kripke, Douglas) and psychoanalytical theories (Freud, Jung) and their role in the development and structuring of the plot. The philosophical dimension shapes the intellectual climate of Zipfel's psychological, character oriented novel for young adults and contributes to the aesthetic conception of the characters.

A final focus of the study is on theories of the comic (Bachtin, Horn, Jurzik, Boreev), their differentiation in Zipfel's psychological novel for young adults, and their artistic and cultural significance.

## 1. Einleitung: Hypothesen und Forschungsfragen

Lucie Schmurrer und Herr Klinge – die zwei Hauptfiguren Figuren in Dita Zipfels Werk *Wie der Wahnsinn mir die Welt erklärte* (2020) können gegensätzlicher nicht sein. Das betrifft alle denkbaren Aspekte: Alter, Aussehen, Lebensphilosophie, mentale und emotionale Verfassung, Ziele, Wohnsituation, Verhaltensmuster usw. Dennoch werden sie beste Freunde. Die Figurenkonstellation zwischen alt und jung ist seit der Entstehung der Kinder- und Jugendliteratur ein beliebtes Narrativ. Es stellt sich jedoch die Frage nach der Besonderheit der adressatenorientierten Figurenkonzeption sowie nach den zu dem mentalen Modell ‚Figur‘ gehörenden Komponenten. Der Fokus dieses Aufsatzes wird auf diverse Mechanismen und Darstellungsformen der mentalen und emotionalen Veränderungen von Figuren gerichtet. Diese werden aus vergleichender Perspektive untersucht. Es wird gezeigt, mit welchen Strukturen bzw. Techniken auf der Ebene des ‚discours‘ das Bewusstsein und die Emotionen der Figuren dargestellt und welche Umschläge der Bewusstseinsaktivität auf der Ebene ‚histoire‘ erzählt werden sowie welche Rolle dabei die bedeutungsgebenden narrativen Instanzen Erzähler und Figuren einnehmen.

Ein besonderer Wert wird bei der Analyse auf die intertextuellen Allusionen gelegt, die eine äußerst wirksame Strategie darstellen, Veränderungen in der inneren Welt der Figuren anzuzeigen. Darüber hinaus wird die philosophische Dimension, die das intellektuelle Klima des Werkes prägt und die zur ästhetischen Figurenkonzeption beiträgt, offengelegt. Die Theorien des Komischen in ihren differenzierten Ausprägungen erhalten eine besondere Akzentuierung.

## 2. Theoretisches Fundament: Figuren, Emotionen, mentale Ereignisse

Im Anschluss an die kognitionswissenschaftliche Narratologie wird in diesem Beitrag unter Figur ein mentales Modell eines Menschen oder einer im Äußeren menschenähnlichen und im Inneren den jeweiligen kulturellen Konzeptionen von typischen menschlichen mentalen Zuständen konforme Gestalt in der Diegese verstanden (Jannidis, 2004, S. 204). Das mentale Modell wird vom Leser inkremental im Fortgang des Textes entweder während der Rezeption als eine „online“ Inferenz oder am Ende eines abgeschlossenen Inferenzprozesses als eine „offline“ Inferenz aufgebaut (Kintsch, 1998). Hierfür kombiniert der Leser Informationen aus dem *discours* mit seinem Weltwissen inklusive alltagspsychologischer Erklärungsmuster. Für die Konzeption der Figur als einer mentalen Repräsentation sind folgende Aspekte ausschlaggebend:

Figureninformationen, Figurencharakterisierung, Motivierung und empathische Beziehung des Lesers zu der Figur.

Figureninformationen werden einer Figur zugeschrieben und werden im ‚discours‘ zu figurenbezogenen Tatsachen (Jannidis, 2004, S. 241). Figureninformationen umfassen vier skalare Dimensionen: Zuverlässigkeit, Relevanz, Modus der Bindung, Offensichtlichkeit.

Die Figurencharakterisierung kann direkt und indirekt erfolgen. Für die indirekte Charakterisierung sind drei Formen des einschlägigen Wissens zu unterscheiden: Figurenmodelle, figurale Schemata und situative Schemata (Margolin, 2010). Figurenmodelle sind ausgebildete mentale Modelle von Personen oder Figuren. Bei figuralen Schemata handelt es sich um figuren- oder personenbezogene Regelmäßigkeitsannahmen, die historisch oder kulturell variieren. Sie spielen eine entscheidende Rolle bei der Bildung von Inferenzen. Die im Text vorausgesetzten oder formulierten figuralen Schemata oder Figurenmodelle ergeben zusammen eine „textinterne Anthropologie“ (Titzmann, 1993, S. 184). Allerdings sollte die Systematik dieser Wissensblöcke nicht unterschätzt werden. Die Motivierung kann kausal, final und kompositorisch sein (Martinez/Scheffel, 2020). Dieser Aspekt tangiert die Funktion der Figur für die Handlung.

Für die im Text angelegte Beziehung des empirischen Lesers zur Figur ist die, im kognitionspsychologischen Diskurs aufgestellte, konsensfähige Annahme ausschlaggebend, dass Menschen Gefühle und „fremde Erfahrungswelten“ (Plé, 2003, S. 227) nachvollziehen und sich „in die Sinnbezüge des Anderen“ (Leskovec, 2011, S. 87) einarbeiten können, d. h. empathisch auf andere Personen reagieren (Nikolajeva, 2005). Dieser Nachvollzug ist kein kognitiver, sondern ein emotionaler Prozess (Jannidis, 2004, S. 231). Für die Evokation der Empathie sind unterschiedliche Mechanismen und Signale von Bedeutung, nämlich Ausdruck, Situation, Wertung und Größe. Der Ausdruck bezieht sich auf die gestische und mimetische Darstellung sowie auf die Expressivität der Sprache, zu der alle Formen des sprachlichen Ausdrucks gehören, die symptomhaft alle Formen emotionaler Zustände kommunizieren (Jannidis, 2004, S. 234). Die sinnlich wahrnehmbare Situation wird durch die Mittel der internen Fokalisierung auf eine Figur bezogen. Auch mentale Prozesse, Gedanken und Emotionen erhellen die Situation.

Die Wertung bezieht sich auf die Wert- und Normsysteme und beleuchtet ethisch-moralische Implikationen. Die Größe rekurriert auf die von Aristoteles vorgeschlagene Trichotomie und beschreibt die Relation zwischen der Figur und dem Leser. Er unterteilt Figuren in drei Klassen: Solche, die besser als der Leser sind, solche, die ihm gleichrangig sind, und solche, die schlechter sind.

Den Figuren als mentalen Modellen können emotionale und mentale Zustände attestiert werden. Der Begriff Emotion lässt sich unter unterschiedlichen Perspektiven bestimmen. Im Rahmen dieses Beitrags wird in Anlehnung an Simone Winko Emotion als ein mentales Phänomen aufgefasst, das emergente Eigenschaften des physischen Gesamtsystems darstellt, auf einer physiologischen Grundlage beruht und soziokulturell etabliert und sprachlich kodiert ist (Winko, 2003, S. 109). Emotionen haben einen Auslöser und richten sich auf ein Objekt. Sie zeichnen sich durch eine temporäre Beschränkung und variierende Intensität aus. Einige Emotionen sind elementarer als andere. Die sprachlichen Möglichkeiten, Emotionen zu gestalten, lassen sich nach ihrer Präsenz an der Textoberfläche differenzieren. Die explizite Thematisierung von Emotionen erfolgt mittels deskriptiver Emotionswörter sowie mittels konventionalisierter Formeln. Die Indizierung von Emotionen wird mittels des gesamten Spektrums der stilistischen Mittel meistens implizit verwirklicht. Dem Kontext kommt dabei eine disambiguierende Bedeutung zu. Diese Mittel 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. Emotionen lassen sich nach einem hermeneutischen Verfahren typologisieren (Winko, 2003, S. 144). Es können unterschiedliche Typen der impliziten Emotionsdarstellung differenziert werden: Katachresen, originelle Metaphern und Situationen, Variationen des emotionalen Ausdrucksverhaltens sowie des emotionstypischen, kulturell etablierten Erfahrungsbereichs und schließlich Naturbeschreibungen, Jahreszeitentopoi und chronobiologische Zyklusdarstellungen.

In der Diegese können Emotionen auf der Ebene der ‚*histoire*‘ dominante Elemente der Handlung bilden. Sie können Aktionen von Figuren fundieren, auslösen oder auch verhindern. Darüber hinaus können Emotionen die Schilderung einer Situation, einer Landschaft und eine bestimmte gegenständliche oder Figurenkonstellation motivieren und prägen.

Unter mentalen Ereignissen sind Zustandsveränderungen im Bewusstsein der Figuren aufzufassen, die Kriterien der Faktizität und Resultativität erfüllen (Schmid, 2019). Sie

können entweder explizit, markiert oder kaschiert, als Gegenstand der Darstellung, angezeigt werden, oder implizit, als ein zu rekonstruierender Motivierungsfaktor, indiziert werden. Dieser begründet das verbale, mentale sowie das faktische Handeln der Figuren. Die Formen der Bewusstseinsdarstellung umfassen den mimetischen Figurentext (direkte Rede), den narratorialen bzw. diegetischen Text (indirekte Rede) sowie die erlebte Rede. Diese Kategorien bilden ein Fundament für die literaturwissenschaftliche Analyse.

### 3. Ästhetik der Figurenkonzeption

„Bah! Ein Mädchen!“ (Zipfel, 2020, S. 5) – diese Aussage interpretiert die autodiegetische Erzählerin Lucie Schmurrer als einen Affront. Die kurze Anfangsszene, die in einem unmittelbaren dramatischen Modus gestaltet ist, entwickelt sich zu einem Disput und charakterisiert die Figuren Lucies und Herrn Klinges indirekt. Lucies innere Welt lässt sich zunächst nur erahnen, bis im Fortgang der Narration Introspektion, innere Monologe, *„stream of consciousness“* und im unmittelbaren dramatischen Modus gestaltete Konflikte folgen (Zipfel, 2020, S. 133, 173, 183). Ihre Figur hat ein gesundes Selbstwertgefühl und zeichnet sich durch Zielstrebigkeit, Souveränität und Toleranz aus. Sie setzt sich gegen die Diskriminierung ihrer Person und anderer hilfsbedürftiger Menschen der narrativen Welt resolut zur Wehr und beweist Mut und Stärke. Es geht Lucie nicht um die naive Übernahme fremder Perspektiven, sondern um eine emotionale Annäherung und Erarbeitung der Sinnbezüge Anderer, auch in solchen Situationen, in denen es um Phänomene geht, die das Verstehen in Frage stellen. Hierzu gehören Phänomene wie Wahnsinn und Tod. Lucies Beharrlichkeit ist kausal motiviert. Sie avanciert – wie ihre literarischen Vorgängerinnen – zu einer mythischen und archetypischen Gestalt, der in ihrer Übermenschlichkeit zutiefst humanistische Eigenschaften inhärent sind. Die Empathie für die zwölfjährige Außenseiterin wird situationsvermittelt hervorgerufen. Wie diese weltbekannten Figuren ist sie äußerlich nicht schön.

Es wäre jedoch falsch anzunehmen, dass Lucie ein trotziger Wildfang oder ein freches Mädchen sei, dessen rebellische Züge während ihrer Sozialisation und Enkulturation abgeschliffen werden müssen. Dies würde allusiv das langlebige literarische Gestaltungsprinzip der traditionellen Mädchenbuchserien in Erinnerung rufen (Rhoden, 1888, Ury, 1920, Trott, 1949). Es findet keine weibliche Modellierung statt, wie diese von Ilse Trotskopf, Nesthäkchen oder Pucki erfahren wurde. Am Ende wartet auf Lucie trotzdem ein glücklicher Ausgang, der zwar nicht eine Heirat bereithält, dafür aber einen loyalen Freund Leon und die Erfüllung des gesetzten Ziels. Diese geht mit der Freiheit und mit dem in Gang

gesetzten Ablösungsprozess von der Mutter, von ihrem neuen Lebensgefährten und dem geliebten Bruder, mit dem die Figur Lucies eine fast symbiotische Verbindung zeit ihrer Kindheit pflegte, einher. Die Sehnsucht nach dem ‚Märchenprinzen‘ wird zwar fortgeschrieben und facettenreich an der Figur der Mutter demonstriert, aber sie erfährt eine ironisierende Modifikation. Einerseits erweist sich die Suche nicht als eine Dominante im Leben der emanzipierten Tochter, andererseits wird der Fokus auf die Gleichstellung der jüngeren männlichen und weiblichen Figuren gelegt. Die Parität von Lucie und Leo wird durch gemeinsame Interessen, intellektuelle Entwicklung und Bildung sowie durch Gedanken und Überzeugungen der Jugendlichen markiert. Die Similarität wird sogar in den Namen der Figuren – Luchs – Leo – expliziert (Zipfel, 2020, S. 193).

Das in den 1970er-Jahren von der autonomen Frauenbewegung geforderte veränderte Geschlechtsverständnis wird auktorial affirmiert (Zipfel, 2020, S. 199). Die Modifikation des Frauenbildes lässt sich in den Figuren Lucie, ihrer Mutter, ihrer ehemaligen Lebensabschnittsgefährtin Bernhardine Jakupak sowie in der Figur des neuen Freundes der Mutter Michaels wiederfinden. Solche eher negativ konnotierten Eigenschaften wie Passivität, Furcht, Schwäche, die in der Sozialisationstheorie Frauen attestiert werden (Haverkamp, 2011), werden bei der Konzeption der weiblichen Figuren bewusst unterlassen. Die positiven femininen Merkmale wie Empathie und Fürsorge werden dagegen stärker herausgearbeitet und akzentuiert. Einen vermeintlichen Kontrast dazu bildet die Figur Michaels, die figural von der autodiegetischen Erzählerin Lucie perspektiviert wird. Vor dem Hintergrund von Lucies subversiver Eifersucht sowie ihrer unstillbaren Sehnsucht nach der ehemaligen Lebensgefährtin der Mutter erfolgt die Darstellung der Figur Michaels nicht zuverlässig und hyperbolisch. Dies spiegelt sich in der Visualisierung wider. Eine Zeit lang fungiert die Ablehnung gegenüber Michael als das einzig verbliebene Verbindungsglied in der Schwester-Bruder-Beziehung. Beide distanzieren sich sukzessive voneinander (Zipfel, 2020, S. 54, 70, 79, 87, 170, 182). Die Ikonografie der Figur eröffnet einen weiteren Deutungsraum: Michael mit einem Apfel als Verführer (Zipfel, 2020, S. 32, 72, 116), der eine kontrafraktale Allusion an die biblische Szene versinnbildlicht und kataphorisch die Schwangerschaft von Lucies Mutter vorwegnimmt (Zipfel, 2020, S. 173).

Die Figur Lucie ist mit parallel empfundenen und miteinander widerstreitenden Gefühlen konstruiert: Sie spürt ein elementares, tiefes kindliches Bedürfnis, geliebt und beschützt zu werden (Zipfel, 2020, S. 147). Daraus resultiert ihre eifersüchtige Bemühung um ihre Mutter. Die Informationsvergabe erfolgt inkongruent. Die offensichtliche



Inakzeptanz des neuen, aus Lucies Sicht skurrilen und unpassenden Freundes der Mutter ist nur für Lucie, für ihren Bruder und für die Leser offensichtlich (Zipfel, 2020, S. 53). Weder die Figur der Mutter noch ihr Freund haben Einblick in die innere Welt der Figur. Lucie beginnt jedoch, in Opposition zu anderen emanzipierten und daher als böse geltenden Mädchenfiguren (Möhrmann, 2012), keine Rebellion. Es kommt zu keiner Eskalation in der primären Wirklichkeit der Diegese. Lucie entscheidet sich für einen anderen Weg, der ihre Reife und zugleich ihre tiefe Menschenkenntnis sowie ihre ausgeprägte Mentalisierungsfähigkeit indiziert (Zipfel, 2020, S. 10, 13, 41, 49, 60, 79, 81, 82, 92, 105, 106, 116, 117, 154). Diese Eigenschaften korrelieren mit dem kindlichen Streben nach Individuation, nach Selbstbestimmung und nach der Befreiung aus dem Korsett der bevormundenden Subordination. Die Ambiguität kindlicher Gefühle findet in der Figur Lucie ihren vielseitigen Ausdruck. Darüber hinaus wird diese Ambiguität aus dem geschützten Raum der Familie auf die Gesellschaft übertragen. Lucie ist in der Schule eine verfemte Außenseiterin. Ihr Selbstbewusstsein und ihre mentale Autarkie sind Derivate aus dieser sozialen Position. Sie ist aber auch als eine Superheldin mit geringer Vulnerabilität auf der Suche nach Anerkennung in der Gruppe der gleichaltrigen Personen der narrativen Welt konstruiert. Dadurch wird die Ambivalenz der Figur aktualisiert.

Die situationsvermittelte Empathie für die Figur des pubertierenden Mädchens wird mittels der Episode im Supermarkt aufrechterhalten (Zipfel, 2020, S. 49). Lucie wird vor ein moralisches Dilemma gestellt. Die Verbalinjurien und das Hohngelächter, die ihrem älteren Arbeitgeber Herrn Klinge gelten, berühren sie zutiefst, so dass sie couragiert handelt und dem alten Mann zu Hilfe eilt. Sie durchschaut die Konsequenzen ihrer Handlung, nämlich ihre erneute metaphorische Ächtung. Lucies Emotionen werden sowohl thematisiert als auch indiziert. Ihre Tat offenbart ihre Sensibilität und ihre ausgeprägte Fähigkeit zur Perspektivenübernahme. Diese Informationen können zuverlässig mit der Figur Lucie verknüpft werden. Noch stärker als die Ablehnung ihrer eigenen Person tangiert sie der Schmerz, der zunächst dem schutzlosen alten Herrn und anschließend ihrem Bruder Jannis seitens der mobbenden Schulgemeinschaft zugefügt wird (Zipfel, 2020, S. 152).

Bei der Konzeption von Jannis Figur liegt eine Unterdeterminierung vor, die bereits mit der Wahl seines Namens signalisiert wird. Dieser ruft allusiv den römischen, doppelgesichtigen Gott Janus in den Sinn. So ist auch Jannis ambivalent konzipiert – er begeistert sich für Meerjungfrauen (Zipfel, 2020, S. 87), ist zeichnerisch begabt und interessiert sich wie Billy Elliot für Ballett (Burgess, 2001). Diese Hobbys indizieren seine

Nonkonformität, die seitens der Peer Group als Anlass für diskreditierende Schikanen genutzt wird, und die er, im Gegensatz zu seinem englischen Vorgänger, nicht verteidigt. Ganz im Gegenteil: Der Pubertierende sucht sie zu verbergen, schämt sich für die sexuelle Orientierung seiner Mutter und klagt sie dafür an (Zipfel, 2020, S. 169). Im Gegensatz zu seiner Schwester, die den rettenden Halm von der onomastisch bärenstarken Bernhardine aufgreift, ist er stärker auf Anerkennung angewiesen. Die Figur Bernhardine Jakupak verwendet für die Beschreibung der Schule die Metapher des Zoos (Zipfel, 2020, S. 77), in der wegen jeder Kleinigkeit die gemeinen, von der eigenen Hybris geblendeten, Schülerinnen und Schüler in ihrem Streben nach Macht (Nietzsche, 1996, Adler, 1994) den anderen, weniger arrivierten Kindern und Jugendlichen das Leben unerträglich machen. An dieser Stelle lässt sich eine subtil formulierte Überlebensstrategie und eine Parallele zur deutschen und internationalen Mobbingliteratur erkennen (Freytag, 2020, Höfler, 2015, 2018, McManus 2017, 2020, Asher, 2013, Želesnikov, 2017, Šolochova, 2020, Micheeva, 2012, Gabathuler, 2012).

Die Figur Lucie überschreitet die Grenzen der realistischen Mädchenkindheit nicht, wie das bspw. Pippi Langstrumpf und Alice tun. 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 (Bichsel, 2010). Geht es Bichsel wie zuvor Boccaccio (1964) 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 (Zipfel, 2020, S. 16, 20, 36, 38, 62–64). Er wehrt sich gegen den Konventionalismus und die Arbitrarität der sprachlichen Zeichen und somit grundsätzlich gegen das nominalistische Sprachbild (Zipfel, 2020, S. 24, 35). Mit dieser Einstellung weist er eine Similarität zu Heraklit auf, der Sitte und Brauch zu Dämonen des Menschen erklärte (Heraclitus, 2007) und erfindet sein eigenes Sprachspiel (Wittgenstein, 1977).

In seinem avancierten Sprachgebrauch tendiert er zum naturalistischen Sprachbild, wie es Philosophen von Heraklit bis Heidegger konzipiert haben. Der Querulant gebraucht seine neu erfundenen Ad-hoc-Bildungen (Zipfel, 2020, S. 36, 52) jedoch in einem Sinnzusammenhang (Wittgenstein, 1977). Er ist wie Carrolls Humpty Dumpty (Carroll, 2005) oder Lindgrens Karlsson (Lindgren, 2000), die sich von einem intentionalen

Fehlschluss leiten lassen. Es geht ihnen bei der Frage nach der Bedeutung von lexikalischen Einheiten um Macht – „The question is“, said Humpty Dumpty, „which is to be master — that’s all.“ (Carroll, 2005, S. 152)/ „Es fragt sich nur“ – sagte Goggelmoggel, „wer der Stärkere ist, weiter nichts“ (Carroll, 2020, S. 88). Allerdings verkennen diese Figuren, die sich als selbstverständliche Benennungs- und Bedeutungsexperten stilisieren, den sozialen Charakter der Sprache sowie die Tatsache, dass sie sich durch ihre Okkasionalismen aus einer etablierten Gesellschaft ausschließen. Durch die Individualisierung der Sprache werden neue kognitive Räume eröffnet, in denen das radikale Fremde erfahrbar wird. Mit Hilfe von genannten literarischen Verfahren versucht der Text die Fremdheit kommunizierbar und damit erfahrbar zu machen. Radikale Fremdheit ist Zipfels Text als Erfahrung des Ich-Verlusts eingeschrieben. Der Text inszeniert diese Zerstörung des Subjekts, indem er den sprachlichen Zerfall der Figur nachvollzieht.

Der soziale Ausschluss von Herrn Klinge erfolgt nicht nur aufgrund seines Sprachgebrauchs, sondern wegen des Ur-Chaos, der seine Figur umgibt. Dabei wird auf die von Douglas formulierte Vorstellung – „Dirt is matter out of place“ – Bezug genommen (Douglas, 1966, S. 44). Die Unordnung wird, wie bei Lindgrens Pippi, auf die Spitze getrieben (Zipfel, 2020, S. 7, 17, 19).

Herr Klinge weigert sich, Lucie bei ihrem Namen zu nennen. Dieser Akt wird von beiden Figuren aus unterschiedlichen Perspektiven gedeutet: Seitens Klinge lässt sich die Ablehnung der tradierten Kürzel- (Russel, 1905) und Ur-Theorien (Kripke, 1980) und der durch diese Theorien angeordneten, linguistischen Konventionalität aufspüren (Zipfel, 2020, S. 24, 34, 45). Lucie interpretiert seine Weigerung und ihre kontinuierliche Beschreibung als „Mädchen“ im Rahmen der feministischen Kritik (Zipfel, 2020, S. 20). Die Macht der individuellen Namensgebung transzendiert die triviale Entscheidung für einen praktischen Namen mit leicht benutzbarem phonetischem Ausdruck. Der Prozess der Namenswahl spiegelt den Kampf zwischen Patriarchat und Matriarchat wider. Es geht schließlich darum, dem kindlichen Wesen den elterlichen Willen aufzuzwingen, um dadurch onomasiologisch das spätere Leben des Kindes zu präformieren. Die individuelle Namenswahl setzt diese Fremdbestimmung außer Kraft (Zipfel, 2020, S. 188). Ein überzeugendes Exempel für den Bruch mit der Tradition findet sich in *Ronja Räubertochter* (Lindgren 1981). Die Figur des Herrn Klinge plädiert für die absolute Befreiung von den Fesseln der Fremdbestimmung und argumentiert mit Kant.

Ferner wird seitens der Figuren auf das trichotomische Zeichenmodell von C. S. Pierce (Pierce, 1931–1935) rekurriert (Zipfel, 2020, S. 152). Besonders authentisch wirken ikonische und symbolische Zeichen in ihrer Verwendung in der medial vermittelten Kommunikation in den sozialen Umgebungen.

Klinges Kritik richtet sich gegen die kleinliche Vernunft ohne Erfahrung, d. h. gegen den auswendig gelernten Zugriff auf die Formen der Vernunft, kombiniert mit dem mangelnden Gegengewicht in Fantasie, Einfühlungsvermögen und Leidenschaft, also gegen das erfahrungslose Wissen und leere Manieren. Allerdings sind seine Angriffe weniger scharf als die von seinen literarischen Vorgängerinnen (Carroll, 2005, Lindgren, 2008). Mit Kant führt er Zerrbilder der gesunden Vernunft vor und legt diese in ihrer wahren Gültigkeit frei: als naives Vertrauen in das Gute im Menschen und als gesunde Skepsis gegenüber verdummender Gedankentyrannie und blindem, destruktivem Unverständnis. Er plädiert für die Persönlichkeits- und Herzensbildung, für die Sokratische *docta ignorantia* und die daraus resultierende Selbstbesinnung, -erkenntnis und -veredelung, d.h. die Fähigkeit, niedere Motive und boshafte Taten in ihren Konsequenzen zu durchschauen. Wie Sokrates lässt er Lucie oft in einer Aporie zurück (Zipfel, 2020, S. 45). Seine Logik ist keine fehlende Logik, wie es Lucie in einer Gleichung notiert (Zipfel, 2020, S. 111). Es liegt eine hermeneutische Differenz vor. Er argumentiert vernünftig, wenn auch auf eine Art des Nonsens und perfektioniert das Widerspruchsprinzip der Erkenntnistheorie (Aristoteles, 1989).

Seine Metamorphose in einen Phönix (Zipfel, 2020, S. 179) nimmt indirekt Bezug auf Thomas von Aquin und seine Transsubstantiationslehre. Der Glaube ermöglicht eine Verwandlung und schenkt Gewissheit, die der sinnlichen und intellektuellen Erfahrung widerspricht. Die Metamorphose steht ferner in einer intertextuellen Beziehung zu der *Verwandlung* von Gregor Samsa (Kafka, 2003). 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 Masse auf ihre Persönlichkeit. Die zeitliche Perspektive einer Achronologie des Lebens dieser imaginären, glückbringenden Figur (Zipfel, 2020, S. 107) erinnert an J. P. Hebels Kalendergeschichte *Unverhofftes Wiedersehen* (Hebel, 1978) und E. T. A. Hoffmanns *Die Bergwerke von Falun* (Hoffmann, 2001).

Die Rekurrenz auf das Weltwissen rückt das Erzählte in den Bereich des Unwahrscheinlichen, das jedoch in seiner fiktiven Logik funktioniert. Auf diese besondere Art der Logik wird in der Diegese mehrfach hingewiesen (Zipfel, 2020, S. 65, 107). Die Verweisstruktur sowie das, den Konfiguranten angebotene und von ihnen akzeptierte, Schema des Wunders akzentuieren die humanistische Implikation des Erzählten und lesen sich als ein Plädoyer für Toleranz. Die Leser wissen um die Unmöglichkeit der Verwandlung in ein Fabelwesen. Darüber hinaus würde sie, als moderne Menschen, eine solche Erklärung nicht befriedigen.

In der Ausformung der Fantasie des Erwachsenen wird auktorial (Schmid, 2019) auf die kindliche Fantasietätigkeit regrediert (Zipfel, 2020, S. 179). Das Faktum, dass sich die erwachsene Figur dem mentalen Eskapismus hingibt, dass diese die Omnipotenz des rauschhaften Spiels verkörpert, wie sie tendenziell jedes spielende und fantasierende Kind erlebt, als auch ihre bizarren Ideen rufen die Vorstellung des *mundus inversus* im Erzählkosmos des Gargantua hervor (Rabelais, 1911).

Eine Similarität findet sich in der Reaktion der Gesellschaft auf die Fantasterei, mit der viele literarische Figuren, bspw. Pippi und Till Eulenspiegel, konfrontiert werden. Eine starke Kontrastierung resultiert aus der Art der Fantasien. Pippi verweigert die Anerkennung des Realitätsprinzips durch individuelle Fantasietätigkeit, die die Welt nach kindlichen Wünschen verklärt und formt. Herrn Klings Visionen sind fern von einem, Euphorie verheißenden, Esprit. Im Gegenteil lässt sich der von ihm initiierte Prozess der Entgrenzung sowie einer vehementen Ablehnung der tradierten Wirklichkeitswahrnehmung als pathologisch beschreiben (Zipfel, 2020, S. 55, 138, 179). Seine innere Welt ist von einer paranoiden Angst, die aus Trugwahrnehmungen und Verfolgungswahn resultiert, geprägt (Zipfel, 2020, S. 17, 39, 50, 56, 105). Diese bedingen seine herausragende Kondition und physische Stärke. Die gravierende Fehleinschätzung der Wirklichkeit bewirkt jedoch seine Isolation.

Man kann in seiner Indifferenz gegenüber den sozialen Wert- und Normvorstellungen sowie gegenüber den adäquaten Verhaltensmustern (Zipfel, 2020, S. 5, 6, 14, 120), in der Verwirrtheit (Zipfel, 2020, S. 106), Orientierungslosigkeit (Zipfel, 2020, S. 49–50) und übersteigerten Nervosität einen Indikator einer schizophrenen Psychose (Zipfel, 2020, S. 23, 73) oder einer unaufhaltsam voranschreitenden Demenz (Zipfel, 2020, S. 55, 180) sehen. Die Illustrationen, die komplementär die Narration begleiten, augmentieren diesen Eindruck (Zipfel, 2020, S. 14, 26). Die „explanatorische Lesart“ (Wünsch, 1991, S. 50)

kann durch die Hypothese erweitert werden, dass die Absurdität des Verhaltens die tiefere Absurdität der gesellschaftlichen Konventionen offenlegt. Mit der „Ghul-Jagd“ auf dem Friedhof löst sich auf der Ebene der ‚*histoire*‘ die garantierte Verbindung zur realen Welt auf. Das Geschehen wird, in Klinges Vorstellung, in einen gefährlichen Fantasieraum ausgelagert. Die Unterbrechung durch Leo zwingt die Figur des Herrn Klinge zu einer adäquaten Reaktion. Er plausibilisiert sein groteskes Gebärden, indem er, gleich seinem Idol, dem Freiherrn von Münchhausen (Bürger, 2012), durch die Suspendierung der Kausalität eine scheinlogische Erklärung anbietet (Zipfel, 2020, S. 123). Als ein Virtuose steht er in der Tradition von *Till Eulenspiegel* (Bote, 2015), Schelmuffsky (Reuters, 1986) und Don Quijote (Cervantes, 2010). Das Clowneske kommt in der Situationskomik zum Vorschein und wird durch die Diffamierung seines eigenen Namens und dessen seiner Begleiterin verstärkt (Zipfel, 2020, S. 123).

Das geistige Chaos der Figur des alten Mannes, aber auch Lucies Spontaneität spiegeln sich in der Makrostruktur des Werks wider. Die Chronologie wird zugunsten einer analeptischen Anordnung der Ereignisse aufgegeben (Zipfel, 2020, S. 8). Lucie versucht, auf mehreren Ebenen die Kontingenz zu bewältigen: Als autodiegetische Erzählerin erzielt sie für den implizierten Leser eine kohärente, sinnstiftende Linearität. Ihre Gedanken werden in einem Fließdiagramm mit den Angaben von potenziellen Wahrscheinlichkeitsgraden visualisiert (Zipfel, 2020, S. 67). Als Klinges Assistentin bemüht sie sich, in sein Leben die verlorene Transparenz und Klarheit hineinzubringen, allerdings sind ihre Versuche zum Scheitern verurteilt. Sein selbstbestimmtes und souveränes Auftreten und sein Grobianismus schüchtern die Figur Lucies zwar ein, lassen sie aber nicht zurückschrecken.

Herr Klinge verwendet als Schimpfwörter Bezeichnungen aus dem Bereich der Entomologie (Zipfel, S. 20, 39, 40, 105, 165), die die Spitzigkeit seiner Zorntriaten reduzieren. Die Schärfe und der Scharfsinn scheinen in seinem Namen durch. Wenn Lucie seiner Hilfe bedarf, gewährt er ihr diese umgehend. Mit dieser altruistischen Einstellung wird Empathie für die Figur des alten Mannes erzeugt. Lucies traurige Reflexion nach dem Verschwinden seiner Figur verstärkt die Empathie für die Figur des Herrn Klinge. Diese narrative Wendung charakterisiert beide Figuren. Klinge erscheint als ein großzügiger, freiheitsliebender, jedoch einsamer Mann (Zipfel, 2020, S. 181). Man kann ihm in der Tradition von Freud und Jung typische Reaktionsmuster attestieren: Er überkompensiert seine Isolation und Verletzlichkeit mittels eines anderen Extrems, also mittels solcher entgegengesetzten Eigenschaften wie Härte, Zähigkeit und Gefühllosigkeit (Freud, 1996, Jung, 1972). Die

übernatürlichen Seiten seiner Figur beschränken sich auf seine körperliche Kraft. Die impliziten psychologischen Aspekte bleiben im Rahmen des Realismus. Er leidet unter tragischer Vernachlässigung. Das Tragikomische an seiner Figur wird als eine Synthese aus Grotteske und überschäumendem Humor dargestellt.

Er wehrt sich wie Pippi Langstrumpf (Lindgren, 2008) gegen die totalitäre Kontrolle, Zwangsmaßnahmen und vorgenommene Disziplinierung seitens der Gesellschaft (Foucault, 2017). Klinge fürchtet, sich in ein System von Zwang und Beraubung, Verboten und Verpflichtungen, in einen „erschöpfenden Disziplinierungsapparat, der sämtliche Aspekte des Individuums erfasst“ (Foucault, 2017, S. 301), gesteckt, unterdrückt und eingepfercht zu werden (Foucault, 2017, S. 318). Etwas anderes kann er nicht erwarten, solange er als ein Eigenbrötler außerhalb der Gesellschaft lebt. Die öffentliche Meinung erscheint in Gestalt von dubiosen Personen – zumindest erscheinen diese in Lucies Wahrnehmung und Erzählung als solche (Zipfel, 2020, S. 139).

Lucie entwickelt sich dank dieses Ereignisses. Ihre philosophischen Reflexionen über Menschen in ihrer Umgebung, vor allem ihre Gedanken über den Kern, der von der unnützen Schale freigelegt werden sollte, der in einer intertextuellen Relation zum Weizenkorn steht (Johannes 12, 23–26), sind ein Zeugnis des in Gang gesetzten und voranschreitenden, psychischen und mentalen, Umgestaltungsprozesses zu interpretieren (Zipfel, 2020, S. 190). Im Gegensatz zu ihren literarischen Vorgängerinnen, die von der Metamorphose von einem Kind zu einer Frau verunsichert werden (Alice von Carroll, 2005), oder diese mittels Zauberpillen aufhalten (Pippi von Lindgren, 2008), oder sterben müssen (Mignon von Goethe, 2008), ist die aufgeklärte Lucie über die bevorstehenden Veränderungen informiert. Sie überschreitet die Pubertätsgrenze. Indem sie mit ihrem Wissen über psychische und physische Veränderungen brilliert, erweitert sie mittels einer indirekten Unterweisung den implikativen Wissenshorizont des Lesers im Hinblick auf unterschiedliche, die weibliche Pubertät, betreffende Themen (Zipfel, 2020, S. 43, 86, 126, 190). Dadurch wird die Nähe der Figur Lucie zu den implizierten Leserinnen signalisiert.

#### **4. Emotionsdarstellung**

Das Spektrum der Emotionsdarstellungen umfasst elementare und komplexe Emotionen. Sie werden sowohl explizit thematisiert als auch implizit indiziert und charakterisieren die Figuren indirekt.

Neben Katachresen werden neue originelle Situationen kreiert. Besonders hoch ist der Anteil an Geruchsmetaphern für die Darstellung der inneren Welt. Die Figur der autodiegetischen Erzählerin changiert zwischen angenehmen Düften und unausstehlichen Gerüchen. Die ersten werden für die Evokation der Empathie für die Figuren eingesetzt und fungieren zugleich als ein Indikator der affirmierenden Einstellung der Figur zum beschriebenen Gegenstand oder zu einer anderen Person der narrativen Welt. Die zuletzt genannten stehen in einer assoziativen Verbindung zu unangenehmen Entwicklungen, wie bspw. das von Lucie erpresste Geld (Zipfel, 2020, S. 43). Die Explikation des Gestanks, der von den Scheinen ausgeht, ist eine Allusion an *Das Parfüm* (Süskind, 1990). Bei der Darstellung des Kontrastpaares Marvin – Leo erfüllen die olfaktorischen Kontrast-Metaphern ebenfalls eine vorausweisende Funktion, wodurch die Duft-Psychologie in die Narration eingeflochten wird (Zipfel, 2020, S. 129, 130, 132, 134, 153, 156). Klinge kann dagegen nicht riechen. Das Aroma vom frischgebackenen „Rosti des Lebens/Strebens“ wird mittels Visualisierung – „goldbraun“ – sowie mittels Konsistenzangaben – „saftig“ – dargestellt (Zipfel, 2020, S. 36).

Die Aversion und Sympathie gegenüber den Figuren werden auch mit Hilfe von Geräuschen zum Ausdruck gebracht (bspw. wird das schrille Lachen von Marvin mit dem melodischen von Leo kontrastiert) (Zipfel, 2020, S. 150). Durch die Darstellung des äußeren Erscheinungsbildes von Leo wird die expandierende Äquivalenz zu Mucks verwirklicht (Höfler, 2015). Leo wird sich als ein loyaler Freund für Lucie erweisen, aber im Gegensatz zu Mucks ist er nicht bedroht und wird daher seine neue Freundin nicht verlassen.

Die Figurencharakterisierung wird u. a. mit Hilfe von intertextuellen Bezugnahmen verwirklicht. So wird die Figur des Herrn Klinge mit den, sich um Harry Potter liebevoll kümmernden, Figuren Hagrid und Dumbledore aus dem gleichnamigen Werk von Rowling (2000) verglichen (Zipfel, 2020, S. 83). Lucie selbst sieht sich in ihrer Fantasie als Miraculix (Zipfel, 2020, S. 66, 178).

Leitmotivisch lässt sich die Allusion an den belgischen Surrealismus, wie er von René Magritte entwickelt wurde, verfolgen (Zipfel, 2020, S. 57). Es geht dabei um die Erschütterung der tradierten Erfahrungs-, Denk- und Sehgewohnheiten und um die Symbiose der Wirklichkeit mit Träumen sowie um die Verfremdung des Vertrauten. Damit wird implizit auf die literarische Tradition der Nonsense-Literatur verwiesen. Die Ereignisse auf der Ebene der ‚histoire‘ stehen in dieser Tradition – ein Hund auf der



Anzeige, der ein Lockvogel ist, ein alter Mann, der ein Phönix ist, ein Bruder, der trotz origineller Interessen nicht homosexuell zu sein scheint, ein neuer Freund der Mutter, der doch kein Weichei ist, der beliebte Marvin, der nur ein verblendeter Narziss ist, sein vermeintlicher Freund Leo, der doch kein loyaler Apologet ist, Jessica – „Girl Number One“ –, die jedoch durch Stupidität, Arroganz und Neid auffällt, und eine Außenseiterin, die ein goldenes Herz hat und die strahlt und leuchtet, und das nicht, nur weil ihr Name im Lateinischen Lux – das Licht – bedeutet. Dies betrifft unter anderem den Aspekt der Religion (Zipfel, 2020, S. 69). Formuliert als eine rhetorische Frage soll es den Leser in der Tradition der Agnostiker und Atheisten zum Nachdenken über die aufoktroyierte Fremdbestimmung anregen.

## 5. Darstellung mentaler Ereignisse

Ein weiterer wichtiger Prätext, der die Narration dominiert und für die Darstellung des mentalen Ereignisses effizient eingesetzt wird, ist Platons *Höhlengleichnis* (Platon, 1990). Es entfaltet die Geschichte in Form eines Dialogs zwischen Sokrates und Glaukon und zeigt, dass der Bildungs- bzw. Erkenntnisprozess anstrengend ist, Widerstand hervorruft sowie Renitenz und Resistenz als Dispositionen hat. Sobald er einmal erfolgreich durchlaufen wurde, ist er irreversibel und von der Person nicht zu trennen. Die Figur Lucie lässt sich auf den Prozess ein, indem sie das Beharren auf dem Gegebenen und Bekannten im Gegensatz zu anderen, geistig stagnierenden, Figuren wie Marvin oder Jessica aufgibt. Sie gelangt zu neuen mentalen Erkenntnissen, die sie grundlegend verändern und auf ihren weiteren Bildungs- bzw. Erkenntnisweg kataphorisch hinweisen (Zipfel, 2020, S. 77). Durch die literarische Vermittlung einer Geschichte in Form eines *quest-narratives* (Frank, 2013, S. 123), in der illustrativ ein Bildungsprozess dargestellt wird, soll ein ähnlicher Prozess bei den Lesern initiiert werden (Karg/Kuzminykh, 2014, S. 8). Über die Einsicht in den Erkenntnis- und Bildungsprozess einer empathischen Figur soll der Modell-Leser Erkenntnis und Bildung erlangen. Zumindest lässt sich sowohl das Gleichnis von Platon als auch die Erzählung von Zipfel als ein Bildungs- bzw. Erkenntnisprozess interpretieren.

Das Bewusstsein der Figur Lucie kommt in ihren Visionen zum Vorschein. Der Einstieg in diese Sequenzen ist unmarkiert. Lucie stellt sich dabei bildhaft die Auseinandersetzungen mit der Figur Michaels vor, die in einem unmittelbaren dramatischen Modus erfolgen. In diesen Momenten verzichtet sie auf die internalisierte Etikette. Lucies Wut auf den neuen Mitbewohner Michael wird mittels Ellipsen, Anaphern, Sarkasmus und Ironie, Metaphern aus dem animalischen Bereich, die der Figur des neuen

Freundes der Mutter gelten, Redundanzen von Negationspartikeln, abwertender Epitheta sowie mittels rhetorischer Fragen und Onomatopöie (Zipfel, 2020, S. 31) indiziert. Die Figur Lucie antizipiert gedanklich die Reaktion ihrer imaginären Rede auf die Figur Michaels. Ihre resolute Härte und Stärke stehen in einem eklatanten Kontrast zu Michaels mentaler Schwäche und metaphorischer Rückgratlosigkeit. Das Mädchen imaginiert die Dankbarkeit ihrer Mutter, die, um einen stärkeren Effekt zu indizieren, typografisch hervorgehoben wird. Das dankbare Flüstern der Mutter kommt besonders laut vor (Zipfel, 2020, S. 32). Lucie schätzt jedoch, dem kategorischen Imperativ von Kant folgend, die potenziellen Konsequenzen ihrer verbalen Attacke auf Michael ein und unterlässt die radikale Konfrontation.

Der Ausstieg aus der Sequenz erfolgt markiert, indem die Figur berührt und angeredet wird. Sie selbst beschreibt das Ende der Vision mit einem akustischen Geräusch (Zipfel, 2020, S. 32, 184). Der zweite imaginäre Streit erfolgt nach einem ähnlichen Muster. Der Einstieg ist unmarkiert und wird von einer Alltagssituation ausgelöst. Erneut steht das, in Lucies Augen inakzeptable, Verhalten von Michael im Fokus, erneut wird es mit einem Hund verglichen. Allerdings wird dieser Vergleich mit einem diffamierenden Epitheton kombiniert (Zipfel, 2020, S. 183). Durch die Wahl der subjektiven, autodiegetischen Erzählinstanz mit einer hohen Dominanz innerer Monologe der Figur Lucie gibt es für den Leser keine Möglichkeit, das Erzählte zu objektivieren. Die Einschätzung der ehemaligen Freunde der Mutter, die durch die Figur Lucie (Zipfel, 2020, S. 52) erfolgt, sowie die Aussage der Mutter in der direkten Rede (Zipfel, 2020, S. 147) können diesen Eindruck nicht korrigieren. Das figurale Schema bleibt nicht zuverlässig.

Diese Introspektive in die Figur der pubertierenden jungen Frau zeigt authentisch ihre Schwierigkeiten mit den wechselnden Freunden, aber auch ihre Bedürfnisse nach Geborgenheit, Stabilität einer familialen Umgebung und Liebe, gemäß der oben angesprochenen Ambivalenz der Gefühle.

## 6. Komik

Komik verdient in Dita Zipfels Werk besondere Aufmerksamkeit. Als Modi des Komischen können die Komisierung der Narration, die Komisierung durch die Narration sowie die Symbiose aus diesen beiden Elementen differenziert werden. Die Komisierung der Narration geht mit einer Norm- und Regelabweichung, mit einem überraschenden Wechsel der Zustände, des Kontextes oder einer zuwiderlaufenden Kombination von

Handlungsmomenten einher. Zu dem Verfahren, Komisches zu erzeugen, gehören Situations-, Typen-, und Unwahrscheinlichkeitskomik, Komik des Grotesken, der überraschenden Kontextverschränkung. Als ein Beispiel für die karnevaleske Situationskomik mit Elementen des Grotesken und des Unwahrscheinlichen lässt sich die Episode mit dem Smoothie zu Beginn der Narration anführen (Zipfel, 2020, S. 6). Der komische Effekt wird durch die Verwendung einer onomatopoetischen Wendung, eines Vergleichs mit der hervorschnellenden Zunge eines Frosches und einer Illustration verstärkt. Die Situation tritt sowohl für die Figur Lucies als auch für den Leser überraschend ein. Der Figur des alten Mannes werden vor dem Hintergrund des Alltagswissens keine Superkräfte zugeschrieben. Der Text potenziert die Richtigkeit dieser Figurenzuschreibung durch die Tatsache, dass der alte Mann auf der Suche nach jemandem ist, der seinen Hund ausführt (Zipfel, 2020, S. 8). Das Gefälle zwischen der Erwartung eines, in seinen Bewegungen eingeschränkten, Greises und der geschilderten Entwicklung in der Pointe ist groß und erzeugt Komik. Die wesentliche Disposition der Komisierung der Narration, die darin besteht, dass der Rezipient lediglich als ein Beobachter fungieren soll, bei dem kein Gefühl der Betroffenheit, der Bedrohung oder der Angst vor dem Ausgelachtwerden entsteht, wird ebenfalls erfüllt. Ein ähnliches Verfahren wird bei der Beschreibung von Lucies Plänen eingesetzt. Die sich steigernde Aufzählung der Tätigkeiten, die auf den potenziellen Umgang mit dem Hund abzielen, erzeugt Komik. Zugleich indiziert diese hyperbolisierende Auflistung ihre Entschlossenheit, ihr gesetztes Ziel zu erreichen (Zipfel, 2020, S. 9).

Die Komik des Grotesken findet sich in der Episode mit dem Verkleiden für die ‚Ghul-Jagd‘. Das kuriose Bild von Lucie, die eine überdimensional große Lederjacke trägt, eine Schubkarre, in der sich ein bunter Motorradhelm und eine, ohrenbetäubende Geräusche hervorbringende, „Boombox“ befinden, vor sich herschiebt sowie mit einem Teelöffel ausgestattet ist, (Zipfel, 2020, S. 119) versetzt den Rezipienten in eine heitere Stimmung. Das Tanzen auf dem Friedhof als rauschhaftes Erlebnis der Befreiung von jeglichen ethisch-moralischen Konventionen ruft dagegen Befremden hervor und dient als Indiz der Verwirrtheit des Initiators der zweifelhaften Aktion, Herrn Klinges. Die Ausgelassenheit und Lebensfreude des alten Mannes werden mit dem Tod kontrastiert. Die rhetorischen Fragen der Figur Lucie verstärken die Unangemessenheit des Abenteuers. Aber dies ist für die Figurencharakteristik von Klinge und für die Fortführung der Ereignisse auf der Ebene der ‚histoire‘ notwendig. Herr Klinge erzeugt trotz aller Merkwürdigkeiten, die als Konstituenten bei der Konstruktion seiner Figur auftreten, keine Typenkomik.

Auch sein Verhalten im Supermarkt, in dem er erneut verkleidet auftritt und an „den Leuten schüttelt, die irritiert versuchen, ihre Zucchini in den Wagen zu legen“ (Zipfel, 2020, S. 49), evoziert keine Belustigung. Diese Episode offenbart Herrn Klinge und – generalisierend – alle Personen außerhalb der Diegese mit ähnlichen Symptomen als schutz- und hilfsbedürftige Menschen. Das Lachen von Jessica und von ihren Anhängerinnen und das Aufnehmen des Geschehens mit dem anschließenden Verbreiten über soziale Medien wird subversiv einer scharfen Kritik unterzogen und charakterisiert diese Figuren als herzlos, dumm und arrogant. Durch die vehemente Herabsetzung ihres Verhaltens wird die Wertung und die geringe Größe dieser negativen Figuren etabliert (Aristoteles, 1989, 2019). Zugleich wird Distanz zu diesen Figuren und ähnlichen Verhaltensmustern konstruiert. Vor diesem Hintergrund erhält der Mut der auktorial affirmierten Figur Lucie eine besondere Pointiertheit. Die Mechanismen des Mobbings als destruktiver Nihilismus werden offengelegt. Eine Parallelisierung der weiblichen Narzisstin findet sich in der männlichen Figur Marvins. Auch sein schadenfrohes Lachen über Lucies Bruder in Tutu sorgt weder bei den Figuren noch bei den Rezipienten für Erheiterung. Ganz im Gegenteil wird diese bewusst ridikülisierende und diffamierende Haltung in aller Form diskreditiert. Der Machtmensch kann nur durch eine größere Gegenmacht entmachtet werden. Marvin wird mit seiner eigenen Waffe geschlagen (Platon, 1985).

Bei der Komisierung durch Narration liegt der Hauptakzent auf der Wiedergabe eines Sachverhalts, der im Extremfall nicht komisch zu sein braucht, aber durch die Narration, durch die Strukturierung der Handlung und durch originelle Kontextverschränkungen komisch wirkt. In diesen Bereich fallen: eine spezifische Erzählhaltung mit einem komischen Erzählton, der darauf abzielt, bei den Lesern eine fröhliche Grundstimmung zu erzeugen oder zu verstärken, Humor aus Sympathie, ironisch-satirische Komik mit einer subtilen Rezeptionslenkung, aber auch die Deformations-, Katastrophenkomik und sogar der schwarze Humor (Boreev, 1970, Horn, 1988, Jurzik, 1985).

Die ironisch-satirische Komik findet sich durchgehend bei der Beschreibung der Figur Michaels aus Lucies emotional negativ gefärbter Perspektive. Als ein Exempel dafür ist die Bloßstellung der Absurdität seiner Behauptungen in Bezug auf bestimmte naturwissenschaftliche Phänomene wie die, von den Haushaltsgeräten ausgehende, Strahlung zu nennen. Erst Lucies Kommentare erzeugen den komischen Effekt.

Das Komische als Kontextüberlagerung bzw. als eine überraschende semantische Verschränkung manifestiert sich in Lucies Reaktion auf das überraschende Erscheinen

von Leo während der skurrilen „Ghul-Jagd“ auf dem Friedhof. Sie wünscht sich zwar, in den Boden zu versinken, aber nicht auf dem Friedhof (Zipfel, 2020, S. 122). Der Kontrast der visuellen Vorstellungen, die sich durch die Entmetaphorisierung der festen Redewendung und ihrer Verwendung in direktem Sinn einstellen, erzeugt Komik (Zipfel, 2020, S. 123). In dieser Aussage wird das verbale Spiel mit der Konvention, die mit der Überschreitung der metaphorischen Grenze korreliert, deutlich. Die Gelassenheit der Figur Leo lässt sich durch die Tätigkeit seiner Eltern erklären (Zipfel, 2020, S. 157).

Bei der Komisierung durch die Kombination der beiden Verfahren entsteht ein ästhetischer Bedeutungsüberschuss, dem das Spielerische sowie das Überraschende oder das Widersprüchliche inhärent ist (Hegel, 2007, Jean Paul 1990). Durch diese Lust an Zuspitzung und Überzeichnung kommt es zu einem neuen, unerwarteten, subversiven und/oder komischen Sinneffekt oder alternativ zu einer Kontextverschiebung bzw. -überlagerung. Als ein gelungenes Beispiel für die Komisierung durch die Kombination der beiden ästhetischen Verfahren lässt sich die erste Begegnung zwischen den Figuren Klings und Lucies betrachten. Klings originelles Äußeres – „ein dünner, sehr gerader, alter grüner Mann ohne Schuhe“ (Zipfel, 2020, S. 6) –, das einerseits durch die Anspielung an den *Grünen Heinrich* (Keller, 1926) eine tragische Entwicklung antizipieren lässt, andererseits durch die sehr gerade Haltung, schnelle Reaktion und Präzision in den Bewegungen an die speziellen Einsatzkräfte der Militärs erinnert, verbindet sich mit der seltsam anmutenden Figurenrede, die primär auf eine erheiternde Komisierung abzielt. Die „zusammengenommenen ungefähr fünfzig Taschen, die alle irgendwie gefüllt aussehen“ rufen eine Parallele zu der Figur des weiblichen Clowns Eva im Werk von Dina Sabitova hervor (Kuzminykh, 2021, Kuzminykh, 2020). Dabei geht diese intertextuelle Relation über das äußere Erscheinungsbild und das normenherausfordernde Verhalten hinaus. Beide erwachsenen Figuren, die literarisch mit Pippi Langstrumpf verwandt sind, übernehmen eine fürsorgliche Rolle. Klings Generosität und seine Wissbegierde rufen Empathie für seine Figur hervor.

Ein weiteres Beispiel für die Symbiose der ästhetischen Verfahren lässt sich in der Episode, in der die Ingredienzen für den Smoothie aufgespürt werden, identifizieren. Hier scheinen die Elemente der Typen- und der Situationskomik und die der Komisierung durch die Narration durch: Die Figur Klings wird darin nicht als verwirrt, verängstigt und desorientiert dargestellt. Diese Eigenschaften würden die Komik unterminieren und Mitgefühl oder Sorge um die Figur erzielen, wie dies im Fortgang der Narration geschieht und für die Evokation der Spannung notwendig ist. In dem Ratespiel erscheint die Figur

Klinges übertrieben schelmenhaft mit einer unbezwingbaren Lust an Verfremdung. Die direkte Rede der Figur ist geprägt durch den mündlichen Sprachgestus und eine vermehrte Verwendung von Fantasiewörtern aus dem Bereich der Onomatopöie und von Hyperbeln. Die lautmalerische Komponente in einer überspitzten Ausführung potenziert den Effekt des Komischen (Zipfel, 2020, S. 36). Diese Konstituenten konzeptioneller Mündlichkeit sowie die Spontaneität verleihen den Aussagen komische Schlagkraft. Es kommt insgesamt zu vielfältigen grotesken Kombinationen, die alle durch die phonetische Äquivalenz, den komischen Erzählton sowie durch die maximale Abweichung vom Regelkonsens funktionieren. Das inadäquate Verhalten, die Lust am Spiel mit Lauten und Wörtern und eine nahezu narzisstische Selbstverliebtheit und -überschätzung erzeugen Komik.

Die Diskrepanz zwischen der Eigencharakterisierung als eine phänomenale evolutionären Entwicklung und der ernüchternden Realität, in der Herr Klinge seine, wegen des Alters nachlassenden olfaktorischen und gustatorischen Fähigkeiten zu maskieren versucht und Lucie mittels ‚Hypnose‘ die Zutaten des ihn inspiriert habenden Getränks entlockt, wirken belustigend. Auch vor dem Hintergrund der kindlichen Lebenserfahrung wird deutlich, dass in dieser Szene eine manipulative Technik vorliegt. Indem die Rezipienten die Tricks durchschauen, entsteht in ihnen ein Gefühl der Überlegenheit.

Der Versuch, die Theorie der Überlegenheit textimmanent anzuwenden (Bachtin, 1985), ist zum Scheitern verurteilt, weil zugleich Anerkennung von Lucies Fähigkeiten signalisiert wird. Die vermeintliche Hybris der Figur Klinges wird minimiert und mit seiner Wertschätzung von Lucie kontrastiert. Er disqualifiziert das Mädchen nicht als eine unwürdige Person in der narrativen Welt, um die Deformation- oder Katastrophenkomik zu evozieren. Diese Antinomie begünstigt die innerlich empfunden Heiterkeit seitens der Rezipienten.

## 7. Schluss

Das Ziel des Diskussionsbeitrags bestand in der Analyse der adressatengerechten Figurenkonzeption. Dabei sollten die innere Welt der Figuren sowie ihre Emotionen und Bewusstseinszustände besondere Aufmerksamkeit erfahren. Die Figur wurde als ein mentales Modell eines Menschen oder einer im Äußeren menschenähnlichen und im Inneren den jeweiligen kulturellen Konzeptionen von typischen menschlichen mentalen

Zuständen konforme Gestalt in der Diegese aufgefasst. Für die Konzeption einer mentalen Repräsentation einer Figur sind folgende Aspekte entscheidend: Figureninformationen, Figurencharakterisierung, Motivierung und empathische Beziehung des Lesers zur Figur. Figuren als mentalen Modellen können emotionale und mentale Zustände attestiert werden. Emotionen sind intersubjektive, kulturell bedingte und sprachlich kodierte Erscheinungen, die explizit mittels deskriptiver Emotionswörter thematisiert werden, und implizit mittels des gesamten Spektrums der stilistisch-rhetorischen Mittel indiziert werden. Für die Darstellung der emotionalen Welt der Figuren wurden Katachresen und originelle Metaphern aus dem olfaktorischen, gustatorischen und akustischen Bereich verwendet. Das Werk lässt zahlreiche intertextuelle Bezüge aufspüren und greift philosophische Fragen auf, mit denen die Figurenkonzeption bereichert wird.

---

**Begutachtung:** Extern begutachtet.

**Interessenkonflikt:** Es besteht kein Interessenkonflikt.

**Finanzielle Förderung:** Dieser Beitrag wurde von keiner Institution finanziell unterstützt.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

---

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Asher, J. (2011). *Thirteen Reasons Why: a novel*. London: Razorbill.
- Bichsel, P. (2010). *Geschichten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Boccaccio, G. (1964). *Das Decamerone*. München: Winkler-Verlag.
- Bote, H. (2015). *Till Eulenspiegel*. Berlin: Hofenberg.
- Bürger, A. G. (2012). *Baron von Münchhausen*. Nordhausen: Traugott Bautz.
- Burgess, M. (2001). *Billy Elliot*. London: Farshore.
- De Velasco, S. (2020). *Kein Teil der Welt*. Köln: KiWi.
- Carrol, L. (2020). *Alice hinter den Spiegeln*. Frankfurt a. M.: Insel.
- Carroll, L. (2005). *Lewis Carroll The Complete Works*: London: CRW.
- Cervantes Saavedra, M. (2019). *Don Quijote*. Köln: Anaconda Verlag.
- Freytag, A. (2020). *Das Gegenteil von Hasen*. München: Heine.
- Gabathuler, A. (2012). *Matchbox Boy*. Stuttgart: Thienemann.

- Goethe, J. W. (2008). *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Stuttgart: Reclam.
- Hebel, J. P. (1978). *Poetische Werke*. München: Winkler.
- Hoffmann, E. T. A. (2001). *Die Serapionsbrüder*. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Höfler, S. (2015). *Mein Sommer mit Mucks*. Weinheim: Belz.
- Höfler, S. (2018). *Tanz der Tiefseequalle*. Weinheim: Gulliver.
- Evangelium nach Johannes 12, 23-26.
- Kafka, F. (2003). *Die Verwandlung*. Basel: Stroemfeld.
- Kreller, S. (2019). *Elektrische Fische*. München: Carlsen.
- Keller, G. (1926). *Der grüne Heinrich: Roman*. Zürich: Rentsch.
- Lindgren, A. (2008). *Pippi Langstrumpf*. Hamburg: Dressler.
- Lindgren, A. (2000). *Karlsson vom Dach*, Hamburg: Oetinger.
- Lindgren, A. (1981). *Ronja Räubertochter*, Hamburg: Oetinger.
- McManus, K. (2017). *One of us is lying*. London: Penguin.
- McManus, K. (2020). *One of us is next*. London: Penguin.
- Micheeva, T. (2012). *Ne predavaj menja*. Moskva: Akvilegija.
- Platon (1990). *Politeia*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Platon (1985). *Parmenides*. Zürich: Diogenes.
- Reuter, C. (1986). *Schelmuffskys wahrhaftige curiöse und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und Lande*. Stuttgart: Reclam.
- Rabelais, Fr. (1911). *Gargantua und Pantagruel*. München: Müller.
- Rhoden, E. (1888). *Der Trotzkopf: eine Pensionsgeschichte für erwachsene Mädchen*. München: Weise.
- Rowling, J. K. (2000). *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London: Bloomsbury.
- Sabitova, D. (2007). *Zyrk v škatulke*. Moskva: Akvilegija.
- Süskind, P. (1990). *Das Parfüm*. Zürich: Diogenes.
- Trott, M. (1949). *Pucki*. Fränkisch-Crumbach: Titania.
- Šolochova, E. (2020). *Niže besdny, više oblakov*. Moskva: Akvilegija.
- Ury, E. (1920). *Nesthäkchen: eine Reihe Erzählungen*. Berlin: Meidinger's Jugendschriften.
- Želesnikov, V. (2017). *Čučelo*. Moskva: AST.
- Zipfel, D. (2020). *Wie der Wahnsinn mir die Welt erklärte*. München: Hanser.

## Sekundärliteratur

- Adler, A. (1994). *Praxis und Theorie der Individualpsychologie*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Alfels, H. (1995). *Literatur und Gefühl*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Aristoteles. (1989). *Metaphysik*: Leipzig: Meiner.
- Aristoteles. (2019). *Nikomachische Ethik*. Berlin: de Gruyter.
- Bachtin, M. (1985). *Literatur und Karneval*: Frankfurt a. M.: Fischer Wissenschaft.



- Boreev, J. (1970). *Komičeskoe*. Moskva: Vysšaja škola.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discours. Narrative Structure in Fiction and Film*. New York: Cornell University Press.
- Douglas, M. (1966). *Purity and Danger*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Douglas, M. (1974). *Ritual, Tabu und Körpersymbolik*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Foucault, M. (2017). *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Frank, A. (2013). *The Wounded Storyteller. Body, Illness, and Ethics*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Freud, S. (1996). *Psychopathologie des Alltagslebens*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Haverkamp, R. (2011). *Frauenvollzug in Deutschland. Eine empirische Untersuchung vor dem Hintergrund der Europäischen Strafvollzugsgrundsätze*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Heidegger, M. (1994). *Gesamtausgabe*. Frankfurt a. M.: Klostermann.
- Hegel, G. W. F. (2007). *Vorlesungen über die Ästhetik*. Werke in 20 Bänden und Register, Bd. 13. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Heraclitus Ephesius (2007). *Fragmente: griechisch und deutsch*. Stuttgart: Artemis und Winkler.
- Hielscher, M. (1996). *Emotion und Textverstehen. Eine Untersuchung zum Stimmungskongruenzeffekt*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Horn, A. (1988). *Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung*. Würzburg: Königshausen u. Neumann.
- Jung, C. G. (1972). *Four archetypes: mother, rebirth, spirit, trickster*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Jurzik, R. (1985). *Der Stoff des Lachens. Studien über Komik*. Frankfurt a. M.: Campus-Verlag.
- Hülshoff, T. (1994). *Emotionen*. Stuttgart: UTB.
- Jannidis, F. (2004). *Figur und Person: Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: de Gruyter.
- Karg, I., & Kuzminykh, K. (2014). *Sprache und Literatur als Bildungskomponenten. Diskurs, Historie, Empirie*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Kintsch, W. (1998). *Comprehension: A Paradigm for Cognition*. Oxford: Oxford University Press.
- Kuzminykh, K. (2020). Detskaja i junošeskaja literatura v 21. veke. Tradicii i tendenzii. In Faustov, A & Freise, M. (Hrsg.), *Universalii mirovoi literatury 2019*, (S. 525-544). Voronezh: izdatel'skij dom VGU.
- Kuzminykh, K. (2021). Spitzbuben, Streber und Bösewichte: Elemente des Komischen in der russischen Kinder- und Jugendliteratur im 21. Jahrhundert. In Weigl, A. (Hrsg.), *Junge Slavistik im Dialog X. Beiträge zur internationalen Slavistischen Konferenz*, (S. 155-169). Hamburg: Verlag Dr. Kovač.
- Kripke, S. (1980). *Naming and Necessity*. Harvard: Harvard University Press.
- Leskovec, A. (2011). *Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft*. Opladen: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Margolin, U. (2010). From Predicates to People like Us: Kinds of Readerly Engagement with Literary Characters. In Eder, J. (Hrsg.), *Characters in fictional worlds*, (S. 400-415). Berlin: de Gruyter.
- Martínez, M., & Scheffel, M. (2020). *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck.
- Möhrmann, R. (2012). *Rebellisch - verzweifelt - infam: das böse Mädchen als ästhetische Figur*. Bielefeld: Aisthesis.

- Nikolajeva, M. (2005). *Aesthetic approaches to children's literature: an introduction*. Lanham: Scarecrow Press.
- Nietzsche, F. (1996). *Der Wille zur Macht*. Stuttgart: Kröner.
- Oatley, K. (1994). A taxonomy of the emotions of literary response and theory of identification in fictional narratives. *Poetics* 23, 53-74.
- Paul, J. (1990). *Vorschule der Ästhetik*. Leipzig: Meiningen.
- Palmer, A. (2007). Universal Minds. *Semiotica* 165, 205-225.
- Peirce, C. S. (1931-1935). *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. Harvard: Harvard University Press.
- Plé, B. (2003). Empathie. In Wierlacher, A. (Hrsg.), *Handbuch interkulturelle Germanistik*, (S. 227-234). Stuttgart: Metzler.
- Russell, B. (1905). On Denoting. *Mind* 14, 479-493.
- Ryan, M.-L. (2009). Narration in Various Media. In Huhn, P. (Hrsg.), *Handbook of Narratology*, (S. 468-488). Berlin: de Gruyter.
- Schmidt-Atzert, L. (1996). *Lehrbuch der Emotionspsychologie*. München: Kohlhammer.
- Schmid, W. (2019). *Mentale Ereignisse*. Berlin: de Gruyter.
- Titzmann, M. (1993). *Strukturelle Textanalyse*: Stuttgart: UTB.
- Vogel, S. (1996). *Emotionspsychologie. Grundriss einer exakten Wissenschaft der Gefühle*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Winko, S. (2003). *Kodierte Gefühle*. Berlin: Erich Schmidt.
- Wittgenstein, L. (1977). *Philosophische Untersuchungen*: Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Wünsch, M. (1991). *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne*. München: Fink.
- Zunshine, L. (2006). *Why We Read Fiction*. Ohio: Ohio State University Press.