İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi
Studien zur deutschen Sprache und Literatur,
SDSL 2025, 53: 26–52

https://doi.org/10.26650/sdsl2024-1608869

Submitted 28.12.2024
Accepted 21.02.2025

Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi
Studien zur deutschen Sprache und Literatur

Forschungsartikel | Research Article

Open Access

Märchenstrukturen in der gegenwärtigen internationalen Kinder- und Jugendliteratur

Fairy Tale Structures in Contemporary International Children's and Young Adult Literature

Ksenia Kuzminykh [1]

[1] Georg-August-University, Faculty of Philosophy, Seminar for Slavic Philology, Humboldtallee, Göttingen, Germany

Abstract (Deutsch)

Der Beitrag untersucht die Rolle von inhaltlichen und strukturellen Märchenelementen für die Konstruktion der Diskurs- und der Handlungsebene in der gegenwärtigen internationalen Kinder- und Jugendliteratur. Konkret wird die These aufgestellt, dass sich in der gegenwärtigen Kinder- und Jugendliteratur die strukturellen Elemente, wie diese von Vladimir Propp in seiner Monografie *Morphologie des Märchens* herausgearbeitet wurden, identifizieren lassen. So kombiniert Uticha Marmon in ihrem zuletzt publizierten Kinderbuch *Frieda, Nikki und die Grenzkuh* prototypische Konstituenten eines Märchens mit den Elementen der Verbrecherdichtung. Die Korrelation der Bedrohungsspannung (suspense), der Rätselspannung (curiosity) sowie der Überraschungsstruktur (surprise) mit der für Märchen üblichen trichotomen Struktur (home – adventure – homecoming) prägt dieses Werk und ist partiell auch auf die kinder- und jugendliterarischen Texte der Gegenwart transferierbar. Ähnlich strukturiert sind der psychologische Roman für Jugendliche *Wolf* von Saša Stanišić sowie der kulturökologische Abenteuerroman *Der verschwundene Wal* von Hannah Gold. Diese nicht singuläre Beobachtung prädisponiert die These, dass die bestehenden Märchen-Schemata Propp'scher Provenienz aufgrund der sich komplizierenden Ästhetik der gegenwärtigen kinder- und jugendliterarischen Texte einer Modifikation bedürfen. An den erwähnten Texten von Uticha Marmon, Saša Stanišić und Hannah Gold sollen diese Annahmen verifiziert werden. Die Auswahl der Texte bemisst sich nach ihrem exemplarischen Charakter. Die ausgewählten Kinder- und Jugendbücher werden unter Rückgriff auf die Methode des close-reading analysiert.

Abstract (English)

The article delves into the role of content and structural elements of fairy tales in shaping the *discours* and *histoire* levels of contemporary children's and young adult literature. Central to the analysis is the proposition that the structural motifs identified by Vladimir Propp in his foundational monograph *Morphology of the Fairy Tale* persist within contemporary renditions of the genre, albeit

Citation: Kuzminykh, K. (2025). Märchenstrukturen in der gegenwärtigen internationalen kinder- und jugendliteratur. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi–Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, (53), 26-52. https://doi.org/10.26650/sdsl2024-1608869

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

2025. Kuzminykh, K.

Corresponding author: Ksenia Kuzminykh ksenia.kuzminykh@uni-goettingen.de

adapted to reflect modern narrative innovations and aesthetic sensibilities. For instance, Uticha Marmon's *Frieda, Nikki und die Grenzkuh* exemplifies a synthesis of traditional fairy tale components with the stylistic and thematic features of crime fiction. This hybridization is articulated through the dynamics of suspense, curiosity, and surprise, which resonate with the archetypal tripartite schema of fairy tales – home – adventure – homecoming – while recontextualizing these elements within the frameworks of contemporary storytelling. Parallel narrative architectures are discernible in Saša Stanišić's psychological young adult novel, *Wolf*, and Hannah Gold's adventure novel, *The Lost Whale*. These works collectively underscore the inadequacy of traditional Proppian schemata to fully capture the intricacy and multidimensionality of contemporary children's and young adult literature. The article thus argues for the modification of Propp's frameworks to accommodate the increasingly complex narrative strategies and genre hybridity characterizing modern literary productions for children and young adults. Employing a close-reading methodology, the analysis focuses on the aforementioned works by Marmon, Stanišić, and Gold, chosen for their illustrative exemplification of the intersection between canonical fairy tale structures and contemporary narrative innovations.

Schlüsselwörter Märchen · Verbrecherdichtung · Spannungsstrukturen · *Frieda, Nikki und die Grenzkuh von Uticha Marmon* · *Wolf* von Saša Stanišić · *Der verschwundene Wal* von Hannah Gold

Keywords Fairy tales · crime fiction, tension structures · *Frieda, Nikki und die Grenzkuh* by Uticha Marmon · *Wolf* by Saša Stanišič · *The Lost Whale* by Hannah Gold

Extended Abstract

The article delves into the role of content and structural elements of fairy tales in shaping the discours and histoire levels of contemporary children's and young adult literature.

At its core, the analysis argues that the structural motifs articulated by Vladimir Propp in his seminal work *Morphology of the Fairy Tale* (1928) continue to exert influence on modern iterations of the genre, albeit modified to reflect contemporary aesthetic sensibilities and narrative innovations. For example, Uticha Marmon's *Frieda, Nikki und die Grenzkuh* (2024) represents a hybridization of classical fairy tale elements with crime fiction, effectively blending traditional archetypes with the suspense, curiosity, and surprise characteristic of modern storytelling. This synthesis retains the tripartite structure – home – adventure – homecoming – foundational to fairy tales while embedding it within contemporary narrative frameworks.

Similar structural configurations can be observed in Saša Stanišić's psychological young adult novel, *Wolf* (2023), and Hannah Gold's adventure *The Lost Whale* (2022). These texts highlight the limitations of traditional Proppian schemata in encapsulating the multifaceted and genre-spanning narratives that define contemporary children's and young adult literature. The article posits that these classical frameworks require adaptation to address the complex interplay of thematic and structural elements that characterize modern works for children and young adults.

Through close-reading analysis, the selected texts by Marmon, Stanišić, and Gold exemplify the interaction between canonical fairy tale structures and contemporary innovations,

offering insights into the evolving narrative dynamics of children's and young adult literature. The study underscores how these texts engage with and expand upon traditional fairy tale morphologies, blending familiar elements with novel narrative strategies to create works that resonate with modern audiences.

The findings can be succinctly summarized as follows: Reducing contemporary children's and young adult literature to traditional fairy tale frameworks oversimplifies their narrative intricacies and diminishes their unique contributions. Romantic or magical fairy tales, in particular, reject rationality, using the environment as a projection of the protagonist's inner world. This mode of representation, pervasive or episodic, often incorporates explorations of psychological depth. In contrast, contemporary literature retains the tripartite structure common to fairy tales and initiation novels but diversifies these frameworks with enhanced mechanisms of suspense and complexity.

This expansion necessitates a reevaluation of traditional fairy tale morphologies. While suspense is intrinsic to many literary fairy tales, particularly in their adventure-centric phases, its application remains limited. Classical fairy tales frequently employ non-diegetic narrator to elicit empathy for central characters, leveraging onomastics, situational design (situation-mediated empathy), or aesthetic descriptions (expression-mediated empathy). These strategies, foundational to fairy tales, are also integral to the narrative techniques of contemporary children's and young adult literature.

However, curiosity-driven tension and its fusion with mystery appear less frequently in traditional fairy tales. Even when characters are tasked with solving riddles, crime rarely serves as a focal point. In contrast, crime narratives now occupy a celebrated position in children's and young adult literature, captivating readers by merging the structural principles of crime fiction with fairy tale elements. These hybrid narratives exemplify the reimagining of traditional frameworks to address modern storytelling demands and appeal to contemporary audiences.

The oscillation between realism and fairy tale motifs in contemporary children's and young adult literature facilitates engagement with socially significant issues such as environmental sustainability, bullying, and the futility of armed conflict. This duality aligns with the ethos of fairy tales, particularly in their shared emphasis on hopeful resolutions. Contemporary works, like their traditional counterparts, often portray an unwavering faith in the miraculous and the restoration of justice, culminating in satisfying resolutions for characters who surmount their trials.

This alignment with *docere* (to teach), intrinsically linked to *movere* (to agitate/to move emotionally), underscores the transparency and clarity of contemporary narratives. However, this pedagogical orientation often results in a degree of narrative one-dimensionality, emphasizing moral instruction and emotional engagement. These characteristics are also prevalent in fairy tales adapted for children, where didactic and emotional elements converge to create stories that are both captivating and instructive. The enduring interplay between contemporary children's and young adult literature and traditional fairy tale frameworks reaffirms the vitality of this genre in addressing timeless and contemporary themes alike.

Einleitung

Es herrscht Konsens darüber, dass Märchen nicht zur genuinen Kinder- und Jugendliteratur gehören. Jacob und Wilhelm Grimm adaptierten viele Historien, die bis in das erste Drittel des 19. Jahrhunderts ausschließlich unter Erwachsenen mündlich tradiert wurden, für Kinder und Jugendliche. Diese Zäsur bedingte einen sukzessiven Transfer narrativer Strukturen und Schemata, archetypischer Charaktere und universeller Themen in die intendierte Kinder- und Jugendliteratur. Diese etablierte sich wiederum spät und richtete sich vorwiegend nach den Kriterien, die Horaz in seiner *Ars Poetica* formuliert hatte. In der Trias – *docere*, *movere* und *delectare* – lag der Schwerpunkt auf dem erzieherischen und dem das kindliche und jugendliche Gemüt bewegenden Aspekt. Erst im Laufe der Zeit gelang es den Kinder- und Jugendbuchautorinnen und -autoren, eine ästhetische Egalisierung zu erreichen. Somit wurde die Überwindung der diffamierenden Separierung der kinder- und jugendliterarischen Werke von den Texten der Erwachsenenliteratur überwunden.

Dennoch stellt sich die Frage, ob die inhaltlichen und strukturellen Märchenelemente für die Konstruktion der Diskurs- und der Handlungsebene in der gegenwärtigen Kinder- und Jugendliteratur konstitutiv sind. Konkret wird die These aufgestellt, dass sich in der gegenwärtigen Kinder- und Jugendliteratur die strukturellen Elemente, wie diese von Vladimir Propp in seiner Monografie *Morphologie des Märchens* (1928) herausgearbeitet wurden, identifizieren lassen. Ferner wird angenommen, dass aufgrund der sich komplizierenden Ästhetik der gegenwärtigen kinder- und jugendliterarischen Texte dieses Schema durch Elemente der Verbrecherdichtung expandiert wird. An den Texten *Frieda, Nikki und die Grenzkuh* von Uticha Marmon (2024), *Wolf* von Saša Stanišić (2023) und *The Lost Whale* (2022) / *Der verschwundene Wal* (2023) von Hannah Gold sollen diese Annahmen verifiziert werden.

Theoretische Prolegomena: Typologien des Märchens und Spannungsschemata

Vladimir Propp etabliert in seiner strukturalistisch ausgerichteten Typologie den Bezug zur Handlung als das einheitliche Differenzkriterium. Dafür untersucht er

100 Zaubermärchen. Er stellt fest, dass jede Geschichte ihren Ursprung in einem Mangelzustand hat, der mithilfe eines Zauberhelfers beziehungsweise Zaubermittels, als Resultat eines siegreichen Kampfes mit einem Herausforderer und durch die Erfüllung einer scheinbar unlösbaren Aufgabe zu beseitigen ist. Sie kulminiert in einem glücklichen Ausgang, der mit der Rückkehr des (erfahreneren) Helden korreliert. Die Makroebene konstituiert sich somit aus der ternären Struktur mit den Phasen des Aufbruchs beziehungsweise des Ausgangs, des Übergangs mit Initiationsprüfungen und Abenteuern und schließlich des Eingangs, also der Rückkehr an den Ausgangsort. Dabei zeichnet sich der Initiand oder die Initiandin durch eine erworbene Integrität sowie Selbsterkenntnis aus und entwickelt ein gesteigertes Engagement für die Belange anderer Individuen. Diese strukturelle Trichotomie ist auch für Initiationsromane und Bildungsromane (Freese, 1971) prototypisch, die den Übergang von der Kindheit zur Adoleszenz sowie zu dem späteren Erwachsenendasein fokussieren. Die Initiation steht in einem Nexus zu bestimmten Ritualen, die Similaritäten zu Zaubermärchen aufweisen, und hat zum Ziel, den Individuationsprozess (i. e. der Übergang von der kindlichen Naivität zur Erfahrung, der durch die Erkenntnis der Fehlbarkeit der Erwachsenen markiert ist) und den Sozialisationsprozess (i. e. die Einsicht in die komplexen zwischenmenschlichen und sozialen Relationen) zu exemplifizieren.

Da Vladimir Propps Interesse primär der Struktur gilt, abstrahiert er seine Typologie von den konkreten Figuren und Realisierungen des Sujets sowie von der Symbolik, die die singulären Konstituenten eines Märchens inhärieren und die sowohl für die Ambivalenz als auch für die Sinngenese zweifelsohne von Relevanz sind. Auf die Marginalisierung dieser Aspekte richtete sich die Kritik an der Typologie (Dammann, 2007, S. 1406–1416; Teverson, 2013, S. 99–108; Lüthi, 1997, S. 115–121; Bausinger, 1999, S. 257–260). Vladmir Propp unterscheidet 31 Funktionen, die in ihrer festgelegten Sequenz den Typus des Zaubermärchens determinieren und die zu den Handlungskreisen des Märchens interdependent sind. Er determiniert sieben Handlungskreise: 1. Handlungskreis des Gegenspielers, 2. Handlungskreis des Schenkers, 3. Handlungskreis des Helfers, 4. Handlungskreis der Zarentochter (der gesuchten Gestalt) und ihres Vaters, 5. Handlungskreis des Senders, 6. Handlungskreis des Helden, 7. Handlungskreis

des falschen Helden. Diese Handlungskreise können mit den Figuren eines Märchens zusammenfallen. Ein Handlungskreis kann sich aber auch auf mehrere Figuren verteilen (Propp, 1928). Die Figuren lassen sich wiederum nach ihrer Zuordnung zu den Handlungskreisen klassifizieren.

Ausgehend von Vladimir Propps Typologie sowie von ihrer leichten Modifikation in dem Modell von Étienne Souriau entwickelt der französische Strukturalist Algirdas Julien Greimas sein Aktantenmodell (Greimas, 1971) zur Beschreibung der Figur und ihrer Abstrahierungen in Bezug auf die Handlung aller literarischen Texte. Darüber hinaus wurde Vladimir Propps strukturalistisches Modell von Claude Lévi-Strauss, Claude Henri Gabriel Brémond sowie George Philip Lakoff als Fundament für ihre narrativen Modellierungen verwendet. Max Lüthi formuliert ‚Eindimensionalität' ‚Flächenhaftigkeit', ‚Abstraktheit', ‚Isolation', ‚Allverbundenheit' und ‚Sublimierung' als determinierende Kriterien eines Märchens (Lüthi, 1996, S. 121). Die Universalität dieser Kategorien ermöglicht jedoch die Betrachtungsweise von beliebigen Motiven als Märchen (Bausinger, 1999, S. 260). Noch generalisierender ist die Poetik von John Ronald Reuel Tolkien, in der er von der Fäerie, einem gefährlichen Märchenreich, und ihrem besonderen Wind spricht (Tolkien, 1947).

Richard Alewyn wird den Grundgedanken Propp'scher Provenienz in seine Poetik des Kriminalromans implementieren. Er determiniert dabei die Figuren nach ihrer Funktion und nimmt wie Vladimir Propp Abstand von den konkreten Realisierungen des Sujets (Alewyn, 1998, S. 52–72).

In der gegenwärtigen Kinder- und Jugendliteratur lassen sich die strukturellen Elemente, wie sie von Vladimir Propp herausgearbeitet wurden, identifizieren. Die prototypischen Konstituenten eines Märchens werden additiv mit den Elementen der Verbrecherdichtung kombiniert. Die Korrelation der Bedrohungsspannung (suspense) und der Rätselspannung (curiosity) mit der für Märchen üblichen trichotomen Struktur („home"/Aufbruch – „adventure"/Abenteuer – „homecoming"/Eingang beziehungsweise Rückkehr) scheint sich zu etablieren. Diese Beobachtung prädisponiert die These,

dass die von Propp konstruierten Märchen-Schemata einer Modifikation bedürfen. Im Folgenden sind die Spannungsschemata zu explizieren. Darüber hinaus ähneln sich Märchen und Verbrecherdichtung in ihrem Bestreben, die Gerechtigkeit zu restituieren. Bei der Verbrecherdichtung kommt additiv die Evokation des Vertrauens in die Justitia hinzu.

Aus den Theoremen von André Jolles lässt sich ableiten, dass Märchen mit ihrer naiven Moral eines der Grundbedürfnisse des menschlichen Geistes zu realisieren vermögen. Dieses besteht in der Verwirklichung absoluter Gerechtigkeit: Ein ‚Märchen' erreicht die Elimination der Ungerechtigkeit mithilfe des Wunderbaren (Lüthi, 1996, S. 14–15). Das Wunderbare ist somit „die einzig mögliche Sicherheit, „daß die Unmoral der Wirklichkeit aufgehört hat" (Jolles, 1956, S. 203).

In der schematisch strukturierten Kriminalliteratur wird die Gerechtigkeit dank des engagierten Eingreifens von Ermittlerfiguren restituiert. An dieser Stelle ist jedoch explizit zu erwähnen, dass es Verbrecherdichtung gibt, die sich ‚entfesseln' lässt (Broich, 1998, S. 100). So verschiebt sich in der philosophischen Verbrecherdichtung, die über vorgegebene Schemata und die bloße Genese der Spannung hinausgeht, 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.

Die zwei Varianten der Spannung („suspense" and „curiosity") sind von der Relation der Erzählstruktur und der Ereignisstruktur abhängig. Es geht somit nicht um eine tatsächliche Rezeption, sondern um den konstruierten Prozess der Informationsvergabe.

Die Überraschungsstruktur entsteht durch eine inkongruente Informationsvergabe beziehungsweise durch die „diegetische Wissensökonomie" (Genç, 2018, S. 136). Das auslösende Ereignis wird dem Rezipienten vorenthalten, ohne dass ihm dieses Defizit

bewusst gemacht wird. Diese Struktur schließt Antizipation aus und korreliert mit der narrativen Irreliabilität. 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" 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.

„Suspense" beziehungsweise Konflikt- und Bedrohungsspannung (Wenzel, 2001, S. 23) 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 Resultat führt, das für die favorisierte Figur unerwünscht ist. Dies ermöglicht den Rezipienten eine zeitliche Orientierung und eine emotionale Antizipation der folgenden Ereignisse. Zusätzlich werden unterschiedliche 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 (Rabkin, 1973).

Mit Peter Wenzel (Wenzel, 2001, S. 22–36) und Walter Koch (Koch, 1993, S. 38) lassen sich die folgenden fünf Phasen festhalten: 1. Die Vordisponierungsphase. 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 diverse Beispiele an (Wenzel, 2001, S. 32): 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" (Koch, 1993, S. 38) 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. 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. 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 gleicher Wahrscheinlichkeit für das problembehaftete Schlüsselereignis auf (Carroll, 1996, S. 71–91). 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 (Junkerjürgen, 2001). Sie rufen keine bewundernde Distanz hervor, sondern freundschaftliche Nähe und 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 einer entscheidenden 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 (Wenzel, 2001, S. 32).

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" (Wenzel, 2001, S. 32) als eine punktuelle, 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 sowie ihren mentalen Erkenntnissen wird in der Geschehensliteratur eine geringere Relevanz beigemessen.

„Suspense" lässt sich nicht ausschließlich in den Abenteuerromanen identifizieren. Die Konstituenten der Bedrohungsspannung prägen sowohl traditionelle Märchen als auch die Märchen der Gegenwart. Zu Beginn steht immer eine Herausforderung, die die empathische Figur aufgrund einer Fehleinschätzung ihrer eigenen Fähigkeiten nicht annehmen möchte. Sie inhäriert nicht den Status des Superhelden und ist dementsprechend auf Helfer angewiesen. Die der Empathie beraubten Herausforderer

werden zu diesen narrativen Konstrukten in Opposition gesetzt. Die Kräfte werden balanciert, so dass die lesende Person stets die Frage nach dem Erfolg oder Misserfolg stellen kann. Zwischen den guten Figuren und ihrem Feind wird „tension" generiert. Der Kampf wird durch die Elemente des „thrills" sowie der „last minute crisis" (Wenzel, 2001, S. 33) dramatisiert. Die „suspense"-Frage wird schließlich gelöst und der Empathieträger, der während der Lösung des „quests" auch noch gefahrenblinde Figuren vor ihrem Unglück bewahrt hat, wird belohnt und kehrt zurück. Diese Struktur liegt den vielzähligen kinder- und jugendliterarischen Texten der Gegenwart zu Grunde. An dieser Stelle sind exemplarisch die psychologischen Narrative *Helden wie Opa und ich* von Nina Weger (2012), *Der große schwarze Vogel* und *Der Tanz der Tiefseequalle* von Stefanie Höfler (2018), *Elektrische Fische* von Susann Kreller (2019), *As Long as the Lemon Trees Grow* von Zoulfa Katouh (2023), *Frosja Korovina* von Stanislav Vostokov (2019), *The Last Bear* von Hannah Gold (2021), *Wonder* von Raquel Palacio (2012), *Wie der Wahnsinn mir die Welt erklärte* von Dita Zipfel (2019) und auch *Frerk, Du Zwerg* von Finn-Ole Heinrich (2014), *Rennschwein Rudi Rüssel* von Uwe Timm (1993), *Das Gegenteil von Hasen* von Anne Freytag (2020), *Scandor* von Ursula Poznanski (2024), sowie die politischen Jugendbücher *Wir sind die Wahrheit* von Andreas Götz (2020) und *Sein Reich* von Martin Schäuble (2020) zu nennen. Folglich ist eine Korrelation des Modells von Vladimir Propp und der Konfliktspannung „suspense" möglich.

Das rekursive Rätselspannungsschema (i. e. „curiosity") erfreut sich parallel zu der „suspense" gerade in den zuletzt publizierten Texten einer großen Resonanz. Aus diesem Grund ist auch dieses Schema in Kürze zu erläutern.

Bei dem rekursiven Rätselspannungsschema („curiosity discourse structure"), das auf eine „intellektuelle Spannung" (Bohnheim, 2001, S. 8) ausgerichtet ist, wird ein auslösendes Ereignis weggelassen, während dem Rezipienten deutlich signalisiert wird, 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. „Curiosity" bildet ein Fundament für die „mystery-story" mit einer „whodunit"-Struktur, für das „clue puzzle" sowie für den „[pointierten] Rätselroman" (Genç, 2018, S. 5, eckige Klammern im Original). „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" (Bohnheim, 2001, S. 5) evoziert. Die Empathie ist nicht mit einer assimilierenden Identifikation mit den Figuren gleichzusetzen. Als Dispositionen für die Empathiebildung werden in der Literaturwissenschaft folgende Konstituenten genannt: die moralischen Eigenschaften der Figuren (Carroll, 1996), Sympathie oder Antipathie sowie eine emotionslose Beziehung durch Einblicke in die Vergangenheit und in die Handlungsmotive beziehungsweise Handlungsstrategien (Pfister, 1977).

Des Weiteren lässt sich für die Kinder- und Jugendliteratur eine Synthese dieser beiden spannungserzeugenden und spannungstragenden Strukturen in Form der additiven Konstruktion „mystery-suspense" (Junkerjürgen, 2001) 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.

Exemplarische Analysen

Frieda, Nikki und die Grenzkuh von Uticha Marmon

Die mysteriösen Geschehnisse in dem Kinderbuch *Frieda, Nikki und die Grenzkuh* von Uticha Marmon (2024), das mit dem Kirsten-Boie-Preis ausgezeichnet wurde, finden in einem kleinen fiktiven Örtchen statt. Doch entgegen der antizipierbaren Idylle eines potenziellen „locus amoenus" wird das Dorf mit dem für sich sprechenden Namen

‚Elend' von scheinbar unlösbaren Konflikten erschüttert. Dank des resoluten Agierens der kindlichen Figuren, das allusiv Erich Kästners Oeuvre in Erinnerung ruft, wird die Jahrhunderte währende Fehde jedoch geschlichtet.

Die Narration übernimmt ein nichtdiegetischer Erzähler. Die Wahl dieser narrativen Instanz und ihre Positionierung außerhalb der Diegese ist prototypisch für Märchen. Anders als in Märchen erfolgt der Einstieg in die Handlung „medias in res". Mit der Replik – „Nikki ist weg. Verschwinden! Vom Erdboden verschluckt!" (Marmon, 2024, S. 11, 101) – wird ein erzählerisches Vakuum vermieden. Entsprechend dem rekursiven Rätselspannungsschema (i. e. „curiosity") werden durch das Verschwinden der zentralen Figur Nikki sowohl das „event hunger" als auch ein Geheimnis etabliert. Additiv wird die Empathie für die Figur Fridas evoziert. Die differenzierten Ergänzungsfragen (z. B. Matthäus von Vendôme-Paradigma), die sich sowohl das Mädchen und später andere Bewohner des Dorfes, wenn die Chronologie der Handlung wieder hergestellt wird (Marmon, 2024, S. 134), als auch potenzielle Leserinnen und Leser stellen, oszillieren zwischen jenen nach dem Verbleib des Jungen und jenen nach den Motiven für sein Verschwinden.

Die zuletzt in Augenschein genommene Möglichkeit wird im Fortgang der Narration konstant wiederaufgenommen. So erklärt Nikki, dass er sich in einem „Zeugenschutzprogramm" befindet (Marmon, 2024, S. 49). Diese Information augmentiert einerseits die Spannung „curiosity" – denn man fragt sich, was der Junge gesehen haben könnte –, andererseits potenziert dieses Detail die Imminenz der Gefahr, die anscheinend Nikki droht. Da in der Narration eine Anachronie vorliegt, hat die lesende Person zu dem Zeitpunkt, als ihr diese Information gegeben wird, keine weiteren Hinweise über den Verbleib und das Wohlergehen des Jungen. Parallel zum Spannungsaufbau wird die ausdrucks- und situationsvermittelte Empathie für das kleine Waisenkind Nikki konstruiert. Dies geschieht sowohl durch die Einblicke in die Reflektorfigur Friedas als auch in dem unmittelbaren dramatischen Modus während der vielzähligen Szenen, die der Erzähler kommentarlos wiedergibt. Hinzu kommt bei

der Gestaltung der Figur Nikkis sein unerschütterlicher Glaube an die Magie. Mit seiner ‚naiven' Integrität kontrastiert er mit den Figuren, die das fiktive Dorf ‚Elend' bevölkern:

> ‚Und glaub mir, wir halten uns [bei der Lösung des Problems um die Kuh, die gekalbt hat] raus.' Nicht wissen erscheint ihr hier und heute insgesamt die einfachste Lösung. ‚Aber wir können uns nicht raushalten', sagt Nikki. ‚Weil wir ja Zeugen sind.' […] (Marmon, 2024, S. 49) Und dann guckt sie Frieda an und Frieda sieht in Annes Augen, dass sie sich einig sind. Besser wäre es, nichts zu wissen (Marmon, 2024, S. 53). […] ‚Meinst du, es gibt Einhörner in Elend?' Anne schüttelt den Kopf. ‚Nein. Ich habe jedenfalls noch keines gesehen. Wie kommst du darauf?' Ganz klar, denkt Frieda. Anne will lieber über magische Wesen reden als über Kälber. […] ‚Du weißt wohl nicht, dass Einhörner Friedenssymbole sind' (Marmon, 2024, S. 55).

Andererseits steht die Figur Nikki in einem Konnex zu den Märchen, die Phänomene thematisieren, die in der extradiegetischen Wirklichkeit nicht existieren, die jedoch sowohl von den Figuren als auch von den Leserinnen und Lesern toleriert, akzeptiert und herbeigesehnt werden. In Uticha Marmons Narrativ handelt es sich nicht lediglich um zauberhafte Wesen wie beispielsweise Zwerge, sondern primär um die Possibilität einer Lösung des Jahrhunderte andauernden Konflikts. Die Parallelisierung des Glaubens an die magischen Geschöpfe mit dem Glauben an Frieden liest sich als eine implizite Kritik an den in der Welt wütenden Kriegen. Der Krieg zwischen den Bewohnern von Nord- und Südelend wird partiell banalisiert. Die Implementation schwarzen Humors (Marmon, 2024, S. 18) bei der Darstellung der Streitigkeiten verleiht der sinnlosen und auf einem ‚Mythos' basierenden Auseinandersetzung Schärfe. Diese narrative Strategie wiederum inhäriert das Potenzial, zum Nachdenken zu bewegen, ohne dass ein konkreter Appell formuliert worden wäre.

Das Märchenhafte wird nicht nur durch die Parallelisierung der friedlichen Koexistenz mit dem Zauber signalisiert. Nikkis Suche nach dem Einhorn fungiert ebenfalls als eine Systeminferenz auf Märchen. Darüber hinaus potenziert sein unermüdliches Forschen „suspense" und retardiert die Auflösung im Affekthöhepunkt. Dem Einhorn wird bereits innertextuell eine Symbolik des Friedens attestiert (Marmon, 2024, S. 54). Nach dem

Bundahish, einem persischen Religionswerk des neunten beziehungsweise des zehnten Jahrhunderts, überwindet das Einhorn die Macht des Bösen.

Im späteren Verlauf der Narration wird in einer analeptischen Überraschungsstruktur offengelegt, dass es doch nicht das Einhorn war, das aktiv an der Restitution des Friedens mitwirkte. Nikki weiß zwar um die Symbolik des magischen Tieres, aber da er nicht daran glaubt, dass ein Fabelwesen die Lösung der unüberwindbaren Diskrepanzen herbeiführen kann, lockt er Frieda und mit ihr auch die Lesenden auf die falsche Fährte. Er verteilt überall die bunten Fäden, die als „red herrings“ für die Existenz des Einhorns fungieren. Diese falschen Spuren führen an die Grenze zwischen Süd- und Nordelend und sogar in das verfeindete Nordelend. Dies verleitet Frieda zu der Annahme, dass sich hinter diesem Vexierspiel ihre Herausforderer Jella, Adil und Bo verstecken (Marmon, 2024, S. 14). Die fehlende Intervention der narrativen Instanz, die Friedas Irrtum hätte korrigieren können, führt zu einem Fehlschluss auch bei den Rezipierenden. Es ist jedoch nicht auszuschließen, dass aufmerksame Leser bereits bei der ersten Erwähnung der regenbogenbunten Fäden auf Nikkis raffinierten Plan, der in der Analepse aufgedeckt wird (Marmon, 2024, S. 145, 165), schließen könnten, selbst wenn er sich als eine gefahrenblinde Figur maskiert (Marmon, 2024, S. 14).

Nikki übernimmt in der Terminologie von Vladimir Propp die Rolle einer Helferfigur. Er bewegt Frieda, in deren Namen ein Homonym zum ‚Frieden‘ identifizierbar ist, dazu, die verloren gegangene Harmonie wiederherzustellen.

Entsprechend dem dreigliedrigen Schema des Initiationsromans („home“/Ausgang – „adventure“/Abenteuer – „homecoming“/Eingang) findet sie ihre Rolle in der Gesellschaft, indem sie sich dieser Herausforderung annimmt und diese meistert. Die Wahl der weiblichen Figur ist zu dem tradierten Zaubermärchen kontrafaktisch. Die Phasen, die sie – prototypisch jedoch ein männlicher ‚Held‘ – durchläuft und die Figuren, die sie auf dem Weg begleiten oder herausfordern, alludieren die literarische Tradition. Friedas neue Rolle in der Gesellschaft korreliert ferner mit dem (weiblichen)

Initiationsroman. In dieser Hinsicht eröffnet die facettenreiche Symbolik des Einhorns (Butzer&Jacob, 2021, S. 131) eine weitere Dimension ihrer Entwicklung.

Anders als im Märchen kommt es nicht zu einem Kampf zwischen Frieda und ihren Herausforderern. Vielmehr flüchten sie gemeinsam vor dem Stier. Wiederum mit vereinten Kräften suchen sie nach Nikki, von dessen Entführung sie überzeugt sind (Marmon, 2024, S. 116–132). Anders als in einem Märchen wird die Analepse vorbereitet. Die Rätselspannung „curiosity" wird dadurch aufgelöst, dass Frieda und ihre Freunde mittels eines „deus ex machina" den Grundstein finden (Marmon, 2024, S. 141). Dieser Fund, zu dem Nikki seine Freundin gezielt ‚gelotst' hat, entkräftigt den Einheitsplot, auf dem die kriegerische Auseinandersetzung basiert (Marmon, 2024, S. 145). So konstatieren die Kinder: „Immerhin wissen wir jetzt, dass keiner unserer beiden Höfe der Ursprung von Elend ist" (Marmon, 2024, S. 145).

Die Komponente des Emplotments als einer narrativen Modellierung der Entstehung von Nationen (Anderson, 1999), die Marmon in ihrem Narrativ mit der kritischen Reflexion dieses Prozesses kombiniert, ist für Märchen nicht kennzeichnend. Die Rationalität würde der wesentlichen Konstituente – dem Wunderbaren – widersprechen.

Wunderbar und märchenhaft ist das Ende. Alle Figuren sind glücklich. Das traditionell märchenhafte Ende mit einem gemeinsamen Schmaus übernimmt Marmon für ihr Narrativ. Über dem geteilten Essen wird der Konflikt vergessen.

Wolf von Saša Stanišić

Wolf von Saša Stanišić ist ein psychologisches Narrativ, in dem der Themenkomplex des Mobbings zentriert wird. Die Narration übernimmt der autodiegetische Erzähler Kemi. Die Gedanken des erzählenden und des erzählten Ichs werden zwar synchronisiert, dennoch ist das Ich am Schluss des Kinderromans ein ‚anderes' Ich im Sinne der traditionellen Divergenz zwischen dem Träger der Narration und dem der Actio. Kemi ist ein autodiegetischer Erzähler, der seine frühere, ihn paralysierende Angst überwindet und damit seine neu erlangte Integrität vor dem Hintergrund der zeitlichen, psychischen und ethischen Distanz zu seinem früheren Ich offenbart. Im engen Konnex dazu steht

auch die Preisgabe seiner Identität (Stanišić, 2023, S. 185). So enthält der Erzähler bis zum letzten Satz des Textes seinen Namen vor. Diese Entscheidung ist kompositorisch motiviert. Dadurch werden einerseits die vollzogene Reifung des autodiegetischen Erzählers, andererseits aber auch sein Schamgefühl augmentiert, das er als ein untätiger Augenzeuge von der Figur des Mitschülers Jörg beigebrachten Diffamierungen, die sich mit ponierender Kontinuierlichkeit steigern, empfindet. Er will mit seiner passiven Täterschaft nicht identifiziert werden, auch wenn er um die situationsvermittelte Empathie sowie um das Verständnis der abstrakten Leserschaft mit direkten Anreden (Stanišić, 2023, S. 185), mit verfremdender Lexik inklusive Anglizismen sowie mit seinen Reflexionen über die potenzielle Expansion wirbt. Seine unverkennbare Entwicklung soll dagegen wahrgenommen werden.

Auch in diesem Kinderroman lässt sich die trichotomische Struktur eines Märchens aufspüren. Der Text beginnt mit einem Abschied von der vertrauten Umgebung. Anders als im Grimm'schen Märchen *Rotkäppchen* wird der Junge in den Wald geschickt. Der autodiegetische Erzähler versucht, den Ruf des Abenteuers abzulehnen. Dieser Akt wird anders als in Märchen konkretisiert. Kemi führt Argumente an, die seine Mutter umstimmen könnten. Diese tangieren sowohl die Vorlieben eines Kindes, das in der naturfernen und luxuriösen Umgebung der Stadt aufwächst, als auch ernst zu nehmende Ängste inklusive Antipathien gegenüber seinen Mitschülerinnen und Mitschülern. Wie in einem Märchen muss die zentrale Figur die Herausforderung annehmen. Zu dem Handlungskreis des Helfers gehört die Figur des Kochs. Sein Aussehen steht in einem starken Kontrast zu seiner inneren Welt. Er hat das Sokratische Prinzip des Strebens nach Erkenntnis inkorporiert und plädiert für die daraus resultierende Selbstbesinnung, -erkenntnis und -veredelung. Hinzu kommt das Kantianische „sapere aude", das durch die Fähigkeit, niedere Motive und boshafte Taten in ihren Konsequenzen zu durchschauen, arrondiert wird. Wie Sokrates seine Schüler lässt der Koch Kemi oft in einer Aporie zurück:

> ‚Die Regeln macht der, der die Macht hat', sagt der Koch.
> ‚Hä?', sage ich.

> ‚Die Regeln bewusst zu brechen, gibt dem, der die Regeln bricht, das Gefühl von noch größerer
> Macht', sagt der rätselhafte Koch. Oder verstehst du, was er meint? (Stanišić, 2023, S. 158)

Seine Logik ist keine fehlende Logik, wie das der Erzähler durch das fehlende Verständnis für Kochs Aussagen zu signalisieren versucht. Der Koch perfektioniert das Widerspruchsprinzip Aristoteles'scher Provenienz. Dank dieser Gespräche gelingt es dem schüchternen Erzähler, seine legitimen Ängste vor der potenziellen Expansion des Mobbings zu überwinden: „Ich wäre ein perfekter Kandidat zum Andersig [sic!] gemacht werden und zum Ausleben von Aggressionen" (Stanišić, 2023, S. 111). Mit dem Konjunktiv wird die Konditionalität markiert: Wenn es nicht jemanden gegeben hätte, der „den kompletten Stress und Hate abkriegt" (Stanišić, 2023, S. 111), dann würde der autodiegetische Erzähler „coram publico" diffamiert werden. Solange der Erzähler gegen die diskreditierenden Angriffe nicht interveniert, gelten die Diffamierungen einem anderen Kind. Jörg wird „andersiger" [sic!] gemacht beziehungsweise mit Absicht „verander[t]" [sic!] (Stanišić, 2023, S. 34). Für diese originellen Neuschöpfungen, mit denen die Absurdität des Mobbings akzentuiert wird, bittet der autodiegetische Erzähler um Entschuldigung: „Sorry, mir fallen nur erfundene Wörter ein" (Stanišić, 2023, S. 34). Kemis Herausforderer sind zwar keine magischen Geschöpfe, die die Zaubermärchen bevölkern, aber sie sind in Rahmen der Diegese und auch in den außerdiegetischen Kontexten ernst zu nehmen. Parallel zu dieser exogen bedingten Furcht vor dem „massiven Störenfried" (Thomä, 2020, S. 250) Marco, der seine Stärke erst aus dem unbedingten Solidaritätsgefühl bezieht und nur in der Gruppe agiert, um bloß selbst keine Responsibilität zu tragen, muss die zentrale Figur des Erzählers die innere, endogene Furcht überwinden. Für die Versinnbildlichung dieser fundamentalen Emotion wird eine Referenz auf die negativ konnotierte Symbolik des Wolfs vorgenommen (Stanišić, 2023, S. 66, 152, 156–157). Der Wolf fungiert in Märchen (z. B. *Rotkäppchen* oder *Der Wolf und die sieben Geißlein*) als der Inbegriff des Bösen beziehungsweise als dessen Repräsentant. In der tiefenpsychologischen Dimension stellt er den Aspekt des verschlingenden Unbewussten dar. Er ist ein Tier des Todes.

Diese erdrückende Wirkung des Teufelstieres auf den Jugendlichen potenzieren die Illustrationen von Regina Kehn (Stanišić, 2023, S. 67):

> Der Wolf jetzt, der sieht verdammt echt aus. Der Wolf ist groß, der Wolf ist schlank, der Wolf ist grau. Der Wolf leckt sich über die Schnauze. Guckt aus gelben Augen. Der Wolf atmet über eine Atemraspel. Ich will aufstehen, will weg, ich habe aber eine solche Angst, dass ich mich keinen Millimeter bewegen kann. Und das ist vielleicht auch gut so, weil: Wenn ein Bär angreift, stell dich tot. Ich schließe die Augen und stelle mich tot (Stanišić, 2023, S. 69).

Diese ‚Überlebensstrategie' wendet der autodiegetische Erzähler so lange an, bis es in dem Ferienlager zu einem Eklat kommt, der keine Alternative denn das Eingreifen seitens des unbeteiligten Zuschauers Kemi zulässt. Die Angst vor den Peinigern verwandelt sich in Angst um Jörgs Leben. Kemi wendet sich, seinem ersten Impuls folgend, Hilfe suchend an die Betreuer. Dabei weiß er, dass dies kein gangbarer Weg ist, wie seine eigenen Ausführungen zu den Versuchen der Lehrerin, das Mobbing zu stoppen (Stanišić, 2023, S. 93–94), belegen. Die Passivität der Betreuer des Ferienlagers motiviert ihn dazu, seine Angst zu überwinden:

> Warum macht er nichts? Warum rettet er Jörg nicht, bringt ihn nicht weg von hier, weg von der Kletterei, weg von Marko? Warum wühlt er jetzt in irgendwelchen Seilen herum? Ich sollte ihm erklären, was los ist. Dass ich glaube, Marko plant etwas nicht nur dumm Fieses, sondern dumm Gefährliches. Aus meinem Mund kommt aber: ‚Weißt du, Jörg ist nicht so der Kletterer.' ‚Lernt er ja jetzt.' ‚In der Schule ist er befreit oder so.' Pietritsch hört auf, an den Seilen zu nesteln, und sieht mich an. ‚Ja, dann geh doch hin', sagt er. ‚Geh hin und hilf ihm.' ‚Aber' … (Stanišić, 2023, S. 109)

Aufgrund dieser scheinbaren Indifferenz des Betreuers kann seine Figur dem Handlungskreis des Helfers zugeordnet werden. Pietritschs ‚Gleichgültigkeit' lässt Kemi keine Option.

Die Krise wird im inneren Dialog mit den eigenen Gedanken des Erzählers ausgestaltet, die ihn warnen, Fluchtmöglichkeiten anbieten, beschwichtigen und ihn von dem Konflikt mit dem Peiniger Marko abzuhalten versuchen:

> Eine Lösung könnte sein, den Betreuern haarklein zu erzählen, was Jörg aushalten muss. ‚Wir' kriegen ‚den Konflikt' nicht gelöst und brauchen sie wirklich, brauchen Erwachsene. Eine Lösung könnte jetzt konkret sein, die Sache zu vergessen. Die große Gefahr bilde ich mir doch sowieso nur ein. Marko ist komplett fies, er will Jörg vielleicht erschrecken, würde ihn aber doch nicht ernsthaft verletzen. Oder? Ich bin feige, und meine Lösungen sind feige. Auch wenn Marko Jörg ‚nur' erschrecken will, ist das nicht schlimm genug? Und die Betreuer könnten vielleicht helfen [...] Außerdem sind beides Lösungen, für die ich nichts oder nicht viel tun muss. Solche, bei denen ich mich nicht direkt mit Marko anlege. Eine Lösung wäre nämlich, Jörg beizustehen. (Stanišić, 2023, S. 112)

Aber in dieser Passage liegt keine Deutungsambivalenz vor, denn der Leser wird den Dialog kaum ernsthaft als Symptom beginnenden Wahnsinns auf Seiten des autodiegetischen Narrators und somit als psychologische Motivierung des übernatürlichen Geschehens auffassen, sondern eher als Spiel mit der literarischen Form der Gedankenwiedergabe. Dieser innere Dialog korrespondiert mit der Angst. In Form einer Ellipse wird die Intensität dieser Emotion markiert: „Wolf" (Stanišić, 2023, S. 114). Die Signalwirkung verstärkt sich durch die typografische Gliederung des Textes. Die Ellipse bildet einen Absatz. Auch die Redundanz der Ellipse zu Beginn der darauf folgenden Passage potenziert den Effekt: „Aus dem Nichts: Wolf. Wie er die Nacht mit seinen gelben Augen zum Glühen bringt" (Stanišić, 2023, S. 114). Trotz seiner Angst, die ihn lähmt, obwohl er sieht, dass dem kletternden Jörg nichts passieren kann und seine Anwesenheit nicht notwendig ist, bleibt Kemi stehen und überwindet sich. Um die Glaubwürdigkeit zu erhöhen, erscheint der Wolf in zahlreichen Episoden, bis beide Jungen über ihre Ängste offen reden. Mit diesem Akt wird die Freundschaft geschlossen. Diskontinuierlich vollzieht sich eine Metamorphose des gigantischen Wolfs in eine kleine Strichzeichnung (Stanišić, 2023, S. 171).

Entsprechend dem dreigliedrigen Schema wird die Rückkehr der zentralen Figur konzipiert. Der Initiand überwindet nicht nur seine Angst, sondern gewinnt einen Freund. Ferner traut er sich, Kontakt zu seiner Mitschülerin aufzunehmen, für die er zärtliche Gefühle hegt. In diesen Akt wird ebenfalls das wunderbare Moment des Märchens integriert. Das anthropologische Grundbedürfnis nach Gerechtigkeit wird restituiert.

Der verschwundene Wal von Hannah Gold

Auch in diesem Kinderbuch ist auf der Strukturebene eine trichotome Struktur im Sinne der Morphologie des Märchens von Vladimir Propp zu erkennen. Ein Junge namens Rio wird aus London zu seiner Großmutter nach Kalifornien geschickt. Diese Entscheidung, die seine Mutter getroffen hat, versetzt Rio wie auch in dem vorausgehenden Text Kemi in Panik. Dominiert im psychologischen Narrativ bei Saša Stanišić die Sprachkomik, zeichnet Hannah Gold die Szene des Abschieds von der Mutter in düsteren Tönen. Dieses Motiv steht in einem engen intertextuellen Konnex zu den Märchen. Die Trennung der zentralen Figur von der geliebten Mutter wird jedoch in einer Achronologie präsentiert. Die Handlung beginnt „in medias res“ mit der Ankunft der zentralen Figur bei seiner Großmutter. Rio empfindet dieses Faktum als einen Mangelzustand und lehnt sowohl die neue Umgebung als auch die Großmutter ab. Die lesende Person kann antizipieren, dass nicht die Figur der Großmutter die Rolle der Helferin übernehmen wird. Es bedarf einer gleichartigen Figur, die sich auch bald findet. Zusammen meistern sie Abenteuer, wobei es die Figur Rios ist, die mit einer besonderen Gabe ausgestattet wird.

Als Rio in Gefahr gerät, stellt sich den Leserinnen und Lesern die „suspense“-Frage, ob er gerettet werden kann. Die Gefahr geht jedoch nicht von einem magischen oder boshaften Herausforderer aus. Als eine gefahrenblinde Figur fällt Rio in den Pazifischen Ozean. Das wunderbare Moment besteht darin, dass ein Wal dem Menschenkind zu Hilfe eilt. Der Buckelwal und mit ihm die Natur sind zwar im Narrativ von Hannah Gold nicht anthropomorphisiert, aber sie sind als Helfer aus mehrfachen Perspektiven für das Schicksal des Jugendlichen mitverantwortlich: Der Wal rettet Rio im direkten und im metaphorischen Sinne vor dem Tod und seine Präsenz verbindet Rio und seine an einer Depression schwer erkrankte Mutter. Beide können dadurch ihre Schwermut

besiegen. Er wird für Rio zu einem Vademecum gegen das paralysierende Heimweh und subjektive Einsamkeit, mit Hilfe des Tieres baut Rio soziale Netzwerke auf. Die zu Beginn der Narration scheinbar unüberwindbare Diskrepanz zwischen Rio und seiner Großmutter verringert sich, da sie einerseits die Sorge um den verschwundenen Buckelwal, andererseits die Zuneigung für den Wal, also für die Weißschnauze, und ihr Neugeborenes teilen. Dank des Wals ist Rios gesamte Familie wieder vereint und schließlich hilft der Wal Rio, seine unikale Gabe (i. e. das Hören des Walgesangs) zu erkennen und diese sinnvoll für die Tierrettung einzusetzen.

Mit den Theoremen von Vladimir Propp lässt sich der Wal dem Kreis des Helfers zuordnen. Hannah Gold verzichtet jedoch bei ihrer Gestaltung des Tieres auf dessen Fähigkeit zum *lógos* (i.e. intentionales Sprechen und Handeln). Der realistische Firnis, der dem Tier verliehen wird, ist der Konstruktion der Märchen entgegengesetzt, für die eine Anthropomorphisierung der Natur kennzeichnend ist.

In dem ökologisch nuancierten Narrativ von Hannah Gold wird die Dichotomie zwischen ‚Mensch' und ‚nicht menschlicher Natur' insofern anders kontextualisiert, als die Natur trotz ihrer Stärke gegenüber dem Menschen schutzlos erscheint. Für die Versinnbildlichung dieser Fragilität ist die Figur des Wales besonders gut geeignet. Auf der einen Seite fällt der Meeresbewohner durch seine gigantische Größe auf. Die Illustrationen von Levi Pinfold visualisieren diesen Effekt. Auf der anderen Seite werden Wale und Eisbären als „charismatische Tierarten" beziehungsweise als „*flagship species*" (Heise, 2010, S. 48) im kulturökologischen Diskurs bezeichnet. Sie sind in den Status von kulturellen Symbolen erhoben worden und vertreten synekdochisch unseren, durch den anthropogen bedingten Klimawandel bedrohten Planeten. So steht der Wal für die Verschmutzung der Meere und der Eisbär für die globale Erwärmung. Als der Wal verschwindet, ist es antizipierbar, dass er durch die freischwimmenden Fischernetze zu Schaden kommt.

Wie in dem zunächst analysierten Text wird die trichotome Struktur des Märchens durch die Elemente der Bedrohungsspannung „suspense" und der Rätselspannung „curiosity"

angereichert. Zunächst sind die Figuren bemüht, den verschwundenen Meeresgiganten zu orten. Dementsprechend stellen sie und mit ihnen auch die Leserinnen und Leser Ergänzungsfragen nach dem Vendôme Paradigma. Als der Wal nirgends sichtbar wird, stechen die Figuren um Rio, die zu dem Handlungskreis des Helfers gehören, in See. Die unbeantworteten „curiosity"-Fragen werden nach dem Fund des Wals durch die *suspense*-Fragen, die das Gelingen der Rettungsaktion fokussieren, arrondiert. In den Kampf um das Leben des Wals werden Elemente des „thrills" sowie der „last minute crisis" implementiert (Gold, 2023, S. 248–250). Als Rio die Aussichtlosigkeit der Situation begreift, springt er ins Wasser:

> Es war Rio egal, wie tief das Wasser war. Es war ihm egal, dass es gefährlich war. Er ließ das Steuer los. Er ging drei Schritte bis zum Rand des Boots. Dann sprang er. Er sank ganz unter die Wellen. Das Wasser war tief und bodenlos und dunkel. Und einen schrecklichen Moment lang dachte er, er würde niemals zurück an die Oberfläche finden [...]. (Gold, 2023, S. 251)

Diese Schlüsselsituation ist aus mehreren Perspektiven zu deuten. Orientiert man sich an dem Märchenschema, so muss die zentrale Figur, damit sie einen glücklichen Ausgang erreichen kann, mehrere Charakterproben bestehen und ihre guten Eigenschaften, die während der Narration leitmotivisch thematisiert worden sind, unter Beweis stellen.

Aus der tiefenpsychologischen Sicht lässt sich Rios Sprung ins kalte Wasser als eine Metapher auf seinen Reifungsprozess interpretieren. Aus der Perspektive der „animal studies" wiederum wird in dieser dramatischen Episode eine Revaluation der Tiere und der Umwelt indiziert. Die Weißschnauze ist weder ein Konkurrent des Menschen um die Nahrungsressourcen noch ein Exponat im Zoo oder ein verniedlichtes Haustier. Der Wal wird als dem Menschen ebenbürtig dargestellt. Die paradoxe Narration soll dem „enviromental doublethink" – dem Auseinandertreten von Umweltwissen und Umwelthandeln (Buell, 1995, S. 4) – entgegenwirken. 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.

Schluss

Die gegenwärtigen kinder- und jugendliterarischen Narrative auf ein Märchen zu reduzieren, würde weder den ersten noch den letzteren gerecht. Die romantischen (Zauber-)Märchen lehnen bewusst jedwede Rationalität ab. Die Umwelt erscheint als eine Projektionsfläche der inneren Welt des Subjekts. Diese Konzeption dominiert entweder die gesamte Handlung, oder aber sie wird in den einzelnen Episoden, die durch Einblicke in die komplexen Bewusstseinsvorgänge arrondiert werden können, indiziert. Die gegenwärtige Kinder- und Jugendliteratur, die im Rahmen dieses Artikels durch drei Texte aus der deutschen und der britischen Literatur repräsentiert wurde, orientiert sich zwar an der dreigliedrigen Struktur, die darüber hinaus mit der Trichotomie des Initiationsromans korreliert, erweitert jedoch diese Schemata durch die diversifizierten Elemente der Spannung. Damit kann eine Modifikation der tradierten Morphologie des Märchens um diese Aspekte erwogen werden. Sicherlich inhärieren die Zaubermärchen und besonders die Kunstmärchen in der zweiten Phase, die sich auf Abenteuer konzentriert, das Moment der Bedrohungsspannung „suspense“ oder des „thrills“. Der nicht diegetische Erzähler bemüht sich konstant um die Evokation von Empathie für die zentralen Figuren. Seine Strategien variieren dabei zwischen Onomastik oder der Gestaltung von Situationen (i. e. situationsvermittelte Empathie), oder aber er bemüht sich um Empathie durch detaillierte Deskriptionen des besonders schönen Aussehens (i. e. ausdruckvermittelte Empathie). Für die Kinder- und Jugendliteratur sind diese narrativen Verfahren ebenfalls konstitutiv. Seltener findet die Rätselspannung „curiosity“ oder ihre Kombination mit „mystery“ Eingang in Märchen. Selbst wenn die Figuren komplizierte Rätsel zu lösen haben, steht selten ein Verbrechen im Fokus der klassischen Märchen. In der Kinder- und Jugendliteratur erfreuen sich Kriminalnarrative mit dem Fokus auf dieser Spannungsart einer euphorischen Resonanz. Dabei lassen sich diese nicht nur durch die strukturellen Regeln der Verbrecherdichtung, sondern auch durch die der Märchen ‚fesseln‘.

Die Oszillation zwischen den Polen des Realistischen und des Märchenhaften erlaubt es der gegenwärtigen Kinder- und Jugendliteratur, intendiert gesellschaftlich relevante Themen wie die des Umweltschutzes oder des Mobbings oder der sinnfreien Gewalt in Form von bewaffneten Konflikten zu thematisieren. Mit ihrer Konzeption des glücklichen Ausgangs für die Figuren, die Bewährungsproben bestehen, ähnelt sie den Märchen mit ihrem unerschütterlichen Glauben an das Wunderbare sowie an die Restitution der Gerechtigkeit. Die Orientierung an dem Aspekt des *docere*, der mit dem des *movere* korrespondiert, prädisponiert die hohe Transparenz der Narrative und bedingt konklusiv ihre Eindimensionalität. Diese Dimensionen sind aber auch in den Märchen, die für Kinder adaptiert worden sind, impliziert.

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.

Author Details Ksenia Kuzminykh (PD Dr,)
[1] Georg-August-University, Faculty of Philosophy, Seminar for Slavic Philology, Humboldtallee, Göttingen, Germany
0000-0003-0744-4010 ksenia.kuzminykh@uni-goettingen.de

Literaturverzeichnis | References

Primärliteratur

Freytag, A. (2020). *Das Gegenteil von Hasen*. München: Heine fliegt.

Götz, A. (2020). *Wir sind die Wahrheit*. Hamburg: Dressler.

Gold, H. (2021). *The Last Bear.* London: Harper & Collins.

Gold, H. (2022). *The Lost Whale*. London: Harper & Collins.

Gold, H. (2023). *Der letzte Wal*. Hamburg: von Hacht Verlag.

Heinrich, F.-O. (2014). *Frerk, Du Zwerg*. München: Hanser.

Höfler, S. (2018). *Der Tanz der Tiefseequalle*. Weinheim: Beltz.

Höfler, S. (2019). *Der große schwarze Vogel*. Weinheim: Beltz.

Katouh, Z. (2023). *As Long As the Lemon Trees Grow*. London: Bloomsbury.

Kreller, S. (2019). *Elektrische Fische*. Hamburg: Dressler.

Marmon, U. (2024). *Frieda, Nikki und die Grenzkuh*. Hamburg: Carlsen Verlag.

Palacio, R. J. (2012): *Wonder*. New York: Knopf Books for Young Readers.

Poznanski, U. (2024). *Scandor*. Bindlach: Loewe.

Schäuble, M. (2020). *Sein Reich*. Frankfurt a. M.: Fischer-Sauerländer.

Stanišić, S. (2023). *Wolf*. Hamburg: Carlsen Verlag.

Timm, U. (1993). *Rennschwein Rudi Rüssel*. München: dtv.

Vostokov, Stanislav (2013). *Frosja Korovina*. Moskva: Clever.

Weger, N. (2012). *Helden wie Opa und ich*. Hamburg: Oetinger.

Zipfel, D. (2019) *Wie der Wahnsinn mir die Welt erklärte*. München: Hanser.

Sekundärliteratur

Alewyn, R. (1998). Anatomie des Detektivromans. In Vogt, J. (Hrsg.), *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte* (S. 52–72). München: Wilhelm Fink.

Anz, T. (1999). *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*. München: Wilhelm Fink.

Bausinger, H. (1999). Märchen. *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung 9*, 257–260.

Broich, U. (1998). Der entfesselte Detektivroman. In Vogt, J. (Hrsg.), *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte* (S. 97–110). München: Wilhelm Fink.

Carroll, N. (1996). The paradox of suspense. In Vorderer, P. (Hrsg.), *Suspense. Conceptualizations, theoretical analyses and empirical explorations* (S. 71–91) Mahwah New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Mahwah.

Dammann, G. (2007). Strukturalismus. *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung 12*, 1406–1416.

Freese, P. (1971). *Die Initiationsreise. Studien zum jugendlichen Helden im modernen amerikanischen Roman mit einer exemplarischen Analyse von J. D. Salingers „Cather in the Rye“*. Neumünster: Schaufenburg.

Genç, M. (2018). Gattungsreflexion/Schemaliteratur. In Düwell, S. (Hrsg.), *Handbuch der Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien* (S. 3–13). Stuttgart: Metzler.

Genç, M. (2018). Dorthy I. Sayers. In Düwell, S. (Hrsg.), *Handbuch der Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien* (S. 135–140). Stuttgart: Metzler.

Greimas, A. J. (1971). *Strukturale Semantik. Methodologische Untersuchungen*. Braunschweig: Springer.

Heise, U. (2010). *Nach der Natur. Das Artensterben und die moderne Kultur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Jolles, A. (1956). *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorable, Märchen, Witz*. Berlin: De Gruyter.

Junkerjürgen, R. (2001). *Spannung. Narrative Verfahrensweisen der Leseraktivierung*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Koch, W. (1993). *The Biology of Literature*. Bochum: Brockmeyer Verlag.

Lüthi, M. (1997). *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.

Pfister, M. (1977). *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink.

Propp, V. (1928). *Morfologija skazki*. Leningrad: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR.

Rabkin, E. (1973). *Narrative Suspense*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Teverson, A. (2013). *Fairy Tales*. London: Routledge

Tolkien, J. R. R. (1947). *On Fairy-Stories*. London: Harper & Collins

Thomä, D. (2020). Kriminell oder radikal? Destruktiv oder konstruktiv? Zum Umgang mit politischen Störenfrieden. In Jehle, J.-M. (Hrsg.), *Das sogenannte Böse. Das Verbrechen aus interdisziplinärer Perspektive* (S. 237–256). Baden-Baden: Nomos.

Wenzel, P. (2001). Spannung in der Literatur: Grundformen, Ebenen, Phasen. In Borgmeier, R. (Hrsg.), *Spannung. Studien zur englischsprachigen Literatur* (S. 22–36). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.