

Alles Fake, reine Konstruktion. Oder?

Narrativierte Unsicherheit in Tamara Bachs *Marienbilder*

NADINE BIEKER

It's All a Fake, Pure Construction. Or is it?

Narrative Uncertainty in Tamara Bach's *Marienbilder*

On its cover, Tamara Bach's *Marienbilder* (2014) is described as »a novel in five possibilities.« Thus, from the outset, the paratext indicates the constructed quality of the plot and refuses to give any clear interpretation. This article will explore how the ontological uncertainty that permeates the entire novel is narratively constructed. To demonstrate this, special focus is placed on the beginning and the end of the narrative. A specific characteristic of *Marienbilder* is that the beginning and the end appear to be almost identical. However, in the end, the novel breaches both content-related and literary boundaries in that the narrator negates her own existence and can thus no longer function as narrator. This analysis illustrates how uncertainty is created not only at the level of *histoire* but also at the level of *discours*, above all through its occasionally incongruent interplay. Fricke's definition of function (1997) and the parameters of classical narrative text analysis are particularly relevant for the analysis of *Marienbilder*. By revealing the narrative structures, it is ultimately possible to recognise the specific aesthetics of the novel precisely because the only ›fact‹ in this fictional text is that in the narrated world, just as in the ›real‹ world, appearance rather than being, and fake rather than fact, dominate.

Hinführung

Im Strukturalismus wird Literatur verstanden als ein sekundäres modellbildendes System (vgl. Titzmann 1977, S. 69). *Sekundär* bedeutet, dass Literatur ein neues zeichentheoretisches System konstituiert, in dem die Signifikate der normalsprachlichen Zeichen eine neue Bedeutung bekommen; der Text erschafft folglich das Modell einer Welt und entspricht demnach nicht nur nicht der Realität, sondern soll es auch erst gar nicht (vgl. ebd., S. 65–85). Dieses erschaffene Modell einer Welt meint das, was im Folgenden als Konstruktion bezeichnet wird. Was geschieht jedoch, wenn nicht einmal auszumachen ist, ob dem, was in der erzählten Welt geschieht, ein diegetischer Wahrheitsgehalt zugesprochen werden kann oder nicht? Und wie wird diese Unsicherheit narrativ erzeugt?

Um dies aufzuzeigen, wird in Form eines *close readings* ein besonderer Fokus auf den Erzählanfang sowie den Erzählschluss gelegt, denn: In *Marienbilder* liegt die Besonderheit vor, dass Anfang und Ende nahezu identisch erscheinen, feine narratologische Unterschiede jedoch nicht nur über Leben und Tod entscheiden, sondern der Roman an dieser Stelle inhaltliche wie literarische Grenzen sprengt: Die Erzählerin negiert sich selbst in ihrer Existenz und kann damit nicht mehr als Erzählerin fungieren – an dieser Stelle im Roman wird im Sinne Orths Realität dekonstruiert (vgl. Orth 2013, S. 255):

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2019 | www.gkjf.de
DOI: 10.23795/JahrbuchGKJF2019-
Bieker

Die Vorstellung von dem, was als Realität gelten kann, wird aufgelöst in einem Spiel aus unendlich aufeinander verweisenden Wirklichkeitsmodellen, die in sich selbst inkonsistent sind. Wirklichkeit wird als nicht erfahrbares, fragmentarisches Konstrukt konzipiert. (Ebd.)

Eine detaillierte Betrachtung des Paratextes steht an erster Stelle: Die Bedeutung des Paratextes für eine Analyse, die (mitunter) Erzählanfang, Erzählschluss und die Überleitung vom Anfang zum Schluss über den Residualtext fokussiert, lässt sich konkludieren als der wohl am stärksten rezeptionslenkende Bestandteil des gesamten Buches, der individuell analysiert werden muss und dabei zumeist stets Anhaltspunkte bereithält, welche inhaltlichen Etappen bis zu dem womöglich schon angedeuteten Erzählschluss abgelaufen werden und wie dies sprachlich umgesetzt wird. (Vgl. Bieker 2019, S. 311f.) Um diese Analyse möglichst fruchtbar zu gestalten, wird auf Genettes Ausführungen zum Paratext (vgl. Genette 1989) zurückgegriffen. Darauf folgt die Analyse des Erzählanfangs, des Residualtextes sowie des Erzählschlusses. Die Analyse aller drei Textteile erfolgt sowohl über die Parameter der Erzähltextanalyse (Genette 2010, Martínez/Scheffel 2016) als auch durch Zugänge, die speziell den Erzählanfang und den Erzählschluss fokussieren (vgl. Bieker 2019). Insgesamt wird es dabei immer um das Offenlegen von (In-)Kongruenzen auf der *histoire*- und/oder *discours*-Ebene gehen, die sich narratologisch bestimmen lassen¹. Denn diese (In-)Kongruenzen konstituieren die erzählte Welt und die Erzählsituation, die zusammengeführt die hervorstechende Komplexität und auch die Ästhetik des Romans ausmachen². Die Analyse der internen und externen Funktionen (vgl. Fricke 1997, S. 643–646) im Residualtext legt die Funktionsweisen dieser narratologischen Unterschiede schließlich offen. Anhand dieser Beispielsanalyse kann aufgezeigt werden, wie Unsicherheit (in einem jugendliterarischen Text) vom Erzählanfang an – und durch ihn – über den Residualtext bis hin zum Erzählschluss – und auch durch diesen – nicht nur auf der Ebene der *histoire*, sondern auch auf der des *discours* und vor allem durch ihr mitunter inkongruentes Zusammenspiel erzeugt wird und auch offengelegt werden kann.

Inhalt

Marienbilder ist ein Roman über drei Frauen unterschiedlicher Generationen: Mareike, deren Mutter Magda und Mareikes Großmutter Marianne. Mareikes Mutter hat plötzlich die Familie verlassen. Mareikes Vater und ihre Geschwister verfallen nach dem Weggang der Mutter in Schweigen, und so sucht Mareike nach einem Weg für sich, ohne ihre Mutter zurechtzukommen. Sie fühlt sich hilflos und weiß nicht, wie sie agieren soll. Schließlich geht sie zu der Feier ihres Klassenkameraden Gregor, um Ablenkung zu finden. Mareike langweilt sich auf der Party, und als alle anderen gehen, leistet sie Gregor auf dessen Wunsch hin Gesellschaft. Es findet eine sexuelle Annäherung zwischen beiden statt.

1 »Da die ›Realitätsebene‹ [...] ein *zentrales Element* fiktionaler Narrationen darstellt, ist es notwendig, mithilfe der Narratologie zu einer Bestimmung der ›narrativen Wirklichkeit‹ zu gelangen.« (Orth 2013, S. 22; Herv. im Orig.)

2 Aus diesem Grund wurde sich für die Analyse nicht der Parameter des unzuverlässigen Erzählens bedient, da diese zum einen bisher nicht ausdifferenziert genug für die Komplexität von *Marienbilder*

sind (vgl. Igl 2018, S. 158), zum anderen das Konzept des unzuverlässigen Erzählens als eines erscheint, dass doch eigentlich nicht kompatibel ist mit dem genuinen Kern des Erzählens an sich, vor allem aber des literarischen Erzählens: »Die Formulierung vom ›unzuverlässigen‹ Erzähler erscheint damit in der Tat ›im Bereich literarischer Sprachverwendung [als] ein Pleonasmus« (Eibl 2013, S. 225).« (Ebd., S. 159)

Zwei Wochen später bleibt ihre Periode aus, und sie fürchtet, in der gleichen Situation zu sein, die sechzehn Jahre zuvor ihre Mutter und noch viele Jahre früher ihre Großmutter erlebt haben: ungeplant und ungewollt schwanger zu sein. Handlungssohnmächtig aufgrund der Vermutung einer Schwangerschaft, beginnt Mareike unterschiedliche Möglichkeiten zu imaginieren, wie es weitergehen könnte. Sie setzt aber keine dieser um, sondern verbleibt in einem Zustand zwischen Realität und Imagination.

Erzählsituation und Komposition

Bachs Text wird aus Mareikes Sicht erzählt. Dabei gibt es Kapitel, in denen sie als erlebendes Ich auftritt, und solche, in denen sie als vermeintlich allwissende Erzählerin die Geschichten ihrer Mutter und ihrer Großmutter in Form von Rückblicken erzählt. Im Verlauf der Erzählung vermischen sich somit Mareikes Schilderungen über ihr Leben mit den vermeintlichen Geschichten ihrer Mutter, ihrer Eltern und ihrer Großmutter.

Analyse

Im Folgenden wird, der Rezeption chronologisch folgend, mit der Analyse des Paratextes begonnen, um diesen als erstes, stark rezeptionslenkendes Element der Erzählung offenzulegen. Daraufhin wird der Erzählanfang – zunächst der erste Satz, anschließend die erste Handlungssequenz –, der Residualtext, das heißt jener Teil der Erzählung, der weder zum Erzählanfang noch zum Erzählschluss zugeordnet werden kann, und schließlich der Erzählschluss – die letzte Handlungssequenz und der letzte Satz – analysiert. Durch diese Analysereihenfolge der Erzählung kann aufgezeigt werden, wie von Beginn an Unsicherheit narrativiert wird und sich im Laufe der Erzählung immer stärker abzeichnet.³

Paratext

Genette bezeichnet den Paratext, der sich bei ihm zusammensetzt aus dem verlegerischen Peritext, dem Namen der AutorIn, dem Titel, dem Waschzettel, der Widmung, den Motti, dem Vorwort bzw. den Funktionen des Vorwortes, den Zwischentiteln, den Anmerkungen und den Varianten des Epitextes (vgl. Genette 1989) als

jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt. Dabei handelt es sich [...] wie Philippe Lejeune gesagt hat, um »Anhängsel des gedruckten Textes, die in Wirklichkeit jede Lektüre steuern.« (Ebd., S. 10)

Jeder Paratext liefert auf eigene Art und Weise Hinweise auf Komposition, Konstitution und/oder Inhalt des Textes, was Genettes These, dass der Paratext ein empirisch relevantes und differenziertes Objekt bilde, das auf induktive Weise individuell freigelegt werden müsse (vgl. ebd., S. 19), unterstützt. Dies bedeutet, dass der Paratext als rezeptionslenkend bewertet wird, und damit womöglich andere Aspekte fokussiert, als es die Rezeption der Erzählung ohne die Kenntnis des Paratextes täte. Klappen- oder Umschlagtexte mit Zitaten aus dem Text geben einen Hinweis auf den Inhalt und liefern möglicherweise einen ersten Eindruck von der Komposition und sprachlichen Gestaltung des Romans. Insofern bedeuten Paratexte dieser Form einen relativ zuverlässigen

3 Siehe dazu auch Bieker 2019, S. 105–138.

Marker, der eine Entsprechung mit der folgenden Haupterzählung darstellen kann.

Die erste Kenntnisnahme des Paratextes ist in der Regel der Titel. Der Titel *Marienbilder* trägt bereits mehrere Sinnebenen in sich. Zunächst ist das Marienbildnis, an das der Titel des Romans angelehnt ist, in der christlichen Ikonographie eine Darstellung von Jesus Mutter, alleine oder gemeinsam mit dem Jesuskind. Bei der einzelnen Betrachtung der Bestandteile des Titels – ›Maria‹ und ›Bilder‹ –, wird bereits implizit darauf verwiesen, was kommen könnte: Maria (als Mutter Jesu) ist nicht nur eine Metapher für alle Mütter, sondern kann auch als Allegorie für Unschuld gelesen werden, ist Maria laut dem Christentum jungfräulich schwanger geworden. Literarische Rezeption hingegen schafft verschiedene Bilder und Imaginationen, die aber bei jeder RezipientIn unterschiedlich sind. Der Titel ist damit nicht nur selbstreflexiv, durch ihn werden ebenfalls mehrere Bilder und Verweise wie Mutterschaft, Unschuld, aber auch die Dekonstruktion der Episteme unserer außerliterarischen Welt erzeugt. Da zudem der ontologische, d. h. realgeschichtliche Status von Maria durchaus in Frage gestellt werden kann, deutet der Titel, der immer (implizit) hinweist auf das, was im Haupttext folgt (vgl. Scherf 1978, S. 137 f.), insgesamt auf den Status des Romans als sekundäres modellbildendes System (vgl. Titzmann 1977, S. 69) und damit auf den Konstruktcharakter des Romans.

Marienbilder wird im Klappentext als »ein Roman in fünf Möglichkeiten« beschrieben, wodurch »[d]ie narrative Thematisierung der Wirklichkeit durch plurale Realitäten« (Orth 2013, S. 255) umgesetzt wird:

Plurale Realitäten thematisieren die Wirklichkeit auf narrative Art und Weise, also qua Narration in Form eines bestimmten Erzählprinzips, das durch unterschiedliche Formen der strukturellen Pluralität unterschiedliche Realitätskonzeptionen impliziert. (Ebd.)

In *Marienbilder* handelt es sich dabei vor allem um Ereignis- und Entscheidungskonsequenzen in Form von (hypothetischen) Imaginationen (vgl. ebd., S. 256). Damit deutet bereits der Paratext an, dass der Roman die narrativierten, das heißt die erzählten und erzählenden Unsicherheiten offenlegen wird, womit ihm von Beginn an jede deutende Festlegung fehlt

Auf der Rückseite des Umschlages findet sich ein Zitat aus der Erzählung (vgl. Bach 2014⁴, S. 128):

Und eines Tages werde ich nach Hause kommen und vor meiner Tür sitzt meine Mutter und wartet auf mich. Sagt, dass sie mich gesucht hat, dass sie mich gefunden hat. Umarmt mich und lässt mich einen Tag lang nicht los. Dass ich wieder klein und ihr Jüngstes bin, sagt, wie stolz sie auf mich ist, und dass sie froh ist, dass es mir gut geht. Und erklärt mir, warum sie gegangen ist. Sagt, schau, dass es so viele Möglichkeiten gibt, dass sagen sie einem nicht, wenn man anfängt. Und dass wir nicht verloren gehen können. (Ebd., U4)

Der Beginn des Zitates »Und eines Tages« (ebd., U4) lässt die Eingangsfloskel der Grimm'schen Märchen ›Es war einmal‹ assoziieren. »Als ›Märchen‹ gelten Erzählungen

⁴ Bach, Tamara (2014): *Marienbilder*. Hamburg: Carlsen im Folgenden durch das Sigel *Mb*.

unterschiedlichster Art, die aber zumindest darin übereinstimmen (sollten), daß (!) Verfasser, Entstehungszeit, -ort und -zweck unbekannt sind [...]« (Rölleke 2007, S. 517), weshalb der Beginn des Zitates durch seine paratextuelle Anspielung auf die Gattung des Märchens die Fiktionalität und die Unsicherheit der gesamten Erzählung sowie dessen, was Mareike erzählen wird, unterstreicht.

Als Motto ist dem Roman unter anderem ein Zitat aus Kurt Vonneguts Roman *Cat's Cradle* (1963) vorangestellt: »All of the true things that I am about to tell you are shameless lies.« (Mb, S. 4). Dieser dem Haupttext vorangestellte intertextuelle Verweis deutet auf den ontologischen Status dessen, was in der Erzählung folgen wird: Allem, was als ›wahrhaftig‹ erzählt werden wird, darf kein Glaube geschenkt werden.

Erzählanfang

Erster Satz

Die Analyse des ersten Satzes bietet die Möglichkeit, sich mit dem Textbeginn zu beschäftigen, der konkret in die Diegese einführt und diese konstituiert. Der erste Satz dient der Interessenweckung und ist für das Funktionieren der gesamten Erzählung von grundlegender Bedeutung (vgl. Bieker 2019, S. 17, S. 37f.).

Der erste Satz von *Marienbilder* ist gleichzeitig das erste Kapitel des Romans und lautet: »Die Sehnsucht meiner Mutter hat rote Haare.« (Mb, S. 5)

Auf der Ebene der *histoire* liegt bei diesem Satz ein verrätseltes Erzählanfang vor. Es bleibt unklar, woraus Magdas Sehnsucht resultiert. Auf der Ebene des *discours* liegt der statische Eingang, genauer der statische Modus in Form einer Beschreibung vor. Der statische Eingang ist laut Erlebach »der unmittelbare Einsatz des Geschehens am Beginn des Erzählwerkes« (1990, S. 37). Der dynamische Einsatz beginne erst nach einem Eingangsteil: Zumeist folge auf den statischen Eingang, dessen Merkmale situationales Beschreiben und Darlegen sind, der dynamische Einsatz, welcher dem eigentlichen Einsatz des Romangeschehens in seiner Manifestation des Themas und des dynamischen Handlungsbeginns entspreche. Der statische Eingang habe noch keine Intention, das Geschehen voranzutreiben, die Handlung sei hier im Gegensatz zum dynamischen Einsatz nicht konstitutiv. Beim statischen Einsatz gehe es vielmehr um die Präsentation der Figuren, des Erzählgegenstands, der Zeit und der Lokalität. (Vgl. Erlebach 1990, S. 37–40)

Die Handlung des ersten Satzes steht noch still, die Erzählinstanz beschreibt ihre Mutter als eine sehnsuchtsvolle Frau. Das Adjektiv ›rot‹ spezifiziert die Sehnsucht, womit diese Beschreibung Atmosphäre erzeugt, jedoch noch in unklarer Relevanz zum *plot* steht.

Die Erzählinstanz tritt als erzählendes Ich auf, intern fokalisiert auf die Mutter, der Zeitpunkt des Erzählens ist gleichzeitig. Der vorliegende narrative Modus, der sich auszeichnet durch das mittelbare Präsentieren von nicht-sprachlichen Ereignissen durch eine sichtbare Erzählinstanz, wird offenbar genutzt, wenn die Erzählinstanz Erkenntnisse preisgibt. Durch das gleichzeitige Erzählen ist die Relevanz dieser Aussagen aber nicht auszumachen.

Im ersten Satz sind die beiden Ebenen insofern miteinander verwoben, als dass durch die Ebene der *histoire* der Fokus auf die Mutter gelegt wird. Sie wird beschrieben als eine Mutter, die sich nicht angekommen fühlt. Die Ebene des *discours* vermittelt, dass die Erzählinstanz die Übersicht hat. Insgesamt erzeugt dies ein Bild, in dem das Kind als die gefestigtere dieser beiden Figuren erscheint, die Mutter als die rastlosere, die immer noch auf der Suche ist. Somit ist das Zusammenspiel der *histoire* und des *discours* bei diesem ersten Satz bestimmend für das Verständnis.

Erste Handlungssequenz

Die erste Handlungssequenz ist im Gegensatz zum ersten Satz in ihrem Umfang variabel, was bedeutet, dass diese nicht durch eine bestimmte Anzahl an Sätzen definiert ist. Bestimmt wird sie durch ihren Sinnzusammenhang; sie stellt folglich die erste Sequenz in der Erzählung dar und endet vor dem Beginn der folgenden Sequenz. Dieses Ende der ersten Handlungssequenz kann sowohl durch die Ebene der *histoire* als auch die des *discours* oder durch beide markiert sein. Zuletzt ist anzumerken, dass für eine/die erste Handlungssequenz keine ›aktive‹ Handlung notwendig ist; denkbar sind ebenfalls Beschreibungen, Dialoge etc. (Bieker 2019, S. 31)

Die erste Handlungssequenz in *Marienbilder* ist ein Rückblick, in dem Mareike berichtet, wie ihre Mutter mit ihr schwanger gewesen ist und wie sich die Situation gestaltet hat, als Magda dies ihrem Mann Günther mitgeteilt hat (vgl. Mb, S. 5 f.).

Auf der Ebene der *histoire* ist diese Sequenz aufgrund Magdas Schwangerschaft mit Mareike ein Erzählanfang *ab ovo*. Es handelt sich um ein figurenbezogenes Setting, vor allem bezogen auf die Handlungsmöglichkeiten der Mutter. Diese denkt darüber nach, ob sie das Kind bekommen soll, da die Beziehung zu ihrem Mann »keine sichere Sache« (ebd., S. 5) ist. Magda befürchtet laut Mareikes Aussage, dass es nur eine Frage der Zeit sei, bis er wieder gehe. Günther hingegen wird als zerbrechlich dargestellt, er weint und fragt, warum Magda kein Kind mit ihm wolle. Diese Sequenz endet eindeutig: Magda entscheidet sich für Mareike, und am Ende ist es nicht Günther, der gegangen ist, Magda hat ihn verlassen.

Auf der Ebene des *discours* handelt es sich bei der ersten Handlungssequenz um einen statischen Eingang, bei dem zunächst der statische Modus vorherrscht, da die Erzählinstanz die oben erläuterte Situation beschreibt und erläutert. Es finden sich auch Passagen, in denen die Erzählinstanz das Geschehen kommentiert (»Was soll sie denn auch sagen? Dass sie nicht weiß, wie lange es dauert, bis er wieder auf gepackten Koffern sitzt und schweigt?« [vgl. ebd]). Die Handlung spitzt sich insofern auf den dynamischen Einsatz hin zu, als dass am Ende Eindeutigkeit vorherrscht: Magda bekommt das Kind und verlässt ihren Mann.

Die Ordnung ist chronologisch, die Dauer deckend. Überwiegend wird diese Sequenz im narrativen Modus präsentiert, es gibt aber auch solche Passagen, in denen der dramatische Modus vorherrscht. Diese zeichnen sich zum einen dadurch aus, dass sie die höchst emotionalen und verzweifelten Gesprächsanteile des Vaters wiedergeben. Ebenfalls als im dramatischen Modus geschildert anmutend wird der Moment erzählt, in dem Magda sich für ihr Kind entscheidet – als das letzte Glied einer Aufzählung von banalen Handlungen:

Und während die Kaffeemaschine brodeln und mein Vater leise aus dem Wohnzimmer schluchzt, schaut Magda aus dem Fenster, auf die Straße, überlegt, dass sie bald die Blumen zurückschneiden muss, dass morgen die Müllabfuhr kommt, holt Taschen, Zucker und Löffel aus dem Schrank und behält mich. (Ebd., S. 6)

Hier liegt nun insofern eine Irritation vor, als dass diese Passage als im dramatischen Modus, das heißt unmittelbar, ohne erkennbare Erzählinstanz erzählt erscheint und deren Schilderung einer mimetischen Illusion der erzählten Situation gleichkommt. Da aber Mareike selbst die Erzählerin ist und sie folglich davon berichtet, wie sich ihre Mutter für sie entschieden hat, tritt sie wieder als Erzählerin in den Vordergrund, wenn auch nur durch die drei kleinen Worte »und behält mich« (ebd., S. 5), die aber in dieser

Darstellungsform bedeutsam sind, was im folgenden Absatz dargestellt wird. Insgesamt handelt es sich auch hier um eine Nullfokalisierung Mareikes als erzählendes Ich.

Bei der Analyse der ersten Handlungssequenz mithilfe des Zusammenspiels der Ebene der *histoire* und der des *discours* entstehen erste Irritationen und Zweifel bezüglich Mareikes Übersicht: Sie weiß Dinge, die vor ihrer Geburt geschehen sind, und dieses Wissen ist zudem sehr detailliert. Folgt man der Logik unserer empirischen, d. h. der außerliterarischen Welt, ist dies nicht möglich. Innerliterarisch wäre zwar denkbar, dass Magda ihrer Tochter alle Vorgänge genauesten erzählt hat, möglich wäre aber ebenso, dass Mareike fabuliert, wie sich diese Situation zugetragen haben könnte, sodass sie gegebenenfalls gar nicht die Übersicht hat, sondern nur vorgibt, diese zu haben, wodurch eine Konstruktion in der Konstruktion und damit sozusagen ein sekundäres modellbildendes System zweiter Ordnung entsteht. Der Eindruck der Konstruktion erhärtet sich in der oben zitierten Stelle, in der zwar der dramatische Modus benutzt wird, Mareike dann aber doch wieder als Erzählerin in Erscheinung tritt, was ein Merkmal des narrativen Modus ist. Durch die Kommentierung der Aussagen ihres Vaters und weitere Kommentare erscheint es plausibel, dass Mareike sich diese sehr dramatischen Momente ausgedacht hat, um sie dann kritisch kommentieren zu können. Demzufolge evoziert die Gesamtschau der Ebene der *histoire* und der des *discours* einen anderen Eindruck als die getrennte Betrachtung der Ebenen.

Bei der Verbindung des ersten Satzes mit der ersten Handlungssequenz ergibt sich vordergründig, dass Mareikes Mutter Magda eine sehnsuchtsvolle Frau ist, die unglücklich in ihrer Beziehung ist, woraus vermutlich die im ersten Satz benannte Sehnsucht resultiert. Warum diese Sehnsucht allerdings rote Haare hat, bleibt weiterhin unklar. Die vermeintliche Eindeutigkeit der Ebene des *discours* des ersten Satzes wird durch die erläuterten Unstimmigkeiten revidiert, wodurch ein Misstrauen gegenüber Mareike als Erzählerin aufkommt, das sich aus Inkongruenzen in der Erzählung ergibt. Demnach werden diese Inkongruenzen zwischen der Ebene der *histoire* und der des *discours* zur Narrativierung von Unsicherheit genutzt.

Residualtext

Interne Funktion

Bei der Analyse des Residualtextes wird die Frage gestellt, welche Textelemente welche Funktionen innerhalb des Residualtextes – in Relation zum Erzählanfang und zum Erzählschluss – übernehmen, um Kohärenz zu erzeugen. Da es aber keine eindeutig benennbare Bestimmung für den Funktionsbegriff gibt, wird zunächst die an dieser Stelle gültige Definition des Funktionsbegriffs nach Fricke aufgeführt:

Eine INTERNE FUNKTION erfüllt ein Textelement genau dann, wenn nur dadurch innerhalb des betreffenden Textes eine signifikante Beziehung der ›Ähnlichkeit‹ [...] oder auch der ›Entgegensetzung‹ [...] oder auch der ›geordneten Reihung‹ hergestellt wird [...]. (Fricke 1997, S. 643; Herv. i. Orig.)

Stehen Textelemente in einer Beziehung der Ähnlichkeit, dann behandeln sie ähnliche Inhalte oder Ausdrucksweisen. Diese stiften als interne Funktion Kohärenz, woraus sich eine Bedeutungserweiterung ergibt. Textelemente, die in einer Beziehung der Entgegensetzung stehen, zeichnen sich durch einen Gegensatz aus und stellen eine interne Funktion dar, weil sie ein Spannungsfeld aufzeigen, das es zu lösen gilt. Liegt eine interne Funktion in Form der Beziehung der geordneten Reihung vor, dann besteht diese

zumeist aus mehreren Textelementen, die in der Erzählung nicht in unmittelbarer Nähe zueinander stehen. Die Textelemente sind entweder in syntaktischer oder in semantischer Weise verbunden, weshalb sie auch als zusammengehörig aufgefasst werden. Jene Elemente, die sich an späterer Stelle in der Erzählung finden, weisen im Vergleich zu früher in der Erzählung auftretenden Elementen zumeist eine irgendwie geartete Form der Steigerung auf, die bis zum letzten Textelement dieser internen Funktion immer weiter kulminiert. (Vgl. Bieker 2019, S. 86–97)

Formen der Beziehung der Ähnlichkeit

Bei der Betrachtung des gesamten Romans lässt sich ausmachen, dass – wie bereits bei der Analyse des Erzählanfangs angedeutet – die Verwendung des narrativen beziehungsweise des dramatischen Modus als Äquivalenzprinzip (vgl. Titzmann 1997, S. 10) ein konstitutives Prinzip des Bedeutungsaufbaus übernimmt.

Der narrative Modus wird verwendet, wenn die Erzählinstanz als erlebendes Ich über ihre Situation berichtet. Auf der Ebene des *discours* ist dies gekennzeichnet durch die Verwendung von Parataxen, ein nahezu beschreibendes, nüchternes, fast apathisches Erzählen. Sobald ein Wechsel zum dramatischen Modus hin stattfindet, werden die Sätze länger, die in ihnen erläuterten Handlungen detaillierter und emotionaler. In diesen Passagen tritt Mareike als erzählendes Ich auf und gibt sich als allwissend über die Vergangenheit ihrer Mutter und Großmutter aus.

Durch die Figurenkonstellation des Romans, in der Mareike die jüngste der drei Frauen ist, erhärtet sich der Eindruck, dass Mareike die im dramatischen Modus geschilderten Passagen zur Rechtfertigung ihrer eigenen, aktuellen Situation und/oder als Handlungsanleitung für sich selbst konstruiert. Häufig finden sich vermeintliche Analepsen, auf die eine Passage folgt, in der Mareike sich in einer ähnlichen Situation befindet, wie es ihre Mutter beziehungsweise ihre Großmutter in der als Analepse ausgegebenen Passage getan haben. Nicht selten gibt es in diesen inhaltlich aufeinander bezogenen Absätzen ähnliche Formulierungen. Im Folgenden wird ein Beispiel aufgeführt, das die Wahl des Modus als Äquivalenzprinzip zur Angabe des ontologischen Gehalts der jeweiligen Passage untermauert.

Das achte Kapitel (Mb, S. 17–21) endet damit, dass Mareike in den Garten geht, dort auf Gregor trifft und diesen fragt, ob er noch Wein habe. Trotz dieser Frage, die durch ihre Dialogizität den dramatischen Modus evoziert, endet dieses Kapitel insgesamt im narrativen Modus, da Mareike eindeutig als Erzählerin in den Vordergrund tritt. Sie erzählt mit Distanz über ihre Situation, aber derart, als betrachte sie sich von außen, als erkläre sie sich selbst, in welcher Situation sie sich befindet. Immer wieder sagt sie sich als eine Art Aufforderung »[w]ach sein« (vgl. ebd., S. 20). Im neunten Kapitel (ebd., S. 21–24) wird über Magdas erste sexuelle Erfahrung mit einem Mann erzählt; Mareike ist die Erzählerin, die sich aber vollkommen zurücknimmt und die Geschehnisse als Magdas Wahrnehmungen präsentiert. Es liegt folglich der dramatische Modus vor. Das folgende zehnte Kapitel (ebd., S. 24–27) knüpft an das achte an: Mareike ist auf Gregors Feier. Als alle anderen Gäste gegangen sind und Mareike noch nicht müde ist, leistet sie Gregor auf dessen Wunsch hin Gesellschaft, und es findet ebenfalls – wie in dem vorangegangenen Kapitel zwischen ihrer Mutter und dem Mann – eine sexuelle Annäherung statt. Zwar gibt es in diesem Kapitel dramatische Passagen in Form von Dialogen, aber die entscheidenden Passagen, in denen Mareike – wie ferngesteuert – agiert, sind im narrativen Modus geschildert: »Ich mache die Augen zu und bin wach. Vielleicht hilft das.« (Ebd., S. 26) Der Satz »Er nimmt meine Hand und legt sie auf seine Hose« (ebd., S. 26) weist deutli-

che Ähnlichkeiten zu folgendem aus dem neunten Kapitel auf: »Wenn sie dann einsteigt, legt er ihre Hand in seinen Schoß und sagt: ›Schau, wie sehr ich mich freue.« (Ebd., S. 24) Dadurch verstärkt sich der Eindruck, dass Mareike die Situation ihrer Mutter imaginiert hat; sie agiert genauso passiv, wie es ihre Mutter vermeintlich getan hat.

Das Beispiel verdeutlicht, dass all jene Erlebnisse, die Mareike tatsächlich wahrnimmt und erlebt, im narrativen Modus geschildert werden, die von ihr imaginierten hingegen im dramatischen Modus verfasst sind. Dadurch ist die Wahl des Modus eine zweite Möglichkeit in *Marienbilder*, durch die Unsicherheit narrativiert wird.

Das Wort ›oder‹ ist konstitutiv für Bachs Roman und wird rekurrierend in *Marienbilder* eingesetzt, wodurch es auf das Ideologem der Konstruiertheit, das dem Roman zugrunde liegt, verweist: Obwohl die Protagonistin und Erzählerin Mareike ganz offensichtlich fortwährend imaginiert, unterstreicht sie die Konstruktion ihrer Erzählung noch zusätzlich dadurch, dass sie von sich aus an manchen Stellen direkt noch eine weitere Möglichkeit angibt, wie es gewesen sein könnte. Demnach ist das Wort ›oder‹ als Äquivalenz anzusehen, wird verwendet, wenn Mareike sich Situationen und Zustände zu erklären versucht⁵ und wird damit durch die semantischen Zusammenhänge, in denen es verwendet wird, eine dritte Variante zur Narrativierung von Unsicherheit.

Formen der Beziehung der Entgegensetzung

Die Opposition wird – ähnlich wie der Modus und die Verwendung des Wortes ›oder‹ – eingesetzt, um Mareikes Konstruktionen hervorzuheben. Die Opposition ist dadurch charakterisiert, dass sie als konträrer beziehungsweise kontradiktorischer Gegensatz auftritt. Immer wieder beschreibt Mareike Oppositionen, die explizit darauf hinweisen, dass sie die geschilderten Ereignisse nicht kennen kann: »Sie sieht ihn also und winkt ihm. Sie sieht ihn und ist sich nicht sicher, ob er es wirklich ist. Sie winkt ihm nicht.« (Ebd., S. 30) Und weiter: »Er ist in seinem Leben nie glücklich geworden. Er ist sehr glücklich [...]«. (Ebd.)

Diese inhaltlichen Inkohärenzen, die sich mehrfach im Roman finden (vgl. ebd., S. 31, S. 89) signalisieren die Fragilität des Wahrheitsgehalts von Mareikes Aussagen. Gepaart mit dem überwiegend vorherrschenden historischen Präsens markieren sie einen ontologischen Status, der durchweg unsicher ist und auch unsicher bleibt; die auf diese Weise narrativierte Unsicherheit wird zu einem zentralen ästhetischen Prinzip dieser Erzählung.

Externe Funktion

Eine externe Funktion eines Textes oder eines Textelements ist nach Fricke dadurch charakterisiert, dass »eine signifikante Beziehung zu einem außerhalb dieses Textes liegenden Sachverhalt hergestellt wird« (Fricke 1997, S. 643), beispielsweise durch Intertextualität. Um den Konstruktcharakter des Romans weiter zu verdeutlichen, werden im Folgenden die intertextuellen, genauer hypertextuellen (vgl. Genette 1993, S. 14–18) Verweise zu Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) aufgezeigt. Es handelt sich dabei im weiteren Sinne um jene Form der Hypertextualität, bei der der Hypertext – hier *Marienbilder* – den Hypotext – hier *Alice's Adventures in Wonderland* – zwar nicht erwähnt, ohne diesen aber nicht existieren könnte. Es hat sozusagen eine Transformation des Hypotextes in den Hypertext stattgefunden (vgl. ebd.).

⁵ Weitere Beispiele in Mb S. 16, S. 19, S. 30, S. 31, S. 69, S. 80, S. 89.

Vergleichbar mit Carrolls Text endet und beginnt *Marienbilder* mit der gleichen Situation. Augenscheinlich ist aber insbesondere das Spiel mit Zeit und Raum: Bei *Alice's Adventures in Wonderland* steht die Zeit auf der extradiegetischen Ebene nahezu vollkommen still, auf der Intradiegeese gibt es zwar eine fortlaufende Handlung, allerdings entsprechen auch hier die Zeiteinheiten nicht mehr denen der außerliterarischen Welt. Ähnlich verhält es sich in *Marienbilder* ab dem Moment, als Mareike am Bahnhof sitzt und auf den Zug wartet. Mareike weist selbst auf diese Tatsache hin: »Wir verschieben Zeit und Raum.« (Mb, S. 65) Die Parallelität zu Carrolls Text durch die gleiche Anfangs- und Endsituation findet sich in *Marienbilder* nicht nur durch das zweite und das letzte Kapitel, sondern vor allem auch durch die Anfangs- und Endsituation, in der Mareike am Bahnhof sitzend verschiedene Möglichkeiten imaginiert. Aus ihrer letzten Imagination wird sie herausgerissen und findet sich am Bahnhof wieder. Als Alice aufwacht, liegt sie mit ihrem Kopf im Schoß ihrer Schwester, welche ihr sagt, sie solle aufwachen. Alice antwortet, sie habe einen seltsamen Traum gehabt, an dessen Ende ihr die Spielkarten, die sie zuvor selbst in die Luft geworfen habe, ins Gesicht fielen. Als sie erwacht, sieht sie, dass die Schwester ihr abgefallene Blätter aus dem Gesicht streicht. Kurz bevor Mareike aus ihrer letzten Imagination aufwacht, meint sie das Meer rauschen zu hören, was gleichzeitig wie ein Zug klingt, der woanders hinfährt (vgl. ebd., S. 129). Als Mareike schließlich aus dieser letzten Imagination aufwacht, sagt sie sich selbst, dies müsse ein Traum sein (vgl. ebd.). Sie findet sich in den Armen ihrer Mutter wieder, die ihr sagt, sie müsse die Augen öffnen (vgl. ebd., S. 130).

Ein weiterer Hinweis auf eine intertextuelle Referenz zu *Alice's Adventures in Wonderland* ist in Mareikes Aussage aufzuzeigen: »[...] und kurz bin ich davor zu fallen. Wie es sackt in mir. Die Schwerkraft.« (Ebd., S. 65)

Auch Alice ist durch einen Fall in ihre Traumwelt eingetaucht (vgl. Carroll 2006, S. 6). Zudem muss sich Mareike selbst daran erinnern, wo und wer sie ist »[...] erinner dich, es ist Mai, du bist Mareike« (Mb, S. 78), und auch Alice weiß zwischenzeitlich aufgrund ihrer stetig wechselnden Körpergröße nicht mehr, wer sie ist und spricht dies auch selbst aus (vgl. Carroll 2015, S. 44). Die Hypertextualität (zu *Alice's Adventures in Wonderland*) entspricht damit einem weiteren Mittel, um auf den Konstruktcharakter von *Marienbilder* hinzuweisen und legt bei frühzeitiger Entdeckung während der Lektüre von *Marienbilder* die Vermutung nahe, dass auch Mareike – ohne dass Zeit verstreicht – an der gleichen Stelle aufwachen wird, wo sie eingeschlafen ist beziehungsweise von wo aus sie die verschiedenen Möglichkeiten imaginiert hat. Die intertextuelle Bezugnahme lässt sich als ein Verfahren ausweisen, das nicht allein Unsicherheit narrativiert, sondern sich ebenfalls als kohärenzstiftend erweist.

Erzählschluss

Schlusssequenz

Die Schlusssequenz trägt den Titel »Oder« (Mb, S. 131). Das Wort ›oder‹ wird in der Regel verwendet, um anzuzeigen, dass von mehreren Möglichkeiten nur eine zutrifft. Demzufolge kann das letzte Kapitel, das heißt die Schlusssequenz und damit die letzte Handlungssequenz, als Alternative zu dem zuvor Geschilderten verstanden werden, wobei zunächst noch unklar bleibt, welchem Textabschnitt – dem vor oder dem nach dem ›oder‹ – beziehungsweise ob überhaupt einem ein vermeintlicher Wahrheitsgehalt zugesprochen werden kann.

In der Schlusssequenz wird genau wie in der ersten Handlungssequenz über die Situation berichtet, in der Magda ihrem Mann Günther erzählt, dass sie erneut schwanger sei.

Damit liegt auf der Ebene der *histoire* eine parallele Anfangs- und Endgestaltung vor. Auf der Ebene des *discours* liegt ebenfalls eine parallele Anfangs- und Endgestaltung vor. Der Wortlaut ist in einigen Passagen ähnlich wie der in der ersten Handlungssequenz, ein Unterschied liegt allerdings im Tempus der Schlussequenz: Ist das zweite Kapitel im epischen Präteritum gehalten, steht das letzte im historischen Präsens. Zu Beginn bewirkt das Präteritum, dass davon ausgegangen wird, dass Mareike tatsächlich geboren worden ist. Die Wahl des Präsens hingegen erzeugt eine stärkere Unmittelbarkeit, wodurch die Situation weniger abgeschlossen erscheint als am Anfang. Des Weiteren fügt Mareike in der Schlussequenz hinzu, dass sie ein kleiner Zellhaufen gewesen sei, wodurch sie sich selbst eine Persönlichkeit abspricht. Dies evoziert eine größere Distanz zu ihr und lässt erahnen, dass Magda Mareike nicht bekommen wird.

Eine Gegenüberstellung der jeweils letzten Zeilen des zweiten und letzten Kapitels zeigt Unterschiede im Modus deutlich auf. Sind die Zeilen des zweiten Kapitels sehr beschreibend und nüchtern, drücken die der Schlussequenz eine deutlich stärkere Resignation aus. Im zweiten Kapitel heißt es:

Meine Mutter setzt Wasser auf, um Kaffee zu kochen, denn mein Vater hat wieder Nachtschicht und muss in wenigen Stunden arbeiten, zum Schlafen ist es schon zu spät.

Und während die Kaffeemaschine brodeln und mein Vater leise aus dem Wohnzimmer schluchzt, schaut Magda aus dem Fenster, auf die Straße, überlegt, dass sie bald die Blumen zurückschneiden muss, dass morgen die Müllabfuhr kommt, holt Tassen, Zucker und Löffel aus dem Schrank und behält mich. (Ebd., S. 6)

Im letzten Kapitel:

Sie macht also Kaffee, weil sie weiß, dass er eh nicht mehr schlafen kann. Sie steht in der Küche, die Kaffeemaschine läuft, denkt an alles, was noch kommt, denkt an Schichtdienste, Jahreszeiten, denkt an Winterferien, an die Müllabfuhr, denkt kurz, der Kaffee ist nur für sie. Erinnert sich, holt Tassen, Zucker und Löffel aus dem Schrank, die Milch, stellt alles auf den Esstisch, die Kaffeemaschine brodeln und meine Mutter ist müde und entscheidet sich. (Ebd., S. 134)

Trotz der Parallelen zur ersten Handlungssequenz liegt in der Schlussequenz der dynamische Modus vor. Die Passagen, die zu Beginn als Mareikes Kommentare präsentiert worden sind, werden nun als direkte und vor allem indirekte (Gedanken-)Rede der Mutter aufgeführt. Hinzu kommt, dass eine Verschiebung von der Beschreibung zum Bericht erkennbar ist. Dies liegt daran, dass nun am Ende der Erzählung durch die Überschrift hervorgehoben wird, dass eine Alternative zu dem bisher Geschehenen präsentiert wird, wodurch es keine Pause in der erzählten Zeit gibt, vielmehr legt Mareike das Geschehen im Zeitverlauf dar. Die Schilderung dieser Schlussequenz erfolgt überwiegend im dramatischen Modus, woraus sich durch die Erkenntnisse der Analyse des Residualtextes ergibt, dass die Erzählinstanz die Geschehnisse konstruiert.

Trotz der parallelen Anfangs- und Endgestaltung auf der Ebene der *histoire*, welche den gleichen Ausgang dieser Situation wie im zweiten Kapitel vermuten lässt, stellt sich diese Ahnung doch bei der Betrachtung der Ebene des *discours* als möglicher Irrtum heraus, wodurch dieses letzte Kapitel anders ausgehen wird als das zweite Kapitel.

Letzter Satz

Der letzte Satz lautet: »Und behält mich nicht.« (Ebd.)

Auf der Ebene der *histoire* ist der letzte Satz ein provokativer Schluss, weil die Erzählerin selbst ihrer Mutter abspricht, dass diese sie zur Welt bringt. Dadurch wird eine Grenze erreicht, die auch literarisch kaum realisierbar scheint: *Marienbilder* kann ohne (Mareike als) Erzählerin nicht funktionieren.

Die Kapitel vor der Schlussequenz haben gezeigt, dass die Wahl des Modus eine interne Funktion der Ähnlichkeit, ein Mittel zur Narrativierung von Unsicherheit ist. Da nun das letzte Kapitel auf der Ebene des *discours* im dramatischen Modus beginnt, wird deutlich, dass Mareike das Geschilderte nicht wissen kann. Wenn sie dann erzählt, dass ihre Mutter sie nicht bekommen hat, impliziert dies Mareikes Unkenntnis darüber in tautologischer Weise, denn wenn Mareike nicht geboren worden wäre, könnte sie auch nicht wissen, dass ihre Mutter sich gegen sie entschieden hat. Und an dieser Stelle ändert die Schilderung des letzten Satzes im narrativen Modus nichts mehr an dem Eindruck, dass Mareike einen Großteil der Erzählung konstruiert hat.

Das Zusammenspiel der Ebene der *histoire* und der des *discours* erwirkt ein einheitliches Bild. Beide evozieren Provokation: auf der Ebene der *histoire* durch das Überschreiten literarischer Grenzen, wenn die Erzählerin sich selbst in ihrer Existenz negiert und damit folglich gar nicht mehr als Erzählerin fungieren kann. Auf der Ebene des *discours* wird dies durch die Monosyntax des letzten Satzes und dessen Beginn mit dem Wort »Und« unterstrichen. Im Gesamtzusammenhang gesehen, der dadurch bestimmt ist, dass er von Unsicherheit und vertanen Möglichkeiten gekennzeichnet ist, kann all das im Erzählschluss geschilderte aber auch als eine weitere Möglichkeit von vielen relativiert werden, wodurch die narrativierte Unsicherheit einmal mehr unterstrichen wird.

Fazit

Bereits durch die Analyse des Paratextes lässt sich darlegen, dass es in Tamara Bachs *Marienbilder* eine Fülle von Bedeutungsebenen gibt, die die narrativierte Unsicherheit des Romans offenlegen und ihm von Beginn jede deutende Festlegung verweigern. Der Konstruktcharakter des Romans lässt sich bereits durch das besprochene vorangestellte Zitat und dann ab der ersten Handlungssequenz über den Residualtext bis hin zum Ende anhand verschiedenster Merkmale aufzeigen. Im Erzählanfang sind es vor allem die Inkongruenzen zwischen der Ebene der *histoire* und der des *discours*, die Unsicherheit narrativieren. Die Wahl des Modus wird zum zentralen Prinzip, aus dem hervorgeht, welcher Wahrheitsgehalt Mareikes Aussagen zugesprochen werden kann. Die Rekurrenz verschiedener Worte – hier insbesondere »oder« – lassen bei der Analyse des Residualtextes immer stärker erahnen, in welche Richtung sich die Erzählung entwickeln wird. Durch die aufgezeigte Intertextualität zu *Alice's Adventures in Wonderland* lässt sich ausmachen, dass die Situationen, ausgehend von dem Moment, in dem Mareike am Bahnhof sitzt und auf einen Zug wartet, nur imaginiert sind. Die schon im Residualtext angedeutete *Poetische Funktion* (vgl. Fleischer 2007, S. 105) kommt im Erzählschluss gepaart mit der Wahl des Modus am deutlichsten zum Vorschein. Hier kommt der Roman inhaltlich wie auch literarisch an seine Grenzen: Aus Mareikes immer stärker werdendem Bedürfnis nach Halt folgt eine Resignation ihrerseits. Sie spricht ihrer Mutter ab, dass diese Mareike gebären wird, was weder inhaltlich noch in der narratologischen Umsetzung möglich ist. Insgesamt zeigt *Marienbilder* sowohl auf der Ebene des *discours* als auch auf der der *histoire* und vor allem in dem Zusammenspiel beider Ebenen, dass

»[b]is jetzt alles nur eine Ansammlung von Möglichkeiten [ist]« (Mb, S. 44), was dem zentralen ästhetischen Prinzip des Romans entspricht.

Tamara Bach hat damit mit *Marienbilder* sozusagen ein sekundäres modellbildendes System zweiter Ordnung geschaffen, das jedes erzählte Ereignis in gleicher Weise erzählerisch in Frage stellt. Doch wenn alles reine Konstruktion ist, ist nicht dann, im Umkehrschluss, doch alles wahr?

Primärliteratur

Bach, Tamara (2014): *Marienbilder*. Hamburg: Carlsen

Carroll, Lewis (2006): *Alice's Adventures in Wonderland*. London: Penguin Books [EA 1865]

Carroll, Lewis (2015): *Alice im Wunderland*. A. d. Engl. von Christian Enzensberger. Hildesheim: Gerstenberg [EA 1963]

Sekundärliteratur

Bieker, Nadine (2019): *Erzählanfänge und Erzählschlüsse im Adoleszenzroman*.

Frankfurt / M. (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik; Bd. 118)

Erlebach, Peter (1990): *Theorie und Praxis des Romaneingangs. Untersuchungen zur Poetik des Englischen Romans*. Heidelberg

Fleischer, Michael (2007): *Poetische Funktion*. In: Braungart, Georg et al. (Hg.):

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin [u. a.], Bd. 3, S. 105

Fricke, Harald (1997): *Funktion*. In: Braungart, Georg et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin [u. a.], Bd. 1, S. 643–646

Genette, Gérard (1989): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt / M., S. 9–21

Genette, Gérard (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt / M., S. 9–18

Genette, Gérard (2010): *Die Erzählung*. 3., durchges. und korrig. Aufl. Paderborn

Igl, Natalia (2018): *Erzähler und Erzählstimme*. In: Huber, Martin / Schmidt, Wolf (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft. Erzählen*. Berlin [u. a.], S. 127–149

Martínez, Matías, und Michael Scheffel (2016): *Einführung in die Erzähltheorie*.

10., aktual. u. überarb. Aufl. München, S. 29–94

Orth, Dominik (2013): *Narrative Wirklichkeiten. Eine Typologie pluraler Realitäten in Literatur und Film*. Marburg

Rölleke, Heinz (2007): *Märchen*. In: Braungart, Georg et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin [u. a.], Bd. 2, S. 513–517

Scherf, Walter (1978): *Strukturanalyse der Kinder- und Jugendliteratur. Bauelemente und ihre psychologische Funktion*. Bad Heilbrunn / Obb.

Titzmann, Manfred (1977): *Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation*. München, S. 65–85

Titzmann, Michael (1997): *Äquivalenzprinzip*. In: Braungart, Georg et al. (Hg.):

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin [u. a.], Bd. 1, S. 12–13

Kurzvita

Nadine Bieker, Dr., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Deutsche Sprache und Literatur II der Universität zu Köln. Ihre Forschungsschwerpunkte sind KJL-Forschung und strukturalistische Zugänge zur Literatur sowie Sprache – Gewalt – Geschlecht und geschlechterreflektierende Deutschdidaktik.