



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Die Bedeutung moralischer Werte in der Tintentrilogie.
Eine Untersuchung über die Veränderung des morali-
schen Handelns der Protagonisten und Antagonisten.“

verfasst von / submitted by

Lukas Gschwandtner

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium

UF Deutsch

UF Geschichte, Sozialkunde, Polit.Bildg.

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer

Inhaltsverzeichnis

Theoretischer Teil

1) Einleitung	S. 6
2) Die Figurenanalyse nach Fotis Jannidis	S. 9
2.1) Was ist eine Figur?	S. 9
2.2) Das Benennen der Figur	S. 13
2.3) Das Wesen der Figur	S. 15
2.4) Der Aufbau der Figur	S. 19
2.5) Die Charakterisierung einer Figur	S. 23
2.6) Die Motivation einer Figur	S. 25
2.7) Die Identifikation mit der Figur	S. 26
3) Der Moral-Begriff	S. 28
3.1) Der Amoralist	S. 28
3.2) Der Sinn des moralischen Handelns	S. 30
3.3) Moralische Werte	S. 31
3.3.1) <i>Die Gerechtigkeit</i>	S. 32
3.3.2) <i>Die Tapferkeit</i>	S. 33
3.3.3) <i>Die Nächstenliebe</i>	S. 34
3.3.4) <i>Die Wahrhaftigkeit</i>	S. 35
3.3.5) <i>Die Zuverlässigkeit und der Wert der Treue</i>	S. 37
3.3.6) <i>Das Vertrauen und der Glaube in zwischenmenschliche Beziehungen</i>	S.38

Figurenanalytischer Teil - Charakterisierung, Dekonstruktion und die moralischen Werte der Figuren in der *Tintenwelt*

4) Die Zusammenfassung der Trilogie	S. 42
5) Mortimer Folchart	S. 46
5.1) Tintenherz	S. 46
5.1.1) <i>Typisierung und Kontextualisierung als Figur</i>	S. 46

5.1.2) <i>Die moralische Dimension</i>	S. 51
5.1.2.1) Der Wert der Gerechtigkeit	S. 52
5.1.2.2) Der Wert der Tapferkeit	S. 53
5.1.2.3) Der Wert der Nächstenliebe	S. 54
5.1.2.4) Der Wert der Wahrhaftigkeit	S. 55
5.1.2.5) Der Wert des Glaubens und Vertrauens in die Mitfiguren	S. 57
5.2) Tintenblut	S. 57
5.2.1) <i>Typisierung und Kontextualisierung als Figur</i>	S. 57
5.2.2) <i>Die moralische Dimension</i>	S. 59
5.2.2.1) Die Gerechtigkeit	S. 60
5.2.2.2) Die Tapferkeit	S. 60
5.2.2.3) Die Nächstenliebe	S. 61
5.2.2.4) Die zwischenmenschlichen Beziehungen	S. 62
5.3) Tintentod	S. 64
5.3.1) <i>Typisierung und Kontextualisierung als Figur</i>	S. 64
5.3.2) <i>Die Veränderung der moralischen Dimension</i>	S. 65
5.3.2.1) Die Veränderung der Gerechtigkeit	S. 66
5.3.2.2) Die Veränderung der Nächstenliebe	S. 67
5.4) Fazit über Mortimers Veränderung der Moral	S. 68

6) Meggie Folchart	S. 69
6.1) Tintenherz	S. 69
6.1.1) <i>Typisierung und Kontextualisierung als Figur</i>	S. 69
6.1.2) <i>Die moralische Dimension</i>	S. 73
6.1.2.1) Die intendierte Handlung nach Gerechtigkeit	S. 73
6.1.2.2) Die naive Tapferkeit	S. 74
6.1.2.3) Der Wert der Nächstenliebe	S. 76
6.1.2.4) Die Wahrhaftigkeit	S. 77
6.1.2.5) Meggies Beziehung zu ihren Mitfiguren	S. 78
6.2) Tintenblut	S. 82
6.2.1) <i>Typisierung und Kontextualisierung als Figur</i>	S. 82
6.2.2) <i>Die moralische Dimension</i>	S. 82
6.2.2.1) Die Gerechtigkeit	S. 83
6.2.2.2) Die Tapferkeit	S. 84

6.2.2.3)	Aus der Nächstenliebe wird Liebe	S. 85
6.2.2.4)	Die Wahrhaftigkeit, Treue und Zuverlässigkeit	S. 86
6.2.2.5)	Die zwischenmenschlichen Beziehungen	S. 87
6.3)	Tintentod	S. 89
6.3.1)	<i>Typisierung und Kontextualisierung als Figur</i>	S. 89
6.3.2)	<i>Die Veränderung der moralischen Dimension</i>	S. 90
6.3.2.1)	Die Veränderung der Nächstenliebe	S. 91
6.4)	Fazit über die Veränderung der Moral	S. 92
7)	Staubfinger	S. 93
7.1)	Tintenherz	S. 93
7.1.1)	<i>Typisierung und Kontextualisierung als Figur</i>	S. 93
7.1.2)	<i>Die moralische Dimension</i>	S. 96
7.1.2.1)	Staubfingers Gerechtigkeit	S. 96
7.1.2.2)	Tapferkeit oder Feigheit?	S. 97
7.1.2.3)	Die Nächstenliebe zu Farid	S. 98
7.1.2.4)	Treue und Zuverlässigkeit	S. 99
7.1.2.5)	Misstrauen und Vertrauen; Glaube und Irrglaube	S. 100
7.2)	Tintenblut	S. 102
7.2.1)	<i>Typisierung und Kontextualisierung als Figur</i>	S. 102
7.2.2)	<i>Die moralische Dimension</i>	S. 103
7.2.2.1)	Tapferkeit und Feigheit	S. 103
7.2.2.2)	Die Nächstenliebe zu Farid und Meggie	S. 104
7.2.2.3)	Vertrauen und Glaube in die zwischenmenschlichen Beziehungen	S. 106
7.3)	Tintentod	S. 107
7.3.1)	<i>Typisierung und Kontextualisierung als Figur</i>	S. 107
7.3.2)	<i>Die Veränderung der moralischen Dimension</i>	S. 108
7.3.2.1)	Die Tapferkeit	S. 108
7.3.2.2)	Die Nächstenliebe	S. 109
7.4)	Fazit über die Veränderung der Moral	S. 110
8)	Die Antagonisten	S. 111

8.1) Capricorn.	S. 112
8.1.1) <i>Typisierung und Kontextualisierung als Figur</i>	S. 112
8.1.2) <i>Die moralische Dimension</i>	S. 114
8.2) Natternkopf	S. 116
8.2.1) <i>Typisierung und Kontextualisierung als Figur</i>	S. 116
8.2.1) <i>Die moralische Dimension</i>	S. 119
9) Conclusio	S. 122
10) Literaturverzeichnis	S. 124
11) Abstract	S.126

1) Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Thematik, inwiefern sich die moralischen Werte und die ethische Reife einer Romanfigur im Verlauf einer umfassenden Geschichte entwickeln können. Als Forschungsgrundlage dient die Tintentrilogie von Cornelia Funke, die durch die verschiedenen Figurenkonstellationen als Basis dient. Als methodische Grundlage für die Figurenanalyse dienen das Konzept von Fotis Jannidis „Figur und Person“¹ sowie die Grundlagen der Erzähltheorien von Matías Martínez und Michael Scheffel.² Die konkrete Forschungsfrage lautet: Inwiefern ist es für Figuren möglich, sich im Verlauf einer Geschichte sowohl charakterlich und ethisch als auch moralisch weiter zu entwickeln? Die zugrundeliegende These ist, dass sich die moralischen Werte der analysierten Figuren im Zusammenhang der Erzählung allmählich verändern, weil sich auch die Figuren verändern. Schließlich gewinnen die Figuren durch diesen Prozess ihre ethische Reife.

Der konkrete Titel der Arbeit lautet daher: Die Bedeutung moralischer Werte in der Tintentrilogie. Eine Untersuchung über die Veränderung des moralischen Handelns der Protagonisten und Antagonisten.

Die Diplomarbeit lässt sich in zwei spezifische Teile gliedern. Im theoretischen Teil werden die Grundlage und das Gerüst für die darauffolgende Analyse geschaffen. In einem ersten Schritt werden die Elemente der Figurenanalyse von Fotis Jannidis herausgearbeitet, die für die Diplomarbeit relevant sind. Das ist schließlich die Basis für die Analyse der Figuren im zweiten Teil der Arbeit. Der Moralbegriff wird im theoretischen Teil der Arbeit definiert. Um einen Überblick über die Moral und deren Perspektiven, Werte und Prinzipien zu erhalten, wurden mittels Literaturrecherche all jene Werte analysiert, die sich speziell in der Tintentrilogie finden.

Im figurenanalytischen Teil der Arbeit werden die Erkenntnisse des theoretischen Teils systematisch in Bezug zu den Figuren gesetzt. Daraus resultiert ein Konstrukt, das in einem ersten Schritt die Figur analysiert und den LeserInnen dabei helfen soll, zu verstehen, was eine Figur ist und wodurch sie sich als solche auszeichnet. Dabei wird auch die Figur in die Rahmenhandlung der Romane eingebettet (Typisierung und Kontextualisierung als Figur). In einem zweiten Schritt werden die moralischen Prinzipien und Werte der Figur anhand der Quellen (Tintenherz, Tintenblut und Tintentod) analysiert.

Folgende Forschungsmethoden wurden für die Diplomarbeit verwendet: die Literaturrecherche diente dem theoretischen Teil, die Inhaltsanalyse dem figurentheoretischen als Methode. Die

¹ Jannidis, Fotis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. Berlin: de Gruyter 2004.

² Martínez, Matías und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H.Beck. ¹⁰ 2016.

Analyse des Inhalts war notwendig, weil sich durch die Kommunikation der Figuren in den Inhalten der drei Romane untereinander die moralischen Werte und deren Ethik analysieren lassen.

Der Hauptteil der Arbeit befasst sich mit den Figuren: Mortimer, Meggie, Staubfinger, Capricorn und Natternkopf. Die letzten zwei Charaktere fungieren als Antagonisten, während die übrigen Figuren als Protagonisten konstruiert sind.

Der Roman „Tintenherz“ gilt als altmodische und eigenwillige Geschichte, in die LeserInnen, sofern sie sich auf die Erzählung einlassen, versinken können. Funke erzeugt von Beginn an eine flüsternde Angst, die in langsamem, aber stetigem Tempo zu einer lauten Stimme anschwillt.³ Den Kern der Narration stellt das Buch im Buch dar: das *Tintenherz* stammt als Roman von der Figur Fenoglio, die in der Trilogie selbst als Autor der Geschichte beschäftigt wird.

Die strukturelle Dimension wandelt sich im Verlauf der Geschichte. Im ersten Teil der Romanreihe spielt das phantastische Buchmotiv (in der phantastischen Literatur treten fiktive Bücher in verschiedenen Formen und Funktionen auf⁴) aus der Primärwelt keine Rolle, wohingegen die weiteren Teile auf der strukturellen Dimension der Sekundärwelt (*Tintenwelt*) aufbauen, weil die Protagonisten in die phantastische Welt gewechselt sind.⁵ Das Buch schreibt seine eigene Geschichte und kippt die Ereignisse in eine phantastische Realität, in der sich die moralischen Werte der Protagonisten verändern und anpassen. Die literarisch geschaffene Welt in der „Tintenwelt“ hat ihre eigenen Gesetze und Berührungspunkte, die allmählich mit der realen Welt verschmelzen. Die Autorin entwickelt die Phantasie in ihren Romanen zu einem Gedankenspiel., durch das die LeserInnen einer Geschichte tatsächlich mit den fiktiven Figuren in Kontakt treten,⁶ In der Geschichte dient das Lesen als Brücke für eine andere Welt, die aus Wörtern entsteht, um in eine andere, „niedergeschriebene“ Geschichte entweder hinein- oder aus derselben wieder „herauszugleiten“. Lesen und Vorlesen werden in der Erzählung zu Instrumenten, die auf beiden Seiten als Objekte zum Zweck der Machterhaltung missbraucht werden.

³ Osberghaus, Monika: Funkses Tintenherz. Zaubern mit Worten. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 213, 13.09.2003, S. 34.

⁴ Siebeck, Anne: Das Buch im Buch. Ein Motiv der phantastischen Literatur. Marburg: Tectum 2009.

⁵ siehe Anm. 3

⁶ siehe Anm. 3

Die Besonderheit an der Tintentrilogie äußert sich durch die differenzierten Motive, die bereits in anderen wissenschaftlichen Arbeiten analysiert wurden. Zwei Diplomarbeiten⁷, die von Prof. Dr. Günther Stocker und Prof. Dr. Roland Innerhofer betreut wurden, sind in dem zu bearbeitenden Kontext zu erwähnen, weil sich beide Arbeiten sowohl mit den differenzierten Figuren als auch mit der Kontextualisierung der Narration beschäftigen, wenngleich sie unterschiedlichen Zielen folgen. Während in der Diplomarbeit von Magda Hassan die Magie des Lesens das Kernthema definiert, versucht Verena Zeilinger die Tintenwelttrilogie als Teilgebiet in die Forschung der Phantastik einzuordnen. Darüber hinaus werden in anderen wissenschaftlichen Arbeiten das Todmotiv, die Intertextualität (das Buch im Buch) und die narrative Metaebene herausgearbeitet. Eine Figurenanalyse der Tintentrilogie verbunden mit den moralischen Werten und Prinzipien der Figuren kann ein erster Versuch sein, den moralischen und ethischen Aspekt in diesem Kontext zu bearbeiten.

Inwiefern sich die Figuren und deren moralische Perspektive im Verlauf der Narration verändern, wird auf den folgenden Seiten analysiert, beginnend mit der Figurenanalyse nach Fotis Jannidis.

⁷ Hassan, Magda: Aus dem Buch heraus. Über die Magie des Lesens in Cornelia Funkes Tintentrilogie. Diplomarbeit Univ. Wien 2012 (Betreuer: Dr. Günther Stocker); Zeilinger, Verena: Cornelia Funkes Tintenwelttrilogie. Eine Untersuchung zur phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Diplomarbeit Univ. Wien 2010 (Betreuer Dr. Roland Innerhofer).

Theoretischer Teil

2) Die Figurenanalyse nach Fotis Jannidis

2.1) Was ist eine Figur?

Die Entscheidung für eine Untersuchung der figurenbezogenen Informationsvergabe soll dahingehend analysiert werden, welche Informationen ein Text hergibt, um diese angemessen verstehen zu können. Gleichzeitig muss das „Nichtgenannte“ eines Textes rekonstruiert werden.⁸ Dadurch verschiebt sich der Untersuchungsgegenstand von den Textstrukturen zur Interaktion von Text und Leser.⁹

Die Forschung zur Figur verzweigt sich sowohl in der literaturtheoretischen als auch in den narratologischen Disziplinen, dadurch ergeben sich für die Literaturwissenschaft immer mehrere Versuche oder Möglichkeiten, um Figuren zu klassifizieren und zu ordnen. Zwei Merkmale sind dafür kennzeichnend, dass im Laufe einer Darstellung eine Figur einer Person ähnlicher wird: Zum einen die größere Informationskomplexität, durch die eine Figur von den AutorInnen in ihren Romanen aufgebaut wird, zum anderen der Umstand, dass sich eine Figur innerhalb ihres Narratives verändert, sich entwickelt.

William Harvey stellte dazu eine Typologie auf:¹⁰ Der Protagonist ist eine Figur, deren Motivation und Geschichte besonders gründlich übermittelt werden. Er erlebt Konflikte und verändert sich während der Geschichte. Die Hintergrundfiguren können dagegen vielschichtig auftreten, sei es als anonyme Stimme oder als in bestimmten Momenten handelnde individualisierte Figur. Vereinzelt sind sie einfache Elemente im Handlungsgefüge. Kollektiv bilden sie einen Art Chor, der das Geschehen kommentiert und beeinflusst. Eine *Ficelle* ist ausführlicher und individueller skizziert als eine Hintergrundfigur. Sie übernimmt im Erzähltext eine spezifische Funktion, häufig ist sie die Repräsentantin des Typischen, Gewöhnlichen und ermöglicht dem Leser einen Bezug zur Welt der ProtagonistInnen. *Card*¹¹ ist eine Figur, die durch ihre Erlebnisse und Erfahrungen nicht verändert wird, sondern ihre Eigenschaften behält. Sie ist durch eine bestimmte, teils ungewöhnliche Eigenschaft gekennzeichnet. Im Vergleich zu den ProtagonistInnen weiß die Card um ihre Konflikte Bescheid, nicht jedoch die LeserInnen. Die Card dient allerdings wie die ProtagonistInnen zu ihrem Selbstzweck.

Der Unterschied zwischen ProtagonistInnen und Hintergrundfiguren basiert auf dem Charakteristikum der Teilhabe an der Narration. Gleichbedeutend damit ist die Differenzierung, wie

⁸ Jannidis : Figur und Person, S. 7

⁹ Jannidis: Figur und Person, S. 7

¹⁰ Harvey, William John: Character and the novel. London: Chatto & Windus 1965, S. 55 – 73. Jannidis übernimmt die Begriffe in seinem Werk „Figur und Person“, S. 89 - 90.

¹¹ Jannidis: Figur und Person, S. 90.

ausführlich eine Figur für die Bestimmung der ProtagonistInnen gezeichnet ist. Sofern die Hintergrundfiguren als Figuren mit erheblich abweichenden Funktionen zusammengestellt werden, wird die unterschiedliche Funktionsweise zwischen Ficelle und Card zum entscheidenden Kriterium der beiden Zwischentypen. Die Divergenz zwischen ProtagonistInnen und Card wird über das Charakteristikum der Veränderlichkeit der Figuren gebildet. Die Beziehung zwischen Leser und Card kann als Mittler zwischen der Welt des Lesers, der erzählten Welt und der Figur der ProtagonistInnen fungieren.¹²

Rimmon-Kenan knüpft an diese Theorie an und erwähnt drei Dimensionen, in denen sich eine Figur eintragen lässt.¹³ Die erste Kategorie ist jene der *Komplexität*. Sie schreibt den Figuren Merkmale zu, durch die sie gekennzeichnet werden. Figuren können mit zahlreichen Merkmalen ausgestattet sein. Ein Merkmal wird als Information in der Sprache des Textes definiert. Diese Information kann aus unterschiedlichen abstrakten Ebenen gekennzeichnet sein, die aber auf die Frage abzielen, welche Informationen konkret als Ausformung einer anderen begriffen werden und durch Modelle von Figuren und Menschen geregelt werden können. Figurenmerkmale können durch direkte Aussagen eines Erzählers begründet werden. Die direkte und indirekte Charakterisierung beschreibt in weiterer Folge die Analyse der unterschiedlichen Verfahren, einer Figur bestimmte Merkmale zu zuschreiben.

Eine differenzierte Typologie der Figur hat Baruch Hochman im Jahr 1985 präsentiert.¹⁴ Dabei entfalten die Figuren ihre Wirkung durch die Ähnlichkeit in der Art und Weise, wie sie von Menschen wahrgenommen werden. Er beschreibt acht Dimensionen, in denen die Figuren an lebensweltliche Erscheinungsformen miteinander verbunden sind. Folgend werden nur die für den analytischen Teil relevanten Dimensionen erwähnt. Die Stilisierung einer Figur beschreibt die Norm der Ähnlichkeit mit realen Menschen. Je weiter die Darstellung der Figur von dem allgemeinen Verständnis dieser Norm abweicht, desto stilisierter ist sie. Werden die Merkmale einer Figur so zusammenhängend präsentiert, dass sie das Ganze einer Figur repräsentieren, stellt sich beim Leser die Erfahrung der Ganzheit einer Figur ein. Dabei muss sich der Text gegenüber den möglichen Eigenschaften einer Figur stets selektiv verhalten. Damit einher geht wiederholt die Komplexität einer Figur, denn sie ist der Maßstab für die Konstellation der Merkmale einer Figur.

¹² Jannidis: Figur und Person, S. 90.

¹³ Rimmon-Kenan, Shlomith: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London 1983. Bei Jannidis in „Figur und Person“ S. 90.

¹⁴ Hochman, Baruch: *Character in Literature*. London 1985, S. 86 – 140.

Stehen die Merkmale in einem Spannungsverhältnis zueinander, sind sie also widersprüchlich, erhöht sich die Komplexität der Figur. Die Transparenz der Figuren erlaubt einen direkten Einblick in ihr Innenleben; entwickelt oder verändert sich die Figur, wird sie als dynamisch bezeichnet. Interessant ist zudem das Spannungsverhältnis zwischen Eigentlichkeit und Symbolismus.¹⁵ Figuren können als „eigentlich“ bezeichnet werden, wenn sie das „Jeweilige“ bezeichnen, das sie sind, oder als „symbolisch“, wenn sie etwas bezeichnen, etwa bestimmte Qualitäten, die sie verkörpern. Ähnlich verhält es sich mit menschliche Typen, die sie exemplifizieren, oder Ideen, die sie repräsentieren. Die Begriffe „Stilisierung“, „Ganzheit“, „Komplexität“ und „Dynamik“ beziehen sich vor allem auf die Figur als Teil in der erzählten Welt. „Transparenz“ ist eine Darstellungskategorie, und „Eigentlichkeit“ beziehungsweise „Symbolismus“ knüpft an die Bedeutung von Figuren an. Hochman verdeutlicht in seiner Beschreibung der Dimension „Ganzheit“, dass der Eindruck von Ganzheit nur durch die richtige und relevante Auswahl an Elementen entstehen kann. Obwohl der Leser, so Hochman weiter, nur eine bestimmte Anzahl an Informationen bekommt, habe er das Gefühl, die Figur als etwas Ganzes zu erleben und wahrzunehmen. Hochman war der erste, der darauf hinweist, dass seine Kategorien kulturelle Gepflogenheiten seiner eigenen Kultur widerspiegeln, während die Kategorien in der Beschreibung von anderen Texten aus anderen Kulturkreisen zu analytischen Problemen führen können, wenn sich die betroffenen Texte nicht für die Kohärenz von Figuren interessieren. Das Interesse an einer Kategorie wird dadurch bestimmt, in welcher Epoche und in welchem Genre der Text verfasst wurde. Basiert er auf Werturteilen, die zu der jeweiligen Zeit vorherrschten, oder führt er neue Vorstellungen ein.

Die deutsche Literaturwissenschaft hatte im Gegensatz zur angelsächsischen Tradition lange Zeit keine vergleichbare Reflexion ihrer Figurentypologie vorzuweisen. Jannidis erwähnt,¹⁶ dass ähnliche Kategorien verwendet werden, die sich im Wortfeld „Figur“ niederschlagen, wie etwa: „Hauptfigur“, „Nebenfigur“, „Charakter“, „Typus“, „Person“, „Held“, „Protagonist“, „Antagonist“, „Gegenspieler“, „Parallelfigur“, „Kontrastfigur“. Auf die Handlung beziehen sich die Begriffe „Hauptfigur“ und „Nebenfigur“ sowie „Protagonist“ und „Antagonist“, aber auch „Held“ und „Gegenspieler“. Der handlungsspezifische Rahmen spielt in der Unterscheidung zwischen „Hauptfigur“ und „Nebenfigur“ eine tragende Rolle. Die Hauptfigur ist in der Fortführung und Erweiterung der Handlung aktiver angesetzt als die Nebenfigur.

¹⁵ Jannidis: Figur und Person, S. 95.

¹⁶ Jannidis: Figur und Person, S. 103.

Die Handlung wird als Bild von Ereignissen dargestellt, wodurch die Figur, die mehrere Ereignisse oder Geschehnisse bewirkt, zu einer Hauptfigur avanciert, da sie in die Kette der Ereignisse aktiver eingreift als die Nebenfigur. Komplizierter wird es bei dem Begriff „Protagonist“, der stets im Zusammenhang mit seinem Gegenpart, dem „Antagonisten“, zu nennen ist. Wird der Begriff „Protagonist“ ohne seinen eindeutigen Gegenpart verwendet, ist davon auszugehen, dass die bezeichnete Figur des „Protagonisten“ eines Textes die Hauptfigur darstellen muss. Wird dagegen der Begriff „Protagonist“ mit seinem Oppositionsbegriff verwendet, bezieht sich die Bezeichnung „Protagonist“ auf die Figur, die in einem Konflikt mit ihrem Gegenüber steht. Die Handlung einer Erzählung wird durch den Konflikt zwischen den beiden Figuren (Protagonist und Antagonist) geprägt. Es bleibt zu bedenken, wann also die Begriffe „Hauptfigur“ und „Protagonist“ zu verwenden sind.

Dazu gibt es zwei Handlungsmuster, die an ihre Begriffe gekoppelt sind. Zum einen ist die zentrale Hauptfigur an die Handlung gebunden, zum anderen steht der zentrale externe Konflikt zwischen Protagonisten und Antagonisten im Vordergrund einer Handlung. Das zweite Handlungsmuster schließt demnach nicht aus, dass ein literarischer Text mehrere Hauptfiguren besitzen darf, von denen eine spezielle Figur (Protagonist) in einen Konflikt mit seinem Antagonisten tritt. In der schriftlichen Narration zeigt sich darüber hinaus der Begriff „Held“ in einer vergleichsweise überschaubaren Deutlichkeit.¹⁷ Dieser Begriff wird um die Information ergänzt, dass LeserInnen eine positiv affirmierte Bindung zu der Figur haben und sich mit ihr identifizieren wollen. Der „Gegenspieler“ ist demnach die Figur, zu der LeserInnen eine negative Beziehung pflegen sollen.

Das Ensemble der Figuren in erzählenden Texten ist selten eine instinktive Agglomeration, sie ist unter Gesichtspunkten gegliedert, die Ergebnisse für Kommunikationsabsichten des Textes erlauben. Darüber hinaus fundieren narrative Texte eine erzählte Welt und erlauben den LeserInnen eine Beteiligung an dem Geschehen in Form eines genussorientierten Lesens. Die Irregularitäten der Genres spielen auf differenzierte Wahrnehmungen der LeserInnen an, sei es Spannung, Lust oder Ästhetik. Figuren illustrieren eine tragende Rolle, wenn sie als Personifikationen, symbolische Repräsentanten einer fiktiven Welt oder als Einheit von komplexeren Bedeutungsmustern zu der Gesamtbedeutung der Narration beitragen. Die Identifikationen mit der „Hauptfigur“, dem Protagonisten“ und dem „Helden“ sind das wichtigste Mittel, um das Interesse der LeserInnen an einem Text zu bewirken.¹⁸

¹⁷ Jannidis: Figur und Person, S. 105.

¹⁸ Jannidis: Figur und Person, S. 108.

2.2) Das Benennen der Figur

Um eine Figur als Entität identifizieren können, gibt es drei Verfahren, die dabei eine Rolle spielen. Als Referenzen dienen Bezeichnungen, die das semantische Merkmal „Mensch“ enthalten, wie „junger Mensch“, „Mann“ oder „Dame“, hinzu kommen Bezeichnungen mit Namen, die in einer Kultur für Menschen verwendet werden. Ferner betrifft das die Beschreibung von Handlungen, die von Menschen ausgeführt werden. In fiktionalen Werken sind Menschen automatisch Figuren, wenn es sich bei der Information, die die Interferenz zwischen Figur und Mensch möglich macht, um die Entität des Menschen handelt.¹⁹

Aber nicht alle Figuren sind nach diesem Konzept in fiktionalen Werken menschlich, weil es gerade im Bereich der Phantastik vielfältige Formen von Wesen gibt, die entweder menschenähnlich oder gar davon zu separieren sind. Die Zuschreibung von menschlichen Eigenschaften reicht nicht aus, um ein Fabelwesen als Figur zu identifizieren. Um als Figuren erkannt zu werden, bedarf es genau definierter Operatoren. Dazu gehört, dass Figuren immer die Urheber ihrer sprachlichen Äußerungen sind.²⁰

Weiters wird von einer Figur ein intentionales Handeln – das Wesen denkt oder kann komplexere Seelenzustände verkörpern – erwartet, um als Figur wahrgenommen zu werden.²¹ Der Mensch fungiert in der fiktionalen Welt als „Prototyp“ einer Figur. Er dient als typisches Exemplar der bezeichneten Kategorie. Es gibt daneben zahlreiche Abweichungen, die nicht alle charakteristischen Merkmale des Prototyps aufweisen müssen, um als Figuren gelten zu können. Demnach sind alle Wesen, die dem Prototyp nahekommen, durch intentionales Handeln, Sprachverwendung und Zuschreibung von physischen Zuständen als „Figuren“ zu identifizieren. Insbesondere macht das intentionale Handeln ein Wesen zu einem Akteur in der Handlung. Das ist aber nicht immer zwingend der Fall, weil es auch genügt, wenn das Wesen im kulturellen Sinn als handlungsfähig angesehen wird.²²

Die Bezeichnungen und Namen dienen in der erzählten Welt als Entitäten, um sich von anderen Einheiten unterscheiden zu können. Das ist eine Voraussetzung für die Identitätsbildung einer Figur und den damit zusammenhängenden Zuschreibungen von Informationen. Die Unterscheidungsfunktion ist nicht nur von den Bedingungen der narrativen Welt abhängig, sondern wird auch durch die Intentionen der Kommunikation bestimmt.²³ Jede Benennung kann Bezugspunkte für weitere Benennungen darstellen. Die Bezeichnung einer Figur mittels eines Namens ist die einfachste Variante. Die sprachliche und die physische Gestalt einer Figur stehen als

¹⁹ Jannidis: Figur und Person, S. 111 - 112.

²⁰ Jannidis: Figur und Person, S. 113.

²¹ Jannidis: Figur und Person, S. 114.

²² Jannidis: Figur und Person, S. 115.

²³ Jannidis: Figur und Person, S. 125.

Zeichen für weitere Anschlussmöglichkeiten von Benennungen.²⁴ Der Basistypus einer Figur setzt sich aus dem sinnlich wahrnehmbaren Äußeren und dem Innenleben einer Figur zusammen. Darüber hinaus ergibt sich die Fähigkeit des intentionalen Handelns der Figuren in der erzählten Welt. Figuren können in ihrer fiktiven Welt nur Intentionen einer Handlung spiegeln, weil ihre Welt nicht analog zu der realen Welt (Ist-Welt) gestaltet ist, sondern analog zu der menschlichen Wahrnehmung des Handelns funktioniert. Die Wahrnehmung von Menschen, Lebewesen und von menschenähnliche Wesen als selbständigen Entitäten in ihrem System bilden die Regel und gelten als häufigste Arten der Typisierung.²⁵

Manche Bezeichnungen haben noch eine andere Funktion, denn durch den Akt des Präsentierens wird das Bezeichnete in den fiktionalen Welten erschaffen. Jedes neue Element wird in die neue erzählte Welt als eine physische und konzeptuelle Entität „hineingeboren“. Bevor eine Figur in einem Werk nicht genannt wird, kann sie nicht existieren. Eine Figur wird nicht nur erzeugt, sondern bekommt zusätzlich einen Modus der Existenz, des Glaubens oder einen Gestus in den Vorstellungen von anderen Figuren in der narrativen Welt zugeschrieben.²⁶ Der Modus wird durch die Quelle der Äußerungen, die eine Figur existieren lassen, verifiziert.²⁷

Auch Informationen über bestimmte Orte können auf einzelne Figuren bezogen werden. Das ist von den Regeln der Handlungsführung abhängig. Zu der Entscheidung, welche Figuren benannt werden, können rahmenspezifische, die nur in geschilderten Situationen wahr sind, und rahmenunabhängige Hinweise, die unabhängig von den jeweiligen Ereignissen agieren, verwendet werden.²⁸ Der situative Text ist ein Text, dessen Sätze auf Szenen bezogen sind, die zu einem maßgebenden Zeitpunkt und an einem individuellen Ort geschildert werden. Daher gilt der situative Text als Kontinuum von Zeit und Raum, in welchem Figuren in situativen Zusammenhängen bestimmt werden.²⁹

Drei typische Referenzpositionen lassen sich innerhalb eines situativen (und nicht situativen) Rahmens differenzieren: *Einführung* – eine Figur wird eingeführt, im situativen Rahmen positioniert, in den anschließenden Sätzen wiederholt und auf sie bezogen (Anschluss). Die *Anschlussbenennung* muss zureichende Informationen enthalten, um den Anschluss an den Rahmen herzustellen und deutlich zu machen, auf welche Figur die Anschlussinformationen bezogen sind. Eine weitere Kategorie äußert sich in der *Wiederbenennung* einer Figur, die bereits

²⁴ Jannidis: Figur und Person, S. 126.

²⁵ Jannidis: Figur und Person, S. 128.

²⁶ Jannidis: Figur und Person, S. 129.

²⁷ Jannidis: Figur und Person, S. 130.

²⁸ Jannidis: Figur und Person, S. 132.

²⁹ Jannidis: Figur und Person, S. 133.

angesprochen oder referiert wurde. Durch diese drei Operatoren wird die Figur in ihrer Identität konstituiert.³⁰

Figuren sind oft als konstante Identitäten angelegt. Unter der Identität einer Figur ist die sprachliche Konstruktion einer Einheit der erzählten Welt zu verstehen – dadurch wird die Figur anschaulich und wandelbar.³¹ Die Figur ist in diesem Zusammenhang keine sprachliche Einheit, sondern eine sprachlich erzeugte konzeptuelle Entität. Ihre Identität hängt oft an kommunikativen Details, die dazu führen, dass die Figur je nach situativen Textrahmen verschiedene Identitäten oder gar keine aufweist. Den LeserInnen soll mitgeteilt werden, von welcher Figur in einem bestimmten Moment die Rede ist. In einem situativen Rahmen reicht es daher aus, einzelne Merkmale zu erwähnen, die in der Benennung verwendet wurden, um die Figur als identifizierend bezeichnen zu können.³² Der Prozess der Identifizierung basiert auf der Auswertung der Merkmale, die einer Figur im Zuge der Benennung zugeschrieben wurden. Von LeserInnen wird verlangt, dass sie sich an die Bezeichnungen erinnern, im Zuge derer auf Figuren mit Namen und Erlebnissen beziehungsweise Ereignissen referiert wurde. Die Charakterisierung der Figur beginnt daher mit der ersten Benennung, weil nicht nur über sie referiert und dadurch der Rahmen identifiziert wird, sondern auch zusätzliche Informationen über die Figur mitgeteilt werden.³³

2.3) Das Wesen der Figur

Der Code einer Figur wird durch die lebensweltlichen Umstände einer Figur definiert, dabei bezieht man sich auf die Betonung des Charakters und der Wertschätzung der Individualität. Die Figur wird als eine Entität in einem narrativen Text dargestellt. Dabei gilt es, mehrere Ansätze zu beachten, die die Figur in unterschiedlichen Dispositionen wahrnehmbar werden lässt. Zum einen gibt es eine Gruppe von Theorien, die die Figur als Oberflächenstrukturphänome der Subjektfunktionen ansetzt,³⁴ zum anderen bemühten sich Theoretiker um ein textbasiertes Verständnis einer Figur, wodurch sie als Textphänome wahrgenommen werden können. Der Figur werden „Merkmalbündel“ zugeschrieben, die den Charakter einer Figur als Summe einer im Text binären Struktur zu anderen Figuren wiedergeben.³⁵ Die Merkmale einer Figur folgen

³⁰ Jannidis: Figur und Person, S. 135.

³¹ Lamping, Dieter: Der Name in der Erzählung. Zur Poetik des Personennamens. Bonn: Bouvier-Verlag Grundmann 1983, S. 24.

³² Jannidis: Figur und Person, S. 147.

³³ Jannidis: Figur und Person, S. 149.

³⁴ Lotman, Jurij: Die Struktur literarischer Texte. München: Fink 1972, S. 340.

³⁵ Lotman: Struktur literarischer Texte, S. 356.

demnach spezifischen kulturellen Codes. Dabei zerfallen Figuren ohne Codes in Teilfiguren, die der Leser anschließend nicht mehr verstehen kann.³⁶

Interessant ist der Ansatz von Roland Barthes, der die Figuren lexikalisch analysiert und versucht, sie außerhalb des Textes für LeserInnen identifizierbar zu machen. Weiters behandelt Barthes die Beziehung zwischen den Figuren und der ihnen zugeordneten Handlung. Er spricht die realistische Sicht der LeserInnen an, die die Figur außerhalb des Buches identifizieren können und die Beweggründe für verschiedene Handlungen seitens der fiktiven Figur formulieren. Barthes verfügt allerdings über kein Modell, das die beiden Aspekte klar unterscheiden kann.³⁷

Seymour Chatman orientiert sich in seinem Buch „Story and Discourse“ an Roland Barthes, unterscheidet aber zwischen *Diskurs* und *Geschichte*, indem er beide Begriffe an die Darstellung und nicht an die semantische Tiefenstruktur bindet. Figuren sind Paradigmen von Merkmalen, die aus der Alltagssprache kommen, was die persönlichen Qualitäten der Figuren erzeugt.³⁸ Chatman charakterisiert die Figuren nicht als Funktionen der Handlung, sondern etabliert sie als autonome Einheiten. Insofern werden in seinem Modell die LeserInnen dazu angehalten, Figuren in der gleichen Art und Weise zu „lesen“ wie wirkliche Menschen. Sie lassen sich auf die Erfahrungen und Reflexionen der Figuren ein. LeserInnen können Figuren als Paradigmen von Merkmalen entschlüsseln und wahrnehmen. Letztlich geht Chatman mit den Figuren in der Art um, als wären sie Personen. Die Personalisierung einer Figur erfolgt über die Auswahl der Merkmale. Darüber hinaus können alle Mitteilungen eines Textes einen bestimmten Zeithorizont innerhalb des Ablaufes haben. Man kann sie einer oder mehreren Figuren zuordnen. Daher ist eine Figur immer Teil einer Geschichte, nie außerhalb von ihr.³⁹

Für Joel Weinsheimer sind Figuren „Segmente eines geschlossenen Textes“. Sie sind *Rekurrenzmuster*, also Motive, die innerhalb anderer Motive kontextualisiert werden.⁴⁰ Weinsheimer entledigt sich der Geschichte. Er lässt nur den Diskurs als Grundlage gelten. Daher sind seine Figuren nicht eigenständig, also keine Personen, sondern Teil des Textes. Er möchte die Figuren nicht aus dem Text herauslösen und ihnen kein Eigenleben über den Text hinaus zugestehen. Seine Figuren können dadurch im Text nicht abgegrenzt werden und kein über die narra-

³⁶ Lotman: Struktur literarischer Texte, S. 367.

³⁷ Jannidis: Figur und Person, S. 160.

³⁸ Chatman, Seymour: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca, London [u.a.]: Cornell University Press 1978, S. 125.

³⁹ Jannidis: Figur und Person, S. 161 – 165.

⁴⁰ Weinsheimer, Joel: Theory of Character. Emma. In: Poetics Today1, 1979, S. 195.

tive Erzählung hinausgehendes Wissen von den LeserInnen einfordern. Er lenkt in seiner Theorie zur Figur die Aufmerksamkeit auf den Prozess der Lektüre und auf die Dynamik der Vermittlung von Informationen.⁴¹

Für die Bearbeitung des Themas der Diplomarbeit ist darüber hinaus die Theorie der fiktionalen Welten und der Konzeptualisierung der Figuren als Teilen der fiktionalen Welt von Uri Margolin aufschlussreich. Er beschreibt Figuren immer als Teile einer fiktionalen Welt, die durch den Text erzeugt werden. Der Vorzug gegenüber den Modellen von Weinsheimer oder Barthes besteht darin, dass er hinsichtlich seiner Figurendefinition zwischen den sprachlichen Referenzen der Figuren und der Figur selbst unterscheidet, wodurch die Figur zwei unterschiedliche Qualitäten erfährt.

Die Figur folgt den Regeln der fiktiven konstituierten Welt und ist ein Produkt der semiotischen Prozesse im Text. Die Regeln in einer fiktionalen Welt spielen für solche Prozesse eine entscheidende Rolle, weil sie in der Darstellung der Figur konstituiert werden. Die fiktive Welt wird neu konstituiert, kann der Realität nahe oder von ihr ferne Bezüge aufweisen. Margolin formuliert zwei Bedingungen, die erfüllt sein müssen, damit eine Figur in einem narrativen Text optimal repräsentiert wird. Diese *Existenzbedingung* verlangt, dass die Anwesenheit einer Figur in der fiktionalen Welt durch den Text stabil eingebettet wird. Die narrative Erzählung muss die Existenz der Figur und ihren Status festlegen. Sie kann faktisch, kontrafaktisch, hypothetisch, konditional oder rein subjektiv, also nur als Wunsch oder in der Einbildung einer anderen Figur existieren. Gestört werden diese Bedingungen nur, wenn der modale Status der Figur nicht festgelegt werden kann.

Die *Prädikationsbedingung* beschreibt, dass Merkmale einer Figur, seien sie sprachlich, mental, physisch oder auf das Verhalten bezogen, zu jeder Zeit in einem Geschehen, in dem die Figur existiert (siehe Existenzbedingung), nachvollziehbar sind. Dadurch wird jede Figur in Bezug auf einen Moment der Geschichte identifizierbar und charakterisiert. Die beiden Phänomene dienen der Abhängigkeit der fiktionalen Welt von der Darstellung. In der narrativen Welt verändern sich die Bedingungen, in denen Figuren identifiziert werden, ständig. Die Zeichenprozesse sind eine Durchgangsstation für die Informationen über die narrative Welt, die den LeserInnen zugespielt wird. Sowohl die Existenz als auch die Prädikation fungieren als kommunizierte Intentionen eines Textes. Sie bestimmen den Umgang mit dem Narrativ. Das Gepräge, wie die Angaben in einem Text bestimmt werden, ist einerseits von den Regeln der fiktionalen Welt, andererseits von der narrativen Kommunikation abhängig.⁴²

⁴¹ Jannidis: Figur und Person, S. 169.

⁴² Jannidis: Figur und Person, S. 172 – 177.

Arrivierend (mit diesem Ziel) wird aus dem Text heraus aufgrund der im Text gegebenen Informationen und des Wissens der LeserInnen ein mentales Modell der Figuren konstruiert, eine dynamische Repräsentation, in die weitere Informationen (aus dem Text) integriert werden können. Durch und mit dem Text entsteht ein Konstrukt, das über die Narration hinausführt, aber von ihm abhängig bleibt.

Ralf Schneider hat die kognitionswissenschaftlichen Ansätze über die Figur als mentales Modell zusammengetragen und in ein Modell zur Analyse des Rezeptionsverhaltens von Figuren integriert.⁴³ Er unterscheidet zwischen drei Typen des mentalen Modells einer Figur: kategorisiert, individualisiert und personalisiert. LeserInnen können abhängig von der Kategorisierung Erwartungen und Erfahrungen an die Figur richten und diese ihren soziologischen Begriffen (Beruf, Sport, Hobby, ...) zuordnen.⁴⁴ Auf Grund von Hinweisen im Text wird das Wissen der LeserInnen abgerufen, das eine weitere Wahrnehmung der Figur inszeniert und mögliche Erwartungen an die Figur schafft. Individualisierung moniert die Enttäuschung der LeserInnen über die angebotenen Informationen und Erwartungen, die seitens der Figur nicht erfüllt wurden, wodurch die Vorstellungen der Konstitution einer Figur revidiert werden. Mithilfe der Rezeptionsform der Personalisierung entwickeln die LeserInnen die Figur selbst weiter oder bauen sie aus. Von ihnen werden aufgrund ihrer Erfahrungen bestimmte Erwartungen ausgebildet, die weniger enttäuschend erlebt werden und dementsprechend seltener revidiert werden müssen. Jannidis sieht eine Schwachstelle in dem ansonsten gut einsetzbaren Modell: Das Verhältnis der Figur zur Handlung wird ebenso wie die Stellung der Figur im Kontext der anderen Figuren ausgelassen.⁴⁵

Figuren sind mentale Repräsentationen, die in narrativen Kommunikationen gebildet werden und von LeserInnen zugeordnet werden müssen. Jannidis erwähnt weiter, dass das Erklärungsmodell „theory theory“⁴⁶ für die mentalen Repräsentationen ansprechend funktioniert.

Dieser Ansatz geht davon aus, dass Kinder und Erwachsene mit einer basalen Fähigkeit geboren werden und ausgestattet sind, andere Menschen oder menschenähnliche Wesen in fiktiven Welten als etwas zu erkennen, dass ihnen in ihrer Existenz nahe scheint. Jannidis rundet diesen Gedanken mit der Vermutung ab, dass sich Kleinkinder und Erwachsene gedanklich an die Stelle eines anderen Wesens, einer anderen Figur zu versetzen und bei Abweichungen von ihren

⁴³ Schneider; Ralf: Grundriss zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans. Tübingen: Stauffenberg-Verlag 2000.

⁴⁴ Schneider: Grundriss zur kognitiven Theorie, S. 148.

⁴⁵ Jannidis: Figur und Person, S. 182.

⁴⁶ Jannidis: Figur und Person, S. 189.

eigenen Überzeugungen und Wünschen eine Vorhersage zu einem menschenähnlichen Verhalten einer Figur geben können.

Wird eine Figur in ihrem narrativen Kontext nicht als Objekt wahrgenommen, wird sie als etwas Erfahrbares, als etwas Menschliches, als eine Person wahrgenommen und entspricht insofern der Intention der „theory theory“. Der Erklärungsrahmen für das Phänomen wird von der „folk psychology“⁴⁷ gebildet. Der bereits erwähnte Basistypus einer Figur kann dem zufolge als eine basale Struktur der Informationen in der mentalen Repräsentation einer Figur beschrieben werden, also die Erklärungen und Beschreibungen eines bestimmten Verhaltens mit Hilfe der „folk psychology“ begründen.⁴⁸ Der Basistypus dient manchmal als Gleichsetzung mit einer Figur in einem narrativen Text oder an anderer Stelle als Informationsstruktur einer Figur beschrieben. Diese ist in jeder Figur zu finden, aber durch unterschiedliche Merkmale in Bezug auf die prototypische Entität einer Figur gekennzeichnet. Der Basistypus verfügt über äußere und innere Dispositionen, die für spezifische Strukturen in einem Narrativ sorgen. Dabei dient die äußere Seite der körperlichen Dimension einer Figur, durch die sie im narrativen Raum einer Position zugewiesen wird. Durch die innere Dimension wird ein konzeptueller Ort gebildet, durch den das „Innere“ in einem gedachten Raum gebildet werden kann. Die Differenz der beiden Begriffe wird in die mentalen Zustände der Figur integriert und sollte als stabiles Merkmal in die Handlungsfähigkeit einer Figur einfließen.⁴⁹

Dabei bleibt der Basistypus konstant, wodurch in weiterer Folge die Figuren als konstante Identitäten wahrgenommen werden. Durch diese Konstanz entsteht die operative Dynamik zwischen der Textgeschichte und der „Lebens“-Geschichte⁵⁰ einer Figur. Daraus entsteht wieder eine komplexe Textstruktur, in die die LeserInnen ihre Wünsche und Träume einfließen lassen, wodurch prototypische Entitäten einer Figur ihre individuelle Gestalt annehmen und als Vorstellung in die mentale Repräsentation der LeserInnen wirken.

2.4) Der Aufbau der Figur

Die oben ausgeführten Modelle und Konstellationen zusammenfassend kann davon ausgegangen werden, dass das mentale Modell einer Figur bereits eine Struktur aufweist, nämlich den Basistypus. Die eigentliche Gestalt erhält die Figur aber erst über alle weiteren kontinuierlichen Informationen, die ihr zugeschrieben werden. Die Beschreibungen der Figuren und ihr Handeln

⁴⁷ Mit diesem Begriff wird das Phänomen beschrieben, dass Menschen in ihrem Alltag (auch Lesealltag) anderen Menschen (oder Figuren in einem narrativen Text) menschliches Verhalten und psychische Zustände ihrerseits erklären und Prognosen erstellen. Vgl. Jannidis: Figur und Person, S. 185.

⁴⁸ Jannidis: Figur und Person, S. 192.

⁴⁹ Jannidis: Figur und Person, S. 194.

⁵⁰ Jannidis: Figur und Person, S. 195.

lassen sich als eine Summe von „Figureninformationen“⁵¹ erfassen. Der Begriff „Information“ bezieht sich dabei auf die Art und Weise, wie eine Darstellung konzeptualisiert wird. Die Informationen können Inhalte über Kleidung oder zum Körperbau enthalten oder mentale und charakterliche Eigenschaft definieren. Darüber hinaus dient vielleicht eine sprachliche Äußerung als Kanal einer Information, ebenso wie die Handlung selbst.⁵² Die figurenbezogenen Angaben können inkongruent mit der Figur vereinigt sein, entweder als Attribut des Äußeren und/oder Inneren, darüber hinaus mit ihrer Umgebung verbunden oder kausal notwendig sein, weil eine bestimmte Figur diese Angabe zu ihrem Wesen verursacht hat.⁵³

Freilich gibt es abgesehen von den zwei genannten Möglichkeiten noch andere, die aber für das momentane Verständnis nicht notwendig sind. Festzuhalten ist, dass diese Zuschreibungen, Angaben und Figureninformationen in der fiktiven und narrativen Welt eine Bindung mit der Figur eingehen. Die unterschiedlichen Facetten der Zuschreibungen münden in unterschiedliche Bindungen, aber auch die Art der Figureninformation⁵⁴ beeinflusst die Elemente der Bindung.⁵⁵

Thomas Koch leitet daraus mehrere Möglichkeiten der direkten und indirekten Charakterisierung ab, unter anderem formuliert er den Vorschlag, dass der Unterschied zwischen auktorialer direkter und figuraler indirekter Charakterisierungsperspektive schlüssig ist.⁵⁶ Die auktoriale Charakterisierung wird als *Erzählerrede* verstanden, deren Informationen nicht in Frage gestellt werden.⁵⁷ Jannidis merkt an, dass sich der erste Aspekt auf die Art und Weise bezieht, wie Figureninformationen angegeben werden. Muss der Leser raten, was als nächstes passiert, oder erhält er genug Informationen, um seine Erwartungen in der narrativen Welt stets verankert zu wissen?

⁵¹ Jannidis: *Figur und Person*, S. 198.

⁵² Wie Anm. 18, Figuren sind Urheber ihrer sprachlichen Äußerungen.

⁵³ Wird in einem narrativen Text eine Figur als z.B. ehrenwert bezeichnet, so gilt das als explizite Information zu der Figur. Werden hingegen nur Handlungen, Äußerungen und Gedanken der Figur erwähnt, die auf das Adjektiv „ehrenwert“ zurückzuführen wären, so sind das im engeren Sinn keine nähen Angaben zu der Figur.

⁵⁴ Mit „Art der Figureninformation“ sind die drei Quellen für figurenbezogene Aspekte in der narrativen Wirklichkeit nach Jannidis gemeint: 1) Die Zuschreibungen von Figureninformationen (siehe Fußnote 51), 2) Inferenzen ausgehend von figurenbezogenen Tatsachen („sie kicherte nervös“), 3) Inferenzen ausgehend von Informationen, die der Figur nicht zugeschrieben worden sind („an den Wänden hingen melancholische Fotos“). Siehe dazu Jannidis: *Figur und Person*, S. 199.

⁵⁵ Jannidis: *Figur und Person*, S. 199.

⁵⁶ Koch, Thomas: *Literarische Menschendarstellung. Studien zu ihrer Theorie und Praxis*. Tübingen: Stauffenberg-Verlag 1992, S. 124.

⁵⁷ Koch: *Literarische Menschendarstellung*, S. 167.

Der zweite Aspekt, nämlich die indirekte figurale Charakterisierung, dient als Sprachrohr einer Quelle, die Figureninformationen weitergibt und daher von LeserInnen auf ihre Zuverlässigkeit⁵⁸ überprüft werden muss, um zu verstehen, inwiefern das Gesagte in der fiktiven Welt gültig ist oder nicht. Die Unterscheidung von *auktorial* und *figural* überschneidet sich demnach in jenem Punkt, der der Frage nachgeht, inwiefern LeserInnen in Kenntnis gesetzt werden, was in der narrativen Welt geschieht.⁵⁹

In Anlehnung an das Kreuzmodell⁶⁰ von Fricke und Zymner erstellt Jannidis ein Modell zur Beschreibung von Figureninformationen.⁶¹ Er unterscheidet zwischen vier skalaren Dimensionen: Zuverlässig ist eine Bindung, wenn die Quelle ihrer Zuschreibung zuverlässig ist. Es handelt sich dabei jedoch lediglich um Vergleiche, wie zuverlässig eine Quelle sein kann. Der Modus kategorisiert den Status der Information in der narrativen Welt. Er möchte Antworten auf die Fragen finden, inwieweit die narrative Welt faktisch, kontrafaktisch, konditional oder rein subjektiv im Text erscheint. Der Aspekt der Relevanz ist für die Information der Figur als Teil der narrativen Kommunikation wichtig. Die Zuschreibung dieser Informationen kann direkt oder indirekt geschehen. Das Geschriebene und das Gesagte haben daher in einem Narrativ immer die gleiche Bedeutung.

Bezüglich der Zuverlässigkeit stellt sich die Frage nach der gegenseitigen Manipulation. LeserInnen brauchen eine indirekte Charakterisierung, um sich ein Bild von der Figur machen zu können. Es ist davon auszugehen, dass jede figurale indirekte Charakterisierung präventiv als unzuverlässig zu behandeln und erst für zuverlässig zu erklären ist, sofern die Sicherheit der Quelle bestätigt wurde.⁶² Ist die Charakterisierung ein Teil einer Äußerung gegenüber einer anderen Figur, liegt ein Interesse nahe, die angesprochene Figur zu manipulieren (siehe oben: die gegenseitige Manipulation). Es liegt demnach nahe, die Voreinstellung der Zuverlässigkeit einer fiktiven Figur davon abhängig zu machen, ob die LeserInnen überhaupt nach indirekten figuralen Charakterisierungen suchen sollen. Die Zuverlässigkeit der figuralen Charakterisierung ist außerdem von den konstituierten Regeln des narrativen Textes abhängig. Die Darstellung einer Figur spielt unter Umständen eine große Rolle, insofern ihr Innenleben durch figurale Charakterisierungen wie durch eine erlebte Rede dargestellt werden. Unzuverlässig sind die

⁵⁸ Wie zuverlässig oder unzuverlässig die Quelle einer Figureninformation ist, hängt mit der Unterscheidung von „auktorialer“ und „figuraler“ Erzählperspektive ab. Vgl. Jannidis: *Figur und Person*, S. 200.

⁵⁹ Jannidis: *Figur und Person*, S. 200.

⁶⁰ Fricke, Harald/Zymner, Rüdiger: *Einübung in die Literaturwissenschaft. Parodieren geht über studieren*. Stuttgart: UTB GmbH, 5. Auflage, 2007, S. 159.

⁶¹ Jannidis: *Figur und Person*, S. 201.

⁶² Auch die direkte Charakterisierung ist als unzuverlässig zu behandeln, weil Bilder von Figuren auf LeserInnen unterschiedlich wirken und LeserInnen nie ein und dasselbe Bild einer Figur im Kopf haben.

Informationen in jenen Fällen, wenn der subjektive Moment der Wahrnehmung nur den Rahmen der Figur widerspiegelt und keine weiteren Vermutungen über andere Narrative gegeben sind. Als zuverlässig kann die erlebte Rede dargestellt werden, weil die Information, dass die Figur bestimmte Umstände so wahrnimmt, wie sie das den LeserInnen erzählt, um so ehrlicher wirkt und der Rahmen der Figur daraus konstruiert wird.⁶³

Der Modus (subjektiver Glaube) der Information existiert nur in der Überzeugung, im Wunschenken oder in der Vorstellung einer anderen Figur oder des Erzählers.⁶⁴ Dabei steht das Spannungsverhältnis zwischen den Figuren im Mittelpunkt der konstituierten Situation. Der Autor gestaltet die verschiedenen Beziehungsebenen der Figuren und lässt die Informationen beziehungsweise Gedanken einer Figur über die andere als zuverlässig erscheinen, wenn der Informationsgehalt einleuchtet.⁶⁵

Die Zuverlässigkeit und der Modus müssen unabhängig voneinander bestimmt werden, da die Formen des unzuverlässigen Erzählers zu bestimmten Bindungen im Modus führen können.⁶⁶

Die *Relevanz* skizziert Figuren als kommunizierende und vermittelte mentale Modelle, die im Text eine spezifische Funktion einnehmen, um Handlungen und Strukturen herzustellen. In einem narrativen Text sind nicht alle Informationen gleichrangig. Es existieren wahrnehmbare Unterschiede, die sich bei der Ermittlung von Bedeutungen, wie wichtig eine Information für den Erzähltext ist, niederschlagen. Die LeserInnen dürfen demnach wichtige Informationen nicht unberücksichtigt und unreflektiert lassen. Wie relevant eine Information ist, wird in Bezug auf die kommunikative Intention bestimmt. Die Regeln, die das Relevanzprofil einer Figur einordnen, unterliegen dem Muster der Darstellungsmittel, den Regeln in der narrativen Welt und den „lebensweltlichen“ Faktoren. Das geschieht durch die Darstellung unter Berücksichtigung der Position der Information, wie sie bei der Einführung einer Figur in den situativen Text gegeben ist.⁶⁷

Die Relevanzwahrnehmung kann darüber hinaus durch Regelmäßigkeiten in der erzählten Welt gesteuert werden. Als LeserIn erhält man mehrere Auskünfte über verschiedene Figuren, die sich in weiterer Folge zu einem Muster strukturieren lassen und weitere Angaben zu einem bestimmten Muster einer Figur, die sich in besonderer Relevanz zu den Einzelinformationen

⁶³ Jannidis: Figur und Person, S. 202 – 203.

⁶⁴ Margolin, Uri: Characters in Literary Narrative. Representation and Signification. In: Semiotica 106/3,4, 1995, S. 375.

⁶⁵ Jannidis: Figur und Person, S. 203. Jannidis gibt folgendes Beispiel an: „Er glaubte, er wäre unwiderstehlich“. Der Modus der Information ist ein subjektiver Gedanke einer beliebigen Figur, die die Aussage tätigt. Dabei ist die Zuverlässigkeit der Information hoch, geringer ist die Zuverlässigkeit, dass die Figur nicht unwiderstehlich ist.

⁶⁶ Jannidis: Figur und Person, S. 204.

⁶⁷ Zymner, Rüdiger: Erzählte Individualität als Problem der Komparatistik. In: Compass. Mainzer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft 3, 1998, S. 35.

erschließen, die momentan in einem situativen Rahmen wichtig sind. Je näher die fiktive Welt an die reale Welt angenähert wird, desto wichtiger werden lebensweltliche Informationen in einem Text. Die Information, dass eine Figur gestorben sei, trägt dadurch ein anderes Gewicht als die Information über die Farbe ihrer Hose. Durch einen lebensweltlichen Bezug rückt die entsprechende Information (siehe Tod einer Figur) in den Vordergrund.⁶⁸

Die Dimension der Offensichtlichkeit lässt zu, dass die LeserInnen den Erzähltext aufgrund der Beschreibungen der Handlungen, der Gedanken oder der Umgebung erschließen. Die LeserInnen ahnen, in welche Richtung die jeweiligen Informationen führen und brauchen keine weiteren, um sich ein gedankliches Gerüst aus ihren Beobachtungen aufbauen zu können. Diese Beobachtungen beziehen sich auf alle Figureninformationen. Eine direkte vergebene Information (direkte Zuschreibung: Die Information über eine Figur ist in der fiktiven Welt eine Tatsache) ist offensichtlicher für den Modell-Leser als eine indirekt vergebene Information (indirekte Zuschreibung: liegt vor, wenn sich aus figurespezifische Tatsachen weitere Schlussfolgerungen über die Figur ziehen lassen), die dagegen mehr oder weniger offensichtlich ist. Weiter ausgeführt: der Modell-Leser kann mehr oder weniger stark davon überzeugt sein, dass ein Aspekt in der narrativen Welt tatsächlich offensichtlich ist. Dafür genügen meist die Assoziationen des Modell-Lesers.

2.5) Die Charakterisierung einer Figur

Das Konzept der Charakterisierung bezeichnet die Summe aller relevanten figurenbezogenen Tatsachen in der narrativen Welt.⁶⁹ Jannidis schlägt vor, die Charakterisierung als ein Verfahren zu bezeichnen, durch das beliebige Informationen und Möglichkeiten an eine Figur gebunden werden. Wird der Begriff der Charakterisierung auf diese Weise aufgefasst, umfasst sie alle Möglichkeiten, die eine Figur ausdrücken kann, was zu ihr oder in ihrem Beisein über sie oder andere gesagt wird, sowie alle Handlungen und Erlebnisse und alle Handlungen, denen sie beiwohnt. Da anhand dieser Definition die Nebenfiguren für LeserInnen rasch unüberschaubar werden, muss der Begriff der Charakterisierung eingegrenzt werden.

Eine andere Option wäre, die Stabilität der Figureninformation an der Repetition ihrer Eigenschaften im narrativen Text wie den sprachlichen Mustern oder den Eigenheiten in ihrem Verhalten festzumachen. Durch das ständige Wiederholen dieser Faktoren und der Informationen wird die Figur in ihrer Darstellung als assoziative Verknüpfung zwischen der fiktiven Welt und den LeserInnen etabliert.⁷⁰

⁶⁸ Jannidis: Figur und Person, S. 205.

⁶⁹ Jannidis: Figur und Person, S. 207.

⁷⁰ Jannidis: Figur und Person, S. 207.

Entsprechend diesen Überlegungen ist die Charakterisierung ein Prozess, der um eine Figur in der erzählten Welt aufgebaut wird. Sie resultiert am Ende aus einer figurenbezogenen Tatsache in der narrativen Welt. Die direkte Charakterisierung ist mit der bereits beschriebenen direkten Zuschreibung von Figureninformationen gleichzusetzen. Darunter fallen alle Elemente der Aussage, die einen direkten Bezug zu der Figur aufweisen und äußerliche Merkmale beschreiben (etwa Staubfingers Gesicht, Cockerells Nase ...).⁷¹ Jannidis klärt in weiterer Folge den Umstand, inwiefern sich die direkte von der indirekten Charakterisierung unterscheidet und erwähnt eine Monografie von Wilhelm Scherer, die 1888 posthum publiziert wurde, ehe sie Gunter Reiß im Jahre 1977 erneut auflegen ließ.⁷²

Dazu folgendes Zitat⁷³:

Man zieht die indirecte vor, bei welcher man aus Worten, Gesinnungen und Thaten gewisse Eigenschaften und so den ganzen Charakter errathen läßt. Der Autor bezeichnet also gar nicht direct und der Leser muss schließen – gerade wie wir im Leben verfahren, indem ein Jeder das Bild eines Menschen aus seinen Thaten, Worten, Neigungen sich entwirft.⁷⁴

Bei der indirekten Charakterisierung werden die LeserInnen also dazu aufgefordert, die lebensweltlichen Umstände der Figuren selbst zu entdecken und daraus Rückschlüsse auf ihre eigene Umgebung anzustellen. Eine essentielle Quelle für die indirekte Charakterisierung stellen zuletzt nicht nur ihre eigenen Handlungen, sondern auch das sprachliche Verhalten der Figuren dar. Auf die Art und Weise, wie die Handlungen gesetzt werden und wie sich die Figuren im Verlauf des Narratives über ihre sprachlichen Konstruktionen definieren, lassen sich daher Schlüsse auf ihre Charakterisierung ziehen, die von den LeserInnen erahnt werden können.⁷⁵ Darüber hinaus lassen sich folgende Aspekte der Verteilung von Figureninformationen in der Darstellung untersuchen:⁷⁶

- a) Die Dauer der Zuordnung einer Information – die zeitliche Summe aller Informationsvergaben wird in Bezug auf die Figur untersucht.
- b) Die Menge der Information und ihre Vielfalt, die einer Figur zugeordnet werden.
- c) Die Häufigkeit – variierende Wiederholungen sind das wichtigste sprachliche Merkmal, um eine Figureneigenschaft in ihrer Darstellung zu markieren.

⁷¹ Jannidis: Figur und Person, S. 208.

⁷² Scherer, Wilhelm: Poetik. Mit einer Einleitung und Materialien zur Rezeptionsanalyse. Tübingen 1977. Tübingen: Niemeyer 1977.

⁷³ Aus ästhetischen Gründen wird das Originalzitat aus dem Text von 1888 übernommen.

⁷⁴ Scherer: Poetik, S. 156.

⁷⁵ Jannidis: Figur und Person, S. 210.

⁷⁶ Jannidis: Figur und Person, S. 220.

- d) Die Ordnung – die Hervorhebung von Informationen beziehungsweise ihre Reihenfolge spielen durch die Positionierung (Anfangs – und Endpositionierung) bei der Anordnung der Figureninformationen eine große Rolle.
- e) Die Dichte skizziert ob die Figureninformationen in einer Textsequenz beschrieben werden oder über die gesamte Geschichte zerstreut sind.
- f) Der Informationskontext – andere Informationen, die neben den Figureninformationen zu finden sind und welche von ihnen mit einer Figureninformation kombiniert wird.
- g) Figurenkontext – die Informationen zu einer Figur, durch die sie mit einer anderen Figur in der Darstellung verbunden ist.

2.6) Die Motivation einer Figur

Der Begriff versucht die Frage zu erläutern, wie sich die Informationen über bestimmte Figuren in einem narrativen Text zu den Informationen verhalten, die die Handlungen steuern beziehungsweise das Verhalten und die Ereignisse motivieren. Matias Martinez hatte dazu ein dreiteiliges Konzept entworfen, um einen geeigneten Rahmen für die Motivierung zu schaffen.⁷⁷

1) Die *kausale Motivierung* ist eine Verknüpfung von Ereignissen durch eine kausale Sinnstruktur. Die Information im Text wird direkt vor der motivierten Handlung einer Figur beschrieben. Interessant sind in diesem Kontext die Beschreibungen von Handlungen, ohne explizite Angaben über deren Gründe zu finden. Sie sind in dem narrativen Text allerdings deutlich erkennbar, sodass sie sich nicht vor den LeserInnen verbergen, sondern die LeserInnen die fehlenden Gründe selbst ergänzen.

2) Die finale Motivierung ist eine Verknüpfung von Ereignissen, wenn die fiktionale Welt durch ein bestimmtes Konzept festgelegt wird. Das bedeutet, dass alle Informationen in einem Text enthalten sind und daraus ein integrierter Sinnzusammenhang gebildet wird. Die Informationen vermitteln den Eindruck einer Fülle von Details, die die Lebenswelt funktionaler wirken lassen, wodurch wieder die reale Welt näher gerückt werden kann.

3) Die kompositorische Motivierung liegt vor, wenn die Tatsachen der narrativen Welt durch ihre Funktionen im Zusammenhang des gesamten Werkes motiviert werden und in weiterer Folge die narrative über die reale Welt dominiert. Aus dieser Perspektive wird auf die Art und Weise des notwendigen Ausgangspunktes referiert, der das eigentliche Geschehen erreicht (Rese wird in das Buch gelesen).

⁷⁷ Martinez, Matias: Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996, S. 13 – 36.

Daraus erschließt sich, dass die Motivierung eine gültige Sinnstruktur ist, mit der ein Element des Textes mit anderen Elementen in einen sinnvollen Zusammenhang gebracht wird. Welche Sinnstrukturen von LeserInnen wahrgenommen werden, hängt von den Regeln der narrativen Welt ab, denn die einzelnen Figureninformationen spielen in allen drei Konstellationen der Motivierung eine bedeutende Rolle. Darüber hinaus stellt die Motivierung einen Bezug zu den LeserInnen dar, insofern sie versucht, die Wertung von Figuren zu regulieren, die das Verhältnis von Figur und LeserInnen beschreiben. In diesem Fall spricht man von einer „leserorientierten“ Motivierung.

Auf die Figur angewendet bedeutet das – wie oben angedeutet –, dass eine Figureninformation kausal, final oder kompositorisch sein kann und durch den sogenannten Realitätseffekt⁷⁸ motiviert wird. Die Figuren werden dadurch individualisiert. Sie drängen aus der Handlung und dem ästhetischen Rahmen einer narrativen Welt heraus.

2.7) Die Identifikation mit der Figur

Unter dem Aspekt der Identifikation sind folgende Prozesse zutreffend: LeserInnen bewundern und verabscheuen Figuren, sie fühlen Empathie, Sympathie, bilden Abneigungen gegen bestimmte charakterliche Züge und versuchen sie teilweise in ihre Wirklichkeit einzubinden. Jannidis zieht in diesem Zusammenhang Hans Robert Jauß zu Rate und zitiert seine fünf unterschiedlichen Formen der Identifikation, die er wie folgt beschreibt: die assoziative, admirative, sympathetische, katharische und ironische Identifikation. Vier seiner Kategorien beziehen sich auf die Beziehung zwischen den LeserInnen und den Protagonisten, die fünfte Kategorie, die katharische, beschreibt hingegen die Wirkung der Figur auf die LeserInnen.

Jannidis versucht den psychologischen Aspekt der Identifikation geschickt zu umgehen, indem er davon ausgeht, dass der Begriff der Identifikation immer um die psychischen Prozesse der LeserInnen rotiert. Dabei soll die Idee, wie der Text die Beziehungen zwischen den LeserInnen und den Protagonisten bestimmt, als Untersuchungsobjekt dienen. Vier Aspekte – Situation, Ausdruck, Wertung und Figurengröße (die Nähe einer Figur zu den LeserInnen) – werden für die Bestimmung der Beziehung der LeserInnen zur Figur unterschieden. Das unten skizzierte Modell⁷⁹ ist eine Beschreibung des im Text angelegten Verhältnisses zwischen den LeserInnen und den Figuren.

⁷⁸ Jannidis: Figur und Person, S. 227. Der Realitätseffekt vermittelt den Eindruck einer lebensweltlichen Fülle an Details, die nicht alle funktional zugeordnet sind. Jannidis bezieht sich in einem weiteren Satz auf Martin Price, der die Produktion des Realitätsbegriffs als Phänomen erfasst, welches die Fülle aller Details, aller Informationen, die im Text gegeben werden, beschreibt.

⁷⁹ Jannidis: Figur und Person, S. 231 – 235.

Die Situation skizziert alle sinnlichen Wahrnehmungen einer Figur, die aus ihrer eigenen Sicht offengelegt werden. Das Phänomen gilt für die fünf bekannten Sinne, aber auch für die eigene körperliche Wahrnehmung. Hinzu kommen alle Informationen, die eine Situation aus einer gedanklichen, weltanschaulichen oder emotionalen Perspektive darlegen.

Der Ausdruck konzentriert sich auf die Übertragung von Gefühlen aufgrund der wahrgenommenen Mimik. Dadurch entfaltet sich eine Visualisierung seitens der LeserInnen aufgrund der Wirkung der direkten mimischen Wahrnehmung – die Vorstellung eines Gesichtes, einer Stimme, bestimmter Gesichtskonturen oder ästhetischer Prozesse (Hochziehen der Augenbraue, etc.) – und der Tatsache, dass die meisten Deskriptionen nicht sonderlich detailliert im Text zu finden sind.

Der „Ausdruck“ muss nicht der Mimik entsprechen, sondern kann genauso ein sprachlicher Ausdruck sein. Dazu gehören sämtliche Formen, die emotionale Zustände kommunizieren. Auf die Figur bezogen sind das folgende Prägungen: die direkte Rede, die erlebte Rede, die Bewusstseinswiedergabe und die Erzählerrede, wenn es sich um einen Ich-Erzähler handelt.

Die Wertung der Figuren gilt als ein weiteres Kriterium, um die Beziehungen zwischen Figur und den LeserInnen zu analysieren. Sie kann dabei in einem Narrativ in differenzierter Weise auftreten:

- 1) Die Wertung kann sich in der verbalen Darstellung niederschlagen und ist fortan der Erzählerstimme einer Figur zuzuordnen.
- 2) Sie kann als Wertungshaltung gegenüber anderen Figuren referiert werden.
- 3) Figurenhandlungen implizieren für zeitgenössische LeserInnen bereits Wertungen.
- 4) Der Handlungsablauf der narrativen Welt, insbesondere das Ende einer Geschichte, kann eine Wertung gegenüber bestimmten Figuren bedingen.
- 5) Bestimmte Figurenmodelle (Held, Bösewicht, etc.) rufen bei den LeserInnen automatisch eine Wertung hervor, die anschließend auf die Figur transferiert werden kann.

Die genannten Aspekte – Situation, Ausdruck und Wertung – werden zur Beschreibung von Figuren herangezogen. Berücksichtigt werden bei der Aufstellung für die Hauptfiguren allerdings der unterschiedliche Umfang, den die Figuren in einer Erzählung einnehmen, und die unterschiedliche Ausdehnung dieser Kriterien.

Ein letzter Aspekt, der die Beziehungen zwischen den LeserInnen und den Figuren beschreiben kann, ist die inhaltlich/geistige oder körperliche Größe der Figuren. Darunter ist die vertikale Skalierung der Figurenklasse zu verstehen, ob die Figuren größer, besser, gleich oder schlechter als die LeserInnen zu werten sind. Allerdings erweist sich dieses Kriterium als schwammig,

weil die Zuschreibungen, wie weit sich die Figur auf der Skala von links nach rechts bewegt oder zurück, von den LeserInnen individuell gesehen und beurteilt werden. Sie besitzen keine Gültigkeit für ein Konzept.

3) Der Moral-Begriff

Nach Aristoteles existieren bestimmte Merkmale, insbesondere sind das Tätigkeiten und Fähigkeiten, die den Menschen (oder im Fall der zugrundeliegenden Arbeit: Figuren) auszeichnen. Im Gegenzug zeichnet sich das Sein der Figur dadurch aus, inwiefern die Tätigkeiten und Fähigkeiten entwickelt sind.⁸⁰ Das auszuzeichnende Merkmal, das den Bogen von Figur, Tätigkeit und Fähigkeit spannen kann, ist die Vernunft. Sie manifestiert sich im Wesen einer Figur oder eines Menschen und beeinflusst deren Handlungen. Dabei unterscheidet sich die praktische von der theoretischen Vernunft, die im Zuge der Arbeit allerdings im Gegensatz zur praktischen Vernunft keine Bedeutung finden wird.

Die praktische Vernunft soll unter der Voraussetzung der in der Gesellschaft lebenden Koexistenz der Individuen Wünsche herstellen und zu einer Dämpfung von Konflikten beitragen. Daraus resultiert das Glück des Einzelnen, sofern die Vielzahl an Wünschen zu einer Verminderung der Konflikte beiträgt, die ihrerseits nicht unterdrückt werden.⁸¹

Die moralische Beschaffenheit einer Gesellschaft lässt sich durch ihre Geschöpfe definieren, die ihr Konstrukt bilden und für welche moralische Erwägungen eine prägende Rolle spielen. Im weiteren Verlauf des Textes werden Überlegungen und Modelle des Moralbegriffs analysiert, die wiederum für die Analyse der Tintenherztrilogie wichtig sind.

3.1) Der Amoralist

Der Amoralist macht sich nichts aus moralischen Überlegungen, überlegt nicht, inwiefern seine Handlungen zum Nutzen der Gesellschaft kohärent sind. Seine Ziele und Präferenzen liegen darin, dem Versuch zu folgen, das Streben nach Genuss und Macht auszuweiten oder sich auf etwas weniger Elegantes wie eine Sammelleidenschaft zu konzentrieren.⁸² Er geht von der Idee

⁸⁰ Williams, Bernard: Der Begriff der Moral. Eine Einführung in die Ethik. Stuttgart: Reclam 1978, S. 64.

⁸¹ Williams: Moral, S. 64. Unter dieser Annahme ist demnach offensichtlich, warum der Begriff der Moral für die Tintenherztrilogie notwendig ist. Der Wunsch nach der Machtergreifung über die reale sowie fiktionale Welt führt nicht zu einer Dämpfung der Konflikte, sondern befeuert jene. Weiters kann nach diesem Gesetz das Glück der Figuren nicht ausgebildet werden, weil die Wünsche auf beiden Seiten (gut und böse) unterdrückt werden.

⁸² Williams: Moral, S. 10. Dazu folgender Gedanke, der im späteren Verlauf nochmal aufgegriffen wird: Elinor und Capricorn teilen eine Leidenschaft wertvolle Gegenstände zu sammeln (Bücher, Schätze sowie Rariäten). Der Definition entsprechend sind beide in ihrer Charakterisierung Amoralisten, weil beide vor moralischen Erwägungen zurückziehen und ihre Präferenzen klar verteilt sind.

aus, dass jeder Mensch durch seine fundamentalen wie eigennützigen Impulse, die seinem Charakter zugrunde liegen, in seiner Wirklichkeit dadurch definiert wird. Um einen Amoralisten amoralisch erscheinen zu lassen, müssen ihm positive Merkmale abgesprochen werden.

Dazu bietet sich folgendes Zitat:

[...] Rücksichtnahme auf die Interessen anderer, die Neigung, auch dann die Wahrheit zu sagen oder ein Versprechen zu halten, wenn es ihm nicht passt, und die Tendenz, bestimmte Handlungsweisen zu verwerfen, weil sie unfair, unehrenhaft oder selbstsüchtig sind.⁸³

Im Umkehrschluss bestehen Ideen, die im Moral-Begriff fest verankert sind. Zu ergänzen ist die Betonung eines formalen Aspekts der Moral, die Bereitschaft, als Individuum zurückzutreten und Ideen Raum zu lassen, die anhand spezifischer Vorgangsweisen das Verhalten des Amoralisten in Ordnung erscheinen lassen, sofern sich seine Gegenüber genauso verhalten und deren Verhalten toleriert wird. Unter dieser Voraussetzung wird der Amoralist von einem morallosen Charakteristikum zu einem Wesen, das eine eigentümliche Moral besitzt.

Der Amoralist zeichnet sich weiters durch seine Eigenschaft aus, das Verhalten seiner Gegenüber nicht zu missbilligen, zu werten oder gar übelzunehmen, denn das Nachdenken darüber, wie das eigene Verhalten wirkt, grenzt bereits an das „Territorium“ der Moral. Er versucht herauszufinden, wie er eine mögliche moralische Empörung,⁸⁴ die er nach dem theoretischen Konstrukt nicht besitzt, so umfunktionieren kann, dass ihm seine Mitmenschen nicht zu nahe kommen.⁸⁵

Es existiert eine Reihe von Grundsätzen, die der Amoralist konsequent einhalten muss, damit er nicht Gefahr läuft, seine Position in der Gesellschaft zu verlieren. Neben der Behauptung, dass die moralische Mehrheit kein Recht besitzt, ihn nicht zu mögen, ihn abzulehnen oder ihn gar als Feind zu behandeln, muss er durch sein gezieltes Verhalten versuchen, einer subtileren Bestrebung zu widerstehen, nämlich der Neigung, seinen Charakter als großartig anzusehen. Denn sofern er sich durch die gegebene Dispositionen als etwas betrachtet, das in jeder Hinsicht ausgezeichnet ist, wird von ihm verlangt, seine Rolle zu ändern und seine Fähigkeiten zum Wohl der Moral einzusetzen. Genau das möchte er vermeiden.

⁸³ Williams: Moral, S.10.

⁸⁴ Empörung darüber, wenn der Amoralist das Verhalten anderer reflektiert und in ein moralisches System einordnet.

⁸⁵ Elinors Büchersammlung ist ihre Leidenschaft, für die sie lebt und stirbt. Andere Aspekte im Leben sind für sie nicht interessant. Sie stößt bei ihren „Mitfiguren“ dadurch oft auf Unverständnis für ihre besondere Situation. Das empört sie natürlich, weil ihre Büchersammlung jeden Menschen begeistern sollt. Fakt ist, dass sie durch die gespielte Empörung gezielt versucht, Menschen aus ihrem Leben auszugrenzen.

Daher muss der Amoralist auf Vergleiche zwischen sich und der übrigen Gesellschaft verzichten, damit er nicht in die Versuchung kommt, in ein moralisches Bewertungssystem hineinzugeraten, in welchem seine Vorstellungen, Handlungen und Ideen bewertet werden und er selbst andere bewertet.

Doch gerade in der Gesellschaft wird sein amoralisches Verhalten von all jenen bewundert, die ihm nicht nahe stehen, deren Gefühle er nicht verletzen kann.⁸⁶ Das ist absurd, weil die Gesellschaft ihn nur in seiner Großartigkeit bewundern wird, wenn er erkennbare moralische Züge aufweist, was mit der Frage verbunden ist, ob es für den Amoralisten Menschen gibt, um die er sich bemüht, kümmert oder sorgt.⁸⁷ Das hängt von seiner ideologischen Beschaffenheit sowie seinen Launen ab, auf die nur er selbst einwirken kann. Er ist aber nach wie vor amoralisch, weil er keine Rücksichten und keine Fairness außerhalb seines Systems kennt. Das ist eine entscheidende Perspektive: Der Amoralist ist durchaus fähig, unter dem Gesichtspunkt der Interessen an andere zu denken. Er ist deshalb kein moralisch Handelnder, weil er das aus seinen Launen heraus macht und nur gelegentlich dazu neigt. Aber das Bewusstsein für das Mitgefühl und das Verständnis zu schaffen dient schon als Erweiterung seiner Etikette, wodurch ihm der Zugang zu einer moralischen Welt geöffnet wird.⁸⁸

3.2) Der Sinn des moralischen Handelns

Zum einen gibt es Menschen, die sich ähnlich dem Amoralisten meist um ihre eigenen Interessen kümmern und den Egoismus pflegen oder fördern. Menschen, Figuren oder Wesen, die moralische Normen nicht berücksichtigen, finden sich unausweichlich in einem lästigen Korsett⁸⁹ wieder, das sich als Hindernis für ihr Handeln herausstellt. Moralisches Handeln scheint in Folge dessen nur möglich, wenn subjektive Glücksgefühle und eigene Interessen in den Hintergrund gedrängt werden. Daraus ergibt sich die moralskeptische Frage, ob moralisches Denken und Handeln für ein Individuum überhaupt notwendig ist.⁹⁰

Gründe und Argumente für moralisches Handeln wird man daher nur bei jenen Individuen finden, die verantwortungsbewusst genug sind, ihr egoistisches Streben nach Glück und die Erfüllung ihrer eigenen Interessen dem moralischen Handeln anzugleichen.⁹¹

Eine weitere Definition für den Sinn moralischen Handelns lautet wie folgt:

⁸⁶ Der Theorie zufolge resultiert daraus die Faszination Fenoglios für seine Figur Capricorn aus der Neigung ihn zu bewundern, weil Fenoglio dem Widersacher bis zum Kennenlernen nicht nahe gekommen ist.

⁸⁷ Das kann ein Familienmitglied sein oder gleich mehrere, auch eine Geliebte oder ein Mensch, den er an sich heran lässt.

⁸⁸ Williams: Moral, S. 11 – 20.

⁸⁹ Fenner, Dagmar: Ethik. Wie soll ich handeln? Tübingen und Basel: A. Francke Verlag 2008, S. 22.

⁹⁰ Die Figur Staubfinger erweist als exzellentes Beispiel, um den Gegensatz später genauer zu beleuchten.

⁹¹ Fenner: Ethik, S. 23.

Moralisch handelt aber nur, wer aus Einsicht in die Richtigkeit bestimmter Normen handelt, d.h. weil er einsieht, dass sie die bestmögliche Form menschlichen Zusammenlebens garantieren.⁹²

Bezogen auf die zitierte Idee handeln Menschen, Wesen oder Figuren nur dann moralisch, wenn sie ihren rein subjektiven Standpunkt auf den Nutzen der Gesellschaft transzendieren, wodurch ein friedliches Zusammenleben überhaupt möglich wird.

Dabei sei nochmals der Amoralist erwähnt, der entgegen der Moral handelt und seine subjektive Wahrnehmung in den Vordergrund stellt. Stellt man sich eine Gesellschaft ohne moralische Normierung dar, wird man eine Welt erkennen, in der

[...]Menschen einander gegenseitig ermorden, bedrohen, bestehlen und betrügen – oder in der man wenigstens aufgrund der Knappheit von Raum und materiellen Gütern nie sicher sein kann [...].⁹³

Fenner führt anschließend aus, dass eine funktionierende und organisierte Gesellschaft moralische Normen und Richtwerte braucht, um allen Beteiligten jene Sicherheit zu garantieren, die ihnen zusteht.

Auf die Frage, warum überhaupt moralische gehandelt werden soll, führt Fenner aus, kann keine allgemeingültige Antwort gegeben werden. Es ist nicht nachweisbar, inwiefern sich Individuen dem eigenen Glück entsprechend überall moralisch verhalten können. Jede/r hat ein gewisses Maß an ausgeprägtem Selbstinteresse und dadurch ein Bestreben in sich, moralische Verhältnisse aufrecht zu erhalten, damit eine Basis für seine Sicherheit geschaffen wird. Fenner holt weiter aus und räumt eine Theorie ein, die all jenen BürgerInnen zuschreibt, sich punktuell und strategisch gegen die normierten Regeln zu stellen, um den maximalen persönlichen Profit zu erarbeiten.⁹⁴ Wer hingegen fähig ist, den objektiven moralischen Standpunkt zu vertreten, braucht die eben beschriebene Instrumentalisierung des Begriffs nicht. Demnach wird das moralische Handeln gerechtfertigt, wenn das moralisch Richtige für alle Beteiligten die bestmögliche Alternative ist. Die moralische Perspektive verlangt eine bedingte Aufgabe des egozentrischen Standpunktes, um die fremden Interessen wie die eigenen zu berücksichtigen, weil daraus Vorteile entstehen.⁹⁵

3.3) Moralische Werte

Um das Handeln verschiedener Individuen festlegen zu können, versucht man, sich auf ewig beständige Werte zu beziehen und diese zu erfüllen. Diese Maßstäbe sind für ein geordnetes

⁹² Fenner: Ethik, S. 24.

⁹³ Fenner: Ethik, S. 25. Das Zitat kann man dem Wortlaut entsprechend auf die „Tintenwelt“ anwenden.

⁹⁴ Fenner: Ethik, S. 28. So etwa im Kampf gegen das Böse.

⁹⁵ Vgl. Fenner: Ethik, S. 28.

Zusammenleben notwendig, weil wir uns in unserem ethischen Handeln darauf verlassen, dass die Werte von den Mitmenschen im gleichen Maß übernommen werden. Moralische Normen lassen sich darüber hinaus auf spezifische Grundwerte zurückführen. Sie dienen einem Wesen als bewusste wie unbewusste Orientierungsstandards, von denen sich eine Gesellschaft oder ein Individuum in ihrem/seinem Verhalten leiten lässt.⁹⁶ Die zum Teil kollektiven Zielsetzungen (die Etablierung einer wünschenswerten Gesellschaft, in der die Normen und Werte als richtig und erstrebenswert angesehen werden) können triebhaft, emotional, weltanschaulich oder religiös konnotiert sein.

Werte und Normen sind grundsätzlich voneinander zu unterscheiden. Den Werten kommt eine begründete Funktion in der kulturellen Gemeinschaft zu, wohingegen die Normen das Konstrukt bieten, in dem sich die Gesellschaft mit ihren Werten bewegt.⁹⁷

Die Tugendwerte oder die speziellen gesellschaftlichen Werte bilden in diesem Konstrukt die Grundwerte des menschlichen Verhaltens. In Anbetracht des Umstandes, dass differenzierte Arten des menschlichen Verhaltens existieren, ist eine verbindliche Differenzierung der Tugenden essentiell.⁹⁸

Im folgenden Verlauf sollen einige Werte in ihrer Bedeutung und Differenzierung aufgelistet werden.

3.3.1) Die Gerechtigkeit

In der Gerechtigkeit spiegelt sich die Tendenz wider, dass dem Egoismus widersagt wird, weil zwei Individuen das gleiche Recht zukommt. Dadurch ergibt sich die in der Gesellschaft geläufigste Norm des gleichen Rechts und der gleichen Pflicht für die Gemeinschaft. Das ist die Grundbedingung für das Miteinander.

Das Prinzip der Gerechtigkeit kann mit Hilfe differenzierter Interpretationen gedeutet werden. Denn aus der Linie „Gleiches dem Gleichen“ lässt sich auch die Tendenz „Ungleiches den Ungleichen“ ablesen.⁹⁹

Gleichwohl kann die Gerechtigkeit als Rechtfertigung für eine Art der Macht gesehen werden, wenn „gerecht“ das Recht des Stärkeren gegenüber dem Schwächeren zum Ausdruck bringt.¹⁰⁰

⁹⁶ Vgl. Fenner: Ethik, S. 170.

⁹⁷ Vgl. Fenner: Ethik, S. 171.

⁹⁸ Hartmann, Nicolai: Ethik. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1962, S. 417.

⁹⁹ Hartmann: Ethik, S. 419. Bezogen auf den Band „Tintenherz“ spiegelt sich der Konflikt zwischen Mortimer und Capricorn wieder. Wobei man von einer Verkennung der Situation seitens Capricorn ausgehen muss. Mortimer hat ihn schließlich nicht beabsichtigt in die reale Welt gelesen, aus welcher Capricorn nicht mehr entfliehen kann.

¹⁰⁰ Hartmann: Ethik, S. 420.

Der Sachverhalt der Gerechtigkeit ist immer ein anderer und wird situationsbedingt durch das Verhalten der Mitmenschen in einem spezifischen Radius definiert. Nicolai Hartmann bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Platons These, dass Unrecht zu erleiden besser ist als Unrecht tun.¹⁰¹ Richtig oder recht zu handeln ist die moralische Dignität¹⁰² eines Wesens, die im Gerechtsein institutionalisiert und erfahrbar wird.

Darüber hinaus liegt der Wert der Gerechtigkeit darin, ein Konstrukt zu schaffen, in dem die Werte der Gerechtigkeit Wirklichkeit werden. Das bedeutet, dass eine Gesellschaft ohne Gerechtigkeit und ihre Richtlinien nicht existieren kann, dass aus der Entfaltung der Gerechtigkeit wieder ein moralisches Handeln entsteht, nämlich das gerechte oder richtige Handeln. Die ethische Instanz liegt im Wert der moralischen Handlungen eines Individuums. Sie besteht auch dann noch, wenn die Intention einer Handlung nicht den zuvor intendierten Wert mit sich bringt.¹⁰³

3.3.2) Die Tapferkeit

Die Tapferkeit ist einer der ausführenden Charakterzüge eines Menschen. Sie wurzelt in der Fähigkeit, die folgenden physischen oder psychischen Missstände in der Situation der Gefahr (sobald die eigene Seele um ihr Überleben bangt) zu akzeptieren und ihr entgegen zu treten. Hartmann bietet die folgende Definition an:

[Tapferkeit] ist überall da, wo in der Sache ein Wagnis liegt, wo sie den Einsatz der Person verlangt oder ein Opfer heischt.¹⁰⁴

Die Bedeutung des Wortes Tapferkeit ist bezeichnend für ihren Wert. Der Begriff fungiert unabhängig vom Wert der Ziele, er besteht für das Geschehene, das wiederum einer Sache würdig ist. Hartmann führt diesen Punkt genauer aus:

Nur das bewusste Eintreten für die Sache mit der Person, auf die Gefahr hin, sie zu verspielen – was nur sinnvoll ist, wenn einem der Wert der Sache höhersteht als die Person – ist echter Mut im Sinne eines selbständigen sittlichen Wertes.¹⁰⁵

Der Definition nach sind nur jene Persönlichkeiten mit dem Wert der Tapferkeit ausgestattet, die den Wert einer bestimmten Sache höher als ihr eigenes Wohl stellen. Doch bedingt das Wagnis, Tapferkeit auf sich zu nehmen, eine moralische Verantwortung, und zwar nicht nur

¹⁰¹ Hartmann: Ethik, S. 421. Vermutlich liegt darin die ethische Differenz zwischen Gut sein, gut handeln, Gutes tun und dem puren Bösen zugrunde, wie sie in diversen Rollenkonflikten in Tintenherz auftritt.

¹⁰² Hartmann: Ethik, S. 421.

¹⁰³ Ähnlich bei Staubfinger, der scheinbar gegen die gute Seite handelt, aber von der bösen Seite ebenso mit Zweispalt betrachtet wird als von der guten. Seine Handlungen vermitteln eine andere Interpretation als der erstrebenswerte Wert. So fühlt er sich beispielsweise schlecht und nicht befreit, sofern er gegen die Interessen der guten Seite handelt, sie sogar verrät und in die Falle laufen lässt.

¹⁰⁴ Hartmann: Ethik, S. 433.

¹⁰⁵ Hartmann: Ethik, S. 434.

gegenüber dem eigenen Leib und der eigenen Seele, sondern auch gegenüber fremdem Wohlbefinden, Glück und Schicksal. Darin besteht die Gefahr, Schuld auf sich zu laden, weil außerdem fremde Wesen, Figuren oder Personen von der Tapferkeit des Einen betroffen sind. Der, der es auf den Umstand der Schuld ankommen lässt, ist moralisch größer, der Tapfere. Wer sich hingegen der Schuld verweigert, gilt als feige.¹⁰⁶ Dazu ein passendes Zitat:

Der moralisch Feige wird immer geneigt sein, sich passiv zu verhalten, die Dinge gehen zu lassen, nicht bedenkend, dass er sich auch damit – und zwar erst recht – schuldig macht.¹⁰⁷

Gerade das Leben in der Welt von Tintenherz erfordert das Wagnis der Tapferkeit von den Figuren, die bereit sind, für ein größeres Wohl einzustehen und ihre subjektiven Empfindungen zu verdrängen, um anderen zu helfen.

3.3.3) Die Nächstenliebe

Nächstenliebe ist das lebendige Wertgefühl für den Wert des Anderen.¹⁰⁸

Mit der Nächstenliebe geht eine positive Konnotation dem Gegenüber einher, wodurch eine Transzendenz vom Ich auf das Du geschaffen wird. Das Grundwort „Liebe“ wird in diesem Zusammenhang nach Hartmann Nicolai falsch verwendet, weil der Kern der Nächstenliebe nicht in der menschlichen Sympathiewelt verankert ist, sondern in der Intention des menschlichen Handelns seinen Ursprung findet. Dabei wird die innere Einstellung der Person der/dem Anderen nahe gestellt, sodass ein Übergang eintritt, der die fremde Person mit dem eigenen Ich gleichsetzt. Das Bezugszentrum des eigenen Ichs wird in das Sein des Anderen projiziert, wodurch das Füreinandersein der Individuen impliziert wird und die Tendenz der Wertschätzung für die fremde Person in einer Linie mit der eigenen Wertschätzung verschmilzt.¹⁰⁹ Das Bestimmungswort „Nächste“ erweckt an vorrangiger Position den Gedanken, dass der Bedürftige, dem die Nächstenliebe zugute kommt, ein wertvolles Wesen ist, das nach einem bejahenden Gefühl seitens einer fremden Person strebt.¹¹⁰

Die Nächstenliebe ist nach den oben angeführten Informationen ein Bindeglied zwischen dem direkten Inneren einer Person an einem anderen Inneren einer fremden Person.

Die Nächstenliebe ist demnach eine positive Instanz, die das Miteinander und das Fremde innerhalb einer beliebigen Gesellschaft fördert und begünstigt. Sie stellt dabei das eigene Ich dem

¹⁰⁶ Vgl. Hartmann: Ethik, S. 434 – 435.

¹⁰⁷ Hartmann: Ethik, S. 435. Siehe Staubfinger!

¹⁰⁸ Hartmann: Ethik, S. 454.

¹⁰⁹ Hartmann: Ethik, S. 450.

¹¹⁰ Hartmann: Ethik, S. 454.

Gegenüber, dem Fremden, dem Anderen gleich, versucht sich auf den/die „Nächste“ zu fokussieren. Die Nächstenliebe versteht sich als positives und sittliches Instrument, um das Gegenüber zu unterstützen. Dabei bedarf sie keines gesetzlichen Schemas, weil von Fall zu Fall ein neues Gesetz entworfen wird, um ihre schöpferische und bestimmte Gültigkeit zu manifestieren. Dadurch ist sie von einer inneren Spontaneität geprägt, die ihr bei Bedarf, sowie in den differenziertesten Situationen neue Rahmenbedingungen ermöglicht.¹¹¹

Dadurch, dass die Nächstenliebe keinen vorgegebenen Normen unterliegt, kann sie nach Belieben in die Lebenswelt der Individuen eintauchen. Sie bewegt sich dabei innerhalb der jeweiligen Situationen als verstehende Instanz, die das Gemüt eines Anderen wahrnimmt.¹¹² Sie will zu der Erkenntnis gelangen, wie das verborgene Fremde die Sphären des gegenseitigen Erlebens, Fühlens und Glücks oder das Leid wahrnimmt.

Die Nächstenliebe ist zusammenfassend ein moralisches Instrument, um sich in die Gefühlswelt anderer Personen „hineinleben“ zu können. Die Erkenntnis der beidseitigen Erfahrungen bezüglich des Erlebten steht im Vordergrund. Dadurch bildet sich eine Sympathie für die Opposition aus, die in einem Füreinandersein mündet. Die Nächstenliebe kann von möglichen Kontrollorganen unabhängig definiert werden, weil sie subjektiv (von einer Person auf die andere) übertragen wird, ohne dabei bestimmte gesetzliche Rahmen zu berücksichtigen. Das macht sie für eine Gesellschaft dahingehend wertvoll, weil die Menschlichkeit zueinander im Vordergrund steht. Darüber hinaus liegt das Wunder des Mitgefühls im ethischen Wiederfinden des Mitmenschen¹¹³. Das bedeutet, um Nächstenliebe oder Mitgefühl nutzen zu können, muss – wie schon oben besprochen – ein Teil des Ichs ähnliche Erfahrungen oder Erlebnisse durchlebt haben, um sich in die fremde Person hinein fühlen zu können.

3.3.4) Wahrhaftigkeit

Die Wahrhaftigkeit ist die Übereinstimmung der Rede der Person mit dem dazugehörigen Gedanken. Der Sinn der Rede besteht in dem Zeugnis realiter Meinung und soll den Zweck erfüllen, zugleich Überzeugung und Gesinnung zu sein. Die Wahrhaftigkeit in der Rede, deren Sinn es ist, andere zu überzeugen, wird daher instinktiv vorausgesetzt, wodurch die eigentliche Sinn-erfüllung der Rede in das Zentrum rückt und Zutrauen gegenüber der Wahrhaftigkeit der Rede ausgedrückt wird. Missbraucht das Gegenüber das implizierte Zutrauen der Rede, wird das Lüge genannt. Als Lüge wird nicht nur die Sinnverletzung gegenüber der Rede arriviert, sondern auch die Täuschung der Person auf Grund ihres natürlichen Zutrauens. Sie kommt einer

¹¹¹ Hartmann: Ethik, S.451.

¹¹² Hartmann: Ethik, S. 452.

¹¹³ Hartmann: Ethik, S. 458.

Erniedrigung des eigenen Wesens bei. Doch nicht nur das Gesagte kann als Lüge per se identifiziert werden, nicht anders das Handeln, das Verhalten oder die Tat wird von der Lüge missbraucht. Selbst das bloße Verschweigen eines Faktums ist eine Lüge.¹¹⁴

Eine Äußerung ist als wahrhaftig zu bekennen, wenn sich die andere Person, die im Kommunikationsmodell nach Shannon und Weaver¹¹⁵ als Hörer skizziert wird, auf deren Inhalt verlassen kann. Die Glaubwürdigkeit einer Aussage gehört mitunter zu den Grundzügen eines moralisch handelnden Menschen. Dadurch wird seine Aussage im gesellschaftlichen Wertesystem als „wahr“ angenommen. Der Lügner hingegen, der die Glaubwürdigkeit der Aussage verletzt, kann nicht als „wahr“ beschrieben werden, seine Moral als Zeuge einer wahrhaftigen Behauptung ist brüchig.¹¹⁶

Diverse Lügen lassen vermuten, dass die Benachteiligung des/r Belogenen nicht zu seinen/ihren Ungunsten ausfallen. Das sind jene Lügen, auf die sich eine Person aus Liebe zu seinem/ihren Nächsten einlässt, um die jeweiligen Personen vor einer Wahrheit zu schützen, die unter Umständen unmoralischer als die Lüge ist. Daraus ergibt sich eine neue Auffassung, wonach die moralische Lüge ein Hilfsmittel ist, um jene Personen, die als „Nächste“ wahrgenommen werden, vor der unmoralischen Wahrheit zu schützen. Problematisch wird der Sachverhalt, wenn die Lüge zu einem probaten Mittel wird, um die Wahrheit tunlichst zu vermeiden. In diesem Fall wird das Vertrauen in die Rede wieder missbraucht. Die Personen werden anschließend als unglaublich und unwahrhaftig stigmatisiert. Die Lügner werden nach den moralischen Ansprüchen gemessen, aber nicht als moralisch „voll“ verstanden, ihre Werte als Zeuge der Wahrheit sind verletzt.¹¹⁷

Der Konflikt zwischen Wahrheit und Lüge ist stets durch die Struktur der Situation abzuleiten. Es ist unmöglich, beiden Seiten zu entsprechen. Der Mensch, die Person, also das Wesen muss in der Lage sein, eine Entscheidung zu treffen. Ein neutrales Verhalten lässt sie auf der Stelle tanzen und nicht weiter vorankommen. Wer dem moralischen Wert genügen will, wird sich stets für die Wahrheit entscheiden, wer aber aus subjektiven Gründen oder aus objektiver Wahrnehmung zum Schutze einer anderen Person zur Lüge greift, verstößt gegen die Wahrhaftigkeit.

¹¹⁴ Mo verheimlicht Meggie die wahre Geschichte über ihre Mutter. Darüber hinaus erzählt er ihr nicht von seiner zauberhaften Gabe. (Dazu gibt es viele andere Beispiele: Staubfinger verheimlicht Mo, Resa zu kennen und sagt ihm nicht, dass er ihren Aufenthalt in der realen Welt kennt.)

¹¹⁵ Ernst, Peter: Germanistische Sprachwissenschaft. Eine Einführung in die synchrone Sprachwissenschaft des Deutschen. Wien: Facultas ²2011, S. 32.

¹¹⁶ Vgl. Hartmann: Ethik, S. 461.

¹¹⁷ Hartmann: Ethik, S. 462. Staubfinger dient wieder als Beispiel, aber auch Mo kann genannt werden.

3.3.5) Zuverlässigkeit und der Wert der Treue

Ebenso wie die Wahrhaftigkeit spielt die Zuverlässigkeit in der Konstituierung des Wesens eines Menschen eine übergeordnete Rolle. Dennoch ist ein Gegensatz zwischen den beiden Begriffen nicht zu übersehen. Die Zuverlässigkeit steht mit der Tat für das gegebene Wort im Einklang.¹¹⁸ Als zuverlässig können demnach all jene Personen identifiziert werden, deren Tat – in den meisten Fällen ein Versprechen – an Wert besitzt, deren Wille beim Gesagten bleibt, bis das Versprechen eingelöst ist.¹¹⁹

Nach Hartmann kann die Zuverlässigkeit wie folgt definiert werden:

Zuverlässigkeit ist die Fähigkeit des Menschen zu versprechen, d.h. so zu versprechen, dass der Andere der Einlösung gewiß sein kann.¹²⁰

Man kann also von einem gesellschaftlichen Normbegriff ausgehen, der die Individuen in einer Gesellschaft auf ihr Gesagtes festlegt. Zuverlässig sind nur jene, die sich an den moralisch definierten Rahmen halten, in dem die Zuverlässigkeit wirkt. Das bedeutet, dass sich der Wille und die Zuverlässigkeit, mit der ein Vertrag geschlossen wurde, im weiteren Verlauf nicht ändern darf. Wie zuverlässig eine Äußerung ist, hängt weiters von der sittlichen Reife des Menschen ab. Er/ Sie hat die Macht zu bestimmen, was er/sie will momentan und zukünftig will. Ist er sich dessen bewusst, ist das Versprechen im gesellschaftlichen Rahmen zuverlässig. Wird sich die Person erst im Nachhinein bewusst, welche Folgen ein Versprechen hat und den moralischen Vertrag mit seinem/ihren Gegenüber bricht, ist sie als unzuverlässig zu beschreiben. Der Wille eines Individuums ist demnach für den moralischen Vertrag, nämlich das Versprechen maßgebend. Einem Versprechen geht ein Wille zu dem Einverständnis des Versprechens voraus. Der Versprechende identifiziert sich folglich mit seinem Willen, mit seiner Intention, die hinter dem Versprechen steckt. Die Identität der Person ist in dem moralischen Vertrag, der in einem gesellschaftlich normierten Rahmen funktioniert, deponiert.¹²¹

Das Einhalten oder der Bruch eines Versprechens entspricht dem Festhalten oder dem Loslassen an der Treue zu sich selbst¹²², infolgedessen besitzt das Gegenüber die Wahl, auf der Treue der Person zu beharren oder nicht.

Ein Individuum wird in einer Gemeinschaft nur dann als „moralisch“ angesehen, wenn der Wert der Worte in einem Versprechen mit der Zuverlässigkeit und dem Willen der Person überein-

¹¹⁸ Hartmann: Ethik, S. 464.

¹¹⁹ Hartmann: Ethik, S. 465.

¹²⁰ Hartmann: Ethik, S. 465.

¹²¹ Hartmann: Ethik, S. 466.

¹²² Hartmann: Ethik, S. 466.

stimmt. Der Inhalt der sprachlichen Äußerung muss demnach in der intendierten Handlung erkennbar werden. Ist das nicht der Fall, werden die Zuverlässigkeit, der Wille, die Treue und die Moral jener Person in Frage gestellt.

Der Begriff der Treue muss allerdings differenzierter verwendet werden, als es bisher geschah.

Nach Hartmann ist die Treue

[...] nicht beschränkt auf das Halten von Versprechen und Vertrag. Ihr Feld ist ein weiteres.¹²³

Unter „weiteres“ sind Verpflichtungen zu verstehen, denen keine sprachlichen Äußerungen (Versprechen) vorangestellt sind, die ohne gegebenes Wort bestehen. Man verlässt sich daher auf die Gesinnung des Gegenübers, die Treue einzuhalten und nicht zu missbrauchen.¹²⁴

Getreu sind all diejenigen, deren Gesinnung auf die Identität, auf den Willen des Gegenübers abgestimmt ist. Entsteht in der Konstellation ein Widerspruch – das ist der Fall, wenn die Gesinnung nicht mehr mit dem Willen des Gegenübers übereinstimmt –, kann die Treue nicht aufrechterhalten bleiben, wodurch sie missachtet wird oder der Untreue verfällt.

Zum Abschluss des Abschnittes zeigt ein Zitat von Hartmann, das noch einmal den moralischen Wert eines gegebenen Versprechens, ganz gleich ob schriftlich oder mündlich, untermauert, den wahren Kern:

Alle Treue ist [...] letzten Endes Treue gegen sich selbst.¹²⁵

3.3.6) *Das Vertrauen und der Glaube in zwischenmenschliche Beziehungen*

Um an das vorherige Kapitel anzuschließen, sei noch erwähnt, dass die Treue nur für diejenigen sinnvoll ist, die sich auf das gegebene Wort und dessen Wahrhaftigkeit verlassen. Wo aber das Vertrauen nicht auf den genannten Grundlagen beruht, ist sie unklug, leichtfertig und verderblich.¹²⁶

Das Vertrauen und der Glaube in eine „Sache“, ein Ziel und einen Menschen ist stets mit einem Risiko verbunden. Einem Wagnis, das vermutlich keiner im Voraus zu erkennen vermag. Um Vertrauen und Glaubwürdigkeit auszubilden, braucht die Person zwei objektive Instrumente, die von Person zu Person unterschiedlich verankert sind – Mut und Kraft. Ohne Einsatz des Individuums kann das Vertrauen innerhalb zwischenmenschlicher Beziehungen nicht etabliert werden. Wo das Vertrauen und der Glaube des Menschen zu einem bestimmten Ziel vorhanden

¹²³ Hartmann: Ethik, S. 467.

¹²⁴ Siehe Tintenherz: Die Treue gegenüber dem Herrscher, dem Verwandten, dem Freund, dem Bekannten: Mo, Meggie, Elinor und Fenoglio vs. Staubfingen, Basta, Cockerell und Capricorn.

¹²⁵ Hartmann: Ethik, S. 468.

¹²⁶ Hartmann: Ethik, S. 469.

sind, kann deren Einsatz unbegrenzt steigen, weil der Wert des Vertrauens in die Sache bereits manifestiert wurde.

Die Fähigkeit, sich einem Gegenüber in Vertrauen und Glaube anzunähern, beschreibt Hartmann als moralische Kraft. In Bezug auf den Glauben geht er noch einen Schritt weiter, indem er ihn als „Grundlage echten Vertrauens“ definiert. Wie bereits besprochen existiert ein Vertrauen dieser Art nicht, wonach der Glaube ein Wagnis – ein Risiko für die Person, die sich der Werkzeuge bedient – bleibt sowie „im Grunde ein blinder Glaube“ ist.¹²⁷

Dazu ein weiterführendes Zitat von Hartmann:

Blinder Glaube (bzw. blindes Vertrauen) ist die in ihrer Art höchste Belastungsprobe moralischer Kraft, das wahre Kriterium der Echtheit [...] von Mensch zu Mensch.¹²⁸

Die moralische Ebene dieses Ansatzes wird insofern auf die menschliche Ebene übertragen, als die Beziehung zweier Personen zueinander im Sinne des Wortes Vertrauen fähig sein muss, dem Akt zu folgen. Wird dem nicht zur Genüge gefolgt, verirrt sich das Vertrauen und der Glaube kippt in Misstrauen und Irrglauben.

Dennoch ist und bleibt der Glaube eines der mächtigsten Instrumente im gesellschaftlichen Zusammenleben. Durch ihn vermögen die Individuen die Einigkeit untereinander in Abstimmung auf ein höheres gemeinsames Ziel zu etablieren, weil sie sich auf ihre Versprechen jeglicher Art verlassen können. Der Glaube bindet demnach eine Gruppe an ein spezifisches Vorhaben.

Hartmann sei wie folgt zitiert:

Er [der Glaube] ist die positivste bindende Kraft, die eine Mannigfaltigkeit [...] zur Einheit zusammenschweißt.¹²⁹

Thematisiert wird dieser Umstand durch das Zitat, dass die Pflicht einer Überzeugung darin besteht, im Bewusstsein des Vertrauens einem anderen zu folgen. Die private Gefühlsebene ist dem gemeinsamen Ziel untergeordnet. Die oben beschriebenen Ideen dienen dem gegenseitigen Vertrauen in einer Gesellschaft, die primär auf das Prinzip der Gemeinsamkeit – dem Erreichen eines Ziels – ausgelegt sind.

Wenn Vertrauen als der positive Aspekt in einer Gesellschaft beschrieben wird, ist das Misstrauen jene negative Perspektive im individuellen Zusammenleben, die nicht in das positive Umfeld eingebettet ist. Das Misstrauen gegenüber einer Sache, einem Ziel, einem Wesen ist die Auflösung jeglicher Bindung, die im Voraus geschlossen wurde. Das Misstrauen oder der

¹²⁷ Hartmann: Ethik, S. 470.

¹²⁸ Hartmann: Ethik, S. 471.

¹²⁹ Hartmann: Ethik, S. 471. Siehe auch das Ziel in der Tintenherztrilogie, das in diesem Kontext als Beispiel verwendet wird. Die jeweiligen Charaktere bilden im Laufe der Trilogie unterschiedliche Ziele heraus, die zu einem größeren Ganzen verknüpft werden müssen, um das gemeinsame Ziel erreichen zu können.

Unglaube in eine signifikante Aufgabe oder bedeutet, dass eine Person wird als Vereinzelung charakterisiert wird. Der Glaube als Fähigkeit, einer Sache, einem Wesen oder einem Ziel Vertrauen zu schenken, ist die Basis einer Gemeinschaft, der Ausgangspunkt jeglicher zwischenmenschlichen Beziehung.¹³⁰ Das wird erkennbar, wenn der Glaube als schöpferische oder kreative Macht definiert wird, die in fremden Wesen jene Ideen hervorbringt, an die sie wahrhaftig glauben. Das bedeutet allerdings eine unabhängige moralische Kraft des Glaubenden, durch die er fähig ist, seinen Glauben als glaubwürdig, vertrauenswürdig und zuverlässig zu artikulieren. Das allgemeine gute Zutrauen in einen Menschen bringt durchwegs sein positives Charakteristikum zu Vorschein, motiviert ihn dazu, in der Gemeinschaft Gutes zu tun. Das Zutrauen gibt ihm nach dieser Auffassung den Glauben an sich selbst (= Selbstbewusstsein). Wem im Gegensatz dazu kontinuierlich Misstrauen widerfährt, der kann nicht lernen, wie das Vertrauen in das andere Wesen zu rechtfertigen ist. Das Individuum infiziert sich durch das stetige Misstrauen zu einer vertrauensbrüchigen Person, einem Lügner. Daran anschließend fehlt der moralische Ansporn, dem Vertrauen sowie dem Glauben in seinen eigenen Charakter zu genügen. Das Wesen wird immer wieder zu dem gedrängt, was es durch diverse Vertrauensbrüche geworden ist.¹³¹ Die Idee hinter dem Verhältnis zwischen Vertrauen und Misstrauen ist die Auffassung, dass der Mensch allein durch seinen Glauben in der Lage ist, Gutes wie Böses in der realen und der fiktiven Welt zu schaffen, vor allem aber voneinander zu unterscheiden.¹³² Der wahre Wert des Vertrauens bildet sich jedoch erst heraus, wenn die Fähigkeit, jemandem zu vertrauen, auf Gegenseitigkeit beruht. Das wechselseitige Phänomen ermöglicht eine Beziehung höherer Art. Daraus etabliert sich die Gewissheit des gegenseitigen Eintretens füreinander sowie die temporäre Geborgenheit untereinander.¹³³ Je nachdem, wie die moralische Stärke eines Wesens ausgebildet ist, kann seine Glaubenskraft leicht oder nur schwer durch Enttäuschungen niedergebogen werden. Nach Hartmann besitzt der Mensch „eine zum guten Zutrauen geneigte Grundhaltung“¹³⁴ gegenüber seinesgleichen, die sich an einem allgemeinen Glauben an das Gute im Individuum orientiert. Daraus kann man ableiten, dass der Wille des Menschen zum Guten in jeder Person, in jedem Wesen gleichwohl ausgebildet ist. Die Gewichtung der Ausprägung differenziert allerdings die moralische Grundhaltung jeder Persönlichkeit oder Figur. Je mehr sich ein Individuum einem

¹³⁰ Hartmann: Ethik, 471.

¹³¹ Abermals sei die Komplexität Staubfingers erwähnt. Durch seine Vertrauensbrüche, die er sowohl Mortimer als auch Capricorn und dessen Handlangern gegenüber getätigt hat, schenkt ihm keine der beiden Seiten mehr das Vertrauen und den Glauben in seine Person, die er sich wünscht beziehungsweise verdient hätte.

¹³² Vgl. Hartmann: Ethik, S. 472.

¹³³ Hartmann: Ethik, S. 473.

¹³⁴ Hartmann: Ethik, S. 473.

anderen moralisch annähert, desto eher fühlt es sich in seiner Existenz durch das entgegengebrachte Vertrauen, die Zuverlässigkeit, die Treue und den Glauben, den es in sich trägt, bestätigt. Misstrauen, Irrglaube, Enttäuschung und Lüge wirken auf die moralische Stärke eines Wesens negativ. Um nicht ein weiteres Mal hintergangen zu werden, schützt sich jede Person durch seine Vorsicht und wird dadurch vielleicht selbst zu einem amoralischen Wesen.

Man darf nicht übersehen, dass das Untersuchungsfeld der Moral größer ist, als es in der vorliegenden Arbeit dargestellt werden kann. Für den weiteren Verlauf sind nur die bisher analysierten Moralbegriffe sowie deren Werte von Bedeutung.

In den folgenden Kapiteln werden einzelne Protagonisten der drei Romane von Cornelia Funke unter dem Aspekt der Moral einer ausführlichen Figurenanalyse unterworfen. Unter Umständen kann man für die ausgewählten Figuren zeigen, inwiefern sich ihre moralischen Werte im Laufe der Geschichte, die drei Romane umfasst, verändert haben.

Figurenanalytischer Teil - Charakterisierung, Dekonstruktion und die moralischen Werte der Figuren in der *Tintenwelt*

4) Die Zusammenfassung der Trilogie

Im ersten Teil der Trilogie werden die LeserInnen in den ersten Kapiteln sanft an die bestehende Problematik, an das Thema des Romans herangeführt. Man erfährt die Lebensumstände von Mortimer Folchart (im Folgenden wiederholt als Mo wie im Roman abgekürzt) und dessen 12jähriger Tochter Meggie. Bedingt durch seinen Beruf als Buchrestaurator ist Mo für Bücher jeglicher Art leicht zu begeistern. Die Leidenschaft, in die Welt spannender Geschichten einzutauchen, hat er an seine Tochter weitergegeben, denn auch für Meggie stellen Bücher eine gelungene Abwechslung zum Alltag dar. Die Empathie für die beiden Figuren entsteht spätestens mit der Konfrontation, dass Meggies Mutter Teresa vor vielen Jahren verschwunden ist. Meggie hat den Grund für den Verlust ihrer Mutter noch nicht erfahren. Mo kennt die wahre Geschichte, doch ist er mit seinem Wissen nicht allein.

Nach der kurzen Einführung tauchen die LeserInnen tiefer in den bevorstehenden Konflikt des Romanes ein. Zuerst tritt die Figur Staubfinger hervor,¹³⁵ der sich als alter Bekannter Mos herausstellt. Er löst aber bei Meggie Interesse und Misstrauen aus. Seine Bedeutung für die Geschichte wird zunächst nicht erkennbar. Nach einem entscheidenden Hinweis¹³⁶ sieht sich Mo mit seiner Tochter Meggie gezwungen, ihr Haus im Süden Deutschlands zu verlassen und bei Tante Elinor Loredan (mütterlicherseits) in Oberitalien Unterschlupf zu suchen. Inzwischen haben die LeserInnen erfahren, dass Mo eine besondere Fähigkeit besitzt. Er kann durch sein konzentriertes lautes Vorlesen von Geschichten die Figuren, die darin enthalten sind, als lebendige Wesen herauslesen, also gleichsam zum tatsächlichen Leben erwecken.

Exkurs:

Vorweg sei gesagt, dass Mos Frau Teresa in einer Nacht verschwand, als er ihr aus Fenoglios Roman „Tintenherz“ – es ist nach wie vor in Mos Besitz – vorlas.¹³⁷ Damals wurden drei Figuren – Staubfinger, Capricorn und Basta – aus dem Buch herausgelesen, während Teresa in die

¹³⁵ Funke, Cornelia: Tintenherz. Hamburg: Dressler 2003, S. 12: „Der Besuch ist für mich“.

¹³⁶ Funke: Tintenherz, S. 17: „Aber er [Capricorn] wird es [das Buch Tintenherz] so oder so bekommen! Ich sage es dir noch mal: Sie haben deine Spur!“

¹³⁷ Das Buch im Buch als ein Motiv phantastischer Literatur. Der Name des realen Buches (siehe dazu Fußnote 137) stimmt mit dem Titel des fiktiven Buches überein. Die Autoren sind aber andere. Das fiktive Werk im realen Buch hat der alternde Autor Fenoglio am Höhepunkt seiner literarischen Kunst geschaffen. Auch er bekommt eine große Rolle im Buch zugeschrieben. Die Figuren, die herausgelesen werden, erfordern einen Gegenstand oder gar eine Person als Platzhalter in der Geschichte.

Geschichte des Buches *Tintenherz* hineingesogen wurde. Fortan möchte Capricorn (der Widersacher) in seine Geschichte zurückgelesen werden, geht aber davon aus, dass Mortimer dazu in der Lage sei. Mortimer weiß seither, dass sein Vorlesen gefährlich ist, denn für jede Figur, die er in die Realität holt, muss jemand in die „Tintenwelt“ wechseln.

Nachdem Mortimer, Meggie, Staubfinger und sein gehörnter Marder Gwin – Mo wird von Staubfinger erpresst, worauf er einwilligt ihn auf die Reise mitzunehmen – bei Elinor eingetroffen sind, werden sie – wie von Staubfinger vorausgesagt – von Capricorns Männern aufgespürt. Mo wird von ihnen in ihr Versteck mitgenommen. Der Grund dafür ist das letzte Exemplar des Buches *Tintenherz*, das sich in Mos Besitz befindet.

Capricorn lässt sich die Gelegenheit nicht nehmen und zwingt Mo, einen Schatz aus einem anderen Buch herauszulesen. Als Mortimer ein weiteres Buch zugunsten Capricorns missbrauchen muss, liest er unabsichtlich den Jungen Farid aus der Geschichte „Tausendundeine Nacht“ hervor.

Farid ist wie Staubfinger ein Produkt des Zufalls. Er wird aus „seiner Geschichte“ in eine andere Geschichte gelesen, in der die reale Welt imitiert, aber seine Existenz verändert wird.

Hinzu kommt, dass die Kontextualisierung der Figuren zu keiner Zusammenfassung des Romans führen soll. Daher wird das einführende Kapitel des empirischen Teiles wie folgt geschlossen: Der Konflikt zwischen Gut und Böse zieht sich durch alle drei Teile der Trilogie von Cornelia Funke. Charakterisiert von allerlei phantastischen Motiven entwickelt die Geschichte mehrere Höhepunkte, in denen die einzelnen Figuren immer wieder aufs Neue Lösungen finden müssen, um das Böse zu besiegen. Das Vorhaben gelingt im ersten Teil dadurch, dass Meggie über sich hinauswächst und als Heldin alle anderen vor dem sicheren Verderben rettet.

Tintenblut schließt an die letzten Ereignisse in *Tintenherz* an. Staubfinger hat im Dichter Orpheus die „Zauberzunge“ gefunden, die ihn und Farid in die Tintenwelt lesen soll. Allerdings werden die beiden hintergangen, weil Orpheus ein Abkommen mit Basta hat. Nur Staubfinger wird in seine Geschichte zurückgelesen. Farid gelingt aber die Flucht. Er bittet Meggie um Hilfe. Gemeinsam wagen sie das Abenteuer und werden von Meggie in die Tintenwelt gelesen. Inzwischen tauchen Basta, Orpheus und Mortola in Elinors Haus auf. Mortola und Basta wollen Rache für den Tod Capricorns. Orpheus wird gezwungen, Resa, Mortimer und die beiden anderen Bösewichte in die Tintenwelt zu lesen (Mortola will Meggie vor Mos Augen töten). Mortimer wird von Mortola angeschossen und liegt fortan im Sterben. Sein Gesundheitszustand bleibt längere Zeit kritisch, bis er sich als Eichelhäher wieder erholt.

Inzwischen versuchen Meggie und Farid, Staubfinger vor Basta warnen. Als Meggie aber eine Nachricht von ihrer Mutter bekommt, scheint Staubfinger seine Interessen aufzugeben. Er hilft fortan Meggie bei der Suche nach ihren Eltern. Allerdings werden die beiden inzwischen von dem Natternkopf gefangen gehalten, weil dieser glaubt, in Mortimer den berühmten Räuber Eichelhäher gefunden zu haben (LeserInnen erfahren im Verlauf der Erzählung, dass Fenoglio Mortimer als Vorbild für seinen Räuber genommen hat). Geplagt von seinem schlechten Gewissen entscheidet sich der Autor Fenoglio, Staubfinger, Meggie und Farid zu helfen. Er schreibt eine Passage, welche Meggie zu ihren Eltern bringt. Sie bietet dem Natternkopf einen Handel an. Sollte er alle Gefangenen inklusive Mortimer/Eichelhäher freilassen, wird Mortimer dem Natternkopf ein Buch binden, welches ihn scheinbar unsterblich macht, vorausgesetzt, dass niemand die Worte „Herz – Blut – Tod“ in das Buch schreibt. Der Natternkopf hält sich an sein Versprechen und lässt die Gefangenen frei. Allerdings hat Basta andere Pläne und stellt sich der Gruppe auf dem Weg in den Wald entgegen. Nach einer kurzen Schlacht, aus der die Männer des schwarzen Prinzen siegreich hervorgehen und Basta letztlich durch Mortimers Schwert stirbt, beklagt Staubfinger mit Meggie den Tod Farids. Gezeichnet durch den Verlust geht der Feuertänzer einen Handel mit den weißen Frauen (Tod) ein und ermöglicht Farid die Rückkehr in das Leben und zu Meggie. Fenoglio fürchtet sich inzwischen vor der Eigendynamik seiner Geschichte und will sie endlich abschließen. Daraufhin wird Orpheus von Meggie in die Tintenwelt geholt, um Staubfinger in die Welt der Lebenden zurückzuholen.¹³⁸

Im abschließenden Band der Trilogie – *Tintentod*¹³⁹ – spitzt sich der Konflikt zwischen Meggies Eltern über die Frage zu, ob sie in der Tintenwelt, der Welt des Buches, bleiben oder in die reale Welt, in der das Buch geschrieben und gelesen wird, zurückkehren sollen. Schwerpunkt der Handlung ist die Auseinandersetzung zwischen Fenoglio, dem Erschaffer der Tintenwelt, und dem Plagiator Orpheus, der die Tintenwelt nach seinen Vorstellungen verändern will.

Mortimer muss unterdessen den Kampf gegen den Natternkopf, der zwar unsterblich ist, aber durch die Manipulation Mos wie das „Leere Buch“ langsam zu faulen beginnt, und dessen Soldaten fortführen und kämpft an der Seite des schwarzen Prinzen um die Freiheit in der Tintenwelt. Dabei wird er seine moralischen Prinzipien und Werte in eine Richtung verändern, die ihm ermöglicht das Böse endgültig aus der Tintenwelt zu vertreiben.

¹³⁸ Funke, Cornelia: Tintenblut. Hamburg: Oetinger 42015.

¹³⁹ Funke, Cornelia: Tintentod. Hamburg: Oetinger 42015.

Orpheus fühlt sich in der Tintenwelt sehr wohl und beginnt sie nach eigener Vorstellung sowie zu seinem Vorteil umzuschreiben, was Fengolio sehr missfällt. Resa, die inzwischen schwanger ist, möchte wieder zurück in die reale Welt. Sie schließt mit Orpheus einen Handel ab, wobei sie Mo dazu bringen soll, die weißen Frauen zu rufen. Als Gegenleistung schreibt Orpheus ihr die Zeilen, die sie und Meggie in die andere Welt zurückbringen.

In Wahrheit dient der Handel Orpheus als Köder, denn er will beim Tod Mo gegen Staubfinger eintauschen. Nachdem Resa sowie auch Farid, von Orpheus instruiert, Mo dazu überreden, ruft dieser die weißen Frauen herbei, die ihn, so wie es Orpheus heimlich plante, in ihre Welt entführen.

Der Tod, bzw. die „große Wandlerin“, will Mo bestrafen, weil er dem Natternkopf das „Leere Buch“, mit dem dieser unsterblich gemacht worden ist, gebunden hat und stellt ihm aus Liebe zu ihren Töchtern, den weißen Frauen, ein Ultimatum. Er soll bis zum Ende des Winters das Buch zerstören, da er ihn und seine Tochter Meggie sonst holen will. Mo geht auf das Ultimatum ein und bekommt Staubfinger an seine Seite gestellt.

Nachdem der Natternkopf mit Hilfe des Pfeifers alle Kinder Ombras entführt, liefert sich Mo im Tausch gegen diese an Violante aus, der Tochter vom Natternkopf, die ihm zuvor angeboten hatte, ihm zu helfen, ihren Vater zu töten. Darüber hinaus erklärt er sich bereit, das „leere Buch“ wieder instand zu setzen.

Als die Kinder wieder frei sind, werden sie vom schwarzen Prinzen zusammen mit Meggie, Farid, Fenoglio sowie Elinor und Darius, der sich und Elinor in die Tintenwelt gelesen hatte, im „Baum der Nester“ in Sicherheit gebracht. Dort kann Meggie mit Hilfe Fenoglios mehrfach die Ereignisse durch ihre Gabe des Vorlesens zum Guten wenden.

Schließlich erscheint ihr eine weiße Frau, die ihr „Das letzte Lied des Eichelhäfers“ (und somit Mo) auf ein Blatt Papier schreibt.

Inzwischen schafft Violante Mortimer auf die Burg im See, das verlassene Schloss Ihres Großvaters. Staubfinger begleitet ihn. Wie erwartet trifft auch ihr Vater, der Natternkopf, ein. Doch durch einen geheimen Gang nehmen seine Männer die Burg ein und der Natternkopf zwingt Mo, ihm ein neues Buch anzufertigen. Währenddessen ist Resa Mo zu Hilfe geeilt, diese steht ihm in Gestalt einer Schwalbe bei.

Schließlich bringt Natternkopfs Enkel Mo das „leere Buch“, mit dessen Hilfe er diesen töten kann, indem er die Wörter Herz, Blut, Tod hineinschreibt. Orpheus, der sich dem Natternkopf angeschlossen hat und ständig versucht, in die Geschichte einzugreifen, flieht nach Norden in die Berge.

Am Ende des Buches lebt Staubfinger wieder mit seiner Frau zusammen, Fenoglio ist wieder ein berühmter Dichter, Elinor hat sich das Nachbarhaus neben ihm gekauft, Mo bleibt zusammen mit Resa und Meggie in der Tintenwelt und ist wieder als Buchbinder tätig. Meggies kleiner Bruder, der fünf Monate später geboren wird, wächst ebenfalls in der Tintenwelt auf. Er will jedoch irgendwann die andere Welt besuchen, von der ihm Elinor erzählt hat, weil er glaubt, sie sei spannender und aufregender als seine Welt.¹⁴⁰

In den folgenden Kapiteln werden die prominentesten Figuren der Trilogie nach der Figurenanalyse von Fotis Jannidis skizziert und zugleich ihre moralischen Gewichtungen aufgezeigt. Das führt schließlich zu einem Überblick über den Wert der Moral der ausgewählten Figuren in der dreiteiligen Romanreihe.

5) Mortimer Folchart

5.1) Tintenherz

5.1.1) Typisierung und Kontextualisierung als Figur

Die Figur ist ein Protagonist, dessen Motive und Geschichte gründlich von der Autorin Cornelia Funke übermittelt werden. Nach Jannidis sind Figuren menschlich konnotiert, wenn es sich bei der Information, die LeserInnen über die Figur erhalten, um die Entität eines Menschen handelt. So ist die Information „*Mortimer Folchart, Bücherarzt*“¹⁴¹ ausreichend, um die Figur Mortimer als Menschen zu identifizieren. Als Referenz dient das Kompositum „Bücherarzt“. Das Grundwort „Arzt“ enthält das semantische Merkmal eines Mannes, dessen genauere Bezeichnung auf den Menschen zurückverfolgt werden kann.

Einen weiteren Ansatz, um Mo als Menschen zu identifizieren, stellt das Erklärungsmodell der „theory theory“ dar. Weil Mo in seiner Geschichte nicht als Objekt im engeren Sinne wahrzunehmen ist, wird er als etwas Erfahrbares, etwas Menschliches, das einer Person nahekommt, wahrgenommen. Dabei sind zwei spezifische Dispositionen zu unterscheiden, die äußere und die innere Dimension. Essentiell ist für den weiteren Verlauf nur die äußere Seite, weil sie sich auf die körperliche Dimension dieser Figur konzentriert. Durch die äußere Darstellung wird der Figur eine Position in dem narrativen Kontext zugewiesen. Die äußeren Merkmale der Figur Mo sind die, wie sie in unserem Kulturkreis einem Menschen entsprechend,

¹⁴⁰ Die Zusammenfassung des dritten Teils wurde (mit kleinen Veränderungen) folgender Website entnommen: <http://tintenherz.wikia.com/wiki/Tintentod> (zuletzt abgerufen 28.3.2018).

¹⁴¹ Funke: Tintenherz, S. 22.

normiert sind. Es handelt sich dabei um das Fühlen sowie Einfühlungsvermögen in seine Umgebung, sprachliche Fertigkeiten. Als dritter Punkt sei die soziale Kommunikation genannt.¹⁴² Entgegen kommt der Theorie der Ansatz von Seymour Chatman, der Figuren als autonome Einheiten (dem Menschen ähnlich) etabliert sieht. Auch diese Theorie hält dazu an, Figuren in der gleichen Art und Weise wie wirkliche Menschen zu „lesen“.¹⁴³ Diese Art der Personalisierung erfolgt über die Auswahl der Merkmale einer Figur, wodurch sie in weiterer Folge immer ein wesentlicher Teil der Geschichte ist. Die Figur Mortimer wird in den drei Romanen mehrfach durch weitere Merkmale gekennzeichnet und „ausgebaut“, wodurch sie sowohl an Komplexität gewinnt als auch ihre Charaktereigenschaften verändert. Folgende Charakteristika sind aufzulisten: Eine Figur kann mehrere Identitäten durch die Nennung mehrerer Namen (Mo – Mortimer – Zauberzunge) erhalten¹⁴⁴, dazu *Bücherliebhaber* (aufgezwungen durch seinen Beruf als Buchrestaurator), *treuer Freund*. Das entscheidende Merkmal, das Mo charakterisiert, ist die Fähigkeit, bestimmte Figuren im Zweifelsfall aus Büchern herauszulesen, um gleichzeitig lebendige Menschen an diese Bücher zu „verlieren“. Dadurch kann er als Zauberer definiert werden, der sein Inventar in den Beschwörungen anderer Figuren wiederfindet.¹⁴⁵ Vorrangig bleibt er dennoch ein Mensch, weil er seine Gabe als „Zauberer“ selbst in den Hintergrund stellt, sie sogar als Fluch sieht:

„Weil ich nicht will, dass Meggie mich auch für so etwas wie einen Zauberer hält“.¹⁴⁶

Und:

„[...]Ich habe mir geschworen, nie wieder vorzulesen.“¹⁴⁷

Das ungewöhnlichste Merkmal der Figur Mo ist im Diskurs seiner Handlung, seines Verhaltens, sei es auf mentaler oder physischer Ebene, nicht nachvollziehbar, weil es kein Merkmal ist, mit dem sich die Figur selbst identifizieren will.¹⁴⁸ Die Prädikationsbedingung, die für die eben genannten Aspekte zuständig ist, nämlich die Merkmale einer Figur nachvollziehbar zu machen, greift für die Charakterisierung Mos als Zauberer nicht. Umgekehrt sind aber sämtliche Merkmale, die Mo als Mensch definieren, zu jeder Zeit nachvollziehbar, wodurch er als

¹⁴² Ganten, Detlev (Hg): Was ist der Mensch? Berlin, New York: de Gruyter 2008, S. 61.

¹⁴³ Iser, Wolfgang (Hg): Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive. München: Wilhelm Fink Verlag, 1975, S. 253.

¹⁴⁴ Roeder, Caroline (Hg): Ich! Identität(en) in der Kinder- und Jugendliteratur. Kopaed 2009, S.80. Spinner meint, dass der Name eines Protagonisten, dazu zählen die doppelte oder die mehrfache Namensgebung auf die Identitätsentwicklung der Person einwirkt.

¹⁴⁵ Brittnacher, Hans Richard und Markus May (Hg): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 408.

¹⁴⁶ Funke: Tintenherz, S. 166.

¹⁴⁷ Funke: Tintenherz, S. 167.

¹⁴⁸ Siehe Seite 10: Prädikationsbedingung

menschliche Entität identifiziert werden kann.¹⁴⁹ Darüber hinaus ist Mortimers Existenz in der fiktiven Welt, durch seine Anwesenheit stabil eingebettet, wodurch er an Präsenz in der Geschichte gewinnt, obwohl er ursprünglich nicht zur „Tintenwelt“ gehörte. Dem Typus seiner Figur ist durch die nahezu ständige Erreichbarkeit eine Konstanz zuzuschreiben, die Jannidis im Zusammenhang mit der Textgeschichte und der „Lebens“-Geschichte einer Figur sieht. Daraus entsteht eine komplexe Textstruktur, die es LeserInnen ermöglicht, ihre Träume und Wünsche in das Narrativ einfließen zu lassen. Die Entität Mortimer erhält eine individuelle Gestalt und hängt mit der mentalen Repräsentation der LeserInnen zusammen. Mortimer ist sowohl als Vater (und der damit verbundenen Verantwortung gegenüber seiner Tochter Meggie) als auch als Protagonist, der den Konflikt mit seinem Antagonisten Capricorn führt, oder als Freund, der versucht, Staubfinger zu helfen, für das mentale Modell der LeserInnen wiederkehrend in einer anderen Funktion erreichbar.

Weiters wird Mortimer von der Autorin in der Fortführung des Romans und in seinen Erweiterungen der Handlung immer aktiv eingesetzt. Mo erlebt im Laufe des ersten Teils eine Variation an Konflikten, die ihn während des Prozesses verändern, was sich im zweiten und dritten Teil mit zum Teil neuen Benennungen und Zuschreibungen von anderen Charaktereigenschaften fortsetzt. Zu benennen sind außerdem der Vater-Tochter-Konflikt, das Verhältnis von Treue und Untreue gegenüber Staubfinger sowie der ewige Kampf gegen Capricorn und seine Nachfolger, um deren Pläne nach einer Allmachtsfantasie, die allerdings ausschließlich in der Tintenwelt ausgelebt wird, zu stoppen. Durch die Einbettung in die Konflikte und Geschehnisse avanciert er zu einer der Hauptfiguren aller drei Teile. Darüber hinaus kann seine Figur als Protagonist der Trilogie bezeichnet werden, weil sein direktes Gegenstück (der Antagonist) nicht nur in der Figur Capricorn zu erkennen ist, sondern später als Flachnase und Natternkopf auftritt.

In ihrer Beurteilung muss also die Entscheidung getroffen werden, inwiefern die Figur Mo die Merkmale des klassischen Protagonisten in sich vereint. Der zentrale externe Konflikt zwischen Protagonist und Antagonist steht in allen drei Romanen im Vordergrund der Handlung: Als Mo, von seiner Gabe nichts ahnend geschweige den wissend, unabsichtlich Capricorn aus dem Werk „Tintenherz“ herausliest, wünscht sich der „neue“ Erdenbürger nichts sehnlicher, als gemäß seines aus dem Spätmittelalter skizzierten Charakters die Herrschaft in der realen Welt an sich zu reißen. Daher trachtet er danach, Mos Leben und Roman in seinen Besitz zu bekommen, weil er dessen zauberhafte Gabe für seine Zwecke missbrauchen möchte.

¹⁴⁹ Im zweiten und dritten Teil der Trilogie greift schließlich die Prädikationsebene neue Merkmale der Figur Mo auf, die ihn in im weiteren Verlauf nicht mehr nur als Menschen identifiziert („Eichelhäher“).

Darüber hinaus wird die Figur Mortimer durch eine auktoriale Erzählerrede charakterisiert. Das bedeutet, dass die Figur Mo als Quelle zuverlässig ist und sich die LeserInnen darauf verlassen können, über seine Aktionen genug Informationen für den weiteren Verlauf der Geschichte zu erhalten. Das folgende Beispiel dient nicht nur für die auktoriale Erzählerrede, in der die Figur Mortimer indirekt charakterisiert wird, weil nur ein Verhaltensmuster dargestellt wird, das ihm zugeschrieben wird. Auch der Figurenkontext, charakterisiert durch sein Verhältnis zu Meggie, lässt eine Charakterisierung Mos sinnvoll erscheinen.

Nur vorgelesen hatte Mo ihr nie aus ihren Büchern. Nicht ein einziges Mal [...], nicht ein einziges Wort, sooft sie [Meggie] ihm die Bücher auch auf den Schoß gelegt hatte.¹⁵⁰

Allerdings gibt es, wie oben angemerkt, andere Optionen, um eine Figur zu charakterisieren. Darunter fällt die Manipulation als eine Charakterisierungsform, wodurch eine Figur anhand der Aussagen, die über sie (in ihrer Abwesenheit) vermittelt werden, ausgeformt und erweitert wird.

Ein Beispiel:

„Liest dein Vater dir oft vor, Meggie?“, fragte Staubfinger [...] „Nein“, sagte sie. [...] „Frag ihn, warum er dir nicht vorliest“, sagte Staubfinger. „Aber lass dich nicht mit irgendwelchen Ausreden abspeisen“.¹⁵¹

Als LeserIn erhält man dadurch Informationen, dass Mortimer nicht vorlesen möchte, allerdings aus einem bestimmten Grund, den man zu dieser Zeit bereits erfahren hat, aber auf den Umstand aufmerksam gemacht wird, dass Mo durch diese Äußerung und Manipulation im Narrativ charakterisiert ist.

Der Aspekt der Relevanz trägt eine weitere wichtige Rolle, wenn man die Figur Mortimer dekonstruieren möchte. Als LeserIn erhält man dadurch wesentliche Informationen, die sich zu einem spezifischen Muster strukturieren lassen, in denen „lebensweltliche“ Faktoren eine Rolle spielen, weil die fiktive Welt nahe an unserer realen Welt aufgebaut ist. Durch diesen Umstand erhalten die LeserInnen in dem situativen Rahmen, in dem sich die Figur bewegt, weitere Einzelinformationen, die sich in das Muster der Figur Mortimer eingliedern lassen, aber seine größere Bedeutung unterstreichen:

„Mo“, fragte sie [Meggie] [...] „was will dieser...Capricorn von dir?“ [...] „Ein Buch“, antwortete Mo [...] „Ein Buch? Warum gibst du es ihm nicht?“ „Das geht nicht. Ich werde es dir bald erklären, aber nicht jetzt. In Ordnung?“¹⁵²

¹⁵⁰ Funke: Tintenherz, S. 26.

¹⁵¹ Funke: Tintenherz, S. 64.

¹⁵² Funke: Tintenherz, S. 37 – 38.

Als LeserIn erhält man unter anderem die Information, dass das Buch „Tintenherz“ für den Aufbau der Figur Mortimers eine relevante Quelle ist, wodurch weitere Aussagen, die über Mortimer, das Buch sowie Meggie angedeutet werden, zu einem strukturierten Muster zusammengefügt werden. Als LeserIn darf man demnach die Information nicht unreflektiert lassen, weil in diesem Zitat der zukünftige Konflikt zwischen Meggie und dem Roman von Fenoglio ebenso thematisiert wird wie die kommende Auseinandersetzung zwischen Meggie und Mo:

„Fast kam es ihr so vor, als spinne jemand ein hauchfeines Netz um sie beide, ein Netz aus Geheimnissen und Lügen, das immer dichter wurde.“¹⁵³

Im Zuge der Charakterisierung eröffnet sich die Frage, inwiefern Mo direkt beziehungsweise indirekt charakterisiert worden ist. Im ersten Band der Reihe ist nicht Mos äußere Erscheinung von Belang, sondern die Worte, Taten, Eigenschaften und Gesinnungen¹⁵⁴, die aus spezifischen Handlungen resultieren. Der Begriff „Zauberzunge“ ist also kein äußeres Merkmal per se, sondern eine Eigenschaft, durch die Mortimer im Roman charakterisiert wird, genauso wie er später als „Eichelhäher“ in Erscheinung tritt. Relevant ist allerdings die Häufigkeit des Begriffs „Zauberzunge“. Denn durch die variierende Wiederholung wird die prägende Eigenschaft Mos am Beginn des ersten Romans markiert. Sie wird ihn bis zum Ende begleiten. Ein weiteres Beispiel für eine indirekte Charakterisierung ist seine Stimme: „Keine Stimme klang so wie die ihres Vaters. Mo konnte Bilder mit ihr in die blanke Luft malen.“¹⁵⁵

Und:

Es gab nur noch Mos Stimme [...], die jedem Wort einen anderen Geschmack gab und jedem Satz eine Melodie! [...] Alle schwiegen. Kein Laut war zu hören außer Mos Stimme, die Buchstaben und Wörter zum Leben erweckte.¹⁵⁶

Die Figur Mortimer ist vordergründig über die sprachlichen Konstruktionen seitens Cornelia Funkes definiert, was Rückschlüsse auf seinen Charakter zulässt, die von den LeserInnen erahnt werden können.

Auffallend ist, dass die Dichte, in der Mortimer Figureneigenschaften zugeschrieben werden, über das gesamte Narrativ des ersten Teils verteilt wird, weil in unregelmäßigen Abständen neue Figureninformationen skizziert werden, um der Geschichte die notwendige Spannung als Lektüre für LeserInnen zu gewährleisten.

¹⁵³ Funke: Tintenherz, S. 66.

¹⁵⁴ Siehe Fußnote 72: Wilhelm Scherer sieht in der indirekten Charakterisierung den wahren Nutzen, weil LeserInnen durch Analyse der Worte, Taten, Eigenschaften und Gesinnungen auf den Charakter einer Figur schließen können.

¹⁵⁵ Funke: Tintenherz, S. 17.

¹⁵⁶ Funke: Tintenherz, S. 193.

5.1.2) *Die moralische Dimension*

Mortimers Moral wird durch den Konflikt zwischen dem Protagonisten und dem Antagonisten definiert. Sein moralisches Handeln beruht auf der Tatsache, dass er ein friedliches Zusammenleben aller Figuren ermöglichen möchte. Der Wert dieser Aussage ist zu überprüfen, weil moralisches Handeln den Rückzug subjektiver Standpunkte voraussetzt. In die Geschichte „geworfen“ erfährt man als LeserIn während Staubfingers Besuch im ersten Teil, dass Mortimer mit seiner Tochter Meggie vor den Nachstellungen Capricorns auf der Hut sein muss.

Wie kann eine moralisch handelnde Figur nach den Normen des moralischen Handelns agieren – siehe das friedliches Zusammenleben aller Figuren –, wenn sie vor dem Konflikt, der das Zusammenleben in seiner Familie gefährdet, flieht?

Hier passt der Verweis auf Dagmar Fenner, die diesen Disput aufgearbeitet hat. Es ist demnach nicht nachweisbar, wie moralisch eine Figur dem allgemeinen Nutzen entsprechend handelt. Sie definiert – wie oben beschrieben – das moralische Handeln als gerechtfertigt, wenn das moralisch Richtige für alle Beteiligten die bestmögliche Alternative ist.

Mortimer handelt also seiner moralischen Perspektive entsprechend richtig, indem er versucht, durch das ständige Umziehen seine Tochter vor der Vergangenheit zu schützen. Er muss erkennen, dass sein Vorhaben – nicht zuletzt den Handlungen anderen Figuren geschuldet – misslingt und seine Alternative in der Bekämpfung des Antagonisten Capricorn entsteht.

Erneut muss genauer differenziert werden, weil die Anhänger Capricorns mit Mortimers Alternative nicht übereinstimmen. Darum ist die Definition Fenners nach der bestmöglichen Alternative für alle Beteiligten nicht zulässig, sondern – auf den Roman bezogen – die bestmögliche Alternative der Beteiligten, die sich der Gesetze und den Normen der Moral bedienen möchten. Die Anhänger Capricorns fallen aus der Gruppierung der Guten heraus, weil ihr Handeln genauso wie das seine moralisch nicht gerechtfertigt ist. Mortimers Handlungen und sein Verhalten können als moralisch gerechtfertigt interpretiert werden, weil der Großteil der Gesellschaft, in der die Figur moralisch wirkt, eine bestmögliche Alternative in der Konfrontation des Antagonisten sehen.

Mos moralische Werte sind neben der Gerechtigkeit mitunter die Tapferkeit, was im zweiten und dritten Teil ins Zentrum des Geschehens treten wird, weniger die Nächstenliebe, aber selbst diese Qualität findet eine kurze Erwähnung, wie viertens die Wahrhaftigkeit – damit verbunden die Lüge, die Treue sowie der Glaube an seine zwischenmenschlichen Beziehungen, verkörpert in der Sehnsucht, seine Frau Teresa wiederzusehen.

5.1.2.1) Der Wert der Gerechtigkeit

Der Aspekt von Mos Gerechtigkeit wurde oben bereits in Bezug auf der Linie Ungleiches den Ungleichen erwähnt. In der Beziehung zu Capricorn lässt sich einmal mehr Platons These rechtfertigen, dass es besser sei, nach erlittenem Unrecht zu leiden als selbst Unrecht zu tun. Beide Motive sind auf Mo in seinen Konflikten mit Capricorn oder Flachnase zu gebrauchen, zumal sich Mos Empfinden von Gerechtigkeit im Verlauf der Geschichte immer wieder verschiebt. Unrecht erleidet er, als er von Staubfinger hintergangen wird, weil er von ihm an Capricorn verraten und von dessen Männern entführt wird. Hinzu kommt, dass auch seine Tochter Meggie unter diesem Unrecht, das Mo zugefügt wird, leiden muss. Es könnte sein, dass dadurch Mo selbst für das Geschehen verantwortlich gemacht wird, also nicht Staubfinger, sondern er der eigentliche Verräter ist:

„Erst hat er dich verraten, und danach hat er diesem Capricorn noch das Buch und deine Tochter auf einem Tablett serviert.“¹⁵⁷

Wenig später kommt es zu einer Unterredung zwischen Mortimer und Capricorn, in der das Unrecht, das Mo angetan wurde, nochmals thematisiert wird:

„Du weißt genauso gut wie ich, dass du von nun an alles tun wirst, was ich verlange“, sagt er [Capricorn]. „Jetzt, wo sie [Meggie] da ist, wirst du sicherlich nicht mehr so starrköpfig sein [...]“.“¹⁵⁸

Ein weiteres Beispiel:

„[...] Du bist der Letzte, dem ich eins [ein Exemplar des Buches] geben würde“, antwortete Capricorn [...] „Es tut mir Leid, Zauberzunge [...]. Wir sind alle Lügner, wenn es uns nützt“.“¹⁵⁹

Mo wollte, bevor Capricorn sämtliche Ausgaben des Romans Tintenherz verbrennen ließ, ein Exemplar für sich retten. Jedoch blieb ihm der Wunsch seitens Capricorn verwehrt, weil der zurecht fürchtete, von Mo am Ende doch wieder in seine Geschichte zurückgelesen zu werden, also das geliebte Erdenleben als Verbrecher wieder zu verlieren. Drei Beispiele wurden ausgewählt, in denen die Figur Mortimer Unrecht gegen sein Wesen erleiden muss, was das durch die Rahmenbedingungen des Narrativs unterstützt wird.

Das zweite Motiv, das Mos Gerechtigkeit erweist, tritt erst in Kraft, als ihn im Verlauf der Geschichte – wie oben erwähnt – mehrere Male Unrecht zugefügt wird, was bedeutet, dass er sich den Machenschaften seines Antagonisten fügen muss.

¹⁵⁷ Funke: Tintenherz, S. 149.

¹⁵⁸ Funke: Tintenherz, S. 178.

¹⁵⁹ Funke: Tintenherz, S. 182.

Die Gerechtigkeit verschiebt sich jedoch, als Mortimer den Autor Fenoglio trifft und ihm den entscheidenden Tipp gibt, das Buch Tintenherz umzuschreiben, dass Capricorn wieder aus der konkreten Welt ausgeschlossen werden kann. Ungleiches den Ungleichen – Mo möchte Gerechtigkeit erfahren für das, was Capricorn ihm angetan hat:

„[...] Mo [...] flog mit den Augen die Zeilen entlang, die Fenoglio hinzugefügt hatte, und las mit fester Stimme zu Ende, was der alte Mann geschrieben hatte: „Und Capricorn fiel auf sein Gesicht, und sein schwarzes Herz stand still, und alle, die mit ihm gebrandschatzt und gemordet hatten, verschwanden – wie Asche, die der Wind verweht.“¹⁶⁰

Capricorn muss die tatsächliche Welt am Ende wieder verlassen, weil Mortimer nach dem Motiv Ungleiches dem Ungleichen handelt, sich für das Unrecht, das ihm seitens des Antagonisten angetan wurde, revanchiert, indem er ihn als Ungleichen, als Feind behandelt und ihn am Ende der notwendigen Gerechtigkeit zuführt.

5.1.2.2) Der Wert der Tapferkeit

Mos Tapferkeit zeichnet sich seit der Situation ab, als er von Capricorns Männern aus dem Haus der Großtante Elinor entführt wird. Er stellt den Wert des geheimnisvollen Buches, welches Capricorn für seine eigenen Zwecke benötigt, über sein eigenes Wohl. Ihm ist bewusst, dass in der Aktion ein Wagnis liegt, weil er moralische Verantwortung gegenüber seiner Tochter Meggie und deren Großtante Elinor zeigen muss, um sie zu schützen:

„Ich gebe es euch!“ [...] „Aber ich komme mit euch mit, denn ich will das Buch zurückhaben, sobald Capricorn es nicht mehr braucht.“ [...] „Wie sieht’s aus, nehmen wir seine Tochter gleich mit?“ [...] „Nein!“, fuhr Mo ihn [Flachnase] an. „Meine Tochter bleibt hier, oder ich werde euch das Buch nicht geben!“¹⁶¹

Man kann daran weiters erkennen, dass auch Meggie, die direkt als Mortimers Tochter in dem Absatz charakterisiert wird, von seiner Tapferkeit betroffen ist, weil Mortimer die Schuld, das Buch in seinem Besitz zu wissen, bewusst auf sich nimmt, um ihre Identität zu schützen.

Ein weiteres Mal ist Mo gezwungen, für eine höhere Sache seine Tapferkeit zu zeigen, als Meggie gefangen und von Basta und Flachnase in Capricorns Dorf gebracht wird. Mortimer versucht sie zu befreien: „Und ich werde Meggie da rausholen [...] Ich will meine Tochter zurück.“¹⁶² Er weiß jedoch, dass dieses Vorhaben mit einem Wagnis verbunden ist. Die Unversehrtheit seiner Tochter, ihre zerbrechliche Identität als Teenager, verlangt seinen Einsatz. Er tritt als Vater bewusst für Meggie ein – auf die Gefahr hin, dass er und sie auf ewig in Capricorns Besitz bleiben – wodurch sein Mut als selbstständiger Wert für die LeserInnen deutlich

¹⁶⁰ Funke: Tintenherz, S. 542.

¹⁶¹ Funke: Tintenherz, S. 81.

¹⁶² Funke: Tintenherz, S. 458 – 461.

wird. Das heißt, dass Mortimer wieder sein eigenes Wohl einer höheren Idee, nämlich seiner Tochter Meggie, unterordnet. Das ist der Inbegriff der Tapferkeit nach Nicolai Hartmann.¹⁶³

5.1.2.3) Der Wert der Nächstenliebe

Inwiefern in der Figur Mortimer der Wert der Nächstenliebe ausgebildet ist, lässt sich nicht exakt analysieren. Als Vater empfindet er selbstverständlich vorrangig Liebe für seine Tochter Meggie, die ihm keinesfalls fremd ist, denn das ist naturgemäß die Grundvoraussetzung, die gegeben sein muss, damit von Nächstenliebe gesprochen werden kann.¹⁶⁴ Ein Schlupfloch findet sich aber in dem Zitat (oben Seite 28), als es heißt, dass Nächstenliebe das Wertgefühl für den anderen ist. Demnach wäre die Nächstenliebe der Definition nach bei Mortimer sichergestellt. Jedoch lässt Cornelia Funke Mortimers Nächstenliebe nur zu seiner Tochter Meggie aufscheinen, die sich in der Vater-Tochter-Beziehung niederschlägt, wodurch die nötige Objektivität seitens Mortimers verloren geht, der sich als Vater ohnehin in das andere Innere seiner Tochter hineinversetzen kann.

Interessanter ist in diesem Zusammenhang die Beziehung zu Staubfinger, der wie Mortimer durch das magische Vorlesen einen Teil seiner Familie zurücklassen musste, aber umgekehrt, weil Mortimer seine Frau Resa an das Buch Tintenherz verloren hat, während er in der realen Welt unglücklich lebt, auf Verständnis und Zuneigung setzen kann. Die Gemeinsamkeit besteht in der Erfahrung, dass durch den Prozess des Vorlesens Familien entzweit wurden, aber wieder vereint werden können. In Bezug auf Hartmanns Ethik bildet sich Nächstenliebe durch die beidseitige Erfahrung des Erlebten aus, woraus zuerst Sympathie entsteht, die in einem Füreinandersein mündet. Die Sympathie der beiden Figuren ist allerdings zu hinterfragen, weil die Beziehung von Mo und Staubfinger durch Verrat und Enttäuschung überschattet wird:

„[...] jetzt sind wir wohl quitt, Staubfinger und ich“, sagte er. „Obwohl ich mich frage, wie Capricorn ihn für den Verrat bezahlen wird.“¹⁶⁵

An anderer Stelle:

„Du hast ihnen erzählt, wo wir sind! Wer sonst? Was hat Capricorn dir diesmal versprochen?“¹⁶⁶

Die beiden Figuren eint das Schicksal, durch das einmalige Vorlesen geliebte Menschen verloren zu haben. Das Füreinander spiegelt sich in ihrer komplizierten Beziehung wider, für die im

¹⁶³ Siehe S. 27.

¹⁶⁴ Siehe S. 28. Nicolai Hartmann erwähnt, dass die Nächstenliebe ein Bindeglied zwischen dem direkten Inneren einer Person an einem anderem Inneren einer fremden Person ist.

¹⁶⁵ Funke: Tintenherz, S. 149.

¹⁶⁶ Funke: Tintenherz, S. 368.

ersten Teil keine Lösung gefunden werden kann, sodass sie die beiden folgenden Romane entsprechend mitprägen wird. Am Ende des zweiten Teils „stirbt“ Staubfinger in der Tintenwelt, um in die entscheidenden Abläufe des dritten Teils wieder eingreifen zu können, weil er als einziger die Logik des Antagonisten Natternkopf versteht.

Daraus ergibt sich, dass Mortimers Nächstenliebe in beiden Fällen – Meggie und Staubfinger – der Theorie Hartmanns nach nicht vollwertig ausgebildet ist, wodurch er eine erste moralische Instanz verliert, was sein Verhalten im zweiten und dritten Teil erklärt, in denen er den LeserInnen als „Krieger“ präsentiert wird. In welchem Maß sich dieser Umstand auf seine moralische beziehungsweise ethische Reife auswirkt, bleibt also abzuwarten.

5.1.2.4) Der Wert der Wahrhaftigkeit

Der moralische Wert der Wahrhaftigkeit könnte für den eben angedeuteten Umstand Auskunft geben. Wie bereits besprochen ist die Glaubhaftigkeit einer Aussage ein Grundzug eines moralisch handelnden Menschen. Doch in der Darstellung der Wahrhaftigkeit darf die Lüge – siehe oben Seite 30 – nicht außer Acht gelassen werden. Das zeigt sich in der zentralen Bedeutung der Beziehung zwischen Mortimer und Meggie im ersten Roman. Aus dem Zueinander der beiden entwickelt sich die Geschichte. Dabei wird Meggie schon nach kurzer Zeit von ihrem Vater angelogen, weil er ihr nicht sagen will oder kann, was mit ihrer Mutter geschehen ist. Ihr Zutrauen zum eigenen Vater wird dadurch getäuscht und auf die Probe gestellt.

Auf die Frage „Müssen wir weg wegen ... gestern Nacht?“¹⁶⁷ entgegnet Mortimer mit einer Lüge „Unsinn, nein!“¹⁶⁸. Der/die Leser/in kennt aber durch den vorangegangenen Besuch Staubfingers den wahren Grund, wodurch Mortimer der Lüge bezichtigt werden kann.

Als Vater verschweigt er seiner Tochter den Umstand, der dazu führte, dass Meggie ohne Mutter aufwächst. Auch das bloße Verschweigen des Faktums ist eine Lüge, die Mortimers Wahrhaftigkeit in Frage stellt, obwohl er sein Schweigen in der weiteren Erzählung brechen muss, sodass seine erste Lüge, durch die Meggie getäuscht wird, in der erfahrenen Geschichte ohnehin revidiert wird. Zusätzlich sind die Finten von Mortimer keine Lügen, die die Figur Meggie benachteiligen. Mortimer versucht die „moralische Lüge“ als Hilfsinstrument einzusetzen, um die Person, die ihm am nächsten steht, zu beschützen. Wenn sich die moralische Lüge als Hilfsmittel zeigte, der Mo abschwören musste, kommt es bei der ersten Begegnung mit Fenoglio zu einer weiteren Lüge:

¹⁶⁷ Funke: Tintenherz, S. 22. Ergänzung: Am Anfang des Narratives steht der Besuch Staubfingers im Zentrum. Er warnt Mortimer vor einer kommenden Gefahr, die er nicht unreflektiert lässt..

¹⁶⁸ Funke: Tintenherz, S. 23.

„Da gibt es nicht viel zu erzählen.“ Meggie hörte Mos Stimme an, dass er nicht vorhatte, dem alten Mann [Fenoglio] die Wahrheit zu erzählen.“¹⁶⁹

In diesem Fall missbraucht Mortimer abermals das Vertrauen der Rede im Verhältnis zu seinem Gegenüber. Mortimers Aussagen sind unglaubwürdig und werden als unwahr ausgewiesen, wodurch er nach den moralischen Maßstäben und Ansprüchen nicht als moralisch „voll“ präsentiert werden kann. Vielleicht macht ihn gerade das als Romanfigur interessant und für die LeserInnen attraktiv. Mortimer verstößt, ganz gleich ob aus subjektiven Gründen – siehe Beispiel Fenoglio – oder durch den objektiven Schutz für Meggie, gegen die Wahrheitspflicht des Vaters, gegen das Prinzip der Wahrhaftigkeit, indem er in neutralen Situationen, in denen er die Entscheidung zu treffen hat, ob sein Verhalten moralisch oder unmoralisch ist, die Lüge vorzieht. Das kennen viele Kinder vom Verhalten der eigenen Eltern.

Mit der Wahrhaftigkeit geht natürlich das entscheidende Maß an Zuverlässigkeit und Treue einher. Mit der Zuverlässigkeit wird die Fähigkeit des Menschen erklärt, die ihn ermächtigt, Gesagtes so zu versprechen, das sich sein Gegenüber der Einlösung gewiss sein kann. Mortimer ist anders als etwa im dritten Teil in der ersten Geschichte noch nicht in der Lage, dem moralischen Anspruch gegenüber Staubfinger gerecht zu werden. Nachdem Mortimers Lüge während seines ersten Treffens mit Fenoglio vom eigentlichen Autor des Romans *Tintenherz*, dem in den letzten Kapiteln des ersten Teils ein Schwerpunkt gewidmet ist, entlarvt wird, sieht er sich gezwungen, das Versprechen, das Staubfinger zuvor von Mortimer eingeholt hat, zu brechen.¹⁷⁰

„Es kommt jemand darin vor, dem ich versprochen habe, sie [die Geschichte] nicht zu erzählen [...] Also gut, ich erzähle es Ihnen [...]“.¹⁷¹

Mos Äußerung, dass er das Versprechen halten möchte, verliert ihre Glaubwürdigkeit. Dadurch verschiebt sich seine ethische Reife. Mortimer wird im Nachhinein bewusst, welche Folgen das Versprechen hat, das er nicht halten kann. Er hält den moralischen Vertrag mit Staubfinger nicht aufrecht, wodurch Mortimer als unzuverlässig im Sinne der moralischen Dimension charakterisiert wird.¹⁷² Mortimer ist in diesem Bezug nicht als moralisch zu werten, weil die Worte des Versprechens nicht mit seiner Zuverlässigkeit übereinstimmen. Die sprachliche Äußerung intendiert nicht das erhoffte Verhalten seitens Staubfingers. Dadurch wird Mortimers Moral im Hinblick auf seine Zuverlässigkeit fraglich. Eine weitere Möglichkeit, Mortimers Verhalten als unmoralisch zu betrachten, bietet die Bewertung seiner Treue. Staubfinger verlässt sich auf die

¹⁶⁹ Funke: *Tintenherz*, S. 277.

¹⁷⁰ Funke: *Tintenherz*, 272.

¹⁷¹ Funke: *Tintenherz*, S. 278 – 279.

¹⁷² Die Zuverlässigkeit und Unzuverlässigkeit darf nicht mit der Begriffsdefinition im Kapitel „Aufbau einer Figur“ verwechselt werden.

Gesinnung Mortimers, seine Identität nicht preiszugeben. Mortimer ändert allerdings – wie in anderen Fällen – seine Gesinnung, wodurch diese im Widerspruch zu Staubfingers Willen steht. Mos Treue kann nicht aufrechterhalten werden, weil er sie selbst missachtet und daher zurecht der Untreue verfällt, also von Capricorns Männern entführt wird. Seine moralische Reife ist unter dem Blickwinkel von Zuverlässigkeit oder Treue nicht gegeben.

5.1.2.5) Der Wert des Glaubens und Vertrauens in die Mitfiguren

Mortimers zwischenmenschliche Beziehungen sollen in einem letzten Schritt Aufschluss darüber geben, inwiefern sein Glaube und sein Vertrauen ein Wagnis für seinen Charakter als Figur darstellen. Mortimers Vertrauen und der Glaube an seine Beziehungen werden vor allem von den Figuren Staubfinger sowie Capricorn auf die Probe gestellt. Mos Glaube verursacht dadurch Misstrauen und Irrglaube gegenüber den beiden anderen Figuren, weil er das Vertrauen in die gegenseitigen Beziehungen verlieren muss. Der Wert des Vertrauens bildet sich dagegen bei Mortimer in den Beziehungen heraus, die er zu Elinor, Meggie, Fenoglio und Farid aufbauen kann. Er orientiert sich an dem Guten, das in den genannten Charakteren vorhanden ist, und bezieht daraus den Glauben als eine moralische Kraft, Einigkeit zum Zwecke eines höheren Ziels zu etablieren.¹⁷³

Die vorangegangenen Ideen reflektierend lässt sich zusammenfassen, dass die Figur Mortimer in dem Roman *Tintenherz* nur zum Teil der nötigen Moral entsprechend agiert. Die moralische Reife gerade in Bezug auf die Einhaltung von Versprechen ist bei Mortimer nicht erkennbar. Weiters benützt Mortimer die Lüge als ein probates Mittel, um im Narrativ an sein Ziel zu kommen. Er handelt wiederholt entgegen dem moralischen Anspruch. Hingegen scheint sein Empfinden für Gerechtigkeit, seine Tapferkeit und seine Nächstenliebe der moralischen Norm entsprechend ausgebildet zu sein. Dennoch nützt er unmoralische Instrumente, um im Verlauf der Erzählung erfolgreich zu sein, wodurch die ethische beziehungsweise moralische Reife seiner Figur im ersten Band der Trilogie noch nicht endgültig abgerundet erscheint.

5.2) Tintenblut

5.2.1) Typisierung und Kontextualisierung als Figur

Die Figur des Protagonisten verändert sich im zweiten Teil der Romanreihe deutlich. Dennoch bleibt ein Aspekt seiner Identität gleich. Er ist wie im ersten Teil als Mensch zu identifizieren. Durch die Benennung seines Namens wird diese These gestützt. Allerdings, das ist vermutlich das interessanteste Faktum, wird er nicht länger als Zauberzunge identifiziert. Das liegt daran,

¹⁷³ Das gemeinsame Ziel äußert sich in der Vernichtung Capricorns.

dass diese Rolle mit Orpheus nun eine andere Figur einnimmt. Mortimer spielt zu Beginn der Geschichte keine tragende Rolle, sondern wird vielmehr in seine Schranken gewiesen. Er stirbt beinahe. Doch genau aus dieser Nahtoderfahrung entsteht eine neue Figur, die Mortimer verkörpern muss. Der Figurenanalyse folgend beginnt mit der Einführung der Figur (in diesem Fall die rein situative, auf den Text bezogene Einführung – die physische muss noch warten), die dazugehörige Identitätsbildung der Entität:

[...] die Geschichten vom Eichelhäher [...] Die unglaublichen Taten des tapfersten aller Räuber, des edlen und furchtlosen Eichelhähers.¹⁷⁴

Das sind die ersten Informationen, die die LeserInnen über die neue Figur erfahren. Es ist noch nicht klar, wer die Erfindung Fenoglios tatsächlich ist. Die auf den folgenden Seiten anschließenden Merkmalbündel ergeben ein Muster, das die LeserInnen gezielt in eine bestimmte Richtung führt. Die Handlungen des Eichelhähers werden in der Tintenwelt auf einmal Realität, doch nach wie vor ist nicht bekannt, wer das Individuum verkörpert.

Das Narrativ verändert sich, als Mortimer von Mortola in der Tintenwelt angeschossen wird. Ab diesem Zeitpunkt hört der Buchbinder aus dem ersten Teil der Trilogie zu existieren auf, auch wenn er nicht tot ist. Die eine Existenzbedingung der Figur ist im Narrativ gegeben, aber die Prädikationsbedingung wechselt (wie im ersten Teil bei Mortimer) zu einem anderen Figurenmerkmal, das in Bezug auf Mortimer im Narrativ nachvollziehbar wird:

Und dann die Narbe. Genau dort, wo die Lieder es sagen. Ich hab sie gesehen [...] Die Worte der Nessel fielen Resa ein: Und wenn du [Resa] klug bist, lässt du nicht allzu viele die Narbe an seinem [Mortimers] Arm sehen.¹⁷⁵

Die Figur des Eichelhähers wird durch diesen Prozess in der Geschichte identifizierbar und charakterisiert.¹⁷⁶ In der narrativen Welt verändern sich die Bedingungen, in denen Figuren identifiziert werden, ständig. Also verändert sich auch die Identifizierung von Mortimer, der vom Buchbinder und der Zauberzunge zum Eichelhäher verwandelt wird, zum tapfersten aller Räuber. Im Verlauf der Narration erhalten die LeserInnen, wie bereits erwähnt, Hinweise über die neue Figur, die zu einem Muster strukturiert werden. Die Verwandlung der Figur ist mit Fenoglios Geständnis abgeschlossen. Er berichtet Meggie, dass er gerne echte Menschen als Vorbild für seine Figuren nimmt:

¹⁷⁴ Funke: Tintenblut, S. 153. Fenoglio schafft in seiner Geschichte ein eigens Märchen. Auch an diesem Beispiel kann die Intertextualität zwischen der fiktiven Welt in der Fenoglio lebt und der fiktiven Welt im Märchen analysiert werden, die im Verlauf des Narratives an Realität gewinnt.

¹⁷⁵ Funke: Tintenblut, S. 266.

¹⁷⁶ Funke: Tintenblut, S. 372. Man tendiert also dazu, die Figuren Fenoglios in der gleichen Art und Weise zu lesen wie wirkliche Menschen, wodurch die Transparenz der Figur lebendiger wird und aus dem Narrativ der fiktionalen ausdringt. Je näher die fiktive Welt (die Märchen des Eichelhähers) an die reale Welt (Mortimer) angenähert ist, desto lebendiger erscheint die Transparenz.

„Nicht jeder Schriftsteller tut das, aber ich habe die Erfahrung gemacht, dass es sie einfach lebendiger macht! Gesichtsausdrücke, Gesten, eine Körperhaltung, die Stimme, vielleicht ein Muttermal oder eine Narbe - ich stehle hier, ich stehle dort, und schon beginnen sie zu atmen, bis jeder, der von ihnen hört oder liest, glaubt, sie anfassen zu können! Für den Eichelhäher kamen nicht viele infrage...“

Mo. Fenoglio hat ihren Vater zum Vorbild genommen.¹⁷⁷

Durch die Charakterisierung, die Mortimer als Eichelhäher identifiziert, ist der dynamische Prozess, in dem sich die Figur entwickelt, bezeichnet. Die Informationen, die Fenoglio darlegt, vermitteln den Eindruck, dass die Lebenswelt funktionaler wird, wodurch die reale Welt über die narrative Welt dominiert. In diesem Fall ist es umgekehrt, denn durch die funktionale Lebenswelt wird der Eichelhäher in seinem eigenen spezifischen Narrativ erschaffen. Weil die reale Dimension der fiktiven ähnelt, gelingt es der Figur, über sein Narrativ hinauszuwachsen und in der äußeren physischen Dimension des Vorbildes zu existieren. Die Anwesenheit des Eichelhähers ist in die weitere Darstellung stabil eingebettet. Durch die Prädikationsbedingung sind die Merkmale seiner Figur (Narbe, Räuber, Vogelmaske) für die LeserInnen nachvollziehbar.

Daher wird Mortimer in der Tintenwelt als Eichelhäher nach seinem scheinbaren Tod in dem Narrativ neu strukturiert. Der Begriff Zauberzunge wird fortan nur mehr von Farid und Staubfinger verwendet. Weil Mortimer nicht mehr liest, erfährt das Merkmal einen Stillstand. Darüber hinaus wird er von seinen Verwandten (Meggie und Resa) weiterhin als Mo identifiziert, wodurch seine reale Menschlichkeit mit der figuralen Menschlichkeit (Eichelhäher) koexistiert. Mit der dynamischen Veränderung der Figur, geht ein moralischer Entwicklungsprozess einher. Dieser wird im nächsten Kapitel analysiert.

5.2.2) *Die moralische Dimension*

Mit Bedacht auf die Entwicklung beziehungsweise Veränderung der Figur werden auch die moralischen Prinzipien und Werte umstrukturiert. Die Ähnlichkeit im Konflikt zwischen Protagonisten und Antagonisten besteht weiter, folgt dem Muster des ersten Teils der Romanreihe, bedeutet das Zentrum von Mos moralischer Dimension. Die Normen des moralischen Handelns verändern sich nicht, jedoch die differenzierten Aspekte, die bereits für den ersten Teil analysiert wurden. Der Tod des Natternkops stellt nämlich die bestmögliche Alternative für die Gesellschaft in Ombra dar, von der Mortimer umgeben ist. In einem weiteren Schritt

¹⁷⁷ Funke: Tintenblut, S. 372.

soll untersucht werden, inwiefern sich der Wert seiner Gerechtigkeit, Tapferkeit, Nächstenliebe, Wahrhaftigkeit, Treue und das Vertrauen, sogar der Glaube gegenüber seinen Mitfiguren manifestiert. Es ist noch zu bemerken, dass nicht jeder Wert in gleichem Maße analysiert werden kann, weil nicht immer eindeutige Hinweise auf die jeweiligen Werte gegeben sind. Dennoch soll versucht werden, den Verlauf der ethischen Reife und deren Entwicklung nachzuvollziehen.

5.2.2.1) Die Gerechtigkeit

Der Wert der Gerechtigkeit bildet sich bei Mortimer als Eichelhäher erst heraus, als er zu der neuen Figur transformiert wird. Die Einstellung seiner Gerechtigkeit verändert sich also gegenüber dem Wert in *Tintenherz*. Als Mortimer, der fortan in dem Narrativ seitens des Antagonisten als Eichelhäher bekannt ist, gemeinsam mit seiner Frau Resa und anderen Gefangenen auf die Nachburg gebracht wird, werden die beiden wieder getrennt. Das Motiv Ungleiches dem Ungleichen ist identifizierbar, weil Mortimer aufgrund seiner Identität Unrecht erfahren muss:

Einer der Berittenen stieß sie so grob mit dem Stiefel zurück, dass sie hinfiel. Und Mo spürte ein Ziehen in der Brust, als hätte der Hass etwas geboren. Ein neues Herz, kalt und hart, das töten wollte. [...] Gleich vier Soldaten standen um ihn herum, packten ihn, und er stellte sich vor, wie er sie tötete, einen nach dem anderen.¹⁷⁸

Im Gegensatz zu dem Wert der Gerechtigkeit in *Tintenherz* will Mortimer jetzt aktiv die Soldaten seiner Gerechtigkeit zuführen. Damit scheint er seine eigenen moralischen Prinzipien zu vergessen. Durch seine neue Identität als Eichelhäher wird der Drang nach Gerechtigkeit nicht nur gestärkt, sondern massiv verändert, sogar in eine Richtung, die nicht der Norm der gesellschaftlichen Richtlinien entspricht.

Für die LeserInnen wird deutlich, dass sich Mos Gerechtigkeit in eine Richtung verschiebt, die nur zum Teil als moralisches Handeln angesehen werden kann. Zweifelsohne bietet der Tod der Soldaten eine Alternative an. Diese ist aber in Hinblick auf die Situation, in der sich Mortimer befindet, nicht auf den allgemeinen Nutzen der Gesellschaft projiziert. Er möchte aus subjektiver Perspektive handeln und seine Form der Gerechtigkeit ad hoc ausführen und seine Gerechtigkeit für seine Ziele und Präferenzen einsetzen. Das entspricht nicht der Theorie, wonach eine intendierte Handlung moralisch sein kann.

5.2.2.2) Die Tapferkeit

¹⁷⁸ Funke: *Tintenblut*, S. 471.

Mortimers Tapferkeit verblasst im Verlauf der gesamten Erzählung. Gerade in *Tintenherz* zeichnet er sich unter anderem durch seine Tapferkeit aus. Er stellt das Wohl der anderen vor sein eigenes, obwohl er sich des Risikos bewusst ist, das er dadurch eingeht. In *Tintenblut* dagegen ist Mortimers Tapferkeit erst gegen Ende des Buches für die LeserInnen erfahrbar. Er kämpft gegen Basta, als dieser mit seinen Gefolgsmännern Mortimer und den anderen Gefangenen der Nachburg hinterherjagt. Nachdem Basta Farid tötet, überlegt Mortimer nicht lange und stößt, wohl bedacht in der Rolle des Eichelhäfers, sein Schwert in Bastas Leib:

Er achtete nicht auf die Flammen, die ihm entgegenfuhren. Er stieß Basta das Schwert durch den Leib, als hätte er nie etwas anderes getan, als wäre nun das von jetzt an sein Handwerk: das Töten.¹⁷⁹

Die Flammen symbolisieren das Wagnis, das der Eichelhäfer überwinden muss, um an Basta heranzukommen, aber auch das Feuer kann den Mut, die Tapferkeit des Eichelhäfers nicht mehr aufhalten. Der Wert der Tapferkeit nimmt für die Rolle des Helden einen Wert ein, dem er erst gerecht werden muss.

5.2.2.3) Die Nächstenliebe

Ähnlich wie im ersten Teil des Romans gelingt es im zweiten Teil wieder nicht, den Wert der Nächstenliebe für Mortimer detailliert zu analysieren. Allerdings bieten sich zwei Schlupflöcher an. Einerseits empfindet Mortimer wie in *Tintenherz* auch in *Tintenblut* eine natürliche Nächstenliebe für seine Tochter. Sie geht zwar ein Stück weit verloren, weil die – wie bereits besprochen – nötige Objektivität Mortimers fehlt, um sich in ein fremdes Ich hineinzusetzen. Andererseits bietet die neu entfachte Beziehung zu Resa einen flexibleren Ansatz, obwohl sie keine Fremde für Mortimer ist. Dennoch gilt, dass sich die beiden in der Vorgeschichte des ersten Teils verloren haben, ehe sie im Verlauf der Geschichte in „Tintenherz“ doch wieder vereint wurden. Im Zweiten Teil besteht ihre Nächstenliebe darin, dass sie die getrennten Erlebnisse in der Tintenwelt (Resa) und in der realen Welt (Mortimer und Resa) gemeinsam aufarbeiten. Beide sind in der Lage, sich in das Ich des anderen hinanzusetzen. Die beidseitige Erfahrung des Erlebten ist die Voraussetzung für das Füreinandersein, das sie wieder leben können.

Die Nächstenliebe zu den anderen Figuren kann nicht ausgebildet werden, weil dafür die nötigen Hinweise und Informationen fehlen, die gegeben sein müssen, um den Wert darstellen zu können.

¹⁷⁹ Funke: *Tintenblut*, S. 663.

Darüber hinaus kann der Wert der Wahrhaftigkeit bei Mortimer nicht analysiert werden, weil er wegen seiner neuen Funktion als Eichelhäher nicht mehr in Situationen kommt, in denen er sie unter Beweis stellen muss. Die Treue und das Vertrauen scheinen für Mortimer im zweiten Teil der Trilogie nicht mehr von besonderer Bedeutung zu sein. Vielleicht ist das ein erstes Anzeichen dafür, dass sich mit Mortimers neuer Identität der Wert und die Prinzipien seines moralischen Handelns geändert haben. Essentiell sind die Beziehungen zu seinen Mitfiguren, die wesentlich informativer in Bezug auf die moralische Veränderung sind.

5.2.2.4) Die zwischenmenschlichen Beziehungen

Mortimers zwischenmenschliche Beziehungen bleiben im zweiten Teil größtenteils bestehen und werden sogar erweitert. Die Beziehung zu Capricorn fällt weg, dafür kommt jene zum Natternkopf und dem schwarzen Prinzen¹⁸⁰ hinzu.

Die Beziehung zu Meggie verläuft ähnlich linear zu *Tintenherz*, weil sich beide Entitäten zu Beginn der Geschichte wieder voneinander entfernen. Diesmal ist der Hintergrund ein anderer. Meggie liest in den Notizbüchern, die ihre Mutter während ihres Aufenthaltes in der Tintenwelt angefertigt hat. Mortimer stört das. Mit Sorge beobachtet er Meggie bei ihrer Lektüre. Die daraus resultierenden Streitigkeiten bleiben den LeserInnen nicht verborgen.¹⁸¹ Während einer weiteren Auseinandersetzung wird die Kluft, die abermals zwischen Tochter und Vater einreißt, vergrößert. Der Glaube daran, dass Meggie die Sorgen ihres Vaters versteht, lässt Mortimer im Stich:

Er sah sie an, suchte in ihrem Gesicht nach dem Einverständnis, das er früher immer dort gefunden hatte, aber diesmal fand er es nicht.¹⁸²

Mortimer ist nicht in der Lage seine private Gefühlsebene Meggies Sehnsucht nach der Tintenwelt unterzuordnen. Als Meggie gemeinsam mit Farid in die Tintenwelt eintaucht, scheint die Kluft zwischen ihr und ihrem Vater zu wachsen. Dem steht die Tatsache gegenüber, dass sich beide Figuren mit Fenoglio verbünden, um dem Natternkopf eine wohl durchdachte Falle zu stellen. Durch das gemeinsame Ziel, ihn zu töten, finden beide wieder das Vertrauen zueinander, das letztlich auf Gegenseitigkeit beruht. Die moralische Annäherung auf Basis des Vertrauens lässt Mortimer wiederum als einen moralisch Handelnden erkennbar werden, der für die Gesellschaft bereit ist, das Richtige zu tun (Versöhnung mit seiner Tochter Meggie, inklusive der untereinander abgesprochenen Falle für den Natternkopf).

¹⁸⁰ Der schwarze Prinz ist der König der Spielleute in der Tintenwelt.

¹⁸¹ Funke: Tintenblut, S. 40.

¹⁸² Funke: Tintenblut, S. 93.

Mortimers moralische Beziehung zu seiner Frau Resa bleibt im Verlauf der Geschichte blass, obwohl sie von Sorge und Angst geprägt ist. Die emotionalen Umstände sind allerdings kein Indiz für die Ausbildung ethischer Reife auf beiden Seiten. Die Gefühlsebene behält im Gegenteil die Oberhand gegenüber einem möglichen gemeinsamen Ziel (Wiedervereinigung mit Meggie), wodurch das Vertrauen und der Glaube zueinander wohl bestärkt werden, aber keinem höheren Ziel dienen. Ähnlich ist die Sachlage in der ambivalenten Beziehung zu Staubfinger, die bereits für den ersten Teil analysiert wurde. Darauf aufbauend flacht die Beziehung der beiden Figuren zueinander ab. Es kommt zu keinem Zeitpunkt in der Narration zu einer Situation, in der das Vertrauen und der Glaube auf beiden Seiten gewichtet wird. Darüber hinaus scheint in Bezug auf das Verhältnis der beiden Entitäten kein klares höheres Ziel mehr definiert worden zu sein, wodurch sich das Vertrauen und der Glaube nicht mehr niederschlagen können. Umso interessanter erscheint die Beziehung zum Autor Fenoglio, der in *Tintenblut* eine zentrale Rolle einnimmt, weil die Tintenwelt letztlich auf seiner Erfindung beruht.

Das Vertrauen und der Glaube an Fenoglio wird eher als eine Art Spiel verstanden, in dem Fenoglio versucht, durch seine niedergeschriebenen Worte die fiktive Welt zu verbessern:

Es ist alles ein Spiel, Fenoglios Spiel, dachte Mo, während er an den silbernen Säulen entlangschritt.¹⁸³

Mortimer beweist Mut und Kraft, als er dem Natternkopf das Buch der Unsterblichkeit übergibt (das ist Fenoglios Plan), der Tatsache gewiss, dass Fenoglios Worte die Geschichte der Tintenwelt so verändert haben, dass die Geschichte einen vorprogrammierten und gewünschten Verlauf nehmen wird, wodurch sich das Vertrauen zu Fenoglio ausbilden kann, weil fortan im Narrativ ein für die Figuren unbekanntes Wagnis entsteht.

Mortimers moralische Bedenken ändern sich mit der neuen Identität des Eichelhäfers in eine Richtung, die ihm selbst fremd erscheint. Seine Handlungen sind von subjektiver Natur, privater Gefühlsebene und schwammigen moralischen Werte gekennzeichnet. Das liegt vermutlich daran, dass Mortimer – für einen Protagonisten untypisch – im zweiten Teil nicht präsent genug ist, um der Geschichte seine Moral zu vermitteln. Erst gegen Ende des zweiten Teils bildet sich mit dem Glauben an Fenoglio ein Funke ethischer Reife aus (er wird objektiver – siehe Fußnote 276, Seite 87), der im letzten Teil *Tintentod* zu analysieren ist, um ein endgültiges Fazit in Bezug auf Mortimers moralische Entwicklung zu geben. Für den letzten Teil sind jene Werte analysiert, die sich auch tatsächlich verändern.

¹⁸³ Funke: *Tintenblut*, S. 641.

5.3) Tintentod

5.3.1) Typisierung und Kontextualisierung als Figur

In *Tintenherz* war Mortimer als Protagonist zu identifizieren, was in *Tintenblut* wieder zu finden ist, allerdings erst ab dem Zeitpunkt, als die Geschichte Fenoglios ihren Zauber wirken ließ und sich Mortimer im weiteren Verlauf als „Eichelhäher“ herauskristallisierte. In *Tintenblut* wird zu Beginn der Narration deutlich gemacht, dass Mortimer wieder als Protagonist agiert, der in einem Konflikt mit dem Natternkopf steht. Als Räuber Eichelhäher ist er ein kaltblütiger Held, der dem bunten Treiben in der enteilten Geschichte Fenoglios den Frieden zurückbringen soll. Interessant ist dabei das Spannungsverhältnis, in dem er abwechselnd seitens seiner Familie als Mortimer, seitens der Gefolgsleute des schwarzen Prinzen (Gefährte) als Eichelhäher und seitens Staubfingers und Farids als Zauberzunge erkannt und benannt wird.

Durch diese Nennungen seiner Namen werden die jeweiligen Eigenschaften für die LeserInnen dargelegt. Die differenzierte Bezeichnung seiner Namen dient dazu, um die Figur Mortimer, Zauberzunge und Eichelhäher voneinander unterscheiden zu können, zeigt aber auf der anderen Seite, wie aufgefächert seine charakterliche Komplexität mittlerweile ist. Durch die mehrfache Identitätsbildung erhöht sich der Grad dieser Komplexität, die zum Anlass für ein Verwirrspiel der LeserInnen wird. Die Unterscheidungsfunktion tritt mit den zusammenhängenden Zuschreibungen von Figureninformationen (Familienmensch und Buchbinder, Leser und Zauberzunge, Räuber und Mörder) detaillierter hervor.

Darüber hinaus kann Mortimer durch seine Identitäten in unterschiedlichen Dispositionen wahrgenommen werden. Dadurch erhält jede Identität Mortimers eigene Merkmalsbündel, die den Charakter der jeweiligen Identität widerspiegeln. Durch die Existenzbedingung ist jede Identität in das Narrativ eingebettet, aber die Prädikationsbedingung lässt nur den Eichelhäher (Räuber) und Mo (den Vater und Buchbinder) zu, weil das Verhalten Mortimers in Bezug auf diese beiden Identitäten für die LeserInnen zu jeder Zeit in seinem Geschehen nachvollziehbar ist. Allerdings verändern sich die Bedingungen, unter denen eine Figur identifiziert wird, ständig. Deshalb entsteht das Konstrukt einer Figur, das über die fiktive Welt (Tintenwelt) hinausführt (Identität Mo), aber von ihr abhängig bleibt (Eichelhäher). Mo als Zauberzunge scheint die Verbindung zwischen allen Möglichkeiten und Formen zu sein:

Auch Zauberzunge nahm den Eichelhäher mit sich. Es schien, als ritt er neben ihm, und Staubfinger fragte sich zum ersten Mal, ob die beiden nicht doch nur zwei Seiten desselben Mannes waren. Was immer die Antwort war – der Buchbinder liebte diese Welt ebenso wie der Räuber.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Funke: *Tintentod*, S. 727.

Durch die Erzählerrede wird für die LeserInnen eine mögliche Wahrnehmung der Figur Mortimer inszeniert, werden Erwartungen an die Figur geschaffen. Thomas Koch versteht die Erzählerrede als Charakterisierungsform, deren Information nicht in Frage gestellt wird. Durch ihre Zuverlässigkeit entsteht für die LeserInnen eine operative Dynamik zwischen der Textgeschichte Mortimers (Märchen über den Eichelhäher) und der Lebensgeschichte seiner Figur (Buchbinder Mo). Daraus resultiert eine komplexe Textstruktur, in die viele LeserInnen ihre Wünsche und Träume in die jeweilige Identität Mortimers einfließen lassen können, wodurch der Buchbinder Mo in Bezug auf die Parallelidentität als Zauberzunge und Eichelhäher für die LeserInnen eine vielfältige Gestalt annimmt und als individuelle Vorstellung einer mentalen Repräsentation der LeserInnen wirkt.

Im Zuge der Relevanz werden die differenzierten Identitäten Mortimers verwendet, um im Text eine bestimmte Handlung und Struktur herzustellen, die als spezifische Funktion der jeweiligen Identitäten dient. Demnach dürfen die LeserInnen keine wichtigen Informationen über die Identitäten unberücksichtigt und unreflektiert lassen:

„[...] Mortimer [...] man nennt ihn nicht umsonst Zauberzunge, auch wenn er zurzeit einen anderen Namen trägt [...].“

„Mortimer! [...] Er liest nicht mehr. Der Buchbinder spielt jetzt lieber den Räuber – die Rolle, die du [Fenoglio] ihm auf den Leib geschneidert hast.“¹⁸⁵

Das Paradigma, an dem die Entwicklung dieser Figur erkennbar ist, zeigt sich im mehrfachen Wechsel der „Ehrentiteln“. Mortimer trägt im dritten Teil wieder einen anderen Namen (Eichelhäher), er ist nicht mehr die Zauberzunge oder der Buchbinder, die andere Figuren in ihm sehen. Seine Veränderung zum Räuber ist abgeschlossen.¹⁸⁶

5.3.2) Die Veränderung der moralischen Dimension

Durch die Veränderung der Entität Mortimer verändern sich auch die moralischen Werte, die zur Ausprägung seiner Figur beitragen. Inwiefern sich Mortimers Moral nun endgültig im Vergleich zu *Tintenherz* und *Tintenblut* verändert hat, wird in den folgenden Zeilen analysiert. Dabei werden nur die moralischen Werte berücksichtigt, die sich tatsächlich im Narrativ erkennen lassen und verändern. Das heißt nicht, dass die übrigen Werte nicht vorhanden sind. Im Gegenteil, sie sind präsent, haben sich aber im Verlauf des gesamten Narratives auf die Trilogie bezogen nicht merklich verändert. Mortimers Tapferkeit ist von den gleichen Umständen geprägt, er stellt den Wert der Sache, der Personen (das ist situationsabhängig) vor das eigene Wohl.

¹⁸⁵ Funke: *Tintentod*, S. 67 – 68

¹⁸⁶ Funke: *Tintentod*, S.98/9 über die Totenhände des Buchbinders.

Der Wert bleibt also in der Geschichte in sich geschlossen und stabil. Der Wert der Wahrhaftigkeit wurde für den ersten Teil detailliert analysiert. Im zweiten Teil erscheint er nicht wichtig, weil Mortimer nicht in Situationen agiert, in denen er dem Wert gerecht werden muss. In *Tintentod* tritt dieser Wert zunächst in den Hintergrund, weil er als Räuber und Eichelhäher nicht den Anspruch hat, dem Wert zu genügen. Mortimers Zuverlässigkeit und Treue sind in *Tintenherz* präsent, in *Tintenblut* und *Tintentod* nicht, wohingegen das Vertrauen und der Glaube Werte sind, die sich in der Trilogie, bedingt durch die Figurenkonstellationen, zu jeder Zeit in jedem Geschehen erkennen lassen. Durch diese beiden Werte kann Mortimer den Glauben als moralische Kraft und Einigkeit zum Zweck eines höheren Ziels etablieren. Eine Veränderung ist demnach nicht vorhanden. Entscheidend für den Wert der Moral und ihre Veränderung sind die folgenden Werte, die sich im Verlauf der Trilogie mehrfach veränderten.

5.3.2.1) Die Veränderung der Gerechtigkeit

Der Wert der Gerechtigkeit hat sich im Verlauf des gesamten Narratives (*Tintenherz*, *Tintenblut* und *Tintentod*) verändert. Im ersten Teil war Mortimer darauf bedacht, nach den Prinzipien, Unrecht zu leiden ist besser, als Unrecht tun und Ungleiches dem Ungleichem zu handeln. Zumindest dem einen Motiv wird er im dritten Teil wie vorher gerecht, das andere Motive verändert sich. Mortimer verlässt als Räuber die gesetzlichen Rahmenbedingungen und handelt immer wieder ungerecht. Er beginnt die Gefolgsleute des Natternkopfs und Hänflings zu töten. Mortimer führt seinen subjektiven Feldzug der Gerechtigkeit, all jene zu töten, die nicht der guten Seite entsprechen oder dienen. Er definiert „gut“ und „böse“:

Zerschlagene Glieder, zerschlagene Menschen. Vorsicht, hinter dir. Töte. Schnell. Nicht einer darf entkommen.¹⁸⁷

Mortimer führt die Männer des Natternkopfs seiner persönlichen Gerechtigkeit zu. Sie wird situationsbedingt durch das Verhalten seiner Mitfiguren in einem spezifischen Radius definiert, in der Mortimers Gerechtigkeit tatsächlich ein Konstrukt bildet und den Richtlinien seiner Gefolgsleute entsprechend verwirklicht wird. Allerdings ist der daraus resultierende Wert der Gerechtigkeit das Gerüst einer bestimmten Gruppe. Das vermeintliche moralische Handeln, wonach die bestmögliche Alternative für die Gesellschaft gefunden werden muss, die Intention, um dem subjektiven Ziel (Vernichtung des Natternkopfs und seiner Männer) Mortimers näher zu kommen. Weiters ist Mortimers neue Gerechtigkeit eine Rechtfertigung, die das Recht des Stärkeren gegenüber den Schwächeren zum Ausdruck bringt:

¹⁸⁷ Funke: *Tintentod*, S. 18.

[...] der Eichelhäher war aus einem der Löcher entkommen, von denen sein Schwiegervater immer behauptet hatte, dass kein Gefangener sie lebend verließ. „Geflogen!“, flüsterten seine Soldaten. „Er ist davongeflogen und nun streift er durch die Burg wie ein hungriger Wolf und wird uns alle töten!“¹⁸⁸

Mortimer wurde im Verlauf der Erzählung in den Kerker des Natternkopfs gesperrt. Nachdem ihm die Flucht gelungen war, fürchten die Soldaten auf der Nachtburg seine Tendenz, gerecht zu handeln, also für ihre Taten bestraft zu werden.

Mortimers Gerechtigkeit ist von einem subjektiven Trieb geprägt, der dennoch seine Form der Gerechtigkeit und die daraus resultierenden Richtlinien in der Gesellschaft der Tintenwelt zu etablieren weiß. Dennoch ist das Töten anderer Figuren moralisch nicht vertretbar. Er fügt ihnen bewusst Schaden zu, lässt sie Unrecht leiden und wird dadurch selbst in Bezug auf die Gerechtigkeit zu einem amoralischen Wesen, das nicht den wahren moralischen Wert der Gerechtigkeit ausbilden kann.

Die Aspekte der Gerechtigkeit in *Tintenherz* und *Tintenblut* in Verbindung mit jener in *Tintentod* entsprechen als gesamtes Konstrukt in der Narration der Trilogie nicht mehr dem damit intendierten Wert. Im ersten Teil muss für Mortimers Trachten, der Gerechtigkeit zum Sieg zu verhelfen, nur Capricorn sterben. Das ist unter dem Aspekt des ewigen Konfliktes zwischen Protagonisten und Antagonisten moralisch vertretbar. Die Verschiebung der Gerechtigkeit wird im zweiten Teil erkennbar, als Mortimer zum ersten Mal Soldaten tötet. Im dritten Teil ist das Faktum der Tötung durch den Eichenhäher keine Ausnahme mehr, sondern die Regel. Aber moralisches Handeln bildet sich nach Dagmar Fenner auch dann aus, wenn der rein subjektive Standpunkt einer Figur auf den Nutzen der Gesellschaft übertragen wird, wodurch ein friedliches Zusammenleben, durch den Tod Natternkopfs und seiner Gefolgsleute, in der Tintenwelt wieder möglich wird. In dieser Hinsicht entspricht Mortimers Gerechtigkeit nicht einem Wert an sich. Seine Handlungen, die er nutzt, um gerecht zu sein, sind aber dem Sinn nach moralische Handlungen, weil sie den Menschen in Ombra den Frieden bringen.

5.3.2.2) Die Veränderung der Nächstenliebe

Die Nächstenliebe zu seiner Familie – wie für *Tintenherz* und *Tintenblut* besprochen – kann nicht als Indiz für die Herausbildung, für eine Veränderung des Wertes gelten. Anders kann die Nächstenliebe zu Staubfinger bewertet werden. Im ersten Teil war die gegenseitige Sympathie der beiden Figuren zu hinterfragen, im zweiten Teil fehlten die entscheidenden Hinweise auf

¹⁸⁸ Funke: *Tintentod*, S. 645.

eine mögliche Veränderung. In „Tintentod“ bildet sich tatsächlich die Nächstenliebe der beiden als lebendiges Wertgefühl für den Wert des anderen heraus. Dazu folgende Passage:

Mo wechselte einen Blick mit Staubfinger. Er war froh, ihn zu sehen, aber sein Herz musste sich an dieses Gefühl noch gewöhnen. Allzu viele Jahre lang hatte Staubfingers Anblick ihn mit ganz anderen Gefühlen erfüllt. Doch seit sie beide der Tod berührt hatte, schienen sie aus demselben Fleisch gemacht. Aus derselben Geschichte.¹⁸⁹

Durch die beiderseitige Erfahrung, die Mortimer und Staubfinger mit dem Tod teilen, kann sich Mortimer in das Innere Staubfingers hineinversetzen. Er hatte ähnliche Erfahrungen oder Erlebnisse wie Staubfinger. Die Nächstenliebe dient als moralisches Instrument, wodurch Mortimer Staubfinger anders wahrnehmen kann. Im Zuge der Nächstenliebe für Staubfinger findet Mortimer das ethische Mitgefühl gegenüber seinen Mitmenschen wieder. Weiters wird angedeutet, dass sich ihre Beziehung aus dem ersten Teil verändert hat, sodass die Nächstenliebe im dritten Teil ausgebildet werden kann.

Der Wert der Nächstenliebe entwickelt sich allmählich in der Entität Mortimer, aber erst im Verlauf der gesamten Narration, weil Staubfinger lange nicht auftritt. Er weilt im Reich der Toten. Vielleicht passt gerade dieses Faktum recht gut, weil die LeserInnen auf diesem Weg mit der Veränderung der Wertvorstellungen Mortimers konfrontiert werden und die Nächstenliebe zu Staubfinger die bestehende Menschlichkeit Mortimers darstellen soll (siehe Gerechtigkeit). Festzuhalten ist, dass Mortimers Nächstenliebe den theoretischen Richtlinien entspricht und der Wert nicht aus seinem Egoismus, sondern aus den Erfahrungen entsteht, die er mit Staubfinger teilt.

5.4) Fazit über Mortimers Veränderung der Moral

Die Figur Mortimer erscheint den LeserInnen in *Tintenherz* als abgerundeter, ausgeglichener Protagonist, ein Held mit Stärken und Schwächen, der im scheinbar ewigen Konflikt mit seinem Antagonisten Capricorn steht. Den Konflikt berücksichtigend bilden sich differenzierte moralische Werte heraus, deren theoretischen Richtlinien Mortimer nur teilweise entsprechen kann. Schließlich möchte er den Vorteil auf seiner Seite wissen, wodurch die moralischen Werte subjektiv werden und ein moralisches Handeln nach objektiveren Kriterien nicht mehr möglich ist. Die Veränderung der moralischen Werte in *Tintenblut* besteht vorrangig in der Veränderung seiner Figur. Er wird zu dem Räuber, den sich Fenoglio als Heilmittel für seine entgleiste Geschichte ausgedacht hatte. Allerdings ist nicht jeder moralische Wert in diesem Zusammenhang analysierbar, weil relevante Hinweise fehlen. In *Tintenblut* verändern sich durch den Wechsel

¹⁸⁹ Funke: Tintentod, S. 403.

der Figur (Mortimer – Eichelhäher) der Wert der Gerechtigkeit, der Tapferkeit, der Nächstenliebe und das Vertrauen sowie der Glaube im Blick auf seine zwischenmenschlichen Beziehungen. Der Räuber Eichelhäher findet seinen eigenen Weg der Gerechtigkeit, der in *Tintenblut* und *Tintentod* je nach Interpretation als moralisch oder sogar als unmoralisch angesehen werden darf (denn Mortimer beginnt als Eichelhäher, Soldaten zu töten). Die Nächstenliebe bleibt er nach wie vor seiner Tochter Meggie und seiner Frau Resa schuldig, zu der er in *Tintenblut* nach deren Verschwinden in der Vorgeschichte zu *Tintenherz*, wieder ein vertrautes Verhältnis aufbauen kann. Jetzt belastet ihn ihr Wunsch, die Tintenwelt zu verlassen, weil sie das erwartete Kind in der realen Welt aufziehen will.¹⁹⁰ Daraus entsteht für ihn ein Interessenskonflikt, solange er seine Aufgaben in der Tintenwelt (die erfolgreiche Bekämpfung des Natternkopfes) noch nicht gelöst hat. Darüber hinaus setzt er sein Vertrauen und seinen Glauben weiterhin in die Beziehung zu seinen Mitfiguren wie den Schwarzen Prinzen, von denen er nicht enttäuscht wird. Anhand der Basis der Entwicklung der moralischen Werte in den ersten beiden Teilen stand für die moralische Analyse in *Tintentod* die tatsächliche Veränderung der moralischen Werte im Vordergrund, und zwar hin zu einer problematischen Rechtfertigung von Selbstjustiz, Kampf und Tötung.

Im Laufe der Trilogie verändert sich dadurch Mortimers Moral hinsichtlich der analysierten Werte. Sein Charakter entspricht nur teilweise den Prinzipien und den Werten, die ihn lange auszeichneten und seine Figur prägten. Neu sind sein Subjektivismus und sein Egoismus. Sie lassen sich nicht verkennen. Das egoistische Streben nach der Erfüllung seiner Interessen (Kampf gegen den Antagonisten und dessen Vernichtung) kann er mit seinem davorliegenden moralischen Handeln nicht in Einklang bringen. Dadurch kann sich in der Entität Mortimer die ethische Reife im dritten Teil nicht ausbilden.

6) Meggie Folchart

6.1) Tintenherz

6.1.1) Typisierung und Kontextualisierung als Figur

Die Figur Meggie ist auf der Basis der Figurenanalyse als eine Hauptfigur zu identifizieren, weil sie wie die Figur Mortimer in der Handlung aktiv eingesetzt wird und an den Geschehnissen, die die Geschichte voranbringen, mitwirkt. Die Figur Meggie ist zu Beginn der Geschichte von wenig Komplexität skizziert. Als LeserIn weiß man um keine spezifischen Merkmale, die die Figur als komplex erscheinen lassen. Weiters ist die Hauptfigur kaum stilisiert, weil sie der Ähnlichkeit eines realen Menschen entspricht, dadurch von dem allgemeinen Verständnis der

¹⁹⁰ Funke: *Tintentod*, S.52: Ein Kind aus Fleisch und Blut soll geboren werden, nicht eines aus Worten!

Norm nicht abweicht. Folgenden Interferenz zwischen Figur und Mensch zeichnet Meggie als menschliches Individuum aus, weil der genannte Begriff in unserem Kulturkreis für den Begriff Mensch vorgesehen ist: [...] dieser Bücherarzt [Mortimer] fuhr nie ohne seine Tochter [Meggie] zu seinen Patienten [Büchern].¹⁹¹ Zusätzlich werden die Merkmale, die sie als Mensch repräsentiert, zusammenhängend präsentiert, wodurch die Erfahrung der Ganzheit ihrer Figur gesichert ist:

Es [das Buch] drückte den Einband gegen ihr Ohr [...], so ein eckiges, hartes Ding unterm Kopf [...] „Es flüstert dir nachts seine Geschichte ins Ohr“. Dafür hatte Mo sie in die Nase gewickelt.¹⁹²

Meggies Haar war blond wie das ihrer Mutter [...]. „Sei froh, dass du ihr mehr ähnelst [...]“, sagt Mo immer.¹⁹³

Wie bei der Figur Mortimer sind bei der Figur Meggie die äußeren Merkmale die entscheidenden Indikatoren, um die Figur als menschlich zu bezeichnen. Besonders interessant erscheint in diesem Zusammenhang das zweite Zitat, weil die Figur auktorial direkt durch das Verwenden einer Erzählerrede, Informationen über Meggie an den/die Leser/in übermittelt. Die Zuverlässigkeit der Darlegung muss nach der Regel von Thomas Koch demnach nicht in Frage gestellt werden. Eine wichtige Figureninformation, die man über die Entität Meggie erhält, ist jene, dass sie ohne Mutter aufwächst. Von ihrer Großtante Elinor wird diese Tatsache gegenüber Mortimer aufgegriffen: „Deine Tochter scheint ganz gut ohne sie auszukommen, oder?“¹⁹⁴. Die erhaltene Figureninformation ist eine figural indirekte Charakterisierung seitens Elinors, die als Quelle von den LeserInnen erst überprüft werden muss. In der folgenden Seite wird die Figur Meggie nochmals von Elinor figural beschrieben: „Oh, sie ist starrköpfig! [...] Ich erinnere mich, dass ihre Mutter früher genauso war. [...]“¹⁹⁵ Wieder fungiert die Großtante Elinor als unzuverlässige Quelle. Die folgende Aufgabe für LeserInnen besteht nach dem Ansatz von Fotis Jannidis darin, herauszufinden, wie faktisch die oben angeführten Figureninformationen basierend auf der figuralen indirekten Charakterisierung sind. Interessant ist die Aussage Mortimers, dass Meggie froh sein solle, ihrer Mutter mehr zu ähneln als ihm – siehe oben. Die indirekte Charakterisierung wird aber mit der Einführung der Figur Resa – Meggies Mutter – verifiziert, abermals durch eine figurale Darstellung, die der Junge Farid gegenüber Staubfinger äußert: „Sie sieht ihr ähnlich“, sagt er [...] „Der Tochter von Zauberzunge. Sie hat den gleichen Mund und die gleichen Augen und sie lacht auch wie sie.“¹⁹⁶

¹⁹¹ Funke: Tintenherz, S. 22.

¹⁹² Funke: Tintenherz, S. 9.

¹⁹³ Funke, Tintenherz, S. 19.

¹⁹⁴ Funke: Tintenherz, S. 56.

¹⁹⁵ Funke: Tintenherz, S. 57.

¹⁹⁶ Funke: Tintenherz, S. 356.

Im Zuge der Relevanzwahrnehmung erhält der/die LeserIn Einzelinformationen über Meggie, die sich in weiterer Folge zu einem Muster – Ähnlichkeit mit der Mutter – strukturieren lassen. Dadurch dass der Roman von Cornelia Funke der realen Welt nachempfunden ist, kann davon ausgegangen werden, dass die lebensweltlichen Informationen über Meggie in dem Narrativ wichtig sind. Hinzu kommt, dass die Verteilung der Figureninformationen gerade bei Meggie durch den Figurenkontext miteinander verbunden ist. Das bedeutet, die Information über die Ähnlichkeit ihrer Mutter sowie die Unähnlichkeit ihres Vaters lassen Rückschlüsse auf Mortimer und Resa zu, die bei den jeweiligen Figuren abermals zu einem neuen Muster führen. Zusätzlich sind die Figureninformationen der Figur Meggie final motiviert. Die fiktionale Welt ist durch ein bestimmtes Konzept festgelegt. Sämtliche Äußerungen über Meggie, seien sie wiederkehrend oder neu erwähnt, fügen sich der Geschichte, welche die Informationen in einen integrierten Sinnzusammenhang stellt. Meggies Lebenswelt wirkt auf die LeserInnen funktional und lassen ihren Charakter real wirken.

Darüber hinaus ist sie durch drei Referenzpositionen als Figur in der Geschichte etabliert: Meggie wird in den Roman am Beginn eingeführt, dadurch kann sie der/die Leserin sofort in dem situativen Rahmen positionieren. Weiters wird in den folgenden Sätzen ihr Name wiederholt, um einen Anschluss an den Rahmen der Situation herzustellen. Meggie ist als eine Hauptfigur charakterisiert, wodurch der dritte Referenzpunkt – die Wiederbenennung – optional zu verstehen ist, um sie als Figur in ihrer Identität zu konstituieren.¹⁹⁷ Meggies Identität hängt von dem situativen Textrahmen ab: ist sie zu Beginn der Erzählung noch als Mensch zu identifizieren, so ist ihr, nachdem sie die Fee Tinkerbell aus dem Roman *Peter Pan* herausliest, eine neue Identität zuzuschreiben. Jene einer Hexe?¹⁹⁸ Dem Ansatz von Uri Margolin zufolge ist die Figur Meggie ein Teil ihrer fiktionalen Welt, der durch das Narrativ – *Tintenherz* – erzeugt wird, wodurch ihre Existenz als Mensch und Hexe(?) stabil in dem Text eingebettet ist. Genauso ist für LeserInnen das symbolische Merkmal „Zauberzunge“ durch ihr Verhalten bedingt und nachvollziehbar, denn sie eifert ihrem Vater hinsichtlich seiner besonderen Gabe nach. Diese Fähigkeit gehört anders als bei ihm zu einem Teil ihrer Identität.¹⁹⁹ Meggie fungiert als dynamische Repräsentation, als Modell, dem über die Narration - *Tintenherz* - hinaus Informationen zugeschrieben werden können, die aber von der eigentlichen Erzählung abhängig bleiben. Cornelia Funke schafft mit dem Umstand – Meggies neue Gabe – neue Erwartungen an die LeserInnen, wodurch die Figur im weiteren Verlauf des Romans ausgebaut wird. Durch die Erwartungen und durch den Aufbau wird die Figur Meggie für den/die LeserIn als etwas Erfahrbares

¹⁹⁷ Als Hauptfigur wird die Figur Meggie ohnehin in differenzierten situativen Rahmen wiederbenannt.

¹⁹⁸ Funke: *Tintenherz*, S. 388.

¹⁹⁹ Funke: *Tintenherz*, S. 269, 307, 388 sowie 449.

wahrgenommen und entspricht dem Erklärungsrahmen der „folk psychology“. Mit der ersten Erwähnung Meggies und ihrer äußeren Merkmale – siehe Zitate oben – wird die Figur körperlich dimensioniert und ihre Position im Narrativ festgelegt. Durch das Skizzieren eines konzeptuellen Ortes – *Unter ihrem Kissen lag das Buch, in dem sie gelesen hatte.*²⁰⁰ – wird die innere Dimension der Figur Meggie gebildet, wodurch der Wert des Buches für die Figur Meggie als stabiles Merkmal dargestellt wird. Dazu sei erwähnt, dass sich der erste Teil der Trilogie um ein spezifisches Buch dreht, demnach ist die Begeisterung Meggies für ihre Bücher gewollt, wodurch eine komplexe Textstruktur entsteht, die es LeserInnen ermöglicht der Entität Meggie individuelle mentale Repräsentationen zukommen zu lassen.²⁰¹

Es sei an der Stelle zu resümieren, dass die genannten Merkmale der Figur Meggie der Basistypus ihrer Entität in der fiktiven Welt ist und durch das Beschreiben weitere Figureninformationen erst ihre eigentliche Gestalt erhält:

Aber Meggie hätte ihm [Mortimer] gern ähnlicher gesehen. Es gab kein Gesicht auf der Welt, das sie mehr liebte.²⁰²

Sie [die Bücher] waren ihr Zuhause in der Fremde – vertraute Stimmen, Freunde [...], kluge, mächtige Freunde [...] Ihre Bücher munterten sie auf.²⁰³

Im Zuge der erwähnten Beispiele ist es LeserInnen möglich Informationen über Meggies Gesicht (sie sieht ihrem Vater nicht ähnlich) sowie attributive Äußerungen über ihre äußerliche und innerliche Dimension (die Bücher als zu Hause in der Fremde), die mit ihrer Umgebung verbunden und kausal notwendig sind, weil sie spezifische Angaben zu ihrem Wesen stellen, zu erfahren.

Um sich mit der Figur Meggie als LeserIn identifizieren zu können, wird in der Erzählung vermehrt auf den Umstand des Ausdrucks verwiesen. Als LeserIn erfährt man durch direkte Reden emotionale Zustände über die Entität Meggie, die über den gesamten Verlauf der Narration verstreut sind. Weiters erscheint die Idee der Wertung des Figurenmodells Meggie ebenso als sinnvoll, weil sie als Heldin im Roman auftritt – das beginnt mit Mos Entführung. Von da an wird ihre Rolle zentraler wodurch sich andere Erwartungen an die LeserInnen stellen.²⁰⁴

Mit den Möglichkeiten der Identifikation ist die Meggies Figurenanalyse abgeschlossen. Es bleibt zu beachten, dass sie als Hauptfigur in den Roman eingeführt wird, ihre Rolle im Prozess

²⁰⁰ Funke: Tintenherz, S. 9.

²⁰¹ Vgl. Jannidis: Figur und Person, S. 195.

²⁰² Funke: Tintenherz, S. 19.

²⁰³ Funke: Tintenherz, S. 24 – 25.

²⁰⁴ Funke: Tintenherz, S. 86.

weiter entwickelt wird, weil sie später mehr Verantwortung übernimmt und für alle LeserInnen erkennbar als Figurenmodell einer Heldin den Roman *Tintenherz* abschließt.

6.1.2) Die moralische Dimension

Meggies moralisches Handeln äußert sich doppelt, zunächst in dem Versuch, ihrem Vater im Konflikt mit dessen Antagonisten Capricorn beizustehen, aber auch in der Auseinandersetzung mit ihrem Vater und dem Buch *Tintenherz*. Im Verlauf der Erzählung lassen sich folgende moralische Werte in Meggies intendierten Handlungen wiedererkennen: das moralische Prinzip der Gerechtigkeit, die Tapferkeit, die Nächstenliebe, die Wahrhaftigkeit und – wie bei ihrem Vater – die Lüge. Hinzu kommen ihre Treue gegenüber ihrem Vater Mortimer und ihr Vertrauen zu anderen Figuren. Inwiefern sich der Aspekt der moralischen Reife in den genannten Begriffen im Verhalten von Meggie widerspiegelt soll in den folgenden Zeilen analysiert werden.

6.1.2.1) Die intendierte Handlung nach Gerechtigkeit

Meggies Bezug zu der Erfahrung von Gerechtigkeit lässt sich nicht direkt auf ihren Charakter beziehen, sondern muss in ihren Beziehungen zu den anderen Figuren kontextualisiert werden. Daraus ergibt sich, dass sich die Figur Meggie nach Gerechtigkeit sehnt, – verbunden mit dem Faktum, dass sie als Kind von den Figuren im Roman und von den LeserInnen differenziert wahrgenommen wird – nach der Einbeziehung der LeserInnen in die Geschehnisse des Romans. Sie möchte von ihrem Vater Mortimer nach dem Prinzip Gleiches dem Gleichen behandelt werden. Für Meggie bedeutet dieser Grundsatz, dass sie in die Geschehnisse rund um das magische Buch eingeweiht wird: *Mo verbarg das Buch hastig hinter seinem Rücken, als er sie [Meggie] bemerkte.*²⁰⁵ Als sie erfährt, dass Mortimer ihrer Großtante Elinor vor ihr das magische Buch zeigte, möchte sie endlich keine Zurücksetzung mehr, sondern Gerechtigkeit erfahren: „Sie darf es sehen, aber vor mir versteckst du es!“²⁰⁶ Der Sachverhalt der Gerechtigkeit ist situationsbedingt und abhängig von den Mitfiguren, die sich in dem spezifischen Rahmen bewegen.²⁰⁷ Aber durch ihr energisches Handeln kommt Meggie meistens an ihr Ziel: „Du wirst schon sehen, es ist nichts sonderlich Spannendes an diesem Buch [...]. Aber überzeuge dich

²⁰⁵ Funke: *Tintenherz*, S. 27.

²⁰⁶ Funke: *Tintenherz*, S. 57.

²⁰⁷ Vgl. Hartmann: *Ethik*, S. 421.

selbst. [...]“.²⁰⁸ Interessant ist weiters, dass Meggie ausgerechnet von Elinor die Erlaubnis bekommt, das Buch zu betrachten, zumal sie diejenige war, die Meggie in der Sicht ihres Vaters Mortimer ungleich gegenüberstand.

Genauer betrachtet impliziert die geschilderte Situation ein gerechtes Handeln Elinors. Die erzwungene Herbeiführung der Gerechtigkeit ist – wie bei Meggie ersichtlich – eine intendierte Handlung, die diesen Wert festigt.

Als Meggie – ein weiteres Mal – zusammen mit dem Autor Fenoglio von Capricorns Gefolgsleuten gefangen genommen wird, sehnt sie sich abermals nach Gerechtigkeit, weil sie durch die Figur Capricorn und dessen Ideen – ähnlich wie Mortimer – in der Entwicklung des Romans Unrecht gegen ihr Wesen erfahren musste. Mit dem Autor Fenoglio entwirft sie einen ausgeklügelten Plan, der Capricorn das Handwerk legen soll: „Lass ihn Capricorn töten!“, flüsterte sie. „Mach das der Schatten ihn tötet.“²⁰⁹ Wieder versucht Meggie entsprechend ihren Ideen gerecht zu handeln. Sie schafft mit ihrem Selbstinteresse eine intendierte Handlung – Capricorn zu töten – und legt eine Basis für die Sicherheit der anderen Figuren, die gleichfalls von dem Antagonisten unrecht behandelt werden. Meggie versagt allerdings im entscheidenden Augenblick, als sie den Schatten herbeiliest, der Capricorn töten soll: *Sie konnte es nicht sagen, sie konnte nicht.*²¹⁰ An dieser Stelle kann auf das Faktum verwiesen werden, dass die Intention einer Handlung nicht unbedingt den ebenso intendierten Wert mit sich bringen muss, um nach dem Prinzip der Gerechtigkeit handeln zu können. Dadurch erhält Meggie aber den moralischen Anspruch, den sie braucht, um moralisch oder ethisch reifen zu können.

6.1.2.2) Die naive Tapferkeit

Meggies Tapferkeit basiert auf der Situation, dass ihr Vater Mortimer aufgrund des Buches Tintenherz vor ihren Augen von Capricorns Männern, der das vermeintlich letzte Exemplar des Buches in seinem Besitz wissen will, entführt wurde, ohne dass sie ihm helfen konnte. Daraufhin beschließt sie, Mortimer zu suchen. Die neue Konstellation ermöglicht ihrer Figur einen Einsatz als Person, ein Wagnis, das Meggie auf sich nehmen muss, um ihren Vater zu retten. Dabei muss sie erfahren, dass ihre Großtante Elinor wenige Augenblicke zuvor das gesuchte Buch durch ein anderes ersetzt hat. Meggie ist sich der Gefahr bewusst, in der sich Mortimer befindet – das bestärkt sie in ihrem Vorhaben. Sie tritt bewusst für ihren Vater ein, verliert aber dabei das „fremde Wohl“ ihrer Großtante Elinor aus den Augen, die Meggie auf der Suche

²⁰⁸ Funke: Tintenherz, S. 57.

²⁰⁹ Funke: Tintenherz, S. 451.

²¹⁰ Funke: Tintenherz, S. 542.

begleitet: „[...] ich werde mitkommen!“²¹¹ Meggie weiß durch Staubfingers Geschichten, dass Capricorn ein gefährlicher Mann ist, der vor nichts zurückschreckt, bittet ihn aber um Hilfe:

Meggies Stimme wurde schrill vor Angst. „Du musst mich hinbringen in dieses Dorf! Bitte!“
Flehend sah sie Staubfinger an. „Ich werde Capricorn alles erklären. Ich geb ihm das Buch und er lässt Mo gehen. Ja?“²¹²

Meggie beweist durch das Wagnis um die kommende Gefahr wahren Mut. Sie handelt den moralischen Normen der Tapferkeit entsprechend, ist aber durch ihre kindliche Naivität auf die Täuschung Staubfingers reingefallen, der seinerseits mit Capricorn eine Abmachung getroffen hat, wonach er Meggie zu ihm führen soll. Auch wenn Meggie nicht ahnen konnte, dass eine weitere Konstellation auftritt, die sie benachteiligt, ist dennoch ihre Großtante Elinor von ihrer Tapferkeit direkt betroffen, weil sie fortan in Capricorns Versteck zusammen mit Mortimer und Meggie gefangen ist.

Wieder möchte Meggie ihre Tapferkeit unter Beweis stellen, als sie sich gemeinsam mit dem Autor Fenoglio in Capricorns Gefangenschaft befindet, um ihrem Vater Mortimer dadurch zu helfen: „Ich werde weglaufen!“ flüsterte sie ihm zu. „Sobald es dunkel wird.“²¹³ Die Situation weist im Zuge der Tapferkeit eine gewisse Ähnlichkeit zu der vorherigen Situation auf. Fenoglio ist aber anders als Elinor nicht direkt von Meggies versuchter Tapferkeit betroffen. Er versucht sogar, sie vor dem in weiterer Folge gescheiterten Vorhaben abzuhalten.²¹⁴ Gleichwohl ist die Figur Meggie bemüht, das Wagnis auf sich zu nehmen, unabhängig von dem Ausgang. In dem situativen Rahmen wird der Prozess um Meggies tatsächliches Vorhaben kurz beschrieben. Ein Indiz dafür, dass ihre Tapferkeit wieder als naiv eingestuft werden kann: „Ich muss es versuchen!“, flüsterte sie [...]. Der Wächter fing sie schon auf der fünften Treppenstufe ein.²¹⁵ Ihr Vorhaben scheitert rasch. Meggie ist enttäuscht und muss erfahren, dass ihre Tapferkeit unter den eben geschilderten Bedingungen nicht ausreichte.

Man erfährt, dass sich Meggies Tapferkeit in den erwähnten Konstellationen durch ein gewisses Maß an Bereitschaft auszeichnet, die höher bewertete Sache vor ihr subjektives Befinden zu stellen. Der Wert ihrer Tapferkeit ist nach den bereits analysierten Normen des moralischen Handelns erkennbar, obgleich sie dadurch das gewünschte Ziel in beiden Situationen nicht erreicht. Sie akzeptiert die Rahmenbedingungen und stellt sich ihnen, das ist der Beweis, wonach sich ihre Tapferkeit den LeserInnen erschließen kann.

²¹¹ Funke: Tintenherz, S. 107.

²¹² Funke: Tintenherz, S. 106.

²¹³ Funke: Tintenherz, S. 375.

²¹⁴ Der Autor Fenoglio sieht die möglichen Gefahren: „Du wirst dich verirren. Da draußen ist kilometerweit nichts als Wildnis!“

²¹⁵ Funke: Tintenherz, S. 384.

6.1.2.3) Der Wert der Nächstenliebe

In Bezug auf einen weiteren moralischen Wert, der in der Figur Meggie verankert ist, muss zunächst ihre Beziehung zu Staubfinger in einem kurzen Abschnitt untersucht werden, weil sich Meggies Nächstenliebe erst im Verlauf der Narration zeigt.

Die Beziehung zu Staubfinger ist anfangs von Misstrauen geprägt. Dem Fremden in der Nacht möchte sie nicht trauen, sie fühlt sich bedroht und sorgt sich gleichzeitig um die enge Beziehung zu ihrem Vater, die Staubfinger zu brechen droht. Sie ist von seinem geheimnisvollen Charakter – dazu später mehr – begeistert und lernt, ihm zu vertrauen.²¹⁶ Ihr Vertrauen wird durch seinen Verrat erschüttert, vorerst bildet sich in ihrer Beziehung zu Staubfinger keine Nächstenliebe nach den moralischen Normen aus. Bedenkt man die Rahmenbedingungen der Nächstenliebe, wonach sich diese nur ausbilden kann, wenn die Figur Meggie ähnliche Erfahrungen oder Erlebnisse wie Staubfinger durchlebt hat, ist die moralische Instanz in der Beziehung zu Staubfinger erst gegen Ende des Narratives nachvollziehbar, weil Staubfinger in Capricorns Festung gefangen gehalten wird.²¹⁷

Für Meggie wird insbesondere die Nächstenliebe in der speziellen Situation erfahrbar, weil sie wie andere Figuren die Erfahrung der Gefangenschaft durchlebt hat. Sie ist demnach in der Lage sich in ihr Gegenüber, in die neuen Gegensätze ihres Lebens, hineinzuleben und versucht, sich dabei auf Staubfinger zu konzentrieren. Kennzeichnend ist ihr Wille, Staubfinger noch einmal sehen zu dürfen, bevor der Schatten, den Meggie herbeilesen soll, ihn töten wird:

„Ich werde nur lesen, wenn ich Staubfinger noch mal sehen darf, bevor er“ Sie beendete den Satz nicht. [...] „Ich will ihm sagen, dass es mir Leid tut.“²¹⁸

Meggies Sympathie für Staubfinger tritt in den Vordergrund. Das mündet in einem Füreinander der Individuen, deren Wertschätzung in Bezug auf das jeweils andere verschmilzt.

Den moralischen Richtlinien der Nächstenliebe entsprechend kann Meggie den moralischen Wert nur Staubfinger gegenüber offenbaren, wenn sie in seiner Figur jene Charakterzüge erkennt, die positiv zu werten sind, weil sie ähnliche Erfahrungen beziehungsweise Erlebnisse mit ihm teilt.

²¹⁶ Allen voran, weil Staubfinger versucht, zu seinen Gusten, Meggie über das Buch aufzuklären und ihr Interesse dafür zu wecken.

²¹⁷ Fenoglio und Meggie dürfen sich in einem Zimmer Gefangene nennen wohingegen Staubfinger und Resa in der Gruft eingesperrt werden.

²¹⁸ Funke: Tintenherz, S. 470 – 471.

6.1.2.4) Die Wahrhaftigkeit

Die Beziehung zwischen Meggie und ihrem Vater Mortimer ist ab seiner Entführung von dem Wissen über das Buch *Tintenherz* geprägt. Meggie möchte über den gleichen Informationsstatus wie ihr Vater oder ihre Großtante Elinor verfügen. Weil Mo dieser Bitte zu Beginn nicht nachkommen kann oder möchte, behält Meggie ein anderes Geheimnis für sich. Um also an Informationen über das Buch heranzukommen, verschweigt sie ihrem Vater, warum sie ihn sehen möchte:²¹⁹

„Oh, der hat schon gefrühstückt“, sagte Elinor spitz, als Meggie nach ihm fragte [...] „Was willst du von ihm?“, fragte Mo. „Oh, nichts weiter, ich ... wollte ihn nur was fragen.“²²⁰

Das bloße Verschweigen eines Faktums ist – wie bereits bei der Figur Mortimer zu erkennen war – eine Lüge. Eine Lüge, die Meggie beim Frühstück aufhängen muss, um einen Vorteil für sich herausholen zu können. Mortimer kann sich auf die Äußerung seiner Tochter nicht verlassen, weil ihre Glaubwürdigkeit zu hinterfragen ist. Zudem ist das keine Lüge, die erfolgt, um einen Beteiligten zu schützen, denn durch das gezielte Nachfragen bei Staubfinger erhält Meggie Informationen über das Buch, die nicht nur sie in Gefahr bringen, sondern auch ihren Vater Mortimer. Sie glaubt neutral zu handeln, bezieht sich aber später durch das Verschweigen der Lüge.

Meggie entschließt sich dazu, aus subjektiven Gründen von ihrer Wahrhaftigkeit Abstand zu nehmen, wodurch sie gegen die moralischen Rahmenbedingungen der Wahrhaftigkeit verstößt. Das ist im ersten Roman die einzige Situation, in der die LeserInnen nach den Ideen der Moral Meggies Verhalten in Frage stellen können. Ihre weiteren Äußerungen und Handlungen verlieren im Verlauf des Narratives nicht ihre Wahrhaftigkeit.

Nach den Kriterien, die Nicolai Hartmann in Bezug auf die Treue beschrieben hat, ist der spezifische Wert in der Figur Meggie für LeserInnen nicht erfahrbar. Denn weder durch ihre sprachlichen Äußerungen noch durch ihre Gesinnung, die auf die Identität und auf den Willen ihres Gegenübers abgestimmt sein muss, lässt sich der Wert der Treue in Meggie erkennen. Sie geht keine Verpflichtungen gegenüber einer anderen Figur ein, wodurch die Treue im Grunde definiert wird. Allerdings muss der Wert der Treue für die Bildung der ethischen Reife nicht gegeben sein, wenn diese in der Figur nicht erfahrbar wird. Im Gegenzug ist Meggies Vertrauen

²¹⁹ Im Zuge der Situation sei zu erwähnen, dass sich die Figuren in diesem Abschnitt des Narratives in Elinors Haus befinden, noch bevor Mortimer von Capricorns Männern entführt wurde.

²²⁰ Funke: *Tintenherz*, S. 61.

in ihre Beziehung zu den anderen Figuren durchaus nachweisbar. Das soll im nächsten Kapitel analysiert werden.

6.1.2.5) Meggies Beziehung zu ihren Mitfiguren

Zu folgenden Figuren lässt sich eine Beziehung erkennen, die auf eine Vertrauens- und Glaubensbasis aufgebaut sind: Das Verhältnis zu ihrem Vater Mortimer, zu Elinor, Staubfinger und Fenoglio. Gegenüber dem Jungen Farid weist Meggie im ersten Teil der Trilogie noch nicht die emotionale Spannung auf, die sich im Laufe des zweiten Teils zwischen den beiden Figuren entwickelt.

Nun stellt sich die Frage, inwieweit die Figur Meggie ihr Vertrauen in die anderen Entitäten setzt und ob daraus eine moralische Qualität entsteht.

Das Vertrauen zu ihrem Vater Mortimer wird durch das Faktum erschüttert, dass er ihr nicht jedes Geheimnis erzählt.²²¹ Nach einigen Wendungen im Narrativ ändert sich das Verhältnis der beiden Figuren in dieser Hinsicht zum Guten. Das Vertrauen und der Glaube an ihren Vater sind wiederhergestellt. Allerdings muss die Beziehung einer neuerlichen Probe standhalten, als Meggie gemeinsam mit dem Autor Fenoglio von Capricorns Männern mitgenommen wird. Anschließend befindet sich Meggie im Zwiespalt: einerseits möchte sie, dass Mortimer sie befreit, andererseits hofft sie, dass ihr Vertrauen ihm nicht schaden wird:

Ja, Mo würde kommen. Meggie konnte an nichts anderes mehr denken [...]. Aber er konnte es nicht. Würde Mo es können? Natürlich nicht. Bitte! dachte sie. [...] Er darf nicht kommen. Und sie wünschte sich nichts mehr. Nichts auf der ganzen Welt.²²²

Der Zwiespalt wird für die LeserInnen offenkundig. Ist der Inhalt des Zitates aber noch kein Indikator für einen Vertrauens- oder Glaubensverlust, so bietet das folgende Zitat mehr Interpretationsmöglichkeiten:

„Ist mein Vater gekommen?“ [...] „Nein, der ist immer noch nicht aufgetaucht!“, sagte er [Basta]. [...] Meggie spürte beides zugleich – Enttäuschung, scharf wie ein Stachel, und Erleichterung.²²³

²²¹ Wie Anm. 152. Meggie verliert das Vertrauen zu ihrem Vater. Allerdings tritt ihre Enttäuschung darüber in den Hintergrund, als Mortimer entführt wird. Die Sorge um das Wohlbefinden ihres Vaters zeichnet ihre moralische Stärke und Objektivität aus.

²²² Funke: Tintenherz, S. 366. Die Autorin Cornelia Funke bedient sich in dem Zitat einer autonomen direkten Figurenrede in einem dramatischen Modus. Das ist der Extremfall der Erzählung von gesprochenen Worten. Dadurch wird die Distanz zum Erzählten geringer, LeserInnen können sich somit in die Lage der Figur eher versetzen. Vgl. Martínez, Matías und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H.Beck. 102016, S. 54.

²²³ Funke: Tintenherz, S. 392.

Der Schmerz der Enttäuschung ist förmlich zu spüren. Meggie verfügt allerdings über eine moralische Stärke, die es ihr erlaubt, durch die Enttäuschung nicht übermäßig getroffen zu werden. Durch die moralische Nähe zu ihrem Vater fühlt sich Meggie in letzter Instanz in ihrem Vertrauen und Glauben positiv bestätigt, weil Mortimer zur kritischen Zeit erscheint und Capricorn mit seiner Gabe töten kann. Die Gewissheit des gegenseitigen Eintretens und die temporäre Geborgenheit untereinander ist wieder hergestellt: *Sie [Meggie] hatte den Kopf unter Mos Arm geschoben, so wie sie es immer tat, wenn sie die Welt nicht mehr sehen wollte [...]*²²⁴

Durch ihre moralische Stärke beweist Meggie, dass ihr Glaube den Irrglauben, Mortimer käme nicht mehr zurück, bezwungen hat, weil sie ihm trotz ihrer Befürchtungen vertraut und an sein Kommen glaubt. Ihr blinder Glaube ist die höchste moralische Kraft und ein Kriterium für die Echtheit der Beziehung zwischen Vater und Tochter.

Die Beziehung zu Staubfinger ist wie bei Mortimer recht kompliziert. Sie unterscheidet sich jedoch in mancher Hinsicht elementar von ihren anderen Beziehungen. Dem Fremden in der Nacht, der vor dem Hof ihres Vaters steht, möchte das junge Mädchen nicht vertrauen. Sie kennt ihn nicht und das Wagnis, das Risiko wird seitens Meggie als zu hoch eingeschätzt, als dass sie etwas daran ändern könnte. Schließlich ergibt sich eine Beziehung zu ihm, die für beide von den jeweiligen Informationen über *Tintenherz* geprägt ist. Staubfinger setzt Meggie gezielt dafür einsetzt, um an Mos *Tintenherz*-Exemplar heranzukommen. Im Gegenzug erhält das Mädchen Auskunft über jede beliebige Frage zu dem Buch. Nichts von dem baldigen Verrat wissend, lernt Meggie Staubfinger mit Vorsicht zu vertrauen und scheint in der Lage zu sein, Gutes wie Böses zu unterscheiden. Schlagartig zerfallen ihr Glaube und Vertrauen, kippen in Irrglaube und Misstrauen, als sie erfährt, dass Staubfinger sowohl ihren Vater an Capricorn verraten als auch sie und Elinor in die Falle gelockt hat:

Das Mädchen und das Buch. Die Worte echoten in ihrem Kopf, immer wieder. [...] Es tat weh, sich so dumm zu fühlen. [...] Verzeih!, schienen seine Augen zu sagen. [...] verzeihen wollte sie schon gar nicht.²²⁵

Aufgrund der eben geschilderten Tatsache ist das aufblühende Vertrauen Meggies in Staubfinger verschwunden. Im weiteren Verlauf der Erzählung lassen sich keine Anzeichen für einen Glaubens- oder Vertrauensbruch finden, wodurch Staubfinger Meggies Vertrauen oder Glaube missbraucht hätte. Staubfinger übernimmt sogar die Rolle des Helfers, weil ihm letztlich durch Capricorns Betrug keine andere Option mehr bleibt. Leider wird in dem Roman von Cornelia

²²⁴ Funke: *Tintenherz*, S. 544.

²²⁵ Funke: *Tintenherz*, S. 144.

Funke nicht näher darauf eingegangen, inwiefern sich die Beziehung von Staubfinger und Meggie zum Positiven entwickelte. Jedoch kann davon ausgegangen werden, dass Meggies Glaube und Vertrauen zu Staubfinger (dank seines Umdenkens) im weiteren Verlauf der Geschichte einer zum Guten gerichteten Beziehung entspricht.

Die Beziehung zu ihrer Großtante Elinor ist anfänglich von großer beiderseitiger Skepsis geprägt. Mortimer weiß von ihrer missbilligenden Art Kindern gegenüber, kann Meggie aber aufgrund der Tatsache, dass sie vor Capricorn fliehen müssen, nicht woanders unterbringen.²²⁶ Dennoch schaffen es die beiden Figuren, eine gemeinsame Basis aufzubauen, die sie miteinander kommunizieren lässt, denn sie teilen beide die Vorliebe für Bücher. Ähnlich wie gegenüber Staubfinger erleidet die Beziehung zwischen Meggie und Elinor einen unvorhersehbaren Bruch, als Mortimer entführt wird. Meggie erfährt, dass ihre Großtante das Buch *Tintenherz* gegen ein beliebiges anderes ausgetauscht, also die Gefahr für Mortimer erhöht hat. Ihr Vertrauen und ihr Glaube an Elinor sind erschüttert. Sie bezichtigt Elinor sogar des Verrates:

„Du hast es gestohlen!“, schrie Meggie, außer sich vor Wut. „Und du hast diese Männer geholt, ja, genau. Du und dieser Capricorn, ihr steckt unter einer Decke! Du hast meinen Vater verschleppen lassen [...]. Du wolltest das Buch haben von Anfang an! [...]“²²⁷

Dennoch schafft Meggie, eine neue moralische Ebene zu finden, auf der das gemeinsame Ziel, Mortimer zu befreien, von ihrer Großtante als höheres Ziel anerkannt wird: „Na, wenn, dann werden wir ihn zusammen suchen!“²²⁸, wodurch der Glaube an die Person Elinor wieder hergestellt werden kann.

Über die Narration gezogen sind die beschriebenen Situationen die einzigen, die zunächst einen Bruch in der Beziehung der beiden vermuten lässt, insbesondere Meggies Glaube an die Möglichkeit, ihren Vater zu retten, scheint durch Elinors Tat zerstört. Darauf folgt allerdings die Etablierung des gemeinsamen Höheren, wodurch eine neue Basis geschaffen wird, die es vor allem Meggie ermöglicht, wieder an ihre Mitfigur zu glauben und ihr zu vertrauen.

In einem letzten Schritt sollen der Glaube und das Vertrauen an den Autor Fenoglio analysiert werden. Die Basis für ihre Beziehung bildet das Vorhaben, Capricorn mit Hilfe der Worte zu töten, die Fenoglio niederschreibt und Meggie gezielt vorliest. Das kann als gemeinsames Ziel der beiden Figuren identifiziert werden. Freilich lernten sich Meggie und Fenoglio in einer ungünstigen Situation kennen, in der Fenoglio von Mortimer angelogen wurde, sein Vertrauen in Meggie wurde aber dahingehend nicht erschüttert. Der wahre Wert des Vertrauens und des

²²⁶ Das Geschehen ereignet sich noch bevor Mortimer von Capricorns Männern in dessen geheimes Versteck gebracht wird.

²²⁷ Funke: *Tintenherz*, S. 95.

²²⁸ Funke: *Tintenherz*, S. 102.

Glaubens wird ausgebildet, wenn die Fähigkeit, an jemanden zu glauben beziehungsweise ihm zu vertrauen auf Gegenseitigkeit beruht.²²⁹ Diese Bedingung ist bei Fenoglio und Meggie erfüllt. Einerseits setzt Meggie ihr Vertrauen in die Worte, die Fenoglio findet (wie er selbst²³⁰), andererseits glaubt Fenoglio an die phantastische Fähigkeit Meggies: „Du bist wahrhaftig eine kleine Zauberin!“²³¹ Meggies Glaube wird zusätzlich durch den Umstand unterstützt, dass der Versuch gelingt, Capricorn mit Hilfe der veränderten Worte zu töten. Ihr Vertrauen und ihr Glaube in Fenoglio und dessen Fähigkeiten haben ihr erlaubt, das moralisch Richtige – also die bestmögliche Alternative für die Gemeinschaft – zu erkennen und umzusetzen, obwohl sie dazu nicht in der Lage war und Mortimer an ihre Stelle treten musste. Der Glaube an die geschriebenen Worte des Autors hat sich dadurch nicht verändert, das gemeinsame Ziel konnte erreicht werden und die positive Grundhaltung gegenüber Fenoglio hat sich bewahrt.

Die analysierten Beziehungen und deren Auswirkungen auf Meggies Moral reflektierend kann man davon ausgehen, dass ihr Vertrauen und ihr Glaube in die Mitfiguren des Romans eine wichtige moralische Instanz für ihre Entwicklung im Narrativ darstellen. Der Glaube als höchste bindende Kraft an ein gemeinsames Ziel ermöglicht Meggie, über sich hinaus zu wachsen, von dem kleinen lesebegeisterten Mädchen, welches sich vor dem Fremden in der Nacht fürchtet, in Richtung einer jungen Heldin, deren Glaube und Vertrauen an ein höheres Ziel das Schicksal des Antagonisten zu seinen Ungunsten besiegelt.

Die moralische Reife der Entität Meggie ist von der intendierten Handlung als Streben nach Gerechtigkeit geprägt, die es ihr erlaubt, moralisch reif zu wirken. Die Tapferkeit wird ausführlich beschrieben, bringt sie aber in den jeweils geschilderten Konstellationen in eine benachteiligte Position, wodurch nicht zwingend ein Vorteil im Narrativ erkennbar ist. Ihre Nächstenliebe ist gerade in der Beziehung zu Staubfinger erkennbar. Enttäuscht durch seinen Verrat bildet sich durch seine Gefangenschaft sein Mitgefühl und seine Nächstenliebe aus, die in einem Füraneinandersein gegenüber dem Antagonisten Capricorn besteht. Der moralische Wert ist demnach ausgeprägt. Obwohl Meggie in einer bestimmten Situation ihrem Vater Mortimer gegenüber ihre Wahrhaftigkeit einbüßt, ist im darauffolgenden Rahmen ihre Wahrhaftigkeit gültig. Meggies moralische und ethische Reife ist aber erst in den Beziehungen zu ihren Mitfiguren erkennbar, weil ihr Glaube und Vertrauen (als moralische Entitäten) im Verlauf der Narration zu ihrem Vorteil ausgebildet werden. Daraus ist zu schließen, dass Meggie im ersten Teil der Tintenherztrilogie von Cornelia Funke ethische Reife – gerade in Bezug auf ihre Mitfiguren und dem damit verbundenen gemeinsamen Ziel – in ihrer Figur etablieren kann.

²²⁹ Siehe oben die Ausführungen über Mortimer.

²³⁰ Funke: Tintenherz, S. 449: „Ich, Fenoglio, der Meister der Worte, [...]“.

²³¹ Funke: Tintenherz, S. 449.

6.2) Tintenblut

6.2.1) Typisierung und Kontextualisierung als Figur

Die Entität Meggie bleibt im Grunde die gleiche Figur, ihr Wesen verändert sich ein wenig, aber nicht merklich. Die LeserInnen erfahren, dass sie älter geworden ist:

Mehr als ein Jahr war nun schon vergangen, seit Meggies Stimme Fenoglio mit seinen eigenen Worten umspinnen hatte [...].²³²

Anders als in „Tintenherz“ übernimmt sie gemeinsam mit Farid und Fenoglio die Handlung des Narratives. Ihre Konflikte, die sie mit sich selbst und ihren Mitfiguren austragen muss, kennzeichnen sie noch mehr als Protagonistin. Nicht nur ihre moralische Dimension, sondern auch das Wesen ihrer Figur verändert sich im Prozess der Geschichte. Ein essentielles Merkmal, das Meggie und ihrer Komplexität als Figur zugeschrieben wird, ist das Faktum, wonach sie für die LeserInnen fortan als Zauberzunge identifizierbar ist:

„Du musst mich auch hinüberlesen, bitte! [...] Bitte! Du kannst es bestimmt!“, stammelte er [Farid]. „Damals...in der Nacht in Capricorns Dorf...ich erinnere mich genau [...].“²³³

Durch die Prädikationsbedingung wird das Merkmal, mit dem Meggie in Verbindung gebracht wird, nicht nur in diesem Fall deutlich, sondern im Verlauf der Geschichte immer wieder, weil sie für Fenoglio einen neuen Fürsten herbeilesen soll:

„Leih mir deine Stimme, nur noch ein Mal!“²³⁴

In den geschilderten Situationen ist das Merkmal, nach dem Meggie als Zauberzunge charakterisiert wird, zu jeder Zeit in einem Geschehen, das Meggies Stimme und Gabe hervorhebt, nachvollziehbar, weil sie sich selbst in dem Narrativ damit identifizieren kann (anders als Mortimer im *Tintenherz*, der seine Gabe verleugnete, weil er damit schlechte Erfahrungen gemacht hatte).

Im nächsten Kapitel wird die Veränderung der moralischen Dimension analysiert, die für die Figur Meggie wesentlich informativer ausfällt.

6.2.2) Moralische Dimension

Meggie versucht in *Tintenblut* noch mehr, den Erwartungen der Gesellschaft (in Form von Farid und Fenoglio) zu genügen. Fenoglio und Farid bringen sie in unregelmäßigen Abständen in Situationen, in denen sich spezifische moralische Werte und Prinzipien analysieren lassen.

²³² Funke: *Tintenblut*, S. 46.

²³³ Funke: *Tintenblut*, S. 62.

²³⁴ Funke: *Tintenblut*, S. 277.

Durch die Erwartungen an ihr moralisches Handeln gerät sie zusehends mit ihren eigenen Vorstellungen in Konflikt. Wie sich das auf die zu ausbildende ethische Reife auswirkt, soll kurz umrissen werden.

6.2.2.1) Die Gerechtigkeit

Meggies Gerechtigkeit verändert sich in die Richtung der Rechtfertigung für das Recht des Stärkeren gegenüber den Schwächeren. Das heißt, sie sieht in ihrer Gerechtigkeit eine Macht, die sie zum Nutzen der Gesellschaft einsetzen möchte. Sie versucht durch bestimmte Handlungen, ihren Status zu festigen, wodurch ein Konstrukt geschaffen wird, in dem der Wert der Gerechtigkeit verwirklicht werden kann. Als die Gefolgsmänner des Natternkopfs die Burg des Speckfürsten einnehmen, nachdem dieser einen Tag zuvor gestorben ist, reiten sie durch die Menschenmenge. Meggie ist untröstlich ob der zahlreichen Opfer. Ihre Moral kommt zum Vorschein, weil sie weiß, dass die Gepanzerten Unrecht getan und nicht moralisch gehandelt haben. Daher möchte sie dem Natternkopf, von dem das Kommando ausging, ihrer und Fenoglios Gerechtigkeit zuführen. Wie bereits oben erwähnt erbittet Fenoglio ein letztes Mal Meggies Hilfe, um einen Ritter (Cosimo, den verstorbenen Sohn des Speckfürsten) herbeizulesen, der dem Natternkopf das Handwerk lesen soll. Meggie zögert und glaubt nicht an das Vorhaben, wonach sich die Geschichte in eine positive Richtung entwickeln kann. Sie wartet ab – zu lange. Sie möchte nicht auf ihre Gerechtigkeit verzichten und ihre Niederlage eingestehen, indem sie den Ritter in ihrer Not herbeiliest, gibt aber am Ende nach:

„Wir müssen es jetzt tun!“, rief sie. „Sie sind mitten hineingeritten, in die Menschen hinein!“.²³⁵

Das Vorhaben gelingt. Der Ritter wird nach einer kurzen Verzögerung in das Narrativ eingeführt, damit ist das gerechte oder richtige Handeln Meggies abgeschlossen. Sie weiß, dass sie selbst nicht die Macht hat, dem Natternkopf die Stirn zu bieten, aber ihre Worte, deren Stärke sie sich bewusst ist, haben eine Lösung angeboten (die nicht von Dauer ist, weil der Ritter dank seines Hochmuts bald wieder stirbt), die der Gesellschaft einen Ausweg bieten, nicht noch mehr Unrecht zu erleiden. Meggies intentionales Handeln ist letztlich moralischer Natur, weil sie ihren Egoismus in den Hintergrund stellt (ihre Bedenken gegenüber dem Zurückholen einer toten Figur sind verschwunden) und an das Wohl der Gesellschaft denkt. Sie erschafft, wie bereits angesprochen, ein temporäres Konstrukt, in dem die Gesellschaft (die Bevölkerung der Burg des Speckfürsten) durch die Gerechtigkeit und deren Richtlinien friedlich existieren kann. Das moralische Handeln Meggies besteht nach Cosimos Tod weiter, weil Gerechtigkeit auch

²³⁵ Funke: Tintenblut, S. 304.

dann existieren kann, wenn die Intention einer Handlung nicht den zuvor intendierten Wert mit sich bringt.

In einer weiteren Situation kommt Meggies Gerechtigkeitsgedanken zum Vorschein. Weil der Natternkopf ihre Eltern gefangen hat und darüber hinaus die Bevölkerung in ganz Ombra tyrannisiert, beschließt Meggie mit Fenoglio und Mortimer, dem bösen Treiben Einhalt zu gebieten. Ähnlich wie zuvor dargestellt will Meggie das Unrecht aufhalten, das der Natternkopf verbreitet. Dafür muss sie ihre Gerechtigkeit neu definieren und verändern, sodass sie fortan nach dem Prinzip Ungleiches dem Ungleichen handelt. Meggie will für all jene Opfer Gerechtigkeit, die der Natternkopf auf seinem Gewissen hat. Das gelingt erst durch die Bindung des Buches der Unsterblichkeit, eine Falle, die in *Tintentod* für den Antagonisten zuschnappen wird:

Doch eins verriet das Mädchen [Meggie] dem Natternkopf nicht: dass das Buch ihn nicht nur unsterblich machen, sondern auch töten konnte, nur dadurch, dass jemand drei Wörter auf seine weißen Seiten schrieb: Herz, Blut, Tod.²³⁶

Meggies Gerechtigkeit entspricht letztlich den Richtlinien, wonach moralisches Handeln richtig ist (der Tod Natternkopfs stellt sich wie bei Capricorn als die bestmögliche Alternative für die Gesellschaft dar) und sich dadurch zweiten Roman ihre ethische Reife in dem ausbilden kann.

6.2.2.2) Die Tapferkeit

Meggies Tapferkeit ist überall dort erkennbar, wo in der Sache ein Wagnis liegt, wo der Einsatz der Person verlangt wird und das zu erreichende Ziel höher steht als die Person selbst. Bei Meggie ist der Wert der Tapferkeit in *Tintenblut* über die Geschichte verstreut. Daher beruht die folgende Auswahl der Beispiele auf all jenen Situationen, in denen Meggie deutlich das Ziel oder das Wohl einer anderen Person beziehungsweise Figur über ihre eigenen Interessen stellt. Die erste Situation, in der Meggie ihre Tapferkeit unter Beweis stellt, ist in dem „Hineinlesen in die Tintenwelt“ gemeinsam mit Farid erkennbar. Beide wissen nicht, was sie in der anderen Welt erwartet. Allerdings akzeptiert Meggie die Situation (Farid wünscht sich in der anderen Welt, Staubfinger zu helfen) und geht dafür das Risiko ein. Ihr Einsatz als Zauberzunge wird verlangt, die Opfer, die ihre Tapferkeit betreffen, sind ihre Eltern, allen voran Mortimer, der von Meggies Vorhaben nicht informiert war. Weiters setzt sich Meggie bewusst den Gefahren aus, die in der Tintenwelt auf sie lauern, wodurch ihre Tapferkeit der Theorie Hartmanns entsprechend bewiesen wird, weil der Wert des gesetzten Ziels (Übergang in die Tintenwelt) von ihr höher als das eigene Wohl gesehen wird.

²³⁶ Funke: *Tintenblut*, S. 559.

Die zweite Situation, in der Meggies Tapferkeit entscheidend für den weiteren Verlauf des Narratives ist, wird in der Begegnung mit dem Natternkopf erkennbar, während sie darum bemüht ist, eine Verhandlungsbasis mit ihm zu finden, der er folgen kann. Wohlwissend, dass darin ein Wagnis liegt, die Konfrontation mit dem Antagonisten zu suchen, geht Meggie das Risiko ein. Das Angebot, das sie ihm unterbreitet und mit ihm besprechen möchte, wird über ihre Person gestellt. Sie ist sich bewusst, dass die Konfrontation Natternkopfs mit dem Angebot für den weiteren Prozess der Handlung Vorrang gegenüber ihrer Person genießt. Ihre moralische Größe wird natürlich von ihrem Vater anerkannt und für die LeserInnen durch die lebensweltlichen Umstände zurechtgerückt:

„Himmel, du bist so viel tapferer als ich“, sagte er [Mortimer]. „Handelst mit dem Natternkopf. Das hätte ich wirklich gern gesehen.“²³⁷

Meggie übernimmt in einer fremden Welt durch die Ausprägung ihrer Tapferkeit moralische Verantwortung gegenüber all jenen, die in der Tintenwelt von dem Antagonisten unterdrückt werden. Das Übernehmen der Verantwortung unterstreicht Meggies moralische Überlegungen und Werte, die sie zum Wohl der Gesellschaft einsetzt. Ihre subjektiven Empfindungen spielen eine untergeordnete Rolle. Das gemeinsame Erreichen des höheren Ziels (Vernichtung des Natternkopfs) prägt zusätzlich den moralischen Wert der Tapferkeit.

6.2.2.3) Aus der Nächstenliebe wird Liebe

In der gemeinsamen Erfahrung des Verlustes einer geliebten Person ist die Beziehung zwischen Meggie und Farid zunächst von Nächstenliebe geprägt. Farid verliert Staubfinger an die Tintenwelt und muss zurückbleiben, weil er einer Intrige zum Opfer fällt, von der Staubfinger nichts ahnte. Gezeichnet von seinem Verlust sucht er Meggie auf und bittet sie, ihn in die Tintenwelt zu lesen. Meggie kennt das Gefühl, wenn geliebte Personen verschwinden und erst nach Jahren wieder zurückkommen. Berührt von Farids Sehnsucht nach Staubfinger beschließt Meggie, ihrer Intuition nachzugeben, sie versetzt sich in Farids Denken, wodurch ein Füreinandersein der Individuen im Narrativ impliziert wird und die Tendenz der Wertschätzung gegenüber der betroffenen Person steigt. Meggie möchte mit ihren Handlungen Farid unterstützen. Dadurch wird die Nächstenliebe zu ihm als positives, moralisches Instrument gesehen. Die Menschlichkeit zueinander wird in den Vordergrund gestellt. Die subjektive Übertragung der Nächstenliebe definiert sich unabhängig von Kontrollorganen (Mortimer) und berücksichtigt die gegenseitige Wertschätzung.

²³⁷ Funke: Tintenblut, S. 577.

Diese gemeinsame Erfahrung ist nur in der Beziehung zu Farid erkennbar. Vielleicht ein Trick der Autorin, weil die Nächstenliebe zwischen Meggie und Farid in tatsächliche Liebe, die in der menschlichen Sympathiewelt verankert ist, umschlägt und die in sich geschlossene Nächstenliebe dafür als Basis dient. Nichtsdestotrotz ist der moralische Wert in der Entität Meggie erfahrbar, wonach ihre Nächstenliebe den Richtlinien entsprechend ein moralisches Instrument ist, das die ethische Reife ausbildet.

Im folgenden Kapitel werden zwei moralische Werte zusammengefasst, weil sie in einem spezifischen Beispiel für die LeserInnen erfahrbar werden.

6.2.2.4) Die Wahrhaftigkeit, Treue und Zuverlässigkeit

In der anfangs platonischen Beziehung zwischen Farid und Meggies ist die Wahrhaftigkeit als moralischer Wert vorhanden. Farid bittet Meggie, von ihr in die Tintenwelt gelesen zu werden. Sie verspricht ihm einen Versuch. Nach einer Unterredung mit Mortimer, dem sie natürlich nicht sagt, dass sie ein Abenteuer mit Farid erleben möchte – auch das bloße Verschweigen eines Faktums ist eine Lüge – hegt sie Zweifel an ihrer Vorgangsweise. Doch die Treue zu Farid lässt ihre Wahrhaftigkeit ihm gegenüber zum Vorschein treten. Farid kann sich der Einlösung des Versprechens gewiss sein. Er verlässt sich auf die Gesinnung Meggies, ihr Versprechen einzuhalten. Darüber hinaus ist ihr Versprechen auf den Willen Farids abgestimmt, wodurch sich wieder der Wert der Treue herausbilden kann. Die daraus resultierende Zuverlässigkeit ist als moralisch anzuerkennen, weil die Absicht Meggies (Farid in die Tintenwelt zu lesen) mit dem Willen ihrer Person übereinstimmt. Dadurch ist die Markierung, Farid in die Tintenwelt zu lesen als wahrhaftig zu bezeichnen, weil sich beide Figuren auf das Abenteuer in der fiktiven Welt einlassen.

Das Verschweigen gegenüber Mortimer ist detaillierter als Notlüge zu analysieren, weil die Wahrheit Meggies Empfinden nach unmoralischer wäre als die Lüge. Sie möchte ihren Vater (den sie als „Nächsten“ in der Familie wahrnimmt) dadurch schützen. Eine ähnliche Konstellation ist schon in *Tintenherz* vorhanden gewesen. Meggie verschweigt ihrem Vater ein Faktum, das wichtig für den weiteren Prozess der Geschichte ist. Die Situation erscheint Meggie demnach nicht neu, das Verschweigen dient als probates Mittel, um ihren Vater zu täuschen und ihren Egoismus leben zu können.

Allerdings erfährt die von Notlügen gezeichnete Vater-Tochter Beziehung ein Ende, als Meggie ihre Wahrhaftigkeit für die LeserInnen Mortimer zukommen lässt:

„Es gibt keinen anderen [Eichelhäher] Mo“, sagte sie leise. „Du bist der Eichelhäher“.²³⁸

Die Wahrhaftigkeit ihrer Äußerung gegenüber ihrem Vater ist gegeben, weil sich bald herausstellt, dass er der wahre Eichelhäher ist. Meggie hat nicht gelogen, die Struktur des situativen Rahmens und in weiterer Folge der Narration lassen die Lügen auf Seiten Meggies gegenüber Mortimer nicht mehr zu. Da sie Mortimer vor seinem Schicksal schützen möchte, darf sie ihn in der speziellen Situation nicht anlügen, weil die Geschichte sonst nicht den erhofften Verlauf nimmt. Dafür genügt Meggie der moralische Wert der Wahrhaftigkeit, der sich im ersten Teil herausbildete. Weiters entwickelt sich eine Beziehung moralischer Werte zu Farid, die es in *Tintenherz* noch nicht gab. Es bleibt festzuhalten, dass die Nähe zu Farid Meggies moralische Werte in Bezug auf Wahrhaftigkeit, Treue und Zuverlässigkeit ihm gegenüber verändert.

6.2.2.5) Die zwischenmenschlichen Beziehungen

Meggie agiert bis zu einem gewissen Zeitpunkt in der Geschichte unabhängig von den Mitfiguren, die im ersten Teil noch den Kanon für Meggies Beziehungen geboten haben. Die Beziehung zu ihrer Mutter bleibt blass, was sich in *Tintentod* fortsetzt. Mutter und Tochter finden nicht zueinander. In der Geschichte sind keine Ideen zu finden, die eine Vertrauens- und Glaubensbasis zwischen ihnen absprechen oder verifizieren. Die Beziehung zu Mortimer wird am Anfang von *Tintenblut* angerissen, aber im weiteren Verlauf nicht weiter ausgeführt, was sich erneut im dritten Teil fortsetzt. Diese schleichende Entfremdung fällt auf. Auch diese im ersten Teil umfassende Beziehung bleibt in den Fortsetzungen eher blass. An Lebendigkeit gewinnen die Beziehung zu Farid, Fenoglio und Staubfinger. Diese drei Figuren stellen für Meggie den Kanon einer möglichen Vertrauens- und Glaubensbasis dar.

In *Tintenherz* ist es beiden Charakteren noch nicht möglich, eine gegenseitige moralische Kraft auszubilden, die notwendig ist, um einander in Vertrauen und Glauben nahezukommen. In *Tintenblut* wird die negative Erfahrung Meggies in Bezug auf den Vertrauensbruch seitens Staubfinger aufgerollt:

Es fühlte sich seltsam an, ihn wiederzusehen. Sie spürte Freude und Misstrauen zugleich.²³⁹

Meggie hat also nicht vergessen, dass Staubfinger ihr Vertrauen vor einigen Monaten missbraucht hat. Nach einigem Zögern wird Meggie die Erfahrung machen, an Staubfinger zu glauben und ihm vertrauen zu können. Staubfinger möchte Meggie dabei helfen, Mortimer und Resa aus den Händen des Natternkopfs zu befreien. Das gemeinsame Ziel entspricht dem Faktum,

²³⁸ Funke: *Tintenblut*, S. 578.

²³⁹ Funke: *Tintenblut*, S. 351.

wonach sich das Vertrauen und der Glaube in der Beziehung der beiden ausbilden kann, weil der Wert der Sache in ihrer Beziehung manifestiert wurde. Dadurch verändert sich die moralische Kraft Meggies gegenüber jener in *Tintenherz*, weil sie in der Lage ist, ihren Glauben und ihr Vertrauen in Staubfingers Aussagen, Fähigkeiten und Handlungen zu setzen. Im dritten Teil wird dieser Handlungsfaden nicht fortgesetzt, weil sich das Narrativ auf Mortimer und Staubfinger konzentriert.

Die Beziehung zu Farid, in der das wachsende Vertrauen und der Glaube auf beiden Seiten gebildet wird, ist eines der zentralen moralischen Elemente in *Tintenblut*. Meggies moralische Kraft ist in der Situation zu spüren, als Farid seine bekannte Bitte formuliert. Sein Ziel besteht darin, Staubfinger vor einem möglichen Auftauchen Bastas zu warnen. Weil Meggie im Gegenzug Farid helfen möchte, lässt sie sich auf das Abenteuer ein. Demnach ist auf beiden Seiten ein bestimmtes Ziel vorhanden, welches den Wert des Vertrauens und den gemeinsamen Einsatz unbegrenzt steigen lässt. Meggies Wert der ethischen Reife wird ersichtlich, weil Farid ihr sein blindes Vertrauen schenkt, das wiederum als Kriterium dient, dass sich Vertrauen von Mensch zu Mensch ausbilden kann. Farid kann sich also auf Meggies Versprechen verlassen. Unter ihnen bildet sich Einigkeit in Abstimmung auf das Ziel heraus, Staubfinger vor Basta zu warnen. Der Glaube daran, das Ziel umzusetzen, bindet beide an das spezifische Vorhaben und schweißt sie zu einer Einheit zusammen. Meggies ethische Reife wird erfahrbar, weil sie im Mittelpunkt der Vertrauens- und Glaubensbasis agiert. Mit ihrem Wort, mit ihrem Versprechen bildet sich die moralische Kraft aus, die Farid braucht, um sein Vertrauen und seinen Glauben an sie zu festigen. Die positive Charakteristik motiviert das Zutrauen in Meggie, die fortan als moralisches Wesen zu identifizieren ist.

Die moralische Beziehung zwischen Fenoglio und Meggie wurde bereits für *Tintenherz* ausreichend analysiert, daher kann sie als Basis für die weiteren Zeilen gelten. Diese Beziehungsebene ist in den Fortsetzungsromanen das eigentliche „Spielfeld“ von Meggie. Der Glaube und das Vertrauen in die gegenseitigen Fähigkeiten bleibt weiterhin vorhanden. Fenoglio hat allerdings Probleme mit dem Schreiben. In *Tintenblut* agieren beide Figuren ihrer Moral entsprechend, wonach sie die bestmögliche Alternative für die Tintenwelt durch die Täuschung und den Tod Natternkopfs erzwingen wollen. Meggie vertraut abermals den magischen Worten, die Fenoglio schreibt, um das Gute in seiner eigenen Welt wieder zum Vorschein zu bringen. Meggie glaubt an ihre Fähigkeit, die geschriebenen Worte in eine Tatsache verwandeln zu können:

Die Worte. Er [Natternkopf] sprach Fenoglios Worte. Genau so, wie er sie ihm in den Mund gelegt hatte. Genaus so, wir sie [Meggie] sie vor wenigen Stunden im Siechenhaus gelesen hatte.

Sie wusste, was sie antworten musste [...] als wäre es ihre eigenen Worte und nicht die von Fenoglio.²⁴⁰

Abermals wird erkennbar, dass der Glaube und das Vertrauen in die Worte Fenoglios die Grundlage sind, um das gemeinsame Ziel zu erreichen und die positive Grundhaltung zu beweisen. In *Tintentod* bleibt dieses Narrativ erhalten. Die beiden kämpfen darum, der Geschichte durch das Schreiben von Fenoglio und das Lesen von Meggie die entscheidende Wende zu geben, wobei ihnen Orpheus als Widersacher gegenübertritt, der die Interessen des Antagonisten verfolgt.

Wie im ersten Teil agiert sie im zweiten und dritten Teil als junge Heldin, die, unterstützt vom gegenseitigen Vertrauen und Glauben Fenoglios, in der Lage ist, dem Natternkopf eine Falle zu stellen, durch die sein Schicksal besiegelt wird.

Die moralischen Werte reflektierend ist das subjektive Empfinden Meggies erkennbar, dem Natternkopf das Handwerk zu legen. Sie nützt ihre moralischen Werte, um sich einen Vorteil gegenüber dem Antagonisten zu verschaffen. Ihre Handlungen implizieren allerdings den Wunsch nach einer Verbesserung der Situation in der Tintenwelt, wodurch das allgemeine Wohl der Bevölkerung von Ombra an den Tod des Natternkopfs gebunden wird und dadurch zum Besseren verändert werden soll. Meggies Position ist in den jeweiligen moralischen Werten erkennbar. Sie entspricht als handelnde Figur wiederholt den Werten, die sie im Verlauf des Narratives als moralisch wirken lassen. Daher ist die ethische Reife darin erkennbar, dass Meggie zu jeder Zeit und in jeder Situation den LeserInnen ihre moralischen Grundsätze offenbart und stets das höhere Ziel (die Vernichtung des Natternkopfs) vor die Pläne ihrer eigenen Person stellt.

Wie bereits bei Mortimer werden folgend jene moralischen Werte analysiert, die sich im dritten Teil der Romanreihe erkennbar verändern.

6.3) Tintentod

6.3.1) Typisierung und Kontextualisierung als Figur

Meggie bleibt im dritten Teil ihrer Rolle als Protagonistin treu. Ihre Motivation und ihre Lebensgeschichte werden in *Tintentod* ausführlich weitererzählt, dabei ist die Diskrepanz zwischen *Tintenherz* und *Tintentod* interessant. Die Figur orientiert sich am Ende eher an der Textgeschichte, die Fenoglio in seiner Welt etablierte:

²⁴⁰ Funke: *Tintenblut*, S. 555 – 556.

„[...] Vielleicht sind wir nur von einer Geschichte in die andere gerutscht? Was denkst du?“ [...] Meggie sah sich um [...]. All das war aus Worten gemacht, oder? [...] Ja, was ist mit uns? dachte Meggie. Woraus sind wir gemacht? [...] Sie wusste die Antwort nicht mehr. Hatte sie sie je gewusst?²⁴¹

Meggie kann in der Trilogie als Konstanz wahrgenommen werden, weil sie zu jeder Zeit in die Geschichte aktiv eingreift und versucht, durch ihre intendierten Handlungen, die Geschichte zu verändern. Aus der Konstanz und der Diskrepanz zwischen Textgeschichte und Lebensgeschichte entsteht eine operative Dynamik, die Meggie als Figur selbst nicht deuten kann. Nach Joel Weinsheimer, der sich der Geschichte entledigt und nur den Diskurs als Grundlage sieht, sind Figuren die „Segmente eines geschlossenen Textes“. Dadurch hat Meggie das Gefühl, dass sie nicht länger als Mensch in der Realität existiert, sondern eher als Figur in einer Geschichte und damit als Teil eines Textes, den sie allerdings persönlich beeinflussen kann, was für die LeserInnen immer einen Anreiz darstellt. Diese These wird auch durch das Faktum gestützt, dass Meggie nach dem Abenteuer mit Farid mit ihrer Familie in der Tintenwelt bleibt, also in der Textgeschichte, die Fenoglio etablierte, und wie Mortimer wenig Verständnis für ihre Mutter hat, die in die reale Welt zurückkehren will und dafür sogar bereit ist, die Dienste von Orpheus in Anspruch zu nehmen.

In allen drei Romanen sind die Merkmale, die die Figur Meggie als Menschen typisieren, in der Textgeschichte aufrecht. Die LeserInnen erleben und „erlesen“ Meggie als einen wirklichen Menschen, der am Ende der Narration doch eine Figur bleibt.

6.3.2) Die Veränderung der moralischen Dimension

Wie zuvor für die Figur Mortimer werden in den folgenden Kapiteln die moralischen Werte berücksichtigt, die tatsächlich eine Veränderung in der Trilogie erfuhren, ehe in einem kurzen Überblick die Frage geklärt wird, ob und wie sich für die Entität Meggie die ethische oder moralische Reife ausbildet.

In Bezug auf Meggies Gerechtigkeit ist festzuhalten, dass dieser moralische Wert in *Tintentod* für die LeserInnen von der Autorin nicht klar herausgearbeitet wird. In *Tintenherz* und *Tintenblut* ist der Wert der Gerechtigkeit leicht zu erkennen (siehe die jeweiligen Kapitel). Das heißt aber nicht, dass sich der Wert ihrer Gerechtigkeit in eine Richtung entwickelt hat, die für die LeserInnen nicht mehr nachvollziehbar wird. Meggies Gerechtigkeit tritt deshalb in den Hintergrund, weil Mortimer als Protagonist wieder mehr Einfluss auf die Geschichte nimmt, aber dadurch seine moralischen Werte verändert hat. Darüber hinaus treten die moralischen Werte

²⁴¹ Funke: *Tintentod*, S. 52.

der Tapferkeit und der Wahrhaftigkeit in den Hintergrund, weil Meggie in den entscheidenden Momenten mit Fenoglio zusammenarbeitet, also nur indirekt das Geschehen mitbestimmt. Weiters verändern sich die Werte der Treue beziehungsweise der Zuverlässigkeit und des Vertrauens oder der Glaube an die zwischenmenschlichen Beziehungen für sie nicht mehr. Meggie bleibt ihren Werten in *Tintentod* treu. Sie wird anders als Mortimer oder Staubfinger im dritten Teil als Figur nicht mehr neu „erfunden“. Eine Veränderung mit dem Blick auf die gesamte Trilogie ist nicht zu erkennen. Allerdings sei ergänzend angefügt, dass sich zahlreiche Beziehungen der einzelnen Figuren untereinander in *Tintentod* verändern, wodurch ihr Vertrauen und ihr Glaube aber nicht beeinflusst werden, wenn man von der schwierigen Beziehung zwischen Mortimer und Resa absieht.

Meggie benötigt die oben analysierten Werte zum Teil nicht länger, weil von ihr andere Aspekte und Lücken in dem Narrativ gefüllt werden müssen, die sie mit den ausbleibenden Werten nicht erreicht. Der folgende moralische Wert ist für die Figur Meggie in *Tintenblut* von großer Bedeutung.

6.3.2.1) Die Veränderung der Nächstenliebe

In *Tintenherz* bildete sich Meggies Nächstenliebe gegenüber Staubfinger nur ansatzweise aus. In *Tintenblut* wuchs aus der Nächstenliebe zu Farid eine tatsächliche Liebe, die in der Sympathiewelt der beiden verankert war. Aufgrund diverser Situationen in *Tintentod* muss sich Meggie eingestehen, dass sich der Wert der Nächstenliebe und die daraus resultierende Liebe für Farid geändert haben. Sie erkennt, dass Farid nur in der Beziehung zu Staubfinger das Wertgefühl für den Wert des anderen sucht:

Aber all das war Farid egal. Ihm lag nur an einem Menschen und das war Staubfinger.²⁴²

Meggie fühlt sich in ihrer subjektiven Gefühlswelt durch die Handlungen Farids nicht bestätigt. Das ist das Problem, wenn aus der Nächstenliebe eine tatsächliche Liebe wird. Denn die Nächstenliebe begünstigt das Miteinander und das Fremde innerhalb einer beliebigen Gesellschaft, also in der der Tintenwelt und in der realen Welt. Doch Meggie möchte Farid für sich gewinnen. Sie kann ihre subjektiven Gedanken der Liebe nicht auf die Allgemeinheit übertragen, wodurch der moralische Wert der Nächstenliebe für sie nicht mehr gesichert erscheint. Als sie das erkennen muss, bricht sie mit Farid, der jetzt eine ähnliche Rolle wie Staubfinger in *Tintenherz* einnimmt und Meggies Nächstenliebe ausnützt, um andere Ziele zu verfolgen. Er verrät Meggie und Mortimer an Orpheus, der Farid dafür die Rückkehr von Staubfinger aus der Totenwelt

²⁴² Funke: *Tintentod*, S. 245.

versprach. Die gemeinsamen Erlebnisse, die sie einst einander näherbrachten, trennen die beiden Figuren im weiteren Verlauf. Was sie einmal verband, wird nun zum Hindernis:

„Und warum bist du noch hier?“, fuhr Meggie ihn an. „Hoffst du immer noch, dass Staubfinger plötzlich wieder vor dir steht? Er kommt nicht zurück [...], aber Orpheus nimmt dich bestimmt wieder auf, nach allem, was du für ihn getan hast!“²⁴³

Als am Ende der Narration die beiden nach einigen Wendungen scheinbar wieder zueinander finden, ist Meggie reifer geworden. Aus der Liebe wurde wieder Nächstenliebe, sie schätzt Farid, der selbst noch einmal die Nächstenliebe in der beiderseitigen Erfahrung thematisiert:

„Wir könnten zusammen über die Dörfer ziehen. So wie damals, als wir mit Staubfinger deinem Vater und deiner Mutter gefolgt sind. *Weißt du noch?*“ „Ich wünsch dir Glück!“ „sagte sie und küsste ihn auf die Wange. Er hatte immer noch die schönsten Augen, die sie bei einem Jungen gesehen hatte. Aber ihr Herz schlug nun so viel schneller bei einem anderen [Doria].“²⁴⁴

Farids Nächstenliebe wird in der Passage erkennbar, weil er das Gemüt Meggies anspricht, die sich ihm als verstehende Instanz überlegen fühlt. Allerdings möchte Meggie nicht fortgehen. Ihre neue Liebe kommt einer anderen Figur (Doria) zu, der Wert der Nächstenliebe bleibt aber durch die ähnlichen Erfahrungen des Ichs mit dem Inneren Farids verbunden. Meggie kann durch die Erfahrung, die sie mit Staubfinger und Farid gemacht hat, ethisch reifen. Aus der Liebe zu Farid wird nach der Enttäuschung über seinen Verrat die Nächstenliebe, die von den gemeinsamen Erlebnissen in *Tintenblut* getragen wird und auf sie beschränkt bleibt. Ihre subjektive Gefühlswelt tritt in den Hintergrund. Sie versucht die bestmögliche Alternative für Farid und sich zu finden, das gelingt ihr durch ihre Ausdauer. Das moralische Handeln und die Veränderung der subjektiven Sympathiewelt lassen Meggie reifen. Daraus ergibt sich, dass für Meggies der moralische Wert der Nächstenliebe im Verlauf der Trilogie in Richtung der Ausbildung ethischer Reife mehrfach verändert wurde.

6.4) Fazit über die Veränderung der Moral

Im Vergleich zu *Tintenherz*, zum Teil auch zu *Tintenblut*, bleibt die moralische Dimension im letzten Teil der Trilogie Meggies blass. Ihre Werte und Prinzipien verändern sich bis auf den Wert der Nächstenliebe im Verlauf der Erzählung nicht. Meggie lässt gerade in *Tintenherz* wenig Raum für eine moralkritische Analyse, weil sie nahezu jedem Wert gerecht wird und in jedem Wert moralisch handelt. Freilich wird sie in manchen Passagen von ihrer rein subjektiven Gefühlsebene getrieben. Möchte man ihr als LeserIn in den jeweiligen Situationen einen bestimmten Wert absprechen, weil sie nur subjektiv handelt, gelingt das nicht, denn sie agiert in

²⁴³ Funke: *Tintentod*, S. 255.

²⁴⁴ Funke: *Tintentod*, S. 736.

weiterer Folge für das Wohl der Gesellschaft. Das ist in einem Roman für Kinder eine wesentliche Grundlage. Meggie entfremdet sich nicht von ihren eigenen moralischen Richtlinien, die sie für sich selbst bestimmt. Als Jugendliche tendiert sie dazu, sich von den moralischen Werten Mortimers (Veränderung der Gerechtigkeit) zu lösen, möchte aber gleichzeitig daran festhalten.²⁴⁵ Durch das Festhalten an den moralischen Werten in *Tintenherz* ist Meggie letztlich noch nicht in der Lage, ihre moralischen Werte – bis auf den Wert ihrer Nächstenliebe – reifen zu lassen.

Der Wert der Nächstenliebe dient daher als alleinstehendes Kriterium, um auf die Frage nach Meggies Entwicklung der moralischen oder ethischen Reife eine Antwort zu geben. Betrachtet man den Wert der Nächstenliebe getrennt von den anderen moralischen Werten, bildet sich ihr Wert der ethischen Reife durch die Veränderungen aus. Nimmt man den Wert der Nächstenliebe als Puzzleteil einer größeren moralischen Dimension, muss man als LeserIn erkennen, dass Meggie moralisch nicht reifen kann, weil sich die Dimensionen ihrer Werte im Vergleich zu *Tintenherz* und *Tintenblut* nicht verändern.

7) Staubfinger

7.1) *Tintenherz*

7.1.1) *Typisierung und Kontextualisierung als Figur*

Die Figur Staubfinger ist nach Jannidis Kriterien der Figurenanalyse als Protagonist zu identifizieren. Die Motive und Hintergründe der Entität sind seitens der Autorin gründlich überliefert. Je weiter LeserInnen in dem Roman vordringen, desto reichhaltiger sind die Informationen, die über die Figur Staubfinger präsentiert werden.²⁴⁶ Weiters ist durch die Entität Staubfinger und sein damit verbundenes intentionales Handeln der Fortschritt der Narration gesichert, weil seine Anwesenheit und seine Handlungen genügen, um die Erzählung für die LeserInnen interessant zu verändern.²⁴⁷ Er ist nicht nur als eine konstante Identität in der fiktionalen Welt von Cornelia Funke zu verstehen, sondern auch, insbesondere durch die Zuweisung des Buches und dessen Bedeutung für ihn²⁴⁸, als Akteur in der fiktionalen Welt des Autors Fenoglio angesiedelt. Die

²⁴⁵ Coles, Robert: *Moralische Intelligenz oder Kinder brauchen Werte*. Berlin: Rohwolt 1998, S. 148.

²⁴⁶ Zu Beginn des Narratives ist Staubfinger als „Ein Fremder in der Nacht“ charakterisiert, der das Geheimnisvolle darstellen soll. LeserInnen erfahren keine weiteren Informationen über seine Herkunft, sein Ziel ist anfangs nicht klar herauszulesen, redet er Mortimer stets zu, er möge ihn zu Capricorns Versteck begleiten.

²⁴⁷ Die Rolle des Fremden, der die Beziehung zwischen Mortimer und seiner Tochter Meggie belastet, wodurch beide ebenfalls zu Handlungen gezwungen werden, die das Narrativ verändern. Getrieben von seiner Gier in seine Welt zurückzukehren verrät er Mortimer an Capricorn, muss schließlich erkennen, dass er selbst hintergangen wurde und sich endgültig Mortimer verpflichtet. Letztens die Beziehung zu Resa, die er für sich beanspruchen will obwohl er weiß, dass sie Meggies Mutter und dem zufolge Mortimers Frau ist.

²⁴⁸ Staubfinger entstammt dem Roman aus welchem Mortimer, in der Nacht als Resa im Buch Fenoglios verschwand, vorlas. Der Bezug zu der anderen Welt äußert sich in dem Faktum, dass er von seiner Familie getrennt

fiktionale Welt ist explizit auf die Entität Staubfinger bezogen, das heißt, sämtliche Informationen, die LeserInnen über Staubfinger und die Tintenwelt erhalten, sind für die Figur rahmenspezifisch, weshalb Staubfinger in den jeweiligen situativen Rahmen als Figur bestimmt werden kann. Nach der Theorie von Uri Margolin sind Figuren in ihrer Konzeptualisierung immer ein Teil der fiktionalen Welt, die durch den Text erzeugt wird. Durch das Buchmotiv²⁴⁹ erhält die Entität Staubfinger eine Parallelwelt, in der er ebenso als Konzeptualisierung fungiert. Sowohl für die reale als auch für die fiktive Welt im Buch gilt für die Figur Staubfinger die Existenzbedingung, weil er in beiden Romanen in den narrativen Text stabil eingebettet ist.

Staubfinger wird speziell durch die Etablierung seiner äußeren Darstellung in dem Narrativ als Mensch eingeführt. Insbesondere durch folgende Passage ist in Staubfinger die Entität eines Menschen erkennbar:

Die Bartstoppeln um den schmallippigen Mund waren rötlich [...]. Auch auf seinen Backen sprossen sie, spärlich wie die eines jungen Mannes. Die Narben konnten sie nicht verdecken, drei lange blasse Narben.²⁵⁰

Das semantische Merkmal des „jungen Menschen“ gibt den Hinweis, Staubfinger als Figur und gleichzeitig als Menschen zu benennen. Zu benennen in der Form der direkten Charakterisierung, die einen direkten Bezug zu Staubfingers Gesicht, einem seiner äußeren Merkmale, aufweist. Darüber hinaus wird Staubfinger gerade im ersten Teil der Trilogie durch zwei Identitäten gekennzeichnet. Zunächst steht sein Name für sich, darüber hinaus wird er wiederholt von Elinor als „Streichholzfresser“ charakterisiert. Durch die zwei geschilderten Identitäten gewinnt die Figur an Komplexität. Es ist allerdings anzumerken, dass die Identität „Streichholzfresser“ aufgrund eines Merkmals besteht, über das Staubfinger im gesamten Verlauf der Narration – in der Trilogie – erhaben ist, das Spiel mit dem Feuer.²⁵¹ Das Merkmal ist im Diskurs seiner Handlung in Verbindung mit der Entität Staubfinger ständig nachvollziehbar. Gemäß der Prädikationsbedingung identifiziert sich die Figur mit ihrem Merkmal. Durch das Vorhandensein der Existenz- und Prädikationsbedingung wird Staubfinger zu einer dynamischen Repräsentation der Erzählung, die über die Narration hinausführt, aber von ihr abhängig bleibt.²⁵²

wurde und zu ihr zurückkehren möchte. Damit einher geht die Relevanz in Bezug auf den Aufbau der Figur Staubfinger. Die wichtige Information, dass er von seiner Familie getrennt wurde muss von LeserInnen berücksichtigt und reflektiert werden, weil es sich dabei in der narrativen Welt um lebensweltliche Faktoren seitens der Entität Staubfinger handelt.

²⁴⁹ Das fiktive Buch im tatsächlichen Buch.

²⁵⁰ Funke: *Tintenherz*, S. 14.

²⁵¹ In Elinors Haus gibt es eine essentielle Regel, die sämtliche Mitfiguren beachten müssen: Feuer macht sie nervös, weil es sich allzu gern von Papier ernährt. Sie bittet natürlich Staubfinger die Regel zu berücksichtigen, als sie ihn beim Spielen mit einem Streichholz erwischt. Er entgegnet, dass Feuer ein bissiges Tier sei, welches gezähmt werden kann. Daraufhin zündet er das Streichholz an und schiebt die Flamme in den offenen Mund. Schließlich holt er das erloschene Streichholz heraus und lächelt.

²⁵² Staubfinger kehrt in *Tintenblut* in seine Welt zurück. Durch seine Rückkehr entspringt er der Narration der realen Welt aus *Tintenherz*, bleibt aber über die Trilogie gesehen von der Tintenwelt abhängig.

Durch die Zuschreibungen verschiedener Informationen, die LeserInnen über Staubfinger erhalten, lässt sich ein Spannungsverhältnis erkennen. Die gegebene Transparenz, die Funke um die Figur aufgebaut hat, erlaubt den LeserInnen, Einblicke in Staubfingers Innenleben zu erhalten, die aus einer indirekten figuralen Charakterisierung heraus erzählt werden: [...] und einen schrecklichen Moment lang verspürte er den Drang, zu ihr zu laufen, sie zu trösten und ihr zu erklären, warum er Capricorn alles gesagt hatte.²⁵³

Die LeserInnen müssen wie üblich bei dieser Form der Charakterisierung die Zuverlässigkeit der Quelle überprüfen, die gewährleistet ist, weil es sich bei der Sequenz um eine erlebte Rede handelt. Die Informationen, die LeserInnen aus dem Auszug filtern, sind daher umso ehrlicher. Sie konstruieren den weiteren Rahmen der Figur Staubfinger. Interessant ist in dem Kontext Staubfingers indirekte Charakterisierung seitens Mortimer, die einen Aufschluss über Staubfingers Gesinnung, Taten und Eigenschaften zulässt:

„[...] Zurückkehren in seine Geschichte, das ist das Einzige, was er sich wünscht. Er fragt nicht mal, ob die Geschichte für ihn ein gutes Ende nimmt!“²⁵⁴

Die Beweggründe, die hinter dem Verrat an Mortimer stecken, können von den LeserInnen erahnt werden, dadurch ist es möglich, Staubfingers Handlungen auf die Art und Weise, wie sie gesetzt werden, über das gesamte Narrativ verteilt zu entdecken. Dabei spielen folgende Aspekte zum Thema der Verteilung von Figureninformationen eine Rolle. Die wiederholte Nennung des „Streichholzfressers“ seitens Elinor markiert im Fall Staubfinger die Häufigkeit, mit der LeserInnen mit der Figureninformation konfrontiert werden. Durch das sprachliche und semantische Merkmal, mit dem Staubfinger indirekt von Elinor charakterisiert worden ist, wird die Darstellung seiner Fähigkeit, mit dem Feuer zu spielen, untermauert. In Bezug auf den Informationskontext wird Staubfinger mit dem Buch *Tintenherz* kombiniert und Verbindung gebracht.²⁵⁵

Staubfinger ist durch den Figurenkontext mit Mortimer im Narrativ verbunden. Die Information, dass Mortimer ihn herausgelesen hat und Staubfinger ihn seitdem wiederholt aufspürt, um Mortimer zu bitten, er möge ihn zurücklesen, ist die Basis, aufgrund derer die beiden Figuren

²⁵³ Funke: *Tintenherz*, S. 85.

²⁵⁴ Funke: *Tintenherz*, S. 161.

²⁵⁵ Das Buch entscheidet über sein Schicksal. Ohne Buch und einem Leser wie Mortimer, der Figuren herauslesen kann, ist es Staubfinger nicht möglich in seine Geschichte zurückzukehren. Die Verbindung zu dem Buch stellt also sein Leben in der anderen Welt sicher. Am Ende des ersten Teils nimmt Staubfinger das Buch *Tintenherz* an sich und macht sich auf die Suche nach einer weiteren Zaubersprache. Die Suche endet schließlich erfolgreich in der Person Orpheus, der ihn zu Beginn des zweiten Teils „Tintenblut“ in die Tintenwelt zurückliet. Umso essentieller ist die Information nach der Bindung zu dem Buch *Tintenherz*, weil sie noch im zweiten Teil des Romans für LeserInnen nachvollziehbar ist.

in der Darstellung verbunden sind. In folgender Passage wird die Verbindung beziehungsweise die Abhängigkeit Staubfingers deutlich:

„Bring mich zurück!“, stammelte er. „Bring mich zurück, bitte! [...]“. „[...] Er wollte mir einfach nicht glauben, dass ich es nicht konnte. [...] In den nächsten zwei Jahren tauchte er immer wieder auf [...], bis ich es leid war und mich bei Nacht und Nebel mit dir [Meggie] davonmachte“.²⁵⁶

Die Verbindung hält solange an, bis sich Staubfinger des gesuchten Buches bemächtigt und im zweiten Teil in seine ursprüngliche Welt zurückkehrt.

Ist Staubfinger im ersten Teil der Trilogie final motiviert – die LeserInnen erhalten alle Informationen, die für das Narrativ und Staubfinger relevant sind und erschließen daraus einen Sinnzusammenhang, der in der Erzählung bestehen bleibt –, ändert sich die Motivierung seiner Figur im zweiten Teil in Richtung kompositorisch, weil die fiktive Welt (Tintenwelt) über die reale Welt dominiert unter der Voraussetzung, dass er in die Tintenwelt zurückkehrt. Dadurch wird nochmals auf die Ausgangsposition referiert, in der er aus seiner fiktiven Geschichte in die reale Welt geholt wurde. Staubfinger verlässt im zweiten und dritten Teil den ästhetischen Rahmen der realen Welt.

Gegen Ende des ersten Bandes werden den LeserInnen mit Hilfe des persönlichen Ausdrucks als Identifikationskriterium Staubfingers emotionale Zustände kommuniziert. Prägend dafür ist die direkte Rede, die seitens der Autorin Cornelia Funke verwendet wird, um den LeserInnen ein letztes Mal Empathie für die Entität Staubfinger mitzugeben: „Jetzt, wo ich das Buch habe, werde ich mir jemanden suchen, der mich wieder hineinliest [...]“.²⁵⁷

Darüber hinaus kann das Zitat, weil es am Ende der Geschichte angesiedelt ist, als letzte Wertung seitens der LeserInnen gegenüber Staubfinger verstanden werden.²⁵⁸ Die vorangegangene Wertung kann im zweiten Teil auf die Figur transferiert werden, wodurch die Gesamtheit der Figur hergestellt wird, weil Staubfinger in seine Geschichte zurückkehrt.

7.1.2) *Die moralische Dimension*

7.1.2.1) Staubfingers Gerechtigkeit

Das moralische Handeln Staubfingers gemäß den Prinzipien der Gerechtigkeit ist situationsbedingt und involviert die anderen Figuren in seinem Umkreis, weil er durch seine Art, Gerechtigkeit auszuüben, innerhalb des Narratives verschiedene Positionen einnimmt und dadurch seinen Mitfiguren – Protagonist oder Antagonist – zuarbeitet. Staubfingers Gerechtigkeit ist an

²⁵⁶ Funke: Tintenherz, S. 160.

²⁵⁷ Funke: Tintenherz, S. 558. Dazu die Fußnote 222.

²⁵⁸ Schließlich nimmt er jenes Objekt an sich nach dem er seit Anfang des Narratives trachtet und erweckt den Eindruck als Verräter stigmatisiert zu werden.

seine subjektive Wahrnehmung und seinen Egoismus gebunden, selbst in dem Narrativ voranzukommen. Die These wird durch das Faktum unterstützt, wonach Staubfinger Unrecht heraufbeschwört, indem er Mortimer, Meggie und Elinor an Capricorn verrät. Widerlegt wird sein Verrat allerdings durch den Umstand, dass Staubfinger im Verlauf der Erzählung die drei genannten Charaktere befreit. Die folgende Passage ist bezeichnend für seine Vorstellung von Gerechtigkeit:

„Mit mir kann er es ja machen, denkt er [Capricorn], Staubfinger ist nur ein Hund, den man treten kann, ohne dass er zurückbeißt, aber da täuscht er sich. Er hat das Buch verbrannt, also nehme ich ihm den Vorleser wieder weg, den ich ihm gebracht habe.“²⁵⁹

Staubfinger gesteht seinen Verrat gegenüber Mortimer vor sich selbst ein und handelt nach dem Sinn der moralischen Notwendigkeit für die Gesellschaft richtig, als er Mortimer zur Flucht verhilft, damit dieser nicht länger für Capricorn arbeiten muss. Dadurch wird die bestmögliche Alternative für die Gruppe sichergestellt.

Staubfinger bildet seine eigene Idee von Gerechtigkeit aus, die durch intendierte Handlungen gemäß dem Wunsch nach einer Gerechtigkeit für ihn selbst geprägt ist. Seine ethische Reife liegt in der moralischen Instanz, das Richtige zu tun, nämlich Mortimer aus den Händen Capricorns zu befreien. Gleichwohl möchte Staubfinger das Unrecht, welches ihm seitens des Antagonisten widerfuhr, durch die moralisch richtige Handlung tilgen.

Zusammenfassend kann man festhalten, dass sich Staubfingers moralische Reife im Wert der Gerechtigkeit niederschlägt. In einem weiteren Kapitel soll der Wert seiner Tapferkeit, sofern sie vorhanden ist, analysiert werden.

7.1.2.2) Tapferkeit oder Feigheit?

„Feigling!“, flüsterte er [Staubfinger]. „Oh, du bist so ein Feigling, Staubfinger!“²⁶⁰

Nachdem Staubfinger Mortimer an Capricorn verraten hat, lautet der neue Auftrag: „Das Buch und Zauberzungen Tochter dazu.“²⁶¹ Doch bevor er den Auftrag ausführt, entscheidet sich die Entität Staubfinger, seinem Schicksal auf die Spur zu kommen. Er möchte sein Ende in *Tintenherz* erfahren, doch entgeht er seinem Versuch der Tapferkeit und entscheidet sich, passiv zu bleiben: „Was soll’s“, murmelte er [...] „Wer will schon das Ende wissen?“²⁶² Durch seine Passivität und die Weigerung, über sein Ende nachzudenken, kann Staubfinger in der Situation Feigheit vorgeworfen werden. Die Angst vor seinem individuellen Ende macht ihn erst recht

²⁵⁹ Funke: *Tintenherz*, S.214.

²⁶⁰ Funke: *Tintenherz*, S. 112.

²⁶¹ Funke: *Tintenherz*, S. 109.

²⁶² Funke: *Tintenherz*, S. 113.

schuldig. Einerseits möchte er in seine Geschichte zurückgelesen werden, andererseits hat er wie ein Mensch Angst vor seinem Ende, traut sich nicht, im Buch die Szene nachzulesen, weil er dank seiner fehlenden Tapferkeit nicht mehr in der Lage wäre, das Wagnis der Rückkehr auf sich zu nehmen, wenn er in der fiktiven Welt stirbt. Dadurch stellt Staubfinger automatisch sein eigenes Wohl vor die als höher empfundene gemeinsame Aufgabe und knüpft sie an die Bedingung, nichts vom Ende seiner Geschichte erfahren zu wollen. Im Verlauf des Romans erfährt Staubfinger endlich in einem Dialog mit Meggie von seinem Schicksal.²⁶³

Umso erstaunlicher ist das Faktum, dass die Figur weiterhin danach trachtet, in seine Geschichte zurückzukehren, obwohl darin ein Wagnis verborgen ist. Das Zurücklesen seiner Person verlangt den Einsatz und die Bereitschaft von ihm, den letzten Schritt konsequent vorzubereiten. Ein Indiz für seine aufkommende Tapferkeit, weil er den Wert seiner Heimkehr hintanstellt. Dadurch wird das Prinzip der Tapferkeit in seiner Figur lebendig. Jedoch sollte man nicht übersehen, dass Staubfinger darauf bedacht ist, seinen Marder Gwin in der realen Welt zurückzulassen, weil er für sein tragisches Ende in der Tintenwelt die Ursache darstellt.²⁶⁴ Staubfinger schafft eine neue Situation: „Die Geschichte hat sich geändert, sie muss sich geändert haben! [...]“²⁶⁵

Das Wagnis fällt in der Sache weg, weil Staubfinger darum bemüht ist, die Ursache für seinen Tod nicht in seiner Nähe beziehungsweise Geschichte zu wissen. Das Wohl seiner Person steht über der Aufgabe. Er will in seine Heimat trotz allen Widrigkeiten, die ohne Gwin nicht mehr gegeben sind, zurückzukehren. Zudem verweigert er sich der moralischen Verantwortung gegenüber Gwin, dessen Wohl Staubfinger in der Situation nichtig erscheint. Daher kann festgehalten werden, dass sich Staubfingers Tapferkeit im ersten Teil der Tintenherztrilogie nicht nach den Normen des spezifischen Prinzips entsprechend herausbilden kann.

7.1.2.3) Die Nächstenliebe zu Farid

Ähnlich wie Staubfinger muss auch Farid erst eine Brücke zu seiner neuen Welt bauen. Seine Anpassungsschwierigkeiten scheinen in Staubfingers Gedächtnis Erinnerungen und eigene Erfahrungen hervorzurufen:

„Ich habe gehört, du hast es schon wieder getan, Zauberzunge! [...] Sie [Capricorns Männer] sagen, der arme Junge [Farid] hat noch keinen Laut von sich gegeben. Ich kann es ihm nicht

²⁶³ Er wird in seiner Geschichte von einem Gehilfen Capricorns getötet, als er seinem Marder Gwin helfen möchte.

²⁶⁴ Die Autorin spielt mit der Ironie. Schließlich wird Staubfingers Freund Farid (mit dem Marder und Meggie), der im ersten Teil von Mortimer, während seiner Gefangenschaft bei Capricorn, aus seinem individuellen Narrativ herausgelesen wird und in Staubfinger sein passendes Pendant findet, von Meggie zurückgelesen. Das bedeutet für das weitere Narrativ, dass die Ursache für Staubfingers Tod (Gwin) wieder in der Geschichte ist und zum Zwecke der Ironie Staubfingers Tod bedeutet.

²⁶⁵ Funke: Tintenherz, S. 290.

verdenken. Glaub mir, es ist ein abscheuliches Gefühl, plötzlich in einer anderen Geschichte zu landen.“²⁶⁶

Staubfingers Erfahrungen lassen seiner Entität einen anderen Zugang zu. Er versteht Farid. Er ist in der Lage, sich in den fremden Jungen hineinzusetzen, wodurch er sein Mitgefühl und seine Nächstenliebe in Bezug zu der Entität Farid ausbilden kann. Staubfinger fungiert also im weiteren Prozess der Erzählung als verstehende Instanz, die in der Lage ist, Farids Gemüt zu verstehen. Dadurch soll sich die Stimmung Farids in der Geschichte zum Positiven wenden. Denn anders als Staubfinger hat er sich rasch seiner neuen Umgebung und all ihren möglichen Konstellationen angepasst: „[...] All das hier gefällt ihm. Sogar der Lärm und der Gestank der Autos. Er ist froh hier zu sein. [...]“²⁶⁷

Trotz der Differenzen in der Handhabung mit dem neuen situativen Rahmen bilden beide Entitäten eine Wertschätzung zueinander aus, die im gegenseitigen Erleben, Fühlen und Glück ihren Ausdruck findet.²⁶⁸

In Bezug auf Staubfingers Wahrhaftigkeit konnten keine auffallenden Misstöne eruiert werden. Sein moralisches Verhalten in Bezug auf das erwähnte Prinzip entspricht den Normen. Daher soll an Staubfingers Nächstenliebe anschließend der Wert der Zuverlässigkeit und seiner Treue, aber auch die Beziehung zu seinen Mitfiguren analysiert werden, sofern die moralischen Prinzipien ineinander in der Entität Staubfinger übergehen.

7.1.2.4) Treue und Zuverlässigkeit

Nach dem Verrat an Mortimer, Meggie und Elinor ist Staubfingers Beziehung zu seinen Mitfiguren belastet. Sie schenken ihm kein Vertrauen mehr. Er muss den moralischen Wert der Treue und der Zuverlässigkeit wieder für sich entdecken. Jedoch stellt Elinor genau das entschieden in Frage:

„Warum sollten wir ihm plötzlich trauen?“²⁶⁹ Für die LeserInnen ist klar, dass sich Staubfinger das Vertrauen und den Glauben der anderen Charaktere wieder erarbeiten muss. Er versucht, seinen sprachlichen Ausdruck zu kräftigen, um Empathie bei seinen Mitfiguren erfahren zu

²⁶⁶ Funke: Tintenherz, S. 213.

²⁶⁷ Funke: Tintenherz, S. 264. Die Parallele zwischen den beiden Figuren äußert sich eben in der Auseinandersetzung mit der realen Welt, in der Farid glücklicher ist und Staubfinger dadurch einen Schritt voraus ist.

²⁶⁸ Im Zweiten Teil der Trilogie wird die Beziehung zwischen Farid und Staubfinger detaillierter herausgearbeitet. Sie ist geprägt von der beidseitigen Angst sich zu verlieren, von Eifersucht, von Stolz, aber allen voran von der möglichen Vater – Sohn – Beziehung, die nur auf abstrakter Ebene hervortritt.

²⁶⁹ Funke: Tintenherz, S. 213.

können: „Ihr sollt mich mitnehmen! Das ist alles, was dahinter steckt! [...] Ich habe hier nichts mehr zu schaffen! Capricorn hat mich betrogen [...].“²⁷⁰

Der Inhalt der Äußerung ist in den darauffolgenden intendierten Handlungen Staubfingers erkennbar. Er wendet sich von Capricorn ab und hilft seinen Gefährten bei ihrer Flucht. Die Zuverlässigkeit seiner Äußerung wird durch sein weiteres Verhalten stabilisiert. Mortimer anerkennt Staubfingers moralischen Ansichten: „Mir ist egal, warum er uns hilft, [...]. Hauptsache wir kommen von hier weg. [...]“²⁷¹

Er verlässt sich in den folgenden Situationen auf Staubfingers sprachliche Äußerungen und auf die Gesinnung seines Gegenübers, denn er signalisiert ihm, die verlorene Treue und Zuverlässigkeit einzuhalten. Staubfingers Gesinnung ist auf den Willen seiner Mitfiguren, Capricorns Dorf zu verlassen, abgestimmt. Dadurch entsteht eine neue Konstellation, in der der Wert der Treue seitens Staubfinger aufrecht bleibt.

Staubfinger geht mit seiner Äußerung eine moralische Verpflichtung ein, denn er erfüllt die Intention, die hinter dem sprachlichen Konstrukt liegt. Seine Identität passt sich dem gesellschaftlichen Rahmen (Mortimer, Meggie und Elinor) an und deponiert seine moralische Qualität in der Gruppe, was von Mortimer positiv aufgenommen wird. Er findet durch seinen moralischen Anspruch zurück in die gesellschaftlichen Normen. Anhand der aufgezählten Grundlagen verhält sich Staubfinger den moralischen Prinzipien und dem Wert der Treue entsprechend.

7.1.2.5) Misstrauen und Vertrauen; Glaube und Irrglaube

Als Staubfinger Elinor und Meggie zu Capricorns Dorf führt und dort mit Basta vertraulich spricht, macht sich auf Seiten Elinors das Misstrauen gegen die Entität Staubfinger bemerkbar:

„Elinor drehte sich um und warf Staubfinger einen mehr als misstrauischen Blick zu. [...] „Sieh dir die beiden [Staubfinger und Basta] an. Die zwei reden miteinander, als ginge unser streichholzfressender Freund hier ein und aus!“²⁷²

Letztlich behält Elinor mit ihrer Einschätzung recht. Das Misstrauen gegenüber Staubfinger hat sich mit seinem Verrat an der Gruppe bestätigt. Doch muss erwähnt werden, dass Staubfingers Vertrauen und Glaube, die er lange für Capricorn hegt, durch dessen Lügen ebenfalls enttäuscht wurden, weil der Antagonist sämtliche Ausgaben von *Tintenherz* verbrennen lässt, statt ihm zu

²⁷⁰ Funke: *Tintenherz*, S. 213: Capricorn verbrennt das vermeintlich letzte Exemplar des Buches, als Staubfinger Meggie und Elinor sowie das Buch zu ihm bringt. Für Staubfinger scheint die letzte Hoffnung auf eine Rückkehr in seine Geschichte erloschen. Daher bemüht er sich um Wiedergutmachung bei seinen Mitfiguren.

²⁷¹ Funke: *Tintenherz*, S. 214: Elinor ist von der Sinneswandlung Staubfingers nicht überzeugt, sie setzt ihm zu und unterstellt ihm einen abermaligen Verrat. Mortimer schenkt Staubfinger allerdings seinen Glauben.

²⁷² Funke: *Tintenherz*, S. 132 – 133.

helfen: „Aber du kannst sie nicht verbrennen!“, stammelte er [Staubfinger]. „Du hast mir versprochen, dass du mich zurückbringst, wenn ich dir Zauberzungen Buch beschaffe.“²⁷³ Staubfingers Einsatz für die Rückkehr in seine Welt musste folglich wieder auf die Figur Mortimer übertragen werden. Als LeserIn erkennt man, dass Staubfingers Vertrauen und Glaube von einer möglichen Rückkehr in die Tintenwelt abhängen. Sein Glaube ist mit der Figur Mortimer verbunden. Jedoch stellt sich der Glaube, dass Mortimer in der Lage wäre, Staubfinger zurück zu lesen, als Wagnis heraus, welches keiner im Voraus zu erkennen vermag. Schließlich betonte Mortimer mehrmals, dass er dazu nicht in der Lage wäre. Durch die oben erwähnte Verbindung zwischen Staubfingers Glauben und Mortimer, der dem Glauben aber nicht ausreichend folgen kann, weicht der Glaube auf Seiten Staubfingers dem Irrglauben und der Verzweiflung. Als er erkennt, dass er die moralische Kraft, also die Fähigkeit, sich Mortimer weiterhin in Vertrauen und Glaube anzunähern, nicht weiter aufbringen kann, verschwindet er mit dem Buch am Ende von „Tintenherz“ und sucht einen neuen Leser.

Exkurs: Der Irrglaube schlägt jedoch im zweiten Teil *Tintenblut* wieder Richtung Glauben um. Staubfinger lernt um diese Zeit die Zauberzunge Orpheus kennen, der in der Lage ist, ihn wieder in die Tintenwelt zurückzulesen.²⁷⁴ Die private Gefühlsebene Staubfingers ist in der Beziehung zu Mortimer untergeordnet, während sich Orpheus dieser Problematik annimmt und sich dadurch für Staubfingers Glauben qualifiziert.²⁷⁵ Das beiderseitige Vorhaben, Staubfinger die Rückkehr in seine Heimat zu ermöglichen, schweißt diese Figuren vorübergehend zusammen. Jedoch kann sich der wahre Wert des gegenseitigen Vertrauens in der Beziehung zu Orpheus nicht ausbilden, weil auch dieser ihn betrügt.²⁷⁶ Allerdings scheint ihn das nicht zu interessieren, seit er in seine Welt zurückgekehrt ist. Staubfinger hat sein Ziel trotz der bekannten Widerstände erreicht, wodurch der Glaube und das Vertrauen zu Orpheus oder Mortimer nicht mehr gegeben sein muss.

Erwähnenswert ist fortan die Beziehung zwischen Elinor und Staubfinger, die im Verlauf der Narration von ständigem Misstrauen seitens Elinor geprägt ist. Zudem scheint er nicht sonderlich interessiert an einer Besserung des Verhältnisses zu Meggies Großtante. Nach dem Verrat an der Gruppe traut sie ihm jeden weiteren Vertrauensbruch zu. Sogar als Meggie und Fenoglio

²⁷³ Funke: *Tintenherz*, S. 181.

²⁷⁴ Funke: *Tintenblut*, S. 17 – 18.

²⁷⁵ Funke: *Tintenblut*, S. 14. Staubfinger lobt die Worte, die Orpheus gefunden hat, um ihn in seine Geschichte zurückzulesen: „Es gefällt mir sehr! Alles so, wie ich es dir beschrieben habe. Es klingt nur ein bisschen besser.“

²⁷⁶ Als LeserIn erfährt man, nachdem Staubfinger zurückgelesen wurde, dass Orpheus die Zeilen, die für Farid bestimmt waren, nicht gelesen hat. Als sich Staubfinger und Farid in der Tintenwelt wieder begegnen, klärt er ihn über das Faktum auf.

von Basta entführt wurden, beschuldigt sie ihn gegenüber Mortimer: „Natürlich hat er euch verraten, wer sonst? Der Mensch lügt, sobald er den Mund aufmacht.“²⁷⁷ Einerseits werden Staubfingers Wahrhaftigkeit und die Zuverlässigkeit seiner Äußerungen in Frage gestellt, andererseits wird der Bruch dieses Vertrauens umfassend thematisiert. Das Verhältnis der beiden Figuren zueinander erfährt auch gegen Ende der Erzählung keine erkennbare Besserung. Staubfinger versucht indes, seine moralische Kraft nicht auf ein eventuelles Vertrauensverhältnis zu Elionor zu konzentrieren, sondern fokussiert seine moralische Kraft auf die Suche nach einer neuen Zaubersprache.

Die Figur Staubfinger wird von beiden Seiten, gut wie böse, in Beziehungen verwickelt, die seinen Glauben und sein Vertrauen vice versa das Vertrauen in seine Figur auf die Probe stellen. Gerade in der Beziehung zu Mortimer ist er auf seinen Vorteil bedacht, um den Wunsch, nach Hause zurückzukehren, verwirklichen zu können, wodurch ein moralisches Handeln aufgrund seiner Prinzipien der subjektiven Gefühlswelt, aber auch des egoistischen Strebens nach Glück und der Erfüllung der eigenen Interessen, nicht ausgebildet werden kann. Staubfinger möchte für sich die bestmögliche Alternative, seine Mitfiguren – besonders die beiden Zaubersprachen Mortimer und Orpheus – sind Mittel zum Zweck. Auch seine Gerechtigkeit; Nächstenliebe, Treue, Tapferkeit und Feigheit sind von seiner subjektiven Empfindung geprägt, in der Durchführung seines Wunsches, in seine Geschichte zurückzukehren, sein Glück zu finden. Es bleibt festzuhalten, dass sein moralisches Handeln nur dann gelingt, wenn er seinen Egoismus als Figur in den Hintergrund stellt. Das ist bei Staubfinger erst im dritten Teil gegeben. Im ersten Teil der Trilogie kann sich keine moralische Reife der Entität ausbilden.

7.2) Tintenblut

7.2.1) Typisierung und Kontextualisierung als Figur

Die Figur Staubfinger trägt in *Tintenblut* erneut die Rolle einer Hauptfigur, aber mehr und zentraler als in *Tintenherz*. Seine Motive und seine Geschichte werden deutlicher vermittelt als im ersten Teil. Das setzt sich im *Tintentod* indirekt fort, als er zunächst nicht auftritt, weil er im Reich der Toten weilt und erst zurückkehrt, als er dringend gebraucht wird, um alle Handlungsebenen zusammenzuführen.

Die bereits analysierten Parameter bleiben in *Tintenblut* aufrecht (siehe oben). Die LeserInnen erfahren aufgrund der Rückkehr Staubfingers in seinen persönlichen narrativen Rahmen die Ganzheit der Figur, weil seine Figurenmerkmale aus *Tintenherz* nun in die geordnete Struktur zurückfinden, aus der Staubfinger entstanden war. Er lebt wieder in seiner Geschichte. Durch

²⁷⁷ Funke: *Tintenherz*, S. 369.

die richtige Auswahl der Elemente entsteht der Eindruck der Ganzheit. Das folgende Zitat dient als Beispiel einer bestimmten Information, die LeserInnen erhalten, wodurch die Figur Staubfinger in seiner Geschichte endlich als Ganzes erlebt wird:

Ja, er war zurück. Er war tatsächlich zurück. Endlich.²⁷⁸

Durch die Rückkehr Staubfingers kann auch Seymour Chatmans These, wonach Figuren über Merkmale personalisiert werden und die Mitteilungen eines Textes einem bestimmten Zeithorizont innerhalb des Narratives folgen, wodurch die Figur immer Teil einer Geschichte bleibt (Staubfingers Geschichte), nie außerhalb von ihr, bestätigt werden.

7.2.2) *Moralische Dimension*

Durch die Rückkehr in seine Welt ändern sich die moralischen Werte und Prinzipien Staubfingers erheblich. Er ist nicht länger darauf bedacht, zu seinen Gunsten Vertrauen, Misstrauen, Glaube und Verrat geschickt zu positionieren. Dennoch bleiben die differenzierten moralischen Beziehungen zu manchen Figuren aus *Tintenherz* bestehen. Wie sich der Wert der Moral für die Entität Staubfinger in Richtung der Entstehung seiner ethischen Reife ausbildet, gilt es nun zu analysieren, weil Staubfinger seinem subjektiven Empfinden nach durch Glück die Vollen- dung des Wunsches, in seine Geschichte zurückzukehren, erleben kann. Sein moralisches be- ziehungsweise nicht moralisches Handeln im Sinne von Gerechtigkeit, Treue, Tapferkeit, Ver- trauen und Glauben bezog sich in *Tintenherz* auf das Faktum, dass sich keine ethische Reife ausbilden konnte. Man muss ergänzen, dass er durch seine Rückkehr einige der Werte, die sein Handeln als nicht moralisch identifizieren konnten, in *Tintenblut* nicht mehr detailliert analy- sierbar sind. Gleichwohl haben in *Tintenblut* gerade die Nächstenliebe zu Farid, seine Tapfer- keit und die damit verbundene Feigheit, aber auch das Vertrauen und der Glaube in seine zwi- schenmenschlichen Beziehungen moralisch verändert. In *Tintentod* spielt das erst in den letzten Kapiteln, als er endlich wieder „lebt“, eine Rolle.

7.2.2.1) Tapferkeit und Feigheit

Was Roxane [Staubfingers Frau] wohl sagen würde, wenn sie hörte, dass er nicht ein einziges Wort mit seiner Tochter gewechselt hatte! Er kannte die Antwort. Lachen würde sie. Sie wusste nur zu gut, was für ein Feigling er manchmal war.²⁷⁹

Staubfinger verfällt in dieser Textstelle wieder in seine bekannte Passivität. Er sucht nicht die Konfrontation mit seiner Tochter Brianne, die er seit seinem Verschwinden nicht mehr sah.

²⁷⁸ Funke: *Tintenblut*, S. 28.

²⁷⁹ Funke: *Tintenblut*, S. 250.

Staubfinger bedenkt nicht, dass er sich mit der Passivität selbst schuldig macht. Ihm ist allerdings bewusst, dass sein Verhalten von seiner Frau in eine Richtung interpretiert werden könnte, die ihn als Feigling charakterisiert. Gegenüber dem moralischen Wert der Tapferkeit macht er sich schuldig. Er tritt bewusst nicht für die Person, für seine Tochter ein. Staubfinger übernimmt gegenüber seiner Tochter keine moralische Verantwortung dem Wert entsprechend und keine als Vater. Aber er wird in der Narration nicht nur als feige, sondern auch als tapfer dargestellt. In der Situation, als er in seine Welt zurückgelesen wird, zeichnet sich seine Tapferkeit erstmals ab. Das ist allerdings seinem Egoismus geschuldet, der die Tapferkeit trübt. Dennoch ist ihm nun bewusst, dass er sich auf eine ungewisse Zukunft einlässt, deren Ausgang er nicht kennt. Die Rückkehr in die Tintenwelt wird von ihm höher als seine Person veranschlagt, ist aber seinem Egoismus und der Suche nach dem alten Glück geschuldet.

Wer moralisch handelt, lässt sich nicht von subjektiven Empfindungen leiten, Staubfinger schon, wodurch die Tapferkeit zu seinen Gunsten ausgebildet wird, aber für den Rest der Gesellschaft nicht von Bedeutung ist. Wahre Tapferkeit beweist Staubfinger erst, als er Meggie dabei helfen möchte, die Gruppe der Gefangenen zu befreien, die auf die Nachburg gebracht werden (darunter befinden sich Mortimer und Resa). Er tritt bewusst für Meggie ein, der er helfen möchte und ist sich der möglichen Gefahren bewusst, wodurch sich der Mut als selbstständiger Wert ausbildet. Staubfinger übernimmt jetzt eine moralische Verantwortung für Meggie und ihre Eltern, deren für ihn fremdes Wohlsein, Glück und Schicksal. Anders als in *Tintenherz* bildet sich der Wert der Tapferkeit in *Tintenblut* für Staubfinger aus, weil er bereit ist, tapfer zu sein und moralische Größe zu beweisen.

7.2.2.2) Die Nächstenliebe zu Farid und Meggie

Was am Ende in „Tintenherz“ angedeutet wird, vertieft sich im *Tintenblut*, nämlich die Beziehung zwischen Staubfinger und Farid. Zu Beginn der Erzählung verlieren sich beide, weil sie einer Intrige zum Opfer fallen. Staubfinger sinniert:

Die andere Welt hatte ihn erneut betrogen. Ja, sie hatte ihn tatsächlich freigelassen nach all den vielen Jahren, doch sie hatte das Einzige behalten, woran er dort drüber sein Herz gehängt hatte.²⁸⁰

Er empfindet Sympathie für den jungen Farid, weil ihm sein Schicksal, in eine fremde Welt „entlassen“ zu werden, vertraut ist. Das ist per Definition die Grundlage für den moralischen Wert der Nächstenliebe. Als Bindeglied der beiden Figuren ist die Begabung, mit dem Feuer

²⁸⁰ Funke: *Tintenblut*, S. 27.

spielen zu können, zu identifizieren. Dadurch gelingt es Staubfinger, sein Inneres, seine Gedanken und seine Gefühle Farid glaubhaft zu vermitteln. Er weiß um dessen Begeisterung für das Feuer und dessen Wunsch nach Anerkennung durch Staubfinger. Die Gleichsetzung des Inneren wird im folgenden Zitat erkennbar:

„Warum verdienst *du* heute nicht zur Abwechslung mal das Geld?“ [...] Der Junge war vor Stolz erst rot und dann kreidebleich geworden [...] Farid sprach schon mit den Flammen, als wäre er mit den Worten auf der Zunge geboren worden.²⁸¹

Das Miteinander in ihrer Beziehung wird gefördert. Staubfinger stellt sein eigens Ich – seine Gabe und das damit verbundene Spektakel, mit dem er Geld verdient – seinem Gegenüber (Farid) gleich. Er fokussiert sich auf den „Nächsten“, das wird durch die Hervorhebung des Personalpronomens „du“ deutlich. Staubfingers Nächstenliebe zeigt sich in der Situation als verstehende Instanz, die den Wunsch von Farid wahrnimmt.

Als Farid von Basta getötet wird, entwickelt sich für seinen Freund endlich gegenüber Meggie der Wert der Nächstenliebe. Beide durchleben in der Situation die gleiche Erfahrung. Sie haben einen geliebten Menschen verloren, der scheinbar dem Tod nicht mehr entkommen kann:

Staubfinger schickte nur sie [Meggie] nicht fort, als er Farid in dem abgelegensten Stollen auf seinen Mantel bettete. [...] Nur Meggie – Meggie ließ er neben Farid sitzen, als hätte er in ihren Augen den eigenen Schmerz gesehen.²⁸²

Staubfingers Inneres stellt sich dem Inneren Meggies gleich. Dadurch versteht sich die Nächstenliebe als positives sittliches Instrument, um das Gegenüber zu unterstützen. Trotz der Differenzen in „Tintenherz“ steht in der neuen Situation die Menschlichkeit zueinander im Vordergrund. Das gegenseitige Mitgefühl liegt im ethischen Wiederfinden des Mitmenschen. Ein weiteres Beispiel unterstreicht die Nächstenliebe zwischen Farid und Meggie (Staubfinger weiß um die Liebe der beiden). Er kann sich in das Innere hineinversetzen und ist sich des Schmerzes des Verlusts bewusst. Seine absolute Nächstenliebe den beiden gegenüber beweist er mit seinem Opfer. Anstelle von Farid nimmt er dessen Platz in der Welt der Toten ein. Er opfert sich für die Liebe zwischen Meggie und Farid. Seinem Egoismus schwört er ab, weil er sich um das Wohlbefinden der anderen kümmert. Er nimmt das mehrfache (Meggie und Staubfinger) Leid als Anlass, um die verborgenen Sphären des Fremden wahrzunehmen. Dadurch bildet Staubfinger nicht nur gegenüber Farid, sondern auch gegenüber Meggie der Wert der Nächstenliebe aus.

²⁸¹ Funke: Tintenblut, S. 238.

²⁸² Funke: Tintenblut, S. 665.

7.2.2.3) Vertrauen und Glaube in die zwischenmenschlichen Beziehungen

Einige Beziehungen, die Staubfinger in *Tintenherz* in Bezug auf das Vertrauen und den Glauben in ihn ausgenutzt hat, um in der Geschichte seinen subjektiven Empfindungen nachzugehen (siehe die Rückkehr in die Tintenwelt), sind in *Tintenblut* nicht mehr oder recht differenziert vorhanden. Das Verhältnis zu Elinor und Resa bricht ab, weil es für das Narrativ nicht mehr von Bedeutung ist.

Gerade die Beziehung zu Mortimer hat sich im *Tintenblut* erkennbar verändert. War sie im ersten Teil geprägt von Misstrauen, Irrglaube und Verrat, ist jetzt darüber nichts mehr zu lesen. Darüber hinaus kann sich der Glaube zwischen den beiden Figuren nur langsam herausbilden, weil kein gemeinsames Ziel vorhanden ist, das die beiden verbindet. Gleichwohl ist das gemeinsame Ziel in der Beziehung zu Meggie entstanden. Gemeinsam versuchen sie, Resa und Mortimer mit der Hilfe von Fenoglio aus der Nachtburg zu befreien. Der Glaube an dieses Vorhaben ist der Ausgangspunkt ihrer Beziehung, die anders als in *Tintenherz* nicht länger von Misstrauen und Verrat geprägt ist. Die Beziehung zu Farid geht über das gemeinsame Vertrauen und den Glauben hinaus. Es entsteht förmlich eine Vater-Sohn Beziehung, die weitere Türen aufmacht, aber in der Arbeit aufgrund des Themas nicht behandelt werden kann. Dennoch ist das folgende Zitat als Beweis für Tiefe der Beziehung förderlich:

„Und er ist doch dein Sohn!“, hatte Roxane gesagt [...].²⁸³

Staubfingers Vertrauen und sein Glaube wird vor allem durch die abstrakte Beziehung zu Fenoglio auf die Probe gestellt. Fenoglio lässt Staubfinger in dem Buch *Tintenherz* sterben, was ihm Staubfinger nicht vergessen hat. Daher traut er Fenoglio nicht mehr. Sein Vertrauen und sein Glaube sind derart erschüttert, dass er ihn nicht sehen will:

Fenoglio war wahrhaftig der letzte Mensch, den er treffen wollte. [...] „Ich will ihn nicht sehen“, sagte er zu Farid. „An dem Alten klebt das Unglück und Schlimmeres, merk dir das.“²⁸⁴

Nichtsdestotrotz gelingt es Staubfinger, durch sein Vertrauen und seinen Glauben zu Farid und Meggie eine neue Basis zu finden. Er orientiert sich an dem Positiven, das beide Charaktere in ihren Beziehungen zu ihm erkennen lassen. Er bezieht daraus den Glauben an eine moralische Kraft, durch die sich Einigkeit zum Zwecke eines höheren Ziels etablieren kann (das Opfer für Farid).

²⁸³ Funke: *Tintenblut*, S. 239.

²⁸⁴ Funke: *Tintenblut*, S. 246.

Die moralische Dimension Staubfingers berücksichtigend ist eine Veränderung der Moral in Bezug auf die analysierten moralischen Werte zu erkennen. Er wird nicht länger von seiner Gier getrieben, in seine Welt zurückzukehren. Das hat er geschafft, aber in *Tintenherz* kostete ihn das Vorhaben das Vertrauen der anderen, die seine moralischen Prinzipien nicht verstanden, wodurch sein moralisches Handeln der Prädikationsbedingung entsprechend nicht zu jeder Zeit in jeder Situation vorhanden war. Staubfinger beweist in *Tintenblut*, dass eine Veränderung der Moral möglich ist. Sein Egoismus tritt in den Hintergrund, wodurch das Bedürfnis hervorsteht, anderen zu helfen und moralisch zu handeln. Staubfinger hat demnach ethische Reife gegenüber seinen Mitfiguren bewiesen. Ob sich die ethische oder moralische Reife im dritten Teil unter anderen Bedingungen herausbilden kann, wird im folgenden Kapitel analysiert.

7.3) Tintentod

7.3.1) Typisierung und Kontextualisierung als Figur

In *Tintentod* spielt Staubfinger eine ähnliche Rolle wie Mortimer in *Tintenblut*. Staubfinger ist durch seinen Tod (er opferte sich für Farid) bis zu dem Zeitpunkt seiner Rückkehr durch Mortimer²⁸⁵ nicht fähig, in die Handlung aktiv einzugreifen. Dennoch ist Staubfinger trotz seiner temporären Abstinenz – wie Mortimer im zweiten Teil – wieder als Hauptfigur typisiert worden. Mit seinem Tod geht der Verlust der Existenzbedingung einher. Die narrative Erzählung legt den Status seiner Existenz nicht länger fest, dadurch ist er als Figur in der fiktionalen Welt nicht mehr in den Text eingebettet, sondern in eine Art „Wartestellung“, die jedoch die Aktionen anderer Figuren (von Mortimer, seiner Frau Roxane oder seiner Tochter Brianne) beeinflusst. Allerdings wird die Existenzbedingung gestört, weil der modale Status der Figur Staubfinger nicht festgelegt ist. Im Verlauf der Geschichte wird bis zu seiner Rückkehr wiederholt auf die Figur referiert. Dadurch kann der Modus per se nicht festgelegt werden, weil sich das Narrativ nach wie vor auf die Entität Staubfinger bezieht. Sein Tod ist mit Einschränkungen als eine Figureninformation anzusehen, die zu seinem Status in der Erzählung in einem Spannungsverhältnis steht, wodurch die Komplexität der Figur erhöht und verändert wird. Diese Komplexität wird deutlich, als er von Mortimers Stimme in das Leben zurückgeholt wird:

Es war eine Lüge, dass man nichts spürte im Land des Todes. [...] Doch plötzlich hörte er eine andere Stimme, so anders als die ihren [die Stimmen der weißen Frauen]. Er kannte sie. Er kannte auch den Namen, den sie rief. Staubfinger. [...] „Wach auf, Staubfinger!“, sagte sie. „Komm zurück. Die Geschichte ist noch nicht zu Ende erzählt.“²⁸⁶

²⁸⁵ Funke: *Tintentod*, S. 263.

²⁸⁶ Funke: *Tintentod*, S. 266.

Die fiktive Welt wird mit der Rückkehr Staubfingers neu konstituiert. Die Existenzbedingung ist mit seiner Wiederkehr gesichert, der bekannte Modus ist für die LeserInnen wieder erkennbar. Die Figur Staubfinger ist durch ihre Anwesenheit in die fiktionale Welt erneut stabil eingebettet, wodurch auch die Prädikationsbedingung für Staubfinger wieder identifizierbar und charakterisierbar wird.

7.3.2) Die Veränderung der moralischen Dimension

Dem Muster nach wurden für die Entität Staubfinger in allen drei Teilen mehrfach die moralischen Werte analysiert, die tatsächlich im Verlauf der Narration eine Veränderung erfuhren. All jene Werte, die konstant blieben, werden für die folgende Analyse wie zuvor bei den Figuren Mortimer und Meggie nicht berücksichtigt. Die folgenden Werte dienen im anschließenden Fazit im Vergleich zu *Tintenherz* und *Tintenblut* der Beantwortung der Frage nach der Entwicklung und Veränderung der moralischen Werte für Staubfinger.

7.3.2.1) Die Tapferkeit

In *Tintenherz* konnte sich das moralische Handeln dem Wert der Tapferkeit entsprechend nicht herausbilden. In *Tintenblut* war der Wert aufgrund fehlender Hinweise nicht zu eruieren. Dafür zeigt sich die Tapferkeit Staubfingers in *Tintentod* moralisch verändert und ausgeprägt. Nachdem Farid von Orpheus im Verlauf der Erzählung gefangen genommen wird, beschließt Staubfinger, Farid zu befreien. Die Situation verlangt den Einsatz Staubfingers. Er stellt den Wert der Figur Farid höher als das eigene Wohl und übernimmt für seinen scheinbaren Sohn die moralische Verantwortung gegenüber dessen Wohlbefinden, Glück und Schicksal. Das wird in folgender Passage deutlich:

Farid konnten nur flüstern. Das Glück saß ihm wie die Watte auf den Worten.²⁸⁷

Staubfinger setzt sich bewusst für Farid ein, wodurch er von seiner Tapferkeit betroffen ist und mit Staubfingers Hilfe aus den Händen Orpheus fliehen kann.²⁸⁸ Doch nicht nur Farid gegenüber beweist Staubfinger die Veränderung seiner Tapferkeit. Als er seine Tochter Brianne aus der Nachburg befreien muss, stellt er sich erstmals dem Nachtmahr (böses Wesen, das von Orpheus erschaffen wurde), der ihn an seine Angst erinnert:

Die Angst war also doch noch da, auch wenn er sie selten spürte. [...] „Geh!“, flüsterte sie [Brianne]. „Bitte! Er wird dich fressen!“ Geh. Ein verlockender Gedanke.²⁸⁹

²⁸⁷ Funke: *Tintentod*, S. 283.

²⁸⁸ Funke: *Tintentod*, S. 282 – 291.

²⁸⁹ Funke: *Tintentod*, S. 701.

Am Ende wird er es sein, der aufgrund seiner Nahtoderfahrungen den Kampf mit dem Schatten/Nachtmahr bestehen kann.

Trotz des verlockenden Gedankens der Flucht, entschließt sich Staubfinger, den Kampf gegen den Nachtmahr aufzunehmen. In dem Kampf liegt ein Wagnis, das Staubfinger auf sich nehmen muss, um seine Tochter Brianne zu retten. Er übernimmt für seine Tochter die moralische Verantwortung. Staubfinger ist im dritten Teil tapfer und bestätigt die Veränderung seiner Tapferkeit. War in *Tintenherz* der Wert noch nicht herausgebildet, hat er sich in *Tintenblut* in eine Richtung verändert, die es Staubfinger im dritten Teil erlaubt, auf dem bereits etablierten Wert in *Tintenblut*, seinen moralischen Wert der Tapferkeit zu manifestieren, wodurch er moralisch gereift ist.

7.3.2.2) Die Nächstenliebe

„Zauberzunge, Eichelhäher, wie immer du [Farid] ihn nennen magst –“, flüsterte er, „– seit seine Stimme mich zurückgeholt hat, weiß ich, was er fühlt, als hätte der Tod mir sein Herz in die Brust gepflanzt. [...]“²⁹⁰

Die Nächstenliebe und die Bindung zwischen Mortimer und Staubfinger gehen mit einer positiven Konnotation einher, wodurch eine für die LeserInnen spürbare Nähe von dem Ich auf das Du erfahrbar und spürbar wird. Die besondere Nächstenliebe zwischen Mortimer und Staubfinger ist mit dem Faktum zu erklären, dass Mortimer Staubfinger von den Toten zurückgeholt hat und fortan beide Entitäten das gegenseitige Leid, Erleben, Fühlen und Glück wahrnehmen. Das daraus resultierende Mitgefühl dient als Indikator, um die Nächstenliebe zwischen den beiden Figuren zu verifizieren. Das wohl bedeutendste Kriterium ist das Durchleben ähnlicher Erfahrungen und Erlebnisse in *Tintenblut* und *Tintentod*, wodurch die Figuren im Stande sind, sich in das Fremde hineinzusetzen.

Im Gegenzug verliert die Nächstenliebe im Vergleich zu *Tintenblut* zwischen Staubfinger und Farid, aber auch zwischen Staubfinger und Meggie an Kraft. Sie besteht dennoch in der Beziehung der Figuren, wodurch die Nächstenliebe für Staubfinger zu Meggie und Farid erhalten bleibt.

Den Wert der Nächstenliebe auf die Trilogie bezogen hat Staubfinger das moralische Prinzip für seine Figur im dritten Teil endgültig etabliert. Aus der Nächstenliebe zu Farid am Ende von *Tintenherz* wächst in *Tintenblut* die Nächstenliebe gegenüber Meggie, ehe im dritten Teil für die LeserInnen das Gemeinsame, das Füreinandersein der Entitäten Staubfinger und Mortimer

²⁹⁰ Funke: *Tintentod*, S. 381.

als logisches Bündnis erfahrbar wird. Staubfinger schafft dadurch eine Veränderung seiner Moral gegenüber Mortimer, die in *Tintenherz* aufgrund der ursprünglichen Erfahrungen und der moralischen Eigenschaften noch undenkbar gewesen wäre. Erst die für beide wichtige Erfahrung des Todes lässt die Figuren zueinander finden und den Wert der Nächstenliebe auf beiden Seiten entstehen. Dadurch ist auch die Nächstenliebe von Staubfinger moralisch und ethisch gereift, weil er nicht nur das Prinzip den Richtlinien entsprechend erfüllt, sondern auch einen weiteren Menschen, ausgerechnet jenen, der ihm „schon einmal Schmerz gebracht“²⁹¹ hat, in den Kreis seiner Nächstenliebe einschließen kann.

7.4) Fazit über die Veränderung der Moral

Staubfingers Moral ist von einer Komplexität skizziert, deren Entwicklung im Verlauf der Triologie abwechselnd von Veränderung und Konstanz geprägt ist. Die eben analysierten Werte gelten als Indikatoren für die Veränderung, die positiv verlaufen ist. Staubfinger hat sich gerade in Bezug auf seine Tapferkeit und Nächstenliebe moralisch und ethisch verändert. Seine subjektiven Empfindungen und der Wunsch, in seine Welt zurückzukehren, der lange alle seine Handlungen begleitet, hat sich bereits in *Tintenherz* verändert, als er erkennen musste, dass ihm Capricorn nicht helfen wird und er Staubfingers Dienste für seine eigenen Zwecke missbrauchte, wodurch Staubfinger – wie aus der Analyse der moralischen Werte hervorgeht – als Verräter, Vertrauensbrecher und Feind charakterisiert wurde. Die Umstände ändern sich mit der Rückkehr in die Tintenwelt. Er hat sein Glück wiedergefunden, ist aber enttäuscht von dem Faktum, dass Farid aufgrund der Intrige von Orpheus und Basta nicht mit ihm zurückgelesen wurde. An dieser Stelle verändert sich Staubfingers Moral auch den anderen Figuren gegenüber, als diese von Mortimer, der dazu von Mortola und Basta gezwungen wurde, ebenfalls in die Geschichte gelesen werden. Staubfinger übernimmt die Verantwortung für die Wiederherstellung der Ordnung und der Gerechtigkeit.

Seine Werte der Tapferkeit, Nächstenliebe und des Vertrauens manifestieren sich in seinem Inneren und verändern sich. Er wird nicht länger von seinem Egoismus getrieben, sondern möchte helfen und versucht eine Art Wende in Bezug auf seine Werte zu schaffen. Das gelingt ihm, weil er sich in jeder Hinsicht als Person beziehungsweise Figur im Narrativ weiterentwickelt. In *Tintentod* beweist Staubfinger endgültig, dass sich die moralischen Werte einer Figur weiterentwickeln und verändern können. Er schafft es, den Wert der Tapferkeit im Narrativ zu manifestieren, ist nicht länger der Feigling, der den LeserInnen in *Tintenherz* vorgestellt wurde. Dafür übernimmt er nicht nur die moralische Verantwortung für seine Tochter, sondern auch

²⁹¹ Funke: *Tintentod*, S. 266.

jenen Mitfiguren gegenüber, die er zuvor verraten hatte, um seine Pläne umsetzen zu können. Die Nächstenliebe wird im zweiten und im dritten Teil um die Bindung zu Mortimer erweitert. Eine Wende, die man als LeserIn aufgrund der klaren Differenzen in *Tintenherz* und der teilweisen Nachwehen in *Tintenblut* nicht erwarten konnte.

All jene Werte, die für Staubfinger nicht detaillierter analysiert wurden, sind entweder von Konstanz geprägt, das heißt, sie verändern sich nicht merklich oder sind erst gar nicht zu finden. Erwartungsgemäß bildet sich die ethische Reife in der Entität Staubfinger aus, weil manche seiner moralischen Werte und Prinzipien eine Veränderung erfahren, die ihn moralische Verantwortung übernehmen lassen, obgleich die anderen Werte konstant bleiben oder sich erst gar nicht weiterentwickeln. Dennoch bleibt die Figur Staubfinger moralisch gesehen nicht auf demselben Standpunkt wie in *Tintenherz*. Das hat die detaillierte moralische Analyse bewiesen. Wenn auch die Werte der Tapferkeit und der Nächstenliebe bloß zwei Werte einer größeren Gruppe moralischer Werte sind, ist die positive Veränderung und Entwicklung ein Indiz für die Ausbildung der ethischen Reife.

Im folgenden Kapitel sollen die Antagonisten bezüglich ihrer Typisierung als Figuren und ihrer moralischen Dimension analysiert werden. Dabei ist anzumerken, dass beide Entitäten gemeinsam besprochen werden, weil der Antagonist Capricorn im ersten Teil der Trilogie stirbt und der Antagonist Natternkopf in den beiden folgenden Teilen die Rolle des Bösewichts in der Tintenwelt übernimmt.

8) Die Antagonisten

Sowohl Capricorn (*Tintenherz*) als auch Natternkopf (*Tintenblut* und *Tintentod*) sind in den jeweiligen Teilen der Romanreihe als Antagonisten des Protagonisten Mortimer zu erkennen. Erscheint ihr Wirken ähnlich, ist ihr Bezug zu der Handlung dennoch voneinander zu trennen. Faktum ist, dass beide Entitäten als Opposition im Konflikt zu Mortimer fungieren, weil die Handlung in *Tintenherz*, aber auch in *Tintenblut* und *Tintentod* durch diesen Konflikt geprägt ist. Interessant erscheint darüber hinaus der Aspekt, wie die beiden Antagonisten im Verlauf der Narration aufgebaut und dargestellt werden. Das wird in den folgenden Zeilen analysiert. Diese Entitäten vereint ihre Darstellung als Figuren, die als Personen ähnlich sind, weil die Antagonisten jeweils durch größere Informationskomplexe seitens der Autorin Cornelia Funke aufgebaut werden. Weiters wird für beide Figuren das semantische Merkmal „Mensch“ verwendet, wodurch eine Interferenz zwischen Figur und Mensch möglich wird, die Interesse beim/der LeserIn weckt. Zudem sind sie die Urheber ihrer sprachlichen Äußerungen und werden

über ihr intentionales Handeln, das den Verlauf der Erzählung vorantreibt, definiert. Das bedeutet, dass beide Antagonisten für LeserInnen als Menschen wahrzunehmen sind.

8.1) Capricorn

8.1.1) Typisierung und Kontextualisierung als Figur

Durch das Buchmotiv erhält Capricorn, wie zuvor bei Staubfinger analysiert wurde, eine Parallelwelt, in der er als Konzeptualisierung fungiert. Sowohl für die reale als auch für die fiktive Welt im Buch gilt, dass seine Figur die Existenzbedingung erfüllt, weil er im ersten Roman stabil in den narrativen Text eingebettet wurde und schon in der Tintenwelt als Bösewicht charakterisiert wird.

Durch die Einführung seines Charakters wird Capricorn im situativen Rahmen des Textes positioniert. Interessant erscheint das Faktum, wie Capricorn speziell vor seiner physischen Einführung in die Narration²⁹² durch indirekte figurale Charakterisierungen für die LeserInnen manipuliert wird, um zureichende Informationen vor der eigentlichen Einführung zu bekommen, die im Rückschluss wieder die Gesamtheit der Figur widerspiegeln:

„Unterschätz ihn [Capricorn] nicht!“, hörte sie [Meggie] Staubfinger sagen. [...] „Er würde alles tun, um es [Das Buch *Tintenherz*] zu bekommen! [...] Und alles, glaub mir, heißt alles.“²⁹³

[...] „Capricorn würde den Vogel an die Katze verfüttern, nur um zu sehen, wie sie ihn mit ihren Krallen zerreißt, und das Schreien und Zappeln des kleinen Dings würde ihm schmecken wie Honig. [...] Er versteht sich auf nichts besonders gut, nur auf das eine: das Angstmachen. [...]“²⁹⁴

„Capricorn wird deinen Vater [Mortimer] töten, wenn er das Buch nicht bekommt!“, raunte Staubfinger. „Er wird ihn töten, ihn töten, verstehst du? Habe ich dir nicht erklärt, wie er ist? Er will das Buch haben, und er bekommt immer, was er will. [...]“²⁹⁵

Durch die erlebte Rede Staubfingers ist es den LeserInnen möglich, Vermutungen und Merkmale über Capricorn anzustellen beziehungsweise zu erfahren, was ihn ausmacht. Die gesammelten Merkmale und Figureninformationen tragen zu der Komplexität der Entität des Antagonisten bei. Die indirekten figuralen Charakterisierungen verhalten sich selektiv zum Text. Die Figur Capricorn wird zunächst ausschließlich durch erlebte Reden seitens der Figuren dargestellt. Als LeserIn erhält man dadurch den Vorteil, dass sich individuell vor Capricorns physischer Einführung in die Geschichte bereits ein Bild über die Entität zusammenstellen lässt,

²⁹² Funke: *Tintenherz*, S. 137.

²⁹³ Funke: *Tintenherz*, S. 16 – 17. Staubfinger zu Mortimer

²⁹⁴ Funke: *Tintenherz*, S. 34. Staubfinger zu Meggie

²⁹⁵ Funke: *Tintenherz*, S. 54. Staubfinger erneut zu Meggie. Die Repetitivität, aber auch die beiden rhetorischen Fragen tragen als Stilmittel zu Verstärkung der Äußerung und zu der kommenden Dramaturgie bei.

wodurch sich die Dimension der Ganzheit – die LeserInnen erhalten richtige und relevante Figureninformationen – etablieren kann. Darüber hinaus ist die Figur Capricorn als „eigentlich“ zu bezeichnen, weil Capricorn für das „Jeweilige“ steht, das er bezeichnen soll, nämlich den Gegenspieler, die Opposition zur Entität Mortimer im Konflikt zwischen Gut und Böse.

Durch die „Merkmalbündel“ Capricorns, die die LeserInnen von Staubfinger erhalten, wird der Antagonist als binäre Struktur zu den anderen Figuren wiedergegeben. Die darin erhaltenen Codes und die nach Chatman persönlichen Qualitäten einer Figur definieren Capricorn als bösen Menschen, wodurch eine realistische Sicht seitens der LeserInnen auf die Entität Capricorn möglich ist. Aufschlussreich ist ein weiteres Mal die Theorie von Uri Margolin, der Figuren als Teil ihrer fiktionalen Welten konzeptualisiert. Gemäß der Existenz- und Prädikationsbedingung wird Capricorn zu einer dynamischen Repräsentation beider Narrative (im Buch von Fenoglio und im Buch von Cornelia Funke), die von den jeweiligen Konstruktionen im situativen Text abhängig bleibt. Das heißt, dass Capricorn von der narrativen Kommunikation der realen Welt abhängig ist. LeserInnen erfahren nicht, ob Capricorn im Roman von Fenoglio stirbt, doch findet seine Existenz im Roman von Cornelia Funke ein Ende. Dadurch entsteht eine Störung des modalen Status, denn die Figur Capricorn kann in der fiktiven und der realen Welt nicht mehr als Einzeit festgelegt werden. Weiters ist der situative Rahmen der Welt im Buch an die reale Welt angenähert, sogar angepasst, wenn die einzelnen Schauplätze des Narratives getrennt skizziert werden. Durch dieses Verhältnis trägt die Information, dass Capricorn in der realen Welt gestorben ist, ein anderes Gewicht. Der lebensweltliche Bezug rückt das Faktum in den Vordergrund und stellt einen Relevanzbezug für LeserInnen dar.

Trotz seines Ablebens wird Capricorn in beiden Romanen dem Anspruch der „theory theory“ gerecht. Er wird in dem narrativen Kontext als etwas Erfahrbares wahrgenommen und kann auf die figurespezifischen mentalen Vorstellungen (Bösewicht) von LeserInnen einwirken.²⁹⁶

Die Relevanz der Figur Capricorn ist daher für LeserInnen interessant, weil ihnen die Entität als kommunizierendes und vermittelndes mentales Modell erscheint, die im situativen Text und im Rahmen des Narratives, Strukturen, aber auch Handlungen erstellt, die für Capricorn als Antagonisten entscheidend sind. Das heißt, dass Figureninformationen, die sich auf die spezifische Rolle Capricorns beziehen, von LeserInnen berücksichtigt und reflektiert im narrativen Text wahrgenommen werden. Darüber hinaus tragen die Figuren Capricorn, Staubfinger und Mortimer zu dem Aspekt der Relevanzwahrnehmung bei. Im Hinblick auf den Prozess inner-

²⁹⁶ Unterstützt wird die Theorie von Fenoglio selbst, der über seine Figur Capricorn wie folgt spricht: „Ja, für Tintenherz sind mir wirklich ein paar finstere Gestalten eingefallen.“ Siehe Funke: Tintenherz, S. 279.

halb der Narration erhalten die LeseInnen fortlaufend verschiedene Informationen, die in besonderer Relevanz zu den angeführten Charakteren stehen und auf diesem Weg zu einem Muster strukturiert werden.

Die Stabilität der Figurenmerkmale und der dazugehörigen Informationen wird durch die Repetition von Capricorns Eigenschaften als assoziative Verknüpfung zwischen Figur und LeserIn etabliert, wodurch eine Gesamtheit der Figurendarstellung in Bezug auf die Rolle des Antagonisten gegeben ist.

Die bestimmten Informationen, die LeserInnen über Capricorn und dessen spezifisches Narrativ erfahren, stehen in einer Verknüpfung zu den Ereignissen und deren kausaler Sinnstruktur (siehe Fußnote 247). Die Information wird vor der motivierten Handlung der Figur beschrieben, dadurch erscheint sie den LeserInnen als logisch. In der Figurenanalyse wird das Phänomen als kausale Motivierung angeführt.

Dadurch kann außerdem klargestellt werden, wie sich LeserInnen mit der Figur Capricorn identifizieren könnten. Hilfreich erscheint die Sequenz, in der Fenoglio (der Schöpfer des Buches) seinem Geschöpf Capricorn gegenüber steht und folgenden Ausdruck als Wahrnehmung seiner Gefühle offenlegt: „Selbst seine Stimme klingt, wie ich sie mir vorgestellt hatte!“²⁹⁷

Der Ausdruck muss nicht zwingend einen mimetischen Diskurs aufweisen, er kann auch sprachlicher Natur sein, wozu sämtliche Formen emotionaler Zustände kommuniziert werden: „Ich mag es nicht, wenn man in meiner Gegenwart flüstert“, erklärte Capricorn [...].²⁹⁸

Durch die Visualisierung der Stimme seitens Fenoglios und den sprachlichen Ausdruck, der Capricorns Unbehagen ausdrückt, können LeserInnen, sofern unter ihnen jemand ist, dem/der ebenso unbehaglich zumute ist, wenn in seiner Umgebung geflüstert wird, eine Beziehung zu Capricorn herstellen. Darüber hinaus zielt das Ende der Geschichte auf eine instrumentalisierte Wertung in Richtung des Antagonisten. Mit dem Tod Capricorns und dessen Rolle als Antagonist wird bei den LeserInnen automatisch eine Wertung etabliert, die auf die Entität übertragen wird. Am Ende muss der Bösewicht sterben, damit die Protagonisten in Ruhe weiterleben können.

8.1.2) Die moralische Dimension

Die Figur Capricorn ist im Verlauf der Erzählung als amoralisch zu bezeichnen. Er macht sich nichts aus moralischen Überlegungen, überlegt nicht, inwiefern seine Handlungen zum Nutzen der Gesellschaft kohärent sind. Seine Ziele und Präferenzen liegen darin, sein Streben nach

²⁹⁷ Funke: Tintenherz, S. 359.

²⁹⁸ Funke: Tintenherz, S. 359.

Macht auszuweiten und die Sammlung aller Ausgaben von *Tintenherz* zu kompletieren. Als Antagonist nimmt er keine Rücksicht auf die Interessen anderer, er stellt seine Person in den Vordergrund und handelt seinem Willen entsprechend. Capricorn zeichnet sich weiter dadurch aus, das Verhalten seiner Mitfiguren ihm gegenüber nicht zu werten, denn das würde bedeuten, über sein eigenes Verhalten nachzudenken. Allerdings existieren noch weitere amoralische Grundsätze, die eingehalten werden müssen, um als Amoralist in der Gesellschaft zu fungieren. Der Amoralist muss der Versuchung widerstehen, seinen Charakter als großartig anzusehen. Capricorn sieht sich selbst nicht als großartig oder als großartige Schöpfung, er versucht eher, seine böartigen Neigungen in der realen Welt zu etablieren. Dazu setzt er seine Fähigkeiten zu seinem Wohle ein. Er verzichtet auf Vergleiche zwischen sich und den anderen Figuren, um nicht in ein Bewertungssystem zu geraten, das von den LeserInnen per Identifikation mit der Figur übernommen werden könnte. In Bezug auf Capricorns Großartigkeit sei auf Fenoglio verwiesen, der das amoralische Verhalten Capricorns in seiner fiktiven Welt konzeptualisiert hat und bewundert, solange er ihm (noch) nicht begegnet ist. Die Distanz zwischen den beiden ist die Voraussetzung für die Bewunderung Fenoglios. Als sie sich im Verlauf des Narratives begegnen, weicht die Faszination der Abscheu: „Und zum ersten Mal musterte er [Fenoglio] sein Geschöpf nicht mit Bewunderung, sondern mit Abscheu. Capricorn schien das besser zu gefallen.“²⁹⁹

Weiters empfindet Capricorn kein Mitgefühl oder gar Verständnis für die lebensweltlichen Umstände der anderen Figuren, daraus resultiert eine richtungsweisende Haltung zum amoralisch Handelnden.

Für Capricorn bleibt daher festzuhalten, dass er als Amoralist keine Werte, Rücksichten und Fairness innerhalb seines Systems zu lässt. Die moralischen Prinzipien können sich in diesem Fall nicht entwickeln, weil ihm jegliches Bewusstsein für ein moralisches Handeln fehlt und er keine ethische Reife ausbilden kann.

Im nächsten Kapitel wird der Antagonist Natternkopf unter der Berücksichtigung der Darstellung seiner Figur und seiner moralischen Dimension im zweiten und dritten Teil analysiert.

²⁹⁹ Funke: *Tintenherz*, S. 366.

8.2) Natternkopf

8.2.1) Typisierung und Kontextualisierung als Figur

Ähnlich wie bei Capricorn erhalten die LeserInnen weniger Informationen, die dem Natternkopf zugewiesen werden, als das bei anderen Figuren gilt. Allerdings sind abermals die indirekten figuralen Charakterisierungen vor seiner physischen Einführung interessant, weil den LeserInnen ein vorgefertigtes Bild präsentiert wird. Fenoglio sinniert in folgender Sequenz über den Natternkopf:

Vor allem der eine machte ihm Sorgen – der Natternkopf. Südlich des Waldes saß er, hoch über dem Meer, auf dem Silberthron der Nachtburg. Keine schlechte Figur, nein, wirklich nicht. Ein Bluthund, ein Menschenchinder – aber schließlich sind die Bösewichter das Salz in der Geschichtensuppe. Wenn man sie im Zaum hält.³⁰⁰

Dem Antagonisten sind an dieser Stelle noch keine menschlichen Merkmale zugeschrieben worden, die ihn für LeserInnen als Menschen erfahrbar machen. Interessant ist in der Passage das Spannungsverhältnis zwischen Eigentlichkeit und Symbolismus. Einerseits soll Natternkopf gewiss einen Menschen verkörpern, die symbolische äußere Darstellung darf als Indiz genommen werden, aber andererseits wird er von Fenoglio als das Eigentliche bezeichnet, was er sein soll, eine Figur in dem Roman. Dennoch ist die Bezeichnung mit einem Namen, in diesem Fall „Natternkopf“, eine Voraussetzung für die Identitätsbildung der Figuren und den damit zusammenhängenden Zuschreibungen von Informationen. Die Bezeichnung einer Figur mit einem Namen ist die simpelste Variante, um einer Figur eine sprachliche und physische Gestalt zu geben. Eindrucksvoll ist zudem der Akt der Präsentation Natternkopfs im zweiten Teil. Denn durch die Benennung seines Namens wird er in die Geschichte, in die fiktive Tintenwelt hineingeboren, obwohl er schon lange in Fenoglios Geschichte existiert.

Dagegen spricht Jannidis These, wonach eine Figur nicht existieren kann, solange sie in einem Werk nicht genannt wird. Dadurch entsteht ein Spannungsverhältnis, das den Grad der Komplexität der Figur Natternkopf erhöht. Im Rahmen der Benennung einer Figur können auch Informationen über Orte auf sie bezogen werden. Die Information, dass Natternkopf auf dem Silberthron der Nachtburg sitzt, ist ein rahmenspezifischer Hinweis für den weiteren Verlauf des Narratives, in dem der Nachtburg eine tragende Rolle zuteil wird.

Eine weitere indirekte Charakterisierung wird den LeserInnen von Resa vorgeschlagen, als der Natternkopf mit seinen Gefolgsleuten auf den äußeren Hof der Burg des Speckfürsten reitet: „Wie ein Schlächter sieht er aus“, hatte Resa erzählt. „Ein fürstlich gekleideter Schlächter, dem der Spaß am Töten auf das grobe Gesicht geschrieben ist.“³⁰¹

³⁰⁰ Funke: Tintenblut, S. 151.

³⁰¹ Funke: Tintenblut, S. 226.

Das eben erwähnte Zitat dient auch repräsentativ für einen situativen Text, weil die Äußerungen Resas zu einem maßgebenden Zeitpunkt (physische Einführung des Antagonisten) und an einem individuellen Ort (äußerer Hof der Burg des Speckfürsten) geschildert werden. Die Bestimmung des Kontinuums von Zeit und Raum ermöglicht der Figur Natternkopf, sich in situativen Zusammenhängen als Antagonist zu etablieren.

Die Figur Natternkopf wird mit dem semantischen Merkmal als „Schlächter“ benannt. Durch die Benennung Natternkopfs mit einem Namen, der im deutschen Sprach- und Kulturraum auch als Nachname für Menschen vorgesehen ist, wird die Interferenz zwischen Figur und Mensch möglich, wenn es sich bei der Information, die über eine Figur gegeben wird, um die Entität des Menschen handelt.³⁰² Der Theorie zufolge ist Natternkopf als eine menschliche Figur anzusehen. Darüber hinaus qualifiziert er sich auch über seine sprachlichen Äußerungen, deren Urheber er sein muss, als Mensch und Figur in der Romanwelt Fenoglios.³⁰³ Durch die physische Einführung der Figur Natternkopf wird für die LeserInnen die körperliche Dimension der Figur im narrativen Raum ihre Position zugewiesen:

Seine Haut war sonnenverbrannt, das schütterte Haar grau, der Mund seltsam klein, ein lippenloser Schlitz im groben, bartlosen Gesicht. Alles an ihm schien schwer und fleischig, Arme und Beine, der klobige Nacken, die breite Nase. [...] Seine Augen, schmal unter den faltigen Lidern wie die eines Salamanders, wanderten ruhelos über den Hof.³⁰⁴

Die komplexe Textstruktur lässt Natternkopf eine von den LeserInnen abhängige individuelle Gestalt annehmen und wirkt auf ihre mentale Repräsentation ein. Ein weiterer Aspekt, der anhand des zweiten Antagonisten analysierbar wird, ist die Präsentation seiner spezifischen Merkmale. Sie werden zusammenhängend präsentiert, sodass sich bei den LeserInnen die Erfahrung der Ganzheit der Figur einstellt. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Textpassage als Anschlussbenennung nach der Einführung Natternkopfs. Um den Anschluss an den Rahmen herzustellen, müssen genug Informationen angeboten werden, die sich deutlich auf den Natternkopf beziehen. Seine daraus resultierende Identitätsbildung ist mit einer gängigen Wiederbenennung seiner Figur im weiteren Prozess der Geschichte verbunden und konstituiert ihn. Dadurch wird die Entität für die LeserInnen anschaulich und flexibel.

Die Charakterisierung des Natternkopfs folgt seiner ersten Benennung, weil nicht nur über ihn referiert wird und dadurch der Rahmen, in dem er sich positioniert, identifiziert wird, sondern

³⁰² Das Österreichische Wörterbuch (39., neu bearbeitete Auflage) bezeichnet einen Schlächter als maskulines Substantiv einer Berufsgruppe, als Massenmörder oder Tyrann. Das Substantiv Tyrann entspricht der Beschreibung des Natternkopfs, womit er symbolisch einen Menschen verkörpert, der bestimmte Qualitäten (siehe Menschenschinder) sein Eigen nennen darf.

³⁰³ Funke: Tintenblut, S. 226. Der erste Auftritt Natternkopfs. In dieser Sequenz wird er auch physisch in das Narrativ eingeführt.

³⁰⁴ Funke: Tintenblut, S. 226.

auch zusätzliche Informationen über ihn mitgeteilt werden. Mit dem Stichwort der Charakterisierung soll an Chatman angeknüpft werden, der Figuren als autonome Einheiten etabliert und die LeserInnen dazu anleitet, sich auf die Erfahrungen und Reflexionen der Figuren einzulassen. Die Personalisierung einer Figur erfolgt über die Auswahl der Merkmale:

„Der Natternkopf lässt nicht nur Spielleute aufknüpfen! Er lässt Bauern blenden, wenn sie im Wald ein Kaninchen fangen. Er lässt Kinder in seinen Silberbergwerken arbeiten, bis sie blind und krumm sind, und zu seinem Herold hat er den Brandfuchs gemacht, einen Brandstifter und Totschläger!“ „Ach ja? Und wer hat ihn so erfunden? Du!“ [...] „Wer will schon eine Geschichte über zwei nette Fürsten [...] Was für eine Geschichte sollte das sein?“³⁰⁵

Der Dialog zwischen Meggie und Fenoglio über den Natternkopf dient der Autorin dazu, dass die Mitteilungen des Textes der Figur Natternkopf zugeordnet worden sind. Daraus resultiert, dass die Figur Natternkopf immer ein Teil der Geschichte sein wird, nie außerhalb von ihr.³⁰⁶

Nach Uri Margolin müssen zwei Bedingungen erfüllt sein, damit eine Figur in einer fiktionalen Welt konzeptualisiert wird. Die Existenzbedingung verlangt die Anwesenheit Natternkopfs in der fiktiven Welt. Seine Identität und Position muss in der Narration stabil eingebettet sein. Das ist im Kontext seiner Einführung vorhanden, wodurch in einem nächsten Schritt die Prädikationsbedingung, also all jene Merkmale einer Figur (sprachlich, mental, physisch oder auf das Verhalten bezogen) zu jeder Zeit in einem Geschehen in Bezug auf den Verlauf der Erzählung, in dem die Figur existiert, nachvollziehbar wird. Natternkopf wird durch das Verfahren in jedem Moment seiner Existenz in der Geschichte als Antagonist, als Bösewicht, identifizierbar und entsprechend charakterisiert. Daraus entsteht ein Konstrukt, das über die Narration hinausführt, aber von ihr abhängig bleibt:

Mein Vater [Mortimer] wird dir [Natternkopf] ein Buch binden [...], ein Buch aus fünfhundert unbeschriebenen Blättern [...] und du wirst deinen Namen eigenhändig auf die erste Seite schreiben. [...] denn wisse: Solange es dieses Buch gibt, wirst du unsterblich sein.³⁰⁷

Meggie geht in dieser Textpassage einen Handel mit dem Natternkopf ein: für seine Unsterblichkeit bekommt Meggie Mortimer zurück. Das entstehende Konstrukt ist das neue Buch mit fünfhundert leeren Seiten. Es führt im ersten Moment über die Erzählung hinaus, weil Natternkopf ab jetzt durch seine Unsterblichkeit nicht länger an die Dauer der Handlung gebunden ist.³⁰⁸ Das Faktum begünstigt die operative Dynamik, die folglich zwischen der Textgeschichte

³⁰⁵ Funke: Tintenblut, S. 276.

³⁰⁶ Staubfinger und Capricorn werden aber dank Mortimer, der sie als Leser, als Zauberzunge aus ihrer Geschichte herausliest und Roland Barthes, der Figuren außerhalb ihres Textes identifizierbar macht, außerhalb ihrer Geschichte in einem neuen Narrativ identifiziert, wodurch sie nicht länger ein Teil der Geschichte in der Tintenwelt sind.

³⁰⁷ Funke: Tintenblut, S. 559.

³⁰⁸ Im letzten Teil der Trilogie wird die Abhängigkeit des Textes und dem damit verbundenen Konstrukt noch deutlicher, als Mortimer die Worte Herz, Blut und Tod in das Buch schreibt, die letztlich doch den Tod Natternkopfs bedeuten.

und der Lebensgeschichte der Figur entsteht. Die daraus resultierende komplexe Textstruktur lässt auf Seiten der LeserInnen die Entität einer individuellen Gestalt vorstellbar werden, die in die mentalen Repräsentationen der LeserInnen (Wünsche und Träume) hineinwirken kann. Die figurenbezogene Angabe der Unsterblichkeit ist ein Attribut des sowohl Äußeren als auch Inneren und mit ihrer Umgebung verbunden, weil sie Natternkopf zu einer spezifischen Angabe seines Wesens verursacht hat. Die Figureninformation geht also mit der Figur eine Bindung in der fiktiven Welt ein.

Im Zuge der Relevanz der Information über die Unsterblichkeit Natternkopfs darf der/die Leser/in das Faktum nicht unberücksichtigt und unreflektiert lassen, dass die Information ein Figurenmuster ausbildet, das den Regeln der fiktiven und narrativen Welt unterworfen ist. Die Information, dass der Natternkopf unsterblich ist, rückt demnach in den Vordergrund der Narration und wird fortan als Konflikt zwischen dem Protagonisten und dem Antagonisten für die LeserInnen erfahrbar. Vielleicht wird die These durch eine Idee Jannidis gestützt, die durch das ständige Wiederholen einer spezifischen Information die Figur Natternkopf in ihrer Darstellung der Unsterblichkeit als assoziative Verknüpfung zwischen der fiktiven Welt und ihren LeserInnen etabliert. Die Verteilung der Figureninformationen bei der Entität Natternkopf wird von der Ordnung (Hervorhebung der Unsterblichkeit, Schlächter, Bösewicht), der Dichte (die teils indirekten und direkten Charakterisierungen sind über die Geschichte verstreut) und dem Figurenkontext (Beziehung zu dem „neuen“ Protagonist Eichelhäher) gekennzeichnet. Darüber hinaus ist die Information der Unsterblichkeit im Text zu den Ereignissen und den Handlungen kompositorisch motiviert, weil die Funktion der Information im Zusammenhang des Werkes (zweiter und dritter Teil) die narrative Welt über die reale Welt dominieren lässt. Interessant ist in diesem Kontext eine mögliche Beziehung zwischen den LeserInnen und dem Antagonisten. Durch seine Unsterblichkeit erreicht die mentale und physische Dimension der Figur eine Größe, die über den LeserInnen zu klassifizieren ist, weil die Entität in dem Augenblick die LeserInnen überflügelt. Die Figur Natternkopf wird weiter individualisiert und drängt aus der Handlung und dem ästhetischen Rahmen der Tintenwelt heraus (bis zu seinem Tod).

8.2.2) Die moralische Dimension

Der Natternkopf trägt wie Capricorn die Rolle des Amoralischen in seiner Figur. Er kennt keine moralischen Prinzipien oder Werte. Seine Lebensgeschichte ist auf die Ausweitung seines Herrschaftsgebietes ausgelegt. Nicht umsonst wird er als Schlächter charakterisiert, der seine Interessen kompromisslos verfolgt und dabei auch nicht vor Kindern halt macht. Getrieben von der

Jagd nach dem Eichelhäher tyrannisiert er das Reich des Speckfürsten, fällt in regelmäßigen Abständen in die umliegenden Dörfer ein und lässt sie verwüstet zurück:

Sieht sich um hier, als würde ihm schon alle gehören [...].³⁰⁹

Der Speckfürst starb kaum einen Tag nachdem Meggie mit Fenoglio auf der Burg gewesen war. Er starb bei Morgengrauen und drei Tage später ritten die Gepanzerten in Ombra ein.³¹⁰

Der Natternkopf denkt nicht über sein eigenes Verhalten nach, versucht aber sein Territorium so abzugrenzen, dass sein amoralisches Konstrukt funktioniert und ihm keiner seiner Mitmenschen zu nahekommt.

Daraus ergibt sich der erste Versuch, die Moral des Natternkopfs zu analysieren. Bei detaillierter Betrachtung ist der Umstand der fehlenden Moral in Bezug auf den Natternkopf nicht zwingend. Als Fürst in der Tintenwelt ist er regelrecht dazu angehalten, das Verhalten seiner Untertanen, seiner Mitfiguren, sofern deren Handlungen nicht seinen Vorstellungen entsprechen, zu missbilligen und in gewisser Hinsicht negativ zu bewerten. Durch die Definition der Eigenschaften eines Amoralischen ist das Nachdenken über das Verhalten der Mitfiguren ein Indiz dafür, dass er dazu neigt, sein „geistiges“ Territorium zu verlassen. Das Faktum, dass ihn der Eichelhäher in seiner Machtausweitung einschränkt und bedroht, ist deswegen interessant, weil sich der Natternkopf seiner eigenen amoralischen Handlungen durchaus bewusst ist und um diesen Umstand weiß, weshalb ihm der Eichelhäher schaden möchte. Er fürchtet um sein Wohlergehen, weil der Eichelhäher sein Leben bedroht und seiner Herrschaft ein Ende bereiten möchte. Im Gegenzug verfolgt er ihn und will ihn auf einem Galgen hängen sehen:

Ich werde dir [schwarzer Prinz] Bescheid geben lassen, sobald der Eichelhäher mein Gast ist! [...] Es wird nicht mehr lange dauern, glaub mir. Ich habe den Galgen schon in Auftrag gegeben.³¹¹

Ein weiterer Aspekt, der den Natternkopf in seiner Herrschaft kennzeichnet, ist jener, dass die moralische Gesellschaft (die Untertanen) kein Recht besitzt, ihn abzulehnen oder ihm gar feindselig gegenüberzutreten. Als ihr Fürst besteht er natürlich auf dem Prinzip, dass seine Untertanen ihn als ihren Herrscher anerkennen müssen. Der Natternkopf gibt also seine amoralische Position in der Gesellschaft auf und versucht sich als ihr großartiger Fürst zu etablieren. Das gelingt ihm endlich mit dem Status der Unsterblichkeit. Durch diese neue Disposition ist er in jeder Hinsicht ausgezeichnet, weil er scheinbar nicht sterben kann. So könnte man von ihm verlangen, dass er seine neue Eigenschaft zum Wohl der Gesellschaft einsetzt. Folglich müssten sich moralische Prinzipien und Werte herausbilden, die er jedoch bewusst vermeidet, weil seine

³⁰⁹ Funke: Tintenblut, S. 228.

³¹⁰ Funke: Tintenblut, S. 301.

³¹¹ Funke: Tintenblut, S. 228.

Herrschaft eine andere Grundlage hat. Dadurch erscheint sein Verhalten wieder als amoralisch. Stets ist er auf seinen eigenen wertfreien Vorteil bedacht.

Umso interessanter ist die Tatsache, dass dem Natternkopf ein Sohn geboren wird:

Dem Natternkopf war ein Sohn geboren worden. Und zur Feier dieses Ereignisses, so verkündeten es seine Ausrufer auf dem Marktplatz, würde er in genau zwei Wochen, um seine Große Güte und Barmherzigkeit zu beweisen, alle Gefangenen, die auf der Nachburg eingekerkert waren, freilassen.³¹²

Güte und Barmherzigkeit sind zwei moralische Prinzipien, die bisher in der Arbeit noch nicht genannt wurden. Das ist nicht weiter störend, denn Staubfinger stellt durch eine indirekte Charakterisierung die neuen moralischen Werte des Natternkopfs in Frage und revidiert³¹³ sie:

Unsinn! [...] Der Natternkopf hat eine gebratene Wachtel dort, wo andere ihr Herz haben. Er würde niemals irgendjemanden aus Barmherzigkeit freilassen [...].³¹⁴

Der aufstrebende moralische Wert wird dem Natternkopf zweifelfrei abgesprochen. Man sollte als LeserIn bedenken, dass er sowohl als „Amoralist“ als auch als Antagonist nicht darauf bedacht sein muss, sein Verhalten der Moral entsprechend zu verändern. Deshalb nimmt er keine Rücksicht und kennt keine Fairness außerhalb seines Systems. Der Natternkopf ist durchaus fähig, an die Interessen der Eingekerkerten zu denken. Er ist aber deswegen kein moralisch Handelnder, weil er das aus seinen Launen heraus zulässt und nur gelegentlich dazu neigt. Dem zufolge gilt, dass sich bei der Figur Natternkopf in dem Roman Tintenblut keine ethische Reife ausbilden kann.

³¹² Funke: Tintenblut, S. 622.

³¹³ Es sei auf das Faktum verwiesen, dass Staubfinger aufgrund seiner Vergangenheit in der Tintenwelt, um die moralischen Prinzipien des Natternkopfs unterrichtet ist und man als Leser/in seinem Urteil vertrauen darf.

³¹⁴ Funke: Tintenblut, S. 622.

8) Conclusio

Entgegen der Annahme, dass sich die ethische Reife in den Figuren der Tintentrilogie nicht ausbilden kann, weil die Figuren stets auf ihren eigenen Vorteil bedacht sind, hat die Analyse der moralischen Werte bewiesen, dass sich die ethische Reife der Figuren Mortimer, Meggie und Staubfinger ausgebildet hat und die ursprüngliche These dadurch widerlegt wurde. An den Charakteren der Antagonisten Capricorn und Natternkopf wird deutlich, dass die amoralischen Antagonisten auf ihre eigenen Vorteile bedacht sind und keinerlei positive Veränderung der moralischen Werte im Verlauf der Erzählung zu erkennen sind. Die Antagonisten können demnach keine ethische Reife für sich beanspruchen, weil die moralischen Werte nicht im erwünschten Maß ausgeprägt sind. Die Antagonisten bestätigen also die These.

Wollte man die Diplomarbeit gesellschaftskritisch einordnen, kann darauf verwiesen werden, dass die moralischen und ethischen Handlungen zu jeder Zeit in einer beliebigen Gesellschaft vorhanden sein müssen, damit ein Miteinander entstehen kann. Verschiedene Ansätze der Dogmatik über die Moral und Ethik dienen der Gesellschaft als Ansatzpunkte, ihr eigenes Verhalten hinterfragen, analysieren und bewerten zu können. Unterstützt durch diverse Ratgeber und Philosophen, die sich dem Grundsatz verschrieben haben, die Werte des moralischen Handelns zu definieren, wird der Gesellschaft, die sich mit der Thematik auseinandersetzt, ein Bild des richtigen Handelns präsentiert. Doch ist zu bedenken, dass der Mensch gerade in seiner Kindheit offen für neue Impulse und Reize ist. Kinder lernen in der Auseinandersetzung mit ihren Eltern, Verwandten und Freunden das richtige Handeln, das sie in eine moralische Gesellschaft führt. Weil sie das richtige Handeln aber erst erlernen, stehen sie anfänglich in Opposition zu dem moralischen Handeln. Erst durch das Kennenlernen der moralischen Tugenden, Prinzipien und Werte, welche von der Gesellschaft, in der sich das Kind bewegt, vorgelebt werden, ist das Erlernen der moralischen Handlung möglich.

Kinder, Heranwachsende und Jugendliche lesen keine philosophischen Ansätze, die um das Themengebiet der Moral und Ethik zirkulieren. Die heranwachsende Generation liest aber Bücher, die sich an bestimmte Altersgruppen wenden und von den AutorInnen (siehe Beispiel *Tintentrilogie*) mit moralischen Grundzügen der Gesellschaft ausgestattet werden. Die Figuren zeigen sich durch ihre Handlungen im Rahmen einer konkreten Geschichte. Diese Handlungen und das Verhalten der Figuren wirken sich auf den Verlauf der Narration aus. Umgekehrt lässt sich für LeserInnen daraus ein bestimmtes Verhalten seitens der Figuren erschließen. Diese Diskrepanz der Handlung ist in weiterer Folge der moralische und ethische Anspruch an die

Kinder. Das bewusste Überlegen vor einer Handlung hat ähnliche Auswirkungen auf den Erzählverlauf oder auf das Leben wie die Ausblendung der Gedanken, ob eine Handlung als moralisch richtig angesehen wird.

Die Macht der Figuren als Vorbilder für Kinder und Jugendliche darf nicht unterschätzt werden. Man erinnert an Harry Potter und seinen heldenhaften Einsatz für das Gute, das Beschützen seiner Freunde, an die Bereitschaft, anderen zu helfen. Genauso Mortimer, der für das höhere Wohl der Gemeinschaft sein Leben riskiert oder Meggie, die sich durch ihre Tapferkeit auszeichnet, weil sie anderen helfen möchte. Nicht zu vergessen Staubfinger, der seine Moral im Erzählverlauf sogar soweit verändern kann, dass eine positive Bindung zu Mortimer entsteht. Das sind vorbildliche Handlungsschemata, die Kinder durch das Lesen erlernen und in weiterer Folge durch die Nachahmung anwenden können.

Die Diplomarbeit dient nicht nur als Versuch, der Frage nachzugehen, ob sich ethische Reife im Rahmen der Erzählung ausbilden kann, sondern auch als Faktum, dass ethische Reife in Kinder- und Jugendbüchern thematisiert wird und dadurch neue Perspektiven für die lesende Gesellschaft erkennbar werden. Auch Figuren können als Vorbilder für richtiges Handeln in einer Gesellschaft fungieren.

Der Beitrag zur germanistischen Forschung besteht schließlich in der Annahme, dass sich eine Tendenz oder gar eine Strömung im Bereich Kinder- und Jugendliteratur erkennen lässt, die bewusst Protagonisten vorstellt, die für Heranwachsende als Vorbilder moralischen Handelns und der daraus resultierenden ethischen Reife in der Narration auftreten. In diesem Zusammenhang sind auch die Antagonisten zu erwähnen, die im Fall der Tintentrilogie amoralisch konstruiert wurden. Sie stellen die Opposition zu dem richtigen Handeln dar. Daraus lernen Kinder und Jugendliche, dass neben dem richtigen Verhalten auch ein amoralisches Verhalten existiert, das in den Geschichten prägend auftritt.

Kinder erlernen die moralisch richtigen Handlungen seitens der favorisierten Figur, die meistens der Protagonist ist. Seine Charakterzüge werden im Verlauf der Narration entwickelt.

Dazu kann man abschließend festhalten, dass die vorliegende Arbeit ein Versuch ist, die moralische Entwicklung und Veränderung von Figuren innerhalb einer Erzählung aufzuzeigen. Wenn die Figuren der Figurenanalyse entsprechend ein positives Bild des moralisch handelnden Menschen implizieren, dienen in diesem Zusammenhang ihre moralischen Werte und das Spektrum ihrer Verhaltensweisen als Säule einer moralisch handelnden Gesellschaft.

10) Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Funke, Cornelia: Tintenherz. Hamburg: Dressler 2003.

Funke, Cornelia: Tintenblut. Hamburg: Oetinger ⁴2015.

Funke, Cornelia: Tintentod. Hamburg: Oetinger ⁴2015.

Sekundärliteratur:

Brittnacher, Hans Richard und Markus May (Hg): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013.

Coles, Robert: Moralische Intelligenz oder Kinder brauchen Werte. Berlin: Rohwolt 1998.

Chatman, Seymour: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Itahaca, London [u.a.]: Cornell University Press 1978.

Ernst, Peter: Germanistische Sprachwissenschaft. Eine Einführung in die synchrone Sprachwissenschaft des Deutschen. Wien: Facultas ²2011.

Fenner, Dagmar: Ethik. Wie soll ich handeln? Tübingen und Basel: A. Francke Verlag 2008.

Fricke, Harald/Zymner, Rüdiger: Einübung in die Literaturwissenschaft. Parodieren geht über studieren. Stuttgart: UTB GmbH, ⁵2007.

Ganten, Detlev (Hg): Was ist der Mensch? Berlin, New York: de Gruyter 2008.

Hartmann, Nicolai: Ethik. Berlin: Walter de Gruyter & Co. ⁴1962.

Harvey, William John: Character and the novel. London: Chatto & Windus 1965.

Hassan, Magda: Aus dem Buch heraus. Über die Magie des Lesens in Cornelia Funkes Tintentrilogie. Diplomarbeit Univ. Wien 2012 (Betreuer: Dr. Günther Stocker).

Hochman, Baruch: Character in Literature. London 1985.

Iser, Wolfgang (Hg): Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive. München: Wilhelm Fink Verlag, ²1975.

Jannidis, Fotis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. Berlin: de Gruyter 2004.

Koch, Thomas: Literarische Menschendarstellung. Studien zu ihrer Theorie und Praxis. Tübingen: Stauffenberg-Verlag 1992.

Lamping, Dieter: Der Name in der Erzählung. Zur Poetik des Personennamens. Bonn: Bouvier-Verlag Grundmann 1983.

Lotman, Juri: Die Struktur literarischer Texte. München: Fink 1972.

Margolin, Uri: Characters in Literary Narrative. Representation and Signification. In: Semiotica 106/3-4, 1995, S. 373 - 392.

- Martinez, Matias: Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996.
- Martínez, Matías und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H.Beck. ¹⁰ 2016.
- Osberghaus, Monika: Funkes Tintenherz. Zaubern mit Worten. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 213, 13.09.2003, S. 34.
- Rimmon-Kenan, Shlomith: Narrative Fiction. Contemporary Poetics. London 1983.
- Roeder, Caroline (Hg): Ich! Identität(en) in der Kinder- und Jugendliteratur. Kopaed 2009.
- Schneider, Ralf: Grundriss zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans. Tübingen: Stauffenberg-Verlag 2000.
- Scherer, Wilhelm: Poetik. Mit einer Einleitung und Materialien zur Rezeptionsanalyse. Tübingen: Niemeyer 1977.
- Siebeck, Anne: Das Buch im Buch. Ein Motiv der phantastischen Literatur. Marburg: Tectum 2009.
- Weinsheimer, Joel: Theory of Character. Emma. In: Poetics Today 1, 1979, S. 185 - 211.
- Williams, Bernard: Der Begriff der Moral. Eine Einführung in die Ethik. Stuttgart: Reclam 1978.
- Zeilingner, Verena: Cornelia Funkes Tintenwelttrilogie. Eine Untersuchung zur phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Diplomarbeit Univ. Wien 2010 (Betreuer Dr. Roland Innerhofer).
- Zymner, Rüdiger: Erzählte Individualität als Problem der Komparatistik. In: Compass. Mainzer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft 3, 1998.

11) Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit behandelt das Thema, inwiefern moralische Werte in den Figuren einer Geschichte erkennbar werden und wie sich die Werte im Verlauf einer Narration verändern können. Die *Tintenherztrilogie* von Cornelia Funke dient als Basis der theoretischen Figuren- und der praktischen Moralanalyse. Die Figurenanalyse gilt in weiterer Folge als Basis, um die Charaktere innerhalb der Erzählung als Menschen zu identifizieren, wodurch ihnen eine Autonomie ihrer Handlungen zugeschrieben werden kann.

Tatsächlich stellt sich die Frage, ob die Veränderung der moralischen Werte, Prinzipien und Handlungen einer Figur nur zum Zwecke der Erzählung vorgenommen wird und die Figuren dadurch im Verlauf der Erzählung vorangebracht oder die Figuren als Kernpunkte des Geschehens gesehen werden, um gerade im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur den Heranwachsenden Verhaltensmuster zu präsentieren, die als moralisch oder amoralisch bezeichnet werden können. Denn die Frage nach dem richtigen oder falschen Handeln beschäftigt die Menschheit seit Jahrhunderten. Entscheidend ist, dass die moralische Handlung als Beitrag zum Wohl oder zum Nutzen der Gesellschaft gesehen wird. Schließlich ist davon auszugehen, dass sich Figuren im Verlauf der Narration moralisch weiter entwickeln können und die Veränderung mit dem Wohl der Gesellschaft einhergeht.

Abgerundet wird die Diplomarbeit durch eine Conclusio, die vor allem die moralischen Veränderungen der Figuren berücksichtigt und eine Antwort auf die Frage zu geben versucht, ob sich die Moral tatsächlich verändert hat.