

Österreichische Gesellschaft
für Kinder- und Jugendliteratur
forschung

libri liberorum

Jahrgang 18 | Heft 49 | 2017

prae
sens

NEO-PHANTASTIK



Inhaltsverzeichnis

Editorial	3
------------------	---

Beiträge

ANDREAS PETERJAN Kinder- und Jugendliteratur und Neophantastik – Eine versteckte Kontinuität?	17
--	----

ALEXANDER POMMER Dystopische Räume und magische Mauern. Die Darstellung des Raums in Martina Wildners Roman <i>Murus</i>	25
---	----

LENA HOFFMANN “Here is a small fact. You are going to die.” Das Phantastische im Historischen in Markus Zusaks <i>The Book Thief</i> im Kontext der Mehrfachadressierung	39
---	----

BETTINA PICHLER E. T. A. Hoffmanns <i>Nußknacker und Mausekönig</i> – Zum narrativen Verstehen einer phantastischen Erzählung	48
--	----

CONSTANZE GLEIXNER Paratext und Metafiktion in <i>Tintenherz</i> – Wie Buch und Film zusammenhängen	59
--	----

Miszelle

SUSANNE BLUMESBERGER Österreichische Kinder- und Jugendliteratur wiedergelesen: Rusia Lampels zionistische Jugendbücher <i>Der Sommer mit Ora</i> und <i>Eleanor</i>	75
---	----

Rezensionen

Preindl, Nadia: <i>Russische Kinderliteratur im europäischen Exil der Zwischenkriegszeit</i> (Gertraud Marinelli-König)	81
---	----

<i>Die Österreichische Exilbibliothek 1993–2016</i> . Aus den Anfängen einer Institution, hg. von Veronika Zwerger (Susanne Blumesberger)	84
---	----

<i>Verjüngte Antike. Griechisch-römische Mythologie und Historie in zeitgenössischen Kinder- und Jugendmedien</i> , hg. von Markus Janka und Michael Stierstorfer (Sonja Schreiner)	86
Lukasch, Peter: <i>Deutschsprachige Kinder- und Jugendzeitschriften</i> . Ein Beitrag zur Geschichte der Kindermedien (Ernst Seibert)	89
<i>Bonsels' Tierleben. Insekten und Kriechtiere in Kinder- und Jugendmedien</i> , hg. von Petra Josting und Sebastian Schmideler (Sonja Schreiner)	91
BeiträgerInnen	94

Editorial

ARNO RUSSEGGER, ANDREAS PETERJAN

Mit dem vorliegenden Heft wird der Versuch unternommen, sich einem bemerkenswerten Trend innerhalb der jüngeren Kinder- und Jugendliteratur zu widmen, nämlich der sogenannten Neophantastik. In Abgrenzung zur herkömmlichen „Zwei-Welten-Fantasy“, die einerseits mittlerweile gut erforscht ist, mit deren Konzepten andererseits die massiven kulturellen und sozialen Umbrüche in der Lebenswelt von jungen Menschen seit 2000 nur mehr bedingt zu erfassen sind, sollen alternative ästhetische Verfahren und Erzählmuster untersucht werden, die in letzter Zeit verstärkt zur Anwendung gekommen sind.

Als wesentliches Merkmal zur Definition des Begriffs Neophantastik kann festgestellt werden, dass damit zwar nach wie vor differente Wirklichkeitsbereiche (wie ‚Natürliches‘ und ‚Übernatürliches‘) bezeichnet werden (können), jedoch ohne sie zu konfrontieren. Im Gegenteil: Obwohl in der Neophantastik eine alltagsrealistisch gekennzeichnete Diegese vorherrscht, erscheinen phantastische Elemente darin nicht länger als außergewöhnlich, sondern als akzeptabler Teil der Wirklichkeit. So entsteht eine Variante des magischen Realismus, wie man ihn etwa aus der lateinamerikanischen Literatur kennt. Zum Tragen kommt dabei eine Figuren-Mentalität, die dem Übernatürlichen nicht mit fundamentalem Zweifel, Angst oder Irritation begegnet, sondern mit Neugier und Verständigkeit.

Eine Phantastik, die ihre Repräsentanten nicht mehr an topographisch entlegene Orte verbannt – Wald oder Schloss, Keller oder Dachboden –, sondern trotz aller Fremdartigkeit integrativ mit ihnen verfährt, provoziert zwangsläufig ethische Fragen. Neophantastische Elemente dienen in diesem Zusammenhang als Projektionsflächen für aktuelle Diskurse und bieten die Möglichkeit zur Reflexion: Es geht um den Status einer medial simulierten Realität ebenso wie etwa um kulturelle Alterität und ethnische Besonderheiten. Als metaphorische Schreibweise verweist die Neophantastik auf die außerliterarische Realität zurück und veranschaulicht auf kritisch-spielerische, mitunter experimentelle Weise das Zustandekommen von verschiedenen Realitätsauffassungen.

Diese Nummer von *libri liberorum* versteht sich als Impulsgeber zur Behandlung und Klärung weiterführender Forschungsfragen wie:

- Kommt medial erzeugten Phänomenen und Figuren heute bereits ein autonomer Charakter zu?
- Werden mittlerweile Medienerzeugnisse als so real wahrgenommen, dass zwischen Tatsachen und Fiktionen nicht mehr unterschieden werden kann?
- Was bedeutet es für die Sprache, wenn der ontologische Status der Wirklichkeit nicht mehr ohne Weiteres zu klären ist?
- Wie verfährt die Kinder- und Jugendliteratur mit Intertextualität und Intermedialität, wie mit metafiktionalen Darstellungsweisen, in denen die Medialität von Literatur, Film und Internet verhandelt wird?

Deutlich wird, dass phantastische Elemente nicht nur als Spiegelbild gesellschaftlicher Ängste und Traumata fungieren, sondern als Sinnbild für Entwicklungsmöglichkeiten und Hoffnungen. Die Grenzen des Menschlichen, kulturelle Differenzen und Genderidentitäten werden neu ausgelotet.

Der Beitrag von Andreas Peterjan fungiert einerseits als programmatischer Artikel zum Thema und integriert andererseits auch einen kurzen Ausblick auf die anderen Beiträge des vorliegenden Hefts (siehe Beitrag Peterjan, 7–24). Daher wird diesmal auf eine spezifische Einleitung verzichtet.

Beiträge

Kinder- und Jugendliteratur und Neophantastik – eine versteckte Kontinuität?

ANDREAS PETERJAN

Parallel zur allgemeinen Literaturwissenschaft hat die KJL-Forschung binnen der letzten sechs Jahrzehnte eine weitgehend eigenständige Phantastik-Diskussion entwickelt. Ausgehend von selektiven Anleihen bei der allgemeinen Phantastik-Theorie haben sich „Erklärungsmodelle durchgesetzt, die eine mittlere Position zwischen engeren und weiteren Definitionen“ (Rank 2012, 174) einnehmen und bestehende Definitionsansätze im Hinblick auf die Besonderheiten der phantastischen KJL zu modifizieren begonnen haben. Mittlerweile hat sich in der KJL-Forschung vor allem eine strukturalistische Perspektive etabliert, welche grundsätzlich von einer Bipolarität der textimmanenten Welt ausgeht: Zwei Wirklichkeitsbereiche, wovon der eine *grosso modo* mit alltagsrealistischen [I], der andere mit wunderbaren [II] Kennzeichen assoziiert wird, geraten miteinander in Berührung. Für die KJL-Phantastik scheint demnach insbesondere die Art des Kontakts der im Text angelegten Realitätsebenen entscheidend (vgl. Tabbert 2006, 119 u. Rank 2012, 176). Analog zu den möglichen Kontaktformen hat etwa Carsten Gansel im Rückgriff auf Maria Nikolajeva drei Modelle für die phantastische KJL entworfen (vgl. Gansel 1998a u. Gansel 1998b), die sich wie folgt visualisieren lassen: Je nachdem, ob magische Elemente in eine alltagswirkliche Welt eindringen (Abb. 1: „TYP A Implizite Sekundärwelt“), Protagonisten durch Portale in magische Welten eintauchen und ggf. aus diesen zurückkehren (Abb. 2: „TYP B Offene Sekundärwelt“) oder die Handlung sich ausschließlich in einer Phantasie-Welt ereignet (Abb. 3: „TYP C Geschlossene Sekundärwelt“), ergeben sich unterschiedliche Formen des Phantastischen. Obwohl die daraus abgeleiteten Gattungstypologien unvollständig sind, da „sich die Problematik einer allein auf Strukturmerkmale setzenden Gattungsdifferenzierung [mitunter daran zeigt, dass sie] intentionale bzw. funktionale Aspekt außer Acht lässt“ (Ewers 2013, 306), haben sich diese Schablonen als weitgehend konsensfähig für den Forschungsdiskurs erwiesen.

Bestimmte Varianten der gegenwärtigen KJL-Phantastik scheinen sich diesen Analysemodellen allerdings von vornherein zu entziehen. Insbesondere aktuelle Ausprägungen der phantastischen Literatur für Kinder und Jugendliche wei-

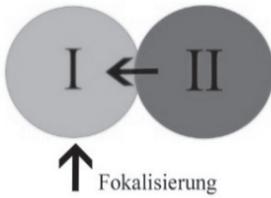


Abb. 1: Typ A

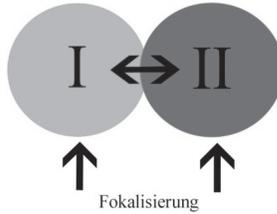


Abb. 2: Typ B

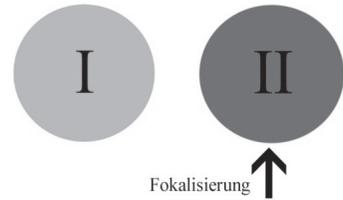


Abb. 3: Typ C

chen von den etablierten Darstellungsmustern ab und begründen einen neuen Typus der KJL-Phantastik, der mit den vorherrschenden Untersuchungsperspektiven inkompatibel ist – und so aus dem Fokus der Forschung zu geraten droht. Abhilfe könnte eine wiederum selektive Bezugnahme auf den allgemeinliterarischen Phantastik-Diskurs schaffen: So ist das äußerst weitreichende und aktuell kontrovers diskutierte Konzept der Neophantastik aspektbezogen einzugrenzen und in einer Weise zu handhaben, die es auch für die Erforschung der aktuellen Phantastik-Entwicklung auf dem Sektor der KJL tauglich macht.

Zwischen Minimalismus und Maximalismus? Was die Neophantastik nicht ist – und was schon

Das Konzept der Neophantastik hat im allgemeinliterarischen Phantastik-Diskurs sukzessive an Bedeutung gewonnen. Für den deutschsprachigen Raum erstmals von Renate Lachmann in ihrer Monographie zur *Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte* (vgl. Lachmann 2002) umrissen, sind kürzlich weitere Aufsätze erschienen, die das Konzept ausführen und präzisieren. Dazu zählt auch der bereits 1990 verfasste Artikel des argentinischen Schriftstellers Jaime Alazraki, der seit 2013 in deutscher Übersetzung vorliegt.

Neu ist das Konzept der Neophantastik demnach nicht, vielmehr stellt es einen dynamischen Arbeitsbegriff dar, der verstärkt auf aktuelle Verfahrensweisen der Phantastik zielt und mit dem ine entwicklungsgeschichtlich bedingte Abgrenzung von den Texten der klassischen Phantastik ebenso erzielt werden soll, wie von der populären Phantastik des 20. Jahrhunderts. Eine definitive Klärung im Sinne einer vollständigen Gattungsbeschreibung lässt sich, ähnlich wie bei der phantastischen Literatur an sich, nicht erreichen – denn je nach Kontext werden unter dem Begriff ‚Neophantastik‘ durchwegs unterschiedliche Literaturentwicklungen subsumiert. Teile des Œuvres von Kafka oder Sartre werden im Rahmen eines neophantastischen Paradigmas ebenso zusammengefasst wie Patrick Süskinds *Das Parfüm* (vgl. Barbetta 2002), Romane des tschechischen Krimi-Autors Milos Urban (vgl. Schmidt 2011) oder die Schreibweisen von Nabokov, Borges und Cortázar (vgl. Lachmann 2006, 95 u. Schmidt 2001, 71 ff.), die zu den postmodernen Varianten einer intertextuellen, sprachkritisch verfahrenen Phantastik

überleiten. Wie Erik Hirsch in seinem unverzichtbaren Essay darlegt, wird die wissenschaftliche Klärung der Neophantastik darüber hinaus durch gewisse terminologische Unschärfen erschwert, die sich aus partiellen Übereinstimmungen mit der Poetologie des sogenannten *Magischen Realismus* ergeben (vgl. Hirsch 2014). Konstatiert werden kann, dass die Neophantastik gegenwärtig als ein Sonderfall, wenn nicht gar als Inbegriff einer anderen Phantastik firmiert, über deren Status noch produktive Uneinigkeit herrscht.

Diese resultiert nicht zuletzt aus dem Umstand, dass sich die Neophantastik etablierten Beschreibungsmodellen entzieht, indem sie „zwei im klassischen Sinne definitorisch eigentlich klar voneinander abgesetzte Dimensionen“ (Hirsch 2014, 95) verbindet. Bei der Neophantastik handelt es sich um eine Variante der Phantastik, die mit dem Todorov'schen Kriterium der Unschlüssigkeit des Lesers (vgl. Todorov 2013, 43 f.) inkompatibel ist und sich somit minimalistisch nicht definieren lässt: Die Pendelbewegung zwischen verschiedenen Erklärungsversuchen für übernatürlich scheinende Ereignisse ist in der Neophantastik ebenso obsolet geworden, wie der „notwendige Realismus“ (Jacquemin 1975, 46), der am Beginn der klassischen phantastischen Erzählung aufgebaut wurde, um schließlich mit Hilfe eines phantastischen Elements durchbrochen zu werden. Da die Konfrontation zwischen zwei divergierenden Weltansichten somit ausbleibt, entsteht folglich auch kein „Bruch“ oder „Riß“ (Caillois 1974, 45), der aus einem Umsturz der textimmanenten Realität [I] durch übernatürliche Elemente [II] herrühren würde. Minimalistische „Schlüssigkeit und Unschlüssigkeitsargumente, innertextlich entwickelt oder in den Rezeptionsvorgang verlegt“ (Lachmann 2006, 87), werden somit irrelevant und lassen „einen anderen Typ von Phantastik hervortreten, eben die *Neophantastik*, die anders als die Phantastik des Symbolismus und die Horror-Phantastik des 20. Jahrhunderts nicht an die romantische Tradition anknüpft, sondern eine ältere, das Paradoxon und zerebrale Phantasmen privilegierende Tradition fortsetzt“ (ebd.). Aber auch das maximalistische Kriterium einer Realitätsinkompatibilität der Erzählinhalte – also die intentionale, im Text vollzogene Abweichung von einem konsensuell hervorgebrachten Realitätsbegriff – greift im Falle der Neophantastik zu kurz. Der kulturelle „Code des Möglich-Unmöglichen“ (Schröder 1994, 118) mag für ihre Bestimmung als phantastische Erzählform ausreichend sein (auch Neophantastik ist Phantastik und transzendiert ein literarisches Äquivalent zur Realität), über ihre Spezifika sagt dieser Befund aber nichts weiter aus. Kurzum: Was bis dato für die Phantastik als konstitutiv reklamiert wurde, erweist sich angesichts der angestrebten Erforschung der Neophantastik schlichtweg als antiquiert oder inadäquat. Auch aus definitorischer Perspektive erscheint die Neophantastik somit als die andere Phantastik.

Wie lassen sich nun die Grundzüge der Neophantastik beschreiben, wenn diese weder daran interessiert ist, raffiniert Verunsicherung zu erzeugen (Minimalismus), noch die Alterität einer präsentierten Welt zu betonen (Maximalismus) oder subtil „den Leser mit [...] Ängsten zu überfallen“ (Alazraki 2013, 133)?



Abb. 4: Modell einer Neophantastik?

Ihr wesentlichstes Merkmal besteht zunächst darin, eine paradoxe Realität zu präsentieren, in der (außerliterarisch) als phantastisch und realistisch empfundene Elemente eine homogene Verbindung eingehen. Zwar treffen somit auch in der Neophantastik Natürliches und Übernatürliches aufeinander, aber ohne das bis dato konstituierende Moment der innerliterarischen Konfrontation, der Irritation, des Zweifels oder der Betonung ihrer Außergewöhnlichkeit. [I] und [II] gehen eine paradoxe Koppelung ein, denn die Neophantastik entwirft eine ‚Realität‘, die aus realistischen und irrealen Elementen gleichermaßen zusammengesetzt ist. Sie macht hierbei jedoch

nicht die Frage nach dem Realitätsstatus der Vorgänge zum Thema des Textes – im Gegenteil: Nichts interessiert sie als „spezifische Form des Wunderbaren“ (Hirsch 2014, 76 f.) weniger. Neophantastik zeichnet sich vielmehr dadurch aus, dass sie das Übernatürliche „in den gewöhnlichen Alltag“ (Schmidt 2011, 71) der Figuren verlagert und gleichzeitig auf die Markierung dieses Geschehens als etwas Phantastisches verzichtet. So befremdlich die Geschehnisse auf die Leser wirken mögen, den Figuren erscheinen sie als durchwegs natürlich, plausibel und – folgt man dem liquiden innerliterarischen Realitätsbegriff – realistisch. Damit kehrt die Neophantastik jene traditionsreiche literarische Mechanik um, die Marianne Wünsch in ihrer Monographie zur *Fantastischen Literatur der frühen Moderne* wie folgt formuliert hat:

Wenn somit zum fantastischen Ereignis immer auch die Präsenz eines Klassifikators der Realitätsinkompatibilität gehört, dann gilt zugleich auch, daß jeder Text, der auch nur ein fantastisches Element aufweist, notwendig in sich die Opposition zweier Welten, einer realitätskompatiblen und einer nicht-realitätskompatiblen, aufbaut.“ (Wünsch 1998, 36 f.; vgl. hierzu auch Schmidt 2011, 69)

Es ist exakt diese Einführung eines Klassifikators und die zwangsläufig damit einhergehende Opposition zweier Welten, auf welche die Neophantastik verzichtet.¹ Anders gesagt: Die Neophantastik ist die natürliche Behandlung des Übernatürlichen. Sie nimmt eine realistische Codierung von Irrealem vor, ohne dem Publikum einen Indikator für den ‚Realitätsgehalt‘ der geschilderten Vorgänge von sich aus anzubieten. Phantastische und empirische Ebene koexistieren im Text somit nicht als Parallelbereiche, sie interferieren vielmehr flächendeckend. Während in der klassischen Phantastik also die „Unschlüssigkeit aufrecht erhalten wurde“ (Schmidt 2011, 71), ergeht sich die Neophantastik „in einem Aushalten der Kontingenz“ (ebd.). Es werden die „Verfahren der Verwandlung, der Umerfindung und der Erfindung ohne erklärende Rahmung ins Textspiel eingebracht“ (Lachmann 2002, 335) – allerdings erfolgen sie stets in realistischem Gewand. Damit unterläuft die Neophantastik prinzipiell die etablierten Darstellungsmuster der Phantastik selbst:

Wenn nun die Referenz verschwindet, und das ‚Weltwissen‘ oder die ‚Realität‘, die zum Unterscheidungsmerkmal diente, unsicher geworden ist, wird diese Grenze des Phantastischen zur Phantastik selbst. So entsteht ein Borderline-Effekt, der sich in der steten Selbstüberschreitung der Grenze letztlich zum Verschwinden bringt. (Reber 2006, 99)

Ein Beispiel: Dass Tzvetan Todorovs wirkungsmächtige *Einführung in die fantastische Literatur* bei Kafka endet (vgl. Todorov 2013, 207 ff.), liegt mitunter daran, dass Kafkas Texte bereits auf die Neophantastik vorausdeuten und für diese reklamiert werden können. Denn „schon in den ersten Sätzen der Geschichte“, schreibt Jaime Alazraki, „zeigt uns die neofantastische Erzählung ohne Umschweife das fantastische Element: ohne schrittweises Herantasten, ohne Requisiten, ohne *Pathos*“ (Alazraki 2013, 133). So beginnt Kafkas *Die Verwandlung*, auf die sich Todorov hauptsächlich bezieht, folgerichtig mit dem unmittelbaren Eintritt des phantastischen Elements: „Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt“ (Kafka 1999, 9). Zwar befällt Gregor, wie auch die übrigen Familienmitglieder, für einen Moment Verwunderung oder Erstaunen, was die Außergewöhnlichkeit unlogischer Ereignisse zwar akzentuieren mag, allerdings deutet dies nicht mehr auf eine potentielle Übernatürlichkeit, sondern lediglich auf das Eintreten einer Unwahrscheinlichkeit hin. Gregor Samsa empfindet seine Verwandlung in einen Käfer mehr als ein Ärgernis, das es zu überspielen oder beheben gilt, denn als phantastisches Ereignis. Es herrscht eine Figuren-Mentalität, die dem Übernatürlichen nicht mit fundamentalem Zweifel oder Irritation, sondern mit vergleichsweise rascher Akzeptanz begegnet. Im Folgenden weicht die handlungstragende Ergründung des Mysteriums (klassisch phantastisch) der Suche nach dem adäquaten Umgang mit dem Mysterium (neophantastisch). Diese bereitwillige Akzeptanz erinnert tatsächlich an eindimensionale Formen (wie das Volksmärchen), jedoch ist die Diegese im Fall der Neophantastik „alltäglich“, also modern angelegt – Renate Lachmann spricht im Falle der Neophantastik gar von einer „doppelgängerische[n] Wirklichkeit“ (Lachmann 2002, 335). Alazraki erklärt speziell diesen Sachverhalt als den kategorialen Unterschied zu den phantastischen Erzählungen des 19. Jahrhunderts: Natürlicher und übernatürlicher Ordnung kommt

im Fall des neofantastischen Schriftstellers die gleiche Geltung und Wahrscheinlichkeit zu und ohne Schwierigkeiten bewegt dieser sich mit Freiheit und Gelassenheit in beiden. [...] Unausgedrückt herrscht die Annahme, dass die fantastische Ebene genauso real ist wie die realistische, und dass beide das gleiche Stadtrecht innerhalb der Erzählung genießen. (Alazraki 2009, 68)

Auch Uwe Durst geht in seinen minutiösen Untersuchungen zur phantastischen Theoriebildung davon aus, dass in gewissen Fällen phantastische Elemente die realistische Diegese stützen können, anstatt sie zu unterminieren (vgl. Durst 2001). Durst sondiert die Möglichkeit einer Koexistenz von realistischen und phantastischen Elementen, solange in diesem Verhältnis der Umsturz zugunsten

des Wunderbaren oder die Situation der Konkurrenz zwischen wunderbarer Abweichung und realistischer Norm ausbleibt:

Die phantastische Unschlüssigkeit zeigt subsystemisch mithin einen markanten Funktionswandel: Sie stellt das dominante realistische System keineswegs in Frage, sondern stützt es sogar und trägt somit zur Immobilität des realistischen Texts bei (Durst 2012, 64)

Wenn konsequenter Realismus konsensuell erzeugte Weltbilder als maßgeblich für die Gestaltung literarischer Welten akzeptiert, dann erkennt er damit auch an, dass Gesellschaften stets über Vorstellungen des Transzendentalen, Wunderbaren, Dämonischen oder Teuflischen verfügen – und sei es ‚bloß‘ als radikale Konstruktion des Anderen der Kultur. Verkürzt formuliert: In den Novellen des Bürgerlichen Realismus spukt es ständig. Wenn schon nicht in direkt substantieller Form, dann zumindest in den Köpfen ihrer Figuren, wofür Fontanes *Chinese aus Effi Briest* nur das augenfälligste aus einer ganzen Reihe von Beispielen ist.

Parallelen zur (neo-?)phantastischen KJL

Die mögliche Parallele zwischen phantastischer KJL und Neophantastik ergibt sich vorerst über einen Umweg: Die literarische Gestaltung der neophantastischen Weltsicht kommt dem nahe, was die KJL-Forschung als spezifisch kindliche Weltsicht in einem anthropologischen Sinne herausgearbeitet hat. Die Identifikationsfigur des Protagonisten (den beispielsweise Todorov als Ankerpunkt für die Unschlüssigkeit des Lesers voraussetzt) ist in der KJL meist kein Erwachsener als Träger einer gesichert kritisch-rationalen Denkhaltung, sondern ungleich häufiger ein Kind (bzw. ein kindlich denkender Erwachsener), dessen Weltsicht in magischen Vorgängen (noch) keinen logischen Widerspruch zur Alltagsrealität erkennt. Dieses Phantasma des „kindliche[n] Erlebnis[ses] wunderbarer Welten“ (Gansel 1998b, 12) scheint sich auch mit analogen entwicklungspsychologischen Befunden zu decken. In der phantastikbezogenen KJL-Forschung wird hierbei bevorzugt auf das Modell der Phasenentwicklung des französischen Entwicklungspsychologen Jean Piaget verwiesen, welches nahelegt, dass Kindern eine Trennung zwischen Imaginativem und Realem, zwischen äußerem und innerem Bild, erst mit zunehmendem Alter gelingt – ein Forschungsansatz, der bereits früh in Genrebeschreibungen und die einschlägige Theoriebildung, etwa bei Anna Krüger und Ruth Koch, übernommen wurde. Auch wenn Piagets Modell keineswegs unumstritten ist,² ist es doch plausibel, dass Kinder in der Ausbildung kognitiver Fähigkeiten verschiedene Stadien unterschiedlicher Weltsichten durchlaufen und verschiedene Arten der Realitätsaneignung entwickeln. Darum kann von einer kindlichen Lesegruppe also die Verbindung von wunderbaren und realen Textelementen vorerst ohne gravierende „verunsichernde Widersprüche“ (Rank 2012, 175) akzeptiert werden. Das kindliche Bewusstsein (bzw. dessen erzählerische Darstellung) ver-

fährt integrativ und leitet so in einen geistigen Zustand über, in dem Wunderbares und Unheimliches eine widerspruchsfreie Koexistenz eingehen können. Aufgrund dieser Spezifika wurde das magisch-animistische ähnlich wie das „neophantastische Denken“ des Kindes zudem als ästhetisch attraktive Perspektive von der Allgemeinliteratur adaptiert. So zeigten sich bereits die

Künste des frühen 20. Jahrhunderts [...] fasziniert von Kindheit und Kinderspiel. Diese Faszination bezieht sich zu großen Teilen auf ein spezifisch kindliches Denken, das die Entwicklungspsychologie der Zeit in Anlehnung an die Ethnologie zu beschreiben sucht: das so genannte ‚magische Denken‘. (Gess 2009, 295)

Dementsprechend häufig wurde die ästhetische Nachbildung dieser kindlichen Weltwahrnehmungsweise im Rahmen allgemeinliterarischer Texte in Angriff genommen: Exemplarisch weist Nicola Gess bereits in Walter Benjamins *Berliner Kindheit* das Sprunghafte der Assoziationstechnik und die ostentative Wiederholung als besondere Konstruktionsmerkmale nach, mit denen der Autor kindliche Wahrnehmungs- und Ausdrucksmuster nachahmen wollte (Vgl. ebd., 304 u. 312 f.); Robert Walsers surreal anmutender Adoleszenzroman *Jakob von Gunten* stellt geradezu einen Extremfall dar: Der Protagonist zeigt sich innerlich zerrissen zwischen der erwachenden Sexualität und der Substitution seines Sexualtriebs durch das phantastische Bild. Auch Umberto Eco hat versucht, die kindliche Wahrnehmungsweise literarisch fruchtbar zu machen, und auch Elfriede Jelinek inszeniert, wie Thomas Anz festhält, „ein umfassendes Lust-Spiel“ (Anz 2002, 182), dessen literarische Technik mit Freuds Beschreibung des Witzes in seiner Schrift *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* konform geht:

Auch beim Kinde, welches ja die Worte noch als Dinge zu behandeln gewohnt ist, bemerken wir die Neigung, hinter gleichem oder ähnlichem Wortlaut gleichen Sinn zu suchen [...]. Die Witzeslust aus solchem ‚Kurzschluß‘ scheint auch um so größer zu sein, je fremder die beiden durch das gleiche Wort in Verbindung gebrachten Vorstellungskreise einander sind [...]. Merken wir übrigens an, daß sich der Witz hier eines Mittels der Verknüpfung bedient, welches vom ernsthaften Denken verworfen und sorgfältig vermieden wird. (Freud 2009, 133 f.)

In diesem Sinne spiegelt das kindlich-magische Denken,³ für das (auch in der Sprachverwendung) realistische und phantastische Elemente auf derselben ontologischen Ebene⁴ liegen, die literarische Mechanik des neophantastischen Textes schlechthin wider. Sie trennt nicht, sie verbindet.

Die daraus abgeleitete Rezeptionshaltung seitens kindlicher Leser (und sei sie nur gemutmaßt!) beeinflusst in besonders starkem Ausmaß die Verfahrensweisen der KJL. Paradoxerweise ist es dadurch weniger relevant, ob Piagets Modell tatsächlich auf die kognitive Entwicklung von Kindern zutrifft, als dass diese weit verbreitete Verständnisperspektive auf die kindliche Psyche von den AutorInnen der KJL übernommen und in ihre Überlegungen zur Textgestaltung einbezogen wird. Dargestellt wird somit nicht die durch den Bruch hervorgerufene Unschlüssigkeit, sondern die Vermeidung eines Bruchs durch die Leistungen eines kompi-

lierenden bzw. synthetisierenden Verstandes. Die dadurch forcierten ‚neophantastischen Konstellationen‘ münden somit auch in der KJL nicht in die Irritation einer Identifikationsfigur, vielmehr veranschaulichen sie die widerspruchslöse Akzeptanz, ja geradezu die Natürlichkeit unnatürlicher Ereignisse.

Dementsprechend widerspruchslös nehmen die ProtagonistInnen in Teilen der phantastischen KJL den Eintritt des Phantastischen hin, als handle es sich dabei um ein „erwartbares Unbekanntes“ (Lachmann 2002, 134). Dass dieses Ereignis weder Angst noch nachhaltige Bestürzung oder Zweifel hervorruft, deutet einmal mehr darauf hin, dass es zwar außerliterarisch vom Leser als Phantasma empfunden werden kann, von den handelnden Figuren aber als Teil der binnenfiktionalen Kausalität akzeptiert wird – als zwar besonderer, aber keineswegs unmöglicher oder gar übernatürlicher (Un-) Glücksfall. Der unvermittelte Auftritt von Christine Nöstlingers *Gurkenkönig* oder die Lieferung Konrads aus *Konrad oder das Kind aus der Konservenbüchse* werden – sowohl von den kindlichen als auch den erwachsenen Figuren – nicht als Bruch mit der inneren, ‚realistischen‘ Ordnung des Textes erkannt. Die Suche nach einer Erklärung für den Vorfall ist weniger zentral, als das Bemühen der Figuren, die richtige Form des Umgangs damit zu finden. Frau Bartolotti aus Nöstlingers *Konrad oder das Kind aus der Konservenbüchse* zeigt sich weniger erstaunt darüber, einen bereits sprechenden Säugling aus einer Konservendose binnen weniger Minuten zum Kind heranwachsen zu sehen, verwundert über dessen Lieferung auf dem Postweg: Sie mutmaßt, es handle sich bei Konrad um eine ihrer zahlreichen Katalogbestellungen, über die sie den Überblick längst verloren hat. Ihre Sorgen beziehen sich im Folgenden vordringlich auf die als lästig empfundene Notwendigkeit, dem Kind nun ein Bett, Kleidung und Nahrung verschaffen zu müssen und somit selbst in die Rolle des verantwortungsvollen Erwachsenen gedrängt zu werden.

Aufgrund dieser Äquivalenzen mit der allgemeinliterarischen Neophantastik erstaunt es nicht weiter, dass ein prototypisches Verständnis der Neophantastik im Bezug auf die KJL bereits formuliert wurde. Göte Klingberg hat es 1973 und 1974 entworfen: Ausgehend von der Bezugnahme der KJL-Phantastik auf das *mundus inversus*-Motiv⁵ – eine verdrehte Welt, in der „das Verkehrte, das erheiternd Verrückte, das Antirealistische, Tolle, Unlogische oder Vertrackt-Logische und das zum Gelächter um seiner selbst willen Reizende“ (Klingberg 1974, 222) geschieht – grenzt er seine Kategorien der „fantastischen Erzählung für Kinder“, der „mythischen Erzählungen“ (die anhand von Tolkiens *Lord of the Rings* definiert wird), sowie der „surreal-komischen Kindererzählungen“ voneinander ab.⁶

Vor allem letztere spielen sich nach Klingberg – im Gegensatz zu den karnevalisierenden *mundus inversus*-Geschichten oder den mythischen Erzählungen – „grundsätzlich in einer, meist der realen, vertrauten Welt des Lesers ab“ (ebd.). Diese Welt ist im „allgemeinen [...] die Welt gewöhnlicher Kinder und Jugendlicher in der Gegenwart. Die auftretenden Personen haben echte Personennamen, der Ort ist meistens angegeben“ (ebd., 227). Von dieser simplen Formel ausgehend, trifft Klingberg im Folgenden eine Unterscheidung, die einen fundamentalen Unterschied, ja nahezu einen eigenen Teilbereich innerhalb der phantastischen KJL ausmacht:

Die Grenzlinie zwischen phantastischer Erzählung und Wundermärchen [Anmerkung des Verfassers: mit Wundermärchen sind hier eben nicht die Kunstmärchen in der Nachfolge der Romantik oder tradierte Volksmärchen gemeint, sondern die surreal-komischen Erzählungen = Schimärerzählung] [...] ist dadurch bezeichnet, daß das ‚Märchen‘ nur in *einer* Welt spielt. Auch wenn es scheint, daß das Märchengeschehen in einer alltäglichen Welt abläuft, so handelt es sich doch um eine Welt, in der alles geschehen kann. In der phantastischen Erzählung handelt es sich dagegen um eine Welt, in der *keineswegs* alles eintreffen kann, in die aber eine fremde Welt plötzlich und unerwartet eintritt. (ebd.)

Klingbergs Terminologie ist hier durchaus missverständlich. Wenn er ausführt, dass das Märchen nur in einer Welt spiele, scheint sich dies auf die Eindimensionalität von Volksmärchen zu beziehen, in denen eine realistische Ebene neben dem „unvermischt Wunderbaren“ (Todorov 2013, 74) der Märchenwelt nicht greifbar ist. Die Verwendung des Begriffs des ‚Wundermärchens‘ und die terminologisch nicht weiter spezifizierte ‚Schimärerzählung‘ tun ihr Übriges.

Gemeint ist hingegen etwas anderes: Die „eine Welt“, in der die surreal-komische Erzählung nach Klingberg situiert wird, ist die realistische Ebene [I], literarisches Spiegelbild eines modernen, technisch-rationalisierten Alltags, aus dem das Wunderbare verdrängt worden ist: Aber nur in einer vorläufigen und oberflächlichen Weise, denn potentiell könne in ihr, wie Klingberg betont, alles geschehen [II], ohne Irritationen zu erzeugen. Sie ist insofern eindimensional, als kein oppositioneller Charakter im Verhältnis von [I] zu [II] vorliegt – dennoch sind beide vorhanden. Vice versa bei der ‚fantastischen Erzählung‘, die kongruent mit der phantastischen Erzählung für Erwachsene gedacht ist: In ihr kann nämlich „keineswegs alles eintreffen“ (Klingberg 1974, 227) – zur Erzählmechanik der phantastischen Erzählung gehört natürlich, dass trotzdem eintritt, was nicht eintreffen kann und so der Unschlüssigkeit (oder im Falle der KJL: der Betonung des außergewöhnlichen Charakters der Geschehnisse) das Tor öffnet.

Was die surreal-komische KJL betrifft, formulieren Klingbergs Überlegungen in Ansätzen also bereits ein Konzept der Neophantastik. Sie gehen von einer widerspruchsfreien Verbindung wunderbarer und realistischer Elemente in einer spezifisch-eindimensionalen Textwelt aus, die durch ihre Liquidität und Flexibilität geeignet ist, potentiell „alles“ (ebd.) integrieren zu können, ohne daran zu zerbrechen. Phantastische Figuren treten nicht erst in diese Welt ein – sie sind vielmehr ein unveräußerlicher Teil von ihr. Klingberg spricht explizit von einer „Einheit der beiden Welten“ (ebd., 226), die nicht „von einer emotionalen oder von einer intellektuellen Unsicherheit gekennzeichnet“ (ebd.) ist.

Neophantastik als Metapher komplexer Lebenswirklichkeiten?

Worin liegt nun der Nutzen dieser abweichenden Sichtweise auf die phantastische KJL?

Letztlich sollen diese Schlaglichter verdeutlichen, dass unterschiedliche „Literaturen für Kinder und Jugendliche“ (Seibert 2008, 22) auch in Hinsicht des Phantasti-

schen existieren. Nach Hans-Heino Ewers hat sich zwar bevorzugt die „Zwei-Welten-Fantasy“ (Ewers 2013, 306) als Königsweg in der Entwicklung der phantastischen KJL der 1980er- und 1990er-Jahre sowie der Jahre nach der Jahrtausendwende erwiesen: von Michael Endes *Die Unendliche Geschichte* bis zu J. K. Rowlings *Harry Potter*. Abseits dieser konventionellen Verfahrensweisen, die den Eintritt in einen magisch-abenteuerlichen Parallelbereich inszenieren oder auf das romantische Modell (in der Nachfolge von E. T. A. Hoffmanns *Das fremde Kind*) zurückgehen, finden sich jedoch mittlerweile Varianten, die eine Phantastik im (nicht nur kindlichen) Alltäglichen realisieren. Phantastisches erscheint darin nicht länger als Sonder-, sondern als Normalfall. Es verliert seinen Status als Außergewöhnliches – wodurch dessen sekundäre Bedeutungspotentiale verstärkt in den Fokus rücken. Womöglich ist es dadurch insbesondere die skizzierte neophantastische KJL, welche für die komplexe Verfasstheit einer postmodernen Gesellschaft, ihre Potenziale und Gefahren, das größte Gestaltungspotential in sich trägt: Es wäre schließlich verwunderlich, wenn die Umbrüche in der Lebenswelt der Kinder und Jugendlichen seit 2000 und die fortschreitende Ausdifferenzierung der phantastischen Literatur nicht auch die (Weiter-)Entwicklung eines anderen Typus der KJL-Phantastik begünstigt hätten. Die Neophantastik besteht nicht länger auf der Trennung von Wirklichkeitsphären, sondern mahnt deren Verbindung ein und stellt „damit die Kohärenz der Welt selbst zur Disposition“ (Hirsch 2014, 91). Obwohl sich die Verfahren logischer bzw. pseudologischer Paradoxierung, die Renate Lachmann als ein zentrales Moment der allgemeinliterarischen Neophantastik erachtet (vgl. Lachmann 2002, 21 ff.), in dieser Schärfe nicht in der KJL wiederfinden, zeugen aktuelle Beispiele dennoch von zunehmend kritisch-spielerischer bzw. „gedanken-experimenteller“ (ebd., 108) Handhabung von Realitäts- und Logikbegriffen. Sie zeigen alternative Denkmöglichkeiten in der Realität auf: „Die Welt wird aus ihrem Sosein herausgeführt, und ihre Möglichkeiten werden durch Unmöglichkeiten übertroffen“ (ebd., 335). Die Neophantastik wäre demnach als ein literarisches Reflexionsmedium zu verstehen, mit dem Kinder und Jugendliche neue Möglichkeiten gewinnen können, ihren postmodernen und digitalisierten Alltag zu begreifen. Die Neophantastik ist somit weniger eine strukturelle Besonderheit, als eine neue Perspektive auf Realitäten – und verabschiedet sich dezidiert von der Domestizierung und Funktionalisierung des Wunderlands [II] als ‚Tugendschule‘ und ‚Erlebnisraum‘. Es gilt vor allem für die KJL-Neophantastik Dorothee Girndt-Dannenbergs parabolisches Verständnis der Phantastik als eines Ausdrucksmittels, das eine besondere Möglichkeit zur Realitäts-Analyse bereitstellt. Es handelt sich bei phantastischen Welten nach Girndt-Dannenberg um

modellhaft vereinfachende Darstellung des Komplizierten, Auflösung des Komplexen in einzelne Faktoren, [welche die] Bildung anschaulicher Analogien zu unanschaulichen Sachverhalten ohne Verarmung und simplifizierende Verfälschung der Darstellung (Girndt-Dannenberg 1977, 182)

erlauben – und analog dazu erachtet auch Alazraki neophantastische Texte „zum größten Teil [als] Metaphern (Alazraki 2013, 131).

Das ästhetische und reflexive Potential einer neophantastischen KJL schöpft demnach aus dem Verzicht auf die „fantastische Kollision von Natürlichem und Übernatürlichem“ (Hirsch 2014, 94). [I] und [II] sind nicht mehr auf die alt-ehrwürdige Differenz von „natürlich“ und „übernatürlich“ reduzierbar. Wenn zusätzlich deren raumsemantische Ausgestaltung als betretbare Komplementärbereiche hinfällig geworden ist, rücken im Gegenzug die sekundären Bedeutungspotentiale des Textes verstärkt in den Blick und gewinnen an übertragener Bedeutung.

Alexander Pommer konkretisiert in seinem Beitrag⁷ (vgl. den Beitrag in diesem Band, 25-38) zu Martina Wildners *Murus* das neophantastische Potential der Kinder- und Jugendliteratur im Hinblick auf die Gattung der Dystopie. Wildners Roman entwirft eine dezidiert neophantastische Konfiguration, indem die Diegese zwar als realistisch ausgewiesen, gleichsam aber mit phantastischen Elementen angereichert wird – der Text entwickelt einen spezifisch integrativen Realitätscharakter: „Auch wenn von aus heutiger Sicht unmöglichen Ereignissen erzählt wird, erhalten diese durch eine gewisse Plausibilität und Nachvollziehbarkeit einen Realitätscharakter, der gegenüber dem Phantastischen überwiegt“ (Pommer 2017, 27). Eine als unüberwindbar geltende (und im ganz buchstäblichen Sinne phantastisch „überhöhte“) Mauer firmiert in *Murus* aber nicht nur als physisches, sondern gleichsam als psychisches Hindernis für die Figuren. Das Bauwerk ist damit nicht nur semantischer und inhaltlicher Mittelpunkt des Textes, sondern veranschaulicht den neophantastischen Borderline-Effekt *per se*: Die Mauer in *Murus* wird zur gedanklichen Blockade und wandelt sich durch ihre Unantastbarkeit zum Symbol für das Andere, das Unüberwindliche, Unabänderliche, Mystische und Numinose schlechthin. Nicht länger konzentriert sich das Erzählinteresse auf die Ausgestaltung zweier divergenter Realitätsebenen, sondern kreist um die Thematisierung der Funktionen und Effekte von Grenzziehungen. Die Grenze fungiert dabei nicht mehr als klassisch magisches Portal mit Schleusenfunktion, sondern bleibt immanent: Sie trennt nicht Welten, sondern Gesellschaften – und wird dadurch zum Politikum. Diese Lesart liegt unter anderem auch deshalb nahe, da die Autorin selbst gedankliche Verbindungen zur „Berliner Mauer und anderen historischen und gegenwärtigen territorialen Eingrenzungen“ (Pommer 2017, 27) suggeriert.

In ihrer Funktion als Reflexionsmedium des Realen erweist sich die Neophantastik – wie Lena Hoffmann in ihrem Beitrag zu Markus Zusaks *The Book Thief* herausarbeitet (vgl. den Beitrag in diesem Band, 39-47) – auch in der Behandlung historisch komplexer Themenkomplexe als tragfähig. Zusaks Roman, der die desaströse Lage der Zivilbevölkerung während des Zweiten Weltkriegs ebenso schonungslos schildert wie die systematische Verfolgung der Juden, wartet trotz der realhistorischen Thematik mit einem phantastischen Erzähler auf: dem Tod. Als Erzähler ist der Tod aktiver Gestalter und Mitspieler der Handlung und firmiert darum als „selbstverständliche[r] Teil der Diegese“ (ebd., 40), wobei eine Opposition zwischen phantastischer Erzählfigur und realistischer Erzählhaltung bewusst vermieden wird. Vielmehr zielt Zusak auf eine Durchleuchtung des re-

alhistorischen Bezugsfeldes mit den erzählerischen Mitteln der Neophantastik, wenn das „phantastische Element [...] im Roman [...] als alltagsrealistisch inszeniert [...] [wird: Der] empathische, teilnehmende Tod ist im Text allgegenwärtig. Gerade durch das realhistorische Setting kommt es zu einer Verhandlung des Realistischen im Fiktiven, der Fiktionalität und Konstruktion von Realität“ (ebd., 40). Die (neo-)phantastische Codierung realhistorischen Geschehens ist, ähnlich wie in Guillermo del Toros *Pans Labyrinth* oder Víctor Erices *Der Geist des Bienestocks*, keine Simplifizierung, sondern eine Realitätsausdeutung, die Kindern wie Erwachsenen neue Denkmöglichkeiten – bzgl. der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft – bereitstellt.

Ausgehend von Konzepten der kognitiven Narratologie, wie sie etwa von Monika Fludernik entwickelt worden sind, entwirft Bettina Pichler eine neophantastische Lesart von E. T. A. Hoffmanns *Nußknacker und Mausekönig* (vgl. den Beitrag in diesem Band, 48-58). Die zentrale Frage lautet, inwiefern Texte auf bestimmte Schemata als strukturierte Einheiten im Gedächtnis der RezipientInnen rekurren, um deren realweltliche Erfahrungen abzurufen und analoge Verstehensprozesse auszulösen. Phantastische Texte stellen nun insofern einen Sonderfall dar, als für sie von vornherein keine empirischen Schemata zur Verfügung stehen können. Was also muss ein phantastischer Text leisten und welche narrativen Strategien müssen dabei verfolgt werden, damit das vorhandene Weltwissen der Leserinnen und Leser mit dem Gelesenen überhaupt in Verbindung gebracht und abgeglichen werden kann? Pichler zeichnet exemplarisch nach, inwiefern die Figuren bei Hoffmann selbst immer wieder Versuche unternehmen, eine entweder rationale, unheimliche oder übernatürliche Erklärung der phantastischen Ereignisse zu finden, so dass gleichermaßen realweltliche und literarische Schemata der Leserinnen und Leser stimuliert werden. Die Figuren – Kinder und Erwachsene – argumentieren nach allen Seiten, indem sie die Handlungselemente einerseits als wunderbar deklarieren oder andererseits sich von ihnen distanzieren, indem sie sie als Trug und kindliche Einbildung entlarven möchten. Durch die geschilderten kognitiven Prozesse der Figuren, die sich mit Hilfe von Fluderniks Modell exakter bestimmen lassen, versucht also der Text sich fortwährend selbst zu verstehen.

Abschließend widmet sich Constanze Gleixner der Buch- und Filmversion von Cornelia Funkes *Tintenherz* (vgl. den Beitrag in diesem Band, 59-71). Ausgehend von Gérard Genettes Begriff der „Paratexte“, der mittlerweile auch für filmästhetische Zwecke adaptiert wurde (vgl. Kreimeier/Stanitzek 2004), entwickelt die Autorin ein medienübergreifendes Konzept von Metafiktionalität, das von ständigen Grenzüberschreitungen zwischen den mannigfachen Fiktionsebenen der Handlung geprägt ist. Die Figuren werden auf diese Weise mit ihrer eigenen Fiktionalität konfrontiert und in die Lage versetzt, die ästhetische Illusion der Geschichte deutlich zu machen. Was längst wie ein Topos postmodernistischer Kinder- und Jugendliteratur klingt, wird bei Gleixner jedoch sehr differenziert ausgebaut zu einer exemplarischen Erörterung, wie *Tintenherz* mit den unterschiedlich markierten Textebenen spielt und selbst Paratexte fikionalisiert. Mo-

tive und Themen werden da und dort aufgegriffen, wiederholt, zitiert, modifiziert, so dass ein komplexes Vexierbild entsteht, wie sich etwa anhand eines dargestellten Marders eindrucksvoll verdeutlichen lässt. Jedes Mal handelt es sich um dasselbe Motiv, jedes Mal jedoch tritt es anders in Erscheinung. Denn alle analysierten Paratexte entfalten ihre volle Funktion und Wirkung erst im Zusammenspiel. Betrachtet man die Paratexte jeweils für sich, tragen sie dazu bei, dass die einzelnen Textformen hierarchisch nicht mehr auseinanderzuhalten sind. Dies lässt die RezipientInnen vergessen, fiktionale Realität, fiktionale Fiktion, echte Paratexte und fiktionale Paratexte voneinander zu trennen. In ihrer Gesamtheit fungieren die Paratexte als übergeordnetes Element, das die einzelnen Bestandteile und Hinweise auf den metafiktionalen Charakter des Werks zu einer Einheit zusammenfasst und dessen Lesart steuert.

Im Hinblick auf die theoretischen Vorbestimmungen und die versammelten Artikel lässt sich somit konstatieren: In der KJL-Neophantastik werden die kognitiven Vorgänge zentral, wenn ein Realitätsbegriff durch neue Elemente erweitert wird – trotz der Verfremdung steht die Neophantastik damit ‚näher‘ an der Realität und provoziert bzw. forciert die Auseinandersetzung mit dem Alltäglichen. Dadurch ist die Neophantastik paradoxerweise die einzige Phantastik, die potentiell ohne phantastisches Element im klassischen Sinne auszukommen vermag:

Ich setze mich, bestelle einen Milchkaffee, der Kellner läßt mich die Bestellung dreimal wiederholen und wiederholt sie selbst, um jeden Irrtum auszuschließen. Er eilt davon, übermittelt die Bestellung einem zweiten Kellner, der sie notiert und an einen dritten weitergibt. Schließlich kommt ein vierter zurück und sagt: ‚Bitte schön‘ indem er ein Tintenfaß auf meinen Tisch stellt. ‚Ich hatte aber einen Milchkaffee bestellt‘, sage ich. – ‚Na ja, genau‘, sagt er im Weggehen. (Sartre 1965, 147)

Als weitere Forschungsfelder im KJL-Neophantastik-Diskurs böten sich folgende Themenbereiche an:

- **Technisch simulierte Realitäten.** Die selbstverständliche Durchdringung des Alltags von Kindern und Jugendlichen mit digitalen Kommunikationsmöglichkeiten und Live-Medien (*digital natives*) hat in die KJL bereits Eingang gefunden. So wurde etwa die klassische Warngeschichte adaptiert, und auch das etablierte Zwei-Welten-Muster der KJL-Phantastik erfuhr eine thematische Aktualisierung, ohne dass sich dadurch an der inhaltlichen Ausgestaltung im Kontext digitaler Medien etwas geändert hätte. Im Gegenzug wäre zu fragen: Existiert parallel dazu eine neophantastische KJL, die Internet und digitale Kommunikationstechnologie als Mittel zur **Simulation von Realitäten** ernst nimmt? Gewinnen medial erzeugte Elemente und Figuren autonomen Charakter? Werden Medienerzeugnisse mittlerweile trotz ihres virtuellen Status literarisch als realistisch gestaltet und vermengen sich mit der ‚eigentlichen‘ Realität in einer Weise, dass zwischen Realität und Virtualität nicht mehr unterschieden werden kann?

- **Fiktion und Metafiktion.** Wie Nora Schmidt anmerkt, klärt die Neophantastik mitunter nicht mehr den „ontologischen Status der Wirklichkeit, macht aber dafür einen dritten Bereich der Wirklichkeit stark, den der Sprache“ (Schmidt 2011, 93). So auch in Jörn-Peter Dirx' *Alles Rainer Zufall*. Hier verbindet sich die in Nachfolge von Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* gestaltete Wanderung durch eine wunderbare Welt nahtlos mit den Bereichen der Metafiktion: Der Protagonist trifft neben wunderbaren Wesen ebenso den Autor der Geschichte selbst an, der als Demiurg über eine gottgleiche Macht verfügt und als Schöpfer der Textwelt eine privilegierte Position innehat. Gleichzeitig stellt er aber eine Figur des Textes dar, die sich beim Schreiben fortwährend selbst verfasst. „Die Verwirrung“, merkt Maria C. Barbetta zu den intertextuellen Bezugnahmen neophantastischer Texte an, ist „nicht länger eine der Realitätsebenen, sondern eine der Texte“ (Barbetta 2006, 221). Hier tritt eine Neophantastik zu Tage, die sich von der „Kontra-Empirie auf die Sprache“ (Schmidt 2011, 71) selbst verlagert hat – es rücken „Intertextualität und Intermedialität in den Vordergrund“ (ebd.). Nicht mehr das Verhältnis zwischen Primärwelt und Sekundärwelt ist zentral, sondern das Verhältnis von Fiktion und Metafiktion, mitunter von klassischem Vorbild und aktualisierter Nachdichtung. Diese firmieren nicht länger als getrennte Bereiche, sondern konstituierten in ihrer Verbindung das Medium Literatur selbst.
- **Paradoxe Koppelungen.** In *Der Fönig* unternimmt der deutsche Autor, Illustrator und Comic-Zeichner Walter Moers eine Amalgamierung differenter Wirklichkeitsverständnisse. Die anfänglich von klassischen Märchentypen (sowohl in figürlicher als auch in topographischer Hinsicht) beherrschte Textwelt wird abrupt um Elemente erweitert, die nicht mehr der Motivik des Volksmärchens entstammen, sondern als Einbruch der Moderne verstanden werden können. In das Schloss des Fönigs (der Text spielt mit der Vertauschung der Buchstaben „k“ und „f“) schleicht sich ein sensationslüsterner Enthüllungsreporter ein, der die moralischen Verfehlungen des Monarchen mit Videokamera und Tongerät minutiös dokumentiert. Die *per definitio-nem* vormoderne Märchenwelt wird ironisch als Folie für eine Satire auf den modernen Medienbetrieb gehandhabt. Es handelt sich um eine Märchen-Travestie auf Basis des europäischen Volksmärchens, die durch die Anreicherung mit aktuellen, technischen Errungenschaften eine neophantastische Erweiterung erfährt.
- **Kulturelle Differenz, anthropologische Aspekte und Gender-Identitäten.** Phantastische Figuren fungieren nicht nur als Chiffren kulturspezifischer Ängste und Traumata, sondern auch als Sinnbild für Entwicklungsmöglichkeiten und Hoffnungen. Wie Julie Miess in ihrer Monographie zu postmodernen Horrortexten für Jugendliche anmerkt (vgl. Miess 2010), loten anti- oder posthumanistische Charaktere – wie schon ihr klassisches Vorbild: der Unhold aus Mary Shelleys *Frankenstein* – die Grenzen des Menschlichen und die Grenzen von Gender-Identitäten neu aus. Eine Neophantastik, die phantastische Wesen nicht mehr an topographisch entlegene Orte verbannt,

sondern als Reflexionsflächen für zeitgenössische Diskurse begreift, provoziert zwangsläufig auch ethische Fragen, die unseren Alltag betreffen.

- **Neophantastische Perspektiven.** Existiert ein ‚phantastischer Code‘, der nahezu zwangsläufig zum Tragen kommt, wenn sich ein Text (sowohl der KJL als auch der Allgemeinliteratur) die Sichtweise eines Kindes zu eigen macht? Diese Fragestellung bezieht sich nicht nur auf die Gattung des (phantastischen oder realistischen) Romans oder der Erzählung im engeren Sinne, sondern insbesondere auch auf autobiographische Schreibweisen, welche die ersten Lebensjahre bevorzugt als ‚magische Phase‘ fassen: Das kindliche Denken der ProtagonistInnen fungiert in der Literatur gemeinhin als Mittel der Befreiung, um sich „vom Legitimationszwang hinsichtlich ihrer Phantasmen“ (Lachmann 2002, 335) zu dispensieren.
- **Text und Illustration.** Inwiefern stellen Text- und Illustrationsebene in phantastischen Kinder- und Jugendbüchern einen semantischen Spannungsraum her, der wiederum als besondere Art der Verbindung von zwei Wirklichkeitsbereichen beschrieben werden kann? Konstituiert sich doch die intradiegetische Realität dabei nicht ‚nur‘ aus der Interferenz zweier Bereiche, sondern gleichsam aus dem Zusammenwirken zweier Medien.
- **Weiterführende theoretische Klärung.** Welche Kriterien machen einen Text deutlich als neophantastisch identifizier- und beschreibbar? Ein Indiz, dass ein neophantastischer KJL-Text vorliegt, könnte aus dem Verhalten der sozialen Umwelt der Figuren abgeleitet werden: Lässt diese angesichts des Übernatürlichen kein Befremden oder Unsicherheit erkennen, handelt es sich womöglich um Neophantastik. Natürlich nur, sofern eine „Kollektivpsychose“ (Sartre 1965, 9) im Sinne von Sartres ironisch gemeintem Vorschlag, das Benehmen der Figuren plausibel zu erklären, ausgeschlossen werden kann. Eine entrückte Topographie hingegen, etwa Pippi Langstrumpfs Villa Kunterbunt, kann wiederum als Signal für klassische KJL-Phantastik gelesen werden, da das phantastische Element an einen besonderen Ort gebunden und somit kein unmittelbarer Teil der allgemeinen Lebenswirklichkeit ist. Zu erwarten sind jedenfalls poetologische Überschneidungen der Neophantastik mit etablierten Phantastikmodellen bzw. einer „Phantastik des Übergangs“. Theoretische Beiträge, die das Phänomen der Neophantastik im Allgemeinen oder im speziellen Hinblick auf die KJL weiter klären, sind darum ebenso ein Forschungs-Desiderat wie andere Ansätze zur Kategorisierung von Beispielen aktueller phantastischer KJL.

Literatur

Primärliteratur:

Kafka, Franz: Die Verwandlung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999. (EA: Kafka, Franz: Die Verwandlung. Leipzig: Kurt Wolff Verlag 1916)

Sartre, Jean-Paul: Situationen (I). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1965.

Sekundärliteratur:

Alazraki, Jaime (2013): Was ist Neofantastik? (Übersetzt von Max Wimmer) In: Zeitschrift für Fantastikforschung, Jg. 3, H. 2 (2013), 120-136.

Alazraki, Jaime (2009): Cortazar: Annäherungen an sein Werk. Übers. Erik Hirsch. Frankfurt am Main: Peter Lang. Sekundär zitiert nach: Hirsch, Erik: Realismo magico, lo real maravilloso und lo neofantastico: Ein undurchdringlicher Urwald lateinamerikanischer Begrifflichkeiten? In: Zeitschrift für Fantastikforschung, Jg. 4, H. 2 (2014), 73-97.

Anz, Thomas (2002): Literatur und Lust: Glück und Unglück beim Lesen. München: dtv.

Barbetta, Maria Cecilia (2002): Poetik des Neo-Phantastischen: Patrick Süskinds Roman „Das Parfum“. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Barbetta, Maria Cecilia (2006): Wie die phantastische Hand neo-phantastisch wird. Eine Einführung in die Poetik des Neo-Phantastischen. In: Ruthner, Clemens / Reber, Ursula / May, Markus (Hgg.): Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Tübingen: Francke, 209-226.

Caillois, Roger (1974): Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Zondergeld, Rein A. (Hg.): Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt am Main: Insel, 44-83.

Durst, Uwe (2012): Begrenzte und entgrenzte wunderbare Systeme. Vom Bürgerlichen zum ‚Magischen Realismus‘ In: Schmeink, Lars / Müller, Hans-Harald (Hgg.): Fremde Welten: Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert. Berlin: de Gruyter, 57-76.

Durst, Uwe (2001): Theorie der phantastischen Literatur. Tübingen und Basel: Francke.

Ewers, Hans-Heino (2013): Literaturanspruch und Unterhaltungsabsicht. Studien zur Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Freud, Sigmund (2009): Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor. Frankfurt am Main: S. Fischer.

Gansel, Carsten (1998a): Von Gespenstern, Cyberspace und Abgründen des Ich. Zu Aspekten von Spannung und Phantastik im Subsystem Kinder- und Jugendliteratur. Teil 1. In: Tausend und ein Buch, H. 2 (1998) , 15-26.

Gansel, Carsten (1998b): Von Gespenstern, Cyberspace und Abgründen des Ich. Zu Aspekten von Spannung und Phantastik im Subsystem Kinder- und Jugendliteratur. Teil 2. In: Tausend und ein Buch, H. 3 (1998) , 4-15.

Gess, Nicola (2009): „Magisches Denken“ im Kinderspiel. Literatur und Entwicklungspsychologie im frühen 20. Jahrhundert. In: Anz, Thomas / Kaulen, Heinrich (Hgg.): Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte. Berlin, New York: de Gruyter, 295-314.

Girndt-Dannenberg, Dorothee (1977): Zur Funktion phantastischer Elemente in der erzählenden Jugendliteratur. In: Bernstorff, Ernst Gottlieb von (Hg.): Aspekte der erzählenden Jugendliteratur. Eine Textsammlung für Studenten und Lehrer. Baltmannsweiler: Schneider Verlag, 149-187.

Hirsch, Erik (2014): Realismo magico, lo real maravilloso und lo neofantastico: Ein undurchdringlicher Urwald lateinamerikanischer Begrifflichkeiten? In: Zeitschrift für Fantastikforschung, Jg. 4, H. 2 (2014), 73-97.

Jacquemin, Georges (1975): Über das Phantastische in der Literatur. In: Zondergeld, Rein A. (Hg.): Phaicon 2. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt am Main: Insel 1975, 33-53.

- Kasbohm, Henning (2012): Die Unordnung der Räume. Beitrag zur Diskussion um einen operationalisierbaren Phantastikbegriff. In: Schmeink, Lars / Müller, Hans-Harald (Hgg.): *Fremde Welten: Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert*. Berlin: de Gruyter, 37-56.
- Klingberg, Göte (1974): Die phantastische Kinder- und Jugenderzählung. In: Haas, Gerhard (Hg.): *Kinder- und Jugendliteratur. Zur Typologie und Funktion einer literarischen Gattung*. Stuttgart: Reclam, 220-241.
- Lachmann, Renate (2002): *Erzählte Phantastik. Zur Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lachmann, Renate (2006): Schlüssiges – Unschlüssiges (Nach und mit Todorov). In: Ruthner, Clemens / Reber, Ursula / May, Markus (Hgg.): *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen: Francke, 87-98.
- Miess, Julie (2010): *Neue Monster. Postmoderne Horrortexte und ihre Autorinnen*. Köln, Wien, Weimar: Böhlau.
- Rank, Bernhard (2012): Phantastische Kinder- und Jugendliteratur. In: Lange, Günter (Hg.): *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag, 168-192.
- Ruthner, Clemens (2006): Im Schlagschatten der ‚Vernunft‘. Eine präliminare Sondierung des Phantastischen. In: Ruthner, Clemens / Reber, Ursula / May, Markus (Hgg.): *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen: Francke, 7-14.
- Schröder, Stephan Michael (1994): *Literarischer Spuk: Skandinavische Phantastik im Zeitalter des Nordischen Idealismus*. Diss., Berlin. Zitiert nach Durst, Uwe (2001): *Theorie der phantastischen Literatur*. Tübingen und Basel: Francke.
- Schmidt, Nora (2011): *Subtile Differenzen. Fantastik, Krimi und Geschichte in Milos Urbans Roman „Sedmikosteli“*. Berlin: Frank & Timme.
- Seibert, Ernst (2008): *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche*. Wien: Facultas.
- Tabbert, Reinbert (2006): *Fantastische Bilderbücher*. In: Knobloch, Jörg / Stenzel, Gudrun (Hgg.): *Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur (= Beiträge Jugendliteratur und Medien. 17. Beiheft)*. Weinheim: Juventa Verlag, 119-128.
- Todorov, Tzvetan (2013): *Einführung in die fantastische Literatur*. Berlin: Wagenbach.
- Wünsch, Marianne (1998): *Die Fantastische Literatur der frühen Moderne*. München: Wilhelm Fink.

Anmerkungen

- 1 Jaime Alazraki merkt dazu kommentierend an: „Wenn das Fantastische anhand dieser Wirkung, die alle Kritiker der Gattung als das distinktive Merkmal definiert haben, erkennbar und identifizierbar ist, wie sind dann jene Erzählungen zu klassifizieren und zu benennen, die zwar fantastische Elemente enthalten, die uns jedoch nicht mit irgendwie gearteter Angst oder Schrecken zu überfallen beabsichtigen? Wie definiert man bestimmte Erzählungen von Kafka, Borges oder Cortazar, die eindeutig fantastischer Prägung sind, jedoch auf die Geister der wunderbaren Geschichten, auf den Horror der fantastischen Erzählungen oder auf die Technologie der Science-Fiction verzichten? Natürlich geht es nicht um eine bloße Taxonomie. Es geht um ein tieferes Verständnis ihrer Absichten und ihrer Reichweite; es geht zusammenfassend darum, eine Poetik dieses Typs von Erzählung zu etablieren, der uns zwar fantastisch erscheint (schon allein weil es keine Menschen gibt, die sich in Insekten oder Axolotls verwandeln oder die unsterblich sind), sich jedoch radikal von den fantastischen Geschichten unterscheidet, die das 19. Jahrhundert konzipiert und hervorgebracht hat.“ (Alazraki 2013, 126 f.)
- 2 Bereits der schwedische KJL-Forscher Göte Klingberg deklariert diesen Ansatz explizit als eine „kinderpsychologische These“ (Klingberg 1974, 236), deren „empirische Verifizierung“ laut Klingberg übrigens „nie versucht“ (ebd.) wurde.
- 3 Nicola Gess beschreibt dieses im Rückgriff auf Piaget wie folgt: „Aus der Partizipation erwachsen die drei Charakteristika des kindlichen Denkens: Realismus, d.h. die mangelnde Unterscheidung zwischen der äußeren und der inneren Welt, Animismus, d.h. ‚die Tendenz, die Körper als lebendig und mit Absichten ausgestattet zu betrachten‘ und Artifzialisimus, d.h. die Annahme, dass alle Dinge gemacht worden sind, um bestimmte Funktionen für den Menschen zu erfüllen.“ (Gess 2009, 297)
- 4 Vgl. zum Begriff der „ontologischen Ebene“ im Bezug auf die Phantastik ausführlich Kasbohm 2012.
- 5 Eine ähnliche Kontinuitätslinie deutet Renate Lachmann an, wenn sie festhält: „Der Weg der karnevalesken Schreibweise, den Bachtin von der Antike über die Renaissance – dessen prominentestem Beispiel, Rabelais' *Gargantua et Pantagruel*, er seine berühmt gewordene Monographie gewidmet hat – in den Realismus hinein aufzeichnet, läßt sich bis in die Neophantastik weiter verfolgen. Besonders die Momente des Paradoxons und des Experimentellen, die Bachtin in der menippeischen Phantastik hervorhebt, lassen die Annahme einer solchen Tradition plausibel erscheinen.“ (Lachmann 2002, 16)
- 6 Klingbergs Untersuchung ist dabei von zahlreichen methodischen Unschärfen und Selbstwidersprüchen durchzogen. So fasst er die surreal-komische KJL motivisch auf, die phantastische Erzählung für Kinder und Jugendliche hingegen wieder strukturell. Auch die gebrauchte Terminologie ist unpräzise und wechselt ihre Bedeutungsinhalte.
- 7 Vgl. hierzu die Anmerkung des Verf. am Ende des Editorials.

Dystopische Räume und magische Mauern. Die Darstellung des Raums in Martina Wildners Roman *Murus*

ALEXANDER POMMER

Seit einigen Jahren ist in der internationalen Jugendliteratur eine große Anzahl an dystopischen und postapokalyptischen Zukunftsromanen festzustellen. In derartigen Jugendromanen wird eine hypothetische Zukunft vorgestellt, die sich von der Lebenswelt der LeserInnen durch ein fiktives, meist vor dem Einsetzen der Handlung liegendes Ereignis unterscheidet, das eine Zäsur bzw. einen Nullpunkt für die Menschheit darstellt (vgl. Ulm 2012, 27). Dabei handelt es sich zumeist um Kriege, Naturkatastrophen, Seuchen oder Invasionen.

Während im postapokalyptischen Roman die Katastrophe, das bloße Überleben und der Versuch des Wiederaufbaus von gesellschaftlichen Strukturen im Vordergrund stehen, nutzt die Dystopie die Zäsur zur Einführung einer zukünftigen Gesellschaft, die nicht bloß eine Weiterführung der gegenwärtigen darstellt, sondern vollkommen neue territoriale, politische und kulturelle Eigenschaften aufweist. Dennoch werden durch die Präsentation dieser hypothetischen Welt, wie auch in den klassischen dystopischen Romanen der Erwachsenenliteratur wie Aldous Huxleys *Brave New World* (1932) und George Orwells *Nineteen Eighty-Four* (1949), explizit oder implizit Zustände und Probleme der Autorenegegenwart aufgezeigt und bewertet. Zu den typischen Themen von Dystopien gehören unter anderem autoritäre Systeme, Krieg, Überwachung, Unterdrückung der Individualität, Einflussnahme auf das menschliche Bewusstsein, Genmanipulation und Klimawandel.

Als Auslöser für diesen Trend der negativen Zukunftsvision in der Jugendliteratur gilt das Erscheinen des ersten Bandes von Suzanne Collins' *Hunger Games*-Trilogie (dt. *Die Tribute von Panem*) im Jahr 2008 (die Fortsetzungen erschienen 2009 und 2010). Einige weitere nennenswerte dystopische Jugendromane aus dem englischsprachigen Bereich sind James Dashners *Maze Runner*-Serie (2009–2016, dt. *Die Auserwählten*), Ally Condie's *Matched*-Trilogie (2010–2012, dt. *Cassia und Ky*), Veronica Roths *Divergent*-Trilogie (2011–2013, dt. *Die Bestimmung*), Lauren Olivers *Delirium*-Serie (2011–2014) und die *Selection*-Serie von Keira Cass (2012–2016). Englischsprachige Zukunftsromane, in denen die Apokalypse-Sze-

narien und der Überlebenskampf einzelner Menschen im Vordergrund stehen, sind unter anderem Rick Yanceys *The 5th Wave*-Trilogie (2013–2016, dt. *Die fünfte Welle*), Susan Beth Pfeffers *The Last Survivors*-Serie (2006–2013, dt. *Die Welt, wie wir sie kannten* und Fortsetzungen) sowie *The Windup Girl* (2009, dt. *Biokrieg*) und *Ship Breaker* (2010, dt. *Schiffsdiebe*) von Paolo Bacigalupi.

Die meisten der genannten Romane und Serien wurden große finanzielle Erfolge, führten diverse Bestsellerlisten an und wurden entweder bereits zu Vorlagen von erfolgreichen Blockbuster-Filmen oder stehen kurz vor der Verfilmung.

Im deutschsprachigen Raum kam der Hype um Dystopien und Postapokalypsen für Jugendliche mit etwas Verspätung ebenfalls an. Bereits seit 2008 sind vereinzelt einschlägige Romane im deutschsprachigen Raum zu finden, doch der wahre Trend setzte in Österreich und Deutschland erst im Jahr 2012 ein, dem Jahr der Verfilmung des ersten *Hunger Games*-Bandes, die die Trilogie und damit auch die anderen bereits erschienenen dystopischen Romane einem größeren Publikum bekannt machte. Nennenswerte deutschsprachige Dystopien und Postapokalypsen sind Romane wie *Nachtläufer* (2008) von Reinhold Ziegler, *Das Ende der Welt* (2011) von Daniel Höra, *Deadline 24* (2011) von Annette John, *Als die Welt zum Stillstand kam* (2012) von Gabi Neumayer und *Wir waren hier* (2016) von Nana Rademacher sowie Reihen wie Thomas Thiemeyers Trilogie *Das verbotene Eden* (2011–2013), Jennifer Benkaus Romane *Dark Canopy* (2012) und *Dark Destiny* (2013) sowie Ursula Poznanskis Eleria-Trilogie, bestehend aus *Die Verratenen* (2012), *Die Verschworenen* (2013) und *Die Vernichteten* (2014).

Was die heterogene Gruppe an Dystopien und Postapokalypsen abgesehen von dem inhaltlichen Element der globalen Katastrophe zusammenhält, ist – so die Ausgangsthese – die Konzeption des Raums, der handlungskonstituierende und -strukturierende sowie symbolische Funktionen besitzt.

Der Raum, der nach dem Soziologen Hartmut Rosa seit der Moderne durch die Beschleunigung von Transport und Kommunikation am Schrumpfen ist und so nicht mehr mit all seinen Qualitäten wahrgenommen werden kann (vgl. Rosa 2014, 164), erhält durch die am Beginn stehende Katastrophe und den darauffolgenden Zusammenbruch der Kultur seine volle Größe und Macht über das Individuum zurück. Die jugendlichen ProtagonistInnen müssen zu Beginn der Romane ihre – meist urbane – Heimat, die Sicherheit, Überwachung und Enge repräsentiert, verlassen und gelangen so über eine Schwelle in den dazu oppositionellen Raum der Wildnis. Die nun wieder mühsame Bewegung durch den Naturraum fungiert für die Hauptfiguren als Reifungsprozess, Initiation und Erweiterung des individuellen Horizonts.

Die postapokalyptischen und dystopischen Jugendromane zeichnen sich m.E. durch eine spezielle Konzipierung, Darstellung und Funktionalisierung des erzählten Raums aus. Der Raum ist dabei das zentrale konstituierende Merkmal für die Einzeltexte und die gesamte Gattung. Die gleichen Typen, Darstellungsweisen und Funktionen von Raum sind in allen unterschiedlichen Texten dieser Gattung zu beobachten. Die Dystopien und Postapokalypsen erfordern in weiterer Folge eine erzähltheoretische Untersuchungsmethode, die die Dominanz des Raums berücksichtigt und so alle anderen Konstituenten auf den Raum bezogen

analysiert, um die Wechselwirkungen aufzuzeigen. Mit einer raumbezogenen narratologischen Analyseverfahren sollen die erzähltheoretischen Analysekathegorien ‚Handlung‘, ‚Figur‘, ‚Zeit‘ und ‚Erzähler‘ stets beschrieben werden, um die Abhängigkeiten und Wechselwirkungen herauszuarbeiten.

Dieser Beitrag setzt sich zum Ziel, die Möglichkeiten einer Raumanalyse am Beispiel von Martina Wildners Zukunftsroman *Murus* zu demonstrieren. Dabei werden die verschiedenen Analysekathegorien in ihrer Anwendung aufgezeigt.

Zukunftsroman trifft Neophantastik

Dystopien, Postapokalypsen und Zukunftsromane werden in der Literaturwissenschaft meistens als Spielart der Phantastik beschrieben, allerdings präsentieren diese Texte in der Regel nur etwas, das in der realen Welt bis dahin nicht existiert hat oder möglich ist, „nicht aber Phantastisches im Sinne des naturwissenschaftlich Unmöglichen“ (Rank 2012, 177). Das Ziel der Romane ist es vielmehr, die Möglichkeit des Dargestellten zu unterstreichen. Dabei weisen Zukunftsromane häufig Elemente der Science-Fiction-Literatur auf, in der die fremdartigen Objekte und Vorgänge wissenschaftlich-rational erklärt werden. Nach Dina Brandt werden Zukunftsromane danach definiert, dass sie „technische oder/und politische oder/und soziale Elemente/Konstellationen aufweisen, die zu diesem Zeitpunkt noch nicht möglich, aber für die Zukunft denkbar sind“ (Brandt 2007, 6).

Auch wenn von aus heutiger Sicht unmöglichen Ereignissen erzählt wird, erhalten diese durch eine gewisse Plausibilität und Nachvollziehbarkeit einen Realitätscharakter, der gegenüber dem Phantastischen überwiegt. Die entworfene Zukunft bezieht sich stets auf die außertextuelle Gegenwart, indem aktuelle Zustände und Ereignisse hypothetisch in die Zukunft weitergeführt werden. Im Falle der Dystopie und der Postapokalypse werden die negativen Tendenzen der Gesellschaft zu Horrorszenarien überspitzt, wie weltweiten Klimakatastrophen, einer totalen Überwachung oder der Unterwerfung der Menschheit durch eine künstliche Intelligenz. Ist das primäre Ziel des Romans Gesellschaftskritik oder Warnung, so werden phantastische Elemente bewusst vermieden, um die Zukunftsvision glaubwürdiger zu gestalten.

Dennoch weisen auch die meisten der jugendliterarischen Zukunftsromane keine oder nur geringe phantastische Züge auf. Ein Roman, der diesbezüglich aus der Reihe fällt, ist Martina Wildners Roman *Murus* aus dem Jahr 2008. Der Text ist im Jahr 2371 angesiedelt, in einer fiktiven Welt, die auf die reale, außertextuelle Welt referiert und diese in die Zukunft verlegt. Der Schauplatz ist eine unbenannte Stadt, die auf das heutige Berlin referieren könnte. Die Stadt wird durch eine riesige Mauer in zwei Gebiete getrennt und weist somit trotz der Verortung in der Zukunft in die Vergangenheit und kann so im Kontext der Berliner Mauer und anderer historischer und gegenwärtiger territorialer Eingrenzungen gelesen werden.

Trotz des Bezugs auf die außertextuelle Wirklichkeit vereint *Murus* das Genre des dystopischen Zukunftsromans mit der literarischen Phantastik, genauer

mit der Neophantastik. Die übernatürlichen, aber die Figuren nicht weiter irritierenden Vorkommnisse gehen in diesem Roman vom zentralen räumlichen Strukturelement der Mauer aus. Damit erinnert der Text an Marlen Haushofers Roman *Die Wand* von 1963. Auch hier wird in neophantastischer bzw. magisch-realistischer Manier ein Spiel mit realistischen und übernatürlichen Elementen getrieben. Während es sich bei Haushofer um eine transparente Wand handelt, die die Protagonistin in einem Naturraum isoliert, trennt in *Murus* die riesige Mauer zwei oppositionelle Kulturräume und nimmt darüber hinaus Einfluss auf die Zeit und das Gedächtnis. Bereits die Vagheit bezüglich der Größe macht es den LeserInnen schwer, sich das Bauwerk realistisch vorzustellen, doch innerhalb der fiktiven Welt führt die Absurdität ihrer Beschreibung zu keiner Irritation:

Die Mauer galt als unüberwindbar, und sie verlief in einer schnurgeraden Linie von Nord nach Süd. Sie hatte keinen Anfang und kein Ende.

Das war aber bereits fast alles, was man mit Sicherheit über die Mauer sagen konnte. Schon über ihre Höhe gab es sehr unterschiedliche Ansichten. Manche behaupteten, die Mauer sei 300 Meter hoch. Über diese Menschen wurde gelacht. Andere waren davon überzeugt, die Mauer sei gerade einmal mannshoch. Über diese Menschen wurde noch mehr gelacht. Einige Bewohner der Stadt wiederum gingen von einer durchschnittlichen Mauerhöhe von 22 Metern aus. Über diese Leute wurde am allermeisten gelacht. (Wildner 2008, 5)

Die Mauer wird wie ein religiöses Symbol verehrt und von den sogenannten Muralistkern genauestens erforscht. Dabei wird sie bzw. die scharfe Trennung an sich erhöht zum „Ursprung allen Seins“ (ebd., 145). Die Mauer und deren Eigenheiten, wie die Unbestimmbarkeit ihrer Größe, werden von den Muralistkern pseudo-wissenschaftlich erklärt, dennoch handelt es sich um kein Science-Fiction-Element, da diese Beschreibungen, Statistiken und Skizzen keineswegs nachvollziehbar oder scheinbar rational sind, sondern stets ironisch und absurd:

Ein Kollege, den ich immer verspottet habe, hatte die Theorie, das *Einseitig Unsichtbare Fenster* durchlaufe bei seiner spontanen Rückbildung mehrere instabile Stadien, unter anderem den der *Wandernden Tür*. Zunächst aber befinde sich das Fenster im Stadium einer *Fast Unsichtbaren Wandernden Tür*, die sich natürlich, genau wie das *Einseitig Unsichtbare Fenster*, nicht öffnen lasse. Kurz bevor die unsichtbare Tür ganz mit dem Mauerwerk verschmelze, sei sie für einen kurzen Moment eine ganz gewöhnliche Tür, eine sogenannte Normaltür. (Wildner 2008, 357)

Dass innerhalb und unterhalb der Mauer die Zeit stehen bleibt, die Mauer noch immer ihren inzwischen über 300-jährigen Schöpfer beherbergt und selbstständig Mauerableger produziert, wird zumindest von den gebildeten Figuren des privilegierten Stadtteils als selbstverständlich betrachtet. Die uninformierten Einwohner des unterentwickelten Stadtteils müssen sich ihre eigenen Vorstellungen von der Mauer und dem, was dahinter liegt, machen. Dabei ist auch für diese das Übernatürliche eine Selbstverständlichkeit.

Das Fehlen von Irritation bzw. Angst vor dem Phantastischen entspricht dem ersten Element der Neo-Phantastik nach Maria Cecilia Barbeta (vgl. Barbeta

2002, 64 f.). Ihr zweites Element, die „Redefinition der Wirklichkeit“ (ebd., 66) bedeutet, dass die fiktive Welt zwar vom Realistischen ausgeht, aber Platz für „weitere, nicht kausale, der Vernunft entgegengesetzte Denkart“ (ebd.) bietet und eine scharfe Trennung (wie die, die in der Welt von *Murus* stets angestrebt wird) zwischen real und phantastisch aufgehoben wird (vgl. ebd.). „Ein umfassenderes Verständnis von Wirklichkeit ist erreicht, wenn man das Phantastische zulässt und es als Teil der ‚Ordnung‘, d.h. der Realität, akzeptiert“ (ebd., 67f.). Auch dieser Punkt trifft zu. Barbettas drittes und letztes Element ist die Metapher. Während die Phantastik nach Todorov wörtlich gelesen werden soll, wird das übernatürliche Element in der Neo-Phantastik als Metapher verstanden (vgl. ebd., 69-72). In *Murus* geht alles Übernatürliche von der Mauer aus, die, wie bereits offensichtlich wurde, als Metapher für jede Art der Separation zu verstehen ist. Die phantastische Begebenheit lässt sich bei *Murus* also entsprechend Barbettas Ergebnissen zur Neo-Phantastik „als ästhetisches Konstrukt erkennen“ (ebd., 221), das den Zweck hat, das zentrale, räumlich manifestierte Thema innerfiktional ins Mythische und Theologische zu überhöhen und es damit ins Groteske zu ziehen.

Im Folgenden wird die Raumdarstellung mit Fokus auf das Strukturelement der Mauer in *Murus* untersucht, wobei danach gefragt wird, wie der fiktive Raum beschaffen ist, wie er narrativ vermittelt wird und welche Funktionen er für den Text besitzt. Der erste Punkt entspricht dabei dem, was Gérard Genette als *histoire* bezeichnet und Matías Martínez und Michael Scheffel als die *erzählte Welt* zusammenfassen, während der zweite den *discours* nach Genette bzw. die *Darstellung* nach Martínez und Scheffel betrifft (vgl. Martínez / Scheffel 2012, 26 und Genette 2010, 9-17).

Der Raum der erzählten Welt

Hubertus Schulte-Herbrüggen nennt als die drei Strukturprinzipien der Utopie und der Dystopie *Isolation*, *Selektion* und *Idealität*, wobei sich letztere bei der Dystopie in eine scheinbare oder eine negative Idealität verkehrt (vgl. Schulte-Herbrüggen 1960, 183-204). Die Isolation ist ein räumliches und zeitliches Merkmal: Die dystopischen Gesellschaften sind von der realen, außertextuellen Gesellschaft durch die Verlegung in die Zukunft zeitlich getrennt und durch eine unüberwindbare Grenze räumlich vom Rest der fiktiven Welt abgeschottet. In *Murus* erfolgt diese Isolation insofern, als nichts über die Welt außerhalb der beiden Städte bekannt ist. Seymour Chatman bezeichnet den von den LeserInnen erfahrbaren Raum innerhalb einer Fiktion als *story-space*, während der *implied story-space* die Räume umschließt, die zwar nicht direkt narrativ behandelt werden, doch den Figuren ebenfalls zugänglich sind (vgl. Chatman 1978, 96). Alles darüber hinaus ist kein Raum der erzählten Welt mehr. Selbst die geographische Umgebung einer real existierenden Stadt existiert innerhalb einer Fiktion nicht, wenn sie nicht explizit oder implizit bestätigt wird. Nach den Begrifflichkeiten von Barbara Piatti handelt es sich bei dem Handlungsraum des Romans um einen

transformierten Raum, also einen Raum, der bis zu einem gewissen Grad einem realen *Georaum* entspricht, aber diesen teilweise remodelliert (vgl. Piatti 2008, 361). Dennoch existiert der Raum der fiktiven Welt nur dann, wenn von ihm erzählt wird, sodass in *Murus* gar kein Raum außerhalb der beiden behandelten Städte angenommen werden kann, auch wenn angedeutet wird, dass es sich um ein zukünftiges Deutschland auf einer zukünftigen Erde handelt. Damit erhält die dystopische Welt in *Murus* aufgrund der Leerstellen rund um den Handlungsraum den Charakter einer kompletten Isolation wie im verwandten Genre der Insel-Utopie oder -Dystopie.

Mit dem zweiten Prinzip, der Selektion, ist gemeint, dass für den Gesellschaftsentwurf in Utopien und Dystopien zumeist nur einige Aspekte ausgesucht werden, die entweder ins Positive oder Negative imaginiert werden und die gesamte Gesellschaftsordnung prägen. In Aldous Huxleys Roman *Brave New World* ist dies der Eingriff des Staates in die Individualität durch Genmanipulation und Drogen, und in George Orwells *Nineteen Eighty-Four* steht die Überwachung im Mittelpunkt. In *Murus* ist der zentrale Punkt des Gesellschaftsentwurfs ein räumlicher, nämlich die Separation.

Wie in den meisten untersuchten Dystopien in der Jugendliteratur ist der Makroraum in *Murus* in zwei oppositionelle Räume eingeteilt, die von einer unüberwindbar scheinenden Grenze getrennt werden. Typischerweise, wie etwa in Ursula Poznanskis *Eleria*-Trilogie, Jennifer Benkaus Zweiteiler *Dark Canopy* und *Dark Destiny* oder in Daniel Höras Roman *Das Ende der Welt*, handelt es sich um Räume der Dichotomie Stadt–Land bzw. Zivilisation–Wildnis. Mittels dieser räumlichen Gegensätze werden nicht-räumliche Oppositionen wie Kontrolle–Freiheit, Fremdbestimmtheit–Autonomie und Sicherheit–Gefahr ausgedrückt. Die Stadt ist in Dystopien stets der Raum des Werteverfalls, der Enge und der Überwachung, während die jugendlichen Figuren in der Wildnis zum ersten Mal eine Weite und Freiheit spüren, die ihren Adoleszenz- und Individuationsprozess erst in Gang bringen kann. Das Verlassen der Sicherheit und Kontrolle der Heimat, deren Enge oft durch eine Kuppel dargestellt wird, führt zu einer Weitung des Horizonts, doch müssen die ProtagonistInnen nun lernen, selbstständig in der großen und kalten Welt zu überleben. Die Bewegung durch die Wildnis als Ausdruck des Fortschritts in der adoleszenten Identitätsbildung ist ein zentrales Handlungselement, das die meisten der einschlägigen Texte aufweisen.

Murus ist eine Ausnahme dieses Raumkonzepts und des damit verbundenen Handlungsschemas der Dystopien für Jugendliche, behält aber Ähnlichkeiten dazu bei. Die Grenze trennt hier eine scheinbar utopische, technisch-fortschrittliche und wohlhabende Stadt von einer apokalyptisch zerstörten Stadt, in der Anarchie herrscht und der Versuch zu überleben im Lebensmittelpunkt der Bewohner steht. Man könnte auch sagen, die Mauer trennt eine progressive Dystopie, die aufgrund des technischen Fortschritts und des daraus resultierenden Wohlstands zu Beginn als Utopie erscheint, von einer regressiven Dystopie, die trotz ihrer Verortung in der Zukunft auf historische, vorindustrielle Lebensweisen

verweist (vgl. Schweikart 2012, 6). Obwohl auch der Raum der regressiven Dystopie eine Stadt ist, weist diese kaum Züge der Urbanität auf, sondern vielmehr die einer Wildnis: Die Menschen leben in Ruinen, sind Sammler und Tierzüchter und leben stets mit der Angst vor Angriffen von Räuberbanden und Wölfen. Damit weist der Makroraum eine ähnliche Opposition auf wie in den typischen Dystopien, doch bleibt der Raum der Wildnis in *Murus* ein durch und durch negativer Raum, während die jugendlichen Figuren die Freiheit der Wildnis üblicherweise über die Sicherheit und Wärme stellen, die der urbane Gegenraum repräsentiert. Die Unkontrollierbarkeit und Gefahr des Naturraums wird im Rahmen des Individuationsprozesses zumeist der Kontrolle durch die Gesellschaft vorgezogen. Auch spielt die Bewegung durch fremde Räume in *Murus* eine geringere Rolle, wodurch es zu keiner tatsächlichen Entwicklung der Figuren kommt.

Die Darstellung des Raums

Der konkrete Raum ist dreidimensional und simultan. „Der Umsetzungsprozess in Sprache setzt eine Auflösung der mehrdimensionalen Raumwahrnehmung in eine lineare Struktur voraus“ (Wenz 1997, 56). Bei der Analyse des Raums in einem literarischen Text ist deswegen danach zu fragen, wie die Räumlichkeiten sprachlich vermittelt werden. Katrin Dennerlein unterscheidet zwischen der eher sprachwissenschaftlich interessanten Erzeugung von Raum, etwa durch raumreferentielle Ausdrücke und der Darstellung von Raum (vgl. Dennerlein 2009, 73-98 und 119-160). Letztere teilt sie ein in das Erzählen von Raum durch die Verortung von Ereignissen in ihm, die statische Beschreibung von Raum und die Raumwahrnehmung, bei der der Akt der Raumerfahrung nachvollziehbar ist (vgl. ebd., 119-148). Ebenfalls wesentliche Analysekategorien sind die Erzählinstanz und der Modus, über die der Raum den LeserInnen nähergebracht wird. Bezüglich der Raumdarstellung werden u.a. folgende Fragen gestellt: Wird der Raum durch Erzähler- oder Figurenrede vermittelt? Auch wenn der Erzähler den Raum beschreibt, aus welcher Perspektive geschieht dies? Wo befindet sich der Erzähler, und bewegt sich dieser im Raum oder ist er statisch? Bleibt der Raum vage oder wird er konkret beschrieben? Welche Rauminformationen werden erwähnt und in welcher Reihenfolge? Auch Gerhard Hoffmanns auf Elisabeth Ströcker zurückgehende Unterscheidung von Anschauungsraum, Aktionsraum und gestimmtem Raum (vgl. Hoffmann 1978, 47-108) erweist sich als hilfreich. Sie dient der Beschreibung der Beziehung und Wechselwirkung zwischen Raum und Figur. Hoffmanns Theorie der Raumverknüpfung hingegen eignet sich zur Untersuchung der Raumstruktur und der Korrelation zwischen Raum und Handlung (vgl. ebd., 588).

Vor der Analyse eines Mikroriums muss die Vermittlung des Makroriums betrachtet werden. In der traditionellen Utopie wird die zentrale Figur als ausländischer Besucher von einem Mitglied der Gesellschaft durch den Raum geführt (vgl. Baccolini 2003, 5). In dystopischen Romanen befinden sich ProtagonistIn und Le-

serIn von Beginn an in der negativen Welt, weswegen der Raum auf eine andere, subtilere Weise dargestellt werden muss als durch den Akt der Stadtführung. In *Murus* gibt es zwei Hauptfiguren und damit zwei verschiedene Erzähler: Ein personaler Erzähler mit Jojo als Reflektorfigur berichtet in Teil 1 und 3 des Romans aus Jojos Welt heraus, aus der apokalyptischen Ruinenstadt. Aufgrund seiner anarchischen Umgebung besitzt er keine Bildung und verfügt über sehr wenige Informationen bezüglich seiner Stadt. Da die LeserInnen im Sinne der internen Fokalisierung nicht mehr erfahren, als die Figur weiß, bleibt die Ortsbeschreibung eher vage und erfolgt größtenteils durch das im jeweiligen Raum stattfindende Ereignis, entsprechend Dennerleins Begriff vom Erzählen des Raums:

Nach einer guten Stunde hatten sie endlich die große, aus Ziegelsteinen gemauerte Brücke erreicht, die die Gelbe Insel mit dem Rest der Stadt verband. Die Brücke war der einzige Übergang. Ottos Laune verschlechterte sich noch mehr, als er die lange Schlange von Menschen sah, die vor der Brücke warteten, [...]. (Wildner 2008, 43)

Teil 2 ist eine analeptische metadiegetische Erzählung, in der Laila als Ich-Erzählerin fungiert (vgl. Genette 2010, 27-39 und 147-150). Begründet wird der Erzählerwechsel dadurch, dass Jojo Lailas Tonaufnahmen anhört, was die Gesprächssituation grundlegend ändert: Laila nimmt ihre Geschichte mittels Sprachaufzeichnung auf, da sie aufgrund der Fähigkeiten der Mauer bei einer Überquerung keine Erinnerung mehr an ihr altes Leben haben könnte. Auf diese Weise ergibt sich die Notwendigkeit der diesmal gut über ihre Umgebung informierten Erzählerin, ihre Welt und deren gesellschaftliche Ordnung zu erklären. Allerdings dominiert auch bei ihr das ereignisabhängige Erzählen von Raum gegenüber der statischen Beschreibung. Auch erfährt man wenig über die Struktur und Beschaffenheit des Makrorums, sondern mehr über ausgewählte Mikroräume und das Wesen der im Raum lebenden Gesellschaft allgemein.

Die beiden Räume sind also den beiden Figuren und Erzählern zugeordnet. Die beiden Räume existieren nicht unabhängig voneinander, sondern sind trotz ihrer Trennung eng miteinander verbunden. Nach Gerhard Hoffmann gibt es drei Verknüpfungstypen von Räumen: additive, kausale bzw. konsekutiv-finale und korrelative (vgl. Hoffmann 1978, 588). Innerhalb des Makrorums, zwischen dem Raum der progressiven Dystopie und dem der regressiven Dystopie, besteht eine enge Korrelation durch Parallelisierung und Kontrastierung, sodass sie „zusammengenommen eine räumliche Gesamtordnung bilden, in der sich die Teile zu einem mehr oder weniger ausdrucksstarken und in sich gegliederten, auf Charaktere und Handlungsablauf bezogenen Ganzen mit Kommentarcharakter fügen“ (ebd.).

Ebenfalls wesentlich für *Murus* ist eine konsekutiv-finale Verknüpfung, d.h. eine mit dem Fortschritt der Handlung verbundene sukzessive Fortbewegung von einem Raum in den nächsten. Nach Hoffmann ergibt sich für diesen Verknüpfungstyp das Strukturelement des Weges und für beide, korrelativ und konsekutiv-final, das der Grenze (vgl. ebd., 588 f.). Bezüglich des ersteren dient die

Grenze der Kontrastierung, im Falle des letzteren führt die Überschreitung von Grenzen die Figuren durch „Ausgangsräume, Zielräume [und] Durchgangsräume“ (Dennerlein 2009, 166), was wiederum die Handlung in einzelne Stationen gliedert. Im Falle von *Murus* ist die Grenze, die Mauer, selbst der Zielraum, weswegen dieser Innenraum im Folgenden als Gegenstand der Untersuchung der Darstellung des Mikrorums dient:

»Wo sind wir?« fragte Lotte.
»In einem gelben Zimmer«, stellte Jojo fest.
»Der legendäre *Gelbe Salon!*« rief Herr Simon aus und sah sich begeistert um.
(Wildner 2008, 355)

Als Jojo, Lotte, die bei der Überquerung der Mauer ihr Gedächtnis und ihre Laila-Identität verloren hat, Mark Simon und Alicia den gesuchten Raum innerhalb der Mauer finden, von dem aus man diese angeblich steuern kann, erfolgt die initiale Lokalisierung über die direkte Figurenrede und eine explizite Nennung des Raums. Es folgt eine durch Erzählerrede dargebrachte statische Beschreibung des Raums gemäß Dennerleins Definition:

Eine Beschreibung ist ein Texttyp, bei dem auf der Ebene des Bedeuteten stabile Eigenschaften einer räumlichen Gegebenheit, einer Figur oder eines Objekts mitgeteilt werden, ohne dass im selbigen Teilsatz, Satz oder Abschnitt ein bestimmtes, einmaliges Ereignis erwähnt wird. (Dennerlein 2009, 141)

Der Raum war groß und hell, obwohl er offenbar keine Fenster hatte. Die Wände waren mit einer aufregend gemusterten Tapete beklebt, auf der riesige Blätter und Blumen ineinander verschlungen waren, manche der Blüten waren mit Goldfäden durchzogen. Doch so prachtvoll die Tapete war, an manchen Stellen löste sie sich von der Wand, ein paar Papierfetzen lagen auf dem Boden. (Wildner 2008, 357 f.)

Mit der Raumbeschreibung eng verbunden ist die Raumwahrnehmung, die ihr folgt:

Jojo musste niesen. Überhaupt hatte er den Eindruck, von der schmutzig gelben Farbe der Tapete und der Vorhänge, die manchmal fast in ein Olivgrün überzugehen schien, erdrückt zu werden. Was war so besonders an diesem Raum? Legendär war doch nur die Hässlichkeit dieses stumpfen Gelbtönen! (ebd., 358)

Nach Dennerlein liegt eine Raumwahrnehmung dann vor, „wenn ein Wahrnehmungsakt durch Wahrnehmungsverben angezeigt wird oder wenn ein solcher durch das Erzählte impliziert ist. Wichtige Indizien dafür sind Subjektivität, Standortabhängigkeit und Aktualität“ (Dennerlein 2009, 146). Mit Hoffmanns Terminologie enthält diese Passage einen Anschauungsraum und gleichzeitig einen gestimmten Raum (vgl. Hoffmann 1978, 55-108). Das Zimmer ist für den begeisterten Muralistiker Herrn Simon anscheinend positiv gestimmt, nicht aber für Jojo. Auch die statischen und objektiven Beschreibungen werden explizit mit Jojos Perspektive verbunden:

Jojo sah sich weiter um: An der Decke hing ein schwerer Leuchter, dessen Kristalle mit einer grauen Staubschicht überzogen waren. (Wildner 2008, 358)

Passend dazu, dass sich die Figuren in der Quelle der neophantastischen Elemente befinden, wird der Raum durch Gegensätze beschrieben: fensterlos und hell, vornehm und heruntergekommen sowie groß und erdrückend.

Die visuelle Erfassung des Gelben Salons nach dem Betreten erfolgt ausschließlich über statische Beschreibungen, die Jojos Wahrnehmung zugeschrieben werden. Sehr detailliert werden alle räumlichen Verhältnisse und Gegenstände im Gelben Salon auf diese Weise angeführt:

Jojo hörte nur halb zu. Gleichzeitig sah er sich im Raum um. Das Zimmer maß etwa zehn mal sieben Meter, schätzte er. Der Tisch, um den alle herumstanden, befand sich exakt in der Mitte. An den beiden gegenüberliegenden Schmalseiten jeweils eine Tür. (ebd., 378)

Erst nach der Präsentation des Raums und seiner Eigenschaften wird aus dem Anschauungsraum ein Aktionsraum (vgl. Hoffmann 1978, 55-108). Wenn die Figuren nach der Beschreibung innerhalb des Raums und mit den Gegenständen agieren, so ist die Information durch die dadurch erfolgende Erwähnung der räumlichen Verhältnisse redundant. Dementsprechend spielt die Raumerzählung mittels im Raum verorteter Ereignisse nur eine sehr geringe Rolle (vgl. Dennerlein 2009, 120).

Nach Katrin Dennerlein ist bei einer Raumwahrnehmung die Position der Wahrnehmungsinstanz, deren Mobilität und die Abfolge der genannten Informationen zu untersuchen (vgl. ebd., 148-160). Jojos Position, von der aus der personale Erzähler beschreibt, kann als in der Mitte des Raums und größtenteils unveränderlich, aber im Kreis rotierend gedacht werden. Von dort aus werden zuerst Wände und Decke sowie die trockene Luft beschrieben. Von den Umgrenzungen aus geht der Erzählerblick weiter nach innen, zu den Möbeln. Karin Wenz nennt als die zwei Strategien zur sprachlichen Linearisierung von Raum die imaginierte Wanderung und die gedachte Karte (vgl. Wenz 1997, 56). Durch die Statik der Figuren und die abschließende Raumbeschreibung, in der die Maße sowie die Position der Figuren und der Türen genannt werden, zeigt sich, dass der Raum mittels der zweiten Strategie, der Vorstellung als topologischer Karte, sprachlich umgesetzt wird.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass bei der Darstellung des Gelben Salons – des Zimmers der gottgleichen Figur Alef Bustani, Zielraum aller Bewegung und Ausgangspunkt der phantastischen Elemente – trotz seiner Bedeutung eine objektive und statische Erzählerbeschreibung angewandt wird. Subjektive Elemente sind ausschließlich Signalwörter, die die Beschreibung mit Jojos Wahrnehmung verknüpfen, sowie einzelne Meinungskundgaben durch die Figuren. Der Raum wird durch mehrere Gegensatzpaare beschrieben, was das Mysteriöse, aber auch

das Grotteske der gesamten von der Mauer ausgehenden Phantastik hervorhebt. Die auffallend objektive Beschreibungsweise eines ins Mythische erhöhten Zimmers sowie die Gewöhnlichkeit des darin Befindlichen unterstreichen dies.

Die Funktionen des Raums

Raum in der Fiktion ist mehr als nur Lokalkolorit oder Hintergrund der Handlung, „er wird im narrativen Text zum Bestandteil eines Wirklichkeitsmodells und damit funktional“ (Schwarze 1998, 170). Als eine der konstitutiven Kategorien neben Handlung, Figur, Erzähler und Zeit besitzt der literarische Raum folgende Funktionen:

- Erstens unterstützt ein glaubwürdig inszenierter Raum die Mimesis, da jedes reale Ereignis in einem Raum und nicht im Nichts stattfindet. Je mehr Details über die räumliche Einbettung bekannt sind, desto realer wirkt die Fiktion.
- Zweitens ist der Raum ein Bedeutungsträger, der als Symbol oder Metapher fungieren kann:

Kulturell vorherrschende Normen, Werthierarchien, kursierende Kollektivvorstellungen von Zentralität und Marginalität, von Eigenem und Fremden sowie Verortungen des Individuums zwischen Vertrautem und Fremdem erfahren im Raum eine konkret anschauliche Manifestation. (Hallet/Neumann 2009, 11)

Dies kann einerseits nur für die emotionale Aufladung oder atmosphärische Gestaltung eines Mikroriums wie des Gelben Salons genutzt werden, es eröffnet andererseits auch die Möglichkeit, die gesamte Thematik zu spiegeln oder auf andere Weise zu unterstützen und „Hinweise auf die Grundkonflikte im Werk“ (Burghardt 2016, 252) zu geben.

So stellt die phantastische Mauer in *Murus* eine Metapher für Separation allgemein dar. Zwar wird sie von den Privilegierten in der Gesellschaft als notwendig und in der Überspitzung als heilig erachtet, doch stellt sie sich als Bedrohung für alle heraus, als sie sich selbstständig macht und jeder Kontrolle entsagt. Dadurch wird ein Zusammenhang zu realen Gegebenheiten hergestellt.

- Drittens, und weiterhin mit dem Punkt der Bedeutungshaftigkeit verbunden, ist der Raum ein sehr effektives Werkzeug für die Figurencharakterisierung.

Eine Möglichkeit, Figuren Attribute zuzuschreiben, ist die Zugehörigkeit zu einem Raum. Laila wird der technisch fortschrittlichen Stadt mit hoher Lebensqualität, hohen Bildungsansprüchen und starker Kontrolle zugeordnet. Jojo dagegen gehört zur Ruinenstadt, in der es nur um das bloße Überleben geht. Allein dadurch kann bereits eine Menge über die Figuren erschlossen werden. Wesentlich sind auch das räumliche Strukturelement der Mauer und die Tatsache, dass die Umgebung der beiden Städte eine Leerstelle bleibt. Indem die persönlich wahrgenommene Welt hinter den Grenzen endet, wird der einge-

schränkte Horizont der beiden Figuren räumlich umgesetzt. Auch manifestieren sich in der räumlichen Situation die Einschränkung der Bewegungsfreiheit, die empfundene Enge und der daraus resultierende Mangel an Platz zur Entfaltung und zur adoleszenten Identitätsentwicklung.

Auch der Jojo zugeordnete Mikroraum, sein Zimmer im vierten Stock eines verfallenen Hauses, trägt zur Figurencharakterisierung bei: In der düsteren Welt, in der er lebt, belegt er das hellste Zimmer, von dem aus man am weitesten in die Ferne sehen kann. Auf diese Weise werden seine Wünsche und Bedürfnisse offensichtlich.

In den meisten anderen dystopischen Jugendromanen bedeutet das Überwinden der Grenze der Kontrolle von Familie und Gesellschaft den Beginn der adoleszenten Entwicklung. Dieser wird durch eine neue Identität, die meist durch einen Namenswechsel initiiert wird, ein erweitertes Weltbild und neue soziale Kontakte markiert. In *Murus* überwindet Laila ebenfalls die Grenze und gelangt in den fremden und gefährlichen Kontrastraum. Es findet ein Neustart statt, diesmal allerdings dadurch, dass sie durch die Kraft der Mauer nichts mehr über ihr altes Leben weiß und von nun an Lotte genannt wird.

Ein weiterer Faktor zur Charakterisierung von Figuren mithilfe des Raums ist die Mobilität (vgl. Hoffmann 1978, 590-595). Wesentlich für die jugendlichen Hauptfiguren ist deren Immobilität, das Feststecken in ihren geschlossenen Welten, die ihr zukünftiges Leben bereits determinieren. So wie deren Immobilität, Jojos ‚Gefangenschaft‘ in seinem Stadtteil, ist auch deren Mobilität, Lailas Grenzüberquerung und die gemeinsame Suche nach dem mysteriösen Zimmer in der Mauer eine fremdbestimmte und erzwungene. Aufgrund der unfreiwilligen und mit Gewalt einhergehenden Grenzüberschreitung ist das Resultat in Bezug auf Lailas Entwicklung gegensätzlich zu dem für jugendliterarische Dystopien typischen Entwicklungssprung. Passend zu dem regressiven Raum mit seinen vorindustriellen Zuständen ist auch bei Laila, nun Lotte, eine zurückgehende Entwicklung festzustellen: Sie muss wie ein Kleinkind viel schlafen, umsorgt werden und besitzt keinerlei Wissen, das ihr in ihrer neuen Welt nützlich ist. Auf dem ebenfalls unfreiwilligen Weg zum Gelben Zimmer trägt sie zu der Gruppe wesentlich bei, allerdings nur insofern, als sie aufgrund einer angeborenen (!) Farbsehschwäche räumliche Gegebenheiten, Grenzen und Türen, sehen kann, die für die anderen unsichtbar sind. Eine positive Entwicklung für die Figuren wird in dieser Welt nicht ermöglicht.

- Viertens ist der Raum wesentlich an der Strukturierung der Handlung beteiligt. *Murus* ist, wie bereits erläutert, in drei Teile eingeteilt, von denen sich der zweite durch die Erzählinstanz sowie die zeitliche und die räumliche Verortung abhebt. Die kleineren Erzähleinheiten ergeben sich durch die Bewegung der Figuren und somit durch die Aneinanderreihung von Räumen. Wegweisend für die Untersuchung der strukturierenden Funktion von Raum in der Literatur ist Jurij Lotmans Definition von Sujet und Ereignis. Demnach benötigt jeder sujethaltige, also narrative, Text ein Ereignis. Dieses besteht in der „Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes“ (Lotman 1993, 332). Voraussetzung

hierfür sind binäre Räume sowie die Existenz einer unüberwindbaren Grenze, die von einer Figur dennoch überschritten wird. Man kann daran zweifeln, ob wirklich jeder Erzähltext diese Forderungen erfüllt, doch in *Murus* und den anderen dystopischen Jugendromanen stellt diese Art der Grenzüberschreitung stets das zentrale Ereignis dar, auf dem die gesamte Handlung basiert. Mit der Überschreitung räumlicher Grenzen geht auch stets ein Bruch der sozialen Normen einher (vgl. ebd., 333 f.): In den meisten Dystopien ist dies der rebellische Ausstieg aus der Gesellschaft, in *Murus* ist die Grenzüberschreitung Lailas bereits Resultat ihres Normverstoßes, der Mitgliedschaft in einem systemkritischen Verein. Das zentrale Ereignis, Lailas Grenzüberschreitung, markiert in *Murus* den Beginn der Handlung, und alles, was davor passiert, wird durch eine Analepse nachgeholt. So ist es nur konsequent, dass die Handlung mit der Ankündigung der Zerstörung der Grenze zwischen den beiden oppositionellen Teilräumen, der Bedingung für ein Ereignis und somit für einen Sujethaften Text, abbricht.

Zusammenfassung

Der Beitrag folgt der These, dass sich die aktuell in der Jugendliteratur zuhauf auftretenden dystopischen und postapokalyptischen Zukunftsromane durch eine spezielle Behandlung des Raums der erzählten Welt auszeichnen. Es handelt sich um Romane, in denen der Raum das zentrale handlungskonstituierende Merkmal darstellt, darüber hinaus die Struktur der Werke bestimmt und für die Erzeugung von Bedeutung zuständig ist. Als solche erfordern diese eine erzähltheoretische Analyseverfahren, die die Vorrangstellung des Raums berücksichtigt und die Relationen zwischen dem Raum und den übrigen Romankonstituenten zum Vorschein bringt.

Durch die Untersuchung eines zu der Gruppe gehörigen, aber atypischen Textes wurde versucht, zu zeigen, wie eine derartige raumkonzentrierte Analyse aussehen könnte. Es stellte sich heraus, dass den beiden binären Makroräumen und der nach neophantastischen Mustern umgesetzten Grenze zentrale Rollen für den Ausdruck der Thematik, die Struktur der Handlung und die Figurencharakterisierung zufallen. Auch die sprachliche Erfassung des Mikroriums wurde untersucht, wobei hier vor allem die bedeutungstragende und stimmungserzeugende Funktion des Raums auffiel.

Einer der zentralen Unterschiede zwischen dem konkreten Raum der empirisch-realen Welt und dem konkreten Raum der erzählten Welt ist offensichtlich: In einem sprachlich erzeugten Raum ist keine räumliche Beschaffenheit, kein Gegenstand und keine topologische Relation zufällig so, wie sie ist, sondern weil ein Autor / eine Autorin diese bewusst genau so haben will. Dies macht Raum und die Art seiner Vermittlung stets zu einer ausdruckshaften und funktionellen Größe eines narrativen Textes. Zwar erfährt die literaturwissenschaftliche Befassung mit Raum bereits seit dem sogenannten *spatial turn* in den Kulturwissenschaften einen Aufschwung, doch kommt ihm noch immer nicht dieselbe Art von Berücksichtigung zu wie den anderen Textkonstituenten Zeit, Figur, Handlung und Erzähler.

Literatur**Primärliteratur:**

Wildner, Martina (2008): Murus. Berlin: Bloomsbury.

Sekundärliteratur

- Baccolini, Raffaella / Moylan, Tom (2003): Introduction. Dystopia and Histories. In: Baccolini, Raffaella / Moylan, Tom (Hgg.): Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination. New York: Routledge, 1-12.
- Barbetta, María Cecilia (2002): Poetik des Neo-Phantastischen. Patrick Süskinds Roman „Das Parfum“. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Brandt, Dina (2007): Der deutsche Zukunftsroman 1918–1945. Gattungstypologie und sozialgeschichtliche Verortung. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Burghardt, Anja (2016): Aspekte des Raums. In: Lahn, Silke / Meister, Jan Christoph: Einführung in die Erzähltextanalyse [2008]. Stuttgart: Metzler³, 249-254.
- Chatman, Seymour (1978): Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca / London: Cornell University Press.
- Dennerlein, Katrin (2009): Narratologie des Raumes. Berlin: Walter de Gruyter 2009 (= Narratologia, Bd. 22).
- Genette, Gérard (2010): Die Erzählung [1994, orig. *Discours du récit* 1972 und *Nouveau discours du récit* 1983]. Hrsg. v. Jochen Vogt. Aus dem Französischen von Andreas Knop. München: Wilhelm Fink Verlag².
- Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (2009): Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hgg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Bielefeld: transcript, 11-32.
- Hoffmann, Gerhard (1978): Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart: Metzler.
- Lotman, Jurij M. (1993): Die Struktur literarischer Texte [1970]. Aus dem Russischen von Rolf-Dietrich Keil. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Martínez, Matías / Scheffel, Michael (2012): Einführung in die Erzähltheorie [1999]. München: Beck³.
- Piatti, Barbara (2008): Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Rank, Bernhard (2012): Phantastische Kinder- und Jugendliteratur. In: Lange, Günter (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch [2010]. Hohengehren: Schneider Verlag², 168-192.
- Rosa, Hartmut (2014): Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne [2005]. Frankfurt am Main: Suhrkamp¹⁰.
- Schulte-Herbrüggen, Hubertus (1960): Utopie und Anti-Utopie. Von der Strukturanalyse zur Strukturtypologie. Bochum-Langendreer: Verlag Heinrich Pöppinghaus (= Beiträge zur Englischen Philologie, Bd. 43).
- Schwarze, Hans-Wilhelm: Ereignisse, Zeit und Raum, Sprechsituationen in narrativen Texten. In: Ludwig, Hans-Werner (Hg.): Arbeitsbuch Romananalyse [1982]. Tübingen: Gunter Narr Verlag⁶ 1998, 145-188.
- Schweikart, Ralf (2012): Nur noch kurz die Welt retten. Dystopien als jugendliterarisches Trendthema. In: *kjl&m* 64/3, 3-11.
- Ulm, Christina (2012): „Are things pretty perfect?“ Zur Future Fiction in der aktuellen Jugendliteratur. In: PH Lesenswert. Online-Magazin des Zentrums für Literaturdidaktik Kinder Jugend Medien 8/2, 25-32.
- Wenz, Karin (1997): Raum, Raumsprache und Sprachräume. Zur Textsemiotik der Raumbeschreibung. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

“Here is a small fact. You are going to die.” Das Phantastische im Historischen in Markus Zusaks *The Book Thief* im Kontext der Mehrfachadressierung¹

LENA HOFFMANN

„First the colours. Then the humans. That’s usually how I see things. Or at least, how I try.“ (*The Book Thief*, 13) – So beginnt Markus Zusaks 2005 in Australien erstveröffentlichter Roman *The Book Thief*. Und so markiert der Text ganz unvermittelt das Außergewöhnliche der Narration, die eigentümliche Erzählperspektive. Der Erzähler nämlich, so viel wird schon in diesen ersten Sätzen deutlich, scheint eine besondere Position einzunehmen, eine, die vor allem die Welt in Farben wahrnimmt und beschreibt. Diese Perspektive zu entfalten, lässt der Text sich Zeit. Der eigentlichen Romanhandlung geht ein elf Seiten umfassender Prolog voran, in dem, eine einleitende Kapitelinformation verrät es, „our narrator introduces: himself“ (*The Book Thief*, 11). Es ist der Tod selbst, der diese Geschichte erzählt, die ganz wesentlich vom Sterben handelt: Die kindliche Protagonistin Liesel Meminger wächst zur Zeit des Zweiten Weltkriegs bei Pflegeeltern in Molching, einem kleinen Ort in der Nähe von München, auf, durchmisst inmitten von Armut, Gefahr und Tod alle kleinen und großen Besonderheiten der kindlichen Erlebniswelt, sie knüpft Freundschaften, spielt Fußball und lernt das Lesen. Liesel liebt Bücher, so sehr, dass sie sie auch stiehlt. Bücher sind Rückzugsort für eine Figur, die, bei aller Darstellung der Normalität des Alltags in Kriegszeiten, doch durch ihr Schicksal gezeichnet ist – Liesel lebt von ihren Eltern getrennt, zu Beginn der Handlung stirbt ihr Bruder. Bücher, das Lesen und das Erzählen sind es auch, die das Fundament bilden für Liesels Freundschaft mit dem Juden Max Vandenburg, den ihre Pflegeeltern, Hans und Rosa Hubermann, im Keller ihres Wohnhauses verstecken.

Strukturprägendes Genre dieses Textes ist also der historische Roman. Krieg, Holocaust, Hunger sind vorrangige Themen. Auch im Handlungsablauf ist der Text strukturiert durch (außerliterarisch reale) historische Ereignisse. Zu denken ist in diesem Zusammenhang beispielsweise an Hitlers Geburtstag, zu dessen Anlass die Straßen von Molching mit NSDAP-Fahnen geschmückt werden müssen (vgl.

The Book Thief, 107-113), oder an das Kapitel „The Snows of Stalingrad“ (vgl. *The Book Thief*, 471-477). Doch die Erzählperspektive des Todes, durch die ein phantastisches Element in das realhistorische Setting des Textes integriert wird, verhindert eine eindeutige generische Klassifikation von Zusaks Buch eben als historischem Roman.

Um die Formen und Funktionen dieser Erzählperspektive, um das Phantastische im Historischen, wird es in diesem Beitrag gehen, der sich damit einer originellen Form der Neophantastik widmet. Es sind nicht die Figuren des Romans, für die der Tod als selbstverständlicher Teil der Diegese auftritt – diese kommen erst bei ihrem eigenen Tod mit der Erzählerfigur in Kontakt. Das Nebeneinander von Phantastik und Historie zielt in Zusaks Roman ausschließlich auf das Text-Außen. Eine Kombination aus Identifikationsaffirmation und Irritation, die durch die Erzählerfigur entsteht, diskutiert implizit das Realistische im Fiktiven, die Fiktionalität und Konstruktion von Realität.

Diese Kombination von Identifikationsaffirmation und -brechung wird schon im Prolog eingeführt und wesentlich über den Erzähler Tod gesteuert. Unmittelbar nach den oben zitierten Sätzen wendet dieser sich explizit an die fiktiven Adressaten: „Here is a small fact. You are going to die.“ (*The Book Thief*, 13) Handelt es sich dabei auch um eine bloße Feststellung, wirkt diese doch nicht gerade einladend. Denn installiert wird eine Erzählinstanz, die zunächst sicherlich Irritationen auslöst, gerade unter jugendlichen RezipientInnen. Das wird auch dadurch nicht abgemildert, dass der Erzähler weiter verspricht: „I am in all truthfulness attempting to be cheerful about this whole topic“ (*The Book Thief*, 13). Oder dadurch, dass er die Vorstellung seiner Person, die uns LeserInnen kapitелеinleitend angekündigt wurde, für überflüssig erklärt: „I could introduce myself properly, but it's not really necessary. You will know me well enough and soon enough, depending on a diverse range of variables.“ (*The Book Thief*, 14) RezipientInnen werden so mit der eigenen Sterblichkeit konfrontiert. Dennoch – gerade durch das wiederkehrende ‚you‘ setzt der Erzähler sich explizit in Beziehung zu im Text mitartikulierten LeserInnen. Die tatsächlichen LeserInnen werden somit implizit aufgefordert, die Position dieser fiktiven RezipientInnen einzunehmen. Damit werden sie, als AnsprechpartnerInnen in einer fingierten Kommunikationssituation, in den Text inkludiert; ein Verfahren, das zunächst einmal auf eine starke Identifikation mit dem Geschilderten abzielen kann.

Mit Ansgar Nünning betrachte ich dieses Verfahren aber insbesondere als metanarratives Element. Bei der Metanarration geht es, im Unterschied zur Metafiktion, um die Metaisierung des eigentlichen Erzählaktes, beziehungsweise die durch diesen hervorgerufene „Sekundärillusion“ (Nünning 2001, 20). Die Illusion einer unmittelbar miterlebten mündlichen Rede oder auch die Illusion einer schriftlichen, an eine fiktive Leserschaft gerichteten Kommunikation geht einher mit einer Art sekundären *histoire* auf der Vermittlungsebene (vgl. Nünning 2001, 20). Den LeserInnen wird suggeriert: Eine Erzählinstanz (in einem mehr oder we-

niger ausgestalteten Szenario) berichtet mündlich oder schriftlich von Geschehnissen; mitunter mit direktem Bezug zur Leser- beziehungsweise Zuhörerschaft. Es geht also um die Illusion eines scheinbar persönlich mit den LeserInnen sprechenden Erzählers. Dieses Konzept der Erzählillusion fußt auf der Annahme, dass literarische Texte nicht an erster Stelle die Wirklichkeit nachahmen, sondern den Akt des Erzählens (vgl. Nünning 2001, 21).

Eben das geschieht in Zusaks Roman: Es wird eine Erzählsituation inszeniert, in der der Erzähler Tod in Kommunikation tritt mit mitartikulierten LeserInnen, die Wirkung ist, dass sich die tatsächlichen LeserInnen angesprochen und explizit einbezogen fühlen. Es zeigt sich eine Struktur der Gleichzeitigkeit von Identifikationsaffirmation und -brechung. Der Erzähler ist zunächst als phantastisches Element Fremdkörper in der historischen Diegese und die Figur Tod zunächst keine vertrauensereckende. Die direkte LeserInnenanrede aber ermöglicht eine Bindung an die Erzählinstanz, die personalisierbar wird und der – auch das nach Nünning ein wiederkehrendes Merkmal der Metanarration – eine eigene Erzählperspektive, inklusive Wertvorstellungen und Weltsicht, attribuiert wird (vgl. Nünning 2001, 24).

Einfühlung in diese – fremde – Erzählinstanz soll schon im Prolog generiert werden. Dazu dient in erster Linie die Inszenierung des Erzählers Tod als mitfühlender, empathischer Figur, die beim Anblick der Hinterbliebenen leidet: „It’s the leftover humans. The survivors. They’re the ones I can’t stand to look at, although on many occasions, I still fail. [...] They have punctured hearts. They have beaten lungs.“ (*The Book Thief*, 15) Die wiederholte Betonung des Erzählers, nicht grausam, sondern fair und behutsam zu sein („I will be standing over you, as genially as possible. Your soul will be in my arms. A colour will be perched on my shoulder. I will carry you gently away“; *The Book Thief*, 14) sowie sein offensichtliches Bedürfnis danach, bei seinen Adressaten auf Verständnis zu stoßen („Please, again, I ask you to believe me“; *The Book Thief*, 23), zeigen diese nicht-menschliche Figur bewusst menschlich. Die Vermenschlichung dieses übernatürlichen, phantastischen Erzählers hat dann ihren Höhepunkt erreicht, wenn dieser sich als äußerlich den Menschen gleich beschreibt: „I do not carry a sickle or scythe. I only wear a hooded black robe when it’s cold. And I don’t have those skull-like features you seem to enjoy pinning on me from a distance. You want to know what I truly look like? I’ll help you out. Find yourself a mirror while I continue.“ (*The Book Thief*, 317) Die Identifikation wird also explizit nahegelegt – nicht zuletzt vom Erzähler selbst. Dennoch birgt die Metanarration an sich, gekoppelt an die Erzählfigur Tod, immer auch illusionsbrechendes Potential, schließlich wird das Erzählen als Erzählen markiert. In ihrem Sammelband *Metaisierung in Literatur und anderen Medien* bezeichnen Hauthal, Nadj, Nünning und Peters Metaisierungsverfahren als „mehrfachcodiert“ (Hauthal u. a. 2007, 8). Selbst illusionsaffirmative Metaisierung birgt grundsätzlich auch illusionsgefährdendes Potential. Werden aus einer textlogisch höheren Ebene Darstellungsverfahren reflektiert, so führt dies den RezipientInnen immer den Kunstcharakter des Textes

vor Augen (ebd., 9). Die neophantastische Erzählfigur von *The Book Thief* bietet prinzipiell also beide Rezeptionsweisen an: eine identifikatorische, die Illusion und Immersion stärkende, und eine, die Metaisierung als literarisches Verfahren bewusst macht und auf die Gemachtheit des Textes hinweist. Die letztgenannte, die Textualität und Fiktionalität betont, wird durch die graphische Gestaltung des Romans unterstützt. LeserInnenanreden werden im Text wiederholt typographisch gekennzeichnet. In den Text eingerückt, fett gedruckt und von Verzierungen eingerahmt, stehen beispielsweise Informationen, die die Erzählinstanz näher beschreiben:

A REASSURING ANNOUNCEMENT Please, be calm, despite that previous threat. I am all bluster – I am not violent. I am not malicious. I am a result. (*The Book Thief*, 16)

Identifikationsaffirmative Aussagen, die das Vertrauen in die Erzählinstanz stärken sollen, werden also an metaisierende Verfahren gekoppelt, die typographische Gestaltung lenkt die Aufmerksamkeit auf die Schrift und damit auf die Materialität, die Gemachtheit des Romans.

Metaisierung wird gerade im Diskurs der Literaturkritik und -wissenschaft als Zeichen literarischer Qualität bewertet und wechselwirkend dazu erklärt. So vertritt beispielsweise Stefan Neuhaus die These, dass Metaisierung und speziell Metafiktion die Qualitätsmerkmale eines Textes sind, die darüber entscheiden, ob ein Text zur Literatur gehöre. Durch sie werde eine Distanz zum Text erzeugt, die die Reflexion über seine die Qualität bestimmende Form erst ermögliche (vgl. Neuhaus 2013, 69). Neuhaus stellt weiter die These auf, Metaisierung könne den Lesevorgang zwar verkomplizieren, damit den elitären Status der Literatur stützen und wirtschaftlichen Erfolg des jeweiligen Textes bei einem breiten Publikum verhindern, in geringerer Dosierung jedoch auch zum Erfolg des Textes beitragen, indem sie als Rezeptionsangebot für „Kenner“ (Neuhaus 2013, 75) eingesetzt werde. Im Falle von *The Book Thief* macht der Text das Angebot, seine selbstreflexiven Strukturen sozusagen als Zeichen literarischer Dignität wahrzunehmen, ohne dass Identifikation und Illusion nachhaltig gestört werden. Die Kombination von Metaisierung und Identifikationsaffirmation offenbart bereits die intendierte Adressierung des Textes, die eine Mehrfachadressierung, also eine Adressierung an ein generationenübergreifendes Publikum ist.

Diese Kopplung und die dadurch prinzipiell möglichen, differenten Rezeptionsweisen, können also nicht losgelöst betrachtet werden von der Editions- und Rezeptionsgeschichte des Textes. Während der Roman in Australien, dem Herkunftsland des Autors, als Zusaks allgemeinliterarisches Debüt gefeiert wird (vgl. Beckett 2009, 191 f.) – zuvor hatte er Jugendromane wie *Fighting Ruben Wolfe* und *I am the Messenger* veröffentlicht –, wird er in Großbritannien von der Erstpublikation an simultan für Erwachsene und Jugendliche vermarktet und distribuiert, in einer Doppeledition, also mit einem je eigenen Coverbild (vgl. Adams 2011, 147). Der deutsche Markt verfährt nach demselben Prinzip. Neben Hardcover- und Taschenbuchausgaben kann zwischen einer für Jugendliche und einer

für Erwachsene gestalteten Ausgabe gewählt werden. Die Titel² unterscheiden sich dabei ausschließlich durch die Aufmachungen. Die für Erwachsene vermarktete Ausgabe erscheint beim Verlag Blanvalet, die für Jugendliche bei cbj. Die doppelte Edition wird dadurch unkompliziert möglich, dass beide Verlage zur Verlagsgruppe Random House Bertelsmann gehören. *The Book Thief* erscheint in der Hochphase der populären Crossover-Literatur, also derjenigen Literatur, die Jugendliche und Erwachsene als gleichberechtigte Adressaten integriert und die – beispielsweise über Doppeleditionen – gleichzeitig am allgemeinliterarischen und kinder- und jugendliterarischen System partizipiert. Nur zwei Jahre später beendete Joanne K. Rowling (zumindest vorerst) den größten Crossover-Erfolg der Gegenwart mit dem siebten Band ihrer *Harry Potter*-Reihe. *Harry Potter* hat nicht nur mit seiner Doppeledition (in Großbritannien) Modell gestanden für die sich immer mehr ausweitende Crossover-Produktion, die in den frühen 2000er-Jahren Romanreihen hervorbrachte wie Cornelia Funkes *Tintenwelt*-Trilogie, Stephenie Meyers *Twilight*, Christopher Paolinis *Inheritance Cycle* oder Leigh Bardugos *Grisha*-Bände. Um an Rowlings Erfolg anzuknüpfen, setzen die verschiedensten ProduzentInnen auf serielles Erzählen, immer mit Bezug zur Fantasy. Nicht zuletzt damit steht in Zusammenhang, dass Zusak seinen Roman über die Erzählinstanz (auch) als phantastischen Roman ausweist.³ Der Text wird somit sozusagen in eine Crossover-Tradition eingeordnet.

Vor allen Dingen aber wird die Crossover-Publikation und -Rezeption wesentlich durch den phantastischen Erzähler, durch das Phantastische im Historischen möglich. Dieser lenkt in gewisser Weise den Lektüreprozess der LeserInnen, wie er sie auch explizit anspricht. Gerade für junge RezipientInnen, die insbesondere über Jugendromane zum ersten Mal an die Thematiken Holocaust und Nationalsozialismus herangeführt werden, kreierte der phantastische Einschlag im realhistorischen Setting eine Art literarischen Schutzraum. Zum einen wird in dieser Geschichte, die immer wieder das Sterben und die damit verbundenen Konsequenzen für die Überlebenden thematisiert, der Tod zu einer greifbaren Figur, mit einer eigenen Perspektive, einer eigenen Stimme. Der Tod wird darüber im Text allgegenwärtig, gerade dadurch wird ihm aber auch der Schrecken genommen, er wirkt nicht konstant bedrohlich. Zum anderen kreierte dieser phantastische Einschlag im Text eine Als-ob-Atmosphäre, wodurch die Schrecken des Nationalsozialismus und des Krieges zwar erzählbar werden, durch dieses phantastische Element aber immer mit der Zusicherung: Das Ganze ist eine Geschichte. Junge LeserInnen, die mit den einschlägigen Thematiken noch nicht so vertraut sind, werden auf diese Weise vorsichtig an sie herangeführt. Jenni Adams sieht in diesem Kalkül eine Repräsentation der Grundstruktur des Textes, die sie als ein Zusammenwirken von „confrontation and consolation“ (Adams 2011, 151) identifiziert. Der literarische Schutzraum wird durch die beschriebene typographische Gestaltung des Textes weiter bestätigt, die Materialität und damit Fiktionalität konstant präsent hält.

Genau in dieser Hinsicht wird die Sache nun ebenso interessant wie fragwürdig. Ein vorsichtiger Umgang mit Holocaust und NS-Zeit ist in einem (auch) jugendlite-

rarischen Text sicher zunächst berechtigt. Wenn aber – natürlich anhand einer fiktiven Handlung und fiktiver Charaktere – historische Begebenheiten abgebildet werden (die Juden, die sich, um zu überleben, über Jahre verstecken müssen; der Krieg, die Bombenangriffe, Deportationen in Konzentrationslager; vgl. *The Book Thief*, 396-403), ist der Modus des Als-ob, der durch das phantastische Element verstärkt wird, dann nicht einer der Verfälschung, mitunter sogar pietätlos?⁴ Auf jeden Fall stellt sich die Frage, wieviel Phantastik dieses realhistorische Setting – gerade aus dem Blickwinkel der Kinder- und Jugendliteratur – verträgt. Von den Bewertungsinstanzen gerade des pädagogischen Systems wird diese Struktur des Texts aber ganz offensichtlich positiv beurteilt. *The Book Thief* ist vielfach preisgekrönt worden (vgl. Sanders 2009, 351) und wird im deutschen Sprachraum für den Schulunterricht empfohlen.⁵ Im englischen Sprachraum wird die Rezeption dieses Buchs von Random House durch die Bereitstellung eines „Discussion Guide“ unterstützt.⁶ Mit Blick auf die Schulen ist die literarische Konzeption, historische Realität mittels einer phantastischen Perspektive abzumildern, also zunächst als erfolgreich einzuschätzen. Darüber hinaus darf man nicht aus den Augen verlieren, dass Zusak ja auch die Phantastik abmildert. Indem der Erzähler den Menschen gleich gemacht wird, ist die in den Text eingewobene Neophantastik eher subtil.⁷

In dieser Parallelisierung mit den Menschen liegt aber auch eine besondere Qualität des Romans, die sicher zu seiner Attraktivität bei einem erwachsenen Publikum beiträgt. Der Tod präsentiert den Krieg aus seiner ganz eigenen Perspektive, die in dieser Konstellation zwar überrascht, jedoch durch ihre ‚menschlichen‘ Bewertungskriterien zur Identifikation einlädt: „They say that war is death’s best friend, but I must offer you a different view on that one. To me, war is like the new boss who expects the impossible. He stands over your shoulder repeating one thing, incessantly. ‚Get it done, get it done.‘“ (*The Book Thief*, 319) Schon der Prolog dient insbesondere dazu, Mitgefühl mit diesem – hart arbeitenden – Tod zu erregen, der sich aufreißt in seiner nicht endenden Tätigkeit:⁸

As I’ve suggested, my one saving grace is distraction. It keeps me sane. It helps me cope, considering the length of time I’ve been performing this job. The trouble is, who could ever replace me? Who could step in while I take a break in your stock-standard resort-style holiday destination, whether it be tropical or of the ski-trip variety? The answer, of course, is nobody, which has prompted me to make a conscious, deliberate decision – to make distraction my holiday. (*The Book Thief*, 15)

Der Tod ist in diesem Text also nicht die eigentliche Bedrohung, er ist vielmehr die bedauernswerte (und humorvolle) Figur, die die Konsequenzen für die Taten der Menschen zu tragen hat. Eine Figur, die in ihrer immensen Erschöpfung nach einer Versicherung sucht, „that you, and your human existence, are worth it“ (*The Book Thief*, 24) und die ihre Erzählung beendet mit den Worten: „I am haunted by humans.“ (*The Book Thief*, 554) – auch wenn es sich in unserer Vorstellung eher so verhält, dass der Mensch alles versucht, um dem Tod zu entkommen. Damit wird das konventionell-gesellschaftliche Konzept des Todes in Frage gestellt

und gleichzeitig eine Reflexion darüber angeregt, dass wir unserem Schicksal nicht ausgeliefert sind, sondern es selber bestimmen. Das Herausfordernde an dieser Erzählerfigur ist ihr spezieller Blick auf die Geschehnisse, was gerade mit Blick auf das Thema des Romans, den Nationalsozialismus, insgesamt die Eigenheit des Romans ausmacht.

Schon vielfach Erzähltes wird hier aus neuer Perspektive geschildert – ohne dabei aber zu abstrakt, zu phantastisch zu werden. Der Tod bleibt den Menschen so nahe, dass LeserInnen sich mit ihm identifizieren können. Diese spezifische Perspektive auf das verhandelte Sujet ist für diesen Crossover-Text besonders wichtig, um auch erwachsene LeserInnen anzusprechen. Markus Zusak selbst hat dieses Problem mehrfach kritisch thematisiert: „Stellen Sie sich nur mal vor, wie man *Die Bücherdiebin* Freunden empfehlen soll: ‚Es spielt in Nazi-Deutschland, fast alle sterben, es hat 580 Seiten – ihr werdet es lieben!‘“⁹ Offensichtlich ist eine Kombination verschiedener Erzählverfahren notwendig, um einerseits jugendliche LeserInnen bedachtsam durch die Narration zu geleiten und andererseits erwachsene LeserInnen nicht zu ermüden.

Der Einbau eines neophantastischen Elements in diesen Roman zielt also gezielt auf das Text-Außen; diesem kommt eine lektürelenkende Rolle zu. Was zum einen als schützender Als-ob-Gestus wahrgenommen werden kann, beweist zum anderen Distinktion und literarische Dignität – im Sinne von Innovation – gerade mit Blick auf leseerfahrene RezipientInnen, die aus einer Vielzahl an Romanen wählen können, die die NS-Zeit zum Gegenstand haben. Die Phantastik im Historischen macht diesen Text zu einem echten Crossover-Text, der ein generationenübergreifendes Publikum gleichberechtigt und gleichermaßen adressiert.

Eine weitere Funktion der Erzählinstanz soll im Folgenden nicht unberücksichtigt bleiben. Nicht nur ist es so, dass deren Erzählmacht im Sinne einer weiterführenden metanarrativen und metafiktionalen Strategie wiederholt herausgestellt wird, beispielsweise wenn der Erzähler das Aufeinandertreffen der Protagonistin Liesel mit Max Vandenburg als von ihm gelenkt beschreibt: „The juggling comes to an end now, but the struggling comes not. I have Liesel Meminger in one hand, Max Vandenburg in the other. Soon I will clap them together. Just give me a few pages.“ (*The Book Thief*, 175) Auch wird der Erzähler in diesem Text zugleich als idealer, im Sinne von vorbildlicher, Leser inszeniert. In der innerdiegetischen Logik kann die Geschichte überhaupt nur deshalb erzählt werden, weil der Tod auf Liesel Meminger aufmerksam wird und sie im Laufe ihres Lebens mehrmals wieder sieht¹⁰ und weil er weiter ihr eigens geschriebenes Buch „*The Book Thief*“ (*The Book Thief*, 529), in dem die Protagonistin die Ereignisse schildert, die den Plot des Romans *The Book Thief* bilden, findet und an sich nimmt. Durch diese *mise en abyme* wird der Erzähler zugleich zu einem Leser, dessen identifikatorische Lektüre ihn das Leben der Protagonistin wieder und wieder nachvollziehen lässt:

Her book was stepped on several times as the clean-up began, and although orders were given to clear only the mess of concrete, the girl's most precious item was thrown aboard a garbage truck, at which point I was compelled. I climbed aboard and took it in my hand, not realizing that I would read her story several hundred times over the years, on my travels. I would watch the places where we intersected, and marvel at what the girl saw and how she survived. (*The Book Thief*, 23 f.)

Erstens wird durch die Engführung von Erzähler-Leser und tatsächlichen RezipientInnen, indem sie nämlich letztlich LeserInnen derselben Geschichte sind, ein Höchstmaß an identifikationsaffirmativem Potential freigesetzt. Zweitens wird so, in einem ganz didaktischen, und damit der notwendigen Verschränkung der Kinder- und Jugendliteratur mit dem pädagogischen System (vgl. O'Sullivan 2000, 48) folgenden Sinn, im Text vorgelebt, wie Lektüre sein kann bzw. idealerweise sein soll. Die phantastische Figur, der Tod, wird damit zur Vorbildfigur. Diese Ausgestaltung idealer LeserInnen gehört zu einem häufigen metaisierenden Element in der Kinder- und Jugendliteratur (vgl. Nelson 2006, 223). Diesbezüglich spiegelt die Figur Tod als Leser innerhalb der Romanhandlung die innige Beziehung der kindlichen Protagonistin zu Büchern, zum Lesen und Erzählen. Daraus resultiert ein Crossover-Werk, in dem Metaisierung betrieben wird, um Kritikern vorab literarische Dignität und Qualität zu demonstrieren; ebenfalls bedient werden auf diese Weise spezifisch kinder- und jugendliterarische Topoi. Die gleichzeitige Partizipation des Romans sowohl am allgemeinliterarischen als auch am kinder- und jugendliterarischen System erklärt sich über die vielfältigen Formen und Funktionen der Erzählinstanz. Neophantastik dient hier einem mehrfachadressierenden Lektüreangebot.

Literatur

Primärliteratur:

Zusak, Markus (2007): *The Book Thief*. Mit Illustrationen von Trudy White. London: Black Swan [Erstausg. 2005].

Zusak, Markus (2008): *Die Bücherdiebin*. Aus dem Englischen von Alexandra Ernst. Mit Illustrationen von Trudy White. 7. Aufl. München: Blanvalet [Erstausg. 2005].

Sekundärliteratur:

Adams, Jenni (2011): *Magic Realism in Holocaust Literature. Troping the Traumatic Real*. New York: Palgrave Macmillan.

Beckett, Sandra L. (2009): *Crossover fiction: global and historical perspectives*. New York: Routledge.

Geisel, Sieglinde (2008): *Über das Schweigen sprechen. Zwei Jugendbücher über Alltag, Verrat und Schuld unter dem Nationalsozialismus*. In: *Neue Zürcher Zeitung* 229 (2008/02.04.), H. 76, 47.

Hauthal, Janine / Nadj, Julijana / Nünning, Ansgar / Peters, Henning (2007): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffsklärungen, Typologien, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate*. In: dies. (Hgg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Berlin: de Gruyter, 1-21.

Nelson, Claudia (2006): *Writing the Reader: The Literary Child in and Beyond the Book*. In: *Children's Literature Association Quarterly* 31 (2006), H. 3, 222-236.

Neuhaus, Stefan (2013): *„Eine Legende, was sonst.“ Metafiktion in Romanen seit der Jahrtausendwende (Schrott, Moers, Haas, Hoppe)*. In: Rohde, Carsten / Schmidt-Bergmann, Hansgeorg

- (Hgg.): Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989. Bielefeld: Aisthesis, 69-88.
- Nünning, Ansgar (2001): Mimesis des Erzählens: Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration. In: Helbig, Jörg (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 13-47.
- O’Sullivan, Emer (2000): Kinderliterarische Komparatistik. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Sanders, Joe Sutliff (2009): The Critical Reader in Children’s Metafiction. In: The Lion and the Unicorn 33 (2009), H. 3, 349-361.
- Steinlein, Rüdiger (2011): Geschichtserzählende KJL seit den 1990er-Jahren – neue Wege zeitgeschichtlichen Erzählens vom NS, von Judenverfolgung und Holocaust: Phantastik, Komisierung und Adoleszenz. In: Gansel, Carsten / Zimniak, Pawel (Hgg.): Zwischen didaktischem Auftrag und grenzüberschreitender Aufstörung? Zu aktuellen Entwicklungen in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 169-194.
- The Book Thief Discussion Guide. Bereitgestellt von Random House.
- Zusak, Markus: Man muss Vertrauen haben. Interview mit SZ.de. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/buecherdiebin-autor-markus-zusak-man-muss-vertrauen-haben-1.2109164>. [09.02.2017]

Anmerkungen

- 1 Die Überlegungen dieses Aufsatzes sind im weiteren Kontext meines Dissertationsprojektes zur Mehrfachadressierung in Crossover-Literatur entstanden. Die Arbeit ist eingereicht und angenommen, zum jetzigen Zeitpunkt aber noch nicht publiziert.
- 2 Die Bezeichnung ‚Titel‘ wird als verlagstypische Bezeichnung dann gewählt, wenn es um Distribution und Bewerbung des Romans auf dem Markt geht.
- 3 Dass der Roman durch dieses Element zu einem Teil der phantastischen Literatur wird, wird im öffentlichen Diskurs vielfach statuiert. Vgl. hierzu beispielsweise: Steinlein, Rüdiger: Geschichtserzählende KJL seit den 1990er-Jahren – neue Wege zeitgeschichtlichen Erzählens vom NS, von Judenverfolgung und Holocaust: Phantastik, Komisierung und Adoleszenz. In: Gansel, Carsten / Zimniak, Pawel (Hgg.): Zwischen didaktischem Auftrag und grenzüberschreitender Aufstörung? Zu aktuellen Entwicklungen in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2011, 169-194, hier 187.
- 4 Daher rührt es, dass beispielsweise die Journalistin Sieglinde Geisel in Bezug auf Zusaks Erzählerfigur von einer „Geschmacklosigkeit“ (Geisel 2008, 47) spricht.
- 5 Sieglinde Geisel schreibt in der *Neuen Zürcher Zeitung*: „Mit den Kapiteln und Kapitelchen, den fett gedruckten Einschüben und Kommentaren scheint das Buch wie geschaffen für den Deutschunterricht. Man kann interpretieren, was das Zeug hält, denn im Zentrum des Buchs steht das Lesen, die Sprache.“ (Geisel 2008 47)
- 6 Siehe: *The Book Thief Discussion Guide*. Bereitgestellt von Random House.
- 7 Dieses Gleichmachen mit den RezipientInnen geschieht im englischsprachigen Originaltext auch über eine sprachliche Identität: „Quite a way beyond the outskirts of Munich was a town called Molching, said best by the likes of you and me as Molking.“ (*The Book Thief*, 33) In der deutschen Übersetzung des Textes sind diese Stellen übrigens einfach getilgt. „Eine ganze Wegstrecke außerhalb von München lag eine Kleinstadt namens Molching.“, heißt es da schlicht. (*Die Bücherdiebin*, 31)
- 8 Nicht nur hierin erinnert Zusaks Tod an die Figur Tod in Terry Pratchetts *Disc World*-Romanen.
- 9 Markus Zusak: „Man muss Vertrauen haben.“ Interview mit SZ.de.
- 10 Liesel aber nimmt den Tod bei diesen Gelegenheiten nicht wahr, erst am Ende des Textes, wenn die Protagonistin verstorben ist, begegnen die beiden Romanfiguren einander. Die Gelegenheiten, bei denen der Tod Liesel wahrnimmt, werden im Prolog geschildert.

E. T. A. Hoffmanns *Nußknacker und Mausekönig* Zum narrativen Verstehen einer phantastischen Erzählung

BETTINA PICHLER

Die kognitive Narratologie ist eine der innovativen Teildisziplinen, die sich in den vergangenen Jahrzehnten in der Erzähltheorie etablieren konnten. Sie beschäftigt sich mit den kognitiven Prozessen, den Bewusstseinsströmen, welche die Wahrnehmung und das (narrative) Verstehen von narrativen Texten und deren Strukturen aktiv steuern. Die damit einhergehenden Überlegungen zum Verstehen eines Textes sind vor allem auf den Rezipienten fokussiert – wobei die grundsätzliche Annahme darin besteht, dass dieser bei der Verarbeitung der im Text gegebenen Informationen realweltliche Ereignisse aus seinem eigenen Gedächtnis abrufen, um so an die Erzählinhalte anknüpfen zu können. Der Ablauf der kognitiven Prozesse, die dieses ‚Abgleichen‘ der gespeicherten Informationen mit den Textinhalten ermöglichen, lässt darauf schließen, dass bestimmte ‚Schemata‘ für die Verarbeitung des Gelesenen notwendig sind, damit ein Text überhaupt als vollständig und erzählerisch kohärent empfunden werden *kann* und sein Sinngehalt zugänglich wird:

Schemata [sind in sich] strukturierte Wissenseinheiten, die aus verschiedenen Arten von Variablen mit Erwartungswerten und Verbindungen zwischen diesen Variablen bestehen. [...] Wird ein Schema aktiviert, werden die Variablen sukzessive mit den entsprechenden verfügbaren konkreten Werten gefüllt; das Schema wird instantiiert. (Rath 2011, 22 f.)

Die Schemata bilden sozusagen die ‚Datenbasis‘ für den kognitiven Prozess des Verstehens. Dementsprechend beschäftigt sich die kognitive (bzw. die natürliche) Narratologie mit dem Phänomen, wie durch Texte bestimmte realweltliche Erfahrungen eines Rezipienten / einer Rezipientin abgerufen werden und welche der aktivierten Schemata dabei die zentrale Rolle spielen. Das soll allerdings keinesfalls bedeuten, dass literarische Texte grundsätzlich mit der Realität an sich kategorial gleichzusetzen wären oder diese im Sinne eines Mimesis-Postulats vollständig widerspiegeln würden. Die kognitive Narratologie erforscht vielmehr, wie realweltliche Verstehensschemata überhaupt durch die Inhalte von literari-

schen Texten aktiviert und mit deren fiktiven Geschichten in Bezug gesetzt werden können. Denn Schemata beziehen sich ursprünglich auf reale Ereignisabläufe, wie sie etwa bei einem gewöhnlichen Restaurantbesuch oder bei einer Hochzeitsfeier vorgeprägt werden; sie codieren ganze Abfolgen von Aktionen und sensorischen Eindrücken, die im Alltag den Verstehensprozess realer Situationen – und nicht literarischer – unterstützen.¹

Grosso modo wird in der kognitiven Narratologie also zwischen dem realweltlichen Schema der Wahrnehmung und dem daraus entstehenden Zugang zu den eigenen, in Erzählung umgewandelten Erlebnissen unterschieden. In diesem Zusammenhang sind die Grundrahmen des Sprechens, Betrachtens, Erlebens und kulturellen Wissens von zentraler Bedeutung.

Phantastische Texte stellen zwangsläufig einen Sonderfall dar, da für sie von Vornherein keine realweltlichen Schemata zur Verfügung stehen können. Es stellen sich somit folgende Fragen: Mit welchen Bezugspunkten oder Ereignisschemata können phantastische Texte interferieren? Und welche kognitiven Prozesse werden durch phantastische Erzählungen ausgelöst, obwohl sie den realweltlichen Erfahrungen (und damit den vorgeprägten Schemata) ostentativ widersprechen? Was also muss ein phantastischer Text leisten, und welche narrativen Strategien muss er verfolgen, damit realweltliche und als Schemata abrufbare Erlebnisse mit dem Gelesenen überhaupt fusionierbar sind? – Diesen Fragen soll im Folgenden anhand von Monika Fluderniks Modell des narrativen Verstehens nachgegangen werden.

Zum Modell des narrativen Verstehens

Monika Fludernik ist die wohl engagierteste Vertreterin der Theorie der ‚natürlichen Narratologie‘. In *Towards a 'Natural' Narratology* stellt sie ein Modell des narrativen Verstehens vor, welches zum Ziel hat, einer Erzählung das Attribut ‚natürlich‘ zusprechen zu können. Fludernik entwickelte ein Modell auf vier Ebenen.² Ihr Ansatz lässt sich der postklassischen Narratologie zuordnen, da primär die Wirkung von Texten untersucht wird und damit dem Rezipienten die entscheidende Rolle im Prozess des narrativen Verstehens zugesprochen wird – im Gegensatz zu den verstärkt textzentrierten Ansätzen des herkömmlichen Strukturalismus.

Fluderniks Modell bezieht sich jedoch nicht nur auf das Weltwissen des Rezipienten, sondern weitert diesen Ansatz intertextuell bzw. gar intermedial aus: Denn nicht nur die real erlebten Erfahrungen werden für die Verstehensprozesse als relevant dargestellt, sondern ebenso die Lektüre- und Medienerfahrungen der Leser/innen. Den Wissensschemata über die Realität wird ein zweiter Bereich zur Seite gestellt: das Wissen über die Literatur und ihre narrativen Verfahrensweisen. Denn diese ‚sekundären‘ Erfahrungen, welche sich der Leser indirekt mit Hilfe diverser Medien aneignen konnte, werden von Fludernik als eine wesentliche Zu-

satzebene beschrieben, die für das Verständnis literarischer Texte im Allgemeinen – und phantastischer Texte im Besonderen – von besonderer Relevanz sein dürfte.

Deutlich wird dies vor allem dann, wenn man das Konzept der „Naturalisierung“ bzw. „Narrativisierung“ heranzieht, welches den Rückgriff auf sogenannte „interpretative Lesestrategien“ beschreibt. Das hierbei besonders zentrale Prinzip der Narrativisierung besteht darin, durch eine „pragmatische Sichtweise“ ein Modell für eine fiktionale Welt zu schaffen, die mit bestimmten Motiven, Weltansichten und Praxisentwürfen versehen und als entsprechende Schemata beim Leser anschließend als etwas gleichsam ‚Realweltliches‘ abrufbar wird – obwohl dieser Kontext nicht auf der Grundlage von primären (also realen), sondern von sekundären Erfahrungen erschlossen wird. Wenn ein Leser also mit einem narrativen Text konfrontiert wird, dessen Inhalt nur schwer in Übereinstimmung mit seinen lebensweltlichen Erfahrungen zu bringen ist, dann wird der entsprechende Text bereits während des Leseprozesses ‚narrativisiert‘. Die realweltlichen Schemata verschwinden dabei nicht, sondern werden überformt und modifiziert.

Das vorgestellte Modell würde demnach nahelegen, dass auch Phantastisches durch realweltliche Schemata verstanden werden kann und erst daraus die kognitive Anschlussfähigkeit des Lesers in Bezug auf phantastische Elemente und Situationen aus der fiktionalen Realität resultiert. Kurz gesagt: Erst durch den kognitiven Rückgriff auf die Realität wird die Phantastik überhaupt verständlich.

An einem Beispiel aus der Erzählung *Nußknacker und Mausekönig* von E. T. A. Hoffmann soll diese Interferenz zwischen realweltlichen Schemata und phantastischem Text nun exemplarisch veranschaulicht werden.

Zum Inhalt von *Nußknacker und Mausekönig*

Die Erzählung *Nußknacker und Mausekönig* von E. T. A. Hoffmann gilt als einer der Gründungstexte der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur und ist zu Weihnachten 1816 im Band *Kinder-Mährchen* erschienen, den Hoffmann gemeinsam mit Christian Salice Contessa und Friedrich Baron de la Motte-Fouqué verfasste. Besonders interessant ist, dass bereits dieser frühe Text sich durch eine erstaunliche Sensibilität für – im erweiterten Sinne – ‚narrativisierte‘ Deutungsmöglichkeiten der (fiktiven) Realität auszeichnet. Dieser Umstand interferiert in hohem Ausmaß mit Tzvetan Todorovs Definition der Phantastik, die auf der Erzeugung von Unschlüssigkeit beim Leser aufbaut, der sich nicht darüber klar werden kann, ob die übernatürlich scheinenden Elemente wunderbaren oder unheimlichen Ursprungs sind. Nur wenn die Ambivalenz gewahrt bleibe, so der bekannte Standpunkt Todorovs, gehöre ein Text dem phantastischen Bereich an.

Im Mittelpunkt der Erzählung stehen Marie, die siebenjährige Tochter der Familie Stahlbaum, und ihre nächtlichen Erlebnisse mit lebendig gewordenen Spielzeugfiguren und sprechenden Mäusen. Erst als sie nach einem Unfall mehrere

Tage im Bett verbringen muss, erzählt sie von diesen Abenteuern, die von den Erwachsenen aber als Fiebertraum abgetan werden. Nur Mariés jüngerem Bruder Fritz geben ihre Berichte zu denken, da sich seine Spielzeugsoldaten im Kampf als feige erwiesen hätten. Nach einer Standpauke schneidet er ihnen deshalb die Feldzeichen von den kleinen Uniformen ab.

Als Patenonkel Droßelmeier, seines Zeichens Uhrmacher und enger Vertrauter der Familie, dem kranken Mädchen und deren zwei Geschwistern das *Märchen von der harten Nuss* erzählt, von Prinzessin Pirlipat und ihrem Konflikt mit der Mausekönigin Frau Mauserinks samt Kindern, ergeben sich daraus für Marie wichtige Aufschlüsse über die Ursache der seltsamen Schlachten in ihrer Kinderstube. Zunehmend verbindet sie ihre als real erlebte Phantasiewelt mit der fiktiven Welt aus dem Binnenmärchen. Immer noch im Krankenbett liegend, wird Marie eines Nachts vom Mausekönig erpresst, der von ihr Marzipan und Zuckerwerk haben möchte. Aus Angst legt sie Süßigkeiten offen auf den Boden, wo diese tatsächlich von Mäusen angeknabbert werden. Das entgeht auch der Mutter nicht, ohne dass sie sich erklären könnte, wie die Mäuse an die Sachen gekommen sind. Da Marie niemand glaubt, ist der Nussknacker ihr einziger Vertrauter und Verbündeter. Als er ein Schwert fordert, um besser kämpfen zu können, gibt ihm Marie eine Waffe aus Fritzens Soldatensammlung. Mit Erfolg, der Mausekönig kann besiegt werden. Als Dank schwört der Nussknacker seiner Herzensdame ewige Treue und nimmt sie mit auf einen Ausflug ins Puppenreich. Nach aufregenden Erlebnissen erwacht Marie im eigenen Bett. Der einzige, der ihr noch Glauben schenkt und Marie vor den anderen verteidigt, ist Droßelmeier, dessen Neffe das Spiegelbild des Nussknackers aus dem Binnenmärchen ist. Marie ist entschlossen, ihrerseits zum Nussknacker zu stehen und ihn nicht zu verschmähen, wie es einst Prinzessin Pirlipat getan hat. Nach einer Ohnmacht trifft der Neffe des Uhrmachers ein und entspricht in Gestalt und Charakter genau der Beschreibung des jungen Droßelmeier aus dem Binnenmärchen. Als die beiden alleine sind, hält er um ihre Hand an, worauf die beiden schließlich heiraten.

Am Ende der Erzählung verbinden sich drei Welten bzw. Handlungsebenen: 1. die Ebene der Alltagswelt der fiktiven Erzählung, in welcher bereits phantastische Figuren aus der Phantasiewelt Mariés auftreten; 2. die Welt aus dem Binnenmärchen, die Marie als Vorgeschichte zu ihren Erlebnissen in der Realwelt erkennen zu können glaubt; und 3. Mariés phantastische Welt, die eine völlig neue, eigenständige Ebene bildet, in der die bisher in der Alltagswelt als phantastisch erscheinenden Elemente oder Figuren einen eigenen Raum, das Puppen- und Marzipanreich, erhalten.

***Nußknacker und Mausekönig* – ein Text versteht sich selbst (nicht)**

Man verbindet im allgemeinen die Gattung des Wunderbaren mit der des Märchens. Das Märchen ist in Wirklichkeit nur eine der Spielarten des Wunderbaren,

und die übernatürlichen Ereignisse lösen hier keinerlei Überraschung aus [...]. Was das Märchen charakterisiert, ist eine bestimmte Schreibweise, nicht die Stellung, die das Übernatürliche in ihm einnimmt. [...] *Nußknacker und Mausekönig* [...] gehör[t] aufgrund bestimmter Eigenschaften der Schreibweise zu den Märchen. (Todorov 1992, 51)

So Todorovs eindeutiges und gleichzeitig allzu pauschales Urteil über Hoffmanns Erzählung. Denn wenn *Nußknacker und Mausekönig* gänzlich dem Wunderbaren zuzuordnen wäre, so könnte man nicht mehr von einer phantastischen Erzählung im eigentlichen Sinne der Definition sprechen, da sie die Unschlüssigkeit des Lesers vermissen lassen würde.³ Bei näherer Betrachtung erschließt sich aber vielmehr der Umstand, dass Hoffmann ein literaturästhetisch höchst raffiniertes Spiel entwickelt hat, das die Erzeugung von Unschlüssigkeit beim Leser sogar zum integralen Erzählprinzip des Textes macht und eine endgültige Aufklärung des Geschehens ostentativ verweigert.

Die Verbindung zu Fluderniks Modell ergibt sich daraus, dass die Deutungswürfe der Handlung nicht nur dem Leser überlassen oder vom Erzähler suggeriert werden – welcher passagenweise sogar versucht, die Sichtweise von einer Meta-Ebene aus zu beeinflussen –, sondern dass sie von den Figuren selbst stammen. Sowohl von den Erwachsenen als auch von den kindlichen Figuren werden immer wieder Versuche entweder einer rationalen oder einer wunderbaren Erklärung der phantastischen Ereignisse unternommen – wobei unheimliche und übernatürliche Deutungsvarianten des Geschehens gleichermaßen angeboten werden, wodurch realweltliche und literarische Schemata der Leserinnen und Leser stimuliert werden. Die Figuren argumentieren also nach beiden Seiten. Sie deklarieren die Handlungselemente einerseits als wunderbar und distanzieren sich andererseits von ihnen, indem sie sie als Trug und kindliche Einbildung zu entlarven versuchen. Paradox formuliert: Durch die geschilderten kognitiven Prozesse der Figuren, die sich mit Hilfe von Fluderniks Modell exakter bestimmen lassen, versucht der Text sich fortwährend selbst zu verstehen.

Marie versus Fritz

Die augenfälligste Deutungsstrategie spielt auf ein Traum- bzw. sich steigerndes Wahnsinnsmotiv an. Die zentrale Position nimmt dabei Marie ein, wenn sie die wunderbaren Elemente als Teil ihrer (innerliterarischen) Realität zu akzeptieren beginnt und etwa in der Schlacht, „ohne sich deutlich ihres Tuns bewusst zu sein, nach ihrem linken Schuh“ (NM, 31) greift, um dem Nusknacker zu Hilfe zu kommen, und „sich es immer lebendiger und lebendiger in ihr gestaltete, dass jene Schlacht, die sie mit ansah, des Nusknackers Reich und Krone galt“ (NM, 58). Auch als sie zu der Einsicht kommt, „dass Nusknacker und seine Vasallen in dem Augenblick, dass sie ihnen Leben und Bewegung zutraute, [diese] auch wirklich leben und sich bewegen müssten“ (NM, 59), deutet dies auf die Affinität von

Traum und Wahn hin. Des Weiteren kann eine Abnahme der realitätsorientierten Wahrnehmung Maries im folgenden Satz erkannt werden:

Nussknacker blieb still und ruhig, aber Marien war es so, als atme ein leiser Seufzer durch den Glasschrank, wovon die Glasscheiben kaum hörbar, aber wunderbarlich ertönten, und es war, als sänge ein kleines Glockenstimmchen „Maria klein – Schutzenglein mein, dein werd ich sein – Maria mein“. (NM, 59)

Marie schaudert, da sie sich die Situation (realweltlich) nicht erklären kann. Sie weiß, dass sie Dinge erlebt, an die ihre realweltlichen Schemata *per se* nicht anschlussfähig sind – und dass sie diese erweitern muss, um auch in der Folge noch über ein konsistentes Bild der Realität verfügen zu können. Ein Prozess ist eingeleitet, der sie schlussendlich von ihrer Familie völlig isolieren wird. So kommentiert der Arkanist Christian Elias Droßelmeier die Erzählungen Maries über die nächtlichen Geschehnisse zwischen Nussknacker und Mausekönig mit folgenden Worten: „dir [...] ist ja mehr gegeben als mir und uns allen, du bist [...] eine geborene Prinzessin, denn du regierst in einem schönen blanken Reich.“ (NM, 60) Gemeint ist wohl das imaginative – und in diesem Sinne – literarisch-fiktive Reich der Gedanken, während die Mutter Maries die Andeutung missversteht und mit ‚realweltlich‘ pathologischen Anzeichen bzw. einer überhitzten kindlichen Einbildungskraft konfrontiert zu sein vermutet: Sie schüttelte „bedächtig den Kopf und sprach leise: Ich ahne wohl, was der Obergerichtsrat meint, doch mit deutlichen Worten sagen kann ich’s nicht“ (NM, 61) – damit formuliert sie bereits versteckt eine Deutungsvariante des Textes, der sich die Leserschaft anschließen kann, und formuliert diese später *expressis verbis*: Sie ermahnt die Tochter, nicht solch albernes Zeug zu erzählen und droht damit, ihr die Puppen wegzunehmen, wenn sie nicht gehorcht.

Als Marie eines Abends der Familie und dem Paten Droßelmeier erneut von der Schlacht zwischen dem Nussknacker und dem Mausekönig erzählt, sind Droßelmeier und ihr Bruder Fritz die einzigen, die ihren Äußerungen (noch) ernsthaft begegnen und sich nicht darüber lustig machen. Sowohl der Vater als auch die Mutter deuten die Erzählung und die Bezugnahmen ihrer Tochter auf das Binnenmärchen als zu „lebhaftes Phantasie“ (NM, 60). Nur Maries älterer Bruder Fritz hält es noch für möglich, dass eine Schlacht zwischen den Spielzeugfiguren und den Mäusen stattgefunden haben könnte; er zweifelt nur daran, dass seine Spielzeugsoldaten im Kampf nicht standhaft gewesen sein könnten; schließlich schneidet er ihnen, wie schon oben erwähnt, „zur Strafe ihrer Selbstsucht und Feigheit, einem nach dem anderen, das Feldzeichen von der Mütze und untersagte ihnen auch, binnen einem Jahr den Gardehusarenmarsch zu blasen.“ (NM, 67 f.)

Mit der Degradierung seiner Spielzeugsoldaten überschreitet vorerst Fritz die Grenze zwischen realistischer und phantastischer Welt. Dies aber nur, um sich im Verlauf der Geschichte schließlich von Marie abzuwenden und sie als „einfältige

Gans“ (NM, 86) zu beschimpfen. Die narrativisierte Harmonie des Wunderbaren löst sich für Fritz wieder auf, und er wendet sich von Marie und vom Phantastischen ab. Anders gesagt: Fritz operiert künftig bevorzugt mit realweltlichen Schemata. Dadurch nimmt er einen Platz in der seitens der Erwachsenen als natürlich und wahrhaftig definierten Welt ein und schließt sich *vice versa* selbst aus der phantastischen, übersinnlichen Ebene des Textes aus. Die pathetische Handlung, die er an den Spielzeugsoldaten vollzieht, scheint plötzlich völlig kindlich-naiver Natur zu sein und markiert einen letzten Aufenthalt im verspielten Reich der Phantasie. Kurz darauf setzt ein Reifungsprozess ein, der (unter dem Einfluss der Erwachsenen) von Fritz als eine Grenzziehung zwischen dem Wahrscheinlichen und dem Unwahrscheinlichen wahrgenommen wird.

Funktionen des auktorialen Erzählers

Außer Fritz sind es natürlich die Eltern, die Maries Schilderungen der phantastischen Geschehnisse im Haus mit Skepsis und Sorge begegnen. Sie entwickeln – vor allem in Dialogen und Gesprächen – Deutungsstrategien, mit denen sie sich das Geschehen rational begreifbar zu machen versuchen: „[...] eigentlich sind es nur Träume, die das heftige Wundfieber erzeugte.“ (NM, 60)

Hier beginnt sich auch der Erzähler in dominanter Weise einzuschalten, um die Balance zwischen den beiden Welten (und damit die Ungewissheit für die Leser!) zu erhalten. Durch seine Kommentare pendeln Maries Erlebnisse je nach Sichtweise zwischen Realität und Trug, zwischen Traum, Wahn und Wunder. Sie lassen, obwohl der Großteil der Figuren mittlerweile gegen diese Sichtweise argumentiert, mehrere Deutungsvarianten zu und lösen damit Todorovs modellhafte Konzeption des Phantastischen besonders anschaulich ein:

[...] entweder handelt es sich um eine Sinnestäuschung, ein Produkt der Einbildungskraft, und die Gesetze der Welt bleiben, was sie sind, oder das Ereignis hat wirklich stattgefunden, ist integrierender Bestandteil der Realität. Dann aber wird diese Realität von Gesetzen beherrscht, die uns unbekannt sind. (Todorov 1992, 26)

Diese Unschlüssigkeit wird also vor allem durch den auktorialen Erzähler, der immer wieder in Erscheinung tritt und die Leser direkt anspricht, ins Spiel gebracht. So zum Beispiel in der folgenden Passage, als Marie von ihren Eltern und Geschwistern als Lügnerin und Träumerin abgewertet und ihr ein Sprechverbot über den Nussknacker und das Puppenreich auferlegt wird:

Selbst, sehr geehrter Leser [...], selbst dein Kamerad Fritz Stahlbaum drehte der Schwester sogleich den Rücken, wenn sie ihm von dem Wunderreiche [...] erzählen wollte. [...] So viel ist aber gewiss, dass, da er von nun an nicht mehr, was ihm Marie erzählte, glaubte, er seinen Husaren bei öffentlicher Parade das ihnen geschehene Unrecht förmlich abbat, ihnen statt der verlorenen Feldzeichen viel höhere, schönere Büsche von Gänsekielen anheftete und ihnen auch wieder erlaubte, den Garde-

husarenmarsch zu blasen. Nun! Wir wissen am besten, wie es mit dem Mut der Husaren aussah, als sie von den hässlichen Kugeln Flecken auf die roten Wämser kriegten! (NM, 86)

Wird dem Leser bzw. der Leserin also zuvor in den Sprechpartien der Figuren die realistische Sichtweise nahezu oktroyiert und damit an realweltliche Schemata appelliert (indem landläufige, allgemeine Vorstellungen über Halluzinationen, Fieberträume und pathologisch überspitzte Phantasien bekräftigt werden), schaltet sich als Gegenprogramm sofort der Erzähler direkt ein und plädiert für Maries Sichtweise. Durch derartige Erzählmanöver unterwandert Hoffmann fortwährend ein abschließendes Urteil auf Seiten der Leserschaft: Beide Welten, die phantastische und die Alltagswelt, bleiben als plausible Möglichkeit bestehen. Damit ist letztlich auch die Kontingenz der Erzählung selbst zur Disposition gestellt; die Verbindungsmöglichkeit zu Fluderniks Modell wird offensichtlich. Denn beim Leser bleibt unklar, ob es sich um einen Grenzfall seiner realweltlichen Schemata handelt (wenn etwa suggeriert wird, dass Traum, Wahn, Fieber oder eine überspannte Imaginationskraft die Handlung tragen) oder ob die Inhalte ausschließlich mit einem narrativisierenden Schema erfassbar sind, das den wunderbaren Elementen eine kohärente Logik verleiht. Mit Fludernik ließe sich Todorovs Definition also insofern ergänzen, als die Unschlüssigkeit für den Leser vor allem darin besteht, mit welchem Schema der kognitive Zugriff auf den Textinhalt geleistet werden soll:

1. Muss er sie ‚narrativisieren‘, also eine pragmatische Sicht auf den Text entwickeln, die wunderbaren Elemente – was auch weitere Erzählebenen im Text wie das *Märchen von der harten Nuss* einschließt – akzeptieren und einen eigenen Weltentwurf konstituieren? Ein solcher Prozess wird paradigmatisch von Marie und Fritz (bevor er seine Wende vollzieht) durchlebt und gelangt anhand ihrer jeweils entwickelten Sichtweise in komprimierter Weise zur Veranschaulichung; etwa dann, wenn es Fritz durch die Konfrontation mit der Welt im Binnenmärchen gelingt, ein Modell für diese fiktionale Welt zu erschaffen, die er anschließend mit der Alltagswelt verknüpft. Dadurch verschmelzen für ihn die Figuren Droßelmeiers aus dem Märchen und diejenigen Droßelmeiers aus der Alltagswelt zu einer gemeinsamen Figur. Diese Narrativisierung des *Märchens von der harten Nuss* bildet wiederum die Basis für die Akzeptanz der phantastischen Welt seiner Schwester. Nach Fludernik entspricht dies dem „schema of agency“ (Fludernik 1996, 43), da Droßelmeier in seiner Funktion als Erzähler des Binnenmärchens und mit Hilfe einer Spiegelfigur (dem Hofuhrmacher und Arkanisten Droßelmeier) seine eigenen mit den erfundenen Erlebnissen im Märchen verbindet. Dementsprechend gibt es auf der primären Handlungsebene einen Neffen in Nürnberg, der den Beschreibungen im Märchen in der Alltagswelt optisch entspricht. Durch diese Doppelung der Figuren von Droßelmeier, Droßelmeiers Neffen und Marie verbindet sich das Märchen auch für Marie mit der Alltagswelt. Das Initialmoment scheint hierbei Maries nächtliches Erlebnis im Fiebertraum zu sein, welches Schemata aus ihrer eigenen realweltlichen Kindheit aktiviert. Marie be-

ginnt, unterstützt durch ihr Genre-Wissen (nicht umsonst betont der Erzähler, dass den Kindern im Hause Stahlberg regelmäßig Märchen vorgelesen werden), die textuellen Informationen in Einklang mit ihrem realen Weltmodell zu bringen – und vollzieht damit wiederum exakt jenen kognitiven Vorgang, den Fludernik als die „Narrativisierung“ bezeichnet. Das Binnenmärchen wird während des Lese- bzw. Hörprozesses dadurch narrativisiert, indem narrativ geprägte Erzähl-, Wahrnehmungs- oder Erfahrungsparameter an den Text angelegt werden. (vgl. Zerweck 1996, 219-242)

Die kognitiven Prozesse der beiden Kinder verlaufen letztlich diametral. Während Fritz die Fantasie-Welt im Text der innerliterarischen Realität unterwirft, vollzieht seine Schwester Marie die umgekehrte Entwicklung – sie gleicht die Realität der Traumwelt an. Anders gesagt: Sie narrativisiert nicht nur den magischen Parallelbereich, sondern auch die alltägliche Realität des Textes an sich.

2. Die zweite Option besteht darin, dass die Leserschaft mit ihren realweltlichen Schemata zu operieren hat, da sich das Geschehen aus den besonderen psychologischen Umständen Maries herleiten und erklären lässt. Das würde bedeuten, einer Perspektive auf die Handlung stattzugeben, die auch die erwachsenen Figuren der Eltern und Maries Bruder Fritz nach seiner inneren Wende vertreten.

Die Antwort kann nur lauten: Wenn die Unschlüssigkeit und Ungewissheit das entscheidende Moment des Phantastischen ist, dann muss beides parallel erfolgen. „Die Ambiguität“ müsse „fortdauern“, auch „wenn man das Buch schon zugeklappt hat.“ (Todorov 1992, 42) Jedenfalls können Todorovs Kategorien des Unheimlichen und Wunderbaren nahezu bruchlos mit Fluderniks realweltlichen Schemata und dem Prozess der Narrativisierung in Analogie gesetzt werden. Zwar ist Fluderniks Modell grundsätzlich nicht für die Analyse eines literarischen Rezeptionsprozesses bei fiktiven Figuren gedacht und eigentlich auch nicht für die Analyse der Rezeption phantastischer Texte konzipiert. Es muss daher immer bewusst gehalten werden, dass auch die hier abgerufenen Schemata und ‚realweltlichen‘ Erfahrungen nichts als ästhetische Erzeugnisse sind, welche kunstvoll mit dem Binnenmärchen verwoben worden sind. Dennoch scheint es möglich, das Modell auf Marie und Fritz – die gleichzeitig die (fiktiven) Zuhörer des Binnenmärchens sind – anzuwenden. Außerdem lassen sich damit die Strategien veranschaulichen, mit denen die Eltern die rätselhaften Ereignisse innerhalb des Textes mit einem Sinnbildungsprozess beantworten, indem sie versuchen, mit ihren ‚realweltlichen‘ Schemata deren Bedrohlichkeit zu entkräften.

Hoffmann überantwortet diese komplexen Bewusstseinsprozesse also dezidiert den Figuren und setzt zudem einen Erzähler ein, der deren Überlegungen mitunter stützt oder – droht die Ambivalenz verlorenzugehen – offen torpediert, um so wieder ein Gleichgewicht zwischen den Sichtweisen zu erreichen. Der Kampf um die Deutungshoheit, der vom Erzähler und den Figuren ausgefochten wird, ist gleichzeitig der innere Kampf des Lesers um das Aktivieren des richtigen Sche-

mas. Die (fiktiven) Leser des Binnenmärchens sind sozusagen gleichzeitig die impliziten Leser des Textes.

Nimmt man somit die Verlagerung des Fokus vom Text auf den Rezipienten im Rahmen der kognitiven Narratologie ernst, deutet sich trotz der steten Wechselwirkungen eine weiterführende Arbeitshypothese an: Jeder Text der klassischen Phantastik, der die Unschlüssigkeit wahrt und somit realweltliche Schemata ebenso einfordert, wie er parallel dazu zum Entwurf einer pragmatischen Sicht auf eine andere Textrealität anregt – die ihrerseits gleichzeitig narrativisiert bzw. realweltlich erschlossen werden kann –, setzt einen kognitiven Rezeptionsprozess mit spezifischen Kennzeichen voraus: Nicht der Text ist (durch seine bruchlose Verbindung von realistischen und übernatürlichen Elementen) neophantastisch, sondern dessen Rezeption.

Literatur

Primärliteratur:

Hoffmann, E. T. A.: *Nussknacker und Mausekönig. Märchen. Mit Anmerkungen und einer Nachbemerkung.* Stuttgart: Reclam 2006.

Sekundärliteratur:

Fludernik, Monika (1996): *Towards a 'Natural' Narratology.* London/New York: Routledge.

Fludernik, Monika (2010): *Towards a 'Natural' Narratology: Frames and Pedagogy. A Reply to Nilli Diengott.* In: *Journal of Literary Semantics* 39, 203-211.

Lahn, Silke / Meister, Jan Christoph (2008): *Einführung in die Erzähltextanalyse.* Stuttgart/Weimar: Metzler.

Nünning, Ansgar / Nünning, Vera (2002): *Neue Ansätze der Erzähltheorie.* Trier: WVT.

Rath, Brigitte (2011): *Narratives Verstehen. Entwurf eines narrativen Schemas.* Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.

Schank, Roger C. / Abelson Robert P. (1977): *Scripts, Plans, Goals and Understanding. An Inquiry into Human Knowledge Structures.* New Jersey/New York: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Wiley.

Schulz von Thun, Friedemann (1981): *Die Anatomie einer Nachricht.* In: *Miteinander Reden. 1: Störungen und Klärungen.* Reinbek bei Hamburg, 27-47.

Steinecke, Hartmut (2004): *Die Kunst der Fantasie. E. T. A. Hoffmanns Leben und Werk.* Frankfurt a.M.: Insel Verlag.

Zerweck, Bruno (1996): *Der Einfluß des cognitive turn auf die Narratologie am Beispiel von Monika Fluderniks Towards a 'Natural' Narratology.* In: Nünning, Ansgar / Nünning, Vera (Hgg.) (2002): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie.* Trier: WVT, 219-242.

Anmerkungen

- 1 Vgl. das Konzept des ‚Scripts‘ von Schank und Abelson, das sich insbesondere auf Schemata für Ereignisfolgen und zwischenmenschliche Interaktionen in alltäglichen Situationen und die damit verbundenen kognitiven Prozesse bei Sender und Empfänger bezieht. (Vgl. Schank/Abelson 1977, 36-67)
- 2 Auf der ersten Ebene, dem „schema of agency“ oder auch „action“ genannt, handelt es sich um einen ziel- und textorientierten Prozess. Dabei geht es um Tätigkeiten des aktiven Planens sowie um Beobachtungen von Ereignissen und die Reaktion darauf; um Wertungen seitens des Erzählers und um Korrelationen mit anderen Ereignissen. Auch das Erfassen von Ursache und Wirkung wird hier mitberücksichtigt. Die Rolle des Erzählers ist nichtsdestoweniger sehr vage definiert, es wird nicht klargestellt, ob dieser festgelegt sein muss oder optional handzuhaben ist.
Auf der zweiten Ebene werden die vier Grundstandpunkte erläutert, die für den verstehenden Zugang zu einer Geschichte zur Verfügung stehen. Alle vier beziehen sich auf die Vermittlung der Erzählung. Es wird zwischen dem realweltlichen Skript des Erzählens, dem realweltlichen Schema der Wahrnehmung und dem Zugang zu den eigenen, in Erzählung umgewandelten Erlebnissen unterschieden. Diese Erzählschemata werden als ‚makrostrukturell‘ bezeichnet und umfassen die Grundrahmen des Sprechens, Betrachtens, Erlebens und des kulturellen Wissens. Das vierte Schema ist die Handlung selbst, welche sich zwar stark auf Ebene I bezieht und weniger auf das Erzählerlebnis,

dieses Schema umfasst jedoch nicht nur das Verständnis über zielorientiertes menschliches Handeln, sondern zusätzlich beansprucht es die gesamte prozesshafte Entwicklung der Ereignisseries, weshalb es *de facto* auf der Ebene II angesiedelt ist.

Die dritte Ebene enthält kulturspezifische Genre-Schemata, nach welchen der Leser den Text verorten kann; so wird zum Beispiel schon durch die Bezeichnung ‚Bildungsroman‘ ein bestimmtes Schema hinsichtlich der Leseerwartung abgerufen; aber auch narrative Konzepte kommen ins Spiel, wie das Konzept des Erzählers, die chronologische Anordnung im Text und die auktoriale Allwissenheit im doppelten Sinne: Zum einen ist der Zugang zu den Ereignissen über den Protagonisten und dessen Innensicht gemeint; zum anderen entsteht eine zweite Sicht aus der zeitlichen und räumlichen Kommentierung sowie durch das Aufzeigen von Grenzen des menschlichen Handelns durch den Erzähler.

Die vierte Ebene erzeugt dynamische Abläufe; es kommt ihr eine Impulsfunktion zu, die es dem Leser erlaubt, entsprechend den Ebenen I bis III, weitere Schemata zu finden und so Lücken im Text zu füllen, um die im Text gegebenen Informationen möglichst vollständig zu verarbeiten. (vgl. Fludernik 1996, 43-52)

- 3 Unvermischt Wunderbares sei Todorov zufolge nicht mehr im Bereich des Phantastischen angesiedelt, da sich durch eine solch gänzliche Zuordnung zu einem der beiden Pole die Unschlüssigkeit auflöse und somit auch das Phantastische (vgl. ebd., 40 f.).

Paratext und Metafiktion in *Tintenherz* – wie Buch und Film zusammenhängen

CONSTANZE GLEIXNER

Einleitung

Paratexte spielen in Medien eine wichtigere Rolle, als man zunächst glauben mag. Von Gérard Genette, der diesen Begriff geprägt hat, respektive seinem Übersetzer Dieter Hornig als „Beiwerk“ bezeichnet (vgl. Genette 1992), sind sie keineswegs nur marginale Randerscheinungen, sondern haben Einfluss auf die Rezeption und die Interpretation eines Textes. Die französische Erstaussgabe des Buches über Paratexte von 1989 trägt den Titel *Seuils* (= Schwellen) und verweist damit auf eine weitere Funktion: Paratexte haben ihren Platz zwischen Leser¹ und Text, sie lenken die Lektüre, sind Begleitung und Vermittlung zwischen Rezipient und Text. Sie sind die Schwellen, die der Leser überwinden muss, um zum Haupttext vorzudringen. Genette unterteilt die Paratexte in drei Kategorien, wobei die dritte (Epitexte) für diese Untersuchung nicht von Belang sein soll. Das Genettesche Konzept der Paratexte wurde später unter anderem auch auf den Film übertragen (vgl. z. B. Kreimeier/Stanitzek 2004 oder Böhnke 2007).

Ich möchte hier an einem konkreten Beispiel aus der Kinder- und Jugendliteratur – Cornelia Funkes *Tintenherz* und dessen Verfilmung – zeigen, inwieweit Paratexte einen Einfluss auf die Diegese von Buch und Film haben, wie diese sich durch den Medienwechsel zwar in der äußeren Form verändern, aber dennoch ihre Funktion, den in diesem Fall metafictionalen Charakter der Handlung zu unterstützen und zu verstärken, beibehalten.

Das Buch im Buch

Cornelia Funkes Jugendroman *Tintenherz*, erschienen 2003, beschäftigt sich mit einem Motiv, das bereits in zuvor erschienener Literatur vorkommt:² Es geht selbstreferenziell um Bücher, ums Lesen und vor allem ums „Herauslesen“. Kernpunkt des Geschehens ist die Fähigkeit der Protagonisten Mo und seiner Tochter Meggie, Personen und Gegenstände in Bücher hinein- und aus Büchern heraus-

lesen zu können und sie damit von einer fiktiven Realitätsebene zur anderen zu befördern. Das bringt die beiden in Schwierigkeiten, so dass sie im Verlauf der Handlung gegen den von Mo aus einem Buch namens *Tintenherz* herausgelesenen Bösewicht Capricorn und dessen Gefolgsleute ankämpfen müssen und sie schließlich vernichten. Der Roman ist der erste Teil einer Trilogie, wobei sich das Geschehen im Handlungsverlauf der drei Bände aber immer mehr in der auch für die Protagonisten erst fiktiven, später realen Tintenwelt abspielt (vgl. Heber 2010, 9 f.). Die Geschichte beinhaltet mehrere Ebenen, auf denen die Handlung stattfindet und zwischen denen die Protagonisten ständig hin- und herwechseln. Innerhalb der Diegese, die sich in *Tintenherz* noch in der realitätskompatiblen Welt abspielt, finden narrative Metalepsen statt, wenn eine der Figuren oder auch ein Gegenstand durch das „Herauslesen“ aus der Geschichte die Ebene wechselt, oder dann, wenn der Erzähler in die Welt seiner Fiktion hineintritt. Es handelt sich also um eine Art Grenzüberschreitung, nämlich dann, wenn Figuren zwischen einer fiktionsinternen und einer ebenfalls fiktiven Rahmenwelt des Erzählers hin- und herspringen (vgl. Genette 1998, 151 ff.). Dieses Motiv ist bei Funke auf vielschichtige Weise verarbeitet und ist ein Merkmal der Selbstreferenz in ihrem Roman, weil die Figuren dadurch mit ihrer Fiktionalität konfrontiert werden und so in der Lage sind, die ästhetische Illusion der Geschichte deutlich zu machen. Dieser Topos findet sich in umgekehrter Variante in Michael Endes *Die unendliche Geschichte* wieder: Die Hauptfigur Bastian gelangt im Verlauf der Handlung in die Geschichte des Buches, das er lesend in den Händen hält und das ebenfalls *Die unendliche Geschichte* heißt. Bei Ende unterstützt das Buch als Schleuse die Hauptfigur bei der Bewältigung ihrer Alltagsprobleme, bei Funke soll diese Schleuse vernichtet werden, weil der Bösewicht Capricorn nicht mehr in seine Welt zurückkehren will (vgl. Neuhaus 2005, 363). Nicht nur der Grundgedanke der Handlung in *Tintenherz* entstammt einem Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur, sondern auch die zahlreichen Zitate aus bekannten und hauptsächlich aus dem englischsprachigen Raum stammenden Werken, die Funkes Roman damit nicht nur auf eine Stufe mit dem gängigen Literaturkanon stellen, sondern seine Thematik eindeutig in der Bibliophilie verorten.

Der zum Buch gehörende Film (Regie: Ian Softley) ist eine amerikanische Produktion, kam Ende 2008 in die deutschen Kinos und gibt die Handlung mit einigen Veränderungen im Wesentlichen wieder. Zwar enthält der Film nur Elemente des Buches, ändert aber den Plot zugunsten der Spannung leicht ab, sortiert seine Einzelteile neu und sorgt somit für eine Straffung des Geschehens. Übrig bleibt ein Abenteuerfilm, der viele Stellen des Buches weglässt und die Geschichte auf ihr Wesentliches reduziert. Dies liegt daran, dass die filmische Adaption eines Buches immer mit einer Dramatisierung des Geschehens in der Diegese einhergeht (vgl. Hutcheon 2006, 40) und damit alle Ereignisse in der Filmhandlung wegfallen müssen, die das Geschehen nicht vorantreiben. Der Film soll an den Erfolg der Buchvorlage anknüpfen, indem er in seiner Handlung narrativ ähnlich gestaltet wird wie das Buch (vgl. Erlinger 2008, 233).

Buch und Film *Tintenherz* im Vergleich

Beginnt man beim Buch mit der Auflistung der Paratexte beim Cover, zeigt sich dort bereits in der Umschlaggestaltung, dass Inhalt und Paratext enger miteinander verknüpft sind, als es zunächst den Anschein haben mag. Der Buchtitel macht den Eindruck, als hätte ihn jemand mit Feder und Tinte von Hand geschrieben. *Tintenherz* ist mit einem Cover versehen, das auf das Buchthema verweist, indem die gesamte Vorderseite in kleine Quadrate und Rechtecke eingeteilt ist, die mit reich verzierten Initialen ausgefüllt sind, wobei das Aussehen dieser Felder an die italienische Grotteskenmalerei der Renaissance erinnert. Die dabei verwendeten Buchstaben lassen sich als Initialen der Namen von Protagonisten und der Autorin interpretieren. Dazwischen finden sich Zeichnungen von Fabelwesen, exotischen Pflanzen, Masken und von in der Erzählhandlung auftauchenden Schauplätzen und Motiven. Der Blick wird gelenkt vom Bild des idyllisch aussehenden Dorfes zum Bild mit dem aufgeschlagenen Buch und dem Marder, dessen Schnauze und Schwanz über den Bildrand hinausragen, und zum Bild der bewaffneten Personen vor der Feuerwand, das im Gegensatz zu den anderen durch die Waffen bedrohlich wirkt und daher bereits auf mögliche gefährliche Situationen im Buch hinweist. Vor allem das prominent in der Mitte platzierte Bild des aufgeschlagenen Buches lenkt die Aufmerksamkeit auf sich, da drei seiner vier Ecken ebenfalls über den Bildrand hinausragen und dem Leser damit klargemacht wird, dass es sich um einen Roman über das Lesen handelt.

Der Titel *Tintenherz* trifft über den Inhalt keinerlei Aussage, sondern macht höchstens neugierig und weckt Assoziationen. Beispielsweise erinnert das Wort ‚Herz‘ an die Farbe Rot, ‚Tinte‘ jedoch an Schwarz oder Blau, so dass das Kompositum ‚Tintenherz‘ eher an ein finsternes Herz denken lässt. Da der Buchumschlag allerdings vorwiegend in Rot gehalten ist, liegt der Gedanke an diese Farbe wiederum näher. Das Schriftbild des Titels verrät eine Verbindung des Wortes zur Tinte, zum Schreiben und verweist damit ebenfalls auf Metafikcionalität und Selbstreferenzialität. Insofern ist der Leser mit widersprüchlichen Aussagen konfrontiert, und die Bedeutung des Wortes ‚Tintenherz‘ bleibt zunächst seiner Spekulation überlassen.

Sowohl die Bilder und die Farbe Rot auf dem Umschlag von *Tintenherz* als auch der Buchtitel selbst weisen zudem folgendes Merkmal auf: Sie sind einerseits extradiegetischer Paratext, andererseits sind der Titel als intradiegetischer Paratext und die Zeichnungen als verschriftlichte Bilder Teil der Handlung. Der Paratext wird in diesem Fall als Variation nochmals aufgegriffen und macht so die Dichotomie zwischen Text und Bild deutlich.

Schlägt man das Buch auf und geht weiter im Paratext, stößt man auf zwei Widmungen³ und den Ausschnitt aus einem Gedicht von Paul Celan, bevor die eigentliche Handlung beginnt: „Kam, kam. / Kam ein Wort, kam / kam durch die Nacht, / wollte leuchten, wollte leuchten. / Asche. / Asche, Asche. / Nacht. *Paul Celan, Engführung*“ (*Tintenherz*, 7). Das Zitat ist Teil eines Langgedichts, das sich mit der Deportation und Vernichtung der Juden während des Zweiten

Weltkriegs beschäftigt. Der zitierte Absatz bezieht sich unter anderem auf die Verbrennungsöfen in den Konzentrationslagern, und auch der Titel des Gedichts beschreibt auf zynische Weise die Effektivität der deutschen Vernichtungsmaschinerie („Engführung“ bezeichnet in der Musik eine Steigerung und Verdichtung des Themas bis zum Ende hin; man erkennt hier den Rekurs auf Celans bekannte und zeitlich früher, um 1945, entstandene *Todesfuge*). Auch wenn das Motiv der Asche in Funkes Roman sowohl bei der Verbrennung von Elinors Büchern – mit dieser Verbindung der Topoi soll wohl auf die Bücherverbrennung von 1933 angespielt werden – als auch bei der Figur des Schattens auftaucht („[...] und als sie seinen Namen rief, erinnerte er sich [der Schatten; Anm. d. Verf.]: an all die, aus deren Asche er geformt war, an all den Schmerz und all die Traurigkeit [...]“ (*Tintenherz*, 540)), wirkt das Zitat in einem solchen Kontext zunächst irritierend. Sieht man genauer hin, fällt auf, dass Funkes gesamter Roman vom Motiv der Faszination des Bösen durchzogen ist. Verkörpert durch Capricorn, seine Gefolgsleute und den Schatten, der nur Capricorn gehorcht, besitzt die Diegese ganz konkrete Figuren, an denen sich faschistoide Machtmechanismen festmachen lassen (vgl. Kümmerling-Meibauer 2012, 131). Das Celan-Zitat ist damit eine Art Vorankündigung dessen, was im Buch geschehen wird, und die Verbrennung der Bücher in Elinors Garten das Ereignis innerhalb der Diegese, an dem der Bezug am deutlichsten wird. Auch die Farbsymbolik – schwarz ist Capricorns Kleidung, rot sind die Innenwände der Kirche in seinem Dorf – deutet einerseits auf Gefahr und Blut und andererseits wieder auf die Liebe und das Herz hin, außerdem finden sich beide Farben auf der Hakenkreuzfahne, was ebenfalls auf den Faschismus und seine Mechanismen hinweist.

Die beiden Widmungen vor dem Gedicht von Celan sind neben letzterem der zweite Hinweis auf das intertextuelle Umfeld des Romans: Sie stellen ihn durch die Anspielungen auf J. R. R. Tolkiens Trilogie *Der Herr der Ringe* auf eine Ebene mit der Weltliteratur, gleichzeitig aber wird dieser Eindruck insofern wieder zurückgenommen, als der Wortlaut der ersten Widmung („sogar“) eine hierarchische Unterordnung von *Tintenherz* gegenüber dem *Herrn der Ringe* suggeriert. Die Botschaft der Widmung an den Leser ist also ambivalent. Die zweite Widmung stellt nochmals Tolkiens Werk in den Vordergrund, dieses Mal aber nicht durch eine eindeutige Zuschreibung durch Titelnennung, sondern lediglich durch eine Anspielung auf dort vorkommende Figuren. Zwischen den beiden Widmungen besteht insofern ein inhaltlicher Zusammenhang, als die erste den Titel eines Werkes nennt, die zweite aber zu ihrem hinreichenden Verständnis die Kenntnis seines Inhalts voraussetzt. Sie bauen somit aufeinander auf, außerdem macht Funke so ihre Leser zu Komplizen, weil sie Insiderwissen abrufen und damit die Botschaft senden: Belesenheit verhilft zu Kompetenz in vielen Lebensbereichen.

Die Widmungen bleiben nicht die einzigen intertextuellen Beiträge im Roman. Jedem der 59 Kapitel ist ein Motto vorangestellt, das inhaltlich mit dem Erzählten zu tun hat: Es handelt sich jedes Mal um ein Zitat aus Primärtexten vorwiegend der Kinder- und Jugendliteratur vor allem aus Europa und den USA. Damit entsteht der Hinweis an den Rezipienten, dass es sich bei der vorliegen-

den Lektüre und auch generell bei erzählender Literatur um Fiktion handelt. Zitiert wird unter anderem selbstreferenziell aus Michael Endes *Die unendliche Geschichte*. Auch in der Diegese selbst gibt es immer wieder textuelle Bezüge zu anderer Literatur, entweder, indem diese zitiert bzw. erwähnt oder auf sie angespielt wird; an manchen Stellen wird auch der am Kapiteleingang zitierte Text in der Diegese nochmals aufgegriffen, beispielsweise im Kapitel „Ein Haus voller Bücher“, woher das Motto aus Oscar Wildes *Der selbstsüchtige Riese* stammt. Der Kerntext nimmt dieses Zitat an der Stelle wieder auf, als Mo und Meggie vor dem abweisend wirkenden Tor zu Elinors Grundstück stehen: „'Ein Bild vom Garten des selbstsüchtigen Riesen?' murmelte Meggie, während sie durch die kunstvoll verschlungenen Eisenstäbe lugte.“ (*Tintenherz*, 40) Die Zitate oder Motti stehen nicht nur für sich, sondern werden in gewissem Sinne instrumentalisiert, in die Handlung mit eingebunden und verlieren so ihren Status als außenstehende Elemente. Sie dienen nun der Kommunikation zwischen den Figuren. Die Funktion dieser Variante von Intertextualität besteht also nicht nur darin, „den Rezipienten auf den weiteren Verlauf von TINTENHERZ einzustimmen“ und „die Charaktere der Figuren darzustellen“ (Heber 2010, 81), sondern dem Leser weitere Literatur nahe zu bringen und vor allem, das Hauptthema „Lesen“ nicht nur in der Handlung, sondern auch im äußeren Gerüst, dem Paratext, zu verorten, so dass der Bezug der Protagonisten zur Literatur noch authentischer wirkt und der Paratext zusammen mit dem inter- und intratextuellen Geschehen einen Rahmen bildet. Interessant hierbei ist auch, dass es in *Tintenherz* eine sozusagen fiktive Variante der Intertextualität gibt. Immer wieder wird im Roman aus dem Buch *Tintenherz* zitiert, das in Wirklichkeit natürlich nicht existiert. Dennoch wird der Eindruck aufrecht erhalten, es handle sich dabei um echte Primärliteratur. Es gibt sogar eine Beschreibung des fiktiven Covers:

Dieses Buch hatte einen Einband aus Leinen, silbrig grün wie die Blätter einer Weide. [...] Auf einigen Buchstaben saßen Tiere, um andere rankten sich Pflanzen, ein B brannte lichterloh. [...] Das nächste Kapitel begann mit einem K. Es spreizte sich wie ein Krieger, auf seinem gestreckten Arm hockte ein Tier mit pelzigem Schwanz. (*Tintenherz*, 58)

Dabei fällt auf, dass die Beschreibung große Ähnlichkeit mit dem echten Buchumschlag von *Tintenherz* hat. Innerhalb der Diegese wird somit wieder auf den Paratext verwiesen, oder umgekehrt: Der Paratext stimmt den Leser bereits vor der Lektüre auf den Inhalt des Buches ein, wobei der Verweis hier aber erst auf der zweiten Ebene greift, denn beschrieben wird nicht ein real existentes Buch, sondern ein innerhalb der Handlung zwar reales, in Wirklichkeit aber fiktives, das als Eingangstor zu einer metadiegetischen Erzählebene dient.

Darüber hinaus befindet sich unterhalb der Titelei eine erste kleine Zeichnung, die wie alle anderen Zeichnungen im Buch auch von der Autorin selbst stammt.

Abgebildet auf der Skizze sind bewaffnete Gestalten, die aus einem Buch hervorkommen. Unterhalb der beiden Widmungen und nach etwa jedem zweiten

Kapitel folgt ein kleines Bild, auf dem entweder das bereits Passierte dargestellt oder auf noch Folgendes verwiesen wird. So sieht man beispielsweise nach dem ersten Kapitel die Zeichnung eines Marders. Es handelt sich um denselben Marder, der auch auf dem Buchcover von *Tintenherz* abgebildet ist, derselbe, der innerhalb der Diegese (durch eine Metalepse!) auftaucht, derselbe, der im fiktiven Paratext von *Tintenherz* beschrieben wird, und derselbe, der in der für den Leser von *Tintenherz* immer fiktiven und für die dortigen Protagonisten erst fiktiven, dann realen Handlung von *Tintenherz* erscheint. Anhand dieses Beispiels wird deutlich, wie *Tintenherz* mit den verschiedenen Fiktions- und Textebenen spielt und selbst der Paratext fiktionalisiert wird. Damit werden alle Ebenen durch Querverweise miteinander verbunden, Motive und Themen werden auf verschiedene Arten aufgegriffen und tauchen in jeder im Roman vorhandenen Textform wieder auf. Das Beispiel des Marders verdeutlicht diesen Sachverhalt konkret: Dieses Motiv ist einerseits im realen Paratext von *Tintenherz* (Buchumschlag, Zeichnungen), im fiktiven Paratext von *Tintenherz* (Illustration), metaleptisch in der Diegese von *Tintenherz* und doppelt fiktiv in der Diegese von *Tintenherz* zu finden. Jedes Mal handelt es sich um dasselbe Motiv, jedes Mal jedoch tritt es anders in Erscheinung.

Weitere Paratexte des Buches sind die Kapitelüberschriften und das Inhaltsverzeichnis. Jedes der einzelnen Kapitel – der Erzähler ist autodiegetisch, in der Regel wird aus der Sicht Meggies erzählt – hat ein eigenes Thema, was durch die Überschriften und die darunter befindlichen Motti näher konkretisiert wird. Jedoch deuten die Überschriften nur an, worum es im nächsten Abschnitt gehen soll. Überschriften und Motti ergänzen sich hier gegenseitig, denn die einen unterstützen die anderen, indem die Überschriften die Aussagen der Motti näher erläutern und umgekehrt.

Kapitelüberschriften, Motti und der eigentliche Beginn der Kapitel sind zudem durch kleine Schnörkel voneinander abgetrennt – jeder Kapitelanfang erhält so eine strukturierte und klare Optik. Damit wird dem Leser klargemacht, worum es sich bei den einzelnen Elementen handelt. Die Schnörkel sehen aus, als seien sie von Hand gemalt, so dass wieder der Eindruck von Authentizität und der Verwendung von echter Tinte auf Papier entsteht. Die Strukturierung gibt aber die Reihenfolge und Leserichtung vor und macht einerseits die verschiedenen Fiktions Ebenen klar, während andererseits durch das gleichzeitige Auftauchen der unterschiedlichen Textformen wieder eine Vermischung der Ebenen stattfindet.

Außerdem wirkt die Initiale des ersten Wortes jedes Kapitels wie von Hand geschrieben, was an das Aussehen des Buchtitels erinnert. Der Paratext schlägt so einen thematischen Bogen zur Außenseite des Buches und zur Titelei und ruft dem Leser damit – vor allem in Kombination mit den Motti – immer wieder das zentrale Thema des Schreibens und Lesens ins Gedächtnis.

Alle genannten Paratexte des Buches entfalten ihre volle Funktion und Wirkung allerdings erst im Zusammenspiel. Betrachtet man die Paratexte einzeln, tragen

sowohl Buchcover als auch Titelei, Vignetten, Widmungen, Motti, Buchschmuck, Kapitelüberschriften und Initialen der Kapitel (ausgenommen Inhaltsverzeichnis und Quellenangaben) dazu bei, dass die verschiedenen Textformen hierarchisch nicht mehr voneinander zu unterscheiden sind. Dies lässt den Leser vergessen, fiktionale Realität, fiktionale Fiktion, echte Paratexte und fiktionale Paratexte noch voneinander zu differenzieren. In ihrer Gesamtheit fungieren die Paratexte jedoch als übergeordnetes Element, das die einzelnen Bestandteile und Hinweise auf den metafiktionalen Charakter des Romans zu einer Einheit zusammenfasst und sich zwar außerhalb der Diegese befindet, aber die Lesart des Romans steuert.

Die filmische Adaption von *Tintenherz* besitzt weniger Paratexte als das Buch: Der in der Regel erste dem Kinobesucher begegnende Paratext eines Films ist das Logo der Produktions- und Vertriebsgesellschaft; normalerweise bleibt es unverändert und signalisiert dem Zuschauer, dass nun der Film beginnt. Beim Film *Tintenherz* handelt es sich um das Logo der New Line Cinema.⁴ Kaum ist das Logo von der Leinwand verschwunden, geht das Bild nahtlos in einen schwarzen Nachthimmel mit Vollmond über, durch den plötzlich die Funken eines Feuers stieben, wo normalerweise ein Schwarzbild den Vorspann vom Logo trennt. Die Kamera zeigt nun auch die Flammen des Feuers, und es wird eine Schrift eingeblendet, die noch einmal wiederholt, was bereits bekannt ist: „New Line Cinema presents“. Man sieht eine Hand, die Holz ins Feuer wirft, die Kamera fährt weiter zurück und gibt den Blick frei auf ein junges Paar mit kleinem Kind, dem der Vater eine Geschichte vorliest. Nachdem der Zuschauer erste Informationen über die Gabe des Vaters, Dinge aus Büchern herauszulesen, erhält, wird nun der Titel in Großbuchstaben eingeblendet: *Inkheart*. Da es sich um eine amerikanische Produktion handelt, erscheint der Titel auf Englisch und wurde offenbar auch für den deutschsprachigen Markt nicht eingedeutscht. Die Filmbilder und die Titeleinblendung sind unterlegt mit Musik, wobei sich die Schrift des Titels in goldenen Staub auflöst, zu grauem Staub wird und ein Herz formt. Der Staub geht wiederum nahtlos über in das Bild eines schneebedeckten Berges. Die nun eingeblendete Schrift „12 years later“ erscheint weiter unten im Bild auch auf Deutsch.

Schrifteinblendungen und Titel sind integriert in die Bilder des Films, es gibt keine klare Trennung zwischen Paratext und Text, es existiert keine Grenze zwischen Vorspann und Filmanfang, so dass der Status des Paratexts generell infrage gestellt wird. Der Zuschauer bekommt innerhalb dieser kurzen vom Paratext begleiteten Anfangssequenz einige Hinweise zu Figuren und zur Geschichte, die für das weitere Handlungsverständnis wichtig sind. Es ist im Gegensatz zu älteren Kinder- und Jugendfilmen etwa zwischen 1930 und 1980, bei denen Paratext und Hauptfilm streng getrennt waren, kaum möglich, die Handlung des Films zu verstehen, ohne den Vorspann mit Paratext gesehen zu haben (vgl. Kümmerling-Meibauer 2011, 67 und Kümmerling-Meibauer 2013, 120). Informationen zu den Schauspielern erhält der Zuschauer jedoch zunächst nicht; erst im Abspann, nach dem Ende der Filmbilder, werden mit weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund nach den Mitwirkenden am Film die Namen der Schauspieler genannt. Noch ein-

mal erscheint der Titel und löst sich wie am Beginn erst in goldenen, dann in grauen Staub auf und formt ein Herz.

Interessant hierbei ist vor allem die Kombination der beiden Farben Grau und Gold. Grau kann hier als Farbe eines Schattens und der Figur des Schattens im Roman gelesen werden, die erst der Film richtig anschaulich macht. Diese Figur, zunächst als böse beschrieben („Doch es gab einen, den die Menschen noch mehr fürchteten als Capricorns Männer [...]. Man nannte ihn den Schatten.“ (*Tintenherz*, 539)), gelangt durch eine Metalepse ebenfalls in die realitätskompatible Welt, wechselt dabei aber die Seite. Da Fenoglio, der (für den Rezipienten) fiktive Schriftsteller des Buches *Tintenherz*, den Verlauf seiner Geschichte umgeschrieben hat, dient der Schatten plötzlich nicht mehr dem Bösewicht Capricorn, sondern gehorcht nun Meggie. Er wendet sich jetzt gegen seinen ursprünglichen Herrn und vernichtet diesen. Von der schwarzen, der bösen Seite begibt er sich also auf die weiße, die gute Seite. Grau als Mischung zwischen Schwarz und Weiß beinhaltet beide Farbvarianten und somit beide Seiten, sichtbar wird so die klassische Gut-Böse-Dichotomie. Gold bildet den farblichen Kontrast dazu, denn es findet sich in der Diegese in verschiedenen Formen wieder, ist aber dabei auch nicht ausschließlich positiv konnotiert: Bunt und golden sind beispielsweise die Illustrationen in Elinors Büchern, golden sind aber auch die Münzen, die Mo auf Capricorns Geheiß aus Robert Louis Stevensons *Schatzinsel* liest und an denen sich Capricorn gierig bereichern will. Die Assoziation von Gold als Farbe der Herrlichkeit und königlichen Herrschaft wird damit ironisiert, und auch hier zeigt sich: Gold steht ebenso wie Grau sowohl für die böse als auch für die gute Seite. Der Staub im Titel verweist zudem auf die Figur Staubfinger, der ebenso wie die Farbe Grau keiner der beiden Seiten eindeutig zuzuordnen ist. Sein Verhalten in der Diegese bleibt ambivalent, außerdem fungiert er sowohl im Buch als auch im Film zu Beginn als verbindendes Element zwischen der Tintenwelt und der fiktiven Realwelt. Er scheint nirgendwo zugehörig, und doch findet er in beiden Welten eine Aufgabe und einen Platz.

Der filmische Paratext greift also genau diese für *Tintenherz* konstitutive Dichotomie auf, neu hinzu tritt im Vergleich zum Buch jedoch das Herz-Motiv. Hier beruft sich der Paratext einerseits auf sich selbst, indem ein Teil des Wortes ‚Tintenherz‘ beziehungsweise des englischen Titels *Inkheart* als Symbol dargestellt wird. Im Film verhält es sich jedoch genau wie im Buch: *Inkheart* taucht ebenfalls in der Diegese als fiktiver Titel eines fiktiven, aber physisch vorhandenen Buches und damit als fiktiver Paratext auf, so dass das Herz-Motiv auch darauf verweist. Ein Herz-Symbol ist universell und in jedem Alter verständlich, es passt aus genau diesem Grund gut zu einer Geschichte für Kinder und Jugendliche. Es kann somit als Motto für den gesamten Film gelesen werden. In der Diegese selbst kommt das Herz allerdings nicht vor, es dient in seiner Wiederholung am Ende des Films nur als Schlusspunkt, als Rahmung und als Bekräftigung des Mottos. Anders als das Studio-Logo jedoch hat ein Motto immer thematischen Bezug zur Diegese – im Vergleich zu den anderen Paratexten des Films, worauf auch Mahlknecht hinweist:

In relation to the paratextual elements of a film, the motto [...] occupies a special position: although the company logo, cast of characters, and opening and end credits provide information about the production history of a specific film, the motto [...] always relates to its thematic and (at least indirectly) narrative aspect. (Mahlknecht 2016, 36)

Hierbei gilt es zu beachten, dass filmische (und auch literarische) Motti in der Regel aus Zitaten oder Sinnsprüchen bestehen – immer ist also Schrift involviert. Das Herz-Motiv enthält jedoch keinerlei Schrift, es entzieht sich somit einer eindeutigen Zuschreibung und Interpretation. Es handelt sich allerdings um ein greifbares Symbol, das zumeist positiv konnotiert ist und damit schon zu Beginn auf den guten Ausgang der Geschichte hinweist, das eindeutigen Bezug zum Thema ‚Tintenherz‘ hat und dessen Deutung jedem Zuschauer dennoch selbst überlassen bleibt.

Der daran anschließende Hinweis „12 years later“ wird im Gegensatz zum Titel ins Deutsche übersetzt und in einem Untertitel angezeigt. Verschiedene Erklärungsansätze sind denkbar, am wahrscheinlichsten ist jedoch die Annahme, dass der Filmtitel zu den im Film immer wieder auftauchenden Büchern mit demselben Titel passen soll. Damit ist gewährleistet, dass der Paratext die Funktion erfüllt, einerseits als eine Verlängerung der Handlung über die Bilder hinaus zu funktionieren, andererseits als eine Betonung des Topos ‚Inkheart‘ und der Wichtigkeit von Büchern und Geschichten. Der rote Faden, der durch die Wiederholungen des Titels auf verschiedenen Ebenen – das Wort ‚Inkheart‘ verbindet so Text mit Paratext, also intra- mit extradiegetischen Elementen – entsteht, wäre durch eine Untertitelung nicht mehr garantiert, sondern durchbrochen.

Mit der Wiederholung des Titels und des Herz-Symbols am Ende des Films bildet der Paratext einen Rahmen um den Film, der das Geschehen einfasst und ihm eine klar abgegrenzte Form verleiht. Der Paratext markiert eine klare Grenze zwischen dem Film und seinem Ende.

Im Gegensatz zu den Opening Credits sind die Namen der Mitarbeitenden und der Schauspieler nicht mehr in die Filmhandlung eingebettet, sondern werden auf neutralem Hintergrund präsentiert. Dennoch verhält es sich bei diesem Paratext, der Auflistung der Namen, wie bei jedem Hollywood-Film: Er deutet generell in zwei Richtungen, einerseits nach außen auf den Film als künstliches Produkt, andererseits nach innen auf die Diegese des Films (vgl. Mahlkecht 2016, 67). Diese Ambivalenz versucht der Film *Tintenherz* zu minimieren, indem er die Namen der Schauspieler außerhalb der Filmbilder platziert und damit die Tendenz für diesen Paratext vorgibt. Die klare visuelle Trennung am Ende von Text und Paratext soll durchschaubare Verhältnisse schaffen, gleichzeitig aber ist diese Trennung nicht so abrupt, dass der Zuschauer irritiert wird und Fiktion mit Realität verwechseln könnte.

Die in diesem Fall vorhandenen Paratexte – Studio-Logo, Opening und Closing Credits, Schrifteinblendung – sind, abgesehen vom Titel, weniger dazu da, den me-

tafikionalen Charakter der Handlung herauszustellen, als zunächst die Aufgabe zu erfüllen, durch ihre dem Film (Text) hierarchisch untergeordnete Position den zugehörigen Haupttext attraktiver und dem Zuschauer klar zu machen, dass es sich beim vorliegenden Film um Fiktion handelt (vgl. Mahlke 2016, 9 und 15).

Die Auswirkungen des Medienwechsels

Eine wichtige Rolle hierbei spielt die Frage nach der Veränderung der Paratexte beim Übergang vom Buch zum Film. Im vorliegenden Fall ist zu beobachten, dass die Paratexte des Buches in der Diegese des Films teilweise wieder aufgegriffen werden. Sie rekurren also aufeinander und bilden so eine Verbindung sowohl untereinander als auch zwischen Buch und Film. Generell lassen sich die einzelnen Medien bei einem Medienwechsel semantisch nicht voneinander trennen, auch wenn bei einer Literaturverfilmung schlussendlich nur noch der Film „materialiter präsent“ ist (vgl. Berndt/Tonger-Erk 2013, 163 f.). Payrhuber spricht in diesem Fall sogar von einem doppelten Medienwechsel, bei dem einerseits technisch ein Medium in ein anderes transformiert wird und formal in eine andere Kunstform wechselt (Payrhuber 2007, 62).

Ein erster Hinweis auf eine paratextuelle Verbindung zwischen Buch und Film ist bereits der Titel *Tintenherz* respektive *Inkheart*. Hier verhält es sich genauso wie im Buch: Die Titelei ist einerseits Paratext, andererseits taucht der Begriff in der Diegese als für den Zuschauer fiktives Buch wieder auf, dessen fiktiver Titel *Inkheart* daher innerhalb der Handlung echter und für den Zuschauer ebenfalls fiktiver Paratext ist. Folglich besitzt auch der Film unterschiedliche textuelle und fiktionale Ebenen, die auf diese Weise miteinander vermischt und verbunden werden. Hier wiederholt die Diegese sowohl den Paratext des Buches *Tintenherz* als auch den des Films. Extra- und intradiegetische Elemente werden so miteinander kombiniert, dass die nun fast aufgehobenen Grenzen zwischen Paratext und Text dem Zuschauer das Eintauchen in die Illusion erleichtern. Das Modell aus dem Buch, eine Vermischung und Verbindung der textuellen Ebenen, wird im Film explizit übernommen, da es für die Geschichte konstitutiv ist.

Nachdem der Titel ausgeblendet wurde, sind Bilder von alten reich verzierten Büchern zu sehen, was im Buch als Illustration umgesetzt wird und auch auf dem Buchcover dargestellt ist. In der im vorigen Abschnitt genannten Beschreibung des fiktiven Paratexts werden ebenfalls bunt illustrierte und ausgeschmückte Buchstaben genannt, wie sie auch im echten Paratext als Initialen und Bilder auf dem Buchumschlag zu finden sind. Darauf verweist der Film mit diesen Bildern und kann daher noch einen Schritt weiter gehen als das Buch: Dieses durchmischt und verbindet textuelle und paratextuelle Ebene, im Film passiert dies ebenfalls mit dem zusätzlichen Schritt des Rückverweises auf das Buch.

Dies ist allerdings nicht der einzige Verweis auf die Bilder des Buchcovers. Auch der Marder wird nach wenigen Filmminuten in die Handlung eingeführt,

der im Roman zunächst ja, abgesehen vom Bild auf dem Buchumschlag, immer noch nur als Zeichnung nach dem ersten Kapitel zu finden ist. Im Film taucht der lebendige Marder zusammen mit Staubfinger auf einem Marktplatz auf und sieht genauso aus, wie Funkes Roman ihn im Paratext darstellt.

Auch auf die am Beginn jedes Buchkapitels stehenden Zitate verweist der Film, beispielsweise, indem die Kamera den Titel eines der brennenden Bücher vor Elinors Haus zeigt: Aus dem *Zauberer von Oz* wird auch im Roman zitiert. Zudem liest Darius im Film aus *Rapunzel* vor, und Meggie erwähnt das *Mädchen mit den Schwefelhölzern*, ebenfalls Geschichten, aus denen oder zumindest deren Titel in Funkes Roman zitiert wird. Als Mo über Capricorns Dorf sagt, es sähe genauso aus wie auf den Zeichnungen im Buch, könnte man dies zwar wieder als Verweis auf die Bilder im Roman lesen, gleichzeitig aber tritt hier eine Doppelsinnigkeit zutage, da offen bleibt, welches Buch nun gemeint ist: Mos Aussage trifft sowohl auf das im Film vorkommende Buch *Tintenherz* – Text – zu, als auch auf Funkes Romanvorlage gleichen Titels, auf deren Vorderseite eine Abbildung von Capricorns Dorf – Paratext – zu sehen ist.

Interessant hierbei ist, dass durch die Adaption auch der Topos des „Buches im Buch“ variiert wird: Es handelt sich nun nicht mehr um ein Buch, in dessen Handlung ein Buch vorkommt, sondern nun um einen Film, in dem ein Buch vorkommt. In beiden Fällen beinhaltet ein Medium ein anderes Medium, im zweiten Fall jedoch wird ein altes mit einem neueren Medium anderer Medialität kombiniert. Will man noch einen Schritt weiter gehen, kann man diese Konstellation als fiktionale und inhärente Intermedialität bezeichnen, als eine weiterentwickelte Variante der oben genannten fiktionalen Intertextualität in Funkes Roman. Es handelt sich hierbei nämlich nicht um Intermedialität im üblichen Sinn, vielmehr thematisiert und zitiert der Film ein Buch, das in der Realität des Zuschauers nicht existiert. Der Film bezieht sich somit nicht auf ein von ihm verschiedenes und physisch existentes Medium, sondern auf eines, das nur innerhalb der Diegese vorkommt, also letztendlich auf sich selbst.

Zusammenfassung

Die Analyse hat verdeutlicht, dass Paratexte in Kinder- und Jugendbüchern und deren Verfilmung eine wichtige Rolle für Verständnis und Interpretation des Geschehens spielen. Paratexte sind aufgrund ihrer vom Haupttext abgesonderten Position relativ leicht vom Haupttext zu unterscheiden. Dennoch ergibt sich ihre Bedeutung nur in direkter Korrelation mit dem Haupttext.

Im konkreten Fall von *Tintenherz* zeigt sich, dass die Paratexte sowohl im Buch als auch im Film das Hauptmotiv der Metafiktion unterstützen: Im Buch gibt es zahlreiche und in der Form ihres Auftretens unterschiedliche Paratexte, die bei genauem Hinsehen variiert, wiederholt und so miteinander verbunden werden. Im Film dagegen sind die Paratexte weniger zahlreich und vielfältig, dafür werden einige der Buch-Paratexte für den Film verändert und dort wiedergegeben,

so dass Buch und Film nicht nur intradiegetisch-intradiegetisch, sondern auch extradiegetisch-intradiegetisch miteinander verbunden sind.

Die Paratexte im Buch steuern die Aufmerksamkeit des Lesers hinsichtlich der verschiedenen Textformen und Fiktionsebenen. Dem Rezipienten wird verdeutlicht, welche Ebenen es gibt und wie sie zusammenspielen, gleichzeitig jedoch machen die Paratexte auf diese Weise klar, dass es sich bei *Tintenherz* um Fiktion handelt.

Auch im Film weisen Credits, Logo und Schrifteinblendung auf dessen filmische fiktionale Beschaffenheit hin, wogegen die aus dem Buch übernommenen Paratexte innerhalb der filmischen Diegese wieder den metafiktionalen Charakter der Handlung unter anderem durch einen Rekurs auf extradiegetische Elemente unterstreichen. In beiden Medien wäre folglich ohne Paratexte einerseits das Verwirrspiel der Fiktionsebenen weniger anschaulich, andererseits würde dem Rezipienten weniger klar vor Augen geführt, dass die gesamte Tintenwelt trotz allem fiktional ist.

Literatur

Primärliteratur:

- Celan, Paul (1959): Sprachgitter. Frankfurt/Main: Fischer.
 Christian, Peggy (1995): *The Bookstore Mouse*. San Diego, New York, London: Harcourt Children's Books.
 Ende, Michael (1979): *Die unendliche Geschichte*. Stuttgart: Donauland.
 Funke, Cornelia (2003): *Tintenherz*. Hamburg: Oetinger.
 Gaarder, Jostein (1997): *Sofies Welt. Roman über die Geschichte der Philosophie*. München: Hanser.
 Lynch, Patricia (1999): *The Turf-Cutter's Donkey*. Dublin: Poolbeg Press Ltd.
 Tolkien, J. R. R. (1999): *Der Herr der Ringe*. Stuttgart: Klett.

Sekundärliteratur:

- Berndt, Frauke / Tonger-Erk, Lily (2013): *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: Schmidt.
 Böhnke, Alexander (2007): *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*. Bielefeld: transcript.
 Erlinger, Hans Dieter: *Emil und die Detektive – ein Roman und zwei Filme*. In: Lecke, Bodo (Hg.) (2008): *Mediengeschichte, Intermedialität und Literaturdidaktik*. Frankfurt/Main: Lang, 233-252.
 Genette, Gérard (1998): *Die Erzählung*. München: Wilhelm Fink (UTB 8083).
 Genette, Gérard (1992): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
 Heber, Saskia (2010): *Das Buch im Buch. Selbstreferenz, Intertextualität und Mythenadaption in Cornelia Funkes Tinten-Trilogie*. Kiel: Ludwig.
 Hutcheon, Linda (2006): *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
 Klimek, Sonja (2009): *Die Metalepse in der zeitgenössischen Kinder- und Jugendliteratur. Ein paradoxes Erzählphänomen im Zeitalter der Medialisierung*. In: interjuli. Internationale Kinder- und Jugendliteraturforschung 1 (2009), 5-22.
 Kreimeier, Klaus / Stanitzek, Georg (Hgg.) (2004): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Berlin: De Gruyter.
 Kümmerling-Meibauer, Bettina (2011): *Didaktik der Paratexte*. In: Baum, Michael / Laudenberg, Beate (Hgg.): *Jahrbuch 2011/Medien im Deutschunterricht, Themen-Schwerpunkt Illustration und Paratext*. München: kopaed, 50-74.
 Kümmerling-Meibauer, Bettina (2012): *Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- Kümmerling-Meibauer, Bettina (2013): Paratexts in Children's Films and the Concept of Meta-Filmic Awareness. In: *Journal of Educational Media, Memory and Society*, Volume 5, Issue 2 (2013), 108-123.
- Mahlknecht, Johannes (2016): *Writing on the Edge. Paratexts in Narrative Cinema*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Neuhaus, Stefan (2005): Cornelia Funke: *Tintenherz* (2003). In: ders.: *Märchen*. Stuttgart: A. Francke (UTB 2693), 358-364.
- Payrhuber, Franz-Josef (2007): Literatur zum Sehen. Einige Überlegungen zur Verfilmung von Kinder- und Jugendbüchern. In: Payrhuber, Franz-Josef / Schulz, Gudrun (Hgg.) (2007): *Lesen – Hören – Sehen. Kinder- und Jugendbücher in anderen Medien und Vorschläge zur Unterrichtsgestaltung*. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 60-65.
- Schipperges, Ines (2013): *Ende gut, alles gut? – Konflikt, Wendepunkt und Rettung als dramatisches Moment bei Erich Kästner, Michael Ende und Cornelia Funke*. Hamburg: Kovač.

Anmerkungen

- 1 Mit der männlichen Form sind selbstverständlich alle Gender-Zugehörigkeiten angesprochen.
- 2 Vgl. z. B. Ende, Michael: *Die unendliche Geschichte* (1979); Lynch, Patricia: *The Turf-Cutter's Donkey* (1934); Christian, Peggy: *The Bookstore Mouse* (1995); Gaarder, Jostein: *Sofies Verden* (1991).
- 3 „Für Anna, die sogar den ‚Herrn der Ringe‘ zu Seite legte, um dieses Buch zu lesen [...]“ und „Und für Elinor, die mir ihren Namen lieh, obwohl ich ihn nicht für eine Elbenkönigin brauchte.“
- 4 2008 in Warner Bros. integriert.

Miszelle

Österreichische Kinder- und Jugendliteratur wiedergelesen: Rusia Lampels zionistische Jugendbücher *Der Sommer mit Ora* und *Eleanor*

SUSANNE BLUMESBERGER

Die aus Galizien stammende Rusia Lampel (1901–1978) kam mit acht Jahren nach Wien, war im zionistischen Jugendbund aktiv und reiste mehrmals nach Palästina, wohin sie 1934 endgültig übersiedelte. In ihren Werken thematisierte sie vor allem die israelische Jugend der 1960er-Jahre. *Der Sommer mit Ora*, 1964 erstmals erschienen, später mehrmals neu aufgelegt, in das Französische, Englische und Amerikanische übersetzt und mit der Prämie des Deutschen Jugendbuchpreises ausgezeichnet, sowie der Fortsetzungsband *Eleanor. Wiedersehen mit Ora*, erstmals 1965 und bereits ein Jahr später in zweiter Auflage erschienen, sind vor allem deshalb interessant, weil hier detailliert das Leben von israelischen Kindern und Jugendlichen beschrieben wird. Im Fokus stehen aus Europa eingewanderte Familien und ihre durch die neue Sprache, das ungewohnte Klima und die kulturellen Unterschiede hervorgerufenen Probleme. Besonders bemerkenswert ist in diesen Tagebuchromanen die Figur der Eleanor, eines typischen, an Luxus gewöhnten „American girl“, das der Protagonistin Ora, deren Eltern aus Österreich stammen, nach einigen Begebenheiten schließlich eine gute Freundin wird.

Im ersten Band ist einleitend ein Satz aus Martin Bubers Rede am Jugendtag in Wien 1918 zitiert: „Die Jugend ist die ewige Glückschance der Menschheit“ (Lampel: *Der Sommer mit Ora*, 1964, 5). Der Roman beginnt am 22. Juni 1961 und endet am 12. September desselben Jahres. In diesen Monaten berichtet die 15-jährige Protagonistin Ora über ihre Familie, über das Leben in Jerusalem und über die erste Liebe. An manchen Stellen wird auch der Holocaust erwähnt:

Wenn Ima, was sehr selten vorkommt, von ihrer Mutter spricht, kostet es sie immer eine Anstrengung, das Zittern in ihrer Stimme zu beherrschen. Ich weiß das schon und schaue immer weg. Ihre Mutter ist in einem Lager umgekommen. Darüber spricht sie mit niemandem – ich glaube nicht einmal mit Aba. (Lampel: *Der Sommer mit Ora*, 1964, 35)

Die Kobelmans, die Eltern der dreizehnjährigen Amerikanerin Eleanor – benannt nach Eleanor Roosevelt –, lebten gemeinsam mit Oras Eltern in einer so

genannten „Sammelwohnung“. Beiden Familien gelang es schließlich nach Israel zu gelangen. Während sich die Eltern von Ora rasch einlebten, blieb das Einwanderungsland den Kobelmanns eher fremd, und sie nahmen die erste Möglichkeit wahr, um in die USA zu gehen. Aus Angst vor Verachtung gingen sie ohne Abschied weg, diesen „Verrat“ an Israel konnten ihnen Oras Eltern lange nicht verzeihen.

Auch die Spuren, die Konzentrationslageraufenthalte hinterlassen haben, werden von Lampel thematisiert. Als Ora und Eleanor eine Freundin besucht, lernen sie die Großmutter des Mädchens kennen, die die auf ihrem Arm eintätowierte Nummer aus Auschwitz unter langärmeligen Kleidern versteckt und, wenn sie sich wäscht, einen Verband anlegt, als wäre es eine Wunde.

Im zweiten Band, der den Zeitraum 3. Oktober 1963 bis 6. April 1964 umfasst, sind erneut Tagebucheinträge abgedruckt, diesmal jedoch aus der Sicht von Eleanor. Diese ist nach zwei Jahren nach Israel zurückgekommen, diesmal gemeinsam mit den Eltern. Die nun 15-Jährige beschäftigt sich vor allem mit dem Aussehen, aber auch ernste Themen werden angesprochen. Die Eltern von Eleanor stammten ursprünglich aus Wien, ihre Großeltern mütterlicherseits wurden im Holocaust ermordet, eine Tatsache, die Eleanor nicht verwunden kann:

[...] ich konnte es nicht ändern, ich hasse es, wenn sie von ihren Eltern zu erzählen beginnt. Warum tut sie mir das an? Ich bin ja nicht schuld an dem Unglück, das sie betroffen hat, nicht wahr? Wozu soll ich immer daran erinnert werden? Warum muß ich traurig sein wegen Menschen, die ich nie gekannt, nie gesehen habe. Es ist doch nicht gerecht von ihr, daß die im Grunde das von mir verlangt. (Lampel: *Eleanor* 1965, 68 f.)

Der schon lange vor der NS-Zeit schwelende Antisemitismus in Österreich wird ebenfalls angesprochen, wenn etwa Eleanors Vater meint:

In Wien war ich nie wirklich zu Hause. Immer, wenn die Leute erfuhren, daß ich in Budapest geboren und obendrein noch jüdisch war, rückten sie vorsichtig von mir ab. Das war noch vor Hitler. Antisemitismus gab es immer schon! (Lampel: *Eleanor* 1965, 159)

Lampel greift auch noch ein anderes Thema auf, nämlich den Umgang der dritten Generation mit Schuld. So möchte Franziska, ein Mädchen aus Deutschland, deren Großvater während des Nationalsozialismus aktiv war, im Kibbuz leben und möglichst gut zu den Menschen zu sein, um damit auch die Schuld ihres Großvaters abzutragen.

Die beiden Werke wurden recht rasch positiv aufgenommen. Über den ersten Band heißt es in der Fortsetzung in einer Rezension von Radio Bern: „Es ist ein sehr wertvolles Buch und sicher eines der wenigen, das man gerne noch einmal liest, auch wenn man schon älter als 15 Jahre geworden ist.“ (Lampel: *Eleanor* 1965, 264)

In *Die Zeit* vom 27.11.1964 kann man lesen:

Was diesen oft sehr spannenden Tagebuchbericht über einen Sommer aber zu einem der besten Mädchenbücher dieses Jahres macht, ist weder das reiche Informationsmaterial über Israel, das er bietet, noch die Natürlichkeit, mit der hier ein Familienleben geschildert wird, so wichtig beides auch sein mag. Das eigentlich Exemplarische des Buches ist vielmehr, daß es hier einer Autorin gelungen ist, ein Mädchenbuch mit seinen ganz spezifischen Problemen zu schreiben, und daß diese Probleme doch mit denen der ganzen Gesellschaft verknüpft werden, in denen sich das individuelle Dasein entfaltet. (Giachi 1964)

Malte Dahrendorf schrieb im *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*:

„Ora“ und „Eleanor“ sind als literarische Analyse der Situation der israelischen Jugend anzusehen, einer Jugend, die zum einen durch die spezifisch historischen Bedingungen Israels (Generations- und Einwanderungsproblem) und zum anderen durch allgemeine Bedingungen westlicher Industriegesellschaften geprägt ist (Konsumreiz, verfrühter Lebensgenuß). Die Ich-Erzählerinnen der beiden Romane, junge Mädchen von 15/16 Jahren, repräsentieren dabei vor allem den kulturellen Einfluß des Westens in Israel (Askenasim) oder – soziologisch gesehen – den gebildeten Mittelstand des Staates, der die leitenden Positionen in der Hand hat. (Dahrendorf 1977, 307)

Lampel hat

an dem neuen Typ eines soziologisch fundierten Jugendromans mitgewirkt [...] und bekennt sich dabei zu den Werten: Erhaltung bzw. Durchsetzung einer eigenständigen Jugendkultur gegen frühen Lebensgenuß, Abbau von – auch rassistischen – Vorurteilen, Wendung gegen den ‚verschrobene[n] Idealismus‘ der älteren Generation (der Einwanderer und Pioniere). (Dahrendorf, 1977, 308)

Aus heutiger Sicht sind beide Bände als aussagekräftiges Zeitdokument zu betrachten. Sie geben einen Einblick in eine Zeit, die uns aus der Perspektive von Betroffenen heute kaum mehr zugänglich ist. Während es mittlerweile mehrere Werke über Flucht und Vertreibung gibt, fehlen Berichte über die Herausforderungen, denen sich EinwanderInnen in Israel stellen mussten, fast vollständig.



Lampel, Rusia (1964): *Der Sommer mit Ora*. Wien: Verlag für Jugend und Volk. [3. Aufl. 1966]; [Nachdr.] Gütersloh: Bertelsmann 1966; Wien: Donauland 1967, 1969.



Lampel, Rusia (1965): *Eleanor. Wiedersehen mit Ora*. Wien: Verlag für Jugend und Volk. [2. Aufl. 1966].

Literatur:

Primärliteratur:

Lampel, Rusia (1964): *Der Sommer mit Ora*. Wien: Verlag für Jugend und Volk. [3. Aufl. 1966]; [Nachdr.] Gütersloh: Bertelsmann 1966; Wien: Donauland 1967, 1969.

Lampel, Rusia (1965): *Eleanor. Wiedersehen mit Ora*. Wien: Verlag für Jugend und Volk. [2. Aufl. 1966].

Sekundärliteratur:

Blumesberger, Susanne (2014): *Handbuch der österreichischen Kinder- und Jugendbuchautorinnen*. Band 2. Wien: Böhlau, open access unter: DOI: 10.25365/phaidra.7

Dahrendorf, Malte (1977): Lampel, Rusia. In: *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*. Erarbeitet im Institut für Jugendbuchforschung der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main. Weinheim, Basel: Beltz Verlag, Band 2 I–O, 307f.

Giachi, Arianna (1964): Unbeschwert von veralteten Ideologien. Ein Mädchenbauch aus und über Israel. In: *Die Zeit*, 27. November 1964. <http://www.zeit.de/1964/48/unbeschwert-von-veralteten-ideologien> [Zugriff am 25.2.2018]

Seeber, Ursula (1998): *Kleine Verbündete. Little Allies. Vertriebene österreichische Kinder- und Jugendliteratur*. *Austrian Children's and Juvenile Literature in Exile*. Wien: Picus Verlag.

Rezensionen

Nadia Preindl: Russische Kinderliteratur im europäischen Exil der Zwischenkriegszeit. PL Academic Research Frankfurt am Main [u. a.] 2016 (= Русская литература в Европе / Russian Culture in Europe, Vol. 11), ISBN 978-3-63167020-0. 278 Seiten.

Bei der anzuzeigenden Monographie handelt es sich um die überarbeitete und ergänzte Fassung einer 2014 am Institut für Slawistik der Universität Wien approbierten Dissertation. Wie die Autorin in den Vorbemerkungen schreibt, ging sie von der Hypothese aus, dass Kinderliteratur „gerade im Kontext von Flucht und Heimatverlust ein besonderer Stellenwert zugeschrieben wurde und es folglich Bestrebungen gegeben haben muss, das Schreiben kinderliterarischer Texte zu forcieren“ (8). Im Rahmen einer Einführung werden Problemstellungen zu ‚Forschungslage‘, ‚Literaturwissenschaftlicher Kontext‘ sowie ‚Kindheit im Exil: Die Rolle des Kinderbuches‘ behandelt.



Der Abschnitt ‚Beschreibung und Typologisierung der Quellen‘ (33–37) kann wohl als die Hauptleistung dieser Studie gelten. Denn das publizistische und literarische Schaffen in den diversen Zentren der russischen Diaspora nach dem Exodus infolge der Oktoberrevolution von 1917 zeichnet sich durch Heterogenität aus, und das kinderliterarische Schaffen wurde von den Chronisten dieser Emigration nur am Rande oder gar nicht dokumentiert. Demnach waren die Jahre 1920–1923 der Höhepunkt der russischsprachigen Kinderbuchproduktion außerhalb Russlands. Die Exilverlage, welche diese Sparte führten, befanden sich in Berlin, Prag und Paris. Ab 1923 erschienen russischsprachige Kinderbücher in weiteren Exilländern wie Finnland, Lettland, Schweden, Serbien und Bulgarien und in fernöstlichen Städten wie Harbin, Shanghai und Tianjin. Das erste und quantitativ bedeutendste Zentrum für Kinderbuchproduktion war zu Beginn der 1920er-Jahre Berlin, wo auch Bücher für den sowjetrussischen Markt aufgrund der dortigen schwierigen ökonomischen Lage gedruckt wurden. Wenn sich dem des Russischen nicht mächtigen Leser dieser Studie die von der Autorin erstellte Bibliographie von russischen Kinder- und Jugendbüchern den Titeln nach nicht erschließt, so kann dieser Befund anhand der angeführten Verlagsorte nachvollzogen werden.

Sehr wohl mit Gewinn erschließen sich zwei weitere Hauptkapitel auch ohne Russischkenntnisse. Im Abschnitt ‚Theoretische Diskussionen‘ wird zwei Aspekten Aufmerksamkeit geschenkt: zum einen der Kinderliteratur im Spiegel der pädagogischen Kritik, zum anderen im Prisma der Literaturkritik in der russischen Diaspora. Ein Zentrum der Sammlung und Bewertung von kinderliterarischem Angebot formierte sich während der 1920er-Jahre in Prag rund um die größte russischsprachige pädagogische Zeitschrift in Europa *Russkaja*

škola za rubešom [Die russische Schule im Ausland, 1923–1931]. Als prononciertester Kinderliteraturkritiker wird im Kontext dieser Zeitschrift der serbisch-stämmige Pädagoge Evgenij A. Elačič (1880–1944) vorgestellt, welcher in das Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen emigrierte. Als weiteres Zentrum etablierte sich zu Beginn der 1930er-Jahre in Paris ein ‚Russisches Pädagogisches Museum‘ unter der Leitung der Moskauer Gräfin Varvara N. Bobrinskaja. Die Literaturkritik in der russischen Emigration befasste sich mit den dieser Gattung immanenten Fragen: Verhältnis von Kinder- und Erwachsenenliteratur, dem Umgang mit dem Erbe, ästhetischen Fragen in Bezug auf literarische Formen, und auch einer Märchen- und Phantastik-Diskussion stellte man sich.

Für vier Einzelanalysen hat die Autorin Werke ausgewählt, „welche aufgrund ihrer zeitbezogenen Inhalte und Themen klare Referenz zum Exilkontext“ herstellen und „Kinder russischer Emigranten als Adressaten“ implizieren (85). Man muss dabei bedenken, dass diese Texte für das kinderliterarische Schaffen der russischen Diaspora nicht repräsentativ sind, wie ein Blick auf die Bibliographie von Primärwerken zeigt; es überwogen bei weitem Märchen [skazki] bzw. identitätsstiftende Texte zur russischen Kultur. Da jedoch die Dimension von unzähligen Flucht- und Emigrationsschicksalen nur erahnt werden kann, wird in den ausgewählten Texten auf Helden (und Heldinnen) rekurriert, deren Kindheit von diesem Schicksal geprägt wurde.

Die erste Erzählung trägt den Titel: *Die Abenteuer des Miša Šišmarev* [Priključenija Miši Šišmareva] und erschien 1921 in der kurzlebigen Pariser Kinderzeitschrift *Zelenaja paločka* [Das grüne Stöcklein]. Der Verfasser, Aleksandr A. Jablonovskij (1870–1934), hatte Russland 1920 im Zuge der Evakuierung eines Teiles einer gegen die Rote Armee kämpfenden Freiwilligenarmee durch die Engländer per Schiff in Richtung Nordafrika verlassen. Auf solch einem Fluchtschiff befindet sich der Protagonist dieser Erzählung, der kleine Junge Miša Šišmarev. Erzählt wird, was er dort erlebt. – Autor der zweiten Geschichte ist der prominenteste Kinderbuchautor der russischen Emigration, Saša Černyj (1880–1832). Die Stationen seines Exils waren Vilnius, Berlin, Rom und ab 1924 Frankreich. Sie trägt den Titel *Wunderbarer Sommer* [Čudesnoe leto, 1929] und war erstmalig in der Kinderbeilage der Zeitschrift *Illustriertes Russland* [Illjustrirovannaja Rossija] in Paris erschienen. Held dieser *povest* (= spezifisches Genre in der russischen Literatur, Prosa zwischen Novelle und Roman) ist ein kleiner russischer Junge im Vorschulalter, der in Paris noch ziemlich einsam ist und die Möglichkeit bekommt, den Sommer auf dem Land zu verbringen, zunächst nördlich von Paris und dann in der südlichen Provence auf einem Anwesen, welches von russischen Emigranten bearbeitet wird. Onkel Vasja war aus der Tschechoslowakei zu Besuch gekommen, und mit diesem zusammen verbringt er dort drei elternlose Wochen. Nadia Preindl widmet der Analyse dieser *povest* 50 Seiten.

Dass dieses Werk, wie die Zeitgenossen (z. B. Aleksandr Kuprin) es voraussagen, von Dauer sein werde, beweist die Neuauflage 2013 im Moskauer Verlag ‚Enas kniga‘, und auch eine jüngst erschienene Biographie über Saša Černyj zollt diesem Autor die ihm gebührende Aufmerksamkeit (verfasst von Viktorija D. Milenko, erschienen 2014 im Moskauer Verlag ‚Molodaja gvardija‘). Der dritte vorgestellte Text stammt von dem renommierten Schriftsteller Michail A. Osorgin (1878–1942). Osorgin war Mitglied der linken Partei der Sozialrevolutionäre und verbrachte seine ersten Exiljahre nach Verhaftung von 1907–1916 in Italien. Seine Rückkehr nach Russland endete infolge der Auseinandersetzungen innerhalb der linken Parteien 1921 mit Verhaftung und Verbannung nach Kazan und nachheriger Ausweisung nach Berlin; Osorgin lebte (bis 1937 mit sowjetischem Pass) in Paris; er spielte eine bedeutende Rolle in der Freimaurerszene. Seine Romane fanden ein breites, auch

internationales Publikum (147–150). Soeben erschienen von Osorgin in Neuübersetzung in der ‚Anderen Bibliothek‘ in Berlin *Eine Straße in Moskau* (2015) und *Zeugen der Zeit* (2016). Die Erzählung *Über den persönlichen Beziehungen stehend* [Vyše ličnych otnošenii], erschien in Paris in der von Saša Černyj 1927 herausgegebenen Anthologie *Junges Russland* [Molodaja Rossija] im Zusammenhang mit dem ‚Tag der russischen Kultur‘. Dieser ‚Gedenktag‘ fiel jeweils auf den Geburtstag des bedeutendsten russischen Dichters, Aleksandr S. Puškin (1799–1837). Zwei Freunde, Gymnasiasten, hatten einen nicht näher beschriebenen Zwist; ihre gemeinsame Freizeitbeschäftigung, die Lektüre von Puškin-Texten, ist in Gefahr; ohne jedoch die gegenseitigen Ressentiments aufzugeben, fahren sie mit der gemeinsamen Lektüre fort. Als sie mit den Puškin-Texten durch sind, schlägt der Ich-Erzähler seinem Freund Volodja vor, als Nächstes gemeinsam Dostoevskij zu lesen.

Man muss davon ausgehen, dass die russische Emigration a priori die sowjetische Zivilisation ablehnte. Dieser Befund ist jedoch nicht hundertprozentig zutreffend. Abgesehen von der politischen Einstellung stellt sich die Frage, ob es überhaupt möglich war, in den Zentren der Emigration russischsprachige Bücher, respektive Kinderbücher aus der Sowjetunion zu erwerben. Meist war auch der Kontakt mit den Verwandten nicht möglich, die genaueren Verhältnisse müssten aber erst einmal recherchiert werden. – Der vierte vorgestellte Text: *Durch Protektion. (Erzählung aus dem Emigrantenleben)* [Po protekcii. Razskaz' iz' bžženskoj žizni] erschien 1931 in alter Orthographie in der Pariser Kinderzeitschrift *Ogon'ki* [Die Flämmchen]. Verfasserin ist Varvara N. Cechovskaja (*1882), die schon vor der Oktoberrevolution für Kinder geschrieben hatte; in der Emigration verlieren sich ihre biographischen Spuren. In der Erzählung, die Anfang der 1930er-Jahre in Paris angesiedelt ist, setzt sich der einsame Emigrantenjunge Vanja, der bei seinem Vater lebt, für sein Au-pair-Mädchen ein, eine russische Studentin, die über Finnland nach Frankreich emigriert war und dringend eine Arbeit sucht. Vanja sieht eine Annonce von einer russisch-französischen Firma und spricht beim Direktor vor, um für seine Nanny ein gutes Wort einzulegen. Es klappt mit der Anstellung.

Es folgt eine Zusammenfassung der Forschungsergebnisse in deutscher, russischer und englischer Sprache.

Der Abschnitt ‚Quellenkorpus‘ umfasst ein Verzeichnis von selbständigen Werken sowie Verzeichnisse von belletristischen Beiträgen in den Kinderzeitschriften *Zelenaja Paločka* (1920–1921); *Russkomu mal'čiku* (1926); *Russkaja zemlja* (1928); *Ogon'ki* (1932–1933) sowie in den Almanachen *Cvėten'* (1922); *Molodaja Rossija* (1927); *Kolos* (1928). Unter den selbständigen Werken finden sich auch etliche Titel, die zu Beginn der 1920er-Jahre in Berlin gedruckt primär für den sowjetischen Markt bestimmt waren. An Übersetzungen aus dem Deutschen sind neben Wilhelm Busch und den Grimmschen Märchen Werke von Karl Spindler, Waldemar Bonsels, Georg Wegener, Ludwig Hildebrandt, E. T. A. Hofmann, Max Dauthendej, Richard Demel, Fritz von Ostini und Wilhelm Ruland im Literaturverzeichnis angeführt. Eine Bibliographie der verwendeten Literatur sowie ein Namenregister bilden den Schluss der Studie.

Nadia Preindl hat mit ihrer Forschungsarbeit fast unbekanntes Terrain beschritten¹ und eröffnet uns einen Blick auf Folgen von epochalen historischen Umbrüchen, welche sich im Russischen Reich vor 100 Jahren ereignet haben. Flucht, Emigration, Diaspora, ein Leben

1 Eine Geschichte der russischen Kinder- und Jugendliteratur stellt das Werk: Ben Hellman: *Fairy tales and true stories: the history of Russian literature for children and young people* (1574–2010). Leiden et al.: Brill 2013, dar.

zwischen Kulturen als Kind – dieses Schicksal widerfährt hier und heute, bei uns und anderswo, einer großen Zahl von Heranwachsenden. So kann die Rückbesinnung auf Sorge und Fürsorge der „Ersten Welle“ der russischen Emigration um und für ihre Kinder bei der Bewältigung der heute anstehenden Probleme lehrreich sein.

Gertraud Marinelli-König



Die Österreichische Exilbibliothek 1993-2016. Aus den Anfängen einer Institution. Herausgegeben von Veronika Zwerger für die Österreichische Exilbibliothek im Literaturhaus Wien. Wien: new academic press 2017. ISBN 978-3-7003-1930-6. 64 S.

Seit 23 Jahren ist die Österreichische Exilbibliothek eine Schatzkammer an Wissen, rege genutzt von Studierenden, WissenschaftlerInnen und Interessierten und untrennbar verbunden mit der langjährigen Leiterin Ursula Seeber, zu deren Verabschiedung in den Ruhestand 2016 diese schmale aber reichhaltige Broschüre erschien. „Eine Erfolgsgeschichte“ – so betitelt auch der Leiter der Dokumentationsstelle für

neuere österreichische Literatur, Robert Huez, sein Vorwort. Der Germanist Klaus Amann hielt am 2. Juni 2016 anlässlich ihrer Pensionierung eine Würdigungsrede für Ursula Seeber, in der er nicht nur ihre zahlreichen Verdienste hervorhob, sondern auch den politischen Rahmen, in dem die Exilbibliothek gegründet worden war, erläuterte. Ursula Seeber ist es gelungen, zahlreichen aus Österreich vertriebenen KünstlerInnen wieder einen „geistigen Ort der Rückkehr“, wie es *Der Standard* am 5.11.1998 formuliert hat, anzubieten. Nur durch ihren persönlichen Einsatz konnte dies in einem Ausmaß gelingen, wie man das bei der Gründung nie vorhersehen hätte können. Viele Übergaben der Exilbibliothek ihre privaten Erinnerungsstücke und Vermächtnisse, ein großes und dichtes Netzwerk entwickelte sich.

Die Gründung war laut Amann schwierig und sollte sogar verhindert werden, denn man fürchtete Konkurrenz zu den schon bestehenden Einrichtungen. Dabei stand das literarische Exil seit der Gründung der Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur im Jahr 1965 durch Viktor Suchy, der selbst während des NS-Regimes rassistisch verfolgt gewesen war, im Zentrum der Aufmerksamkeit. Suchy selbst suchte nach den noch lebenden ExilautorInnen und interviewte sie. Ihm gelang es, 1970 die von Mimi Grossberg, einer gebürtigen Wienerin, initiierte erste Exil-Ausstellung, die auch zahlreiche Kinder- und JugendliteraturautorInnen umfasste, von New York nach Wien zu bringen. Er organisierte 1975 gemeinsam mit dem Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (DÖW) das erste internationale Symposium zur Erforschung des österreichischen Exils. Dabei beklagte Suchy, dass die Exilliteratur in Österreich nicht wahrgenommen werde. Unter den 40 anwesenden Exilierten waren viele dabei, die Wien zum ersten Mal nach ihrer Vertreibung besuchten. Im Rahmen dieser Ausstellungseröffnung hatte Klaus Amann in seiner Eröffnungsrede im Beisein des damaligen Bundesministers Rudolf Scholten die Gründung einer Exilbibliothek angeregt. Das anschließend vom Ministerium erbetene Konzept führte dann wirklich im Februar 1993 zur Gründung. Es fanden danach mehr als 200 Veranstaltungen statt, eine große Bibliothek konnte wachsen und eine bio-bibliographische Datenbank zu

österreichischen Kulturschaffenden im Exil aufgebaut werden. Ursula Seeber begleitete – immer nur teilzeitbeschäftigt – all diese Aktivitäten, gab Sammelbände und Kataloge heraus und veröffentlichte zahlreiche Beiträge. Amann streicht in seiner Würdigung aber vor allem auch das Verständnis und die Hilfsbereitschaft von Ursula Seeber heraus, die vielen Exilierten und deren Angehörigen zugutekam und die dafür auch das Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst erhielt. 2016 übergab Seeber die Geschäfte ihrer Nachfolgerin Veronika Zwerger.

Auf 27 Seiten folgt eine Chronologie in Beispielen und Bildern, beginnend mit der Ausstellungseröffnung „Die Zeit gibt die Bilder. Schriftsteller, die Österreich zur Heimat hatten“. In 70 Fotoporträts hielt Alisa Douer die Begegnungen mit EmigrantInnen in Europa, Israel und den USA fest. Die Ausstellung wurde als Wanderausstellung in New York, Jerusalem und Mexiko City gezeigt. 1994 erfolgte unter anderem die Übergabe des Vorrates von Alice Schwarz-Gardos, die auch für Jugendliche schrieb, 1996 wurde die Ausstellung „60 Jahre Aufbau“ eröffnet. 1997 war ein wichtiges Jahr für die Kinder- und Jugendliteraturforschung, denn im Dezember wurde die Ausstellung „Kleine Verbündete. Vertriebene österreichische Kinder- und Jugendliteratur“ eröffnet. Die Kinder- und Jugendbuchautorinnen und -autoren Lore Segal, Shemuel Katz, Doris Orgel und Traudi Reich hielten Lesungen. Das im gleichen Jahr erschienene Begleitbuch, das den gleichen Titel wie die Ausstellung trug, wurde zur Basis für zahlreiche weitere Forschungen im Bereich Kinder- und Jugendliteratur im Exil. 1999 folgte im Literaturhaus die Ausstellung „Mimi Grossberg. Eine österreichische Exilautorin“. Aufbauend auf ihrem 1997 erworbenen Nachlass konnten die zahlreichen Verdienste von Mimi Grossberg gezeigt werden. Sie hat in ihren Werken zahlreiche ExilautorInnen aus der Vergessenheit geholt, unter anderem auch viele Kinder- und JugendbuchautorInnen. Es folgten zahlreiche Ausstellungen und Veranstaltungen zu mehreren Exilautorinnen und -autoren, 2002 erschien der Band „Fred Wander. Leben und Werk“, 2005 fanden die Erich Fried-Tage statt. 2014 wurde die Ausstellung „Zufall heißt uns Zuhause“ von Michael Rohrwasser eröffnet. Abschließend ist „Ein Abend für Ursula Seeber“ am 2. Juni 2016 dokumentiert und die Eröffnungsrede zur Ausstellung „Die Zeit gibt die Bilder“ vom 19. Mai 1992 abgedruckt.

Der Titel, dem Erinnerungsbuch Stefan Zweigs *Die Welt von Gestern* entlehnt, verweist auf die ausgestellten Porträts jener, die vor dem NS-Regime fliehen mussten. Amann thematisiert in seiner Rede auch die Haltung der Deutschen und ÖsterreicherInnen, die nach dem Ende des Krieges den Exilierten ihren Status neideten, weil sie „gescheit gewesen waren, rechtzeitig weggegangen zu sein“, sich vor deren Rückkehr fürchteten, weil sie ihnen Arbeit wegnehmen würden. Die Überlebenden, so Amann, wurden so als „lebende Mahnung“ wahrgenommen. Er wirft der Germanistik vor, sich zwar der großen Namen wie Broch, Canetti, Musil, Werfel oder Zweig gerühmt zu haben, deren Vertreibung und Exil jedoch in der öffentlichen Diskussion ausgespart zu haben. Das Verschweigen des Exils, der Emigration, bzw. die Nennung dieser Begriffe in negativen Zusammenhängen wie Feigheit, Ehrlosigkeit, Fahnenflucht oder Verrat sei ihm in den fünfziger Jahren schon als Kind begegnet. Dies sei deshalb so erschreckend, weil hier ersichtlich wird, welche Macht die Verdrehung von Begriffen durch Hitler und Goebbels auch lange nach der NS-Zeit immer noch hatte. An dieser Stelle verweist Amann auf Hermynia Zur Mühlen, die einen wesentlichen Beitrag zur proletarischen Kinderliteratur geleistet hat und 1933 gegenüber ihrem deutschen Verlag und der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums klarstellte, dass sie Landesverrat begehen würde, wenn sie das „Dritte Reich“ nicht bekämpfen würde. Zur Mühlen hatte sich damit großer Gefahr ausgesetzt; Amann beklagte 1992, dass sie fast vergessen sei.

Umso verdienstvoller ist die Arbeit der Exilforschung, an der die Exilbibliothek (<http://www.literaturhaus.at/index.php?id=6539>) durch ihre zahlreichen Ausstellungen und Publi-

kationen, die im vorliegenden Band aufgelistet sind, sowie durch die umfangreichen Bestände, die hier ebenfalls verzeichnet sind, maßgeblich beteiligt ist. Für die Kinder- und Jugendliteraturforschung ist es wertvoll zu wissen, dass bei der Suche im Online-Katalog der Exilbibliothek nach Büchern, Periodika, Zeitungsausschnitten, Literaturverfilmungen und Hochschulschriften aus dem In- und Ausland gesucht werden kann. Hilfreich ist auch die übersichtliche Auflistung der Bestände, wie beispielsweise von Nachlässen und Autografen, die ca. 6.700 Einheiten umfassende bio-bibliografische Datenbank zu österreichischen Kulturschaffenden im Exil und das umfangreiche Bildarchiv.

Insgesamt ist der vorliegende Band nicht nur aufgrund der Fülle an Information wertvoll, sondern vor allem deshalb, weil er wieder in Erinnerung ruft, wie wichtig die Erforschung des Exils für die österreichische Kultur- und Geistesgeschichte ist und dass dieser wertschätzende Umgang mit den vertriebenen KünstlerInnen nicht immer selbstverständlich war.

Susanne Blumesberger



Verjüngte Antike. Griechisch-römische Mythologie und Historie in zeitgenössischen Kinder- und Jugendmedien, hg. von Markus Janka und Michael Stierstorfer, Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH 2017 (SEKL. Studien zur europäischen Kinder- und Jugendliteratur = Studies in European Children's and Young Adult Literature 5). ISBN 978-3-8253-6715-2. 392 S. ill.

Die Hgg. zeigen in „Verjüngte Antike im Mediendialog – Einleitung“ das weite Einsatzgebiet antiker Stoffe, Motive, Texte, Figuren und Personen in Literatur für junge und jüngste LeserInnen. Diese Aspekte werden in vier Abteilungen in 17 Beiträgen und mit vielen Details analysiert (1. „Mythos, Geschichte und Didaktik“; 2. „Postmoderne Mythenbricolagen

als Arbeit am Mythos“; 3. „Mythos und Film“; 4. „Römische Geschichte reloaded“). Ebenso bunt wie die Zugänge ist die fachliche Heimat der TrägerInnen (vgl. das einleitende Verzeichnis der AutorInnen) und der Index, der eine Fülle von Querbezügen ermöglicht. (Hilfestellungen zu individueller Vertiefung bieten die gut sortierten Auswahlbibliographien am Ende jedes Beitrags.) Zugrunde liegen Vorträge bei der internationalen Tagung „Medusa und Co. reloaded“ (LMU München, 6.-8. Oktober 2015). Für das ansprechende Buchcover zeichnet Michael Stierstorfer verantwortlich.

Zum ersten Großkapitel steuern sechs AutorInnen fünf Beiträge bei (Wilfried Stroh: „Homers ‚Froschmäusekrieg‘: ein Klassiker der Jugendliteratur in der Neuzeit“; Ernst Seibert: „Vom Fürstenspiegel zum Adoleszenzroman. Telemach als literarisches Motiv in der österreichischen Jugendliteratur“; Anita Schilcher und Michael Stierstorfer: „Soll man *Percy Jackson* im Deutschunterricht lesen?“; Laura Zinn: „Camp Half Blood, Mount Olympus Academy & Co. – Die Inszenierung der Schule in Mythenadaptionen des 21. Jahrhunderts“; Sabine Anselm: „Zeitgemäße Helden als Modelle für morgen?! Überlegungen zur Rezeption von (antiken) Heldenbildern in einem (post)modernen Literaturunterricht“). Mit Stroh eröff-

net einer der Doyens der Klassischen Philologie und gleichzeitig einer der umtriebigensten aktiven Sprecher des Neulatein den facettenreichen Band: *Der Froschmäusekrieg* war zwei Jahrhunderte hindurch Europas beliebtestes Kinderbuch. Nuanciert stellt Stroh die Genese und den Wandel der verhängnisvollen Geschichte von der Fabel zum scherzhaften Heldengedicht dar, erläutert, wie die *Batrachomyomachie* in Byzanz zum Schulbuch wurde und danach wieder aus den Kinderhänden in die Bücherschränke der Erwachsenen zurückwanderte. Abschließend wartet er mit der verfolgenswerten Anregung auf, die Walt Disney Studios mögen aus dem ergiebigen Stoff einen abendfüllenden Kinofilm machen – und steuert gleich einige Tipps zur Leinwandtauglichkeit bei. Seibert, der Doyen der österreichischen Kinder- und Jugendliteraturforschung, bleibt mit seinem Telemach-Artikel gleichfalls bei den antiken Wurzeln, spannt den Bogen aber kenntnisreich über Auguste Lechner bis zu Michael Köhlmeier und inkludiert, mit Telemach ein Triptychon bildend, Robinson und Ödipus in seine Darstellung. Neben diesen als Hochliteratur eingestuften Texten rückt bei Schilcher und Stierstorfer die nicht selten zur Trivialliteratur gerechnete *Percy Jackson*-Trilogie in den Fokus – unter dem Gesichtspunkt des didaktischen Mehrwerts und der Lesesozialisation. Auch Zinn beschäftigt sich mit Rick Riordans Büchern und mit drei weiteren Romanreihen, in denen Schule im Zentrum steht und Orten und Mentoren besonderes Gewicht zukommt. Anselm zeigt Helden(de)konstruktion am Beispiel von Äsop, insbesondere an Leo Lionis Bilderbuch *Frederick*, in dem die Fabel von Grille und Ameise auf Mäuse übertragen und die Lebensfreude (bei gleichzeitiger Faulheit) einer Maus (vormals Grille) durchaus auch mit positiven Aspekten versehen wird. Martin Baltscheits *Die besseren Wälder* ist demgegenüber ein kompliziertes und metaphorisches Buch, da der Protagonist, ein Wolf, zur Chiffre für einen getriebenen Menschen wird.

Mit dem letztgenannten Beitrag ist die Überleitung zum zweiten Themenkomplex gegeben. Markus Janka und Michael Stierstorfer schreiben „Von fragmentierten Familienverhältnissen zu Patchworkfamilien: Perseus, Theseus und Herkules in Ovids *Metamorphosen* und aktuellen Kinder- und Jugendmedien“; Bettina Kümmerling-Meibauer behandelt „Unerwartete Wendung und narrative Distanz: Unzuverlässiges Erzählen und antike Mythen in der modernen Kinderliteratur“; Petra Schrackmann und Aleta-Amirée von Holzen vergleichen „Die Götter von gestern und die Kinder von heute: Mythologie-Revisionen in aktuellen Fantasy-Buchserien“; Ludger Scherer analysiert „Antike Schönheit: *Helena* in zeitgenössischen Kinder- und Jugendmedien“; Felix Giesa und Karsten C. Ronnenberg sehen „Zeitgenössische Comics als ‚Arbeit am Mythos‘“; Saskia Heber und Michael Stierstorfer finden Berührungspunkte zwischen „Ovids *Metamorphosen* und Cornelia Funkes Tinten-Trilogie“.

Janka und Stierstorfer widmen sich der Prominenz von Ovids *Metamorphosen* in Kinder- und Jugendmedien am Beginn des dritten Millenniums, wobei besonderes Interesse den z.T. höchst aktuellen Familienkonstellationen zukommt: Neben der Subversivität, die Ovid bei der Darstellung dieser die gesellschaftlichen Normen seiner Zeit sprengenden Lebensformen zeigt, ist die Heutigkeit der Thematik bemerkenswert. (Dieser Beitrag enthält eine Fülle von Originaltext mit deutschen Übersetzungen, was einen (un)mittelbaren Zugang für LeserInnen mit unterschiedlichen Voraussetzungen ermöglicht.) Auch Kümmerling-Meibauer bespricht Unerwartetes, nämlich unzuverlässiges Erzählen, eine Strategie, die man über geraume Zeit ausschließlich in der Erwachsenenliteratur beheimatet sah, da man von Überforderung kindlicher Leser ausging. Bei Schrackmann und von Holzen wiederum treffen antike Mythologie und *urban fantasy* aufeinander, zwei nicht in allen Punkten kompatible Felder, die folgerichtig unter den literaturtheoretischen Konzepten von Mythenvariation, Mythenkorrektur und Mythenkritik diskutiert werden. Wichtig dabei ist v.a., dass in rezenten Werken der freie menschliche Wille über die scheinbare Allmacht der

Gottheiten triumphiert und somit der Autonomie und Eigenverantwortung besonderes Gewicht zukommt. Scherer konzentriert sich auf Helenas Schönheit und konstatiert, dass der Name oft nur aufgrund seiner griechisch-antiken Tönung verwendet wird, ohne direkt auf die Helena Bezug zu nehmen, deretwegen der Trojanische Krieg entflammt ist. Wird ihre Geschichte aufgegriffen, ist dies zudem seltener der Fall als bei diversen männlichen Helden. Giesa und Ronnenberg untersuchen Comics auf mythische Elemente und stellen *Age of Bronze* (ernsthaft und mit historisierendem Anspruch), *Sokrates der Halbhund* (mythenparodistisch, witzig, nachgerade ‚sophisticated‘) und *Wonder Woman – The new 52!* (brutal und blutig) einander gegenüber. Eine besondere Lesefrucht ist der zweite Text in dieser Dreierreihe, da sich der Hund des als etwas ‚tumb‘ gezeichneten Kraftprotzes Herkules analog zu seinem Herrl (bekanntlich einem Halbgott) als Halbhund definiert, was er darin begründet sieht, dass er der Sohn von Zeus‘ Hund ist ... Heber und Stierstorfer gehen minutiös Bezügen zwischen Ovids *Metamorphosen* und Cornelia Funkes *Tintenherz*-Trilogie nach und finden erstaunlich viele Berührungspunkte (Namen, Figuren, Handlungsmuster), die über bloße Spontanparallelen hinausgehen.

Dass Mythos filmreif sein kann, zeigen Reinhold Zwick („Zeus & Co. im Cineplex: Zur Wiederkehr griechischer Götter im Kino der Gegenwart“), Volker Müller („Verjüngtes Atlantis: die Rezeption des platonischen Atlantis-Mythos in Kinder- und Jugendmedien der letzten 40 Jahre“) und Hanna Paulouskaya („Steht Herakles für den Westen? Oder: die griechisch-römische Antike im sowjetischen Animationsfilm“). Zwick untersucht die Kinotauglichkeit griechischer Götter an vielen und zudem zu divergierenden Genres und in mehrere Epochen des 20. und 21. Jh. gehörenden Filmen. Der arbeitsintensive Bogen spannt sich von *Percy Jackson*, *Hercules* und *Krieg der Götter* bis zu ausgewählten Beispielen sog. Sandalenfilme. Müller widmet sich – ausgehend von Platons *Timaios* und *Kritias* (mit dankenswert viel Text und reichlich Hervorhebungen) – dem Faszinosum Atlantis in zahlreichen und erfrischend disparaten Genera (von *Obelix auf Kreuzfahrt* über Walt Disneys *Atlantis* bis zu einer Filmserie der BBC). Ausdrucksstark ist Paulouskayas Beschäftigung mit Herakles im sowjetischen Animationsfilm (reich illustriert mit *screenshots*, da es sich um weitgehend unbekannte Filme handelt). Auch wenn nicht alle Erzählschichten dem kindlichen Verständnis zugänglich waren, so dienten die Filme doch der Verankerung des Stoffes im Bildungsgut.

Geschichte und Geschichtsschreibung für Kinder und Jugendliche, aber auch für Erwachsene stehen im Zentrum der letzten drei Beiträge (Katarzyna Marciniak: „Cicero für Kinder, oder: wie man Erbsen züchtet“; Rüdiger Bernek: „Metapolitik in Sandalen für Jung und Alt? – Robert Harris‘ historischer Roman *Imperium* als Crossover-Phänomen“; Heinz-Peter Preußner: „Orgien, Orgien, wir wollen Orgien!‘ Asterix als Epopöe des Zivilisationsprozesses – auch für heranwachsende Rezipienten“). Reizvoll ist Marciniaks Beitrag über Cicero-Adaptionen wegen der Fülle an Texten und weil sie vergessene Literatur wieder ans Licht zieht: Sie beginnt bei drei älteren Darstellungen (Paul L. Anderson: *A Slave of Catiline*; Isabelle Lawrence: *The Theft of the Golden Ring. A Tale of Rome and Treasure*; James Barbary: *The Young Cicero*). Dazu kommt die Interpretation von zumeist klassischen Cicero-Bildnissen und seine Kurzauftritte in neueren Werken. Nicht selten ist Cicero eine Art „Cicerone“, also ein Reiseführer in die Vergangenheit. Sogar einen Kater namens Cicero gibt es. Schulbücher und (die unvermeidlichen) Merchandising-Artikel runden das Bild ab. (Dieser Beitrag ist vielleicht am symptomatischsten für die gewollt breite Anlage des vorliegenden Sammelbandes; mit einem Augenzwinkern wird die Frage aufgeworfen, ob Cicero nun in der Popkultur angekommen sei.) Bernek analysiert Robert Harris‘ *Imperium*, womit gleichfalls Cicero im Fokus steht, der für Harris aufgrund der Brüche in seiner Person und Karriere zum ergiebigen und interessanten Protagonisten wird. Als Erzähler fungiert Tiro, wodurch

eine gewisse dokumentarische Note erreicht wird. Im letzten Beitrag wendet sich Preußner den Galliern auf Basis von Asterix und seinen Freuden zu. Er zeichnet sie – selbst wenn auch sie nicht gegen so unterschiedliche Phänomene wie Romanisierung, Dekadenz und Assimilierung gefeit sind (vgl. *Die Trabantenstadt*) – als Gegenentwurf zu den strukturierten Römern; der Begriff der „Barbarentopik“ fällt nicht, schimmert aber durch. Bedenkenswert ist Preußners These, die Goten seien die „neue[n], böser[e] Römer“ (377) – mit allen verheerenden imperialistischen Implikationen, die mit der bekannten, aber unverändert guten Annahme verbunden sind, Asterix als Chiffre für die *Résistance* zu begreifen.

Der Sammelband ist ein Florilegium, eine Blütenlese im besten antiken Sinn. Er zeigt, dass es eigentlich nichts gibt im weiten Feld der Kunst für Kinder, wo die Antike nicht irgendwie präsent ist: In den Schulbüchern ist die Antike in ihrer speziellen (und zeittypischen) Aufbereitung für junge LeserInnen längst angekommen, an den Kinderuniversitäten ist sie seit vielen Jahren beliebter Fixstarter, in der Literatur und im Film erlebt sie wellenartig Hochs und Tiefs. – Nach *Pontes IV. Die Antike in der Alltagskultur der Gegenwart* (hg. von Martin Korenjak und Stefan Tilg), Innsbruck-Wien-Bozen 2007 (Comparanda 9), worauf die Hgg. als wichtigen Vorreiter verweisen (19 und 27), ist sie mit diesem schönen Band vollends im Fachdiskurs angekommen – an einem Platz, wo sie bestens positioniert ist, denn wem, wenn nicht den Jüngsten, sollte die Zukunft gehören, die ohne ein vernünftiges Verständnis der Vergangenheit niemals so sein wird, wie man sich das für kommende Generationen erträumt. Weiters bietet der Band das nötige Rüstzeug, um jungen Leuten und ihren MentorInnen den richtigen Zugang zur Antike zu eröffnen. – Und wenn die Menschen des Altertums mit ihren Hervorbringungen – jenseits aller Unbilden und Glücksfälle der Überlieferung – eines verstanden haben, dann war es das: *sub specie aeternitatis* zu agieren, niemals aus Selbstzweck altväterisch, sondern immer praxisorientiert-heutig.

Sonja Schreiner

Lukasch, Peter: Deutschsprachige Kinder- und Jugendzeitschriften. Ein Beitrag zur Geschichte der Kindermedien. Sachbuch. Books on Demand GmbH. Norderstedt 2010, Neuaufl. 2014. ISBN 9783839170052. 401 S.

Die von P. Lukasch im zweiten Untertitel bescheiden gewählte Bezeichnung „Sachbuch“ setzt das Werk a priori in ein Bezugsfeld, das abseits wissenschaftlicher Diskurse steht. Es ist eine ob der Quantität des Dargestellten bewundernswerte Dokumentation eines Sammlers, allerdings um beim ersten Untertitel einzuhaken, wesentlich mehr als bloß „ein Beitrag zur Geschichte der Kindermedien“. Es ist, um dies gleich an den Beginn zu stellen, ein Großwerk, in dem kaum ein Aspekt und kaum ein Titel aus der schier unübersehbaren Fülle an Zeitschriften unerwähnt bleibt, die es aus der nun etwa 250 Jahre währenden Geschichte dieses kinder- und jugendliterarischen Mediensektors zu nennen gibt. Vom *Leipziger Wochenblatt für Kinder* und anderen Periodika der Aufklärung bis zum *Rennbahn-Express* der 1968er-Generation, von Künstler-Illustrationen in KJ-Zeitschriften aus der Zeit der Kunsterziehungsbewegung bis zum Vorschulmagazin *Bussi Bär*,



das bis in die 1960er-Jahre zurück geht, von der *Sparefroh*-Zeitung bis zu den Magazinen des Buchklubs der Jugend erstrecken sich wahrlich große Felder einer Medienlandschaft, Medienkontinente, teils versunken oder vergessen und teils zumindest in der Nostalgie fortlebend, die mit irgendeinem einfachen Kategorienschema gewiss nicht befriedigend zu kartographieren wären; und Lukasch tut gut daran, das erst gar nicht zu versuchen.

In Summe sind es etwa 300 Titel, die in diesem sehr bunten und sehr bewegten Nebeneinander zur Sprache kommen. Ob sie allesamt in gleichem Maße nennenswert sind, ist nur eine von vielen Fragen, die an diesen Literaturssektor zu stellen sind, der ja in weiten Anteilen immer auch Marktsektor ist. Diese wie auch viele andere Fragen sind Ursache dafür, dass dieser Medienbereich in seiner nur schwer zu systematisierenden Vielfalt immer nur am Rande der historischen Kinderbuchforschung mitläuft. P. Lukasch stellte sich damit einer Herausforderung, die man als Einzelperson selbst in jahrzehntelanger Sammler- und Recherchetätigkeit kaum so zu leisten vermag, dass tatsächlich von einer Aufbereitung die Rede sein kann. Es ist dieses „Sachbuch“, so wie es ist und sich eine bisher nicht geleistete Herausforderung zur Aufgabe macht, nun selbst zu einer Herausforderung geworden – einer Herausforderung, der sich die Kinder- und Jugendliteratur- bzw. Buchwissenschaft stellen muss, und dies sowohl in Deutschland, wo sie schon weiter gediehen ist, als auch in Österreich, wo sich bislang kaum jemand diesem Sektor gewidmet hat. Allein dafür ist P. Lukasch auf jeden Fall unumwunden großer Respekt zu zollen.

Die Schwerpunktsetzungen in den elf Kapiteln des Buches folgen in den Formulierungen der Überschriften schlicht der Chronologie, beginnend im 18. Jh., das 19. Jh. in erste und zweite Hälfte teilend und dann das 20. Jh. mit den Zäsuren 1919 und 1945 weiter periodisierend; Kap. 6 behandelt die frühe Nachkriegszeit mit Reduktion auf Österreich, auch das Kap. 7 steht unter einem Österreich-Aspekt, u.zw. dem der Schmutz- und Schund-Debatte. Kap. 8 setzt nochmals 1945 an, u.zw. mit Blick auf Westdeutschland, und Kap. 9 behandelt generell das letzte Drittel des 20. Jh.s; Kap. 10 widmet sich der Situation in der DDR und schließlich Kap. 11 dem Medium in der Gegenwart, nunmehr mit einigen verdienstvollen Statistiken. In dieser durchaus sinnvollen Grobeinteilung werden zu Kap. 1–10 im Inhaltsverzeichnis Unterkapitel aufgereiht, die in überwiegendem Anteil durch die Titel der einzelnen Zeitschriften markiert sind, die kürzer oder länger zur Präsentation gelangen. Mit dieser Gliederung umgeht Lukasch die Problematik einer gattungsmäßigen Binnendifferenzierung etwa nach Lesealter, Geschlecht oder inhaltlicher Ausrichtung, literarischem oder künstlerischem Anspruch, bringt jedoch eine Fülle von Detailinformationen aus der Primär- sowie der teilweise auch zeitgenössischen Sekundärliteratur. Auf diese Weise entsteht eine Kompilation, die zwar keinen systematischen Anspruch erhebt, jedoch Titel für Titel neue Zugänge und Interpretationsmöglichkeiten eröffnet. Zwischen den vielen titelgebundenen Unterkapiteln stehen fallweise solche, die Verleger-, Herausgeber- oder Vereinsinteressen bzw. solche anderer Körperschaften dokumentieren, die als die eigentlichen Initiatoren von KJ-Zeitschriften sehr unterschiedliche Hintergründe von der Pädagogik über Politik und Religion bis zur Firmenwerbung aufweisen. Ein ausführlicher Anhang mit Literaturverzeichnis, Zeitschriftenverzeichnis, Personenregister und einem knappen, aber die wesentlichen Begriffe enthaltenden Schlagwortverzeichnis komplettieren das umfangreiche Werk zu einem in vielfacher Hinsicht aufschlussreichen Kompendium, das auf jeden Fall dokumentiert, dass KJ-Zeitschriften einen weithin unterschätzten Anteil an der Aufgabe haben, kulturelles Gedächtnis zu rekonstruieren.

Ernst Seibert

Bonsels' Tierleben. Insekten und Kriechtiere in Kinder- und Jugendmedien, hg. von Petra Josting und Sebastian Schmideler, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2015. ISBN 978-3-8340-1518-1. 362 S. ill.

Am 12. Mai 2017 fand auf dem Gelände des Wiener Hauptbahnhofs der vielbeachtete Maskottchentag statt. Mindestens so viele Erwachsene freuten sich mit leuchtenden Augen über ein Wiedersehen mit ihren Idolen wie das (eigentliche?) Zielpublikum, die Kinder, die – vielfach als ‚Alibi‘ – mitgebracht wurden. Neben Heidi und Wickie drehten auch Maja und Willi ihre Runden: alle vier in ihren modernen, schlanken Gestalten, nicht mehr als rundliche Animes. Fakt ist: Die HeldInnen der Generation 40+ haben nichts an Attraktivität eingebüßt.

Das fanden auch Petra Josting und Sebastian Schmideler, als sie Ende Oktober 2014 zu einer internationalen Tagung zu „Bonsels' Tierleben“ an die Universität Bielefeld luden. In ihrer Einleitung lassen sie 18 Beiträge Revue passieren, die unterschiedlichste Aspekte berühren. Die „Einführung“ übernehmen Irene Wellershoff mit „Der Wandel der *Biene Maja* in den Animationsserien des ZDF“ und Helga Karrenbrock mit „Waldemar Bonsels, Tierdichter“. Damit wird der Weg von der Fernsehheldin zurück zum Original in Buchform geschlagen und der breite Bogen möglicher Zugänge eröffnet. Wellerhoff sieht Majas optische Anpassung ans 21. Jh. grundsätzlich positiv und weist auf einen Unterschied zur Zeichentrick-Maja der 1970er-Jahre hin; nach ihrer computergenerierten Metamorphose ist Maja noch liebenswerter und integrativer geworden: Sie hat keinen Stachel mehr. – Karrenbrocks Beitrag ist nicht zuletzt deswegen verdientvoll, weil neben Maja auch Bonsels' vergessenes Jugendbuch *Mario und die Tiere* in den Fokus rückt, in dem die Zivilisationsflucht des Waisenkindes Mario in die Natur einer Initiation gleichkommt.

Der Themenblock „Politische Insekten – Insektenstaaten als soziale Modelle in Geschichte und Gegenwart“ mit den Beiträgen von Niels Werber („Kleine Gattungen: Ameisen in Mikroformaten der Literatur“), Gerald Schmidt-Dumont („Politische Aspekte der Kinder- und Jugendliteratur zum Thema Insektenstaaten 1910-1949“) und Ute Dettmar („Ameisen mit Ideen – Staaten mit System. Gesellschaft, Politik und Krieg in neueren Animationsfilmen“) erschließt den RezipientInnen Tiere außerhalb des Bienenstocks: Werber begleitet die Ameise durch die Literatur- und Filmgeschichte, insbesondere als fleißigen Widerpart zur wenig verantwortungsbewussten Grille, und spannt den Bogen von Fabeln bis ins Pixar-Studio. Schmidt-Dumont leuchtet staatenbildende Insekten unter politisch-propagandistischen Aspekten aus – von der Monarchie bis zur Gründung der Vereinten Nationen. Sie weist darauf hin, dass die von ihr besprochenen Bücher in einem Ausmaß mehrfach adressiert sind, dass Kinder die ideologischen Implikationen und Subtexte oft nicht entschlüsseln können. Dettmar widmet sich Animationsfilmen – mit einem Schwerpunkt auf *A Bug's Life* (positive Gemeinschaft) und *Antz* (negative Masse) und instruktiven *side steps* auf Disneys *The Ant and the Grasshopper* und Fleischers *Ants in the Plants*.

Für Internationalität und historische Breite sorgen „Insektenspezifische Länderdiskurse“ mit Julia Brenners „Wenn Insekten den American Dream leben – Roald Dahls *James and the Giant Peach*“, Susanne Blumesbergers „Insekten als Identifikationsfiguren in der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur von 1933 bis 1945“, Ernst Seiberts „Ameisen-Fleiß und Zwergen-Eifer. Literarhistorische Spuren des Kleintierlebens in der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur“, Sebastian Schmidelers „Polli, Mira und Vanessa – Biene Majas



Nachfahren. Insekten und Kriechtiere in Wissen vermittelnden Kinderbüchern der DDR der 1980er-Jahre“, Jana Mikotas „Insekten in der tschechoslowakischen Kinder- und Jugendliteratur“, Annemarie Webers „Die Grille und die Ameise – ein fabelhaftes Paar im sozialistischen Rumänien“ und Bettina Wilds „Die Queste einer Schildkröte. Wieland Freunds Törtel – eine Schildkröte, wie sie im (deutschen und englischen) Kinderbuche steht?“. Brenner taucht in Dahls Universum ein, in dem der Protagonist James auf Insektengröße schrumpft und den Alltag von Grashüpfern und anderen aus der Nähe miterlebt. Das Buch ist eine gelungene Metapher für die USA als *melting pot*, für ein Land, in dem für alle Platz ist. Blumesberger eröffnet den weiten Blick in das kinderliterarische Panoptikum des Dritten Reiches – ein erstaunliches Spektrum, in dem sich die diktatorischen Auswüchse ebenso spiegeln wie Widerstand. Seibert schildert in einem breiten Bogen das Œuvre der AutorInnen zu der Zeit, als Waldemar Bonsels seine *akmé* hatte, darunter liebenswerte Kuriosa wie Josef Pazelts *Käfermenüett*, erschienen zum 160. Todestag von Wolfgang Amadeus Mozart 1951. Schmideler arbeitet Kindersachbücher der DDR auf, insbesondere die wunderbar illustrierte Reihe *Ein Tag aus dem Leben* von unterschiedlichsten Tieren – darunter eine Reihe von Insekten – im Altberliner Verlag. Jedes Individuum bekommt einen Namen und eine gut nachvollziehbare Geschichte, der Phänotyp bleibt realistisch. Mikota begleitet die berühmte Ameise Ferdinand (und einige weniger bekannte seiner KollegInnen) durch den weitläufigen Medienverbund, in dem sie beheimatet sind und ihre weite Distribution sichergestellt ist. Dass Grille und Ameise in Rumänien Erfolg hatten, zeigt Weber am Beispiel der Lyrikerin Ana Blandiana; ihr Figurenrepertoire wird bereichert durch eine gefräßige Maus und einen Grashüpfer, den sie als „Armutsmigrant[en]“ (200) bezeichnet. Ihr Kater Arpagic erlangte Berühmtheit, da er als Parodie auf Ceaușescu verstanden wurde. (Hilfreich wäre eine Übersetzung der ausführlichen rumänischen Originalzitate.) Wild beschäftigt sich auf liebevolle Art mit den Abenteuern der Schildkröte Törtel. Neben dem gelungenen Wortspiel mit dem sprechenden Namen ist die Entwicklung der Figur über mehrere Bände bemerkenswert: Die kleine Schildkröte, achtlos ‚entsorgt‘ aus einem Gartencenter, wird zur Mittlerfigur zwischen Haus- und Wildtieren in einem Vorort. Um Törtels Besonderheit zu zeigen, werden berühmte Schildkröten aus zahlreichen Genera und Epochen zum Vergleich herangezogen (darunter Momos Kassiopeia und die Ninja Turtles). Charmant ist die Widmung des eingängigen Beitrags an die Heidelberger Zooschildkröten Julius und Cäsar, die so alt sind, dass einer von beiden eine gut verheilte Verletzung aus dem Zweiten Weltkrieg auf seinem Panzer trägt.

Auf diesen mit Abstand umfangreichsten Block folgen noch zwei: „Insektenspezifische Fallanalysen – Schmetterlinge in der Kinder- und Jugendliteratur aus literaturtheoretischer und illustrationsgeschichtlicher Perspektive“ und „Literarische Repräsentationen insektenspezifischer Formen in einzelnen Gattungen“. Zum ersten Kapitel gehören Gina Weinkauffs „Schmetterlinge als Chiffren uneigentlicher Rede in der Kinderliteratur“ und Carola Pohlmanns „Nützliche Raupen und schöne Schmetterlinge. Insektendarstellungen in religiösen Texten, Kinderenzyklopädien und naturkundlichen Sachbüchern für Kinder vom 17. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts“, zum zweiten vier Beiträge: Meinolf Schumacher stellt die Frage „Majas Ahnfrauen? Über Bienen in der mittelalterlichen Literatur“, Bernd Dölle-Weinkauff stellt das *Salamander*-Maskottchen in den Fokus („Lange schallt’s im Walde noch...“ – *Lurchi* und die deutsche Bilderbuchlandschaft der 1920er- bis 1950er-Jahre), Caroline Roeder behandelt „Mikrokosmen des Nonsens – Gereimtes Getier“ und Heike Elisabeth Jüngst „Insekten im Kindersachbuch – Objekt und Subjekt“. Weinkauff folgt den Flügelschlägen des Schmetterlings bis ins 18. Jh. (Friedrich Justin Bertuch) und stellt instruktive Vergleiche mit Wilhelm Busch, Hans Christian Andersen und Ernst Kreidolf an. Pohlmann gibt reichhaltigen Einblick in Insekten in Kinderbibeln und Bilderbüchern (von Comenius

über Stoy bis Bertuch), wobei Basedow, Pluche und die Merian ihren wichtigen Platz und unverrückbaren Stellenwert zugewiesen bekommen. Schumacher erweitert das Spektrum gekannt und belesen um mittelalterliche Literatur, u.a. um den *Lorscher Bienensegen*. Roeder gibt vergnügliche Einblicke in den didaktischen Mehrwert von Nonsens-Poesie und stellt die Frage, wie stark – insbesondere bei edlen Liebhaberausgaben – die Mehrfachadressierung dieser Textsorte ist. Abschließend analysiert Jüngst moderne Kindersachbücher, kritisch und schonungslos, nach Altersklassen geordnet und die Vielfalt dessen, was auf dem (gut sortierten) Buchmarkt zu finden ist, nachgerade ideal abdeckend.

Jeder Beitrag wird durch ein weiterführendes Literaturverzeichnis vertieft; viele sind reich illustriert, was nicht nur auf der Text-, sondern auch auf der Bildebene Lust auf mehr macht. Kurzbiographien der AutorInnen beschließen den facettenreichen Band, der viele Fragen beantwortet, aber auch einige aufwirft: Nicht nachvollziehbar ist, warum der Hauptzweck von Tieren in Epos und Fabel primär ein satirischer sein soll (7) oder weshalb Bonsels wiederholt als Dichter bezeichnet wird, handelt es sich bei seinen Werken doch um Prosatexte (passim). Franz Karl Ginzkey ist zu ‚Ginskey‘ (16) verschrieben. (Dies ist jedoch amerikanischer Gin.) Störend ist, wenn das annalistische *opus magnum* des Titus Livius, die *libri ab urbe condita*, gegen jede Sprachrichtigkeit als „Urbe Condita“ bezeichnet wird (59), Vergils *Georgica* als Sg. verstanden sind (302), lateinischer Text falsch übersetzt (61) oder ‚Korpus‘ *masculini generis* ist (69). Qualitätsmindernd ist, wenn (spät)antike Autoren ohne Stellenangabe zitiert sind, wodurch sie einfach und einheitlich zu finden wären, dafür mit Seitenangabe der benützten Ausgabe und noch dazu unter Angabe des Erscheinungsjahres der modernen Editionen, wodurch Minucius Felix oder Plinius in die letzten Jahrzehnte des 20. Jh. transferiert werden. 117 werden Insekten als „Kleintiere“ bezeichnet, was zoologisch unsinnig ist; die „erzählerische Ursuppe“ (118) ist eine gewollt bizarre Formulierung. Historisch nicht sonderlich tiefgründig ist, wenn die Rede davon ist, dass der deutsche und der österreichische Kaiser „gezwungenermaßen“ abdankten (72). An einigen wenigen Stellen ist die Wortwahl bedenklich, weil eindeutig besetzt (237 u. 239: „völkisch“) oder schwer verständlich (239: „bewahrungspädagogisch“). Eine „Besamungsstation“ für Bienen (75) gibt es nicht. Wenn sich Lurchi auf Reisen begibt, ist ein Vergleich mit Nils Holgersson (324) etwas schief, da Selma Lagerlöffs Intention, Kindern die schwedische Geographie näherzubringen, unerwähnt bleibt. 338 irritiert die Gegenüberstellung der Bereiche „Schrift“ und „Illustration“, sollte ersterer doch „Literatur“ oder „Text“ genannt werden, und die Feststellung, dass „Hartpappenformat“ in den 1990er-Jahren unüblich war. Wenn von Nonsens-Literatur und (Kinder-)Gedichten die Rede ist, fehlt Heinz Erhardt, der über Jahrzehnte eine Fundgrube an sprachspielerischen Schätzen lieferte. Eigenartig ist, dass an einigen Stellen der Korrekturvorgang noch an der abweichenden Schriftfarbe sichtbar ist.

Doch die eigentliche Kreativität, Farbenfreude und Wichtigkeit des mustergültig transdisziplinären Bandes mindern diese Makel nicht. Es lohnt sich, auf den hier vorliegenden gut 350 Seiten nachzulesen, was da alles durch die Literatur und über die Kinoleinwand krabbelt. Es bleibt zu hoffen, dass sich dabei dauerhaft der eine oder andere ‚Ohrwurm‘ festsetzt, der zur Förderung der ‚Biodiversität‘ des (kinder-)literarischen Universums sein Habitat außerhalb von Bonsels‘ ‚Monokultur‘ hat und dessen Monopolstellung bricht.

Sonja Schreiner

BeiträgerInnen

SUSANNE BLUMESBERGER

Mag. Dr. phil.; Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft/Germanistik an der Universität Wien. Seit 2007 an der Universitätsbibliothek Wien tätig, ab Juli 2016 Leitung der Abteilung Phaidra (das digitale Langzeitarchivierungssystem der Universität Wien). 2015-2017 Universitätslehrgang „Library and Information Studies“ (MSc); Lehrbeauftragte der Universität Wien für Kinder- und Jugendliteratur. Seit 2013 Vorsitzende der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung (ÖG-KJLF); zahlreiche Beiträge in nationalen und internationalen Fachzeitschriften, Veröffentlichung des *Handbuch der österreichischen Kinder- und Jugendbuchautorinnen*. Zwei Bände. Wien: Böhlau 2014 (open access verfügbar unter: <http://phaidra.univie.ac.at/o:368988>); Mitherausgeberin von *libri liberorum. Zeitschrift der österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung* und der Schriftenreihe *Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich*.

Homepage: <http://www.blumesberger.at> susanne.blumesberger@univie.ac.at

CONSTANZE GLEIXNER

MA, geb. 1980, Studium der Germanistik, Philosophie, Kunst- und Medienwissenschaft, Deutsch als Fremdsprache, heute Tätigkeit als selbständige Texterin und Lektorin. constanze.gleixner@wortwerkraum.de

LENA HOFFMANN

Magistra Artium, geb. 1987, Studium der Deutschen und Englischen Philologie sowie der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft an der Universität zu Köln. Promotion innerhalb des DFG-Graduiertenkollegs Literarische Form. Geschichte und Kultur ästhetischer Modellbildung an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Dissertationsschrift zur Mehrfachadressierung von Crossover-Literatur. Zeitpunkt der Promotion: Januar 2017. Herausgeberin des Open Access-Journals *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie*, Redaktionsmitglied von *interjuli. Internationale Kinder- und Jugendliteraturforschung*. lena.hoffmann@uni-muenster.de

GERTRAUD MARINELLI-KÖNIG

Dr. phil., Studium der Slawistik und Osteuropäischen Geschichte an der Universität Wien; wissenschaftliche Mitarbeiterin des Instituts für Kulturwissenschaften und

Theatergeschichte, Zentrum Kulturforschungen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften; Forschungsschwerpunkte: Literaturen und Kulturen Zentral- und Osteuropas, historisches Zeitschriftenwesen Wiens, Buchforschung.

ANDREAS PETERJAN

Studium der Germanistik an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt und der KF-Universität Graz. Mag. phil. Seit 2014 an der Arbeitsstelle für Kinder- und Jugendliteraturforschung an der AAU mit dem Dissertationsprojekt „Zamonien und der Weg dorthin“, gefördert von der Waldemar Bonsels Stiftung (München). Mehrere Veröffentlichungen im Rahmen der Kinder- und Jugendliteraturforschung und zur Phantastik.

BETTINA PICHLER

Studium der Germanistik an der Universität Innsbruck und der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt. Betreuung der Abschlussarbeit durch Prof. Dr. Arno Rußegger zum Thema „Utopie und Science Fiction als Gesellschaftskritik in ausgewählten Werken von Arno Schmidt“; zweite Vorsitzende der Studienvertretung Germanistik; Human Resources Assistenz bei Dr. Schär / Austria.

ALEXANDER POMMER

MA Deutsche Philologie, Doktorand bei Univ.-Doz. Mag. Dr. Ernst Seibert und Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer an der Universität Wien zum Thema „Raum in der dystopischen und postapokalyptischen Jugendliteratur“. Freier Mitarbeiter in der STUBE.

ARNO RUSSEGER

Studium der Germanistik und Anglistik; Dissertation über Robert Musil, Habilitation zum Thema Selbstbezüglichkeiten in Literatur und Film. Derzeit Ao. Univ.-Prof. am Institut für Germanistik, Leiter der von ihm gegründeten Arbeitsstelle für Kinder- und Jugendliteraturforschung und Prodekan der Fakultät für Kulturwissenschaften an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt. Lehr- und Publikationstätigkeit mit folgenden Schwerpunkten: Österreichische Literatur seit 1900, intermediale Literatur- und Filmanalyse, Kinder- und Jugendliteratur.

SONJA M. SCHREINER

MMag. Dr. phil., geb. 1976; Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft und Latinistik und der Unterrichtsfächer Latein und Französisch an der Universität Wien; seit 2001 Wissenschaftsreferentin und Dokumentationsassistentin im Institut für Klassische Philologie, Mittel- und Neulatein, Philologisch- Kulturwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien; Forschungsinteressen und Publikationen: Fachliteratur, Institutsgeschichte, Übersetzungen nationalsprachlicher Literatur ins Lateinische, komisches Epos, Supplementdichtung, Neolatinistik und Komparatistik (Schwerpunkt: 18. Jh.), Mensch-Tier-Beziehung in der Literatur. Homepage: <http://kphil.ned.univie.ac.at> sonja.schreiner@univie.ac.at

ERNST SEIBERT

Univ.-Doz. Mag. Dr. phil., Forschung und Lehre an der Univ. Wien seit dem WS 1988/89, 1997–1999 Mitarbeit am DFG-Projekt „Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur“ an der Univ. zu Köln, Begründer der seit 1999 bestehenden „Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung“, Gründer der Fachzeitschrift *libri liberorum* und der Schriftenreihe *Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich*. 2005 Habilitation für Neuere deutsche Literatur an der Universität Wien. 2010 Gastprofessur für Kinder- und Jugendliteratur an der Univ. Wien. Zahlreiche Publikationen zur Kinder- und Jugendliteraturforschung; zuletzt erschienenes Buch: *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche* (UTB 2008).

ernst.seibert@univie.ac.at



Impressum

Medieninhaber und Herausgeber: Österreichische Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung

Philologisch-Kulturwissenschaftliches StudienServiceCenter, Universitätscampus, Spitalgasse 2-4, Hof 2/9 (1.9.), 1090 Wien

Tel.: 4277-45029;

eMail: oegkjlf@univie.ac.at – Internet: www.oeg-kjl-f.at

Layout u. Satz: Dr. Michael Ritter

Redaktion: Dr. Susanne Blumesberger, Dr. Sonja Schreiner, Univ.-Doz. Dr. Ernst Seibert

HerausgeberInnen: Dr. Susanne Blumesberger, Dr. Gunda Mairböuml, Univ.-Doz. Dr. Ernst Seibert

Herausgeber dieses Heftes: Univ.-Prof. Dr. Arno Rußegger und Mag. Andreas Peterjan

Offenlegung gemäß Mediengesetz § 25/2.

ISSN 1607-6745

Blattlinie

libri liberorum wurde im Juli 2000 als Mitteilungsblatt der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung (ÖG-KJLF) gegründet und 2010 in eine wissenschaftliche Zeitschrift umgewandelt. Seit 2016 wird sie peer-reviewed. Ihr Ziel ist die Erforschung der historischen und aktuellen Kinder- und Jugendliteratur Österreichs sowie die Vernetzung der verschiedenen österreichischen Universitäten und Pädagogischen Hochschulen, an denen Kinder- und Jugendliteraturforschung stattfindet. Auch soll sie als Plattform der Kommunikation zwischen SammlerInnen und der scientific community im In- und Ausland dienen. Dies erfolgt in Form von wissenschaftlichen Fachbeiträgen, Forschungs- und Tagungsberichten, Abstracts zu einschlägigen universitären Abschlussarbeiten, Bibliografien und Rezensionen.

Neuerscheinung im Praesens Verlag



Ernst Seibert; Sabine Schlüter (Hg.):

„... worüber man nicht sprechen
kann, kann man schreiben ...“.

Renate Welsh 80

[= libri liberorum. Jahrgang 18 | Son-
derheft | 2017]

2017, ISSN 1607-6745, 122 Seiten mit SW-Abb.,
brosch.

€ [A] 12,50 / € [D] 12,20

ISSN 1607-6745



www.praesens.at

Beiträge Andreas Peterjan: Kinder- und Jugendliteratur und Neophantastik – Eine versteckte Kontinuität? | Alexander Pommer: Dystopische Räume und magische Mauern. Die Darstellung des Raums in Martina Wildners Roman „Murus“ | Lena Hoffmann: „Here is a small fact. You are going to die.“ Das Phantastische im Historischen in Markus Zusaks „The Book Thief“ im Kontext der Mehrfachadressierung | Bettina Pichler: E. T. A. Hoffmanns „Nußknacker und Mausekönig“ – Zum narrativen Verstehen einer phantastischen Erzählung | Constanze Gleixner: Paratext und Metafiktion in „Tintenherz“ – Wie Buch und Film zusammenhängen || **Miszelle** Susanne Blumesberger: Österreichische Kinder- und Jugendliteratur wiedergelesen: Rusia Lampels zionistische Jugendbücher „Der Sommer mit Ora“ und „Eleanor“ || **Rezensionen**