



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

Auf der Suche nach dem Erfolgsgeheimnis
deutschsprachiger Fantasy-Literatur

HENNEN und HOHLBEIN
im Vergleich zu BURROWS und FINK

verfasst von / submitted by

Julia Brosch

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

Wien, 2020 / Vienna, 2020

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

A 190 333 299

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

Diplomstudium Lehramt UF Deutsch
UF Psychologie und Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer

*„Ein Mensch ohne Phantasie
ist wie ein Vogel ohne Flügel.“*

Wilhelm Raabe
(Jakob Corvinus)
1831-1910

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle bei all jenen bedanken, die mich während meiner Studienzzeit unterstützt haben.

Ein besonderer Dank gilt meinem Betreuer, Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer, der mir das Thema dieser Arbeit ermöglichte und mich beim Schreiben fachlich betreut hat.

Meiner Mutter, Gudrun Brosch, und meiner Großmutter, Anastasia König, die stets an mich geglaubt haben und mir finanziell beistanden. Meiner guten Freundin Alexandra Gumbinger, die mir während des Studiums mehrmals geholfen hat und meiner Studienkollegin und Freundin Tanja Traxler, mit der ich viele Erinnerungen an die Universität teile. Ebenso danke ich meiner langjährigen Freundin Dominique Paal, die mich während dieser Zeit als Arbeitskollegin stets motivierte. Großer Dank gilt darüber hinaus Ben Mütter, der mich beim Abschluss dieser Arbeit unterstützt hat.

Euch allen sei diese Diplomarbeit gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	9
2. PHANTASTISCHE LITERATUR	13
2.1. Die historischen Wurzeln	13
2.2. Aktueller Forschungsstand	16
2.2.1. Phantastische Literatur	17
2.2.2. Fantasy	19
2.3. Phantastik oder Fantasy?	22
2.4. Typische Motive der Fantasy	24
2.5. Sub- und Nachbargenres der Fantasy	26
3. DEFINITION: BUCHERFOLG	30
4. BESCHREIBUNG DES METHODISCHEN VORGEHENS	37
4.1. Begründung der Wahl der verwendeten Untersuchungsmethoden	37
4.2. Beschreibung der gewählten Untersuchungskriterien	38
4.2.1. Textexterne Analyseverfahren	38
4.2.2. Textinterne Analyseverfahren	40
4.3. Auswahl der Primärliteratur	47
5. ANALYSE TEXTEXTERNER MERKMALE	47
5.1. Buchgestaltung	47
5.1.1. Buchgestaltung: Die Elfen	47
5.1.2. Buchgestaltung: Märchenmond	51
5.1.3. Buchgestaltung: Nomade	54
5.1.4. Buchgestaltung: Der Fluch der Halblinge	56
5.2. Autorenpräsenz	58
5.2.1. Autorenpräsenz: Bernhard Hennen	58
5.2.2. Autorenpräsenz: Wolfgang und Heike Hohlbein	59
5.2.3. Autorenpräsenz: Torsten Fink	62
5.2.4. Autorenpräsenz: Prisca Burrows (Uschi Zietsch)	62
5.3. Verlag	63
5.3.1. Verlag: Die Elfen (Heyne)	63
5.3.2. Verlag: Märchenmond (Ueberreuter)	64

5.3.3. Verlag: Nomade (Blanvalet)	65
5.3.4. Verlag: Der Fluch der Halblinge (Bastei Lübbe)	65
5.4. Publikationszeitraum	65
5.4.1. Publikationszeitraum: Die Elfen (2004)	65
5.4.2. Publikationszeitraum: Märchenmond (1983)	66
5.4.3. Publikationszeitraum: Nomade (2010)	67
5.4.4. Publikationszeitraum: Der Fluch der Halblinge (2012)	68
6. ANALYSE TEXTINTERNER MERKMALE	69
6.1. Figurenanalyse	69
6.1.1. Figurenanalyse: Die Elfen	69
6.1.2. Figurenanalyse: Märchenmond	75
6.1.3. Figurenanalyse: Nomade – Der Sohn des Sehers	81
6.1.4. Figurenanalyse: Der Fluch der Halblinge	86
6.2. Inhaltsanalyse	90
6.2.1. Inhaltsanalyse: Die Elfen	90
6.2.4. Inhaltsanalyse: Märchenmond	100
6.2.3. Inhaltsanalyse: Nomade - Der Sohn des Sehers	109
6.2.4. Inhaltsanalyse: Der Fluch der Halblinge	120
6.3. Stilistische Analyse	133
6.3.1. Stilistische Analyse: Die Elfen	133
6.3.2. Stilistische Analyse: Märchenmond	141
6.3.3. stilistische Analyse: Nomade	147
6.3.4. stilistische Analyse: Der Fluch der Halblinge	153
6.4. Erzähltheoretische Analyse	161
6.4.1. Erzähltheoretische Analyse: Die Elfen	162
6.4.2. Erzähltheoretische Analyse: Märchenmond	164
6.4.3. Erzähltheoretische Analyse: Nomade	165
6.4.4. Erzähltheoretische Analyse: Der Fluch der Halblinge	167
7. DARSTELLUNG UND DISKUSSION DER ERGEBNISSE	172
8. CONCLUSIO	183
9. LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS	187
10. TABELLENVERZEICHNIS	195
11. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	195

1. Einleitung

1.1. Problemstellung

Beim Roman handelt es sich um die gegenwärtig meistgelesene literarische Gattung der Trivilliteratur. Er gliedert sich in verschiedenste Subgattungen und Genres, wodurch die schriftliche Erzählung unterschiedlichste Alters- und Zielgruppen bedienen kann. Jeder, der bereits einige Romane gelesen hat, wird sich womöglich selbst mit der Frage konfrontiert gesehen haben, warum genau dieser Roman so hohe Verkaufszahlen erzielte und sich enormer Bekanntheit erfreut. Insbesondere dann, wenn es sich um ein Buch handelt, das als Bestseller ausgewiesen ist, uns selbst aber kein hohes Lesevergnügen bereitet, fragen wir uns, warum dieses Buch bereits so viele andere Leser zum Kauf ermutigte. Doch auch der gegenteilige Fall könnte einen Leser¹ beschäftigen, der ein kaum bekanntes Werk als herausragend einstuft und sich fragt, warum es dieses Buch nicht zu den Bestsellern geschafft hat.

Beide Fragen entstehen direkt nach dem Leseprozess und sind ausschließlich von der persönlichen Meinung über das Buch geprägt, die auf verschiedenste Faktoren zurückzuführen ist. Dennoch handelt es sich bei der Frage, warum manche Bücher bzw. Autoren innerhalb kürzester Zeit zum Bestseller gekürt werden um ein Phänomen, das nicht nur von Bestseller-Forschern², sondern auch in der Literaturwissenschaft diskutiert wird.

Diese Arbeit wird sich daher primär mit eben dieser Frage befassen. Insbesondere im Bereich *Fantasy* zeigt sich, dass es nur eine geringe Anzahl deutschsprachiger Autoren an die Spitze schafft, hier bleiben den Lesern beispielsweise nur wenige Schriftsteller im Gedächtnis. Das Genre selbst bedient allerdings mittlerweile einen großen Markt und erfreut sich seit Tolkiens *The Lord of the Rings* zunehmender Beliebtheit. Im Zuge dieser Arbeit werden daher ausschließlich deutschsprachige Fantasy-Romane zur Analyse herangezogen, um einen genrespezifischen Vergleich zu erschaffen.

Dem zufolge sollen erfolgsentscheidende Gemeinsamkeiten und Unterschiede ermittelt werden, indem zwei deutschsprachige Bestseller mit zwei weniger bekannten Werken kontrastiert werden. Ziel ist es, festzustellen, ob und in welchem Ausmaß vorher festgelegte Merkmale für den Erfolg und Bekanntheitsgrad wesentlich sind, oder ob keines dieser ausschlaggebend für den maßgeblichen Erfolg des jeweiligen Werks ist.

¹ Mit „Leser“ sind stets auch alle Leserinnen gemeint.

² Siehe S. 12.

Repräsentativ für erfolgreiche und bekannte deutschsprachige Fantasy werden daher Hennens *Die Elfen* und Hohlbeins *Märchenmond* herangezogen – beiden Autoren und Romanen wird ein außerordentlicher Erfolg zugeschrieben und sie werden als Bestseller des Fantasy-Genres behandelt. Allerdings unterscheiden sich die beiden Werke in erster Linie durch die Alters- bzw. Zielgruppe und den Publikationszeitraum. So fällt Hennens Werk klar der *High Fantasy*³ zu und richtet sich an erwachsene Leser, wohingegen *Märchenmond* als Jugendfantasy zu definieren ist. Um einen angemessenen Gegensatz zu beiden Büchern anzuführen, fiel die Wahl einerseits auf Burrows *Der Fluch der Halbblinge*, bei dem es sich, so wie bei *Die Elfen*, um High Fantasy für ältere Leser handelt, und andererseits auf Finks Roman *Nomade - Der Sohn des Sehers*, der zwar als All-Age-Literatur gilt, aber ebenfalls einer jüngeren Zielgruppe zugeschrieben werden kann.

In Hinblick auf den Bucherfolg können viele verschiedene Faktoren genannt und für eine Analyse herangezogen werden. Die Wahl fiel daher auf acht Untersuchungskriterien, die sich in *textextern* und *textintern* unterscheiden lassen. Daher werden zuerst alle vier Romane und Autoren hinsichtlich ihrer äußeren Merkmale betrachtet, die mit dem Erzähltext an sich nichts gemein haben. Dies betrifft zuerst die Buchgestaltung, welche häufig als grundlegendes Verkaufsargument angegeben wird, ehe sich der Autorenpräsenz, dem Verlag und dem Publikationszeitraum gewidmet wird. Eine Analyse der äußeren Faktoren soll daher insbesondere aufzeigen, ob es zwischen den Bestsellern und den weniger bekannten Werken einen markanten Unterschied hinsichtlich ihrer Marketingstrukturen gibt.

Erst im Anschluss daran wird sich den einzelnen textinternen Kriterien zugewendet. Die Figurenanalyse bildet hier den Beginn, da eine Sympathiebildung für die Hauptfigur und Figurenkonstellationen für Leser im Allgemeinen besonders wertvoll sind. Als zweiter Punkt wird der Inhalt des Buchs mit Blick auf sein Kernthema und seine Motive, aber auch auf Raum- und Zeitkonzeptionen sowie die Kompositionsstruktur gelenkt. Hierbei soll somit ermittelt werden, inwiefern der Roman mit dem Genre verknüpft ist, ob bestimmte Motive hervorstechen und ob sich markante Unterschiede in der Gliederung abzeichnen. Die beiden letzten Punkte umfassen die Stilistik und die Erzähltheorie.

Nachdem die vier genannten Werke und Autoren anhand dieser Kriterien analysiert wurden, sollen die Merkmale, die besonders ausgeprägt vorzufinden sind, als erfolgssteigernde Faktoren festgehalten werden. Insgesamt soll die Betrachtung der einzelnen Merkmale

³ Zur Definition „High Fantasy“, siehe S. 24.

aufschlüsseln, ob bereits bestehende Theorien von Bestseller-Forschern⁴ bestätigt werden können, oder ob sich durch die Analyse eine klare Abweichung ergibt. Die Arbeitshypothese lautet daher:

Erfolgreiche Bücher, die als Bestseller betitelt werden, und im Genre bekannte Autoren verfügen zwar über bessere Marketingpläne, es liegt allerdings ebenfalls ein Unterschied in den inhaltlichen, stilistischen und erzähltheoretischen Bereichen vor.

Dies bedeutet dennoch, dass den externen Merkmalen ein höherer Stellenwert zugesprochen wird und sich hier im Zuge der Analyse größere Unterschiede ergeben werden. Textinterne Merkmale gelten meist als weniger verkaufsfördernd und damit auch weniger erfolgsentscheidend.

1.2. Zielsetzung und Erkenntnisinteresse

Bei dem Definitionsproblem der Fantasy, das auch im aktuellen Forschungsstand nach wie vor gegeben ist, handelt es sich um das erste Glied einer langen Problemkette, mit dem sich diese Arbeit befasst. Da nicht einmal das Genre selbst klar definiert ist, folgt sehr rasch daraus die Theorie, dass viele Werke nicht ihrem Genre entsprechend zugeordnet werden können. Es zeigt sich also rasch, dass dieses Definitionsproblem auch auf die Kategorisierung der Werke betrifft. Da es sich im deutschen Sprachraum bei der Fantasy konkret nur um *High Fantasy* handelt, werden Werke, die nicht eindeutig dieser Kategorie entsprechen, anderen Bereichen, wie beispielsweise der Kinder- und Jugendliteratur zugeordnet. Dass diese sich damit automatisch an ein anderes Lesepublikum richten, obwohl sie ähnliche Inhalte und Themen behandeln, ist ein weiteres Glied dieser Kette und kann sich ebenfalls auf den Bucherfolg auswirken. Vor allem Werke deutschsprachiger Autoren scheinen von diesem Phänomen betroffen zu sein. Das Erkenntnisinteresse für diese Arbeit ergibt sich somit in erster Linie aus den durch die Definitionsproblematik entstandenen Konsequenzen. Andererseits stellt sich viel mehr die Frage, ob die Bekanntheit mancher Autoren allein diesem Kriterium zugewiesen werden kann, oder ob weitere Merkmale dafür verantwortlich sind.

Ziel der Arbeit ist es daher, jene Faktoren zu ermitteln, die für den Bucherfolg oder -misserfolg der ausgewählten Werke konkret hervorstechen und welches Zusammenspiel an

⁴ Vgl. Paitl, Monika B./Weixlbaumer, Elmar: Bestseller! So pushen Sie Ihr Buch zum Erfolg. PR und Buchmarketing für Autoren. Wien: Goldegg Verlag 2015.

Kriterien sich für die einzelnen Romane als günstig erwies. Es soll aufgezeigt werden, dass sich der Bucherfolg sowohl aus externen als auch aus internen Kriterien zusammensetzt. Diese Arbeit möchte nicht den Anspruch stellen, ein klares Konzept zu entwerfen, das ein Buch zum Erfolg führt. Denn der wesentlichste aller Faktoren, das Lesepublikum, kann hier nicht berücksichtigt werden. Zudem können im Rahmen der Arbeit lediglich vier Bücher betrachtet werden, was im Hinblick auf die Anzahl an veröffentlichten Fantasy-Romanen nur einen geringen Wert aufweist.

1.3. Gliederung der Arbeit

Im ersten Teil der Arbeit erfolgt eine allgemeine Einführung in die phantastische Literatur, indem im Speziellen auf Todorovs⁵ Theorie eingegangen wird. Darauf folgt ein Blick auf die historischen Wurzeln des Genres und der Definitionsproblematik im deutschsprachigen Raum. Anschließend erfolgt eine Klärung des Begriffs „Bucherfolg“, in dem die Kategorien diskutiert werden, die für einen Erfolg wesentlich sein können. In Hinblick darauf wird auch auf den Bestseller-Roman eingegangen, um den Stellenwert am deutschen Buchmarkt ermitteln zu können. Hierbei werden unterschiedliche, bestehende Theorien der Bestseller-Forschung als Grundlage genommen.

Der zweite Teil der Arbeit stellt den Kern dieses Vorhabens dar. Hier werden alle vier Fantasy-Romane anhand der angeführten Untersuchungskriterien analysiert. Die Gliederung ist hierbei bewusst nach Merkmalen sortiert, um einen besseren Vergleich der Werke zu erhalten. Zunächst werden textexterne und anschließend textinterne Punkte in Betracht gezogen, um der Reihenfolge der Einflussfaktoren auf den Leser zu entsprechen. Zunächst werden textexterne (der visuelle erste Eindruck beim Betrachten des Buches sowie die Bekanntheit der Autoren) und anschließend textinterne (Inhalt, Stilistik und Erzählweise) Punkte in Betracht gezogen, um der Reihenfolge der Einflussfaktoren auf den Leser zu entsprechen.

Den Schlussteil der Arbeit bildet eine Zusammenfassung der Ergebnisse. Hierbei werden jene Merkmale, die im Zuge der Analyse hervorstachen, aufgelistet. Dies soll zeigen, ob die Arbeitshypothese bestätigt oder widerlegt werden kann.

⁵ Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Berlin: Klaus Wagenbach 2013.

2. Phantastische Literatur

Das folgende Kapitel soll einen Überblick über die historische Entwicklung der phantastischen Literatur geben, sowie den aktuellen Forschungsstand zur Fantasy-Literatur anführen. Im Zuge dessen wird die Definitionsproblematik des Begriffs *Fantasy* aufgeschlüsselt, wobei kenntlich gemacht werden soll, inwiefern sich die Fantasy von anderen Genres abgrenzt. Hierzu werden außerdem typische Motive und Themen des Genres angeführt. Dieses Kapitel soll daher eine kurze Einführung in den Themenkomplex bieten, um einen ersten Eindruck über die sogenannte *Anderswelt-Literatur*⁶ zu erhalten.

2.1. Die historischen Wurzeln

Für die Phantastik selbst kann kein genauer Entstehungszeitpunkt festgelegt werden⁷, denn das Erzählen phantastischer Geschichten spielte bereits in der Antike als auch in mittelalterlichen Sagen eine tragende Rolle. Das Übernatürliche soll den Menschen sogar bereits in der Steinzeit beschäftigt haben und durch Höhlenmalereien erstmals ausgedrückt worden sein. Diese Ansicht vertreten zumindest Felsbildforscher, wie beispielsweise Jean Clottes, die davon ausgehen, dass die Malereien „als Mittler zwischen der hiesigen und der jenseitigen Welt dienen.“⁸ Allerdings kann hier noch lange nicht von *Phantastik* gesprochen werden, so wie wir sie heute verstehen, auch wenn der Glaube an das Übernatürliche den Menschen bereits seit jeher begleitet.

Der Beginn der phantastischen Literatur kann dem gegenüber klarer festgelegt werden als der bloße Glaube des Menschen an übersinnliche Welten. Das Gilgamesch-Epos, dessen Entstehungszeit mit 700 v. Chr. datiert wird, gilt bislang als die älteste Sammlung literarischer Werke.⁹ Die Erzählung von Gilgamesch umfasst elf Tafeln sowie eine ergänzte zwölfte Übersetzungstafel. Bereits hier finden sich übersinnliche Wesen, wie Götter und Dämonen, die das Leben von König Gilgamesch herausfordern.¹⁰ Das Mittelalter liefert hierzu allerdings noch weitaus treffendere Quellen. Die Artus-Sage gilt bis heute als die

⁶ Vgl. Mendlesohn, Farah/ James, Edward: Eine kurze Geschichte der Fantasy. München: Golkonda 2017, S. 37.

⁷ Vgl. Westreicher, Nicole: Das Phantastische im Musikvideo. Wien: LIT 2015, S. 85.

⁸ Clottes, Jean: Kunst im Morgenlicht der Menschlichkeit. In: Reinhard Breuer u.a.: Moderne Archäologie. (Spektrum der Wissenschaft Spezial, Jg. 12, H.2.). Heidelberg: Spektrum der Wissenschaft VG 2003, S. 6-9.

⁹ Vgl. Westreicher (2015), S. 83.

¹⁰ Vgl. Sallaberger, Walther: Das Gilgamesch-Epos: Mythos, Werk und Tradition. München: C.H.Beck, 2. Auflage 2013, S. 9-18.

prominenteste Erzählung, der phantastische Elemente zugeordnet werden können.¹¹ Dennoch unterscheidet sich die Phantastik des Mittelalters noch deutlich von unserer gegenwärtigen Auffassung, da sie noch eng mit dem religiösen Glauben der Bevölkerung verknüpft war. Des Weiteren kann noch nicht direkt von phantastischer Literatur gesprochen werden, da die Geschichten weitestgehend mündlich verbreitet wurden. Außerdem ist im Mittelalter der Glaube an das Jenseitige verbunden mit dem Glauben an eine bessere Welt, die vor der grausamen Realität ablenken soll, wodurch sie sich im Wesentlichen von der Phantastik differenziert.

Erst im 18. Jahrhundert verschwand allmählich der Glaube daran, dass es sich bei den Erzählungen um reale Geschehnisse handelt.¹² Dies markiert den primären Unterschied zwischen der Phantastik und dem Mythos. Als erster wesentlicher Zeitpunkt, der für die Entstehung eines neuzeitlichen Phantastik-Begriffs bedeutsam ist, kann das Jahr 1814 markiert werden. Die zu dieser Zeit von E. T. A. Hoffmann publizierten „Fantasiestücke in Callots Manier“ wurden fälschlicherweise als „Contes fantastiques“ (Phantastische Erzählungen) ins Französische übersetzt. Der Begriff *phantastische Literatur* entstand somit auf Grundlage dieses Übersetzungsfehlers.¹³ Bei den Fantasiestücken handelt es sich um eine Sammlung verschiedener Erzählungen, in denen die Figuren mit übersinnlichen Ereignissen konfrontiert werden. Als phantastisch gelten seither somit alle Erzähltexte, in denen die Naturgesetze außer Kraft gesetzt oder verletzt werden. Auch die Ansicht, dass sich Phantastik eigentlich in jedem Werk finden lässt, da sie alle im Schatten der Fiktion stehen, trägt zu weiterer Verwirrung bei. Hiermit nähern wir uns der Definitionsproblematik, welche die Phantastik bis heute begleitet. Mit dieser Debatte soll sich jedoch an späterer Stelle dieser Arbeit auseinandergesetzt werden.

Entscheidend für Werke der Frühromantik ist, dass sie sich an dem Übersinnlichen bedienen um als phantastisch zu gelten. Die ersten Volks- und Kunstmärchen sind in Folge dessen entstanden, doch auch Bildungsromane wurden durch phantastische Elemente erweitert.¹⁴ Die phantastische Literatur erlebte somit im 19. Jahrhundert durch diese Vielzahl an unterschiedlichen Werken einen ersten Aufschwung. Dies kann jedoch auch dadurch begründet werden, dass in der Frühromantik ein besonderer Enthusiasmus für übersinnliche

¹¹ Vgl. Westreicher (2015), S. 84.

¹² Vgl. Westreicher (2015), S. 85.

¹³ Vgl. Meleghy, Péter Pál: Was ist phantastisch? Erst eine Definition, dann wird es kompliziert.
<http://www.mein-phantastischer-realismus.de/definition.html> (Zugriff: 20.12.2017)

¹⁴ Vgl. Jeßing, Benedikt/ Köhnen, Ralf: Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft. Stuttgart, Weimar: Metzler 2003, S.36.

Welten auflebte. Diese Begeisterung entstand unter anderem durch das neu erworbene Wissen darüber, dass frühe literarische Werke, wie die Sagen des König Artus, nur in ihrem Kern der Wahrheit entsprechen. Novalis¹⁵ und Ludwig Tieck¹⁶ gelten als die Wegbereiter der phantastischen Literatur des 19. Jahrhunderts – ihre Werke werden als wegweisend für die uns gegenwärtig bekannte *Fantasy* angesehen.¹⁷ Mit ihr entstand eine Variante der literarischen Phantastik, die sich durch ganz bestimmte Merkmale auszeichnet. Der Begriff *phantastische Literatur* gilt seither als Oberbegriff für erzählende Texte unterschiedlicher Art, die das Übernatürliche ihr Eigen nennen.

Allerdings etablierte sich die sogenannte *Fantasy* erst im 20. Jahrhundert als eigenes Literaturgenre. John Roland Reul Tolkien wird hierbei meist als Begründer der Fantasy-Literatur genannt¹⁸, auch wenn viele andere Autoren der späten 1960er-Jahre ebenfalls einen starken Einfluss ausübten. Tolkien kann dennoch als Meilenstein in der Geschichte der phantastischen Literatur angesehen werden, zumal erst seit der Veröffentlichung seiner Werke im deutschen Sprachraum die eigentliche Definitionsproblematik des Begriffs *Fantasy* entstanden ist. Tolkien war jedoch mehr als nur ein Autor von Fantasy-Geschichten. Er unterrichtete für achtzehn Jahre Englische Literatur und Angelsächsisch an der Universität Oxford und befasste sich auch in der Theorie mit der phantastischen Literatur.¹⁹ Auf Grundlage eines Vortrags von 1939 entstand so die Abhandlung *On Fairy-Stories*²⁰, in der Tolkien die Wirkung der phantastischen Stoffe auf den Rezipienten erläutert. Er stellt hierbei die Anderswelt ins Zentrum: die Welt, in der die Fantasiewesen leben sei in den Vordergrund zu heben und nicht die Geschöpfe selbst.²¹ Die Leser sollen in die erschaffene Welt zweifelsfrei eintauchen können und sie als eigenständig und geschlossen wahrnehmen. Autoren müssen beim Leser ein *secondary belief* erzeugen: alles, was in der Fantasiewelt geschieht, soll vom Leser als uneingeschränkt wahr geglaubt werden, andernfalls „scheitert der Zauber des *secondary belief* und der Leser kehrt in die reale „Primary World“ zurück.“²² Es soll sich an dem Bedürfnis des Menschen bedient werden, eine neue Welt zu

¹⁵ Vgl. Westreicher (2015), S. 86.

¹⁶ Vgl. Mai, Magdalena: Das Motiv der Phantastik im Kunstmärchen „Der blonde Eckbert“ von Ludwig Tieck. Das Motiv der Phantastik. Studienarbeit. Westfälische Wilhelms-Univ. Münster 2011.

¹⁷ Vgl. Westreicher (2015), S. 86.

¹⁸ Vgl. Waclawiczek, Evelyn: Movie Marketing. Strategien zur Vermarktung von zeitgenössischen Fantasy-Filmen am Beispiel von Peter Jacksons „Der Herr der Ringe“. Diplomarbeit Univ. Wien 2008, S. 23.

¹⁹ Vgl. Carpenter, Humphrey: J.R.R. Tolkien: eine Biographie. Aus dem engl. übersetzt von Wolfgang Krege. Stuttgart: Klett-Cotta 1979, S. 155.

²⁰ Vgl. Tolkien, J.R.R.: *On Fairy-Stories*. In: Tolkien, J.R.R.: *Tree and Leaf*. Including the poem *Mythopoeia*. London: Unwin Hyman 1988.

²¹ Vgl. Tolkien (1988), S.14.

²² Waclawiczek (2008), S. 24.

erkunden. Fantasy ist für Tolkien somit die Erschaffung einer Anderswelt, die nur durch eine hohe Form von Imagination zu Stande kommen kann, ohne dabei gegen die reale Welt zu intervenieren. Fantasy soll eine Erholung (*recovery*²³) von der realen Welt hervorrufen und nicht davon ablenken, so wie es die Erzählungen des Mittelalters bezweckten oder wie von Kritikern häufig behauptet wird.

Anders als die Phantastik, die bislang häufig als das Einbinden übernatürlicher Elemente in eine fiktive Welt bezeichnet wird, geht die Fantasy noch einen Schritt weiter, indem sie eine Welt erschafft, in der die übernatürlichen Ereignisse textintern als real vorausgesetzt werden. Damit etablierte sich durch die Fantasy eine vollkommen neue Form literarischer Phantastik.

Seit Beginn des 21. Jahrhunderts erlebt die Fantasy schließlich ihre Blütezeit, nicht nur in der Literatur, sondern auch im Film.²⁴ Durch die Verfilmung von Tolkiens *The Lord of the Rings*, Rowlings *Harry Potter* und Lewis' *Chronicles of Narnia* wurde ein regelrechter „Fantasy-Boom“²⁵ ausgelöst, der nach wie vor anhält. Die Filmbranche half der Fantasy zwar dabei, für eine breitere Masse attraktiv zu werden, dennoch stärkt sie auch den Glauben daran, dass es sich hier bloß um Unterhaltungsliteratur handelt, die von realen Problemen ablenken soll, indem die Leser in eine vollkommen andere Welt flüchten können.

2.2. Aktueller Forschungsstand

Basierend auf der Entwicklungsgeschichte der phantastischen Literatur und daraus folgend auch der Fantasy, hat sich auch die Literaturforschung zumindest in den letzten Jahren näher mit dem Genre befasst. Trotzdem ist das Forschungsgebiet im Vergleich zu anderen Bereichen nach wie vor sehr klein angesiedelt. Weitaus intensiver als die allgemeine Literaturforschung hat sich die Kinder- und Jugendliteraturforschung mit der Fantasy befasst. Obwohl sich heute viele Autoren als reine Fantasy-Autoren bezeichnen und in diesem Genre unzählige verschiedene Werke verfasst und gelesen werden, so handelt es sich bei der Fantasy nicht nur um ein wenig erforschtes Gebiet, sondern trotz seines Booms²⁶ im 21. Jahrhundert um ein wenig angesehenes Gebiet der Literaturwissenschaft. Fantasy gilt

²³ Vgl. Kinscher, Claudia: Zur Wirkungsästhetik in *The Lord of the Rings*. In: *Tolkiana 4. Mittelerde und die Wirklichkeit*. Drei Essays. Passau: EDFC 2000.

²⁴ Vgl. Fräsch, Peter: *Fantasy als Weg zur Wirklichkeit? Kulturhermeneutische Analyse christlicher Traditionsbestände im modernen Fantasy-Film vor dem Hintergrund religiöser Bildungsprozesse*. Berlin: LIT 2018, S.41.

²⁵ Vgl. Fräsch (2018), S.41.

²⁶ Vgl. Fräsch (2018), S.49.

meist als Trivial- oder Popliteratur, die nur der Unterhaltung dient, sich nicht den akuten Herausforderungen unserer Zeit stellt und den Leser lediglich zu Eskapismus führt.²⁷ Dass viele Fantasy-Autoren jedoch philosophische Fragen, gesellschaftliche Probleme oder aktuelle Fragestellungen aufgreifen, wird nur in wenigen Fällen beachtet. Es finden sich daher kaum Forschungen, die sich direkt der Fantasy-Literatur widmen. Problematisch hierbei ist wohl, dass Arbeiten, die sich mit diesem Genre beschäftigen, vorwiegend der Kinder- und Jugendliteratur zuzuordnen sind oder sich nur mit der phantastischen Literatur als Sammelbezeichnung befassen. Die Theorien Todorovs und Dursts werden noch in gegenwärtigen Forschungen rezipiert und gelten als Grundlagenwerke. Da auch diese Forschungen als wegbereitend für die Fantasy anzusehen sind, sollen sie im folgenden Abschnitt näher behandelt werden.

2.2.1. Phantastische Literatur

Der französische Literaturtheoretiker Tzvetan Todorov publizierte 1970 das erste systematische Erklärungsmodell zur phantastischen Literatur.²⁸ Zuvor galt die Phantastik in der Literaturwissenschaft als nahezu unbekannt und wurde kaum beachtet.²⁹ Doch auch nach Todorov war die Phantastik bis in die 70er-Jahre außerhalb Frankreichs aus wissenschaftlicher Perspektive unbekannt und die Begriffe wurden in Lexika nicht angeführt.³⁰

Im Mittelpunkt seiner Forschung steht die Theorie, dass sich die Phantastik zwischen dem Wunderbaren und Unheimlichen ansiedelt. Aufgrund bestimmter Ereignisse innerhalb des erzählenden Textes, die meist den vertrauten Naturgesetzen widersprechen, entsteht so bei dem Leser ein Gefühl von Unschlüssigkeit, und somit Ungewissheit – in dieser bewegt sich nach Todorov das Phantastische. Er nennt hier die Formel „Ich war nun fast bereit, zu glauben“³¹ als treffend, um die Phantastik aus Leserperspektive zu umschreiben. Weder ein uneingeschränkter Glaube, noch die absolute Ungläubigkeit über das Gelesene können als phantastisch gelten, da sie den Leser aus der Phantastik herausführen.³² Der Leser muss die Welt der handelnden Personen wie die Welt lebender Personen wahrnehmen, dabei aber

²⁷ Vgl. Frasn (2918), S. 57-62.

²⁸ Vgl. Prestel, Marco: Wundersame Wirrnis. Eine (kurze) Einführung in die Theorie der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Universität Hildesheim 2011, S.7.
Online-Nachweis: https://www.ph-ludwigsburg.de/fileadmin/subsites/2b-dtsc-t-01/user_files/prestel/Vortrag_Wien.pdf (Zugriff: 14.06.2019)

²⁹ Vgl. Durst, Uwe: Theorie der phantastischen Literatur. 2. Aufl. Berlin: Lit Verlag 2010, S. 18.

³⁰ Durst (2010), S. 10.

³¹ Todorov (2013), S. 41.

³² Todorov (2013) S. 41.

stets un schlüssig bleiben, ob die Ereignisse innerhalb der Geschichte natürlich oder übernatürlich zu erklären sind.³³ Am Ende der Geschichte soll unklar bleiben, ob der Protagonist nur träumte bzw. illusionierte, oder ob es sich um reale Ereignisse handelte.

Todorov wendet sich somit gegen die bis dahin gängige Definition, dass das bloße Vorkommen von übernatürlichen Wesen oder Ereignissen als Merkmale für phantastische Erzählungen genügen. Denn erkennen wir sofort, dass das innerhalb des erzählenden Textes Stattfindende intratextuell nicht wahr sein kann, handelt es sich um Wunderbares oder Unheimliches. Bei Todorov ist die Wirkung auf den Rezipienten somit essenziell.

Durst³⁴ ordnete später die Definitionen, die von Todorov und anderen Forschern vorgeschlagen wurden, in seiner *Theorie der phantastischen Literatur* in zwei Kategorien: die maximalistische und die minimalistische Genredefinition. Nach der maximalistischen Definition ordnet er alle erzählenden Texte, in deren fiktiver Welt die Naturgesetze verletzt werden. Entscheidend sei hier, dass der Zweifel an der innerfiktionalen Tatsächlichkeit des Übernatürlichen für die Definition unerheblich ist. Durst geht bei der maximalistischen Definition noch einen Schritt weiter und teilt sie in eine ahistorische und historische Kategorie. Als ahistorisch können alle Texte verstanden werden, die aus der gegenwärtigen naturwissenschaftlichen Sicht die Naturgesetze verletzen. Hierunter würden beispielsweise antike Stoffe oder auch die Bibel fallen. Folglich gelten Texte als historisch, in denen übernatürliche Ereignisse in einer nach den Naturgesetzen realistisch gestalteten Welt stattfinden. Die Grenzen werden bei der maximalistischen Definition somit so weit gezogen, dass theoretisch jede Form von fiktionaler Literatur zur Phantastik zählen könnte.

Die minimalistische Definition übernahm Durst von Todorovs Idee, dass sich das Phantastische durch die Unschlüssigkeit des impliziten Lesers bildet. Dies bedeutet, dass der Text nur dann als phantastisch gelten kann, wenn er weder eindeutig dem Wunderbaren noch dem Realen zuzuordnen ist. Hier werden Texte eingeordnet, bei denen bis zum Ende nicht erklärbar ist, ob der Held der Geschichte nur von seinen Sinnen getäuscht wird oder ob die übersinnlichen Ereignisse intratextuell real sind.

Phantastische Literatur kann demnach in einem engeren, weiteren und weitesten Sinn gesehen werden. All diese unterschiedlichen Definitionsversuche bewegen sich daher innerhalb eines großen Definitionsspektrums. Es zeigt sich rasch, dass der Begriff *phantastische*

³³ Vgl. Todorov (2013), S. 43.

³⁴ Vgl. Durst (2010), S. 27-42.

Literatur so weit gefasst werden kann, dass ihm zwangsweise weitere Unterkategorien zukommen müssen, wie beispielsweise die von Durst festgelegten Kategorien.

Mit Todorov und Durst wurden nun zwei Definitionsvorschläge genannt, die auch in der gegenwärtigen Phantastik-Forschung rezipiert werden. Die kurze Anführung der Kernpunkte ihrer Theorien bietet einen Einblick in die Schwierigkeit, der sich die Forschung zu stellen hat. Zumal die Theorien von Todorov und Durst vielen Kritiken unterliegen.

2.2.2. Fantasy

Wesentlich für diese Arbeit ist die bereits angeführte *Fantasy*, mit deren zugehörigen Werken sich im Analyseteil auseinandergesetzt wird. Die durch Tolkien etablierte Theorie kann hier ebenfalls als grundlegend für den aktuellen Forschungsstand angesehen werden. Wie in 2.1. *Die historischen Wurzeln* angeführt wurde, erläuterte Tolkien in seinem Vortrag *On Fairy-Stories*³⁵ von 1939 die Wirkung der Phantastik auf den Rezipienten. Phantastische Geschichten und Märchen werden von ihm als sogenannte *fairy-stories* bezeichnet. Tolkien befasst sich somit zwar, ähnlich wie Todorov und Durst, mit der Wirkung phantastischer Texte auf den Leser, legt sein Hauptaugenmerk jedoch auf die Rolle des Erzählers. Er wendet sich somit nicht der Suche nach einem passenden Begriff zu, sondern legt klar fest, wie *fairy-stories* aufgebaut sein müssen, um die gewollte Wirkung beim Leser zu erzielen. Er möchte darlegen, wie eine phantastische Geschichte erzählt sein muss, um den Leser zweifelsfrei in sie eintauchen zu lassen. In Tolkiens Fokus steht das Erschaffen der Anderswelt. Die Anderswelt muss von dem zuvor beschriebenen *secondary belief*³⁶ ausgezeichnet werden. Wirft man hierzu einen Blick auf seine bekanntesten Werke *The Hobbit* und *The Lord of the Rings*, deren Handlung ausschließlich in der Anderswelt *Mittelerde* erfolgt, ist die detaillierte Gestaltung dieser Welt genau das, was sie nach Tolkiens Ansicht als *fairy-stories* auszeichnet. Sie verfügen über eine Geschichte und Landkarte, eine eigene Sprache und über ein funktionierendes politisches System. Bei der Erschaffung solch präzise ausgearbeiteter Welten kam häufig im Zuge der Phantastik-Forschung die Kritik auf, dass diese Anderswelten die eigene reale Welt in ein schlechtes Licht stellen und versuchen, sie im Zuge solcher Geschichten auszublenden. Tolkien widersprach diesem Vorwurf: die reale Welt sei für das Verständnis der Anderswelt nötig und es handle sich hierbei nicht um

³⁵ Vgl. Tolkien (1988).

³⁶ Vgl. Tolkien (1988), S. 16-19.

Eskapismus.³⁷ Im Gegenzug soll die fiktionale Welt dazu dienen, sich von der realen Welt zu erholen, um ihr dann in einem besseren Zustand gegenübertreten zu können.

Nach eigenen Angaben wollte Tolkien ein umfangreiches Märchen erschaffen, als er *The Hobbit* verfasste. Dies würde nach Todorovs Theorie bedeuten, dass Tolkiens Werke in den Bereich des Wunderbaren fallen: denn dem Leser ist bewusst, dass es sich um eine vollkommen irrealen Welt handelt.

Folglich hat sich die Kinder- und Jugendliteraturforschung eingängiger mit den unterschiedlichen Formen von literarischer Phantastik beschäftigt als die allgemeine Literaturforschung, weswegen diese Ansätze häufig auf die gesamte Forschung übertragen werden. Phantastische Literatur zeichnet sich hier durch „die Inszenierung eines Dualismus zweier divergierender Welten, einer den Gesetzen eines normierten Realitätssystems folgenden und einer davon abweichenden, devianten Weltordnung“³⁸ aus. Der Ausgangspunkt ist hierbei somit die Frage nach dem Verhältnis zwischen einer Primär- und Sekundärwelt.³⁹

Die Primärwelt wird hier als eine real-fiktive Welt definiert, die den realen bzw. alltäglichen Handlungsraum umfasst. Dem gegenüber beschreibt die Sekundärwelt eine phantastische Welt bzw. Anderswelt, in der übernatürliche Ereignisse stattfinden.

Das englischsprachige Modell Nikolajevas⁴⁰ unterscheidet hierbei drei verschiedene Grundmodelle bzw. -typen solcher Verhältnisse zwischen Primär- und Sekundärwelt: die implizite, offene und geschlossene Sekundärwelt.

Die implizite Sekundärwelt beschreibt eine Welt, die unserer alltäglichen gleicht. In dieser Welt findet plötzlich ein Ereignis statt, das den Naturgesetzen unserer Welt widerspricht. Entscheidend für dieses Modell ist jedoch der Ort, an dem die gesamte Handlung stattfindet. Bei der impliziten Sekundärwelt ist es die Primärwelt. Das Phantastische stammt zwar offenbar aus einer anderen Welt, diese wird jedoch nicht in die Handlung eingebunden.

Bei dem Modell der offenen Sekundärwelt ist ein Überschreiten von der primären Welt in die sekundäre, phantastische Welt möglich. Entscheidend ist dabei die Schwelle, durch die das Übertreten in die jeweils andere Welt realisierbar ist. Die Handlung findet hier demnach an beiden Orten statt.

³⁷ Vgl. Waclawiczek (2008), S. 28.

³⁸ Knaup, Melanie: Grenzgänger zwischen den Welten. Irritationsriten in der modernen phantastischen Jugendliteratur. Universität Gießen: https://www.uni-trier.de/fileadmin/fb2/projekte/ROM/fjr09/abstracts/Abstract_Knaup.pdf (Zugriff: 22.03. 2019), S. 1.

³⁹ Vgl. Tolkien (1988) und Nikolajeva, Maria: *The magic code. The use of magical patterns in fantasy for children*. Stockholm 1988.

⁴⁰ Vgl. Nikolajeva (1988).

Das Modell der geschlossenen sekundären Welt ähnelt Tolkiens Definition einer fairy-story. Die Handlung findet ausschließlich in der sekundären, phantastischen Welt statt. Diese Anderswelt wird hierbei so beschrieben, als sei sie die Primärwelt. Nur der Blick des Lesers und Erzählers stammt hierbei noch aus der realen Welt.

Nikolajeva erweitert somit Tolkiens Vorstellung um zwei weitere Welten-Modelle. Entscheidend bei ihrer Theorie ist somit nicht das übersinnliche Ereignis selbst, sondern der Ort, an dem dieses Ereignis zu Tage kommt. Nach Nikolajeva liegt somit eine klare Trennlinie vor, nach der die Werke eingeordnet werden können. Da laut diesem Modell ein bloßes Vorkommen des Übersinnlichen in der Primärwelt ausreicht, wäre allerdings auch das Wunderbare der phantastischen Literatur zuzuordnen. Dies widerspricht bzw. erweitert somit Todorovs Auffassung von phantastischer Literatur.

Der amerikanische Kinder- und Jugendbuchautor Lloyd Chudley Alexander legte eine weitere Spezifikation für die verschiedenen Arten der Fantasy fest. Er differenziert die Fantasy klar durch eine Trennlinie zwischen *High* und *Low Fantasy*.⁴¹ So lassen sich Werke, deren Handlung in einer eigenständigen Welt stattfindet, der High Fantasy zuordnen. Tolkiens Roman *The Lord of the Rings*⁴² wird meist als Repräsentant für die High Fantasy angesehen, da sich hier eine detailliert beschriebene Anderswelt findet, die unabhängig von der realen Welt (oder Primärwelt) existiert. Auch der Kampf von Gut gegen Böse und die Hervorhebung eines Helden, der die Welt vor dem Untergang retten muss, stellt ein primäres Motiv der High Fantasy dar. Die Low Fantasy grenzt sich zwar von dieser sehr klar definierten Form ab, ist selbst jedoch nicht so eindeutig zu definieren. So fallen hierunter beispielsweise Texte, die meist auf epische Strukturen verzichten und sich an zwiespältigen Charakteren bedienen, anstatt einen klaren Helden hervorzuheben. Die Handlung bezieht sich eher auf die Entwicklung der Hauptfiguren und weniger auf das gesamte Weltgeschehen. Häufig fallen hierunter auch Werke, deren Handlung in einer Anderswelt stattfindet, die der realen Welt ähnelt. Howards *Conan der Barbar*⁴³, der erstmals 1932 in dem Magazin *Weird Tales* veröffentlicht wurde, wird als Prototyp der Low Fantasy angesehen.

Diese letzte Theorie zeigt deutlich, dass sich die Forschung an unterschiedlichen Merkmalen orientiert, um Werke zu differenzieren. Todorov und Durst orientierten sich direkt an dem Übersinnlichen im Text und dessen Wirkung auf den Leser, um eine Unterscheidung zwischen Horror, Phantastik und Wunderbarem zu finden, wohingegen sich die Theorien

⁴¹ Vgl. Sinclair, Frances: *Fantasy fiction*. School Library Association 2008, S. 47.

⁴² Vgl. Tolkien, John Ronald Reul: *The Lord of the Rings*, Bd. 1-3. UK: Harper Collins Publ. 1955.

⁴³ Vgl. Howard, Robert E.: *The Phoenix on the Sword*. *Weird Tales* (20) 1932.

zur Fantasy mehr nach besonderen Eigenschaften, der Schauplatzgestaltung oder Motiven im Text richten.

Doch wie sollen all diese verschiedenen, jedoch zu Recht begründeten Theorien, zu einer eindeutigen Kategorisierung führen? In 2.3. wird präziser auf die Differenzen von Phantastik und Fantasy eingegangen.

2.3. Phantastik oder Fantasy?

In den vorherigen Kapiteln wurde bereits mehrfach ein essenzieller Unterschied zwischen der Fantasy und Phantastik angedeutet, der jedoch sehr schnell auf Verwirrung stößt. Die Theorien scheinen einander in manchen Punkten zu widersprechen, an anderer Stelle hat es jedoch den Anschein, als würden sie sich ergänzen.

Die Übersetzung von *Fantasy* ins Deutsche erscheint zudem auf den ersten Blick einfach: sie bedeutet nichts weiter als *Phantasie*, und bezeichnet damit offenbar dasselbe wie Phantastik. Eine Unterscheidung dieser beiden Begriffe ist durch eine bloße Übersetzung allerdings nicht möglich. Die Fantasy ist nämlich mehrdeutig zu verstehen, so wie auch die Phantasie des Menschen nicht nur in einer einzigen Form auftritt. Daraus folgend, dass die Fantasy nicht jede fiktionale Literatur in sich einschließt, sondern es zu Abgrenzungen kommt, deren Linien nur schwerlich zu ziehen sind, ist das eigentliche Problemfeld rasch eruiert. Es ist also klar, dass die Fantasy im deutschen Sprachraum nur einen bestimmten Teil von fiktionaler Literatur bezeichnet. Doch egal, ob es sich nun um Fiktion oder Fantasy handelt, sie beide sind Teile der phantastischen Literatur.

Der Irrglaube, dass Fantasy jede Form von phantastischer Literatur in sich einschließt, ergibt sich allerdings aufgrund eben dieses Übersetzungsproblems: die englischsprachige Literaturforschung versteht nämlich unter *Fantasy* genau das, was in der deutschsprachigen Forschung unter *phantastischer Literatur* verstanden wird. Es fehlt demnach nicht nur eine allgemeingültige Definition für *Phantastik*, sondern auch für den Begriff *Fantasy*.

Die folgende Tabelle⁴⁴ soll die Bezeichnungen daher aufschlüsseln:

	Deutschsprachige Literaturwissenschaft	Englischsprachige Literaturwissenschaft
Genre	Phantastische Literatur	Fantasy
Variante	Fantasy	High Fantasy

Tabelle 1: Begriffliche Unterscheidung der deutsch- und englischsprachigen Literaturwissenschaft

Wenn also im deutschsprachigen Raum von *Fantasy* gesprochen wird, verstehen wir immer eine ganz spezifische Form phantastischer Literatur. Bei dieser Form handelt es sich um die von Alexander festgelegte Variante der *High Fantasy*. Es werden somit ausschließlich Werke, deren Handlungen in einer phantastischen Anderswelt stattfinden, diesem Genre zugeordnet.

Das bedeutet, dass es sich bei der Fantasy immer um phantastische Literatur handelt. Umgekehrt ist nicht jede phantastische Literatur auch Fantasy-Literatur. Nur im englischsprachigen Raum kann unter Fantasy jede Art von phantastischer Literatur verstanden werden. Daher bezeichnet die Kinder- und Jugendliteratur die Fantasy auch als „Spielart der phantastischen Literatur.“⁴⁵

Die Fantasy zeichnet sich im deutschen Sprachraum durch bestimmte Merkmale aus, die meist auf Heldenepen zurückgehen. Häufig werden dabei alte Sagen aufgegriffen und in einer abgewandelten Form wiedergegeben. Die Antike und das Mittelalter dienen hierbei regelmäßig als Vorlage, die durch übernatürliche Elemente erweitert ist. Die Fantasy wird daher auch „als moderne Heldendichtung und freies Spiel mit überlieferten Mythen“⁴⁶ bezeichnet. Denn als primäres Motiv der Fantasy gilt in erster Linie das Aufgreifen vormoderner Erzählstoffe, die adaptiert und neu erzählt werden.

Trotzdem werden auch Werke der Fantasy zugeordnet, die sich mit anderen Genres überschneiden und nicht nur den Definitionsmerkmalen der Fantasy entsprechen. Stattdessen werden sie als Fantasy-Variante mit besonderen Merkmalen ausgezeichnet. Ein Beispiel hierfür wäre die *Zwei-Welten-Fantasy*. Sie werden als literarische Mischform bezeichnet. Phantastische Literatur ist daraus folgend eine Sammelbezeichnung aller erzählenden Texte, die in unterschiedlicher Form mit übersinnlichen Elementen ausgestattet sind. Es

⁴⁴ Vgl. Prestel, Marco: Wundersame Wirrnis. Eine (kurze) Einführung in die Theorie der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Universität Hildesheim 2011, S.18.

Online-Nachweis: https://www.ph-ludwigsburg.de/fileadmin/subsites/2b-dtsc-t-01/user_files/prestel/Vortrag_Wien.pdf (Zugriff 14.06.2019)

⁴⁵ Vgl. Prestel (2001), S.18.

⁴⁶ Prestel (2011), S. 70-97.

konnte des Weiteren aufgezeigt werden, dass zwar der Begriff *Phantastik* im Zuge der Literaturwissenschaft auf viele Hindernisse stößt, weitere Kategorisierungen dieser Problematik jedoch entgegenwirken.

2.4. Typische Motive der Fantasy

Bei der Fantasy handelt es sich auf Grund der angeführten Definition um eine Variante der phantastischen Literatur, die sich durch ganz bestimmte Motive und Merkmale auszeichnet. Eine dieser Eigenschaften wurde bereits angeführt: das Aufgreifen vormoderner Stoffe. Die Fantasy umfasst darüber hinaus noch weit mehr Merkmale, die im deutschsprachigen Raum meist ähnlich festgelegt sind.⁴⁷

Der Schauplatz der Handlung findet laut Prestel weitestgehend in einer mythischen oder altertümlichen Anderswelt statt, die von archaischen Sozialstrukturen bestimmt wird. Weiters wird auf altertümliche Waffen, Fabelwesen, Magie und Zauberei zurückgegriffen. Moderne Technik und Naturwissenschaft sowie andere Errungenschaften der Neuzeit finden nur sehr selten Platz in der Fantasy-Literatur. Naturgesetze werden durch Magie erweitert und finden Einzug in eine erfundene Welt, deren Kulisse sich einer vormodernen Gesellschaft anschließt.⁴⁸ Allerdings steht nicht das Erforschen des Ursprungs der Magie, sondern das Streben danach, diese zu bändigen, im Fokus.

Als weiteres Merkmal gilt, dass die phantastische Anderswelt häufig bis ins kleinste Detail beschrieben wird. So sind meistens eine genaue Geographie, Geschichte und sogar eine eigene Sprache der Anderswelt vorzufinden. Häufig resultieren daraus sehr umfangreiche Geschichten, denen sogar fingierte Landkarten beiliegen. Es kommt sogar vor, dass den Geschichten komplexe Stammbäume der Familien als Anlage beiliegen, um einen tieferen Einblick in die Historie der Anderswelt zu erhalten.

Das Abenteuer ist ein weiterer Kernpunkt und ähnelt der „ritterlichen Queste“⁴⁹. Der Held wird unterschiedlichen Gefahren ausgesetzt, die er bewältigen muss, ehe er sein eigentliches Ziel erreicht. Hierbei bleibt der Held selten auf sich allein gestellt, sondern begegnet im Zuge der Geschichte anderen Figuren, die ihn bei seinem Vorhaben unterstützen.

⁴⁷ Vgl. Prestel (2011), S. 70-97.

⁴⁸ Vgl. Pesch, Helmut: *Fantasy. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*. Passau: Erster deutscher Fantasy-Club, S. 33-42.

⁴⁹ Steinberger, Kathrin: *Middle-earth revised? Diplomarbeit der Univ. Wien 2005*, S. 15.

Das Vorkommen von Gewalt ist im Zuge dessen ein weiteres Merkmal: die Helden sind meist männlich und kriegerisch veranlagt.⁵⁰ Die Handlung findet, basierend auf der Grundlage vormoderner Stoffe, in einer von Krieg beherrschten Welt statt, in der sich die Helden beweisen müssen. Dennoch entwickelte sich auch dieser Trend im Laufe der Jahre⁵¹, weswegen die Helden gegenwärtig sehr unterschiedlich beschaffen sein können. So zeichnen sich manche Helden durch ihre enorme Stärke, andere hingegen durch ihren Mut und ihre Intelligenz aus. Häufig werden auch Kinder zu Protagonisten, die sich gegen Gewalttaten und Verhaltensnormen Erwachsener auflehnen.⁵²

Die Helden werden außerdem durch bestimmte charakterliche Eigenschaften ausgezeichnet und vertreten einen eindeutigen Standpunkt, für den sie einstehen und kämpfen. Liebe, Tod und Hass werden als Triebfeder genutzt, um die Protagonisten zu diesen Denkweisen zu führen.⁵³ Eine klare Trennung zwischen Gut und Böse wird dazu genutzt, die positiven Eigenschaften des Helden hervorzuheben, der sich im Zuge seiner *Queste* für die richtige (gute) Sache entscheidet.

Ein weiteres Kriterium ist die Gier nach Macht. Die Kontrahenten des/ der Protagonisten handeln meist aufgrund von Habgier oder dem Verlangen, die Welt zu beherrschen und diese zu unterdrücken. Die Unterdrückung und Ausbeutung der Armen sowie die Verachtung und Herabsetzung von Frauen resultiert aus dem Rausch der Starken bzw. Bessergestellten. Häufig wird dies durch hierarchische Strukturen unterstützt. Besitz und Reichtum sind daraus folgend ebenfalls zentrale Themen der Fantasy-Welt. Angelehnt an diese Kernproblematik werden daher auch moralische Konflikte behandelt, wie beispielsweise die Frage nach Gerechtigkeit.

Ein bereits erwähnter Punkt ist außerdem die Magie.⁵⁴ Sie tritt jedoch in unterschiedlichen Formen auf und wird meist nur sehr begrenzt eingesetzt. So sind beispielsweise nur auserwählte oder begabte Menschen dazu fähig, Magie zu beherrschen. Als Voraussetzung für das Bändigen und Nutzen von Magie wird für die Figuren oft ein Studium oder jahrelanges Training angeführt. Anders verhält es sich bei übernatürlichen Kreaturen, die diese Magie

⁵⁰ Vgl. Steinberger (2005), S. 15.

⁵¹ Vgl. Stresau, Norber: Der Fantasy Film. München: Wilhelm Heyne Verlag 1984, S. 205.

⁵² Vgl. Freermuth, Gundorf zit. in: Stresau, Norbert: Der Fantasy Film. München: Wilhelm Heyne Verlag 1984, S. 199.

⁵³ Vgl. Friedrich, Andreas (Hrsg.): Fantasy- und Märchenfilm. Reihe: Filmgenres. Stuttgart: Reclam 2003, S. 9.

⁵⁴ Vgl. Grandpair, Holger de: Wie man einen Fantasy-Bestseller schreibt, Teil 2: Am Beispiel der erfolgreichsten Fantasy-Romane. Norderstedt: Arthilien Fantasy-Verlag, 1. Auflage 2013. S. 47.

ihr Eigen nennen (beispielsweise Drachen, die dazu fähig sind, Feuer zu speien). Manchmal finden sich auch nur magische Gegenstände, denen eine besondere Kraft innewohnt.

Da es sich bei der Fantasy um eine Variante der phantastischen Literatur handelt, finden sich darüber hinaus häufig Motive, die allgemein für die Phantastik sprechen: der Doppelgänger und böse Blick, das Spiegelbild und Déjà-vu, sowie Albträume sind daher in vielen Fantasy-Lektüren anzutreffen. Die Figuren werden dabei durch eine Konfrontation mit ihren Ängsten an körperliche und seelische Grenzen geführt, aus denen sie versuchen zu entkommen. Das Außergewöhnliche steht dabei zwar immer im Mittelpunkt, integriert sich allerdings in die Konzeption der Welt an sich.

2.5. Sub- und Nachbargenres der Fantasy

Da es sich bei der Fantasy um eine Form der Phantastik handelt, deren Grenzen schwer zu ziehen sind, etablierten sich viele verschiedene Subgenres, die der Fantasy, aber teilweise auch ihren Nachbargenres, zugeordnet werden können. Auch wenn die Fantasy nur eine Variante der phantastischen Literatur darstellt, so wird sie gegenwärtig im deutschsprachigen Raum als eigenes Genre betitelt.

Um einen kurzen Einblick in die Fülle unterschiedlicher Formen von phantastischer Literatur zu erhalten, werden an dieser Stelle die beiden Genres *Horror* und *Science-Fiction* vorgestellt, ehe auf die Subgenres der Fantasy eingegangen wird. Denn durch die Assoziation mit den beiden Nachbargenres entwickelten sich letztlich unterschiedliche Subgenres der Fantasy, weswegen sie nicht zu missachten sind.

Die *Horror*-Literatur unterscheidet sich von der Fantasy im Wesentlichen durch die bewusste Herbeiführung von Angst, indem übernatürliche Wesen oder Ereignisse eingebunden werden. Sie „zeichnet sich vor allem durch ihren Nervenkitzel aus“⁵⁵. Ein Beispiel für Horror ist die *Gothic Novel* (auch: Schauerroman, Gruselroman, Sensationsroman), die mit den Ängsten der Leser spielt und dabei übersinnliche Elemente integriert. Erstmals kam die Gothic Novel Mitte des 18. Jahrhunderts in England auf und etablierte sich schließlich auch im deutschsprachigen Raum.⁵⁶ Zentral ist hier nicht nur, dass meist das Mittelalter als Handlungsort gewählt wird, sondern auch, dass das Übersinnliche für die Protagonisten meist vollkommen unerklärbar ist und sie durch dieses Mysterium in Angst versetzt

⁵⁵ Blemme, Marcel-Alexander: Phantastisch Lesen – Eine Fantasy Enzyklopädie: Band 1. Phantastische Literatur. Germany: BoD 2012, S. 17.

⁵⁶ Vgl. Grizelj, Mario (Hrsg.): Der Schauer(roman): Diskurszusammenhänge – Funktionen – Formen. Würzburg: Königshausen&Neumann 2010, S. 7.

werden. Romane im Horror-Bereich stellen jedoch auch häufig sexuelle Ängste ins Zentrum. Ein Beispiel hierzu ist die Darstellung von Vampiren, die mit erotischen Phantasien begleitet ist.

Die *Science-Fiction* (auch: Sci-Fi, Zukunftsroman, -literatur, Wissenschaftliche Fantastik) zeichnet sich primär durch Welten aus, die technologisch weiter entwickelt sind. Häufig wird die reale Welt in veränderter Form bzw. in der Zukunft dargestellt und durch wissenschaftlich hochentwickelte Errungenschaften erweitert. Auch fremde Zivilisationen ferner Planeten und die Raumfahrt gehören zu den dominierenden Eigenschaften der *Sci-Fi*. Der Begriff Science-Fiction etablierte sich erst im Jahr 1929 als eigene Genrebezeichnung, obwohl er bereits 1851 in William Wilsons *A little earnest book upon a great subject* angeführt wurde.⁵⁷ Auch wenn die Science-Fiction häufig gemeinsam mit der Fantasy-Literatur aufgeführt wird, so kann sie doch deutlich davon abgegrenzt werden. Eine Trennlinie kann durch naturwissenschaftliche Fortschritte gezogen werden.

In der Science Fiction wird im Unterschied zur „reinen“ Phantastik die Abweichung der Welt des Werkes von der Realität des Lesers unter Bezugnahme auf ein wissenschaftliches Weltbild legitimiert (als plausibel dargestellt).⁵⁸

Die Plausibilität ist somit von zentraler Wichtigkeit für die Grenzziehung beider Genres. Denn erst wenn die übersinnlichen Phänomene textintern durch die Wissenschaft plausibel erklärt werden können, wird allgemein von Sci-Fi gesprochen; Fantasy umfasst demnach alle erzählenden Texte, die das Übersinnliche ohne eine solche Erklärung verwenden.

Auch wenn die Naturwissenschaft den grundlegenden Unterschied zwischen Sci-Fi und Fantasy kennzeichnen soll, so wurde häufig der wissenschaftliche Anteil einer scharfen Kritik unterzogen. Auch die Zukunft soll eher einer phantastischen Welt gleichen, da die Zukunft nicht vorhersehbar sei. Aufgrund dieser Debatte wird bei der Sci-Fi gegenwärtig von einem *wissenschaftlichen Weltbild* gesprochen und nicht von tatsächlicher Wissenschaft.⁵⁹ Der wesentliche Unterschied zwischen Fantasy und Science-Fiction soll darüber hinaus in der Handlung liegen. „Während sich die Science-Fiction auf eine (wissenschaftliche) Erklärung eines Problems oder Rätsels ausrichtet, tut dies die Fantasy bewusst nicht.“⁶⁰

⁵⁷ Vgl. Schröder, Torben: *Science Fiction als Social Fiction: das gesellschaftliche Potential eines Unterhaltungsgenres*. Münster: Lit Verlag 1988, S.6.

⁵⁸ Steinmüller, Karlheinz: *Gestaltbare Zukünfte: Zukunftsforschung und Science-Fiction; Abschlußbericht*. Gelsenkirchen: SFZ 1995, S.16.

⁵⁹ Vgl. Schröder (1988), S. 11-14.

⁶⁰ Hüttepohl, Kathrin: *Science-Fiction, Fantasy oder Mystery? Die Auswirkung unterschiedlicher Genreangaben auf die Bewertung einer Fernsehserie durch den Rezipienten am Beispiel der US-Serie „Heroes“*. Hamburg: Diplomica Verlag 2008, S. 52.

Auch wenn diese Grenzziehung auf den ersten Blick somit klar erscheint, so kommen auch hier Mischformen auf. Treten naturwissenschaftlich erklärbare Phänomene gleichermaßen mit Elementen auf, die nicht erklärt werden können, bezeichnet man diese Form als *Science-Fantasy* oder *Fiction-Fantasy*. „Wo genau die Grenzen gezogen werden, ist schlussendlich eine subjektive Entscheidung.“⁶¹

Bei der Science-Fantasy handelt es sich jedoch nur um eines von vielen anderen Sub-Genres der Fantasy, die nun ebenfalls kurz angeführt werden. Wie bereits in 2.2. *aktueller Forschungsstand* erwähnt, lassen sich hier auch die Definitionen von Lloyd Chudley Alexander eingliedern, der die Fantasy in einen High und Low Bereich teilt:

- High Fantasy (auch: epische Fantasy): die Handlung spielt in einer eigenständigen Welt, wobei häufig auf „pseudomittelalterliche Alternativwelten“ zurückgegriffen wird. Es sind dabei nicht nur Fabelwesen aus uns bekannten Mythen, sondern auch Magie in idealisiert dargestellten Welten und Naturgesetzen eingebunden. Das Gute steht dabei dem Bösen klar gegenüber.
- Low Fantasy (auch: humoristische Fantasy): ein oder mehrere Helden stehen im Vordergrund und es wird auf epische Strukturen verzichtet. Magische Wesen sind hier selten anzutreffen, die Figuren sind komplexer.

Weitere Genres finden sich auch bei Frostl⁶² sowie Bemme⁶³, wobei hier nur jene genannt werden, die für die Fantasy wesentlich sind:

- Heroic Fantasy: hier steht der Held im Fokus der Geschichte und nicht die phantastische Welt, in der er sich befindet. Mittelalterliche Elemente sind hier optional. Sie wird, gründend auf der von Lyon Sprague de Camp herausgegebenen Kurzgeschichtensammlung, auch *Sword und Sorcery* bezeichnet.⁶⁴
- Fiction Fantasy: sie kann, wie ihr Name bereits angibt, als Verbindung von Fantasy und Science-Fiction angesehen werden. Es finden sich hier demnach Merkmale aus beiden Bereichen wieder.
- Dark Fantasy: sie kann als Synthese von Horror und Fantasy betrachtet werden, wobei das Unheimliche und Übernatürliche im Fokus steht. Häufig kommen übersinnliche Wesen, wie Vampire, Werwölfe oder Dämonen vor.

⁶¹ Waclawiczek (2008), S. 15.

⁶² Vgl. Frostl, Evelyne: *Fantasy Quest. HeldInnen, Magie und Mythos in Fantasyfilmen von den 60iger Jahren bis heute*. Dissertation Univ. Wien 2006, S. 178 – 181.

⁶³ Vgl. Blemme, Marcel-Alexander: *Phantastisch Lesen – Eine Fantasy Enzyklopädie: Band 1. Phantastische Literatur*. Germany: BoD 2012, S. 19-25.

⁶⁴ Vgl. Sprague de Camp, Lyon (Hrsg.): *Swords and Sorcery*. NY: Pyramid Books 1963.

- Action Fantasy: sie ähnelt der Heroic Fantasy, da der Fokus stark auf dem Helden mit übermenschlichen Kräften liegt. Ein markanter Unterschied hierbei ist jedoch, dass sie einen Gegenwartsbezug aufweisen.
- Social Fantasy: hierbei handelt es sich um eine sehr moderne Form der Fantasy. Es werden bewusst soziale Missstände unserer Zeit aufgegriffen, die Handlung spielt jedoch in einer Fantasy-Welt.
- Historische Fantasy: die Handlung findet in der Vergangenheit unserer realen Welt statt. Historische Ereignisse werden dabei durch typische Fantasy Motive erweitert oder verändert.
- Humoristische Fantasy: das Ziel ist hierbei, den Leser durch das Einbinden von humoristischen und übersinnlichen Elementen zu unterhalten.
- Himmel und Hölle: religiöse Themen oder Motive werden aufgegriffen und mit Fantasy-Elementen erweitert.
- Romantasy: auch hier handelt es sich um ein modernes Subgenre der Fantasy. Im Fokus der Handlung steht die verbotene Liebe eines Menschen zu einem übersinnlichen Wesen, beispielsweise einem Werwolf oder einem Vampir. Bei der Romantasy handelt es sich um eine Mischform aus Liebesroman und Fantasy.
- Animal Fantasy: Bei den Protagonisten handelt es sich um Tiere, denen jedoch menschliche Eigenschaften zugeschrieben werden. Die Handlung ähnelt der von Action-Fantasy.
- All-Age Fantasy: es handelt sich hierbei zwar eigentlich um Fantasy-Geschichten, die für jüngere Leser konzipiert wurden, trotzdem werden sie häufig auch von Erwachsenen oder Jugendlichen gelesen. Es handelt sich um Fantasy-Literatur, die für jedes Alter zugänglich ist.

Fantasy ist also nicht gleich Fantasy, sondern wird durch verschiedene Formen unterschieden, die sich zum Teil auch mit den Merkmalen der Horror-Literatur oder Sci-Fi vermischen. Hierbei sind verschiedene Theorien entstanden, welche die Grenzen zwischen unterschiedlichen Formen und Ausprägungen von Fantasy jeweils anders festlegen. Die Problematiken der Grenzziehungen sind darüber hinaus auch durch die lange Entwicklungsgeschichte der einzelnen Genre-Begriffe entstanden.

3. Definition: Bucherfolg

Wie erklären Sie sich Ihren großen Erfolg?

Hohlbein: Wenn ich das wüsste, könnte ich das Patentrezept verkaufen, um Bestseller zu schreiben. Ich habe keine Ahnung. Vielleicht ist es einfach die Tatsache, dass ich Geschichten schreibe, die ich selbst gerne lesen möchte.⁶⁵

Die Frage, die der Interviewer hier dem bekannten Fantasy-Autor Wolfgang Hohlbein stellt, ist wohl eine der Fragen, die wahrscheinlich viele Jungautoren ebenfalls beschäftigt und die auch schon manchem Leser hin und wieder in den Sinn gekommen ist. Warum manche Bücher erfolgreicher verkauft werden und sich als Bestseller betitelt werden, während andere vollkommen unbekannt bleiben, scheint ein unbeantwortetes Rätsel zu sein. Nicht einmal ein erfolgreicher Autor wie Wolfgang Hohlbein kann (oder möchte) hierzu klar Stellung beziehen.

Ein Patentrezept, wie Hohlbein es nennt, scheint es nicht zu geben. Dennoch kann der Erfolg nicht nur durch Zufall entstanden sein, sondern muss anhand bestimmter Kriterien messbar sein. Dieser Überzeugung sind zumindest jene, die im Marketingbereich tätig sind und sich mit dem Absatzmarkt befassen. Denn Erfolg misst sich hier an den verkauften Büchern; und Bücher werden gut verkauft, wenn sie gut vermarktet sind. Doch wenn dies der einzige Faktor wäre, der für Erfolg steht, dann könnte diese Arbeit bereits mit diesem Satz beendet werden. Dass diese Aussage zu kurzgefasst sein muss, zeigt sich anhand der geringen Anzahl erfolgreicher und namhafter Autoren: denn, wenn es so einfach wäre, dann wäre jeder Autor erfolgreich und berühmt. Dementsprechend muss es klare Eigenschaften geben, über die die Werke verfügen sollten, um sich von der breiten Masse abzuheben und für die lesende Bevölkerung als lesenswert empfunden zu werden.

Beim Bucherfolg muss zuerst zwischen einem langfristigen und kurzfristigen Bucherfolg unterschieden werden. Nicht jedes Werk, das einmal aufgrund hoher Verkaufszahlen zum Bestseller wurde, kann auch als langfristig erfolgreiches Buch bezeichnet werden. Der Begriff „Longseller“⁶⁶ wird daher im speziellen für jene Bücher verwendet, die über einen längeren Zeitraum hohe Verkaufszahlen aufweisen. Hierunter fallen somit auch Klassiker, die sich durch eine überregionale Bekanntheit, Traditionswerte und Zeitlosigkeit klar vom

⁶⁵ Sommerfeld, Christine: Wolfgang Hohlbein, erfolgreichster Fantasy-Autor. Geschichten von Trollen und Elfen entstehen in der Nacht. NGZ online: 04.02.2002. <http://www.rp-online.de/nrw/staedte/rhein-kreis/geschichten-von-trollen-und-elfen-entstehen-in-der-nacht-aid-1.107841> (Zugriff 18.05.2017)

⁶⁶ Vgl. Büttner, Frank / Friedrich, Markus / Zedelmaier, Helmut (Hrsg.): Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen: zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit. Münster: LIT Verlag 2003, S. 175.

Bestseller abgrenzen. Es geht daher beim Phänomen des Bestsellers zwar um den erstmaligen, kurzfristigen Erfolg; eine langfristige Bekanntheit und ist allerdings nicht auszuschließen, weswegen bereits einige Theoretiker und PR-Berater Kriterien genannt haben, die solche Werke auszeichnen. Sie nennen hierbei sehr unterschiedliche Eigenschaften, die für einen Schriftsteller und sein Buch hilfreich sind, um damit am Buchmarkt, unter der Fülle an Neuerscheinungen, konkurrieren zu können.

Entscheidend hierbei ist das Kaufverhalten der Leser. Welche Bücher von den Kunden gekauft werden, lässt sich laut Keuschnigg⁶⁷ an unterschiedlichen Einflussgrößen messen. Hierunter zählen nicht nur Buchtipps von persönlich Bekannten⁶⁸, von Kritikern⁶⁹ oder von Verkäufern⁷⁰, sondern auch die Anregung durch eine kürzliche Buchverfilmung.⁷¹ Die Medienpräsenz des Autors oder Buchtitels kann ebenfalls als Kriterium zur Kaufentscheidung herangezogen werden.⁷² Ob das Bild des Autors dabei positiv oder negativ dargestellt wird, spielt dabei jedoch keine entscheidende Rolle.⁷³ Es greift somit das bekannte Prinzip: *bad publicity is better than no publicity*.⁷⁴ Doch nicht nur die Mundpropaganda kann als wesentlicher Faktor angesehen werden. Die Leser greifen darüber hinaus eher zu Büchern, die von Autoren geschrieben wurden, von denen sie bereits ein Werk gelesen haben oder zu einem Titel, der bereits als Verkaufserfolg gilt. Die Leser bedienen sich demnach an eigenen sowie auch an fremden Erfahrungswerten. Dies wirkte sich in jüngster Zeit auch auf die Strategie der Online-Märkte aus, die den Käufern die Möglichkeit anbieten, ein Produkt zu bewerten. Solche Erfahrungswerte spielen eine tragende Rolle, obwohl es sich um sehr subjektive und wenig transparente Einschätzungen handelt.

Dies beantwortet jedoch nicht die Frage, wie es überhaupt zu einem ersten Bucherfolg kommt. Welche Kriterien sind in diesem Fall entscheidend, um einen solchen Prozess in Bewegung zu setzen? Wie wird der Name des Autors oder Buchs überhaupt so bekannt,

⁶⁷ Vgl. Keuschnigg, Marc: Das Bestseller-Phänomen. Die Entstehung von Nachfragekonzentration im Buchmarkt. Forschung und Entwicklung in der analytischen Soziologie. Dissertation Univ. München: Springer VS 2011, S. 62.

⁶⁸ Saxer, Ulrich/ Langenbacher, Wolfgang/ Fritz, Angela: Kommunikationsverhalten und Medien. Lesen in der modernen Gesellschaft. Nürnberg: Gesellschaft für Konsumforschung (GfK) 1989, S. 119.

⁶⁹ Dijkstra, Katinka: Leseentscheidung und Lektürewahl. Empirische Untersuchungen über Einflussfaktoren auf das Leseverhalten. Berlin: Edition Sigma 1994, S. 186.

⁷⁰ Vgl. Woltres, Detlef: Buchhandels-Ranking 2006. Düsseldorf: Innofact AG, 2006, S. 138.

⁷¹ Vgl. ebd.

⁷² Vgl. Keuschnigg (2011), S. 62.

⁷³ Vgl. Janssen, Susanne/Leemans, Hein: Differences in Consumer Behavior between Buyers of Literature. *Poetics* 17, 1988, S. 563-575.

⁷⁴ Volksmund, Urheber unbekannt.

dass er in den Köpfen der Menschen wie eine *qualitative Produktmarke*⁷⁵ verankert und allgemein bekannt ist? Wann wird der Autor zu einem solchen *Qualitätssigel*?

Keller spricht sich sehr klar dafür aus, dass jeder, der eine erfolgreiche Karriere anstrebt, sich selbst zu einer solchen Marke machen muss. Dies gilt somit auch für Jungautoren, deren Bücher noch unbekannt sind.

Anyone trying to build a career can be thought of trying to create his or her own brand. Certainly, one key for a successful career is that certain people (...) know who you are and what kind of person you are in terms of your skills, talents, attitude, and so forth.⁷⁶

Der Bekanntheitsgrad eines Schriftstellers steht allerdings immer mit dem Namen und der Größe des jeweiligen Verlags in Verbindung. Denn ebenso, wie der Name des Autors zu einer Marke werden kann, so werden auch große und bekannte Verlage von Lesern als Qualitätsmerkmal wahrgenommen. Die Qualität von Büchern, die durch einen renommierten Verlag vorfinanziert werden, wurde durch das in den letzten Jahren vermehrte Aufkommen von Selfpublishern direkt von den Lesern erkannt. Bei Büchern, die von Autoren selbst verlegt und beispielsweise als E-Book veröffentlicht wurden, konnten deutliche Qualitätsunterschiede festgestellt werden.⁷⁷ Sie weisen Rechtschreib- oder Logikfehler auf, was auf die mangelnde Erfahrung und ein fehlendes Lektorat zurückzuführen sind. Viele Bücher, die bereits als Manuskript von einem Verlag abgelehnt wurden, finden sich heute in der Masse der Selfpublisher wieder. Denn ein Verlag investiert nur dann in einen Autor und sein Manuskript, wenn es erfolgsversprechend ist. Diese Erfahrung macht sich schließlich auch bei den Lesern bemerkbar, weswegen ein Buch von einem Verlag automatisch als hochwertiger eingestuft wird. Autoren, denen es gelingt, ihre Bücher über bekannte Verlage zu publizieren, haben folglich Vorteile. Manche Bücher werden sogar nur aufgrund des Verlags gekauft, beispielsweise *Reclam* oder *Diogenes*.⁷⁸ Hierbei spielt auch die Genre-treue eine Rolle: Leser, die gezielt nach einem Genre suchen, wählen demzufolge lieber das Buch eines Verlags aus, der mit diesem Genre vertraut ist. Daher können unbekannte Autoren über diesen Umweg ihren Namen publik machen.⁷⁹ Der Wiedererkennungswert

⁷⁵ Vgl. Keller, Kevin L. *Strategic Brand Management*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2003, S.22-24.

⁷⁶ Keller (2003), S.22-24.

⁷⁷ Vgl. Paitl, Monika B./Weixlbaumer, Elmar: *Bestseller! So pushen Sie Ihr Buch zum Erfolg. PR und Buchmarketing für Autoren*. Wien: Goldegg Verlag 2015, S. 179.

⁷⁸ Vgl. Paitl/Weixlbaumer (2015), S. 180.

⁷⁹ Vgl. Ludwig, Johannes: *Zur Ökonomie der Medien: Zwischen Marktversagen und Querfinanzierung*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S. 229.

Teigeler, Sabine: *Zur Anwendbarkeit der Ökonomie der Superstars auf den Buchmarkt*. Diplomarbeit Fern-univ. Hagen 2003, S. 50.

Keuschnigg (2011), S. 62.

ist also in jedem Fall essenziell für eine Kaufentscheidung, da er dem Leser meist ein positives Bild vermittelt.

Es muss jedoch auch Kaufentscheidungen geben, die unabhängig von solchen Wiedererkennungswerten getroffen werden. Der erste wesentliche Faktor, der zu einem solchen Verkauf führt, ist die Buchgestaltung. Leser, die nach einem neuen Buchtitel suchen, werden ihre Aufmerksamkeit erst den Büchern widmen, die sie durch ihre Optik ansprechen. „Klappentexte (Inhaltsangaben, Kurzrezensionen) und der eigentliche Schreibstil des Buchs scheinen dagegen erst in einer späteren Phase der Kaufentscheidung relevant“⁸⁰. Das Buchcover und der Titel sind daher die ersten wesentlichen Anhaltspunkte, die die Neugierde potenzieller Leser wecken und sie erstmals dazu motivieren, zu einem Buch zu greifen und über einen möglichen Kauf nachzudenken. Es zeigt sich außerdem, dass Buchgestaltungen, die das Thema des Buchs treffend wiedergeben, verkaufsfördernd sind⁸¹, da die Leser erwarten, dass ihnen der Bucheinband bereits Informationen über den Inhalt des Buchs gibt. Dies ist vergleichbar mit dem Kauf anderer Produkte, bei denen vom Äußeren auf das Innere geschlossen wird.

Marketing-Forscher, die sich speziell auf das gezielte Produzieren von Bestsellern fokussieren, geben darüber hinaus noch weitere Kriterien für einen Buchtitel an, die den Verkauf fördern sollen. Hierbei werden auch typische Fehler genannt, die besonders junge Autoren, denen die Erfahrung auf dem Buchmarkt fehlt, begehen. Ein Titel soll laut den Analysen von Pressearbeitern und Verlegern drei wesentliche Attribute umfassen, um hervorstechen zu können: *Emotion*, *Sensation* und *Exklusivität*.⁸²

Diese Attribute fügen sich dem typischen Kaufverhalten eines Lesers. Denn wenn ein Leser ein Buch kaufen möchte, dabei durch einen Buchladen geht oder einen Online-Markt durchforstet, wird er sich in einer bestimmten emotionalen Verfassung befinden. Der Titel soll daher Emotionen auslösen, die in einem Buchmarkt üblicherweise nicht anzutreffen sind, wie beispielsweise Furcht, Scham oder Lust.⁸³ Sie sollen darüber hinaus über Sensation verfügen, den Lesern also sofort ins Auge stechen – was natürlich nicht bei jedem Titel möglich ist. Außerdem sollen sie exklusiv bzw. originell und in diesem Zusammenhang eine alternativlose Leseoption sein.

⁸⁰ Keuschnigg (2011), S. 63, vgl. auch: Leemans/Stokmans (1992).

⁸¹ Vgl. Keuschnigg (2011), S. 63.

⁸² Vgl. Paitl/ Weixlbaumer (2015), S. 147.

⁸³ Vgl. Paitl/ Weixlbaumer (2015), S. 149.

Insbesondere an der Emotion bedienen sich die Buchgestalter aus sehr einfachen Gründen: Emotionen ermöglichen den Lesern eine rasche Entscheidung innerhalb von Tausendstelsekunden.⁸⁴ Gefühle werden sehr rasant produziert, wohingegen rationale Gedankengänge deutlich mehr Zeit in Anspruch nehmen. Nur wenn es einem Titel innerhalb dieser kurzen Zeitspanne gelingt, beim Leser Gefühle auszulösen, die zu diesem Zeitpunkt untypisch sind, dann wird der Leser durch Irritation dazu angeregt, einen Titel näher zu betrachten, da er den in ihm ausgelösten Unfrieden beseitigen möchte. Wenn die Dissonanz auch durch mehrmaliges Lesen des Buchtitels nicht verschwindet, dann muss das Buch gelesen werden, um den Titel zu verstehen und einordnen zu können. Das Buch muss in einem solchen Fall gekauft werden, um den ausgelösten Unfrieden entfernen zu können.⁸⁵

Aufgrund der begrenzten Zeit, die einem Buchtitel zur Verfügung steht, um dem Leser in der Masse aufzufallen, darf ein Titel außerdem niemals zu seriös, aber auch nicht zu provokant sein. Des Weiteren muss er kurz und präzise, und mit nur einem einzigen Blick erfassbar sein. Auch von künstlerischen Wortspielen wird meist abgeraten: der Titel soll zwar einen Bezug zum Inhalt herstellen, jedoch keine Anspielungen auf den Inhalt umfassen, da der Leser, dem das Buch noch unbekannt ist, diese nicht verstehen kann. Dies bedeutet ein Titel muss nicht zwangsweise sinnvoll oder intelligent sein: häufig bleiben paradoxe Titel, welche bei den Käufern den genannten Unfrieden auslösen, einfacher im Gedächtnis. Viele Bestseller verzichten daher auch auf Verben im Titel und bedienen sich nur an Substantiven.⁸⁶

Ebenso, wie der Titel einen emotionalen Impuls auslösen soll, muss auch das Cover solche Gefühle produzieren können. Im Zuge von Neuromarketing wurde festgestellt, dass Bilder, die sich an Gefahrensituationen, dem Kindchenschema oder Sexualtrieben bedienen, die Aufmerksamkeit der Käufer einfacher erlangen.⁸⁷ Dies ist auf die emotionale Wiedererkennung von Mustern zurückzuführen. Es handelt sich dabei um eine instinktive Handlung, die durch das Kerngebiet unseres Gehirns, der Amygdala, ausgelöst wird. Sie koordiniert unser Verhalten bei einer möglichen Gefahrensituation, indem sie sofort einen Impuls freisetzt, der uns zur Flucht antreibt. Sie spielt bei der emotionalen Bewertung der Wiedererkennung von bestimmten Mustern somit eine tragende Rolle.⁸⁸ Aufgrund dessen bedient

⁸⁴ Vgl. Paitl/ Weixlbaumer (2015), S. 136.

⁸⁵ Vgl. Paitl/ Weixlbaumer (2015), S. 145.

⁸⁶ Vgl. Paitl/ Weixlbaumer (2015), S. 163.

⁸⁷ Vgl. Paitl/ Weixlbaumer (2015), S. 167.

⁸⁸ Vgl. Janak, Patricia H./ Tye, Kay M.: From circuits to behaviour in the amygdala. In: Nature. Band 517, Nr. 7534. 2015, S. 284-292.

sich das Marketing an dieser Empfindung, wenn beispielsweise angsteinflößende Bilder verwendet werden.

„Ein gutes Cover muss dem Autor nicht gefallen. Ein gutes Cover ist eine verkaufswirksame Produktverpackung.“⁸⁹ Mit diesem Zitat wird erneut ausgesagt, dass ein Autor sein Buch in die Hände anderer legen soll, um es erfolgreich an die Leser zu bringen. Denn ein Cover ist ausschließlich dazu da, einen Käufer zum Kauf zu bewegen, und nicht bloß nach den Vorlieben des Autors gestaltet. Es heißt, dass Bücher, die einmal in die Hand genommen wurden, zu 95 % gekauft werden.⁹⁰ Bücher werden nur dann zurückgestellt, wenn es sich für den Leser um das falsche Genre handelt oder wenn sich der Klappentext sowie die ersten Buchseiten vollkommen gegen die Erwartung aussprechen. In den meisten Fällen wird eine Kaufentscheidung jedoch schon getroffen, bevor der Klappentext und die ersten Buchseiten angesehen wurden. Sie dienen eher als Bestätigung für die bereits getroffene Wahl.⁹¹ Dies zeigt somit eindeutig, welche Verkaufskraft in Cover und Titel liegen können. Allerdings sind neben Cover und Titel auch das Buchformat, die Papierstärke, die Schriftgröße und die Schriftart für eine erste Kaufentscheidung wesentlich.

Handelt es sich also um ein gut gestaltetes Buch, welches einen dem Genre entsprechenden, auffälligen Titel aufweist, ist der erste Schritt erfüllt, welcher zumindest zur Kaufentscheidung führen kann. Erst danach können die weiteren, bereits genannten, Einflussgrößen zum Tragen kommen. Keuschnigg⁹² nennt darüber hinaus noch weitere Determinanten des Bucherfolgs: Konsumkapital, Leser-Qualität (Leseerfahrung), Kritiker-Qualität, Informationseffekt, Preis, Wettbewerb und Genre.

Anzunehmen ist, dass der Erfolg eines Buchs nicht nur von dessen Produkteigenschaften abhängt, sondern auch von seiner Umwelt beeinflusst wird. Relevante Umwelteigenschaften können z.B. gesellschaftliche Ereignisse, spezifische Lebensstile oder schlichtweg der „Zeitgeist“ sein.⁹³

Hierunter zählen demnach auch der Wettbewerb, in dem die Bücher untereinander stehen sowie Saisoneffekte⁹⁴. Dies betrifft vor allem Neuerscheinungen, wodurch der *Zeitgeist* wohl ein Hauptmerkmal darstellt, das für den ersten Erfolg eines Buchs verantwortlich sein kann. Ist der Markt beispielsweise gerade von einem bestimmten Typus gesättigt, wird es für ein Buch, das ebenfalls in diese Kategorie fällt, sehr schwierig sein sich durchzusetzen.

⁸⁹ Paitl/ Weixlbaumer (2015), S. 169.

⁹⁰ Vgl. Paitl/ Weixlbaumer (2015), S. 135.

⁹¹ Vgl. Paitl/ Weixlbaumer (2015), S.166.

⁹² Vgl. Keuschnigg (2011), S. 249-252.

⁹³ Keuschnigg (2011), S. 239.

⁹⁴ Vgl. Keuschnigg (2011), S. 242.

Wenn es jedoch gerade zu jener Zeit publiziert wird, in der dieser Boom ausgelöst wurde, kann es mit größerer Wahrscheinlichkeit erfolgreich sein.

Da es hier jedoch nicht ausschließlich um die bloße Kaufentscheidung der Leser geht, sondern um den daraus resultierenden Erfolg des Buches, sind auch die weiteren Kriterien, die sich von der Buchgestaltung, dem Verlag und dem Zeitgeist abheben, relevant. Gerne genannt wird der *Schreibstil* eines Autors, der ihm eine individuelle Note verleiht. Doch wodurch genau bestimmt sich dieser Stil und welche Eigenschaften lassen ihn als *besonders* oder *einzigartig* hervortreten?

Die ersten und auffälligsten Merkmale sind hierbei der Satzbau, die Satzlängen sowie eine vermehrte oder geringere Verwendung einzelner Wortarten. Der Wortschatz hingegen wirkt sich darauf aus, an welche Zielgruppe sich ein Titel richtet. Auch die gewählte Erzählform und Gliederung der Geschichte können den Lesefluss beeinflussen und sich positiv auf die Meinung der Leser auswirken. Wesentlich ist des Weiteren die Art und Weise, wie der Autor den Leser beim Lesen hält: durch Spannungsaufbau und einer fesselnden Handlung. Denn Leser möchten überrascht, aber nicht enttäuscht werden. Um Spannung zu erzeugen, werden „klare ‚bipolare‘ Figurenanordnung (z. B. gut/ böse), stereotype Muster und Verfahrensweisen“⁹⁵ dazu genutzt, eine Vorhersehbarkeit und Wiederholung bekannter Strukturen zu erzielen, welche nach Nusser zu einer „Strategie der Bestätigung“⁹⁶ führen. Die Möglichkeit zur Identifikation steht somit im Mittelpunkt. Spannungserzeugung ist allerdings hauptsächlich an den richtigen Handlungswechsel gebunden und identifiziert sich damit als wichtigstes Element, um Spannung zu erzeugen.⁹⁷ Auch wenn in diesem Zusammenhang die Handlung eines Buchs nicht zu einer ersten Kaufentscheidung beitragen kann, so ist diese natürlich nicht außer Acht zu lassen. Denn nur qualitativ hochwertige Bücher werden im Anschluss von den Lesern weiterempfohlen.

Beim Bucherfolg handelt es sich also um ein Ineinandergreifen von textexternen und text-internen Kriterien. Eine Mischung aus hervorragendem Marketing, originellem Buchinhalt, kreativer Buchgestaltung und einem guten Publikationszeitpunkt scheinen also der Schlüssel zum Erfolg zu sein. Dies bedeutet allerdings nicht, dass Bücher, für die kein Marketing betrieben wird, nicht dennoch erfolgreich werden können. Es kann hingegen davon ausgegangen werden, dass erfolglose Bücher diese Kriterien nicht oder nur zu einem geringen Teil aufweisen. Fraglich ist also, ob diese in der Theorie ermittelten Einflussgrößen in der

⁹⁵ Neuhaus, Stefan: Literaturvermittlung. Wien: Huter & Roth KG 2009, S. 40.

⁹⁶ Nusser, Peter: Trivilliteratur. Stuttgart: Metzler (Sammlung Metzler 262) 1991, S.7.

⁹⁷ Vgl. Neuhaus (2009), S. 40.

Tat ausschlaggebend sind. Welche dieser Eigenschaften tatsächlich überwiegen, bildet somit die Kernfrage dieser Arbeit.

4. Beschreibung des methodischen Vorgehens

Die Arbeit soll der Frage nachgehen, inwiefern sich bekannte und erfolgreiche deutschsprachige Fantasy-Literatur von weniger bekannten Werken desselben Genres unterscheidet. Im Zuge dessen sollen Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen zwei erfolgreichen deutschsprachigen Fantasy-Autoren und zwei weniger bekannten Autoren analysiert werden. Hierbei soll festgestellt werden, ob es bestimmte Kennzeichen gibt, die für den Erfolg und Bekanntheitsgrad verantwortlich sind, oder ob keines dieser Merkmale für den maßgeblichen Erfolg ausschlaggebend ist.

Basierend auf der Arbeitshypothese lautet die Forschungsfrage daher: Welche textexternen und textinternen Kriterien sind für die gewählten Autoren und Titel entscheidungstragend, hinsichtlich darauf, wie groß der Erfolg ist, den sie auf dem Buchmarkt erlangt haben?

4.1. Begründung der Wahl der verwendeten Untersuchungsmethoden

Eine Entscheidung darüber, welche Methode sich zur Beantwortung der Forschungsfrage eignet, konnte sehr rasch getroffen werden. Da im Zuge der Bestseller-Forschung bereits sehr viele Einflussgrößen genannt wurden, die den Erfolg eines Buches maßgeblich beeinflussen können, soll sich auch die Analyse an diesen Kriterien orientieren. Im Fokus steht somit in erster Linie die Literaturrecherche. Auch wenn an sich jede wissenschaftliche Arbeit mit einer solchen Literaturrecherche verbunden ist, so soll diese Recherche nicht nur einen bloßen Überblick über die bestehende Forschung bieten, sondern darüber hinaus das eigentliche Ziel der Arbeit verfolgen. Da jedoch nicht nur literarische Quellen für die Erforschung dieses Gebietes relevant sind, werden auch diverse Internetquellen, Filmausschnitte oder Interviews, die sich mit der Thematik befassen, eingebunden. Primär soll jedoch mittels Literaturrecherche eine Antwort auf die Forschungsfrage ermittelt werden. Hierzu werden ausgewählte Autoren der deutschsprachigen Fantasy-Literatur benannt und jeweils eines ihrer Werke anhand ausgewählter Untersuchungskriterien beleuchtet.

Um die Ursache für die unterschiedlichen Erfolgsgeschichten zu evaluieren, werden zwei gegenwärtig bekannte und erfolgreiche Fantasy-Autoren des deutschen Sprachraums mit

zwei deutschsprachigen Autoren, die keinen Bestseller-Erfolg mit ihrem Werk erzielten, auf diesem Gebiet verglichen. Hierbei handelt es sich jedoch nicht um einen direkten Vergleich der Werke, sondern um einen Vergleich der Ergebnisse basierend auf den einzelnen Erfolgskriterien.

4.2. Beschreibung der gewählten Untersuchungskriterien

Die Autoren und Werke sollen anhand der ausgewählten Untersuchungskriterien analysiert werden, um die dominierenden Erfolgseigenschaften der einzelnen Titel ermitteln zu können. Die textexternen Analyse Kriterien beziehen sich auf Bestsellerforschungen, die das Buchmarketing als wesentliche Einflussgröße in den Mittelpunkt stellen, wohingegen die textinternen Kriterien der klassischen Romananalyse entnommen sind.

Nachdem die einzelnen Werke und Autoren anhand dieser Kriterien betrachtet wurden, sollen die Merkmale, die besonders ausgeprägt vorzufinden sind, zusammengefasst werden. Hierbei soll sich zeigen, welche der genannten Merkmale vorwiegend als Erfolgskriterium gezählt werden können. Das Resultat soll aufzeigen, ob an die Meinung der Bestseller-Forscher angeschlossen werden kann, welche die äußeren Erscheinungsmerkmale und das Marketing als erfolgsentscheidend präsentieren, oder ob sich auch bei der figuren-, inhalts-, stil-, und erzähltheoretischen Analyse markante Unterschiede ergeben.

4.2.1. Textexterne Analyse Kriterien

4.2.1.1. Buchgestaltung

Entscheidend für den Erfolg eines Buches ist in erster Linie die Kaufentscheidung der Kunden. Ein Buch muss in erster Linie dem potenziellen Leser durch seine äußerliche Gestaltung auffallen. Daher soll als erstes Kriterium die Buchgestaltung betrachtet werden. Hierbei wird der Fokus auf dem Titel, Bucheinband und dem Klappentext liegen. Es sollen dabei auch folgende Fragen beantwortet werden: passt das Cover zum Titel des Werkes und verspricht es dem Leser, was dieser im Zusammenhang mit dem Genre und Titel erwartet? Entspricht der Einband den Vorstellungen der Zielgruppe? Denn „[...] die Buchgestaltung sollte der Zielgruppe ein klares, also widerspruchsfreies Vorstellungsbild von

diesem Belohnungsversprechen vermitteln: Wie wird sich diese fühlen, wenn sie das Buch liest?“⁹⁸

Auch wenn das Buchformat und die Buchbindung sowie die Papierstärke, Schriftart und Schriftgröße ebenfalls zur Buchgestaltung beitragen, werden sie im Zuge dieser Analyse nicht betrachtet. Stattdessen sollen, sofern von einem Buchtitel verschiedene Cover aufgrund unterschiedlicher Auflagen vorzufinden sind, die Differenzen und Gemeinsamkeiten der Auflagen festgehalten werden.

4.2.1.2. Autorenpräsenz

Bei der Medienpräsenz des Autors handelt es sich um ein wesentliches Erfolgskriterium. Autoren, die sich selbst und ihre Bücher gut vermarkten, haben eine höhere Chance, auf dem Buchmarkt hervorstechen. Die Internetrecherche soll daher ermitteln, ob der Autor über eine eigene Homepage verfügt, sich auf sozialen Netzwerken engagiert und hier Interviews, Lesungen oder Neuerscheinungen ankündigt. Relevant für ein positives Autorenbild ist zudem, ob er für seine Werke Auszeichnungen erhalten hat und ob er durch bestimmte Öffentlichkeitsarbeit oder eine besondere Marketingstrategie unterstützt wird. Darüber hinaus soll ein knappes Autorenporträt erstellt werden, welches die Schreibausbildung und den Werdegang des Autors festhält. Dies soll zeigen, ob der Autor bereits Erfahrungen im Marketing- und Textbereich gesammelt hat, oder ob es sich um einen reinen Autodidakten handelt.

4.2.1.3. Verlag

Auch wenn es sehr viele Verlage gibt, die Fantasy-Romane in ihrem Repertoire aufweisen und es keinen Verlag gibt, der dafür bekannt ist, nur erfolgreiche Fantasy-Literatur zu publizieren, soll eine kurze Ermittlung über die wesentlichen Eckdaten der jeweiligen Verlage helfen, einen Einblick in die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu erhalten. Handelt es sich bei allen behandelten Romanen um einen großen und bekannten Verlag, der ein bestimmtes Genre vertritt? Wie tritt der Verlag im Internet auf? Können Leser Bücher direkt bei dem Verlag anfordern, oder nur bei einem Buchladen?

4.2.1.4. Publikationszeitraum

Als letztes textexternes Kriterium soll beachtet werden, in welchem Jahr und zu welcher Saison das Buch erstmals veröffentlicht wurde. Hierbei soll ein Zusammenhang zwischen den aktuellen gesellschaftlichen Ereignissen hergestellt werden, sofern diese für den Erfolg

⁹⁸ Cornel, Dora (Hrsg.): Ein interdisziplinäres Forum. Tagung der Internationalen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft, St. Gallen 13.-14. Juli 2008. Wiesbaden: Harrassowitz 2009, S. 186.

des Werkes als entscheidend deklariert werden können. Hieraus soll geschlossen werden, ob erfolgreiche Autoren durch äußere Einflüsse eine zusätzliche Publicity erlangt haben. Im Zuge dessen steht der Zeitraum des Mittelalter- und Fantasy-Booms besonders im Fokus, dessen Startlinie mit Erscheinen der ersten Filmadaption von *Der Herr der Ringe* (2001) und dem ersten Band der Romanreihe *Harry Potter* (1997) gekennzeichnet wird.⁹⁹ Es sollen daher Assoziationen zu erfolgreichen Fantasy-Büchern und Filmadaptionen notiert werden. Doch auch die Absichten des Autors können in diesem Zusammenhang wesentlich sein. Verfolgte der Autor ein bestimmtes Ziel, als er das Werk verfasst hat oder wurde der Titel womöglich von einem Verlag in Auftrag gegeben?

4.2.2. Textinterne Analysekriterien

Die externen Kriterien können zwar als der primäre Erfolgsgrund angesehen werden, da das äußere Erscheinungsbild für den Leser als erste Prämisse gilt, um sich für ein bestimmtes Buch zu interessieren, dennoch sind auch bestimmte textinterne Kriterien für einen langfristigen Erfolg wesentlich. Für die Analyse der textinternen Kriterien wurden einige aus der Romananalyse stammenden Merkmale¹⁰⁰ herangezogen, da es sich bei den jeweiligen Fantasy-Büchern stets um Romane handelt. Hier muss beachtet werden, dass bei solch umfangreichen Werken nicht alle für die Romananalyse geltenden Kriterien analysiert werden können. Daher wurde der Schwerpunkt auf jene Eigenschaften gelegt, die für den Bucherfolg als essenzielle Einflussgrößen gelten können. Umfangreich zu analysierende Kriterien, wie beispielsweise die Wortstilistik, werden zudem nicht den gesamten Roman umfassen, sondern nur ausgewählte Textpassagen. Um die inhaltlichen Unterschiede der einzelnen Werke feststellen zu können, wird daher zuerst eine Figuren- und Inhaltsanalyse erfolgen. Diese beiden Kriterien werden von Schneider als Eigenschaften hervorgehoben, die bei den Lesern das höchste Interesse erregen.¹⁰¹ Eine Analyse der stilistischen oder narrativen Eigenschaften wird daher erst am Schluss erfolgen, da diese von Lesern im Zuge der Lektüre nur nebensächlich wahrgenommen werden.¹⁰²

4.2.2.1. Figurenanalyse

Bei der Figurenanalyse wird eine Feststellung der Haupt- und Nebenfiguren sowie der damit zusammenhängenden Figurenkonstellation erfolgen. Der Fokus liegt hierbei zwar auf

⁹⁹ Vgl. Andreas, Friedrich (Hrsg.): Filmgenres: Fantasy und Märchenfilm. Stuttgart: Reclam 2003.

¹⁰⁰ Vgl. Kriterien zur Analyse wurden aus dem Instrumentarium von Schneider gewählt: Schneider, Jost: Einführung in die Roman-Analyse. 4. Überarbeitete und erweiterte Auflage. Darmstadt: WBG 2016.

¹⁰¹ Vgl. Schneider (2016), S. 33.

¹⁰² Vgl. Schneider (2016), S. 39.

den Hauptfiguren, es soll jedoch zudem angegeben werden, wie viele Nebenfiguren im Zuge der Geschichte vorkommen und inwiefern sie für die Handlung wesentlich sind.

Im Zuge der Figurenanalyse soll außerdem festgestellt werden, ob die Charakteristik der Figuren direkt oder indirekt beschrieben wird. Zudem soll die Strukturierung des Sozialverhaltens ermittelt werden, um zu erkennen, ob etwaige Parallelen zum realen, alltäglichen Leben in diese Konstellationen einfließen. Dieser Punkt gilt als wesentlich, da die meisten Romanleser an dem Zusammenleben von Figuren interessiert sind.¹⁰³

Häufig wird behauptet, dass die Identifikation des Lesers mit der Figur notwendig ist, um ihn an ein Buch *zu fesseln*. Um eine solche Identifikation der Leser mit den Figuren herstellen zu können, müssen die Figuren einen ähnlichen seelischen Konflikt durchleben wie der Leser. Da eine Befragung einzelner Rezipienten jedoch nicht vorgesehen ist, sollen die Hauptfiguren stattdessen in Hinblick auf die Sympathienlenkung betrachtet werden. Die Identifikation des Lesers mit einer Figur darf zwar nicht mit der Sympathie für die Figur verwechselt werden¹⁰⁴, jedoch sind Sympathien und Antipathien ein unumgängliches Instrument eines jeden Romans. Letztlich soll somit durch eine nähere Betrachtung der Eigenschaften der Hauptfiguren festgestellt werden, inwiefern diese beim Leser eine solche Wirkung hervorrufen können. Die Akzeptanz von gesellschaftlichen Regeln oder die ethische Grundhaltung einer Figur spielt bei der Sympathienlenkung dabei eine ebenso tragende Rolle, wie der Bildungsgrad oder die Mentalität einer Figur. Erstaunlicherweise sind Vermögensunterschiede weniger essenziell bei der Herstellung einer solchen Gefühlszuneigung.¹⁰⁵ Häufig werden jedoch gerade Herkunftsunterschiede dazu genutzt, um Konflikte (Konkurrenz, Rivalität, verbotene Liebe) in die Handlung einzubauen, weswegen die Unterschiede der sozialen Schicht ebenfalls wesentlich sind, auch wenn sie die Sympathie nicht direkt beeinflussen.

Durch die Analyse der Figuren soll somit aufgezeigt werden, ob eine Präsenz von Figurenbeschreibungen und -konstellationen für den Erfolg des Buches entscheidend ist, oder ob die Handlungsdarstellung als dominierender Faktor angesehen werden kann.

4.2.2.2. Inhaltsanalyse

In den Bereich der Inhaltsanalyse fallen sehr viele unterschiedliche Faktoren, wie die Thematologie, Motivvielfalt sowie Raum-, Zeit- und Kompositionsstruktur.

¹⁰³ Vgl. Schneider (2016), S. 26.

¹⁰⁴ Vgl. Schneider (2016), S. 31.

¹⁰⁵ Vgl. Schneider (2016), S. 30.

Thematologie: In Hinblick auf die Thematologie sollen das Haupt- und Nebenthema des Werkes ermittelt werden und ein Abgleich darüber erfolgen, ob die Themenschwerpunkte mit dem Genre und Titel übereinstimmen bzw. in welchem Umfang er zum Ausdruck kommt.

Motivanalyse: Da es sich bei den zu untersuchenden Werken ausschließlich um Fantasy-Literatur handelt, sollen hier vorwiegend die für die Fantasy bekannten Motive beachtet und festgehalten werden. Im Zuge dessen soll auch die Originalität von Autor und Werk beleuchtet werden. Bedient sich der Autor an bereits bekannten Fantasy-Motiven? Verändert er diese oder erschafft er vollkommen neue, den Lesern bislang unbekannte Themen? Hier soll sich an den in *Kapitel 2.4.* angeführten sowie an den Motiven der Weltliteratur orientiert werden.¹⁰⁶

Raumkonzeptionsanalyse: Hierbei soll festgestellt werden, ob sich die Schauplätze im Zuge der Geschichte verändern bzw. wie hoch oder niedrig die Frequenz eines solchen Schauplatzwechsels ist und ob sie die Gliederung des Romans beeinflussen. Zudem soll notiert werden, inwiefern die Beschreibung der einzelnen Schauplätze an die Motive des jeweiligen Romans anknüpft. Es soll daher auch der Frage nachgegangen werden, ob die Umgebungen allgemein sehr detailliert oder eher spärlich beschrieben werden und inwiefern sie in Zusammenhang mit den Charakterzügen und Stimmungen der jeweiligen Figuren stehen.¹⁰⁷ Es soll daher festgehalten werden, ob der *gestimmte Raum*¹⁰⁸ in den erfolgreichen Büchern präsenter ist als in den erfolglosen. Darüber hinaus soll der realistische und phantastische Gehalt der Schauplätze ermittelt werden. Ähneln die Schauplätze Orten der realen Welt, wird sich an Modellen, wie dem Wechsel zwischen Primär- und Sekundärwelt bedient, oder handelt es sich um ein reines Fantasy-Universum, das eine oder mehrere Anderswelten beschreibt, die sich von der realen Welt unterscheiden?

Zeitkonzeptionsanalyse: Die Zeitkonzeptionsanalyse befasst sich einerseits mit der Gestaltung des zeitlichen Ablaufs der gesamten Handlung, andererseits aber auch mit der Erzählzeit und erzählten Zeit, sowie mit dem Tempo einzelner Textabschnitte oder Szenen. Es soll daher hinsichtlich des gesamten Romans ermittelt werden, ob die Handlung

¹⁰⁶ Vgl. Daemmrich, Horst S./ Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. 2. Auflage. Tübingen, Basel: Francke 1995.

und Frenzel, Elizabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 4., überarbeitete und ergänzte Auflage. Stuttgart: Kröner 1992.

¹⁰⁷ Vgl. Schneider (2016), S. 43.

¹⁰⁸ Vgl. Bronfren, Elisabeth: Der literarische Raum: e. Unters. am Beispiel von Dorothy. Tübingen: Niemeyer 1986, S. 77-81.

chronologisch, anachronisch oder achronisch erfolgt. Die Lektürezeit soll kalkuliert und mit der erzählten Zeit abgeglichen werden. Es soll notiert werden, ob es zu einem häufigen Situationswechsel kommt oder ob sich die Figuren in einem konstanten Umgebungsfeld bewegen, um auf das Erzähltempo des Textes zu schließen.

Kompositionsstrukturanalyse: Die Komposition eines Romans umfasst nicht nur die Gliederung der Werke in Bezug auf ihre Kapitelaufteilung, sondern auch eine nähere Betrachtung der Handlungsstränge. Dabei soll nicht ermittelt werden, wie viele Nebenhandlungen sich in dem Werk finden und ob diese mit dem primären Handlungsstrang in Verbindung stehen, sondern ob der Handlungswechsel zur Aufrechterhaltung der Spannung dient bzw. ob er die Handlung auflockert.¹⁰⁹ Textstrukturierungen, die durch Absätze oder Leerzeilen vorgenommen werden sollen, in erster Linie nur dann in Betracht gezogen werden, wenn sie besonders auffällig sind oder den Lesefluss stark behindern. Es soll jedoch festgehalten werden, ob nach einem Kapitelabschnitt stets neue Figurenkonstellationen, eine Veränderung des Schauplatzes oder der zeitlichen Gegebenheit folgt.

Im Zuge der Inhaltsanalyse soll somit festgesellt werden, ob sich die Romane hinsichtlich ihrer Faktoren voneinander unterscheiden, oder ob sie in bestimmten Bereichen starke Parallelen aufweisen. Es soll zudem festgehalten werden, ob sich die Werke an den vorgegebenen Konventionen orientieren, oder ob sie diesen absichtlich widersprechen, um hervorstechen. Plotwiedergaben zu den einzelnen Werken werden in dieser Arbeit nicht angeführt, da die Wiedergaben der Handlungsabläufe zu umfangreich sind. Ein „guter“ Plot [ist] in den Augen der meisten Rezipienten offenbar das entscheidende Qualitätsmerkmal, das über Kauf oder Nichtkauf, Lektüre oder Nichtlektüre entscheidet.“¹¹⁰ Leser, die nach einem Roman fragen, möchten in erster Linie immer zuerst wissen, wovon er handelt. Es zeigt sich also, dass bei Romanen der Inhalt wesentlicher ist als die Form. Die Wiedergabe des Plots liefert jedoch keine Analysemöglichkeiten, da hierzu eine Rezipienten-Befragung notwendig wäre.

4.2.2.3. stilistische Analyse

Obwohl „[...] die sprachliche Form von Texten nach der Lektüre schnell dem Vergessen anheim fällt, während der Inhalt, sofern er für relevant und interessant gehalten wird, lange im Gedächtnis haften bleibt“¹¹¹ darf die sprachliche Form eines Romans nicht missachtet

¹⁰⁹ Vgl. Schneider (2016), S. 45.

¹¹⁰ Schneider (2016), S. 39.

¹¹¹ Schneider (2016), S. 47-48.

werden. Im Zuge dieses Analysepunktes werden allerdings nur ausgewählte Textpassagen zur Betrachtung herangezogen, um die Kriterien der Werke genauer vergleichen zu können. Hierzu dienen insbesondere Kampfszenen oder Schlachten, Beschreibungen von Orten, Städten oder Landschaften, sowie die erste Vorstellung einzelner Figuren, Gespräche und Gedankengänge, aber auch Träume oder Gedichte.

Im Zuge der stilistischen Analyse sollen die Wort-, Satz- und Textstilistik beachtet werden. Der Gebrauch von Soziolekten, Dialekten oder neu erfundenen Sprachformen bei Figurenäußerungen soll nur dann angemerkt werden, wenn er besonders häufig oder auffällig vorkommt.

Wortstilistik: Es soll festgestellt werden, ob sich die Figuren und der Erzähler nur an einem einfachen Vokabular bedienen oder ob hierbei auch ein erweiterter Wortschatz angewandt wird, indem auf die zunehmende Verwendung von Fremdwörtern oder bestimmten Wortarten geachtet wird. Auch spezielle, dem Genre zugeschriebene Wörter sollen hierbei festgehalten werden. Bei Figurenäußerungen soll darauf geachtet werden, ob sich ein Unterschied zwischen *gehobener* oder *niederer* Sprache erkennen lässt, besonders dann, wenn ein Gespräch zwischen Figuren unterschiedlichen Standes entsteht. Inwiefern gesprochene Sprache imitiert wird und ob einzelne Wörter zur Authentizität beitragen, fällt daher ebenfalls diesem Bereich zu.

Satzstilistik: In Bezug auf die Syntax sind die Satzlänge und die Komplexität der Satzgefüge wesentlich. Bei solch umfangreichen Romanen, wie dem Fantasy-Roman, können die Satzlängen natürlich sehr stark variieren. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass sich keine seitenlangen, verschachtelten Sätze finden werden, sondern sich die Länge auf durchschnittlich 15 - 20 Wörter beläuft.¹¹² Im Zuge der Analyse werden daher von jedem Werk die ersten 7.000 Wörter herangezogen und mittels LIX¹¹³ ausgewertet. Dies soll eine Einschätzung über durchschnittliche Satzlängen liefern. Die Komplexität der Satzgefüge bietet zwar mehr Spielraum, kann allerdings nur stichprobenartig festgehalten werden. Ein kunstvoller und komplizierter Satzbau findet sich in Romanen allerdings nur selten, da meistens davon abgeraten wird.¹¹⁴

¹¹² Vgl. Schneider (2016), S. 52.

¹¹³ Vgl. Lenhard, W. & Lenhard, A. (2014-2017). Berechnung des Lesbarkeitsindex LIX nach Björnson. Verfügbar unter: [hLp://www.psychometrica.de/lix.html](http://www.psychometrica.de/lix.html). Bibergau: Psychometrica. DOI: 10.13140/RG.2.1.1512.3447 (Zugriff 21.01.2019)

¹¹⁴ Vgl. Schneider (2016), S. 53.

Textstilistik: Um die Schwierigkeit eines Textes zu bestimmen, wurde neben anderen Lesbarkeitsindizes 1986 von Björnsson die bereits angeführte, bekannte Formel LIX formuliert, die aus der Summe der durchschnittlichen Satzlänge eines Textes und des prozentualen Anteils langer Wörter (mehr als sechs Buchstaben) einen Wert errechnet, der eine Einschätzung über die Lesbarkeit eines Textes ermöglicht.¹¹⁵ Die Berechnung liefert daher nicht nur eine Einschätzung über durchschnittliche Satzlängen, sondern auch über den Anteil langer Wörter und den Komplexitätslevel. Die Textverständlichkeit soll zudem anhand der Ergebnisse der Wort- und Satzstilistik, aber auch hinsichtlich anderer textinterner Merkmale insgesamt bewertet werden. Auch die Informationsdichte und inhaltliche Gliederung fließt in diese Bewertung mit ein. Darüber hinaus sollen auch metaphorische Auffälligkeiten festgehalten werden; insbesondere direkte Vergleiche zählen zu den häufig verwendeten Stilmitteln in Romanen¹¹⁶, weswegen bei der Bildsprache besonders auf jene direkten Vergleiche geachtet wird, die ein besonderes Bild hervorrufen. Dies können beispielsweise Bilder sein, die sich direkt auf den Lebensraum der Figur beziehen oder nur in der innerfiktionalen Welt sinnvoll sind.

Die stilistische Analyse dient somit dem Zweck, herauszufinden, ob sich die Autoren einen eigenen Stil bewahren konnten, oder ob sich deren Stile aufgrund des Genres und der damit zusammenhängenden Lesererwartung ähneln.

4.2.2.4. Erzähltheoretische Analyse

Die erzähltheoretische Analyse wird bewusst als letzter Punkt der Romananalyse angeführt, da der Erzähler neben Figurenkonstellationen, stilistischen Merkmalen und dem Plot für Leser meist in den Hintergrund rückt, obwohl er bei erzählenden Texten das eigentliche Kernelement darstellt.

Der identifikatorisch Lesende ‚vergisst‘ die Erzählsituation und behält dafür jene Figurenkonstellationen und Handlungsepisoden im Gedächtnis, die für ihn eine unmittelbare emotionale Evidenz besitzen, weil sie seine aktuellen seelischen Konflikte zu erinnern und durcharbeiten erlauben. Ob diese Episoden in der ersten, zweiten oder dritten Person geschildert werden, ist dann nachrangig. Was zählt und interessiert, ist das semantische Substrat, die Figur oder die Handlung als solche.¹¹⁷

Die Narrativik bietet dennoch sehr viele Untersuchungsmöglichkeiten, die für eine Erfolgsanalyse nicht unerheblich sind. Als wesentlich behandelt wird daher für die erzähltheoretische Analyse eine Feststellung der unterschiedlichen Erzählperspektiven der

¹¹⁵ Vgl. Lenhard/ Lenhard (2014-2017).

¹¹⁶ Vgl. Schneider (2016), S. 51.

¹¹⁷ Schneider (2016), S.66.

ausgewählten Romane, weswegen eine Kontrastierung zwischen impliziten und expliziten Erzähler in den Fokus gestellt wird. Es soll demnach darauf geachtet werden, ob es sich um einen impliziten Erzähler handelt, der verdeckt im Hintergrund bleibt, oder ob ein expliziter Erzähler verwendet wird, der eine kommentierende oder erklärende Funktion übernimmt, die Motivation der Figuren erklärt und erläutert. Denn die Erzählhaltung ist für die Sympathienlenkung der Figuren wesentlich und fließt somit in diesen Punkt mit ein.

Da es in der Erzähltheorie mehrere Ansätze zur Einordnung verschiedener Erzählhaltungen gibt, soll sich hier primär auf Stanzels Unterscheidung zwischen *Ich-Erzählsituation*, *Auktoriale-Erzählsituation* und *Personale-Erzählsituation* bezogen werden, da seine Theorie trotz Kritik zu den wohl bekanntesten zählt, obwohl er die Erzählsituationen nicht als Reinformen definiert, da in den meisten Romanen Mischformen auftreten. Um einen Gegensatz zu Stanzels Erzähltheorie zu erhalten, sollen im Anschluss auch Genettes Typologien möglicher Erzählformen eingebunden werden. Er unterscheidet zwischen einer *homodiegetischen Erzählung*, bei der der Erzähler in der Welt der Figuren auftritt und der *heterodiegetischen Erzählung*, bei der der Erzähler nicht in der Welt der Figuren vorkommt. Kann der Erzähler daher mit einem Protagonisten gleichgesetzt werden, handelt es sich um eine homodiegetische Form; ist das Gegenteil der Fall wird von der heterodiegetischen gesprochen.¹¹⁸ Die homodiegetische und heterodiegetische Erzählung differenzieren sich zudem durch die *Intradiegetische Form*, die eine Binnenerzählung voraussetzt, und *Extradiegetische Form*, die sich durch eine Rahmenerzählung auszeichnet. Zudem können beide Formen durch eine *Null-Fokalisierung*, *interne Fokalisierung* und *externe Fokalisierung* weiter unterschieden werden. Die Null-Fokalisierung entspricht Stanzels Form der auktorialen Erzählung, da der Erzähler über mehr Wissen als seine Figuren verfügt. Die interne Fokalisierung zeichnet sich dadurch aus, dass der Erzähler jeweils so viel weiß, wie seine Figuren, wodurch er mit dem personalen Erzähler oder Ich-Erzähler gleichgesetzt werden kann. Die externe Fokalisierung bestimmt sich dadurch, dass der Erzähler weniger Wissen als seine Figuren besitzt.

Nachdem die Erzählperspektiven festgestellt und nach den beiden Theorien bestimmt wurden, soll zudem festgehalten werden, ob der Roman durchgängig eine Erzählperspektive aufweist oder ob der Erzähler bewusst gewechselt wird, um bestimmte Aussagen zu untermauern. Im Zuge dessen soll ermittelt werden, ob der Roman Textstellen aufweist, die dem *Gnomischen Präsens* entsprechen. Wendet der Erzähler seinen Blick nur auf Figuren, oder

¹¹⁸ Vgl. Fludernik, Monika: Erzähltheorie. Eine Einführung. 3. Auflage. Darmstadt: WGB 2010, S. 42.

betrachtet er auch die Welt an sich? Nutzt er dabei die Ereignisse der fiktionalen Welt als Beispiele für allgemeingültige Regeln, oder bewegt sich die Erzählung nur auf fiktionaler Ebene?

4.3. Auswahl der Primärliteratur

Als Repräsentanten für erfolgreiche und bekannte deutschsprachige Fantasy fiel die Wahl auf Bernhard Hennens *Die Elfen*¹¹⁹, sowie auf Heike und Wolfgang Hohlbeins *Märchenmond*¹²⁰. Beide Romane werden als Bestseller vermarktet und die Namen der Autoren sind im Fantasy-Genre gängig. Der markante Unterschied beider Werke ist allerdings in ihrem Erscheinungsjahr und der Zielgruppe begründet. *Die Elfen* wird als High Fantasy Epos für Jugendliche und Erwachsene beschrieben, wohingegen sich *Märchenmond* der Kinder- und Jugendliteratur zuordnen lässt.

Um einen transparenten Vergleich erzielen zu können, wurden Prisca Burrows *Der Fluch der Halblinge*¹²¹ und Torsten Finks *Nomade*¹²² zur Analyse weniger bekannter Fantasy-Romane ausgewählt. Der *Fluch der Halblinge* wird, so wie *Die Elfen*, als High-Fantasy Roman ausgewiesen, wohingegen es sich bei *Nomade* um All-Age Fantasy handelt, der auch der Jugendliteratur zugeschrieben wird.

5. Analyse textexterner Merkmale

5.1. Buchgestaltung

5.1.1. Buchgestaltung: Die Elfen

Der Titel des Romans setzt sich aus zwei Wörtern zusammen, einem direkten Artikel und einem Substantiv, und ist somit aufgrund seiner Kürze sehr eingängig. Durch den vorangestellten Artikel („Die“) wird bei den Käufern die Assoziation geweckt, dass es sich hierbei um ein wesentliches Buch handelt. Der direkte Artikel hebt das Substantiv somit stärker hervor und lässt es personalisiert wirken. Es geht um **die** Elfen, nicht bloß eine von vielen Geschichten über Elfen. Es wird versprochen, dass dieser Roman die Welt der Elfen in den Mittelpunkt stellt und sie die Hauptrolle der Geschichte spielen. Der Titel hat somit eine ähnliche Ausdruckskraft wie ein Standardwerk (beispielsweise: Der Duden. Die

¹¹⁹ Vgl. Hennen, Bernhard/ Sullivan, James: *Die Elfen*. München: Heyne 2004.

¹²⁰ Vgl. Hohlbein, Wolfgang und Heike: *Märchenmond*. Wien: Ueberreuter 1983.

¹²¹ Vgl. Burrows, Prisca [Zietsch, Uschi]: *Der Fluch der Halblinge*. Köln: Lübbe 2012.

¹²² Vgl. Fink, Torsten: *Der Sohn des Sehers*, Bd. 1-3. München: Blanvalet 2010.

Grammatik). Wer also etwas über den Lebensraum von Elfen wissen möchte, der muss zuerst *Die Elfen* lesen, ehe er sich anderen Romanen über Elfen zuwendet.

Der Titel ist somit sehr einfach gestaltet und verrät dem Leser nichts über die eigentliche Handlung des Buches. Einzig die Vermutung, dass der Fokus auf den Elfen liegen wird, bleibt dem Leser überlassen.



Abbildung 1: Hennen, Bernhard: Die Elfen. Cover der Originalausgabe 2004.

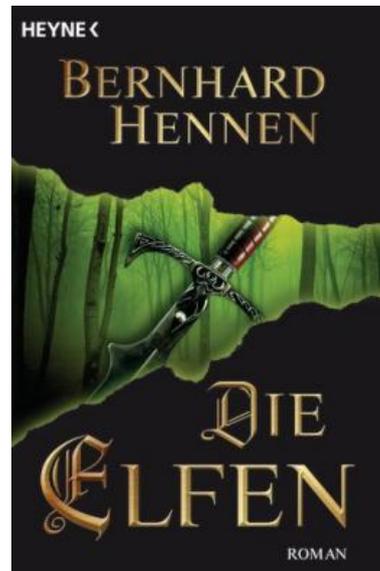


Abbildung 2: Hennen, Bernhard: Die Elfen. Cover der Neuauflage 2009

Bei dem Cover der Originalausgabe von 2004 (Abb.: 1) findet sich in der Mitte des Bildes ein langes Schwert, das in moosbewachsenen Boden gerammt ist. Der Knauf sowie die Klinge des Schwertes sind mit geschwungenen, elfischen Verzierungen versehen, wodurch das Schwert sehr elegant und wertvoll wirkt. Der in einem grünen Farbschema gehaltene Hintergrund ist vergleichsweise unscharf, auch aufgrund der weniger deutlich zu erkennenden Nebelwand, die sich hinter der Klinge befindet. Dennoch lassen sich recht deutlich mehrere Baumstämme erkennen. Es handelt sich offenbar um einen sehr dichten Wald, der aufgrund des türkisenen Farbstichs sehr mystisch wirkt. Das Farbschema soll den Inhalt des Buches repräsentieren: einen magischen Wald, in dem Phantasiewesen leben. Der Titel des Buches wurde durch eine goldgelbe Schrift vom grünlichen Hintergrund hervorgehoben und passt sich dem Ton des Schwertknaufs an. Der Blick der Leser wird hier sehr klar auf das Schwert und den Titel gelenkt.

Die Umschlaggestaltung und -illustration stammen von Michael Welply und Nele Schütz Design.¹²³ Sie gestalten nicht nur Cover von Fantasy-Büchern, sondern auch All-Age, Belletristik, Sachbücher, Science-Fiction und Thriller. Sie zeichnen sich außerdem dadurch aus, dass sie Cover von E-Books gestalten und Aufträge ganzer Buchreihen übernehmen. Insgesamt designt die Firma die Buchumschläge von 25 verschiedenen Verlagen. Hierunter finden sich auch einige Bestseller. Das Design der ersten Auflage wurde somit bereits von professionellen Designern mit Erfahrung übernommen.

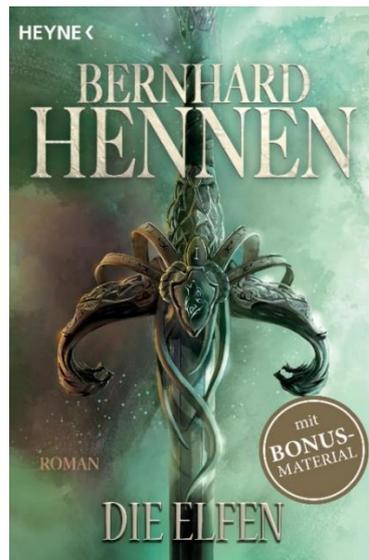


Abbildung 3: Hennen, Bernhard: Die Elfen.
Cover der Neuauflage 10/2014, 3. Auflage

Die Umschlaggestaltung und -illustration der letzten Ausgabe von 2014 stammt hingegen von der Illustration & Graphic-Design-Firma *Inkcraft*, die die Gestaltung von Fantasy-, Jugend- und Thriller-Romane und übernimmt. Die Firma gestaltet nicht nur für den Heyne-Verlag, sondern für sehr viele unterschiedliche Verlage. Zu den Designern von Inkcraft zählt auch Isabelle Hirtz¹²⁴, die die Gestaltung von *Die Elfen* übernommen hat.

Es zeichnet sich ein Trend bei Buchumschlägen ab, bei denen die Romane mehrere Bände umfassen: Das Cover der Bände einer Buchreihe sieht meist sehr ähnlich aus und wird nur durch das Farbschema und einzelne Details verändert. Bei *Die Elfen* zeigt sich dies ebenfalls sehr deutlich. Der erste Band der 3. Auflage (2014) ist grünlich/ türkis gestaltet und das Elfenschwert wurde mit Wolfsköpfen verziert. Der Folgebund *Elfenwinter*¹²⁵ weist dasselbe Schwert auf, das jedoch durch Drachenklaue ergänzt wurde. Aus dem grünlich-

¹²³ Vgl. Nele Schütz Design: <http://neledesign.de/> (Zugriff 30.08.2017)

¹²⁴ Vgl. Inkcraft. Isabelle Hirtz: <http://inkcraft-isabelle-hirtz.blogspot.co.at/> (Zugriff 30.08.2017)

¹²⁵ Vgl. Hennen, Bernhard: *Elfenwinter*. München: Heyne 2006.

türkisen Hintergrund wurde außerdem ein bläulich-grauer. Die sonstige Gestaltung veränderte sich nicht. Auch bei den weiteren Bänden wurde diese Idee beibehalten. Hierbei ist eine klare Verkaufsstrategie zu erkennen: Leser, die bereits den ersten Band gelesen haben, möchten auch den Folgebund in ihrem Bücherregal stehen haben. Weitere Beispiele, die sich an einem ähnlichen Schema bedienen, sind die Buchreihen von George R. R. Martin (*Das Lied von Eis und Feuer; Die Flamme erlischt*) oder Raymond Feist (*Die Midkemia-Saga; Die Schlangenkrieg-Saga; Die Kelewan-Saga*). Auch diese Buchreihen gelten als erfolgreiche Fantasy-Romane. Erstaunlich ist, dass hier alle Cover von Isabelle Hirtz gestaltet wurden, auch wenn dies besonders bei Feists Büchern aufgrund des ähnlichen Stils unschwer zu erkennen ist. Es zeigt jedoch, dass sich diese Art der Buchgestaltung an besonderer Beliebtheit erfreut. Alle Cover dieser Buchreihen sind sehr schlicht gestaltet; meist findet sich nur in der Mitte des Covers eine Waffe, ein Rüstungsteil oder ein Wappen. Durch die gestaltlosen Hintergründe wird der Blick auf das Bild zentriert. Die Buchgestaltung erweist sich hier durch ihre Einfachheit als besonders durchdacht. Es finden sich zudem bewusst keine Figuren auf den Covers, sondern jeweils nur eine Waffe. Obwohl der Titel den Lesern in diesem Fall Elfen verspricht, könnte die Darstellung einer Elfe kindlich, weich oder gekünstelt erscheinen. Eine Waffe erregt hier bei der Zielgruppe mehr Aufmerksamkeit, da sie symboltragend für das Mittelalter und die Fantasy ist.

Klappentext (Rückseite), Originalausgabe 2004:

„Der Fantasy-Roman des Jahres!“

WOLFGANG HOHLBEIN

Nach den Bestsellern DIE ORKS und DIE ZWERGE – nun das atemberaubende Epos über die geheimnisvollsten Geschöpfe, die es je gegeben hat:

DIE ELFEN

Menschen fürchten sie wegen ihrer scheinbaren Kaltherzigkeit, Zwerge meiden sie wegen ihrer Überheblichkeit, und Orks und Trolle sehen in den sagemunwobenen Wesen eine schmackhafte Beute, die es zu jagen gilt.

Doch wie sind die Elfen wirklich? Und was ist ihre Bestimmung?

Dies ist das Abenteuer der Elfen Farodin und Nuramon, die, mit magischen Schwertern gerüstet, in den Kampf gegen einen Dämon ziehen – und erfahren müssen, dass das Schicksal der Elfenwelt in ihren Händen liegt.

Dies ist die definitive Geschichte über ein Volk, das aus dem Mythenschatz der Menschen nicht wegzudenken ist – unentbehrlich für jeden „Herr der Ringe“ – Leser!¹²⁶

Der Klappentext unterstützt klar die Aussagekraft, die der Titel und das Cover bereits bei potenziellen Lesern hinterlassen haben. Das Buch wird als außergewöhnlich

¹²⁶ Hennen, Bernhard/ Sullivan, James: Die Elfen. München: Heyne 2004, Klappentext.

hervorgehoben, als Fantasy-Roman des Jahres angepriesen und muss, ebenso wie seine Vorgänger, zu einem Bestseller werden. Es geht bei diesem Text nicht darum, den Lesern bereits etwas über den Inhalt des Buchs zu verraten, denn es wird nur sehr kurz angeführt, dass es sich um die Abenteuer von zwei Elfen handeln wird. Es geht hierbei klar darum, den Roman als wesentlich hervorzuheben. Vor allem der letzte Absatz, in dem „die definitive Geschichte“ und „unentbehrlich für jeden „Herr der Ringe“-Leser!“ geschrieben steht, untermauert dieses Ziel sehr stark. Hierbei wird kein direkter Vergleich mit Tolkiens Werk gesetzt, sondern auf bestimmte Merkmale aufmerksam gemacht, welche der Fantasy, so wie sie durch Tolkien begründet wurde, entsprechen. Leser verbinden mit *Der Herr der Ringe* vor allem die detailverliebte Anderswelt, welche die Schönheit der Natur in den Mittelpunkt stellt und sie durch ihre Komplexität real wirken lässt. Auch die von Tolkien definierten Völker und deren Kunstsprachen stützen dieses Bild. Der Klappentext ruft somit unterschiedliche Erwartungshaltungen bei den Lesern hervor, die positive, aber auch negative Meinungen zur Folge haben können.

5.1.2. Buchgestaltung: Märchenmond

Bei dem Buchtitel handelt es sich um eine Komposition der Substantive „Märchen“ und „Mond“. Auch dieser Titel verrät potenziellen Lesern kaum etwas über den Inhalt des Buches. Durch das Wort „Märchen“ wird eine Geschichte mit phantastischen Elementen versprochen, die womöglich den Motiven eines Volks- oder Kunstmärchens folgt. „Mond“ lässt darauf schließen, dass der Mond in dieser märchenähnlichen Geschichte eine zentrale Rolle einnimmt, oder dass die primäre Handlung in der Nacht bzw. bei Dunkelheit stattfindet. Der Titel lässt potenziellen Lesern sehr viel Interpretationsspielraum. Er löst außerdem durch den Neologismus eine Art Irritation aus. Das Interesse der Leser könnte aufgrund der Frage, warum sich der Titel aus diesen beiden Wörtern zusammensetzt, gebildet werden.

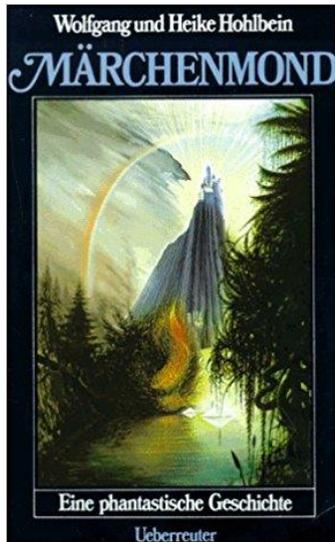


Abbildung 4: Hohlbein, Heike/Wolfgang: Märchenmond: Cover der gebundenen Ausgabe, 1. Januar 1983. 1. Auflage Ueberreuter-Verlag

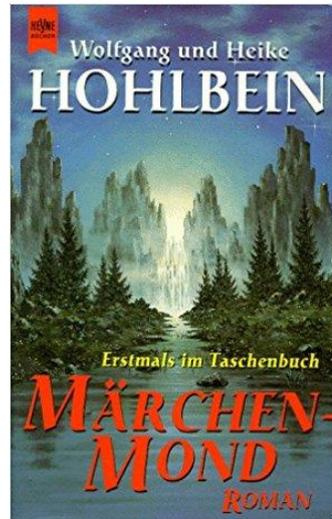


Abbildung 5: Hohlbein, Heike/Wolfgang: Märchenmond: Cover der ersten Taschenbuch-Ausgabe 1998, Heyne-Verlag

Die erste Auflage von *Märchenmond* erschien 1983 als gebundene Ausgabe (Abb.: 7). Anders als bei den nachfolgenden Ausgaben findet sich hier zusätzlich ein Untertitel: „Eine phantastische Geschichte“. Auf dem Cover ist ein landschaftliches Bild zu sehen: ein Wald mit einem See und ein wolkenbedeckter Himmel, der von einem Regenbogen durchzogen wird. Im Hintergrund lässt sich ein massiver Berg, auf dem eine leuchtende Burg thront, erkennen. Der Blick wird auf diese weit entfernte Burg gelenkt. Das Cover bedient sich an einem sehr unklaren Bild, das ebenso wie der Titel sehr viel Interpretationsspielraum bezüglich des Inhalts offenlässt.

Auch die erste Taschenbuchausgabe von 1998 (Abb.: 8) hielt an diesem Bild fest. Der Wald wird jedoch noch stärker ins Zentrum gesetzt und die leuchtende Burg wurde mit hellen Klippen getauscht. Der Blick wird hierbei stärker auf den in roter Schrift angeführten Titel des Buches gelenkt. Der Untertitel wurde durch den Beisatz „Roman“ ersetzt.



Abbildung 6: Hohlbein, Heike/Wolfgang: Märchenmond: Cover der Taschenbuchausgabe 1. Januar 2002, Jubiläumsausgabe (Trilogie), Ueberreuter-Verlag

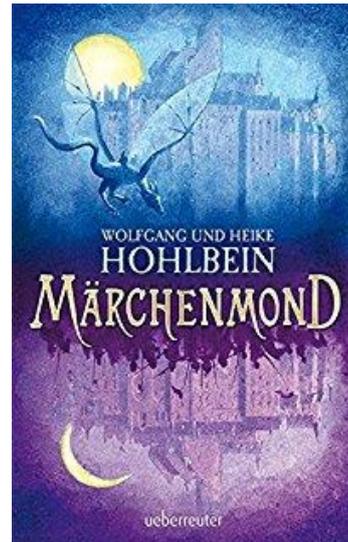


Abbildung 7: Hohlbein, Heike/Wolfgang: Märchenmond: Cover der gebundenen Ausgabe, 1. Januar 2015, Ueberreuter-Verlag

Die Taschenbuchausgabe aus dem Jahr 2002 (Abb.: 9) stellt nun die Burg den Mittelpunkt des Covers; aufgrund von Perspektive und flacher Oberfläche der Mauern erscheint sie im futuristischen Stil und unterscheidet sich somit von den beiden Vorgängern. Der Wald, der bei den beiden Vorgängern einen Großteil des Covers eingenommen hat, ist bei diesem Bild nicht mehr vorzufinden.

Die Buchgestaltung der gebundenen Ausgabe von 2015 (Abb.: 10) unterscheidet sich sehr markant von den vorherigen Ausgaben. Der obere Teil des Covers ist durch einen Vollmond mit blauem Himmel und einer mittelalterlichen Burg ausgezeichnet. Auf dem unteren Teil findet sich ein gegenteiliges Bild: ein Sichelmond, rötlicher Himmel und eine Armee vor derselben Burg, die zum Angriff bereit scheint. Der Drache, sowie Autorenname und Titel finden sich nur auf der abnehmbaren Schutzhülle. Diese Hülle ist transparent, weswegen die beiden Monde und Burgen in den Hintergrund gesetzt werden, aber dennoch, wenn auch verschwommen, erkennbar bleiben. Der Schutzumschlag suggeriert hierbei ein träumerisches Bild sowie das Eintauchen des auf dem Drachen reitenden Menschen in die andere Welt, die sich im Hintergrund befindet.

In Hinblick auf die Annahme, dass Titel, die den Leser irritieren, einfacher Neugierde wecken, hat *Märchenmond* durch seinen außergewöhnlichen Namen bereits ein wesentliches Merkmal, das erfolgssteigernd sein kann.

Die Umschlaggestaltung und -illustration der letzten Ausgabe stammt erstaunlicherweise ebenfalls von *Inkcraft* und der Designerin Isabelle Hirtz, die bereits bei der Buchgestaltung

von *Die Elfen* erwähnt wurde. Dass beide als Bestseller ausgewiesenen Romane dieselbe Coverdesignerin aufweisen, die bereits einige andere erfolgreiche Bücher gestaltete, zeigt sehr klar, dass die Gestaltung des Buches im direkten Zusammenhang mit seinem Erfolg stehen kann und daher von Verlagen als verkaufsförderndes Instrument genutzt wird.

Klappentext (Rückseite), gebundene Ausgabe 2015:

Der Mond schien nicht mehr durch das Fenster herein. Es herrschte tiefe, rabenschwarze Nacht. Plötzlich hörte Kim ein leises, knarrendes Geräusch. Der Schaukelstuhl im Zimmer bewegte sich sacht vor und zurück. In ihm saß ein weißhaariger, bärtiger alter Mann. »Nur du, Kim, kannst deine Schwester retten«, sagte er.

Ein Blick auf die Rückseite der letzten Ausgabe von *Märchenmond* lässt einen knappen Text vorfinden, der bewusst schauerhaft und spannend gestaltet ist, um die Neugierde des Lesers zu wecken. Zudem wird ein direkter Bezug zum Buchtitel hergestellt, indem die Leser sofort in das Setting einer rabenschwarzen Nacht mit scheinendem Mond gebracht werden. Darüber hinaus wird das Handlungsziel, die Rettung der Schwester, vorweggenommen, wodurch wiederum Fragen ausgelöst werden, deren Antwort sich nur durch das Lesen des Buches finden lässt. Die potenziellen Leser des Buches werden sich daher womöglich Fragen stellen, wie zum Beispiel: Wer ist der alte Mann? In welcher Gefahr befindet sich das Mädchen? Warum kann nur Kim sie retten? Wird er es schaffen sie zu retten? Welchen Gefahren muss er sich dabei stellen?

Der Moment des Lesens des Klappentextes entscheidet somit, ob der Leser Antworten auf diese selbst gestellten Fragen haben möchte, oder ob sie seiner Erwartung an das Buch widersprechen. Anders als bei *Die Elfen* wirbt dieser Klappentext nicht mit dem bereits erlangten Erfolg des Buches oder Autorenpaars, sondern gibt dem Leser nur einen kleinen Vorgeschmack des Buchinhalts.

5.1.3. Buchgestaltung: Nomade

Der Buchtitel *Nomade* ist für das Fantasy-Genre eher untypisch. Das Substantiv *Nomade* lässt potenzielle Leser auf einen Roman schließen, der sich mit einem Wüstenvolk befasst. Der Titel erinnert somit an einen sehr realen Handlungsort der Geschichte und nicht an eine phantastische Welt. Dies liegt darin begründet, dass die Fantasy meist mit dem mittelalterlichen Europa in Verbindung gebracht wird. Der Untertitel *Der Sohn des Sehers*, den die gesamte Buchreihe trägt, dient den Lesern somit als Hinweis auf den Inhalt. Der Untertitel verspricht, dass die Entwicklung eines Kindes oder Jugendlichen im Fokus steht und die Ausbildung zum Seher ebenso wesentlich für die Handlung sein wird.

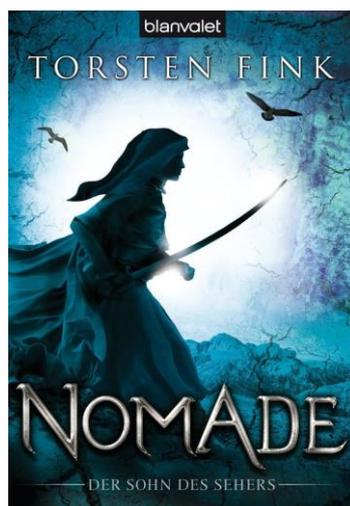


Abbildung 8: Fink, Torsten: Nomade. Der Sohn des Sehers.
Cover der Taschenbuchausgabe 27.07.2010, 1. Ausgabe

Der gesamte Bucheinband ist in einem blauen Farbschema gehalten. Durch die blaue Farbgebung und den schraffierten Hintergrund auf dem Cover wird ein sehr kaltes und düsteres Bild vermittelt. Das weiße Leuchten, das sich im Zentrum des Covers befindet, verstärkt diese kühle Stimmung. Im Vordergrund findet sich eine im Schatten wandelnde Figur, deren Züge sehr feminin sind. Aufgrund des Kaftans und der Kopfbedeckung wird eine genaue Zuordnung des Geschlechts zusätzlich erschwert. Die Kleidungsstücke scheinen zudem vom Wind getragen zu werden, was auf eine hastige Bewegung der Figur schließen lässt. Die Assoziation, dass es sich um eine flüchtende Person handelt, wird durch die gezogene Waffe, die an einen arabischen Säbel erinnert, verstärkt. Im gleichen dunkelblauen Farbschema lassen sich zudem zwei Krähen erkennen, die den Untertitel des Romans unterstreichen, da die Tiere häufig mit Vorwarnungen in Verbindung gebracht werden. Der Buchtitel befindet sich im unteren Bereich des Covers und hebt sich mit der Schriftart, Schriftgröße und einem Reliefdruck deutlich von dem Untertitel und Autorennamen ab. Der Blick des Lesers wird hier bewusst auf den Titel und die dunkle Silhouette gelenkt. Aufgrund des blauen Farbschemas und der mysteriösen, im Schatten wandelnden Person, erinnert das Cover auf den ersten Blick sehr stark an das Horror-Genre, das sich häufig an dunklen Szenarien bedient. Auch die Farbwahl stimmt auf den ersten Blick nicht mit dem Inhalt des Buches überein.

Klappentext:

Der junge Seher Awin kämpft verzweifelt darum, von seinem Volk, den als Wüstennomaden umherziehenden Hakul, als Krieger anerkannt zu werden. Doch sein eifersüchtiger Meister raubt ihm jedes Selbstwertgefühl, obwohl Awin längst der bessere Seher ist. Da wird der Lichtstein geraubt, der größte Schatz der Hakul, und Awin erhält endlich die Möglichkeit, sich

zu beweisen ...¹²⁷

Der Klappentext bestätigt die Vermutung, die durch den Buchtitel und Untertitel hervorgerufen wird. Die Handlung wird sich mit einem jungen, begabten Seher befassen, der offenbar ein Außenseiter ist und von seinem Lehrer missachtet wird.

Die Umschlaggestaltung übernahm die Agentur *Hilden Design*¹²⁸ aus München. Die Agentur gestaltet Bücher aus der Belletristik und hat neben der Buchgestaltung auch einen Produktdesign-Bereich für Leuchtmittel. *Hilden Design* gestaltete einige Bestseller, wie beispielsweise die Thriller von Dan Brown, oder die neue Auflage von *Der Hobbit*. Es handelt sich somit um eine erfahrene Agentur.

5.1.4. Buchgestaltung: Der Fluch der Halblinge

Der Titel des Buches besteht aus zwei bestimmten Artikeln und zwei Substantiven. Die Leser erwarten somit, dass die *Halblinge*, die menschenähnliche, kleine Wesen bezeichnen, den Kern der Handlung einnehmen werden. Zudem soll ein Fluch auf ihnen lasten, der als handlungstragendes Element erwartet wird. Halblinge werden meist mit den von Tolkien erschaffenen *Hobbits* gleichgesetzt, die in *Der Herr der Ringe* und *Der Hobbit* die tragende Rolle einnehmen. Der Titel des Buches nimmt somit direkt Bezug zu Tolkiens Welt auf, auch wenn die Fantasiewesen hier einen anderen Namen tragen. Gleichzeitig lässt der Titel jedoch auch annehmen, dass sich die Halblinge in bestimmten Punkten von den verwandten Hobbits unterscheiden werden.

¹²⁷ Fink, Torsten: *Der Sohn des Sehers*, Bd. 1-3. München: Blanvalet 2010, Klappentext.

¹²⁸ Vgl. Hilden Design. Fantasy-Bücher: <http://www.hildendesign.de/buecher-fantasy/buecher-fantasy1.html> (Zugriff 12.09.2017)



Abbildung 9: Burrows, Prisca: Der Fluch der Halblinge. Cover der Taschenbuchausgabe 2012

Nicht nur der Titel, sondern auch die Gestaltung des Bucheinbandes erinnert an Tolkiens *Der Hobbit*. Es wurden bewusst Elemente von Tolkiens Werken eingebunden. So findet sich im Mittelpunkt ein von hinten dargestellter Halbling, der sich offenbar auf die Reise begibt. Er zeichnet sich durch gelocktes Haar aus und trägt, wie auch in Tolkiens Geschichten, keine Schuhe. Selbst der Kleidungsstil gleicht dem bekannten Bild der Hobbits. Mit einem Wanderstock und Rucksack ausgestattet, tritt er eine Wanderung an, die ihn offenbar durch dichte Wälder führen wird. Auch dieses Element ist synchron mit dem *Hobbit*. Der Hintergrund des Covers ist sehr detailliert gezeichnet. Sehr deutlich zu erkennen ist ein gepflasterter Weg, der in die Wildnis führt. Die goldenen Verzierungen an der linken oberen und rechten unteren Ecke verleihen dem Buchcover einen verspielten, romantischen aber auch hochwertigen Charakter. Zugleich erinnern sie jedoch auch an elfische Ornamente, was für die Fantasy spricht. Der Titel des Buches ist in demselben goldenen Farbschema gestaltet und die beiden Substantive sind schlagwortartig hervorgehoben. Der Einband spricht somit bewusst jene Zielgruppe an, die Tolkiens Werke oder die Filmadaptionen kennt, und darüber hinaus mehr über dieses oder ein ähnliches Universum erfahren möchte.

Dies bestätigen auch die Schlagworte, die auf dem Buchrücken zu finden sind, sowie ein vierzeiliger Satz, der ein großes Lesevergnügen verspricht. Hierbei wird von „tolkienesker Fantasy“¹²⁹ gesprochen, die alles bietet, was diesem Genre zuzuordnen ist: „Kleine Helden, große Taten und bedrohliche Magie vor epischer Kulisse.“¹³⁰ Dass hierbei der Name

¹²⁹ Burrows, Prisca [Zietsch, Uschi]: Der Fluch der Halblinge. Köln: Lübbe 2012, Klappentext.

¹³⁰ Burrows (2012), Klappentext.

Tolkien zu einem Adjektiv verwandelt wird, zeigt erneut deutlich, dass das Buch eine klare Zielgruppe anspricht. Der Verlag nimmt dadurch jedoch das Risiko in Kauf, dem Leser mehr zu versprechen, als der Roman bieten kann, da Tolkien von vielen als Urvater der High-Fantasy angesehen und somit auch von Verfechtern seiner Werke verteidigt wird.

5.2. Autorenpräsenz

5.2.1. Autorenpräsenz: Bernhard Hennen

Bernhard Hennen gilt als der derzeit erfolgreichste Fantasy-Autor Deutschlands. Leser setzen ihn auf eine Stufe mit Tolkien. Kritiker loben seine Werke als bildgewaltig und fesselnd. Was macht die Welt seiner Bücher aus, dass sie Hunderttausende begeistern?¹³¹

Bereits der erste Absatz des Interviews mit Bernhard Hennen und Amandara M. Schulze von phantastik-couch.de, einem Online-Portal für phantastische Literatur, zeigt, dass der Autor im deutschsprachigen Raum als besonders erfolgreich gilt und mit anderen Bestseller-Autoren des Genres gleichgestellt wird. Ein Vergleich mit Tolkien, dem *Urvater der Fantasy*, kann hier als das höchste Lob betrachtet werden.

Ein Blick auf Hennens Werdegang zeigt, dass er bereits langjährig Erfahrung im Textbereich sammeln konnte. Er studierte in Köln Germanistik, Archäologie und Geschichte und arbeitete danach als Journalist beim Westdeutschen Rundfunk. Zudem fungierte er als Redakteur der Zeitschrift *Zauber Zeit* und reiste im Zuge dieser Tätigkeit nach Mittelamerika und in den Vorderen Orient. Zusammen mit Wolfgang Hohlbein schrieb er zahlreiche Bücher für das Rollenspiel *Das Schwarze Auge*. Hierbei handelt es sich um das bis heute meistverkaufte deutsche Rollenspiel, wodurch Hennen erstmals als Rollenspiel-Autor bekannt wurde. Seither publizierte er mehr als 30 phantastische oder historische Romane und Novellen; seine Elfen-Romane erschienen sogar in zehn Ländern.¹³²

Der Autor lässt eine eigene Homepage betreiben¹³³, auf der eine Übersicht aller Werke zu finden ist. Leser können hier eine kurze Inhaltsangabe lesen und sehen sofort, wie die Buchreihen miteinander in Verbindung stehen. Die Startseite der Homepage dient dazu, sein neuestes Werk *Die Chroniken von Azur - Der Verfluchte* vorzustellen. Hier bietet er den neugierigen Lesern eine E-Book-Version an, die zwei Wochen vor der gedruckten Fassung erscheint. Zudem können schnelle Käufer einen limitierten Sonderband mit Signierung des

¹³¹ Phantastik Couch. Interview mit Bernhard Hennen: <https://www.phantastik-couch.de/interview-mit-bernhard-hennen.html> (Zugriff 05.01.2018)

¹³² Vgl. Michael, Meller. Literary Agency. Unsere Autoren: Bernhard Hennen: <http://www.meller-agency.com/autoren/hennen/> (Zugriff 09.01.2018)

¹³³ Vgl. Hennen, Bernhard. Autoren-Homepage: <http://www.bernhardhennen.de/> (Zugriff 09.01.2018).

Schriftstellers kaufen, von dem nur 666 Stück gedruckt wurden. Ein „Einkaufen“-Feld leitet Interessenten sofort zur Verlagsseite weiter, auf der sie die Bücher erwerben können. Der Verlag *Fischer Tor* verlost zudem ein Rittermahl mit dem Schriftsteller, inklusive Übernachtung in einer Burg.¹³⁴ Für die Teilnahme ist jedoch ein Kauf seines neuen Buches erforderlich.

Bei anderen Neuerscheinungen, wie beispielsweise *Drachenefen*, stellt Bernhard Hennen sogar ein Video zur Verfügung, in dem er selbst über den Inhalt seines neuen Buches berichtet und den Lesern zeigt, dass er den Schwertkampf als Sportart betreibt, um die Kämpfe in seinen Büchern authentischer beschreiben zu können. Leser können zudem einen Eintrag im Gästebuch hinterlassen und dem Autor so Meinungen und Kritik zukommen lassen.

Die Homepage Hennens zeigt, dass ein großer Aufwand betrieben wird, um den Lesern nicht nur Informationen zu den Büchern, sondern den Autor selbst näher zu bringen. Auch über soziale Netzwerke¹³⁵, wie Facebook und Twitter, stellt der Autor den Lesern Interviews und Videoerklärungen zu seinen Büchern zur Verfügung, gibt Neuerscheinungen und Lesungstermine bekannt und beantwortet Fragen seiner Fans.

Hennen wird darüber hinaus von der Literaturagentur *Michael Meller*¹³⁶ vertreten, die eine Bewertung der Manuskripte durchführt und sie dann an die Verlage vermittelt. Der Autor wird somit durch diese Zusammenarbeit bei der Vermittlung seiner Werke unterstützt.

Bernhard Hennen verfügt demnach aufgrund seines Studiums und Werdegangs über Wissen und Erfahrung im Textbereich, ist sehr medienpräsent und bietet den Lesern durch Videos und Interviews viele Einblicke in die Schaffungsprozesse seiner Werke.

5.2.2. Autorenpräsenz: Wolfgang und Heike Hohlbein

Wolfgang und Heike Hohlbein¹³⁷ sind als Autorenpaar bekannt, das seine Romane gemeinsam verfasst. Daher werden in diesem besonderen Fall zwei Autorenporträts geliefert.

Wolfgang Hohlbein wurde am 15. August 1953 in Weimar geboren. Nachdem er die Pflichtschuljahre abgeschlossen hatte, absolvierte er in Krefeld eine Lehre zum Industriekaufmann. Er übte diesen Beruf zwölf Jahre lang aus, ehe er eine Stelle als Nachtwächter

¹³⁴ Vgl. Tor-Online: Bernhard Hennen: Die Chroniken von Azuhr: <https://www.tor-online.de/bernhard-hennen-die-chroniken-von-azuhr/> (Zugriff 19.01.2018)

¹³⁵ Vgl. Facebook: Bernhard Hennen: <https://www.facebook.com/bernhard.hennen/> (Zugriff 20.01.2018)

¹³⁶ Vgl. Michael, Meller. Literary Agency. Unsere Autoren: Bernhard Hennen: <http://www.meller-agency.com/autoren/> (Zugriff 20.01.2018)

¹³⁷ Märchenmond.de: http://www.maerchenmond.de/de/hb/_main/index.htm (Zugriff 02.02.2018)

annahm. Zu dieser Zeit begann er auch damit, sich stärker dem Schreiben zu widmen. Hierbei verfasste er unterschiedliche Kurzgeschichten, Horror-Romane aber auch Western. 1982 kann als das entscheidende Jahr seiner Karriere angesehen werden, da er sich hier zusammen mit seiner Frau Heike an einem vom *Ueberreuter* Verlag ausgeschriebenem Wettbewerb für Fantastik und Science-Fiction beteiligte und hierbei mit dem Manuskript von *Märchenmond* den ersten Preis erhielt. Mittlerweile hat Wolfgang Hohlbein mehr als 200 Werke veröffentlicht und gilt als einer der erfolgreichsten und produktivsten deutschsprachigen Autoren der Bereiche Kinderbuch, Historisches, Abenteuer, Fantasy, Horror und Science-Fiction. Hohlbeins Bücher sind in fast vierzig Sprachen übersetzt, wodurch der Autor nicht nur im deutschsprachigen Raum als erfolgreich gilt.

Seit dreißig Jahren schreibt Wolfgang Hohlbein einen Roman nach dem anderen. „Ohne Unterlass scheinen die Geschichten aus ihm hervorzusprudeln“, schrieb „Die Welt“. Und er selbst meint lapidar: „Ich habe immer mehr Ideen, als ich umsetzen kann. Deswegen schaffe ich es nicht, auf längere Sicht kürzer zu treten.“¹³⁸

Wolfgang Hohlbein verfügt zwar über keine Schreibausbildung oder berufliche Erfahrung im Textbereich, sondern kann als Autodidakt angesehen werden.

Über seine Frau Heike Hohlbein finden sich weniger Informationen. Sie wurde 1954 in Neuss geboren und begann ihre schriftstellerische Tätigkeit zusammen mit ihrem Mann, als sie gemeinsam ihren Erfolg *Märchenmond* verfassten. Zuvor widmete sie sich künstlerischen Tätigkeiten. Heike publiziert keine Bücher allein, sondern liefert ihrem Mann die Ideen für neue Geschichten, die er dann zu Papier bringt:

„Häufig werde ich gefragt, wie ich mit meiner Frau Heike zusammenarbeite“, so Wolfgang Hohlbein. „Das ist eigentlich ganz einfach: Ihre Spezialität sind märchenhafte Ideen. Die bauen wir dann gemeinsam aus. Das eigentliche Schreiben übernehme dann ich.“¹³⁹

Das Autorenpaar verfügt über eine eigene Homepage, die einen Einblick in alle Werke und das Leben des Paares ermöglicht, und wurde vielfach in der Presse erwähnt. Auch

¹³⁸ Hohlbein. Autorenhomepage. Die Hohlbeins: http://www.hohlbein.de/neu/die_hohlbeins.php (Zugriff 03.02.2018)

¹³⁹ Hohlbein. Autorenhomepage. Über den Autor: <http://www.hohlbein.de/neu/autor.php> (Zugriff 03.02.2018)

zahlreiche Auftritte im Fernsehen, wie beispielsweise den Sendungen *TV total*¹⁴⁰, *Böttingers Bücher*¹⁴¹ oder *SWR1 Leute Night*¹⁴² sind keine Ausnahme.

Wolfgang Hohlbein erhielt im Laufe der Jahre viele nationale und internationale Auszeichnungen und Preise. Hierunter finden sich wichtige Publikums- und Literaturpreise wie der *Deutsche Phantastik Preis „Bester Autor national“* (2004), *Nyctalus „Bester Roman in deutscher Originalveröffentlichung“* (2005), *Deutscher Phantastik Preis „Beste Anthologie“* (2007), *RPC Fantasy Award Bester Roman für Thor* (2012) oder der *Bookstar-Preis für Bestes Jugendbuch* (2016).¹⁴³

Außerdem ist Wolfgang Hohlbein der einzige lebende Autor, nach dem ein Literaturpreis benannt wurde: der *Wolfgang-Hohlbein-Preis*. Dieser wird seit 1995 vom Ueberreuter Verlag gestiftet und als anerkannter Literaturpreis für phantastische Literatur vergeben. Dies geschah bisher fünf Mal, als mit 10.000 Euro höchstdotierter Preis des Genres.¹⁴⁴

Wolfgang Hohlbein geht zudem mit der Zeit und stellte auf der Frankfurter Buchmesse 2009 die sogenannte *Handyliteratur* vor. Er verfasste exklusiv für das Handy zusammen mit einem Autorenteam die Serie *Wurm – The Secret Evolution*. Auch heute ist der Roman ausschließlich als E-Book-Version erhältlich, auch wenn sich das Format der eigentlichen Handy-Novelle nun dem klassischen Buchformat angepasst hat.¹⁴⁵

Hohlbein gilt damit nicht nur als besonders medienpräsender Autor, sondern mit über 200 Werken auch als einer der produktivsten deutschsprachigen Fantasy-Autoren. Zudem wird er häufig mit dem Glück in Verbindung gebracht, eine Tätigkeit auszuüben, die man mit Freude betreibt:

Als sei der Ausdruck Workaholic speziell für ihn erfunden worden, arbeitet er nach wie vor sieben Tage die Woche und legt selbst in seinen seltenen Urlauben kaum den Stift aus der

¹⁴⁰ Interview-Video, Die Hohlbeins im Interview mit Stefan Raab. TV-Total: 13.03.14. https://www.youtube.com/watch?v=xikySZw_ZCU (Zugriff 04.05.2018)

¹⁴¹ WDR-Mediathek. Boettingers Bücher. Fantastische Welten mit Wolfgang Hohlbein und Kai Meyer. 24.07.2017, 29:00 Min. (verfügbar bis 24.07.2018) <https://www1.wdr.de/mediathek/video/sendungen/wdr-dok/video-boettingers-buecher---fantastische-welten-mit-wolfgang-hohlbein-und-kai-meyer-100.html> 47.07.2017 (Zugriff 04.05.2018)

¹⁴² Interview-Video: Wolfgang Hohlbein. Erfolgreicher Fantasy-Autor. SWR1 Leute. 20.12.2015. <https://www.youtube.com/watch?v=gNUD7S95blU> (Zugriff 04.05.2018)

¹⁴³ Vgl. Hohlbein: Presse. Preise und Auszeichnungen. <http://www.hohlbein.de/neu/presse.php> (Zugriff 05.05.2018)

¹⁴⁴ Vgl. Literaturport.de. Preise und Stipendien. Wolfgang-Hohlbein-Preis. <http://www.literaturport.de/preise-stipendien/preisdetails/wolfgang-hohlbein-preis/> (Zugriff 10.05.2018)

¹⁴⁵ Vgl. Piper.de: Wolfgang Hohlbein im Interview zu „Wurm“. Mittwoch, 09. Oktober 2013 von Piper Verlag. <https://www.piper.de/aktuelles/buchblog/wolfgang-hohlbein-im-interview-zu-wurm> (Zugriff 10.05.2018)
und Kreamer, Simone: Lesen am Handy. Zukunft des Lesens. In: *Büchereiperspektiven*, 04/2010. https://www.bvoe.at/~publikationen/perspektiven/bp4_10/s26-27.pdf (Zugriff 10.05.2018)

Hand. „So ist das eben, wenn man das große Glück hat, aus seinem Hobby einen Beruf machen zu können.“[...]¹⁴⁶

5.2.3. Autorenpräsenz: Torsten Fink

Über Torsten Fink ist nur wenig bekannt. Aus dem Buchumschlag ist zu entnehmen, dass er als freier Journalist und literarischer Kabarettist arbeitete. Fink wurde 1865 geboren und wuchs an der Nordsee auf. 2009 verfasste er seine ersten Fantasy-Romane, worunter auch seine Bestseller-Trilogie *Die Tochter des Magiers* zählt. Heute lebt und schreibt er in Mainz.

Fink schrieb bislang vier eigenständige Romane und drei Buchreihen. Hierunter fällt neben *Die Tochter des Magiers* auch *Der Sohn des Sehers*, die jeweils drei Bücher zählen. Zusammen mit den fünf Büchern der *Schattenprinz-Reihe*, verfasste er somit 15 Bücher.

Torsten Fink weist, anders als Hennen und Hohlbein, nur eine geringe Medienpräsenz auf. Er verfügt über keine eigene Homepage und ist nicht in den sozialen Netzwerken (Facebook, Twitter u. ä.) zu finden. Lediglich das Online-Literatur-Portal *Literatopia*¹⁴⁷, das Interviews und Buch-Rezensionen sammelt und Leser über Neuerscheinungen und Lesungen informiert, führte 2012 ein Interview mit dem Autor.¹⁴⁸ Im Zuge dieses Interviews klärte sich die fehlende Medienpräsenz des Autors:

Torsten Fink: Die eigene Web-Präsenz steht schon länger auf meiner Liste der zehn Dinge, die ich unbedingt erledigen muss, aber irgendwie rutscht sie dann doch immer wieder nach hinten. Es ist ja auch mit dem Erstellen nicht getan, man muss das ja auch pflegen. Ich drücke mich vermutlich einfach nur vor einer Arbeit, die mit dem eigentlichen Schreiben nichts zu tun hat...¹⁴⁹

Für den Autor ist die Web-Präsenz somit zwar ein wesentlicher Faktor dar, im Vergleich zu dem Schreiben selbst jedoch von geringem Stellenwert. Er unterscheidet sich damit bereits klar von den beiden Bestseller-Autoren, die eine sehr hohe Medienpräsenz aufweisen.

5.2.4. Autorenpräsenz: Prisca Burrows (Uschi Zietsch)

*Prisca Burrows*¹⁵⁰ wird im Klappentext des Buchs als Bogin, die aus dem Reich Albalon stammt, beschrieben. Hierbei handelt es sich somit um ein Pseudonym, welches die Autorin Uschi Zietsch bewusst für diese Romanreihe eingeführt hat.

¹⁴⁶ Märchenmond.de. http://maerchenmond.de/de/hb/_main/index.htm (Zugriff 12.05.2018)

¹⁴⁷ Mandryk, Angelika/ Gor, Judith: Literatopia. Interview mit Torsten Fink. 06.08.2012 http://www.literatopia.de/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=42&Itemid=143 (Zugriff 02.06.2018)

¹⁴⁸ Vgl. Mandryk/ Gor 2012.

¹⁴⁹ Vgl. Mandryk/ Gor 2012.

¹⁵⁰ Vgl. Zietsch, Uschi. Burrows. <http://www.uschizietsch.de/burrows.htm> (Zugriff 10.06.2018)

Uschi Zietsch¹⁵¹ wurde am 03.08.1961 in München geboren, verfasste bereits mit elf Jahren ihren ersten Roman und nur drei Jahre später schrieb sie in der eigens gegründeten Schülerzeitung Kurzgeschichten. 1978 verschickte sie ihr erstes Fantasy-Roman-Manuskript an unterschiedliche Verlage und schloss dadurch erste Kontakte, auch wenn ihr Buch nicht veröffentlicht wurde. Erst 1984 wurde ihr erster Fantasy-Roman *Sternwolke und Eiszauber* vom Heyne-Verlag publiziert. Kurz nach der Veröffentlichung ihres ersten Romans kam es zu Programmkürzungen im Fantasy-Genre, weswegen sie 1988 zusammen mit ihrem Ehemann den Verlag *Fabylon* gründete, um ihren zweiten Roman *Der Traum der Wintersonne* vermarkten zu können. Unter dem Pseudonym *Susan Schwartz* verfasste sie weitere Romane der Serie Perry Rhodan. Seit 1996 arbeitet sie als freiberufliche Autorin.

Heute arbeitet Zietsch als Schriftstellerin in den Genre Fantasy und Science-Fiction, verfasst jedoch auch Kinderbücher und Tiergeschichten. Zudem fungiert sie als Verlegerin und Reisefotografin und bietet Schreibseminare für angehende Autoren an.

Zietsch ist somit eine medienpräzente Autorin, die insbesondere durch die Gründung ihres eigenen Verlags sehr stark in den Textbereich eingebunden ist. Da sie allerdings sehr viele Pseudonyme verwendet, bleibt nicht nur eine Vermarktung ihres Namens aus, sondern auch der Wiedererkennungswert für den Leser.

5.3. Verlag

Alle Verlage der ausgewählten Romane gelten als renommiert, weisen eine hohe Anzahl an Buchveröffentlichungen auf und sind bereits langjährig auf dem Buchmarkt präsent. Keines der zu untersuchenden Werke stammt somit von einem unbekanntem bzw. kleinen Verlag oder wurde vom Autor selbst publiziert. Daher wird dieser Untersuchungsabschnitt nur kurz die wesentlichen Eckdaten zu den Verlagen liefern.

5.3.1. Verlag: Die Elfen (Heyne)

Der *Heyne* Verlag wurde am 15. Februar 1934 in Dresden gegründet¹⁵² und gehört heute der Verlagsgruppe *Random House Bertelsmann* an. Die Verlagsgruppe umfasst 45 Buchverlage, hierunter zählen neben *Heyne* auch *Blanvalet* und *Goldmann*.¹⁵³ Der deutsche

¹⁵¹ Vgl. Zietsch, Uschi. Über mich. http://www.uschizietsch.de/ueber_mich.htm (Zugriff 10.06.2018)

¹⁵² Vgl. Heyne-Verlag. Randomhouse. Informationen zu den Autoren, Büchern, Terminen und der Verlagsgeschichte. https://www.randomhouse.de/Heyne-Verlag-Infos-zu-den-Autoren-Buechern-Terminen-und-der-Verlagsgeschichte-/Verlagsgeschichte/aid55209_11671.rhd (Zugriff 14.06.2018)

¹⁵³ Vgl. Blanvalet: Randomhouse. <https://www.randomhouse.de/Verlag/Blanvalet/1000.rhd> (Zugriff 14.06.2018)

Verlag hat seinen Sitz in München und zählte 1999 zu den größten deutschen Verlagshäusern¹⁵⁴. Folglich handelt es sich hier um einen sehr bekannten Verlag, der Hardcover sowie Taschenbücher im Sortiment aufweist und die Werke internationaler sowie deutscher Bestseller-Autoren verlegt. Der Verlag vertreibt neben Fantasy auch viele weitere Genres. Diese fallen zwar größtenteils in den Bereich Popliteratur, es finden sich allerdings neben Autobiographien auch Publikationen zu Gesellschaft, Politik und Psychologie. Heyne verfügt zudem über einen eigenen Fantastik-Bereich¹⁵⁵, der sich auf Fantasy, Mystery, Science-Fiction und fantastische Jugendbücher konzentriert. Leser, die eines der genannten Genres präferieren, können somit Informationen zu Neuerscheinungen direkt beim Verlag einholen und werden aufgrund dieser Spezifikation qualitativ hochwertige Bücher aus diesen Bereichen erhalten. So präsentiert der Verlag beispielsweise Sonderausgaben zu *Meisterwerke der Science-Fiction*¹⁵⁶, um herausragende Werke des Genres erneut an die Leser zu bringen. Auch die Rechte der bekannten *Conan*-Serie sind von Heyne gesichert und es wurde eine 11-bändige, chronologisch sortierte und vervollständigte Reihe herausgebracht.¹⁵⁷ Der Verlag hat folglich die Möglichkeit, nicht nur neue Autoren und Werke in seinem Fantastik-Bereich auszuweisen, sondern kann sich auf altbekannte und für das Genre wesentliche Namen stützen.

5.3.2. Verlag: Märchenmond (Ueberreuter)

Der Verlag *Ueberreuter* wurde 1946 in Wien gegründet und gilt heute als eines der letzten unabhängigen, mittelständischen Unternehmen auf dem deutschen Buchmarkt.¹⁵⁸

Der Verlag legt den Fokus zudem auf sein Kinder- und Jugendbuchprogramm, das sich vorwiegend durch Abenteuerromane, Fantasy, Krimis, literarische Jugendbuchromane und Mädchenbücher auszeichnet. Als Zielgruppe gelten hier zwar junge Leser von sechs bis vierzehn Jahren, trotzdem zählt Ueberreuter zu den wichtigsten Anbietern in Hinblick auf Fantasy-Literatur. Auch der bereits erwähnte *Wolfgang-Hohlbein-Preis* wird von dem Verlag ausgeschrieben und gilt als der höchstdotierte Preis dieses Genres. Bekannte

¹⁵⁴ Vgl. Sven Felix Kellerhoff: *Der Riese lauert im Internet*. Das Ranking der 100 größten Buchverlage zeigt, daß sich die Spitze immer weiter vom Fußvolk absetzt. In: *Berliner Morgenpost*, 21. April 1999, S. 42.

¹⁵⁵ Vgl. Heyne-Fantastisch. <http://www.heyne-fantastisch.de/> (Zugriff 14.06.2018)

¹⁵⁶ Vgl. Fiction Fantasy: Meisterwerke der Science Fiction. <http://www.fictionfantasy.de/heyne-meisterwerke-der-science-fiction> (Zugriff 20.06.2018)

¹⁵⁷ Vgl. Fiction Fantasy: <http://www.fictionfantasy.de/backusconan> (Zugriff 20.06.2018)

¹⁵⁸ Vgl. Ueberreuter: Über den Verlag. <http://www.ueberreuter.de/impressum/presse/ueber-den-verlag/> (Zugriff 02.07.2018)

Schriftsteller, wie national z. B. der Kinderbuchautor Thomas Brezina oder international C. S. Lewis (*Die Chroniken von Narnia*) lassen ihre Werke durch Ueberreuter verlegen.

5.3.3. Verlag: Nomade (Blanvalet)

Der deutsche Verlag *Blanvalet* wurde 1935 in Berlin gegründet und gehört heute so wie der Heyne-Verlag der Verlagsgruppe *Random House Bertelsmann* an. *Blanvalet* veröffentlicht ausschließlich Bücher aus dem Sachbuch- und Belletristikbereich. Der Name des Verlags gilt zwar seit der historischen Romanserie *Angélique* von Anne Golon (1956)¹⁵⁹ als sehr bekannt, wird heute jedoch vor allem durch Bestseller-Autoren wie George R. R. Martin und Diana Gabaldon in Verbindung mit Fantasy-Literatur gebracht. Als renommierter Verlag legt er seinen Fokus auf Fantasy, Historische Romane, Krimis, Liebesromane, Sachbücher, Science-Fiction und Thriller.

5.3.4. Verlag: Der Fluch der Halblinge (Bastei Lübbe)

*Bastei Lübbe*¹⁶⁰ zählt zu den größten deutschen Verlagshäusern, hat seinen Sitz in Köln und publiziert Bücher, E-Books, Hörbücher und Audio-Downloads aus denselben Genres wie *Blanvalet*. Der 1953 gegründete Verlag weist somit ein hohes Angebot an Populärliteratur auf und richtet sich damit an ein breites Publikum. Zur Verlagsgruppe Bastei Lübbe gehören neben den namenseigenen Hardcover- und Taschenbüchern auch die Verlage Baumhaus, Boje, Ehrenwirth, Eichborn, LYX, Quadriga und One. Darüber hinaus verfügt Bastei Lübbe über einen eigenen Hörbuchverlag und Entertainment-Bereich für E-Books.

Unter dem Verlag finden sich viele namhafte Autoren, wie Ken Follett, Dan Brown, Rebecca Gablé, Andreas Eschbac und Timur Vermes.

5.4. Publikationszeitraum

5.4.1. Publikationszeitraum: Die Elfen (2004)

Die Erstausgabe von *Die Elfen* erschien 2004. Nur ein Jahr zuvor wurde von Markus Heitz der Roman *Die Zwerge* publiziert, der zum Bestseller wurde. Beide Romane werden als Völkerroman verkauft, die sich durch die Auseinandersetzung mit einem ausgewählten Fantasy-Volk definieren. Dieses Konzept entstand nach dem Erfolg des britischen Schriftstellers Stan Nicholls, der die Romantrilogie *Orcs: First Blood*¹⁶¹ in den Jahren 1999 - 2001

¹⁵⁹ Vgl. Golon, Anne: *Angélique: Die junge Marquise*. (Originaltitel: *La Marquise des Anges*). München: Blanvalet 2008.

¹⁶⁰ Bastei Lübbe. <https://www.luebbe.de/> (Zugriff 05.07.2018)

¹⁶¹ Nicholls, Stan: *Orcs. First Blood. Bodyguard of Lightning*. Clays Ltd: Great Britain. 1999.

in Großbritannien publizierte. Nicholls brachte im Zuge dessen auch andere Autoren dazu, eine Fantasy-Romanreihe zu schreiben, die ein genretypisches Volk in den Fokus stellt. In Folge dessen verfolgten neben Heitz und Hennen auch andere Schriftsteller diese Idee. Es wird sich bei diesem Vorhaben am Wiedererkennungswert bedient. Die Autoren entwarfen ihre Romanreihen vollkommen unabhängig voneinander. Der Titel der Werke lässt die Leser allerdings darauf schließen, dass sie miteinander in Beziehung stehen, obwohl jede dieser Serien einem anderen Autor zuzuschreiben ist.

Der Publikationszeitraum bewegt sich zudem in den Jahren des *Fantasy-Booms*, der im deutschsprachigen Raum primär durch Peter Jacksons Film-Adaptionen von *The Lord of the Rings* (2001 - 2003) und J. K. Rowlings *Harry Potter* Bücher (1997 - 2007) ausgelöst wurde.

5.4.2. Publikationszeitraum: Märchenmond (1983)

Anders als bei *Die Elfen* handelt es sich bei *Märchenmond* um einen erfolgreichen Roman, der vor der Zeit des Fantasy-Booms publiziert wurde und bis heute zu den Bestsellern der Hohlbeins zählt. Zudem finden wir hier keinen Völkerroman der High-Fantasy vor, sondern einen fantastischen Jugendroman.

In Hinblick auf Filmadaptionen des Genres zeigt sich, dass es auch 1983 bereits einige Fantasy-Einflüsse gab, auch wenn sie noch einen weitaus kleineren Markt bedienten. So wurde beispielsweise nur ein Jahr zuvor die Filmadaption des Low Fantasy Klassikers *Conan der Barbar*¹⁶², mit Arnold Schwarzenegger in der Hauptrolle, zum ersten Mal ausgestrahlt. Auch der Zeichentrickfilm *Das letzte Einhorn*¹⁶³, eine Adaption des gleichnamigen Fantasyromans von Peter S. Beagle¹⁶⁴, und der Science-Fiction Klassiker *Star Wars: Episode VI – Rückkehr der Jedi-Ritter*¹⁶⁵ zeigen, dass die Fantasy und ihr Nachbargenre durch Filme immer populärer wurden.

¹⁶² Vgl. Conan der Barbar [Originaltitel: Conan the Barbarian]. Regie: John Milius, USA 1982.

¹⁶³ Vgl. Das letzte Einhorn [Original: The Last Unicorn]. Regie: Jules Bass/Arthur Rankin Jr., USA, GB, JPN, GER 1982.

¹⁶⁴ Vgl. Beagle, Peter S.: The Last Unicorn. Verlag McIntosh & Otis Inc.: Conlan Press, San-Francisco. 1961.

¹⁶⁵ Vgl. Star Wars: Episode VI – Die Rückkehr der Jedi-Ritter [Originaltitel: Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi]. Regie: Richard Marquand, USA 1983.

5.4.3. Publikationszeitraum: Nomade (2010)

Die 2012 - 2015 verfilmte Bestseller-Triologie *Die Tribute von Panem* (*The Hunger Games*), führt in diesem Jahr die Spitze der Bestseller-Fantasy Romane an.¹⁶⁶ Aber nicht nur ein Rückblick auf die Bestseller-Liste des Jahres 2010 zeigt, in welche Richtung sich der Lesetrend in diesem Jahr bewegte, sondern auch die enorm hohe Anzahl an Filmadaptionen: *Die Chroniken von Narnia: Die Reise auf der Morgenröte*¹⁶⁷, *Alice im Wunderland*¹⁶⁸, *Harry Potter und die Heiligtümer des Todes*¹⁶⁹, *Percy Jackson: Diebe im Olymp*¹⁷⁰, *Duell der Magier*¹⁷¹, *Kampf der Titanen*¹⁷² und *Gullivers Reisen*¹⁷³ sind unter anderen in diesem Jahr als bekannte Fantasy-Filme festzuhalten. Diese hohe Anzahl an Verfilmungen bekannter und erfolgreicher Fantasy-Werke zeigt, dass das Genre einen immer höheren Interesenzuwachs erlangt und sich der Boom in unterschiedlichen Medien präsentiert. Diese Werke/ Adaptionen unterscheiden sich allerdings insofern von *Nomade – Der Sohn des Sehers*, da sie einen deutlich höheren Grad an Magie sowie Abenteuer aufweisen. Zudem kommt auch der Erkundung der phantastischen Welt ein deutlich höherer Stellenwert zu. Denn Magie und das Erforschen fremder, fantastischer Welten sind in all diesen Verfilmungen sehr stark vertreten oder bilden deren Kernthematik.

Beim Publikationszeitraum handelt es sich hierbei somit zwar um einen Zeitraum, in dem der Fantasy ein sehr hohes Maß an Interesse galt, sei es am Buchmarkt oder durch den Einfluss des Filmmediums, in dem alte und bereits erfolgreiche Werke erneut aufgegriffen wurden. Dennoch kann dies bei *Nomade* nicht als zusätzliches Marketing verstanden werden, sondern eher als ein Hindernis, da sich durch diesen Boom, der Magie und idyllische Anderswelten in den Mittelpunkt stellt, eine enorme Konkurrenz ergibt.

¹⁶⁶ Vgl. Lovely Books: Leserpreis 2010: Fantasy und Science Fiction: <https://www.lovelybooks.de/leserpreis/2010/Fantasie-Science-Fiction/> (Zugriff: 20.09.2018)

¹⁶⁷ *Die Chroniken von Narnia: Die Reise auf der Morgenröte* [Original: *The Chronicles of Narnia: The Voyage of the Dawn Treader*]. Regie: Michael Apted, USA 2010.

¹⁶⁸ *Alice im Wunderland* [Original: *Alice in Wonderland*]. Regie: Tim Burton, USA 2010.

¹⁶⁹ Vgl. *Harry Potter und die Heiligtümer des Todes – Teil 1* [Original: *Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 1*]. Regie: David Yates, USA, GB 2010.

¹⁷⁰ Vgl. *Percy Jackson – Diebe im Olymp* [Original: *Percy Jackson & the Olympians: The Lightning Thief*]. Regie: Chris Columbus, USA, CAN 2010.

¹⁷¹ Vgl. *Duell der Magier* [Original: *The Sorcerer's Apprentice*]. Regie: Jon Turteltaub, USA 2010.

¹⁷² Vgl. *Kampf der Titanen* [Original: *Clash of the Titans*]. Regie: Louis Leterrier, USA 2010.

¹⁷³ Vgl. *Gullivers Reisen – Da kommt was Großes auf uns zu* [Original: *Gulliver's Travels*]. Regie: Rob Letterman, USA 2010.

5.4.4. Publikationszeitraum: Der Fluch der Halblinge (2012)

Der Fluch der Halblinge wurde von Zietsch (alias *Prisca Burrows*) in Folge einer Aufforderung des Bastei-Lübbe-Verlags¹⁷⁴ zur Veröffentlichung des Films *Der Hobbit* verfasst und orientiert sich demnach an dem von J. R. R. Tolkien geschaffenen Universum.

Dies zeigte sich auch beim bereits beschriebenen Cover. Da die Autorin den Roman gezielt zum Film *Der Hobbit – Eine unerwartete Reise* verfasste und die Geschichte somit auf Tolkiens Welt *Mittelerde* basiert, wurden diese Elemente gezielt für den Bucheinband eingesetzt, um eine klare Zielgruppe anzusprechen.

¹⁷⁴ Vgl. Verlorene Werke. Autorenplausch mit Prisca Burrows, über den Roman „Der Fluch der Halblinge“. <http://verlorene-werke.blogspot.co.at/2012/10/autorenplausch-prisca-burrows-der-fluch.html> (Zugriff 20.07.2018)

6. Analyse textinterner Merkmale

6.1. Figurenanalyse

6.1.1. Figurenanalyse: Die Elfen

Bei *Die Elfen* handelt es sich um einen sehr umfangreichen Fantasy-Roman, in dem die Perspektiven der vier Hauptfiguren, *Mandred*, *Noroelle*, *Nuramon* und *Farodin*, eingenommen werden, die zudem direkt zueinander in Beziehung stehen.

Die erste Figur, die in dem Roman eine tragende Rolle einnimmt, ist erstaunlicherweise der Mensch *Mandred Torgridson* und nicht, wie viele Leser erwarten würden, ein Elf oder eine Elfe. Der Nordmann zeichnet sich bereits zu Beginn durch seinen starken Willen aus, als er sich auf der Flucht vor dem als *Manneber* getarnten *Devanthal* befindet. Um seine Heimat vor der drohenden Gefahr zu beschützen, verspricht er der Elfenkönigin, ihr seinen noch ungeborenen Sohn zu überlassen, um im Gegenzug die Hilfe der Elfen beim Kampf gegen das Böse zu erhalten. Dass er diese Entscheidung nicht leichtfertig trifft und das Wohl des ganzen Dorfes über seine persönliche Beziehung stellt, zeugt von seinen besonderen Führungsqualitäten. Eine optische Beschreibung der Figur findet sich nach und nach im Laufe des gesamten Romans: er habe eine stattliche Figur, trägt einen Bart und hat rotes Haar, in dem sich sieben geflochtene Zöpfe befinden, die für jeweils einen erschlagenen Gegner stehen. Er kämpft mit einer Axt und hat einen sehr stürmischen Kampfstil. Für diese Figur wird die Sympathie primär dadurch geweckt, dass sie im Vergleich zu den Elfen sehr unbeschwert durchs Leben geht und Gespräche durch Witze oder eine derbe Ausdrucksweise auflockert. Ebenso kann hier jedoch auch Antipathie erweckt werden, da der Mensch im Vergleich zu den Elfen häufig sehr wenig durchdacht und waghalsig handelt. Er ist nicht gebildet, jedoch auch sehr stolz, manchmal naiv und sehr stur. Zudem ist bei der Figur kein Entwicklungsprozess zu erkennen, trotz der tragischen Erlebnisse im Zuge der Handlung.

Die Elfe *Noroelle*, deren Perspektive nur zu Beginn des Romans eingenommen wird, ist indirekt immer wieder aus dem Blickwinkel anderer Figuren beschrieben. Sie ist eine mächtige Zauberin, mit schwarzem Haar und blauen Augen, um deren Gunst die beiden Elfen *Nuramon* und *Farodin* werben. Die Sympathie lenkung ist bei *Noroelle* nicht eindeutig festzulegen. Dass sich die Elfe am Anfang der Geschichte für keinen der beiden Männer entscheiden kann, lässt sie einerseits menschlich, auf der anderen Seite jedoch schwach erscheinen, da sie ihre Entscheidung aufschiebt. So lässt sie ihre beiden Geliebten sogar in dieser Unklarheit in die Menschenwelt ziehen, wohlwissend, dass keiner von ihnen

zurückkehren könnte. Vier Nächte nachdem *die Elfenjagd* aufgebrochen war, erscheint *Nuramon* in ihrem Traum und erzählt, dass ihre Jagd scheiterte. Daraufhin werden die beiden intim und zeugen im Traum ein Kind. Es stellt sich später heraus, dass sie von dem *Devanthar* getäuscht wurde. Dass *Noroelle*, eine mächtige Zauberin, so einfach auf diesen Trick hereingefallen war, kann weitere Antipathie für die Figur wecken. Auch, dass sie mit *Nuramon* so rasch intim wird, obwohl sie sich zuvor für keinen der beiden Männer entscheiden konnte, lässt Leser womöglich die Authentizität der Figur in Frage stellen. Als *Noroelle* das Kind gebärt¹⁷⁵ und die Elfenkönigin ihr mitteilt, dass es sich bei dem Kind um den Sohn des *Devanthars* handelt, entscheidet sich *Noroelle* gegen das Urteil, ihr Kind zu töten. Die Liebe der Mutter zu ihrem Kind kann bei den Lesern Sympathie herstellen, andererseits kann *Noroelle* für einfältig gehalten werden, da sie versucht ein Kind zu beschützen, bei dem es sich um die Personifikation des Bösen handelt. Die Figur gewinnt durch die Schwierigkeit der Lage, in der sie sich befindet, dennoch an Tiefe, da keine der beiden Optionen richtig erscheint. Nachdem sie das Kind in die Menschenwelt brachte, verbannt die Königin sie auf eine Insel in der *Zerbrochenen Welt*. *Noroelle* versucht nicht, sich diesem Urteil zu entziehen und steht zu ihrer Entscheidung.¹⁷⁶ Diese pflichtbewusste Haltung spricht wiederum für die Figur. Da sich *Noroelle* am Ende des Romans für *Farodin* oder *Nuramon* entscheiden muss, ist klar, dass jede Entscheidung Sympathie oder Antipathie wecken kann, davon abhängig, welche männliche Figur die Leser präferieren. *Noroelle* verkörpert zudem zwei archetypische Frauenbilder. Sie wird zu Beginn als unschuldige und devote Frau beschrieben und gilt als überragend schön, lieblich und begehrenswert. Zudem muss sie ganz im Sinne der höfischen Kultur zurückbleiben als die Helden ihr Abenteuer bestreiten. Auch die wenige körperliche Zuneigung, die ihr *Farodin* und *Nuramon* im Zuge des *Minnespiels* entgegenbringen, untermalt das Bild der Hofdame. Sanfte Handberührungen und ein einziger Kuss werden der Tradition entsprechend als höchste Gefühlsäußerungen zwischen ihr und den Geliebten angegeben. Ihre Jungfräulichkeit gilt als unantastbar, bis zu jenem Zeitpunkt als sie von dem *Devanthar* getäuscht wird. Nachdem sie das Kind gebar, verändert sich auch der Archetyp der Elfe. Sie widersetzt sich dem Urteil der Königin und handelt emanzipatorisch, fügt sich aber kurz darauf wieder der hierarchischen Struktur. Sie tritt somit kurze Zeit aus ihrer passiven Rolle hervor und handelt selbstbewusst.

¹⁷⁵ Vgl. Hennen/ Sullivan (2004), S. 160.

¹⁷⁶ Vgl. Hennen/ Sullivan (2004), S. 185.

Bei der Figurenbeschreibung der Hauptfiguren *Nuramon* und *Farodin* wird ein großer Wert auf die charakterlichen Unterschiede gelegt. Nuramon wird von den anderen Elfen gemieden, da sie seine bereits seit Jahrtausenden andauernde Wiedergeburt als Schande ansehen. Die Sympathie wird bei ihm somit durch seine Außenseiter-Rolle hergestellt, die ihm nur aufgrund seines Namens anhaftet. Nuramons Charakter zeichnet sich andererseits dadurch aus, dass er immer versucht zu helfen und das Richtige zu tun. Er widersetzt sich auch dem klaren Befehl seiner Königin, die ihm auftrag, Noroelles Sohn *Guillaume* zu töten, da er das Gute in ihm sieht. Er ist magiebegabt und in der Lage, starke Heilzauber einzusetzen. Häufig geht er dabei bis an seine Grenzen und nimmt große Schmerzen in Kauf, um das Leben seiner Verbündeten zu retten. Nuramon ist außerdem sehr bescheiden und empfindet es unangenehm, wenn er bewundert oder als Anführer gesehen wird. Die Sympathie wird bei Nuramon somit durch Herkunft, Ehrgefühl, Begabung, Opferbereitschaft und Bescheidenheit ausgelöst. Am Ende des Romans bleibt Nuramon allein in der Menschenwelt zurück, ohne die Aussicht auf Rückkehr nach *Albenmark*. Trotz des Verlusts seiner Heimat blickt er positiv in die Zukunft. In einer solchen Situation diese Stärke zu zeigen, spricht sich ebenfalls positiv für die Figur aus. Bei Nuramon ist im Laufe des Romans zudem ein klarer Entwicklungsprozess zu erkennen. Am Anfang wird er als Außenseiter gemieden, am Ende ist er der Anführer einer Armee und kann sich an all seine früheren Leben erinnern.

Der Elf *Farodin* ist die letzte Hauptfigur, die in den Roman eingeführt wird. Er wird als außergewöhnlich schön beschrieben, sein „[...] Gesicht ist das eines Elfenfürsten aus alten Liedern, deren Schönheit als Glanz der Alben angepriesen wird. Seine Augen sind lindgrün und seine Haare weißblond“¹⁷⁷. Der Krieger verfolgt bereits seit 700 Jahren das Ziel, die Wiedergeburt seiner einstigen Liebe *Aileen* zu finden. Er fand sie schließlich in der Zauberin *Noroelle*, weswegen er neben Nuramon um ihre Gunst wirbt. Er ist ein sehr zielstrebig und selbstbewusster Charakter, der es gewohnt ist, Befehle zu befolgen und zu erteilen. Die Sympathie für diese Figur kann durch eben diesen Ehrgeiz, aber auch durch die Verbitterung hergestellt werden, die aufgrund der langen Suche nach *Aileen* an ihm haftet. Die Figur weist jedoch auch sehr starrsinnige Züge auf und ändert einen einst eingeschlagenen Weg nicht mehr. Dies ist bei dem Streit zwischen ihm und Nuramon zu beobachten, ehe die beiden getrennte Wege einschlagen. *Farodin* ignoriert die Vorschläge von Nuramon, da er für sich bereits einen Weg ins Auge gefasst hat. Dass sich sein eiserner Wille mehrmals

¹⁷⁷ Hennen/ Sullivan (2004), S. 24.

in Starrköpfigkeit verwandelt, könnte Antipathie bei den Lesern wecken. Seine Zielstrebigkeit, das starke Ehrgefühl und seine Kampffertigkeiten stehen für moralische Grundhaltungen, die den Lesern wiederum imponieren können. Bei Farodin zeichnet sich nur ein sehr vager Entwicklungsprozess ab. So verachtete er vor seiner Reise die Menschen, schließt im Zuge der langen Reise mit Mandred letztlich Freundschaft mit ihnen. Seine anderen Eigenschaften und Ansichten verändern sich jedoch nicht.

Bereits zu Beginn des Romans sind die Herkunftsunterschiede zwischen Mandred, Nuramon und Farodin sehr klar vorgegeben und lösen unterschiedliche Konflikte aus. So befindet sich Mandred zwischen zwei Elfen, die anfangs hochmütig auf ihn herabblicken und ihn als unreif und einfältig betrachten. Die Rassenunterschiede sorgen häufig für Verständnisprobleme in Hinblick auf Traditionen und die unterschiedlichen religiösen Ansichten. Die Herkunftsunterschiede sind jedoch nicht nur auf das Volk beschränkt, sondern auch auf die soziale Schicht. So ist Farodin auf dem Hof angesehen und gilt als vortrefflicher Schwertkämpfer, wohingegen Nuramon von seiner Familie gemieden wird. Die Unterschiede werden aus Noroelles Perspektive betrachtet und begründen die Schwierigkeit einer Wahl zwischen den beiden Männern.

Die Identifikation der eigenen Persönlichkeit und wahren Ziele erschließt sich am Ende des Romans als Kernaspekt der Entwicklung der Figuren. So identifiziert sich Noroelle am Ende mit Farodin, da sie die Erinnerung an ihre frühere Inkarnation als *Aileen* zurückerlangt hat. Nuramon identifiziert sich zwar bereits innerhalb der letzten Kapitel mit all seinen früheren Leben, doch erst Noroelles Entscheidung lässt ihn seine eigentliche Persönlichkeit annehmen und von seiner Außenseiterrolle loslassen. So gesehen hilft Farodin der Frau, ihre Identität zu finden, und die Frau wiederum Nuramon, seine eigene anzuerkennen. Neben den vier Hauptfiguren sind im Laufe des Romans insgesamt 105 Nebenfiguren eingebaut, die verschiedenen Völkern zuzuordnen sind. Zusätzlich finden sich die Namen von 7 Gottheiten und 42 für die Handlung historisch relevante Gestalten. Manche dieser Figuren sind für den primären Handlungsstrang relevant, andere werden hingegen nur sehr kurz erwähnt. Für die Handlung wesentlich ist die Elfenkönigin *Emerelle*, die schon seit mehreren tausend Jahren über *Albenmark* herrscht. Sie wird als direkt von den Alben abstammend beschrieben und habe daher das Zeitalter der Alben miterlebt. Die Alben gelten gemeinsam mit den Devantharen als die Schöpfer der Riesin *Nangog*, welche wiederum die Welt Albenmark erschuf. Die Alben öffneten zudem das Tor zum Mondlicht, schufen die Albensteine sowie andere mächtige Artefakte und natürlich auch alle Albenkinder. Abgesehen von den Menschen stammen daher alle Völker von den Alben ab. Die Alben gelten daraus

folgend als gottgleich, weswegen auch Emerelles magische Fähigkeiten deutlich stärker ausgeprägt sind als die anderer Elfen. So nimmt auch der Devanthar, der sich anfangs als Manneber tarnt, eine handlungstragende Rolle ein. Ohne den bösen Gegenpart der Alben und Emerelle würde die Handlung nicht zu Stande kommen. Der Devanthar wird als der letzte seiner Art beschrieben und gilt als göttergleiches, allmächtiges Wesen, das dazu in der Lage ist, jede beliebige Form anzunehmen. Emerelle und der Devanthar können als die eigentlich handlungstreibenden Figuren betrachtet werden, da sie den Kampf zwischen der Macht des Guten und des Bösen symbolisieren.

Weitere Nebenfiguren, die stärker in den Handlungsverlauf eingebettet sind, sind Mandreds Sohn *Alfadas* und die beiden Elfen *Obilee* und *Yulivee*. Darüber hinaus finden die folgenden Nebenfiguren Einzug in die Handlung (aufgrund der enormen Menge werden sie hier nicht im Detail beschrieben):

- Elfen: *Alvias* (Haushofmeister), *Aranea* (Kapitänin der Purpurwind), *Brandan* (Fährtsensucher), *Daryll* (Alvemerer Elfe), *Diama* (Cousine Nuramons), *Dijelon* (Elfenkrieger von Emerelle), *Elelalem* (Bibliothek von Iskendria), *Elemon* (Onkel Nuramons), *Elodrin* (Seefürst der Alvemer), *Gengalos* (Hüter des Wissens, Iskendria), *Gelvuun* (Krieger), *Giliath* (Elfe der Freien), *Gilomern* (lebt im Wald um Nuramons Baumhaus), *Halvaric* (Obilees Vater), *Landal* (Nachtzinne; wird von Farodin befreit), *Lijema* (Wolfsmutter), *Lumnuon*, *Nardinell* (Gefangene der Trolle), *Nomja* (Suche nach Guillaume), *Ollowain* (Wächter der Shalyn Falah; Schwertmeister der Königin), *Orone* (Obilees Mutter), *Pelveric* (Krieger der Königin), *Reilif* (Hüter des Wissens; Bibliothek Iskendria), *Shalawyn* (Gefangene der Trolle, die fliehen kann), *Ulema* (Tante Nuramons), *Valiskar* (Anführer der Krieger der Freien), *Vanna* (Elfenjagd), *Yilvina* (Kommandantin der Elfengarde, Leibwache der Königin),
- Menschen: *Asla* (Enkeltochter Ereks, in die sich Alfadas verliebt), *Aslak* (Sohn von Liodred), *Asmund*, *Balbion/Beorn Torbaldson*, *Beorn* (lahmer Mann), *Cabezan* (tyrannischer König zur Zeit Guillaumes), *Dandalus* (König der Aegilischen Inseln), *Elgiot* (Hauptmann König Cabezans), *Erek Ragnarson* (Fischer), *Erilgar* (Krieger der Tjuredanbeter), *Freya* (Mandreds Frau), *Gilom von Selear* (Ordensfürst der Tjuredkirche), *Gishild Gunnarsdottir* (letzte Königin des Fjordlandes), *Gombart* (Firnstayner, zur Zeit Liodreds), *Gudleif* (Jagd auf den Manneber), *Gudrun*, *Gunhild*, *Hrafin*, *Hrolf Schwarzzahn*, *Hrolaug* (Mandredsaga), *Hvaldred*, *Kalf*, *Ketil*

(Alfadassaga), *Liodred* (König des Fjordlandes), *Lurethor Hjemison* (Tempelbibliothek Firnstayn), *Malawayn* (Ältester der Freien), *Marcus* (magiebegabter Tjuredpriester, der beinahe Emerelle tötet), *Neltor Tegrodson* (König von Firnstayn), *Njauldred Klingensbrecher* (elfter König des Fjordlandes), *Olav*, *Potheinos* (König von Iskendria), *Ragna* (Tochter Njauldreds), *Ragnar* (Kampf gegen den Manneber), *Ribauld* (Mönch der Tjuredkirche), *Segestus* (Ordensbruder der Tjuredkirche), *Skarbern* (Krieger zur Zeit Liodreds), *Snorri* (früher Gefährte Mandreds), *Soreis* (Weiser in Firnstayn), *Svanlaib Hrafinson* (Bootsbauer), *Tarquion* (Tjuredpriester), *Tegrod* (König von Firnstayn), *Tharhild*, *Tjelrik Aswidson* (Tempelbibliothek Firnstayn), *Torklaif* (Firnstayner), *Valgerd* (Frau von Liodred), *Voagad* (Schüler Nuramons), *Zimon von Malvena* (führt Nuramon, Farodin und Mandred durch Iskendria);

- Zwerge: *Alwerich*, *Solstane* (Alwerichs Frau), *Thor wis* (Zwergenmagier; engster Vertrauter des Zwergenkönigs), *Wengalf* (König der Zwerge; Herrscher von Aelburin);
- Kentauren: *Aigilaos*, *Appanasios*, *Chiron von Alkardien*, *Phillimachos*;
- Trolle: *Dolgrim/Orgrim* (Trollherzog), *Gornbor* (Rudelführer), *Scandrag* (Koch), *Skanga* (Trollschamanin);
- Faune: *Ejedin* (Stallknecht);
- Gnome: *Builax*, *Gorax* (Plattner und Bogenschütze);
- Beseelte Bäume: *Aileen Aikhwitan*, *Atta Aikhjarto*, *Ceren*, *Fauneneiche*, *Fentanne*;
- Sonstige: *Dareen* (Orakel), *Dschinn von Valemas*, *Felbion* (Nuramons Pferd), *Guillaume* (Sohn von Noroelle und dem Devanthar), *Xern* (Waldgeist; Berater Emerelles)

Neben den personifizierten Nebenfiguren werden zudem Namen von Göttern und von Figuren, die aus alten Sagen oder Erzählungen stammen in die Handlung eingebunden. Auch frühere Inkarnationen der Elfen und deren Vorfahren werden zu dieser Gruppe gezählt. Sie ermöglichen einen Blick in die historische Entwicklung der einzelnen Welten.

- Götter: *Arkassa* (Menschenwelt, von den Angnos verehrt), *Balbar* (Stadtgott von Iskendria, verlangt nach Menschenopfern), *Firin* (Gott des Winters; Fjordländer), *Luth* (Schicksalsweber; Fjordländer), *Naida* (Wolkenreiterin; Fjordländer), *Norgrimm* (Gott des Krieges; Fjordländer), *Tjured* (Erlösergott)

- Vorfahren und Figuren aus Erzählungen und Erinnerungen: *Aileen* (frühere Inkarnation von Noroelle), *Askalel* (Vorfahr Farodins), *Balon* (Drache), *Dalagira* (Riesin), *Danee*, *Deramon* (Vater von Nuramon; erstes Leben), *Diyomee* (Geliebte von Nuaron; früheres Leben), *Diliskar* (Großvater der älteren Yulivee), *Duanoc* (Drache, von Gaomee besiegt), *Elebal* (Maharadscha von Berseinischi), *Eras* (Sagengestalt), *Fjeel*, *Gaslif* (Maharadscha von Berseinischi), *Gaomee* (sagenhafte Elfe), *Glekrel* (Sagengestalt), *Golisch Reesa*, *Horsa Starkschild* (König des Fjordlandes), *Jidena*, *Landowayn*, *Mijuun*, *Nessos der Telaide* (Sagengestalt), *Ragnhild* (Mandreds Mutter), *Rajeemil* (besaß den Albenstein, den der Devanthar an sich nahm und dann an Yulivee weiterging), *Romuald* (Heiliger der Tjuredkirche), *Semla* (Elfe, die von Emerelle verbannt wurde), *Teludem* (Legendärer Schmied der Zwerge), *Therdavan Scallopis* (laut Tjured Glaubenskönig), *Torgrid* (Mandreds Vater), *Ulema* (Geliebte Nuramons; frühere Inkarnation), *Valeschar* (Erzählungen des Wüstenvolkes Teagri), *Valimee* (Elfenzauberin; Mutter Nuramons in seinem ersten Leben), *Weldaron* (Begründer der Sippe des Weldaron), *Xeldaric* (fertigte eine vollständige Drachenrüstung für Emerelle), *Yulivee* (Begründerin der Oase von Valemas), *Zelvades* (Legendärer Elf; Kampf gegen die Trolle),

Die angeführte Liste aller Nebenfiguren und wesentlichen Namen der Gottheiten, Vorfahren und Sagengestalten zeigt, welche Komplexität der Sozialstrukturen dem Roman innewohnen. Es wurden hierbei bewusst alle Namen angeführt, um einen Eindruck über das Ausmaß an Figuren zu erhalten, die in die Handlung eingebunden werden. Es ist folglich klar, dass sich die Figurenanalyse hier nur einen Bruchteil näher evaluieren konnte.

Es wird insgesamt großer Wert auf die Darstellung der Figuren und die Beschreibung der Welt, in der sie agieren, gelegt. Der Roman ist somit nicht sehr handlungstreibend, sondern fokussiert sich sehr stark auf die verschiedenen Figurenbeschreibungen und deren -konstellationen.

6.1.2. Figurenanalyse: Märchenmond

Die Hauptfigur des Romans ist der Junge *Kim*, der die phantastische Welt *Märchenmond* vor dem Bösewicht *Boraas* und seiner Gefolgschaft befreien soll. Da der gesamte Roman aus Kims Perspektive geschrieben ist, sind seine Eigenschaften und Handlungen für die Figurenanalyse besonders interessant.

Eine erste Auffälligkeit ist hierbei das Alter des Protagonisten. Da er noch zur Schule geht und bei seinen Eltern wohnt, kann sein Alter zu Beginn der Handlung auf 10 bis 14 Jahre geschätzt werden. Zudem wird Kim im Krankenhaus mit einem Schild konfrontiert, das darauf hinweist, dass der Junge noch jünger als 14 Jahre ist.¹⁷⁸ Sobald Kim jedoch die sekundäre Welt betritt, wird er als erwachsener Mann mit einer langjährigen Pilotenausbildung beschrieben.

Doch Kim war nicht irgendein Pilot. Er war der beste. Schon während seiner Ausbildung hatte er die Fluglehrer verblüfft und die langen, einsamen Jahre im All und die unzähligen gefährlichen Einsätze, bei denen sein Leben und das seiner Kameraden einzig und allein davon abhing, dass er seine Maschine um eine Spur besser beherrschte als seine Gegner, hatten ihn zum besten Vipernpiloten werden lassen, den die Flotte jemals besessen hatte.¹⁷⁹

Es hat jedoch auch im weiteren Verlauf der Handlung den Anschein, als ob Kims Alter im Zuge der Geschichte immer wieder variiert, da er von den anderen Figuren der sekundären Welt nicht als Erwachsener, sondern als Kind wahrgenommen wird. So ist er zwar im Kampf als hervorragender, erfahrener Schwertkämpfer beschrieben, wird an anderen Stellen jedoch immer wieder als schwacher Junge bezeichnet. Diese unsichere Selbstdarstellung der Figur steht im direkten Zusammenhang mit dem Traumcharakter, der an der sekundären Welt haftet.

Trotz dieser Unschlüssigkeit kann der Entwicklungsprozess der Figur als wesentlich betrachtet werden. Denn die Realisation darüber, was Kims tatsächliches Ziel und größter Wunsch ist, entscheidet letztlich über den weiteren Handlungsverlauf. Hierzu gehören auch das Eingeständnis seiner Schwächen und daraus folgend die Tatsache, dass er allein nicht ganz Märchenmond retten kann. So steht zu Beginn zwar einzig die Rettung seiner Schwester im Fokus; der Protagonist verliert dieses Ziel jedoch während seiner Reise durch die sekundäre Welt und all den dortigen Bedrohungen aus den Augen.

In Hinblick auf die Lenkung der Sympathie und Antipathie können verschiedene Eigenschaften oder Handlungen für und gegen die Hauptfigur sprechen. Als sympathiefördernd gelten beispielsweise Kims ethische Grundhaltungen; denn er möchte nicht nur seine Schwester befreien, sondern auch all jene retten, die durch *Boraas* Schaden erlitten haben und die Welt somit vor dem nahenden Untergang schützen. Im Zuge dessen schließt er mit den Schwachen und Unterlegenen Freundschaft und verbündet sich mit denen, die nicht nach Macht oder Unterwerfung gieren.

¹⁷⁸ Vgl. Hohlbein (1983), S. 23.

¹⁷⁹ Hohlbein (1983), S. 55.

Im Gegenzug kann Kim von Lesern jedoch auch als Schwächling wahrgenommen werden, da er sich ständig auf der Flucht befindet, dabei häufig impulsiv handelt und wenig vorausplant. Auch dass er seine Schwester während seiner Reise vollkommen vergisst, kann ein negatives Bild erzeugen. Zudem wird den Lesern nicht erklärt, warum ausgerechnet Kim Märchenmond von den Übeltätern befreien kann, da ihm keine besonderen Eigenschaften zugesprochen werden. Kim ist somit nicht aufgrund bestimmter Fähigkeiten der Held der Geschichte, sondern wird durch die Geschichte bzw. *Themistokles* zum Helden auserkoren.

Was in aller Welt mochte es geben, bei dem er, ein kleiner, schwacher Junge, einem so klugen Mann wie Themistokles helfen konnte? Themistokles lächelte, als hätte er seien Gedanken gelesen. »Es gibt etwas, Kim«, sagte er leise. »Etwas wobei nur du helfen kannst. Oder um es anders auszudrücken: Es gibt jemanden, dem nur du helfen kannst und sonst niemand. [...]»¹⁸⁰

Auch im weiteren Verlauf der Geschichte wird nicht näher darauf eingegangen, warum genau Kim der Auserwählte ist. Es handelt sich bei ihm somit um ein normales und dadurch austauschbares Kind mit eindimensionalem Charakter. Diese Charakterzüge können jedoch auch auf die Zielgruppe des Romans referiert werden, da es sich hierbei um ein fantastisches Jugendbuch handelt. Darüber hinaus findet sich keine einzige optische Beschreibung der Figur; jeder Leser wird somit ein anderes Bild vor Augen haben. Diese Einfachheit der Figur kann dazu dienen, dass sich vor allem jüngere Leser besser mit ihr identifizieren können.

Neben der Hauptfigur finden sich eine Reihe an Nebenfiguren, die unterschiedlich stark in die Handlung eingebunden sind. Das Ziel von Kims Quest ist, seine vierjährige Schwester *Rebekka* zu befreien, die von Boraas gefangen gehalten wird und deswegen in der innerfiktional realen Welt nicht mehr aus dem Koma erwacht. Ohne die Figur Rebekka ist das Ziel der Handlung, ihre Rettung, demzufolge nicht möglich. Die Figur ist nur am Anfang und am Ende des Romans eingebunden, zeigt sich jedoch in der primären und sekundären Welt. Das Mädchen kann trotz des Alters als Jungfrau angesehen werden, die nicht dazu in der Lage ist, sich selbst zu beschützen und deswegen gerettet werden muss. Sie wird kein einziges Mal aktiv in die Handlung eingebunden, äußert sich auch kein einziges Mal sprachlich und kann daher als stumm bezeichnet werden. Sie wird von Beginn bis zum Schluss in ihrer Passivität gehalten, selbst nachdem sie aus dem Koma erwacht. Trotz dieser Rolle wird Rebekka als die Namensgeberin der sekundären Welt und der dort lebenden Figuren betitelt. Neben Kims Schwester sind die einzigen Figuren der innerfiktional realen Welt seine Eltern und Dr. Schreiber, Rebekkas Arzt im Krankenhaus.

¹⁸⁰ Hohlbein (1983), S. 42.

Dem Magier *Themistokles* kommt ebenfalls eine zentrale Rolle zu. Er symbolisiert nicht nur das Gute, sondern dient auch als Mittler zwischen der realen und phantastischen Welt. Denn er erscheint nachts in Kims Zimmer, berichtet ihm von Märchenmond und seiner Schwester, ehe er Kim den Weg in die andere Welt eröffnet. Er steht jedoch primär für das moralisch Gute und wird bei seiner Einführung sogar mit guten Figuren anderer Texte verglichen:

Der Alte schmunzelte. »Doch Kim, das bin ich. Ich bin Commander Arcana, aber auch Gandalf, Merlin und der Mann in Mond, wenn du es so willst. Man hat mir viele Namen gegeben und mir ist jeder recht.«¹⁸¹

Durch das Nennen bekannter Namen wird nicht nur ein intertextueller Bezug hergestellt, sondern es findet eine Idealisierung des Charakters statt, indem das moralisch Gute durch ihn personifiziert wird. Trotzdem finden sich auch Textstellen, die an der Authentizität der Figur zweifeln lassen und eine antipathische Wirkung erzielen können. So zweifelt Themistokles plötzlich an der Vorhersage des Orakels, das Kim als Retter der Welt ernannt, wenn er zu Burg Weltende reist und den *Regenbogenkönig* aufsucht, oder verrät Kim bis zum Schluss nicht, was es tatsächlich mit Boraas und dem *Schwarzen Lord* auf sich hat.

Da Themistokles dennoch als der Anführer der guten Seite definiert ist, wird der bereits genannte *Boraas* als der exakte Gegenpart zu Themistokles festgelegt. Dies ist folglich dramaturgisch notwendig, um das Gleichgewicht zwischen Gut und Böse bzw. weiß und schwarz herzustellen. Das moralisch Schlechte wird hierbei durch die Dunkelheit symbolisiert, die Boraas über die phantastische Welt bringt. Einhergehend ist dabei die Zerstörung und Verschmutzung der Umwelt, die sich insbesondere durch die Figuren *Ado* und den *Sumpfkönig* als Paradebeispiel manifestieren.

Es findet zudem eine Abspaltung der moralisch negativen Anteile von Kims Persönlichkeit statt, die sich als eigenständige Figur offenbaren. Diese Figur wird als der *Schwarze Lord* bezeichnet und dient somit ebenfalls als Sinnbild des Bösen. Aufgrund seiner Entstehung ist seine äußere Erscheinung mit der des Protagonisten Kim äquivalent.

Durch die Figur *Baron Kart* erlangt der genretypische Kampf von Gut gegen Böse jedoch mehr Tiefe, da er eigentlich als *klassisch böse* Figur eingeführt wird, allerdings im Gegenzug über moralische gute Eigenschaften, wie beispielsweise *Ehrgefühl*, verfügt. Dies zeigt sich insbesondere als sich die beiden Kontrahenten im Kampf gegenüberstehen und Kart ritterlichen Verhaltensweisen folgt, da er nicht gegen Kim kämpft, als dieser seine Waffe verloren hat. Nachdem er im Kampf von Kim besiegt wurde, gibt er ihm darüber hinaus

¹⁸¹ Hohlbein (1983), S. 42.

einen Rat und motiviert ihn, seinen Weg fortzuführen, ehe er seiner Verletzung erliegt. Trotz der schlechten Taten, die Baron Kart vollbracht hat, wird er an dieser Stelle nicht nur sympathisiert, sondern auch humanisiert.

Kim kniete noch lange vor dem Toten. Vergeblich wartete er darauf, dass sich so etwas wie Triumph oder Zufriedenheit einstellte. Sosehr er seine Seele auch durchforstete, von solchen Gefühlen war nichts zu finden. Allenfalls Trauer. Trauer und fast etwas wie Abscheu vor sich selbst. Er hatte einen Menschen getötet. Die Tatsache, dass dieser Mensch sein Feind war und unsägliches Leid über die Welt und ihre Bewohner gebracht hatte, änderte nichts daran. Nach seinem Gewissen war Kim ein Mörder.¹⁸²

Da im Traditionsbild der Fantasy häufig eine Entmenschlichung des Bösen stattfindet, bei dem die Vernichtung des Feindes meist nicht als Mord betrachtet wird, widerspricht diese Szene der eigentlichen Schwarz-Weiß-Analogie des Romans. Durch den Kampf gegen Baron Kart bleibt somit das graue Bild der realen Welt erhalten, welches Kim bei seinem Weg durch die phantastische Welt begleitet und ihn unbewusst an seine Heimat erinnert.

Kim begegnet im Zuge seiner abenteuerlichen Reise des Weiteren dem Bären *Kehlhim* und dem Riesen *Gorg*. Die beiden Figuren dienen primär dem Zweck, Gespräche aufzulockern und um der Hauptfigur bei ihrer Reise beizustehen. Sie werden dabei nicht nur zu Reisegefährten, sondern auch zu Kims Freunden. Auch der später eingeführte Drache *Rangarig* übernimmt zwar die Rolle eines Gefährten, dient den anderen Figuren jedoch hauptsächlich dazu, sie von *Gorywynn* zur *Klamm der Seelen* zu fliegen. Auch *Priwinn*, der *Steppenprinz*, schließt sich letztlich der Gemeinschaft an, obwohl er Kim anfangs verachtet und misstraut. Weitere Nebenfiguren, die nur in der phantastischen Welt auftreten, sind der bereits genannte Fischmensch *Ado* und sein Vater, der Tümpel- bzw. Seekönig. Sie helfen Kim als dieser auf der Flucht vor der *Schwarzen Armee* ist, die ihn nach seiner Flucht aus *Morgon* verfolgt. Dieselbe Rolle übernimmt die Dachsfamilie, bei der Kim seine Wunden auskurieren und sich verstecken kann. Diese Figuren übernehmen somit zwar keine tragende Rolle für die Handlung, dienen jedoch dazu, der phantastischen Welt eine lebendige Wirkung zu verleihen und um den Verlust der Natur stärker zu präsentieren.

Als Kim sich auf den Weg zu Burg Weltende befindet, stellen sich ihm noch weitere Figuren in den Weg. So landen sie zuerst bei *Brobing's Hof*, auf dem sie den gleichnamigen Mann und seine Familie kennenlernen, die keine handlungstragende Rolle einnehmen. In der Klamm der Seelen müssen sie sich dem *Tanzelwurm* stellen, der als Gegenpart zu Rangarig fungiert und diesem im Kampf überlegen ist. Auf Burg Weltende wird Kim von den *Weltenwächtern* aufgenommen, deren Aufgabe es ist, die Menschen vor dem Rand der

¹⁸² Hohlbein (1983), S. 356.

Welt beschützen und um die Unendlichkeit vor all jenen, die sie betreten möchten, zu bewahren.¹⁸³ Sie lassen Kim trotzdem passieren, woraufhin er sich aus Märchenmond entfernt und im Nichts landet. Dort trifft er auf den schwarzen Vogel *Rok*, der ihm seine wahren Wünsche entlocken möchte und ihn zur *Regenbogenburg* führt. All diese Nebenfiguren dienen somit dem Zweck, Kims Ziel zu erreichen oder um ihn daran zu hindern, seine Aufgabe zu erfüllen. Dies zeigt sich auch anhand der mangelnden Figurengeschichte; denn die Leser erhalten nur sehr wenig Informationen über die Nebenfiguren und können deren Beweggründe nur erahnen.

Die letzte Nebenfigur, die für die Handlung von Relevanz ist, ist der sogenannte *Regenbogenkönig*. Er wird zwar als unsterblich beschrieben, zeigt sich jedoch in Kims Alter und wird als „[...] gerade an der Schwelle vom Knaben zum Mann [...]“¹⁸⁴ dargestellt. Trotz seiner gottgleichen Unsterblichkeit, hat auch seine Macht Grenzen. So kann er Kim beispielsweise nur einen einzigen Wunsch erfüllen und scheitert im Kampf gegen Boraas‘ Schwarzes Heer in der *Schlacht bei Gorywynn* um Märchenmond. Zudem stellt er Kim vor eine Reihe an Prüfungen, deren positiver Abschluss notwendig ist, um Hilfe zu erhalten. Erst nachdem er sich bewiesen hat, wird ihm die Führung der Armee aus dem Zaubergarten gewährt.

Die Anzahl an Figuren in *Märchenmond* ist somit im direkten Vergleich zu *Die Elfen* sehr überschaubar. Alle Figuren erfüllen hier einen bestimmten Zweck; entweder dienen sie dazu, die Hauptfigur bei ihrer Reise zu begleiten und zu unterstützen, oder sie stellen sich ihr in den Weg. Sie tragen zudem wesentlich zu Kims Diskrepanz bei, die sich immer zwischen dem Erinnern und Vergessen an die reale Welt bewegt.

Zudem finden sich hier keine Gottheiten oder innerfiktionale Sagengestalten, auf die im Text Bezug genommen wird, so wie in anderen Fantasy-Romanen. Alle Figuren, die genannt werden, tragen auch unterschiedlich stark zur Handlung bei. Sie dienen nicht dazu, eine Historie der phantastischen Welt zu entwerfen, sondern lassen diese im Unbekannten. Insgesamt liegt in *Märchenmond* der Fokus somit stärker darauf, die Handlung weiterzuführen, als darauf Einzelschicksale von Figuren oder eine Weltgeschichte auszuformen. Dies wirkt sich allerdings stark auf die Sympathie lenkung aus, da alle Figuren einem klaren Rollenbild folgen, das sich auch im Zuge der Handlung nicht verändert. Der Roman gibt

¹⁸³ Vgl. Hohlbein (1983), S. 346.

¹⁸⁴ Hohlbein (1983), S. 371.

sehr klar vor, dass alle als gut eingeführten Figuren moralisch richtig handeln, um ihre Welt zu retten, weswegen sie mit keinen schlechten Eigenschaften ausgestattet sind, die eine negative Wirkung erzielen könnten.

Darüber hinaus kann festgehalten werden, dass sich nur männliche Figuren stärker in der Handlung etablieren. So sind die einzigen weiblichen Figuren meist nur nebensächlich, wie beispielsweise Kims Mutter oder die Dachsfrau. Auch Rebekka kommt aufgrund ihrer Rolle als stummes Mädchen, das gerettet werden muss, keine tragende Rolle zu.

6.1.3. Figurenanalyse: Nomade – Der Sohn des Sehers

Die erste bemerkenswerte Auffälligkeit bei Finks Roman *Nomade* ist in Hinblick auf die Figurenanalyse, dass hier ein vollkommen anderes Volk beschrieben wird als für Fantasy-Romane gängig ist. Im Fokus stehen die *Hakul*, bei denen es sich um ein kriegerisches Wüstennomadenvolk handelt. Das Volk wird dahingehend in verschiedene *Klans* unterschieden, von denen insgesamt 28 Figuren eine tragende Rolle einnehmen. Diese gliedern sich in 17 Hakul des *Klans der Schwarzen Berge*, vier weitere Hakul aus anderen Klans sowie den beiden *Kariwa* und vier *Akkesch*.

Die Hauptfigur ist der sechzehnjährige, angehende Seher *Awin*, aus dessen Perspektive auch der gesamte Roman geschildert ist – lediglich der Prolog wird aus einem anderen Blickwinkel erzählt. *Awin* gehört dem *Klan der Schwarzen Berge* an, der somit ebenfalls in den Mittelpunkt des Handlungsgeschehens rückt. Erst im weiteren Verlauf der Geschichte erfahren die Leser, dass *Awin* ursprünglich dem *Klan der Schwarzen Dornen* angehörte. *Awin* gilt daher als elternlos, weswegen neben seinem Entwicklungsprozess auch die Aufklärung seiner Herkunft einen Kernaspekt des Leseinteresses bildet. Auf eine optische Darstellung des Helden wird allerdings verzichtet, wodurch Leser ein idealisiertes Bild der Figur entwickeln.

Der Protagonist ist anfangs daher zurückhaltend, auch aufgrund der falschen Lehrweise seines Meisters *Curru*. Erst als er sich von seinem *Sger* und dem Ziehvater lossagt, beginnt er in seine Seherkräfte zu vertrauen und setzt sich für das ein, was er als moralisch richtig erachtet.

Sympathie für die Hauptfigur wird primär dadurch erzeugt, dass sich der junge Seher den festgefahrenen Weltansichten seiner Klanbrüder widersetzt und aufgeschlossen auf andere Völker reagiert. Er bildet sich seine Meinung basierend auf persönlichen Erfahrungen und stützt sich nicht auf religiöse Ansichten oder auf durch seinen Meister vorgegebene

Lehrweisen. Er gilt im Vergleich zu den anderen Figuren als pragmatisch, da er die Zeichen nur dann deutet, wenn sie für ihn logisch und begründbar sind. Aufgrund dessen stellt er Currus alte Deutungsweisen mehrmals für sich selbst in Frage und wertet das festgefahrene und starrköpfige Auftreten des Meisters als falsche Herangehensweise. Awin zeichnet sich somit durch seine aufgeschlossene Weltansicht als gute Figur aus, was hauptsächlich durch den Umgang mit den beiden Kariwa, *Senis* und *Merege*, betont wird. Insbesondere als Awin sich am Ende des Romans dazu entschließt, den *Lichtstein* Merege zu überlassen, anstatt ihn seinen Klanbrüdern zurückzubringen, zeigt sich, dass er ein Beschützer der ganzen Welt über das Leben seiner eigenen Sippe stellt. Er entscheidet sich bewusst dafür, seine persönlichen Interessen unterzuordnen, da er die Tragweite der Problematik erkennt. Das Treffen dieser Entscheidung zeigt zudem den klaren Entwicklungsprozess der Figur auf. Dieser Prozess entsteht allerdings nur, da er als Antiheld mit Schwächen eingeführt wird. Seine Schwäche, nicht das sagen zu können, was er denkt, da er durch hierarchische Strukturen eingeschränkt ist, ist somit das, was ihn sympathisch wirken lassen möchte. Hierbei soll nicht das Hineinfühlen in den Blickwinkel eines tapferen, starken oder schönen Helden erfüllt werden, sondern die Problematik, seine Meinung nicht äußern zu können, obwohl sie die Richtige wäre.

Doch gerade diese Haltung kann ein negatives Bild der Figur erzeugen und aus Leserperspektive unsympathisch wahrgenommen werden. Er kann als zu feige und einfältig betrachtet werden, da er sich ständig von seinem Lehrer untergraben lässt, ohne etwas dagegen zu unternehmen. Die Gedanken der Figur befassen sich zudem fast ausschließlich mit dem Thema, dass er von seinem Lehrer unterdrückt wird und keinerlei Lob erhält; die häufige Wiederholung dieser Diskrepanz, ohne einer veränderlichen Handlung der Figur könnten das eigentlich sympathielenkende Merkmal somit ins Gegenteil schwenken lassen.

Da die Lenkung der Sympathie für die Hauptfigur als einer der wesentlichsten Faktoren angesehen wird, kann somit bereits dies als erfolgsmindernder Faktor angesehen werden. Der Entwicklungsprozess findet bei Awin zwar statt, dennoch zeichnet sich dieser erst am Ende des Romans ab. Der junge Seher bleibt somit sehr lange in einer passiven Beobachterrolle.

Der bereits erwähnte *Curru* gilt demzufolge als wesentliche Nebenfigur, da Awins Handlungen sehr stark von seinen Meinungen und Haltungen beeinflusst werden und ihn in seinem Handlungsspielraum einschränken. Auch der Jäger *Mewe* und das Klanoberhaupt, *Yaman Aryak*, hören zwar anfangs auf Currus Vorhersagen, erkennen allerdings rasch die Qualitäten des jungen Sehers und sind davon überzeugt, dass er in die Fußstapfen seines

Vaters, der ein berühmter Seher war, treten wird. Der *Yaman* kann zudem als handlungs-tragende Figur angesehen werden, da seine Entscheidungen das Schicksal des Sgers ebnen. Aryaks Führungsqualitäten sind dennoch kaum ersichtlich, da er sich sehr oft von Gefühlen leiten lässt und häufig auf Currus Meinung zurückgreift. Vor allem in Bezug auf die drei Söhne des Yamans, *Ebu*, *Ech* und *Eri*, ist Aryak nicht dazu in er Lage, die Gefühle für seine Kinder auszublenden und das Wohl des Klans in den Vordergrund zu stellen. Vor allem sein jüngster Sohn *Eri* handelt mehrmals impulsiv und bringt seine Klanbrüder in große Gefahren, wird dafür allerdings nicht zur Rechenschaft gezogen, sondern lediglich er-mahnt. Die Glaubwürdigkeit an Aryak leidet zudem besonders als sie auf die Kariwa tref-fen, er mit dem Umgang der Fremden vollkommen überfordert erscheint und sich von Senis einen Handel aufzwingen lässt. Auch die Tode seiner ältesten Söhne Ebu und Ech, den er nicht verkräftet und daher die Leichen der beiden Toten auf umständlichste Weise durch die gesamte Wüste bringen lässt, lässt das Klanoberhaupt emotional und damit führungs-schwach wirken. Da sich der Sger zu diesem Zeitpunkt auf Kriegsfuß bewegt ist diese Handlung vollkommen undurchdacht. Die Schwächen des Klanoberaupts lassen aller-dings auch an den übrigen Figuren des Sgers zweifeln, da sie ihn trotzdem als starken Yaman ansehen und keinen Einspruch erheben. Es kommt hier zu einem klaren Authenti-zitätsmangel.

Sehr auffällig im Hinblick auf die Figurenanalyse ist zudem, dass bereits im ersten Kapitel sehr viele Figuren eingeführt werden, die allerdings meist lediglich namentlich erwähnt und hauptsächlich durch eine besondere Eigenschaft oder ihre Sozialstruktur definiert wer-den. Eine Beschreibung des äußeren Erscheinungsbildes bleibt allerdings häufig aus oder beschränkt sich auf nur ein einziges Merkmal, wodurch eine bildliche Differenzierung kaum möglich ist, was insbesondere jüngeren Lesern Schwierigkeiten bereiten kann. Bei-spielhaft für eine geringe optische Darstellung ist Awins erste Begegnung mit Yaman A-ryak:

»Ah, Awin, komm herein«, begrüßte ihn Yaman Aryak, der auf einem dicken Kissen saß. Seine Frau Gregil war dabei, einen Jungen mit warmen Wasser abzuwaschen.¹⁸⁵

Weder der Yaman, noch seine Frau sind hier optisch beschrieben. Der Fokus ist klar auf die darauffolgende Unterhaltung gelegt. Doch auch im weiteren Verlauf des Romans finden sich keine äußerlichen Merkmale dieser wesentlichen Figur. Auch andere Hakul werden auf ähnliche Art und Weise in den Roman eingeführt:

¹⁸⁵ Fink (2010), S. 30.

Auf dem Hügel tauchte eine Reiterin auf. Sie hielt kurz an, gab dann ihrem Pferd die Fersen und ließ es den saften Hang hinabstürmen, dass es nur so staubte. Über Awins Gesicht huschte das erste Lächeln des Tages. Es war Wela, die Tochter des Schmieds. Völlig außer Atem hielt sie an.¹⁸⁶

»Gunwa, Gunwa! Wo steckst du?«, rief eine heisere Frauenstimme. »Soll ich das alles hier alleine schleppen?« Im Gewühl der Zeltbahnen tauchte ein grauer Frauenkopf auf.
»Ich komme schon, Mutter Egwa!«, rief Gunwa zurück. Egwa war nicht ihre leibliche Mutter. Sie war die Gefährtin von Curru.¹⁸⁷

Ein Tuch wurde zur Seite geschlagen, und zwei Frauen erschienen. Sie waren beide leichenblass. Es handelte sich um Sigil, die Frau Elwachs, die sich kaum auf den Beinen halten konnte, und ihre Schwiegertochter Hengil, die sie stützte.¹⁸⁸

Auch diese drei kurzen Auszüge zeigen, dass kaum Wert auf eine äußerliche Darstellung der Figuren gelegt wird. Beim ersten Lesen kann dies für Befremdung sorgen, da ein Bezug lediglich über Verwandtschaftsbeziehungen hergestellt werden kann. Umso auffälliger sind daher die Beschreibungen der beiden Kariwa, *Senis* und *Merege*, die beide eine handlungs-tragende Rolle einnehmen.

Ihr Haar war schneeweiß und hing in zwei schweren Zöpfen wirklich bis fast auf den Boden. Ihre Kleidung war schlicht und von grauer Farbe, vielleicht etwas zu schwer für die Wüste. Sie trug keine Waffen, nicht einmal ein Messer steckte in ihrem Gürtel. Am bemerkenswertesten aber war das Gesicht und darin wiederum die Augen. Sie waren hellblau, so weiß, dass es beinahe Weiß war. Ihr rundes Gesicht war bis auf ungezählte Fältchen um die Augen ganz glatt und von frischem Rot.¹⁸⁹

Sie war schlank, hochgewachsen und ihr langes Haar so rabenschwarz, wie es bei den Hakul nur alle hundert Jahre einmal vorkam. Gegen die kräftigen roten Wangen der Buckligen wirkte ihr schmales Gesicht ungewöhnlich blass. Die Augen jedoch, die waren fast so hell wie die der Alten. Sie trug ein langes schwarzes Gewand, und an ihrem Gürtel baumelte eine Waffe.¹⁹⁰

Diese beiden optischen Beschreibungen stechen als besonders hervor, da sich keine vergleichbaren Darstellungen von Hakul oder anderen Figuren im Roman finden. Zudem wird auch immer wieder im Verlauf des Textes *Senis'* und *Mereges* eigentümliches Aussehen betont. Dies ist allerdings auch auf die Erzählperspektive zurückzuführen. Denn Awins Blick wird immer wieder auf die beiden mysteriösen und unbekannteren Frauen gelenkt, anstatt auf seine Klanbrüder, denen in seiner Aufmerksamkeit eine untergeordnete Rolle zukommt.

Senis und *Merege* treten allerdings nicht nur aufgrund ihrer optischen Erscheinung und Herkunft als besonders hervor, sondern aufgrund ihrer Magiebegabung, die den Hakul zwar nicht unbekannt, aber unheimlich ist. Die Hakul gelten als kriegerisches Volk, das

¹⁸⁶ Fink (2010), S. 25.

¹⁸⁷ Fink (2010), S. 28.

¹⁸⁸ Fink (2010), S. 29.

¹⁸⁹ Fink (2010), S. 86.

¹⁹⁰ Fink (2010), S. 87.

Magie nur aus Sagen und Legenden kennt – einzig ihre Seher akzeptieren und schätzen sie. Merege begleitet die Hakul zwar im späteren Teil des Romans im Sger, wird allerdings von allen gemieden und als Hexe verurteilt. Nur Awin sucht immer wieder die Nähe der jungen Frau und versucht etwas über ihre Kultur und Lebensweise zu erfahren. Merege gilt allerdings als schweigsame und kühle Figur, die nur wenig über sich Preis gibt. Sie weist weder klar sympathisch einzuordnende Züge auf, noch können ihre Verhaltensweisen als antipathisch eingestuft werden. Aufgrund ihrer Verschlossenheit sind die Unterhaltungen zwischen Awin und ihr meist nur sehr kurz, gehören allerdings aufgrund des regen Interesses an ihr zu spannenden Passagen. Durch sie erhält Awin Bestätigung in seinen Ansichten, die er bislang für sich behalten hat und erlangt ein offeneres Weltbild. Dennoch bleibt bis zum Ende des Romans sehr vieles über Merege im Unbekannten, wodurch Spannung für die beiden Folgeromane der Trilogie erzeugt wird.

Die wohl wichtigste Nebenrolle übernimmt allerdings Senis, da sie immer wieder in Awins Visionen erscheint und ihm den richtigen Weg weist. Neugierde an der Figur Senis wird zudem dadurch erzeugt, dass sehr lange unklar bleibt, welches Ziel sie verfolgt und ob es sich um eine gute oder schlechte Figur handelt. Letztlich wird klar, dass sie auf der Suche nach einem speziellen Kraut ist, das ihr selbst den lang ersehnten Tod bringen kann.

Dem Genre entsprechend werden darüber hinaus die Namen von 18 Gottheiten in die Handlung eingebunden, die der Welt einen lebendigen Charakter verleihen. Bei den Gottheiten handelt es sich darüber hinaus um innerfiktional reale Figuren. So treffen Awin, Merege, Curru und Eri gegen Ende ihrer Reise auf die mächtige Göttin *Xlifara Slahan*, die Herrin der Wüste *Slahan* und auf ihre Winde, die *Alfholde Skefer*, *Isparra*, *Seweti* und *Dauwe*. Diese Begegnung zeigt erneut auf, inwiefern sich Awin und Merege von den anderen unterscheiden, da sie die reale Existenz der Götter anerkennen, wohingegen Curru und Eri sie weiterhin abstreiten.

Die Figurenbeschreibungen sind meist nur sehr knapp und es kommt nur zu kurzen optischen Beschreibungen einer Figur. Abgesehen von Merege und Senis werden die Figuren primär anhand ihrer Sozialstruktur unterschieden. Optische Merkmale werden zwar im Verlauf des Romans ergänzt oder mehrmals aufgegriffen, dennoch kommt den Hakul keine detaillierte Beschreibung zu. Sie werden lediglich durch ihre hierarchische Stellung und Verhaltensweise differenziert. Aufgrund ähnlicher Namen und der fehlenden Thematisierung des Gefühlslebens dieser Figuren wird ein Zugang sowie eine Identifizierung mit den Figuren drastisch erschwert. So gesehen gilt das Ausformen der Charaktere nicht als

primäres Ziel des Romans. Er gilt allerdings ebenso wenig als handlungstreibend, da sehr viel Wert auf die lange Reise durch die Wüste und Awins Konflikt mit seinem Ziehvater Curru gelegt wird. Eine Betrachtung dieses ersten wichtigen Aspekts zeigt daher bereits, dass dem Leser ein Figuren- sowie Handlungszugang erschwert wird und dies den Erfolg des Romans beeinträchtigen kann.

6.1.4. Figurenanalyse: Der Fluch der Halblinge

Die Hauptfigur des Romans *Der Fluch der Halblinge* ist trotz mehrmaligen Perspektivenwechsels der Bogin *Fionn Hellhaar*, der seit seiner Geburt als *Ian Wispermunds* Sklave gehalten wird. Fionns Aussehen und Eigenschaften werden direkt und indirekt im Textverlauf beschrieben. Der Protagonist sticht hierbei durch sein unübliches Aussehen als besonders hervor; der Grund für seine Andersartigkeit wird im Verlauf des Textes allerdings nicht geklärt. Trotzdem wird mehrmals darauf Bezug genommen, dass er für einen Bogin ein wenig zu groß sei, er eine schmale Gestalt habe und aufgrund seiner mäßigen Behaarung, den seidig-lockigen blonden Haaren, der hellen Haut und den dunklen blauen Augen vollkommen aus der Norm falle. Die Figur wird demnach konkret von anderen differenziert.

»So haben Bogins nicht auszusehen«, dozierte der alte Benimmeister der jungen Halblinge und zeigte jedes Mal auf Fionn Hellhaar als Beispiel.¹⁹¹

Fionn befindet sich zu Beginn des Romans auf der Flucht, da er zusammen mit allen anderen Bogins als *Magister Brychans* Mörder verdächtigt wird. Fionn ist am Anfang der Erzählung daher weltfremd, schüchtern und unbedarft, was auf seine bisherige Lebensweise als Sklave zurückzuführen ist, der sein Heim nie verlassen hat. Es handelt sich bei Fionn um einen Antihelden, der sich durch viele Schwächen auszeichnet und sich nicht den klassischen Figurentypus eines starken, tapferen, klugen und schönen Helden anschließt. Seine Schwächen, Schmerzen und sein Leid werden sehr häufig, vor allem zu Beginn des Romans, thematisiert. Dabei werden mehrmals die Schmerzen betont, die er lediglich durch alltägliche Tätigkeiten erleidet, wie beispielsweise vom Gehen oder weil er auf dem harten Waldboden schlafen muss. Zudem klagt er häufig über Hunger, ist permanent entkräftet und hat Angst vor Pferden. Er verfügt allerdings in gleichem Maße über moralisch gute Eigenschaften. Er möchte nicht lügen¹⁹² und ist, so wie alle anderen Bogins, unfähig,

¹⁹¹ Burrows (2012), S. 33.

¹⁹² Vgl. Burrows (2012), S.19.

anderen Leid zuzufügen. Zudem wird seine Flucht als mutige Tat hervorgehoben, wie auch die Rettung des Wanderkriegers *Tuagh*, die seiner sonst ängstlichen Art widerspricht. Der Protagonist handelt demnach im Affekt bzw. in prekären Situationen meistens richtig, auch wenn er sonst als Schwächling dargestellt wird. Zudem gelingt es dem Bogin, die anderen Figuren zu durchschauen und wird als feinfühligem Charakter beschrieben. All diese Eigenschaften können beim Leser somit Sympathie als auch Antipathie hervorrufen. Das ständige Klagen über Schmerzen und Anstrengungen verleiht der Figur hierbei zwar Authentizität, kann demgegenüber aber auch als übertrieben oder störend empfunden werden.

Die erste wesentliche Nebenfigur ist der Wanderkrieger *Tuagh*, der vom Retter und Beschützer zum besten Freund des Bogin wird. Er erklärt ihm dabei nicht nur die Gefüge der Welt, sondern stellt sie gleichermaßen in Frage und verhilft Fionn zu einem kritischen Blick auf das gesamte politische System. *Tuagh* gilt bereits zu Beginn als mysteriöse Gestalt, die wenig von sich preisgibt und deren Beweggründe kaum nachvollziehbar sind. Der Wanderkrieger entspricht in seinen Eigenschaften dem klassischen Bild eines furchtlosen Helden, der durch seine Erfahrung und Stärke jeder Gefahr trotzen kann. Er gleicht somit Fionns Schwächen aus und wird zudem durch seine moralisch gute Haltung bewusst positiv akzentuiert.

Bei dem Wanderkrieger handelt es sich darüber hinaus nicht nur um einen Begleiter der Hauptfigur, sondern es offenbart sich gegen Ende des Romans, dass *Tuagh*s Identität nur Schein war und es sich bei ihm eigentlich um *Peredur* handelt, einen Mann, der der Legende nach das Land ein zweites Mal retten soll. Es zeigt sich zudem, dass er auch für die gegenwärtigen Ereignisse indirekt verantwortlich ist. *Tuagh* (*Peredur*) ist somit die wichtigste Nebenfigur des Romans, da die gesamte Handlung und Historie erst durch sie ermöglicht wird.

Dies gilt gleichermaßen für die *Árdbéana*, die die oberste Gerichtbarkeit aller Völker darstellt. Die eigentlich gute Figur offenbart sich am Ende des Romans als Antagonistin, da auch ihre Identität nur ein Trugbild war. Denn es handelt sich bei ihr um *Dubh Súil*, die Schwester von *Peredurs* verstorbener Frau *Hafren*, die nie über die Zurückweisung des Mannes hinwegkam und sich an ihm rächen möchte.

Die zu anfangs geglaubten Geister, Sagengestalten und Gottheiten treten somit im Zuge der Geschichte als die eigentlichen Drahtzieher der gegenwärtigen Ereignisse auf. Bei den Gottheiten handelt es sich somit stets um innerfiktional reale Gestalten, die direkt mit dem Weltgeschehen verbunden sind.

Weitere Nebenfiguren, deren Perspektiven eingenommen werden, sind *Meister Ian Wispermund*, *Cady*, *Tiw* und der *Haushofmeister Pirmin*. Obwohl diverse Passagen aus dem Blickpunkt dieser Figuren beschrieben sind, zeichnen sie sich im Gegensatz zu Fionn nicht als Hauptfiguren aus. Dies liegt darin begründet, dass das Handeln der Figuren kaum Einfluss auf den weiteren Verlauf der Handlung nimmt und die Perspektiven der Figuren lediglich eingenommen werden, um dem Leser Informationen über das Geschehen in *Sithbaile* zu vermitteln, während Fionn auf seiner Reise ist. Alle Figuren stehen zudem im direkten Bezug mit dem Protagonisten oder der Antagonistin. So handelt es sich bei *Ian* um Fionns Meister, bei *Tiw* um seinen Halbbruder und bei *Cady* um seine große Liebe. *Pirmin* ist der treue Diener und die rechte Hand der *Àrdbéana*, wodurch er als Marionette dieser zu sehen ist.

Dennoch wird auch bei diesen Figuren mit Sozialstrukturen und Klischees gespielt, um die Figuren sympathisch bzw. unsympathisch zu präsentieren. *Cady* übernimmt die Rolle der emanzipierten Frau, die aus dem Gefängnis ausbricht und sich dabei durch ihren Mut und ihr Durchhaltevermögen auszeichnet. Zudem wird bereits durch die angehende Liebesbeziehung zwischen Fionn und ihr das Interesse an der Bogin-Frau geweckt. *Tiw* wird als vorlauter und unhöflicher Bogin eingeführt, der anfangs am Mord des Magister Brychans verdächtigt wird. Sein Charakter verändert sich im Lauf der Geschichte nicht und er bleibt bis zum Ende eine unsympathische, aber gute Figur.

In den Roman sind zudem an vielen weiteren Stellen Nebenfiguren eingebettet, deren Existenz allerdings für den Handlungsverlauf weniger wesentlich ist. Hierunter fallen neben *Ian*, *Tuagh*, *Tiw* und *Fionn* auch alle weiteren achtzehn *Fiandur*, die sich als Rebellen auszeichnen. Diese Figuren werden zwar alle beim Namen genannt und in Gespräche eingebunden, über das Innenleben erfährt man allerdings nur wenig. Auch der Oger *Gru Einzahn* und der Troll *Blaufrost* gehören dieser Kategorie an. Sie lockern durch ihre ständigen Dispute Gespräche auf, sind handlungstechnisch allerdings ebenfalls nicht wesentlich. Auch alle gefangenen *Bogins*, die *Tylwytheg*, der Gnom *Pellinore* und Kobold *Godas* üben zwar indirekt Einfluss auf die Handlung aus, indem sie gemeinsam mit der Hauptfigur oder einer wesentlichen Nebenfigur in einigen Szenen auftreten und diese bei ihrem Vorhaben unterstützen, erhalten jedoch keinen eigenen Handlungsstrang.

Im Roman finden sich zudem viele Statisten, die nur in einer einzigen Szene in Erscheinung treten. Hierunter fallen beispielsweise die Städterin *Bethana*, die *Tuagh* und *Fionn* eine Unterkunft gewährt oder *Melissa*, die gemeinsam mit *Cady* das Verließ untersucht. Zudem sind viele namenlose Figuren, die nur durch eine besondere Eigenschaft oder ein optisches

Merkmal beschrieben sind, in dem Roman erwähnt. Beispielhaft hierfür sind „der Zahnlose“, „der schmutzige Mann“¹⁹³, „der Mann mit dem Filzhut“, „ein Bauer“ oder „der Schreiber“, die dem Roman aufgrund der fehlenden Psychologisierung der Figuren den Charakter eines Volksmärchens verleihen. Zudem können dadurch mehr Figuren eingeführt werden, als für die Handlung wesentlich sind, was für ein authentisches Weltbild sorgt. Insbesondere die *Fiandur* unterstützen diese These, da hier viele Gefährten nur oberflächlich behandelt werden und über deren Gefühlsleben nichts bekannt ist. Trotz des meist nur sehr kurzen und unwesentlichen Auftritts dieser Figuren wird dennoch großer Wert auf die Figurenvorstellungen und optischen Beschreibungen gelegt:

Der Wirt, leicht zu erkennen an seiner ledernen Schürze, bediente selbst. Mit zwei Händen voll Krügen, bis oben gefüllt mit schäumendem Bier, kam er den Neuankömmlingen entgegen. Er war mittelgroß und massig, die Haare standen wie Igelstacheln von seinem Kopf, und er trug den prächtigsten Schnauzbart, den Fionn je gesehen hatte, mit zwei langen, mehrfach nach innen gerollten Enden. Sein Kinnbart war sehr kurz gehalten.¹⁹⁴

Der Wirt, der nur an dieser Stelle des Romans auftritt, wird in Hinblick auf sein kurzes Auftreten sehr detailliert beschrieben. Bei optischen Beschreibungen wird daher nicht unterschieden, ob es sich bei der Figur um eine wesentliche Nebenfigur oder bloß um einen Statisten handelt, da für die Hauptfiguren kaum mehr Text verwendet wird.

Die äußere Beschreibung der Figuren kann daher als wesentlicher Punkt angesehen werden und ist in diesem Roman gleich stark ausgeformt, wie die Präsentation der Welt. Dennoch liegt der Fokus weniger auf den einzelnen Figurenkonstellationen, sondern primär auf dem Handlungsgeschehen. Beispielhaft sind hierfür die Liebesbeziehung zwischen Fionn und Cady, oder Fionns Beziehung zu seinem Halbbruder Tiw, die zwar immer wieder aufgegriffen, aber nie als wesentliche Thematik behandelt werden. So vermisst Fionn seine Liebste zwar, ihre Rettung wird allerdings mit der Befreiung des ganzen Volks auf eine Stufe gestellt. Ebenso akzeptiert Fionn sehr rasch, dass Tiw sein Halbbruder ist und schenkt seinem eigentlichen Vorhaben volle Aufmerksamkeit, anstatt sich längere Zeit mit persönlichen Differenzen auseinanderzusetzen.

¹⁹³ Burrows (2012), S. 18.

¹⁹⁴ Burrows (2012), S. 25.

6.2. Inhaltsanalyse

6.2.1. Inhaltsanalyse: Die Elfen

Thematologie:

Im Zuge der Thematologie soll die thematische Entfaltung des Textes erfasst werden. Da es sich bei der Textsorte um einen erzählenden Text des Genres *Fantasy* handelt, steht die narrative Struktur als Hauptmerkmal im Fokus, die sich durch *Situierung*, *Repräsentation* und *Resümee* auszeichnet.¹⁹⁵ Dies bedeutet, dass der Text über viele verschiedene Schauplätze und eine Geschichte verfügt, die durch die gedanklichen und sprachlichen Äußerungen von Figuren belebt wird. In Hinblick darauf, dass es sich um einen Fantasy-Roman handelt, richtet sich der Verlauf der Handlung an die vorgegebenen genretypischen Motive. Hierbei steht somit insbesondere die detailreiche Beschreibung der Anderswelten und die darin lebenden phantastischen Geschöpfe im Vordergrund. Das Hervorheben der Natur und Schönheit der Welt ist für die narrative Entwicklung des Textes fundamental und entspricht klar der Textsorte und dem Genre. Auf gleicher Ebene mit diesem Grundthema steht in Hinblick auf die Handlung auch die Verletzung dieser schönen Welt durch einen von außen eindringenden Faktor, der das *Böse* oder *Schlechte* impliziert. Die Figuren werden somit mit dem Bösen konfrontiert und müssen es besiegen, um die Welt und deren Bewohner zu schützen.

Hierbei wird sich an altbekannten phantastischen Geschöpfen bedient, die sich besonders an Tolkiens Definitionen orientieren. Die Elfen werden hierbei in den Fokus gestellt und durch das Auftreten anderer Völker kontrastiert und damit auch definiert.

Motivanalyse:

Es können in *Die Elfen* mehrere zentrale Motive angegeben werden, die den gesamten Roman durchziehen. So wird gleich zu Beginn das Motiv *Abenteuer* festgelegt, welches bei allen Hauptfiguren bis zum Ende des Romans als grundlegendes, handlungstreibendes Element angesehen werden kann. Keine der Figuren sucht dieses Abenteuer, es entsteht automatisch im Zuge ihrer Aufträge und Reisen. Hierbei können Nuramon und Farodin als die Entdecker der Menschenwelt definiert werden; aber auch Mandred erkundet immer wieder ihm unbekannte Landstriche. Die vielen Schauplätze geben zudem einen Einblick in das Leben der Figuren, was speziell bei Mandred und Nuramon hervortritt. Auch die Figurenkonzeption wurde auf das Abenteuer angepasst: die Helden verfügen alle über enorme

¹⁹⁵ Vgl. Brinker, Klaus: Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2005, S.12.

physische Kraft und haben die Fähigkeit, unerwartete Hindernisse zu überwinden. So wird beispielsweise Mandred gleich zu Beginn von dem Manneber bedroht und entkommt ihm nur, indem er zufällig über den *Albenstern* nach *Albenmark* reist. Diese plötzlich eintretende Bedrohung zu Beginn der Handlung gilt ebenso motivtypisch wie das Ansehen und der Ruhm, den Mandred für seine Flucht erlangt. Die Charakterzüge der Helden sind außerdem durch Rechtschaffenheit, Zuverlässigkeit und Treue gekennzeichnet.¹⁹⁶ Nuramon, Farodin und sogar der Wüstling Mandred erlangen eine Vorbildfunktion und können als das Gewissen der Gesellschaft bezeichnet werden. Angeknüpft an das Abenteuer bindet sich auch das Motiv der *Freundschaft*, die sich im Verlauf der Handlung zwischen Nuramon, Farodin und Mandred, aber auch zwischen den einzelnen Völkern festigt. Auch die *Nebenbuhlerschaft*, die sich im Zuge der Werbung um Noroelle zwischen Farodin und Nuramon äußert, findet von Anfang bis Ende Einzug in die Handlung. Der Wettstreit um die Gunst der begehrten Frau wird erst am Schluss durch Noroelles Entscheidung beendet. Dennoch sind hier keine klassischen Rivalen vorzufinden, die von Eifersucht gequält sind und den Kontrahenten beseitigen wollen, sie überlassen vollkommen motivuntypisch der Frau die Entscheidung, ohne eines tatsächlichen Konkurrenzkampfes. Begründet wird dies durch die für die Elfen geltende Tradition, die sie als *Minnewerbung* bezeichnen, wodurch darüber hinaus ein mittelalterlicher Bezug hergestellt wird. Das Motiv der Nebenbuhlerschaft ist demzufolge klar mit der *Dreiecksbeziehung* zwischen Noroelle, Nuramon und Farodin verbunden. Dreiecksbeziehungen werden zwar primär in Liebesromanen dazu genutzt, die Handlung für den Leser spannender zu gestalten und dabei mit den Sympathien für die Figuren zu spielen, sie gelten allerdings auch in anderen Genres als beliebtes Stilmittel. Je länger die Geschichte voranschreitet, umso unsicherer werden sich die Leser darüber, welche Entscheidung die richtige ist, da sie Einblicke in die Beweggründe aller Figuren erhalten und deren Gründe nachvollziehen können. Diese Schwierigkeit, eine Entscheidung darüber zu treffen, welche beiden Figuren letztlich zueinander gehören, schafft somit ein weiteres Leseinteresse.

In Hinblick auf die Figuren lassen sich noch weitere Motive anführen. So haften an Noroelle die Motive *verlassene Frau*, *schöne Frau*, *Verführung*, *unbewusste Empfängnis*, *Frauenraub* und *Kindermord*. Denn die Elfe wird von ihren beiden Geliebten aufgrund des Auftrags, den ihnen die Königin erteilt, zu Beginn des Romans verlassen. Während dieser Zeit

¹⁹⁶ Vgl. Daemmrich, Horst S./ Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. 2. Auflage. Tübingen, Basel: Francke 1995, S. 4.

wird sie von dem Devanthal, der sich als Nuramon ausgibt, im Traum verführt und von ihm geschwängert. Letztlich wird sie ihren beiden Geliebten geraubt, als sie von der Königin in die Zerbrochene Welt verbannt wird, da sie den Mord ihres Kindes verhindern möchte.

Mandred identifiziert sich über die Motive *Blutrache*, *Heimkehr*, *Narr* aber auch *Ehre*. Die Blutrache gilt für den Nordmann als Antrieb seiner langen Reise; er möchte den Devanthal vernichten und so die Ehre seiner Sippe wiederherstellen. Neben diesem Rachetrieb ist die *Heimkehr* nach *Firnstayn* besonders ausgeprägt und aufgrund der häufigen Zeitsprünge besonders emotional geschildert, da sich das einstige Dorf in Mandreds Abwesenheit zur Hauptstadt des Fjordlandes weiterentwickelt.

Nuramon zeichnet sich primär durch das Motiv der *unbekannten Herkunft* aus. Nicht nur das Selbstbewusstsein der Figur, sondern auch der soziale Status bestimmten sich über die Gewissheit seiner Herkunft.¹⁹⁷ Die Elfenkönigin ist sich über Nuramons frühere Inkarnationen bewusst, er selbst wird sich darüber jedoch nur schrittweise klar. Das fehlende Zugehörigkeitsgefühl mündet bei dem Elfen zusätzlich in das Motiv des *Einzelgängers* und *Sonderlings*. Da er für die Elfen ungewohnte Wege bestreitet und nicht ins Mondlicht eintritt, gilt er für seine Familie als Außenseiter. Erst als der Elf Klarheit über seine früheren Leben und ursprüngliche Abstammung erlangt, schwinden diese Motive und er nimmt die für ihn neuen Identitäten sukzessive an. Zudem kann Nuramon aus zwei Gründen mit dem *Doppelgänger*-Motiv in Verbindung gebracht werden. Einerseits nutzt der Devanthal Nuramons Aussehen, um Noroelle zu täuschen, wodurch die Handlung eine neue Wendung erfährt, andererseits begegnet Nuramon dem Körper seines früheren Ichs, als er auf den Zwergenkönig trifft.

Farodin wird bereits als ehrvoller Schwertkämpfer und rechte Hand der Königin eingeführt. Auch die optische Beschreibung der Figur ist an die *Ehre* geknüpft. So wird sein blondes Haar als golden und glänzend beschrieben.¹⁹⁸ Dass die Ehre für Farodin wichtiger ist als sein eigenes Leben, zeigt sich besonders deutlich zu jenem Zeitpunkt, als er auf die Elfe *Shalawyn* trifft, die von der *Nachtzinne* geflohen war und in *Firnstayn* ihren Wunden erliegt. Er beschließt, nur zusammen mit Mandred die Trollfestung aufzusuchen und die übrigen Elfen zu befreien. Auch der unehrenhafte Kampfstil im Duell gegen *Giliath* verfolgt Farodin bis zu dem Zeitpunkt als er sich ihr ein weiteres Mal stellt.

¹⁹⁷ vgl. Frenzel, Elizabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 4., überarbeitete und ergänzte Auflage. Stuttgart: Kröner 1992, S. 340.

¹⁹⁸ Hennen/ Sullivan (2004), S. 546.

Auf *Die Elfen* treffen folglich alle Fantasy-Motive der High-Fantasy zu. Es herrscht einerseits ein genretypischer Kampf von Gut gegen Böse, andererseits wird die Handlung des Romans durch ein klares Ziel (Quest) der Helden vorangetrieben. Ehe die Figuren das Ziel erreichen, müssen sie eine lange Reise und viele Abenteuer bestreiten, die sie von ihrem eigentlichen Auftrag abbringen. Auf ihren Wegen erkunden sie drei Anderswelten, begegnen dabei unterschiedlichen phantastischen Geschöpfen und werden mit übernatürlichen, magischen Ereignissen konfrontiert. Dabei werden sie an ihre körperlichen und seelischen Grenzen gebracht, die sie mehrmals überwinden müssen. Zudem finden auch Motive der phantastischen Literatur Einzug in den Roman, wie beispielsweise der *Doppelgänger* oder *Albtraum*.

Raumkonzeptionsanalyse:

Der Roman definiert sich durch die vielen unterschiedlichen, sehr detailliert beschriebenen Schauplätze, welche die Figuren im Zuge ihrer Reise durchqueren oder an denen sie verweilen. Insgesamt können 64 Schauplätze angegeben werden, welche die Leser auf der Innenseite des Buchumschlags gedruckten Karte nachempfinden können. Zudem wird im Anhang des Romans eine Auflistung aller wesentlichen Schauplätze zur Verfügung gestellt.¹⁹⁹

Im Hinblick auf die Raumkonzeptionsanalyse zeigt sich, dass mit jedem Kapitel auch eine Veränderung des Schauplatzes einhergeht. Die Schauplatzänderungen beeinflussen somit die grundlegende Kapitelaufteilung und deren Länge.

Die Beschreibung, und damit verknüpft die angestrebte Wirkung der Schauplätze auf den Leser, ist sehr stark mit der Herkunft der einzelnen Figuren und deren Sichtweise auf die Welt verbunden. Dies tritt besonders deutlich durch die unterschiedlichen Erzählperspektiven hervor. Beispielhaft sind die genauen Schilderungen der Elfen, wenn sie auf die Umgebung der Menschenwelt blicken. Die Schauplätze werden somit nicht nur neutral beschrieben, sondern sind immer mit einer persönlichen Wertung versehen.

Nuramon ließ den Blick über das Land schweifen. Die Welt der Menschen hatte er sich anders vorgestellt. Der Schnee war hier fest und rau, und die Hügelketten verliefen so unregelmäßig, dass er sich die Umgebung nur schwer einprägen konnte. Nichts schien zueinander zu passen. Wie sollten sie in diesem Chaos den Manneber finden? Tausend Dinge, die anders waren als in Albenmark, zogen seinen Blick auf sich.

All die neuen Eindrücke ermüdeten Nuramon. Er rieb sich die Augen. Diese Welt schien ihm unüberschaubar. Wenn er einen Baum ansah, dann vermochte er es kaum, den Baum als Ganzes zu betrachten, so sehr zogen dessen Einzelheiten ihn in den Bann. Auch war es schwierig,

¹⁹⁹ Hennen/ Sullivan (2004), S. 1022-1026.

Entfernungen abzuschätzen. Die Dinge schienen näher zu sein, als sie es tatsächlich waren. So kam ihm diese Welt eng vor.²⁰⁰

Durch die Beschreibung der Menschenwelt aus den Augen des Elfen Nuramon erhält somit auch Albenmark indirekt eine Wertung und Charakteristik. Die Beschreibung aus der Perspektive des Elfen dient als dramaturgisches Element, um die Differenzen der Welten deutlicher in den Vordergrund heben zu können, da die Beschreibung der Menschenwelt aus der Perspektive eines Menschen eine solche Wirkung aufgrund eines Authentizitätsmangels erst gar nicht erzielen könnte.

Doch auch Mandreds erster Eindruck der Elfenwelt hebt sich deutlich von der zuvor neutralen Umgebungsbeschreibung ab und schließt sich diesem Konzept an. Zudem wird bei seiner Reise zur Elfenburg viel Wert auf eine detailreiche Beschreibung der verschiedenen Orte in Albenmark gelegt. Die Beschreibung der Landschaft erstreckt sich im Roman auf 12 Seiten; allerdings setzt die Umgebungsbeschreibung auch danach weiter fort, als Mandred die Elfenburg erreicht und diese ebenfalls detailreich präsentiert wird.

Sie durchquerten einen lichten Birkenhain. Die Luft war erfüllt von goldenen Samen. Alle Bäume waren gerade gewachsen. Ihre Stämme schimmerten wie Elfenbein. Nirgends hing die Rinde in Fetzen herunter, so wie bei den Bäumen, die er vom Fjordland kannte. Wilde Rosen rankten sich um vereinzelte Findlinge aus grauem Fels. Fast schien es, als herrschte in dem Hain eine seltsame, wilde Ordnung. Doch wer würde seine Zeit damit vertun, ein Stück Wald zu hegen, das keine Ernte einbrachte? [...]

Am späten Nachmittag erblickten sie zum ersten Mal die Burg der Elfenkönigin. Sie lag noch ein ganzes Stück entfernt auf einem steilen Hügel, jenseits eines weiten Landes mit Wäldern und Wiesen. Ihr Anblick verschlug Mandred die Sprache. Die Burg schien geradewegs aus dem Fels zu wachsen und sich mit den Dächern ihrer höchsten Türme in den Himmel bohren zu wollen. Die Mauern waren von strahlendem Weiß, während sich die Dächer in einem Blaugrün absetzten, das an die Farbe alter Bronze erinnerte. Kein Fürst der Nordlande hatte einen Sitz, der sich auch nur mit dem kleinsten der Türme dieser Burg messen konnte. Selbst die goldene Halle von König Horsa wirkte unbedeutend, verglichen mit dieser Pracht. [...] Einmal kamen sie an einem flachen See vorbei, auf dessen Grund funkelnde Edelsteine lagen. Was waren das nur für Wesen, dass sie solche Schätze einfach ins Wasser warfen?²⁰¹

Solch umfangreiche Schauplatzbeschreibungen finden sich in dem Roman sehr häufig und zeichnen ihn somit aus. Die Beschreibung dieser Schauplätze ist dabei nicht nur an die Einstellung und Perspektive der jeweiligen Figur geknüpft, sondern auch an deren Stimmung oder geistige bzw. körperliche Verfassung.

Dies zeigt sich besonders deutlich an jener Stelle, an der Mandreds Ableben beschrieben wird. Seine Wunschvorstellung, an einem Ort, der dem Fjordland gleicht, „mit schroffen Bergen und Fjorden voller Fische“²⁰², zusammen mit seinem Sohn Fliegenfischen zu gehen, wird hier als reale Empfindung seiner Seele beschrieben, die gerade eben seinen

²⁰⁰ Hennen/ Sullivan (2004), S. 104-105.

²⁰¹ Hennen/ Sullivan (2004), S. 35-46.

²⁰² Hennen/ Sullivan (2004), S. 881.

Körper verlässt. Der letzte Wunsch ist die konkrete Vorstellung eines bestimmten Schauplatzes, die direkt an die Stimmung der Figur geknüpft ist, aus deren Perspektive die Situation geschildert wird. In *Die Elfen* wird der *gestimmte Raum* durch eben solche Szenen immer wieder präsentiert und von rein visuellen und objektiven Beschreibungen abgegrenzt.

Die Lebensräume der Völker orientieren sich optisch zudem an den von Tolkien vorgegebenen Vorstellungen. So leben beispielsweise die Elfen naturverbunden und Zwerge in einer Stadt unter der Erde. Die Umgebungen entsprechen daher auch hier dem Genre, allerdings nehmen die Landschaften und Städte der Menschenwelt einen Großteil des Raums ein. Keiner der beschriebenen Schauplätze ist allerdings in unserer realen Welt vorzufinden. Dennoch ähnelt die Menschenwelt in ihrer Konzeption unserer bekannten Flora und Fauna, wohingegen Albenmark eine phantastische, fast ideale Welt beschreibt. Von den drei im Roman beschriebenen Welten – Albenmark, Menschenwelt, Zerbrochene Welt – zeichnet sich auch innerfiktional keine dieser Welten als primäre Welt aus.

Zeitkonzeptionsanalyse:

Von Beginn bis zum Ende des Romans vergehen 1033 Jahre, was jedoch auf große Zeitsprünge innerhalb der Geschichte zurückzuführen ist. Die Lektürezeit, die sich auf ca. 18 Stunden – gemessen an einer Lesezeit von 75 Sekunden pro Seite – beläuft, ist also deutlich kürzer als die Erzählzeit. Die Handlung erfolgt zwar chronologisch, es werden jedoch zwischen einzelnen Kapiteln Auszüge von fiktiven Büchern angeführt, wobei die Inhalte dieser Bücher eigentlich aus der Zukunft stammen. Die Zeit der eigentlichen Handlung schreitet während dieser Einschübe allerdings stetig voran. Es kommt zudem zu keinem Zeitstillstand, wenn die Perspektive von einer Figur zu einer anderen gewechselt wird, was in *Die Elfen* sehr häufig vorkommt. Die eigentliche Handlung des Romans erfolgt somit zwar chronologisch, durch die eingefügten Buchauszüge zwischen den Kapiteln erlangt die Geschichte wiederum anachronischen Charakter. Die Rückblicke dienen hierbei unterschiedlichen Intentionen, weichen allerdings alle der eigentlichen Erzählstruktur des Romans ab und bilden ein metanarratives Element.

Wie bereits in der Schauplatzanalyse aufgezeigt wurde, finden sich in dem Roman viele zeitdehnende Passagen. Nicht nur Ortsbeschreibungen sorgen hier durch detaillierte Formulierungen für eine Erhöhung der Erzählzeit, sondern auch Aktions- und Reflexionsszenen. Ein Beispiel für eine lange zeitdehnende Passage ist jene, in der Nuramon zum ersten

Mal die Stadt der Zwerge betritt. Die Beschreibung des Schauplatzes nimmt acht Seiten²⁰³ in Anspruch, ehe sie in eine längere Beschreibung des Zwergenkönigs mündet und erst dann ein Dialog zwischen den beiden erfolgt.

Reflexionsszenen sind allerdings nicht ausschließlich als zeitdehnendes Element anzusehen, sondern münden häufig in eine Zeitraffung.

Farodin lief ein Schauer über den Rücken. Dies also hatte Emerelle getragen, als sie seine Liebste verbannt hatte. Seine Finger glitten über den zarten Stoff. Tränen traten ihm in die Augen. Lange stand er einfach nur da und rang um seine Beherrschung.²⁰⁴

Das angeführte Zitat zeigt dies sehr deutlich anhand der Beschreibung der Handlungen und im direkten Zusammenhang stehenden Emotionen Farodins. Die Zeit wird durch die Reflexion über das Kleid, dann durch die detaillierte Beschreibung der Bewegung seiner Finger und das Lösen der Tränen gedehnt, um im direkten Anschluss daran durch die ungenaue Zeitangabe „Lange“ den weiteren Verlauf auf ebenfalls nur einen Satz zu kürzen, der allerdings deutlich mehr Zeit in Anspruch nimmt als seine Vorgänger. Solch ungenaue Zeitangaben finden sich auch an anderen Stellen sehr häufig im Roman. Sie erschweren allerdings den Textzugang nicht, da Leser aufgrund der häufigen Zeitreisen immer einen Überblick über den zeitlichen Verlauf der Erzählung erhalten. Dies zeigen die folgenden Zitate sehr deutlich, da die ungenauen Zeitangaben, wie beispielsweise „kurz“, „nicht lange“ oder „einige Herzschläge lang“ den Leser, aufgrund einer Unstimmigkeit der vergangenen Zeit nicht aus dem Lesefluss herausholen, sondern ihn selbst entscheiden lassen, wie lange die jeweiligen Momente dauern.

Die Gefährten verharrten kurz unter dem Torbogen, bevor sie eintraten.²⁰⁵

Es dauerte nicht lange, bis Farodin zurückkehrte. Schweigend warteten sie auf den Menschensohn. Da erlangen auf dem Flur Stimmen.²⁰⁶

Einige Herzschläge lang herrschte angespanntes Schweigen zwischen Vater und Sohn.²⁰⁷

Genauere Zeitangaben finden sich hingegen nicht nur in Bezug darauf, wie viel Zeit zwischen zwei Ereignissen vergangen war, sondern auch in Hinblick auf jeweilige Tageszeiten. Leser haben somit immer einen Überblick über den Gesamtverlauf der Geschichte und sind nicht bloß auf kurze ungenaue Zeitangaben angewiesen.

²⁰³ Hennen/ Sullivan (2004), S. 488-495

²⁰⁴ Hennen/ Sullivan (2004), S. 220.

²⁰⁵ Hennen/ Sullivan (2004), S. 90.

²⁰⁶ Hennen/ Sullivan (2004), S. 228.

²⁰⁷ Hennen/ Sullivan (2004), S. 278.

Noroelle schloss die Augen. Ein Jahr war vergangen seit jener Nacht, in der sie vom Liebesspiel mit Nuramon geträumt hatte.²⁰⁸

Es war Nacht, und ein leiser Wind wehte zwischen den Blumen.²⁰⁹

In den fast fünfzig Jahren, die Nuramon in Firnstayn verbracht hatte, war ihm bewusst geworden, wie sehr die Fjordländer Mandred verehrten.²¹⁰

Brandan hatte die letzten Stunden immer wieder betont, dass ihm die Fährte des Ebers merkwürdig vorkam.²¹¹

Die angeführten Zitate zeigen, dass nicht nur Zeitsprünge sehr konkret genannt werden, sondern auch durch Rückblicke, wie „in den fast fünfzig Jahren“ oder „die letzten Stunden“ die Zeitstruktur immer wieder bewusst gemacht wird.

Des Weiteren zeigt sich, dass die Strukturierung des Romans im direkten Zusammenhang mit Zeitsprüngen steht, die einen leeren Raum zwischen den Kapiteln hinterlassen. So beginnt das Kapitel „Die letzte Pforte“ direkt mit einer zeitlichen Angabe: „Es war Morgen. Am Waldrand waren Fjordländer und Albenkinder versammelt und schauten zu ihnen auf die Lichtung.“²¹²

Das Kapitel zuvor endete nachts mit Mandreds Beerdigung und wurde zudem durch den Einzug „Die Heilige Schrift des Tjured“²¹³ unterbrochen. Die direkte Angabe zu Beginn ist somit für den Erhalt der Struktur notwendig. Ein besonderer Fall ereignet sich auch zwischen dem Wechsel der Kapitel „Die erste Lehrstunde“ und „Eichentrunk“. Hier begegnen Nuramon und Farodin *Fauneneiche*, um deren Unterricht sie erbitten. Es kommt zu einem Zeitsprung, der direkt vor dem Wechsel angekündigt wird:

Bis zum Frühling würden sie häufig die Nähe der Fauneneiche suchen, und Emerelle konnte sehen, was in ihrem Reich geschah. [...] Im Frühling würde sich zeigen, wie weit sie auf diesem Weg gekommen waren.²¹⁴

Der Frühling war ins Land gezogen, und die Fauneneiche hatte sich in frisches Grün gekleidet.²¹⁵

Die Zeitangaben sind somit bei Kapitelübergängen als auch innerhalb der Kapitel vorzufinden. Sie werden allerdings nie durch Absätze oder das Freilassen gesamter Zeilen hervorgehoben. Die Verzögerung oder Unterbrechung der Lesezeit ergibt sich lediglich durch das Umblättern im Zuge neuer Kapitel.

²⁰⁸ Hennen/ Sullivan (2004), S. 158.

²⁰⁹ Hennen/ Sullivan (2004), S. 164.

²¹⁰ Hennen/ Sullivan (2004), S. 886.

²¹¹ Hennen/ Sullivan (2004), S. 105.

²¹² Hennen/ Sullivan (2004), S. 884.

²¹³ Hennen/ Sullivan (2004), S. 882.

²¹⁴ Hennen/ Sullivan (2004), S. 337.

²¹⁵ Hennen/ Sullivan (2004), S. 338.

Die Zeit spielt in dem Roman auch inhaltlich eine sehr große Rolle, insbesondere dann, wenn die Figuren ungewollten Zeitreisen unterliegen und sich dieser erst durch das Betreten einer bekannten, aber veränderten Umgebung offenbart. Besonders eindringlich sind diese Zeitsprünge durch Mandreds Heimat *Firnstayn* beschrieben, dessen Entwicklung des einstigen kleinen Dorfs, bis hin zur Hauptstadt eines Königreichs stets an starke Emotionen Mandreds geknüpft ist. Auch die beiden Elfen erhalten durch die Konfrontation mit der Vergänglichkeit der Menschenwelt einen neuen Zugang zur Zeit, welche sie bislang aufgrund der eigenen Unsterblichkeit nicht führen mussten. Zudem ergeben sich durch jede dieser Reisen neue Problematiken, die sie an der Rettung Noroelles hindern und die Ausichten darauf schmälern. Die Zeit ist somit nicht nur sehr stark an das Empfinden der Figuren gebunden, sondern bildet ein zentrales Thema im Roman.

Kompositionsstrukturanalyse:

Der Roman umfasst 105 Kapitel, welche zusätzlich durch 11 kurze Einschübe von durchschnittlich 1 - 3 Seiten ergänzt sind, die dazu dienen, Auszüge von Chroniken, Sagen sowie Berichte anderer Figuren einzubinden, um eine innerfiktionale Historie zu imitieren. Sie werden, ebenso wie die Kapitelnamen, als metanarratives Element genutzt, die dem eigentlichen Textfluss widersprechende Erzählerwechsel erlauben und berichten, was die Protagonisten über eine längere Zeitspanne durchlebten. So erzählt beispielsweise in dem Auszug „Das Logbuch der Galeere Purpurwind“²¹⁶ die Kapitänin des Schiffes in Tagebuchform über Farodins und Mandreds Aufenthalt auf der Galeere, wodurch die Leser in knapper Form Informationen über die Ereignisse einer 78-tägigen Reise erhalten. Der Auszug „Die Erzählungen der Yulivee“²¹⁷ wird hingegen dazu verwendet, den Lesern den von Nuramon gelesenen Textauszug eines Buches der Bibliothek zur Verfügung zu stellen. Die 11 kurzen Texteingänge haben somit keine konstante Funktion und werden nach keinem bestimmten Schema in den eigentlichen Handlungsverlauf eingebunden.

Auch die allgemeine Gliederung in Kapitel verfolgt mehrere Ziele. Einerseits ermöglichen sie die separaten Ausführungen der verschiedenen Erzählperspektiven, andererseits zeigt sich, dass ein neues Kapitel nicht zwangsläufig einen solchen Perspektivenwechsel herbeiführt. So bleibt beispielsweise die personale Erzählperspektive beim Übergang von Kapitel

²¹⁶ Hennen/ Sullivan (2004), S. 444.

²¹⁷ Hennen/ Sullivan (2004), S. 435.

9 („Der Flüsterer im Schatten“²¹⁸) zu Kapitel 10 („Alte Wunden“²¹⁹) weiterhin die von Farodin. Den Kapiteln kommen somit zwei weitere, wesentliche Aufgaben zu: sie ermöglichen einen Schauplatzwechsel, der häufig mit einem Zeitwechsel einhergeht.

Es wird allerdings keine Kapitelübersicht oder ein Inhaltsverzeichnis angeboten, weswegen darauf geschlossen werden kann, dass die Kapitel ausschließlich zur Leseerleichterung dienen, da sie längere Passagen in kleinere Teile aufteilen, wodurch die Leser einen Perspektiven-, Schauplatz- und Zeitwechsel durch die Gliederung einfacher erkennen können. Sie dienen nicht dazu, bestimmte Textstellen einfacher wiederfinden zu können oder sich vor der Lektüre einen groben Überblick über den Aufbau des Romans zu verschaffen.

Als Haupthandlung steht die Vernichtung des Bösen, des *Devanthars*, an oberster Stelle. Direkt unter dieses primäre Handlungsziel ordnet sich die Rettung von Noroelle. Neben diesen beiden eigentlichen Handlungssträngen folgen eine Reihe an Nebenhandlungen, die die Hauptfiguren von der Erreichung ihres eigentlichen Ziels abbringen. Ein Paradebeispiel für eine solche Nebenhandlung ist Farodins und Mandreds Reise zur *Nachtzinne*, um die Elfen zu retten, die von den Trollen seit 200 Jahren festgehalten werden, anstatt weiterhin nach einem Weg zu suchen, Noroelle zu befreien. Erst am Ende des Romans wird ein erneuter Bezug zu den Trollen hergestellt, als sie den anderen Völkern in der *Seeschlacht* beistehen. Nebenhandlungen dieser Art machen nur dann Sinn, wenn sie sich mit der Haupthandlung kreuzen oder Personen zusammentreffen lassen. So erscheint die Reise zu den Trollen im ersten Moment zwar überflüssig, durch deren Unterstützung in der finalen Schlacht fügen sich die Handlungsstränge wiederum zusammen. Der Handlungswechsel dient zudem dazu, die Welt und deren Geschöpfe detaillierter auszuformen und beschreiben zu können. Sie werden nicht dazu verwendet, den Plot spannender zu gestalten oder um ihn aufzulockern. Dies zeigt sich auch als Nuramon allein reist und auf der Suche nach dem Orakel *Dareen* ist. Seine bisherige Suche verlief ereignislos und auch das Finden des Höhleneingangs ist nicht von Erfolg gezeichnet, sondern lässt ein neues Problem aufkeimen, das die Suche verlängert. Er gelangt stattdessen in die Stadt der Zwerge, da er deren Hilfe braucht, um den Höhleneingang zu öffnen und das Orakel aufsuchen zu können. Ohne dieses Hindernis würde somit auch den Zwergen keine Rolle im Roman zuteilwerden. Das Schöpfen einer detailreichen Welt und das Einbinden verschiedener Völker beeinflussen somit den Handlungsverlauf und die Kompositionsstruktur des Romans.

²¹⁸ Hennen/ Sullivan (2004), S. 122.

²¹⁹ Hennen/ Sullivan (2004), S. 127.

6.2.4. Inhaltsanalyse: Märchenmond

Thematologie:

Auch in diesem Fantasy-Jugendroman steht die Beschreibung einer Anderswelt und den darin lebenden phantastischen Geschöpfe im Vordergrund. Obwohl dieses Thema auch bei *Märchenmond* dem Genre entspricht, unterscheidet sich die Ausprägung dieser Darstellung von dem Vorgänger hinsichtlich des Detailreichtums. Demzufolge wird auch hier die Welt von Dunkelheit überdeckt und durch Verschmutzung sowie Zerstörung der Umwelt eine kritische Warnung über den Verlust der Natur offenbart. Dieses Thema wird auch von den Bewohnern der Welt *Märchenmond* vermittelt, die den Protagonisten auf diese Veränderung aufmerksam machen. So handelt es sich zwar bei dem Verlust der Schönheit der Natur um das zentrale Thema, dennoch wird die phantastische Welt nicht als Primärwelt eingeführt, sondern existiert parallel zur fiktional-realen Welt. Durch das Zwei-Welten-Modell wird ein vollkommen anderer Bezug zur phantastischen Welt hergestellt, da die Hauptfigur hier nicht als Bewohner der Welt, sondern lediglich als Besucher agiert. Es steht somit die Rettung einer fremden und andersartigen Welt im Fokus. Der Kampf des moralisch Guten gegen das moralisch Schlechte steht daher im Kontrast zu dem konkreten Bild der realen Welt. Somit kann nicht nur die Kritik an einer gegenwärtigen Realität und die damit verbundene Vision einer idealisierten Welt als thematischer Schwerpunkt definiert werden, sondern auch das Erfassen des inneren Wesens dieser idealen Welt. Das Gute und das Böse werden in *Märchenmond* zudem direkt ausgesprochen und als moralische Werte betitelt. Es findet sich demnach keine Analogie wie in anderen Fantasy-Romanen, in denen das moralisch Schlechte durch andere Völker, wie beispielsweise Orks oder andere hässliche Kreaturen, verkörpert wird. In *Märchenmond* wird das Gute direkt als hell und weiß beschrieben, wohingegen böse Figuren mehrmals als *Schwarze* bezeichnet werden. Das Thema „Kampf von Gut gegen Böse“ wird in *Märchenmond* somit konkret angesprochen.

Motivanalyse:

Auch in *Märchenmond* findet sich das genretypische *Abenteuer* als Kernmotiv, das den gesamten Roman durchzieht. Auch hier sucht die Hauptfigur *Kim* das Abenteuer nicht, sondern wird durch einen äußeren Faktor dazu bewegt, auf die Reise zu gehen. Der Protagonist wird motivtypisch zum Entdecker der phantastischen Welt *Märchenmond* gekürt und zeichnet sich passenderweise durch seinen abenteuerinteressierten Charakter aus. So verfügt Kim in der sekundären Welt über außergewöhnliche Fähigkeiten im Schwerkampf, schafft es immer wieder aus aussichtslosen Lagen zu entkommen und das Unmögliche zu

meistern. Der Held wird somit durch seine außergewöhnliche Berufung hervorgehoben, ohne dass vom Erzähler dafür eine Begründung geliefert wird. Das Abenteuer-Motiv ist zudem durch das Abkommen vom eigentlichen Weg und dem Erliegen einer Versuchung des Helden gekennzeichnet. Dies zeigt sich in *Märchenmond* besonders deutlich durch Kims vollkommener Verschmelzung mit der sekundären Welt und dem Vergessen seiner eigentlichen Aufgabe. Wie auch andere Helden der Fantasy-Literatur, zeichnet sich Kims Charakter durch Rechtschaffenheit, Zuverlässigkeit und Treue aus und passt sich dadurch diesem Motiv ebenfalls an. Auch die motivtypische Bedrohung, die zu Beginn der Handlung eintritt, findet sich hier in Form von Rebekkas komatösem Zustand, der Kim zu seiner Reise veranlasst. Nachdem er sein Abenteuer bestritten hat, erlangt er für all seine Taten Ansehen, Ruhm und eine Vorbildfunktion; und das, obwohl er das Böse nicht vernichten konnte, da sich dieses letztlich durch die Ausrottung allen Gutes selbst zerstört. Trotz seines Scheiterns wird er somit als Held gefeiert.

Bei Kim handelt es sich darüber hinaus um ein Kind, das sein Elternhaus verlässt, um eine fremde Welt zu erkunden. Er sagt sich von seiner Heimat los und entwickelt sich im Zuge seiner Reise weiter, weswegen die Motive der *Reifung* oder *Selbstverwirklichung* genannt werden können.²²⁰ Die Konfrontation mit verschiedenen einschneidenden Erlebnissen, wie Tod, Freundschaft, dem eigenen Versagen und der Enttäuschung erweitern Kims Erfahrungsschatz und verändern seine Weltanschauung. Die Entwicklungsthematik, in der sich die noch junge Hauptfigur befindet, sticht demzufolge besonders markant hervor und gilt nicht nur als genretypisch, sondern ist auch für die Zielgruppe attraktiv.

Wie in *Die Elfen* finden sich auch hier die Motive *Freundschaft*, *Blutrache* und *Ehre*. So erhält Kim Hilfe von seinen Begleitern, deren Beziehung sich im Lauf der Handlung immer weiter vertieft. Die Rache an Boraas treibt Kim zusätzlich an und ist eng an die Ehre geknüpft, da die ethischen Beweggründe, die vorsehen, das Böse zu vernichten, dieser direkt gegenüberstehen.

Auch das für die phantastische Literatur typische Motiv des *Doppelgängers*²²¹ bzw. der *Ich-Spaltung* ist in *Märchenmond* präsent. So entsteht der Schwarze Lord aus Kims Bewusstseinsinhalten und lässt sich nur durch diese Figur deuten. Durch den Doppelgänger kann eine Darstellung der schlechten Eigenschaften der Hauptfigur ermöglicht werden,

²²⁰ Vgl. Daemmrich (1995), S. 293-297.

²²¹ Vgl. Daemmrich (1995), S. 108-109.

ohne auf dessen Sympathiewirkung Einfluss zu nehmen. Es handelt sich hierbei vor allem um eine Spiegelung seiner Ängste, Befürchtungen und schlechten Eigenschaften.

Der Schwarze Lord war sein Spiegelbild! Sein negatives Spiegelbild, die Essenz all seiner schlechten Eigenschaften, aller bösen Gedanken, die er je in seinem Leben gedacht hatte.²²²

Der Doppelgänger ist in seiner Substanz somit eine Spiegelung des Unbewussten der Figur. Demzufolge kommen Gefühle, welche die Figur nicht ausdrücken kann, an die Oberfläche, lassen jedoch kein negatives Bild von Kim entstehen.

Direkt in Verbindung mit dem Doppelgänger steht hier auch das Motiv *Unbekannter Gegner*, da Kim erst am Ende seines Abenteuers erfährt, dass es sich bei dem Schwarzen Lord um eine Spiegelung seines Ichs handelt. Zudem wird geglaubt, dass es sich bei Boraas um Themistokles' Bruder handelt, wodurch eigentlich das Motiv der *Verfeindeten Brüder* greifen würde. Tatsächlich handelt es sich hier aber ebenfalls um die moralisch schlechte Seite von Themistokles, weswegen es sich in diesem Fall ebenfalls um einen *Doppelgänger* handelt.

Raumkonzeptionsanalyse:

Märchenmond zeichnet sich primär durch die gleichnamige phantastische Welt aus, die den Protagonisten an sehr viele unterschiedliche, übernatürliche Schauplätze führt. Anders als beispielsweise in *Die Elfen* findet sich hier ein Zwei-Welten-Modell, das sich durch eine real-fiktive Menschenwelt und phantastische Traumwelt auszeichnet.

Die Menschenwelt nimmt allerdings nur wenig Raum am Anfang und Ende des Romans ein.²²³ Daher beschränken sich die Schauplätze auf Kims Zimmer bzw. das Haus seiner Eltern, die Stadt und Autobahn – wobei beide Orte lediglich aus dem fahrenden Auto betrachtet werden –, den Parkplatz vor dem Krankenhaus, die Chirurgische Anstalt der Universitätsklinik und das naheliegende Café. Die Schauplätze der real-fiktiven Welt ähneln dabei der Stadt Düsseldorf, die auch namentlich erwähnt wird.

Zudem finden sich zwei Stellen im Roman, an denen sich Kim in einer Zwischenwelt befindet, die sich nicht klar zur primären oder sekundären Welt zuschreiben lässt. Einerseits erscheint Themistokles nachts in Kims Zimmer, ehe beide nach *Märchenmond* reisen, wobei nicht klar ist, ob sich Kim bei seinem Besuch noch in der realen Welt oder bereits indirekt in *Märchenmond* aufhält. An einer anderen Stelle kommt es zu einem ähnlich unklaren Fall: als er bei seiner Reise zu Burg Weltende durch das Nichts wandert und auf den

²²² Hohlbein (1983), S. 401.

²²³ Vgl. Hohlbein (1983), S. 9-38 und S. 409-413.

Vogel Rok trifft, äußert dieser „»Märchenmond...« Rok legte nachdenklich den Kopf schief. »Ja, ich glaube, ich habe diesen Namen schon einmal gehört. [...]«²²⁴, was darauf hinweist, dass Kim sich an einem vollkommen anderen Ort befindet. Auch seine Unterhaltung mit den Eisriesen bestätigt die Aussage, dass es mehr als die zwei beschriebenen Welten gibt.

»Aber...aber irgendetwas muss doch auf der anderen Seite liegen«, stammelte Kim. Der Eisriese schüttelte ernst den Kopf. »Nur das Nichts. Eure Welt endet hier.«
»Unsere Welt?«, fragte Priwinn hellhörig. »Was heißt das – *unsere* Welt?«
»Es gibt mehr als nur eine Welt, Prinz der Steppe«, entgegnete der Eisriese geduldig. »Es gibt unzählige Welten, so wie es unzählige Menschen mit unzähligen Gedanken gibt. Jeder von euch trägt mehr Welten in sich, als Planeten im Kosmos sind. Sie alle haben eines gemeinsam. Sie enden hier.«²²⁵

In *Märchenmond* selbst werden allerdings 18 wesentliche Schauplätze erwähnt, die von den Lesern auch durch die beigelegte Karte nachempfunden werden können. Da Kim als Entdecker der phantastischen Welt fungiert, ist seine Sichtweise auf die Schauplätze vollkommen anders als auf die Orte der real-fiktiven Welt. Der Umfang der Ortsbeschreibungen sowie die Wirkung der Schauplätze auf den Leser ist sehr stark mit Kims Blickwinkel verbunden. So werden die Orte der realen Welt weniger ausführlich oder teilweise sogar nur in wenigen Sätzen angeführt. Zudem sind sie direkt mit Kims Erinnerungen oder Gedanken verbunden.

Er kannte diesen Gang. Er hatte in derselben Abteilung gelegen und trotz der Zeit, die seit seiner Blinddarmpoperation verstrichen war, schien sich hier nicht das Geringste geändert zu haben. Die Bilder an den Wänden waren noch genauso uninteressant wie damals und selbst der durchdringende Krankenhausgeruch, den er mittlerweile vergessen hatte, war ihm mit einem Mal wieder gegenwärtig, fast so, als lege man großen Wert darauf hier nichts zu verändern, alles so zu lassen, wie es war.²²⁶

Durch das Verwenden von bestimmten Artikeln wird den Substantiven eine besondere Wichtigkeit und somit Selbstverständlichkeit zugesprochen. Im angeführten Zitat zeigt sich dies deutlich im zweiten Satz, als von „Die Bilder an den Wänden“ die Rede ist, ohne genauer auf diese einzugehen. Auch Kims Zimmer, das Haus seiner Eltern oder der Vorort werden auf eine ähnlich lapidare Weise beschrieben.

Zudem zeigt sich, dass die Beschreibung der Orte mit der Stimmung des Protagonisten verbunden ist. So werden beispielsweise die Angst und Trauer der Familie bei der Fahrt zum Krankenhaus durch einen starken Regenguss untermalt. Als die Familie hingegen am Ende des Romans zu Rebekka fährt, nachdem diese aus dem Koma erwacht ist, werden die Wetterverhältnisse hingegen nicht angeführt und die Fahrt deutlich rascher beschrieben.

²²⁴ Hohlbein (1983), S. 358.

²²⁵ Hohlbein (1983), S. 341.

²²⁶ Hohlbein (1983), S. 23.

Schauplätze der phantastischen Welt sind zwar auch durch Gedankengänge und Wertungen des Protagonisten versehen, dennoch nehmen ihre Beschreibungen deutlich mehr Raum ein als die der real-fiktiven Welt:

Aus der Ferne hatte Caivallon wie ein riesiger, künstlicher Berg ausgesehen, aber je näher sie dem Steppenschloss kamen, desto mehr drängte sich Kim der Vergleich mit einer mittelalterlichen, aus gedungenen Holzhäusern errichteten Stadt auf, die ein übermütiger Riese so lange in den Fäusten geknetet hatte, bis sich die einzelnen Gebäude auf-, über- und ineinander geschoben hatten. Caivallon war wirklich ein künstlicher, von Menschen geschaffener Berg, dachte Kim verblüfft, einem gigantischen Ameisenhaufen mit Tausenden von unsichtbaren Ein- und Ausgängen vergleichbar. Ein mächtiger, zehn Meter hoher Ringwall umgab das Steppenschloss. Zwischen den wuchtigen niedrigen Türmen auf seiner Krone patrouillierten braun gekleidete Gestalten und die winzigen Tore in der Befestigung waren niedrig und eng und sahen ganz danach aus, einem massiven Angriff standhalten zu können. Im Gegensatz zum monotonen Gelb der Steppe herrschte hier Grün vor. Jedes Fleckchen Caivallons war mit Gras und Büschen bepflanzt und auf den langsam ansteigenden Terrassen der Steppenfestung entdeckte Kim sogar ein paar Bäume.

Aber alle Bemühungen seiner Bewohner, das gigantisch Bauwerk freundlicher und lebendiger zu gestalten, konnten nicht verbergen, was Caivallon wirklich war: eine Festung, eine gewaltige, das Land in weitem Umkreis beherrschende Trutzburg, die der schwarzen Feste Morgon in Größe und Macht kaum nachstand, ja sie vielleicht sogar noch übertraf.²²⁷

Die Schauplätze der real-fiktiven Welt sind somit eher spärlich beschrieben, wohingegen sich die Orte der phantastischen Welt durch detailliertere Ausführungen kennzeichnen.

Märchenmond wird zudem als Spiegelwelt der realen Welt eingeführt und mit dieser kontrastiert. Es wird daher immer wieder ein Bezug zu Orten, Wetterverhältnissen oder Gegenständen der realen Welt hergestellt, während Kim sich auf seiner Reise durch die phantastische Welt befindet. Durch diese Verknüpfungen erhält die phantastische Welt Traumcharakter und passt sich dem einleitenden Satz „für alle, die das Träumen noch nicht verlernt haben“ an. Die Schauplätze beeinflussen somit die Gliederung des Romans, was unter dem Punkt *Kompositionsstrukturanalyse* näher angeführt wird.

Hinsichtlich der Raumkonzeptionsanalyse zeigt sich darüber hinaus, dass die Kapitelfunktionen nicht konstant einem Schema folgen, da nicht nach jedem Kapitel automatisch ein Schauplatzwechsel folgt. Es zeigt sich jedoch, dass das Kapitelende zur Spannungssteigerung dient, auch wenn kein Schauplatz- und Zeitwechsel stattfindet, da in jedem Fall ein Umblättern – oder mit den Augen zur nächsten Seite wandern – nötig ist, wodurch sich die Lesezeit erhöht. Die Schauplatzänderungen beeinflussen somit zwar nicht die Kapitelaufteilung, sind jedoch für die allgemeine Gliederung des Romans wesentlich. Ein Blick auf die beiliegende Karte bestätigt, dass der Protagonist jeden der genannten Schauplätze besucht und sich anhand einer Messung von Entfernung und Zeit ein logisches Bild ergibt.

Zeitkonzeptionsanalyse:

²²⁷ Hohlbein (1983), S. 199.

Primär erfolgt der Handlungsablauf in *Märchenmond* chronologisch; allerdings steht die Zeit in der real-fiktiven Welt während Kims Aufenthalt in der phantastischen Welt still und schreitet nicht voran. Daher kann die phantastische Welt als *Traumwelt* bezeichnet werden, da der Protagonist sie nach dem Einschlafen betritt und erst wieder verlässt, als er am selben Ort geweckt wird. Die tatsächliche Existenz von Märchenmond bleibt daher bis zum Ende des Romans unklar und steht in Assoziation mit dem zeitlichen Stillstand.

In Hinblick auf die Gesamtzeit der Handlung können daraus folgernd unterschiedliche Angaben gemacht werden. So vergehen in der real-fiktiven Welt lediglich zwei Tage, während in der phantastischen Welt mehrere Monate verstreichen. Als sich der Protagonist zudem eine Weile im Nichts aufhält, kommt es zu einem weiteren Zeitstillstand, der sich dieses Mal jedoch auf Märchenmond bezieht.

Die Erzählzeit von *Märchenmond* bemisst sich, gemessen an einer konstanten Lesezeit von ca. 70 Sekunden pro Seite bei einer Seitenzahl von 404 Seiten, auf ca. 7 Stunden und 50 Minuten. Die Lesedauer liegt damit weit unter *Die Elfen*, welcher als deutlich umfangreicherer Fantasy-Roman einzustufen ist. Dies ist zudem auf die unterschiedlichen Subgenres und Zielgruppen zurückzuführen.

Die erzählte Zeit kann somit aus zwei verschiedenen Perspektiven betrachtet werden. Da in der real-fiktiven Welt lediglich zwei Tage verstreichen, kann sie allerdings bereits als zeitraffend eingestuft werden. Verstärkt wird diese Raffung durch die Ereignisse innerhalb der phantastischen Welt, die mehrere Wochen andauern.

Eine Betrachtung einzelner Textpassagen zeigt zudem, dass es in der sekundären Welt häufig zu einer beschleunigten Darstellung von Ereignissen kommt. Eine Zeitraffung findet dabei vor allem dann statt, wenn die Handlungen des Protagonisten alltäglich sind. Die Raffung dient hierbei klar dazu, weniger spannende Passagen zusammenzufassen oder zu überspringen.

Fast eine Woche war Kim unterwegs, ehe er bei Sonnenuntergang die ersten Ausläufer der Schattenberge erreichte.²²⁸

Die ganze Nacht lag er wach.²²⁹

Durch die Zeitraffung werden in diesen beiden Extremfällen mehrere Stunden bzw. Tage mit nur einem einzigen Satz ausgedrückt, den Leser innerhalb weniger Sekunden erfassen können. Größere Zeitsprünge werden daher meist durch einen Kapitelabschnitt oder Absatz

²²⁸ Hohlbein (1983), S. 112.

²²⁹ Hohlbein (1983), S. 123.

getrennt, um eine Signalwirkung zu erzielen, die es Lesern einfacher macht, die vergangene Zeit einzustufen.

»Ich kann dich nicht gehen lassen, Kim, so leid es mir tut. Das ist mein letztes Wort.«

Vier Tage vergingen, in denen Kim Themistokles immer wieder bestürme, ohne an dessen un-nachgiebigem Nein etwas ändern zu können.²³⁰

Dies zeigt, dass die zeitlichen Abläufe die Gliederung bzw. Kompositionsstruktur des Romans maßgeblich beeinflussen.

Die Zeitraffung ist in *Märchenmond* zudem nicht ausschließlich durch konkrete Zeitangaben zu erkennen. Bei Kampfszenen, die aufgrund der Aufführung mehrerer Ereignisse hintereinander eigentlich auf eine Zeitdehnung schließen lassen würden, ergibt sich wiederum, dass die Zeitraffung dazu verwendet wird, um an die Phantasie des Lesers zu appellieren:

Es ging alles ganz schnell.²³¹

Der Satz impliziert dem Leser somit einerseits Tempo, auf der anderen Seite können die Leser selbst entscheiden, wie schnell die Handlung abläuft und welche Aktionen tatsächlich stattfinden.

Allerdings handelt es sich nicht nur bei der Zeitraffung um ein häufig verwendetes Instrument, um die Handlung an bestimmten Punkten voranzutreiben, stattdessen kommt es ebenso häufig zu zeitdehnenden Passagen, die einer Entschleunigung gleichen. Diese finden sich insbesondere in der Beschreibung von Umgebungen. Dies zeigt beispielsweise der angeführte, kurze Textabschnitt in der *Raumkonzeptionsanalyse*, der die Burg Caivallon beschreibt. Die Betrachtungsweise und Meinung des Protagonisten werden hier sehr ausführlich geschildert, es kann jedoch angenommen werden, dass das Mustern der Burg nur wenige Augenblicke benötigt. Zeitdeckende Passagen finden sich hingegen nur dann, wenn längere Dialoge ausformuliert werden. Eine vollkommene Simultanität kann hier allerdings nur hergestellt werden, wenn die Passagen laut gelesen werden, da ein stilles Lesen deutlich rascher erfolgt und es zu keiner direkten Imitation der gesprochenen Sprache kommt. In *Märchenmond* findet sich somit ein Wechselspiel aller drei zeitlichen Darstellungsvarianten; die Zeitraffung und Zeitdehnung nehmen hierbei allerdings einen Großteil des Raumes ein.

²³⁰ Hohlbein (1983), S. 240.

²³¹ Hohlbein (1983), S. 122.

Darüber hinaus kann festgehalten werden, dass es in *Märchenmond* zu Passagen kommt, in denen die Zeit als stillstehend beschrieben wird. Dies ereignet sich beispielsweise, als Kim sich bei dem Regenbogenkönig wiederfindet.²³² Die Lektürezeit schreitet somit zwar voran, die Hauptfigur erlebt weiterhin ein Abenteuer und lässt dadurch ein zeitliches Vorranschreiten empfinden; da die Zeit anderenorts allerdings stillsteht und sich Kim im zeitlosen Nichts aufhält, könnte dies als höchste Form der Zeitraffung definiert werden.

Auch auffällige Situationswechsel können auf das Erzähltempo schließen. Beispielhaft hierfür ist jene Szene, in der Kim durch das Orakel spricht.²³³ Es kommt in diesem Fall ohne eine Veränderung der Umgebung zu einem Situationswechsel, der durch einen Absatz bzw. ein neues Kapitel signalisiert wird. Es ergibt sich durch diesen plötzlichen Wechsel ein kleiner Zeitsprung, der an den Perspektivenwechsel geknüpft ist, der von Lesern ausschließlich auf diese Weise zu erfassen ist. Insgesamt handelt es sich in *Märchenmond* jedoch um ein sehr konstantes Umgebungsumfeld; auch Situationswechsel, die mit einem Zeitsprung verbunden sind, werden in den meisten Fällen durch einen Absatz gekennzeichnet oder sind an einen Kapitelabschnitt geknüpft.

Kompositionsstrukturanalyse:

Märchenmond umfasst 20 Kapitel, die numerisch ausgewiesen werden und keinen Titel tragen, der auf den Kapitelinhalt schließen könnte. Somit werden die Kapitelnamen hier nicht als metanarratives Element genutzt, sondern dienen lediglich zur Gliederung des Romans.

Die Verwendung der Kapitel dient in *Märchenmond* primär zur Spannungssteigerung. Denn in Hinblick auf Zeit-, Situations- und Perspektivenwechsel folgen die Kapitelabschnitte keinem konstanten Verlauf, sondern sind in ihrem Zweck sehr variabel. So findet beispielsweise zwischen dem dritten und vierten Kapitel weder ein Zeit- noch ein Situationswechsel statt. Denn Kim unterhält sich am Ende des dritten Kapitels mit seinem Kontrahenten Boraas; dieses Gespräch wird sofort im vierten Kapitel fortgesetzt. Dies deutet darauf hin, dass der Abschnitt lediglich dazu dient, Spannung zu erzeugen, da die Lektürezeit um einen Augenblick verlängert wird. Im Gegensatz dazu werden andere Kapitelabschnitte dazu verwendet, kurze oder längere Zeitsprünge zu implizieren. Dies zeigt sich beispielsweise am Ende von Kapitel 19, als Kim sein Bewusstsein verliert und anschließend in Kapitel 20 durch eine kühle Hand auf seiner Stirn geweckt wird. Der Leser erkennt

²³² Hohlbein (1983), S. 344.

²³³ Vgl. Hohlbein (1983), S. 234-236.

hier sofort, dass einige Zeit vergangen sein muss und sich Kim an einem anderen Ort befindet.

Doch nicht nur die Kapitel beeinflussen die Gliederung des Romans. Als fundamental für die Kompositionsstruktur des Romans ist zudem angegeben, dass sich die gesamte Handlung auf Vorausdeutungen des ersten Kapitels stützt. Dort erfährt Kim von seinen Eltern, dass seine Schwester Rebekka nach ihrer Blinddarmoperation nicht mehr aus der Narkose erwacht ist, woraufhin sie gemeinsam zum Krankenhaus fahren. Der Weg dorthin beschreibt bereits einen Teil der Ereignisse, die Kim in Märchenmond erleben wird:

Nr.	Vorausdeutung in Kapitel 1.	Bezug in der Welt Märchenmond
1	Der Plüschteddybär	Der Bär Kelhim
2	Der Regen und dichte Berufsverkehr	Verfolgung der Schwarzen Armee; damit verbundene Hektik, Angst, Trauer. Das Wetter assoziiert nicht nur die Stimmung, sondern lässt auch auf den dunklen, sumpfigen Ort schließen
3	Die Straßen, in denen sich die Autos wieder spiegeln	Der große schwarze Spiegel
4	Feuchtigkeit und Kälte	Verließ, Tümpel
5	Regenbogen, der über dem Rhein schimmert. Kim fragt sich hier bereits, ob es wohl so etwas wie eine Rangordnung, eine Hierarchie der Regenbogen gab und ob es nicht vielleicht in der Unendlichkeit des Alls sogar einen König der Regenbogen gab. ²³⁴	Regenbogenkönig, Regenbogenburg
6	Die chirurgische Klinik: Das Krankenhaus erscheint aufgrund des schräg fallenden Regens wie eine finstere Burg, „ein Zauber Schloss, in dem Dämonen und Hexen und telepathische Sumpfungheuer hausten.“ ²³⁵	Burg Morgon, der Tümpelkönig
7	Das Wort „Anstalt“ erinnert Kim an „Gefängnisse und Irrenanstalten und modrige, feuchte Keller voller Ratten und Ungeziefer und Schimmel“ ²³⁶	Verließ in der Burg Morgon
8	Häufige Erwähnungen, dass das Krankenhaus aus Glas besteht	Gorywynn
9	Weißer Kittel der Ärzte und dunkle, finstere Räume als Kontrast. „Dr. Schreiber hatte bis jetzt reglos neben dem Bett gestanden, sodass seine schmale	Schwarz und weiß als Indikatoren für das Gute und das Böse

²³⁴ Vgl. Hohlbein (1983), S. 18.

²³⁵ Hohlbein (1983), S. 21.

²³⁶ Hohlbein (1983), S. 22. vgl. zudem S. 28.

	Gestalt in dem weißen Kittel fast mit den Schatten verschmolzen war.“ ²³⁷	
10	Der seltsame alte Mann im blauen Besucherkittel	Themistokles

Tabelle 2: Vorausdeutungen und Bezug zur phantastischen Welt in Kapitel 1.

Der gesamte Roman gründet sich somit auf Kims Erlebnissen im ersten Kapitel. Im Lauf der Handlung hat es den Anschein, als würde die eigentliche Aufgabe Kims, seine Schwester zu retten, in den Hintergrund rücken und somit auch der „rote Faden“ der Geschichte verloren gehen. Es stellt sich jedoch gegen Ende heraus, dass das Vergessen des eigentlichen Zieles, das partiell mit einem Identitätsverlust des Protagonisten einhergeht, willentlich so gehandhabt wird, da Kim die letzte Aufgabe erst lösen kann, als er seine wahren Wünsche erkennt. Es findet daher in diesem Fall kein Handlungswechsel statt; zudem sind alle Nebenhandlungen für die Haupthandlung von Bedeutung und werden eng an die Nebenfiguren geknüpft.

6.2.3. Inhaltsanalyse: Nomade - Der Sohn des Sehers

Thematologie:

Es zeigen sich bei *Nomade* zwei Auffälligkeiten, welche die Thematologie betreffen. So findet sich hier zwar das genretypische Ausformen einer phantastischen Welt, diese basiert allerdings nicht auf dem Mittelalter, sondern orientiert sich an der Bronzezeit. Darüber hinaus gilt festzuhalten, dass Magie ebenfalls einen sehr geringen Stellenwert einnimmt und lediglich durch Awins Seherfertigkeit und Megeres sowie Senis' Todesmagie zum Ausdruck kommt. Auch die phantastischen Geschöpfe sind dieser Welt angepasst und es fand keine Orientierung an der Definition Tolkiens statt. Der Text verfügt somit zwar über verschiedene Schauplätze, die im Zuge der Reise des Protagonisten besucht werden, allerdings sind diese optisch kaum voneinander abzugrenzen. Der Fokus liegt in *Der Sohn des Sehers* auf der Wüste, welche nicht den gewohnten idyllischen und wunderbaren Aspekt der Fantasy hervorruft, sondern der Umgebung einen negativen Charakter verleiht. Ein Hervorheben der Schönheit der Natur findet demnach nicht statt. Auch der Verlust der Schönheit der Natur, auf welchen der negative Charakter zurückzuführen ist, wird lediglich dadurch thematisiert, dass er bereits durch *Xlifara Slahan* stattgefunden hat.

Dies steht zudem stark im Zusammenhang mit der zweiten Auffälligkeit des Textes: das Gute und das Böse sind nicht klar voneinander getrennt. Dabei offenbart sich als

²³⁷ Hohlbein (1983), S. 24.

Kernthema der Streit zwischen den verschiedenen Stämmen der Hakul und anderen Völkern, sowie die Gier nach Rache der Göttin *Xlifara Slahan*. Keiner von ihnen zeichnet sich dabei als die moralisch gute oder schlechte Seite aus, da sie rein menschlichen Gefühlsregungen folgen.

Einzig die nahende Bedrohung durch die an den nördlichen Teil der Welt verbannten *Daimonen* und *Alfkrols*²³⁸ thematisiert eine Schwarz-Weiß-Analogie. Obwohl es sich hierbei um die Kernthematik des Romans handelt, rückt sie im ersten Band vollkommen in den Hintergrund. Die Wichtigkeit des gestohlenen Lichtsteins, der ursprünglich das große Tor schmückte und das Böse somit von der übrigen Welt fernhielt, wird Awin erst am Ende des Romans bewusst und weckt bei dem Leser Neugierde auf den weiteren Handlungsverlauf.

Motivanalyse:

Beim ersten Motiv, das sich in *Nomade* finden lässt und im direkten Zusammenhang mit der Hauptfigur steht, handelt es sich um dessen *unbekannte Herkunft*. Denn erst im Laufe der Erzählung offenbaren sich wenige Einzelheiten über Awins Abstammung. Er ist von Beginn an durch dieses Motiv zum Außenseiter bestimmt, da er nicht aufgrund eines Geburtsrechts zum *Klan der Schwarzen Berge* gehört, sondern zusammen mit seiner Schwester als Kind aufgenommen wurde, nachdem der *Klan der Schwarzen Dornen* von *Heredhan Horket* ausgelöscht wurde. Die unbekannt Herkunft liegt darin begründet, dass Awins Erinnerungen getrübt sind und jegliches Wissen durch Curru Erzählungen erlangt wird. Der Leser erfährt somit immer gemeinsam mit der Hauptfigur etwas über seine Vergangenheit. Dieses Motiv prägt stark das Selbstbewusstsein Awins, sowie sein Zugehörigkeitsgefühl im Klan der Schwarzen Berge. Lediglich die Gewissheit darüber, dass sein Vater ein mächtiger Seher war, der in ihm das gleiche Potential sah, wird als Begründung für Awins rechtmäßige Stellung im Klan genutzt. Gleichsam dient das Motiv als Spannungselement, da Leser eine Aufklärung über Awins Vergangenheit erwarten.

Im direkten Zusammenhang mit diesem Kernmotiv steht nicht nur das bereits erwähnte *Außenseiter-Motiv*, sondern auch der *Vater-Sohn-Konflikt*. Auch wenn es sich bei Curru nicht um Awins biologischen Vater handelt, so hat er im Roman die Vaterrolle übernommen und wird dementsprechend als *Ziehvater* betitelt. Gleichsam ist er auch für Awins Seherausbildung zuständig und somit sein Lehrer und Meister. Es handelt sich allerdings nicht nur um einen reinen Generationenkonflikt, der in darin begründet liegt, dass Awin zur Selbstständigkeit heranwächst und nach Macht greifen möchte, während Curru seine

²³⁸ Vgl. Fink (2010), S. 162-164.

Sehertätigkeit weiterhin ausübt. Vielmehr begründen sich die Abweisungen und Abwertungen, die der Junge häufig erfahren muss, in Currus von Stolz geprägtem Temperament. Die eigentliche Handlung ist allerdings von der *Blutrache* gesteuert, da die Hakul der Schwarzen Berge den Mörder zur Strecke bringen wollen, der *Elwah* und seine Söhne im Schlaf erstach und den *Heolin* stahl. Die gesamte Reise ist auf dem Motiv der Blutrache aufgebaut und thematisiert diese immer wieder durch die rachgierigen Gespräche zwischen den Sgerbrüdern.

Entsprechend des Genres findet sich auch in diesem Roman das Motiv des *Abenteuers*. Wie in bereits betrachteten Romanen ist es auch hier durch die Erkundung der phantastischen Welt und der Konfrontation mit den dort befindlichen Geschöpfen geprägt. Die Entwicklung des Helden fußt auf seiner Reise, die er, eben so wenig wie seine Bestimmung zum Seher, nicht selbst wählte. Awin wird hier weniger zum Entdecker der Welt, sondern vielmehr zum Mittler zwischen den einzelnen Völkern und Klans. Da es sich bei Awin um einen Antihelden handelt, wird durch das Motiv bewusst eine Konfrontation mit Awins Schwächen herbeigeführt, die wiederum für seine Weiterentwicklung notwendig ist.

Als besonderes Motiv dieses Romans kann der *vorausdeutende Traum/ die Vision* notiert werden. Denn entsprechend des Buchtitels kommt es in *Nomade: Der Sohn des Sehers* zu mehreren vorausdeutenden Träumen und Visionen, die Awins nachfolgende Handlungen beeinflussen, den Verlauf der Geschichte allerdings nicht verändern. Die Fähigkeit, in die Zukunft zu blicken, gilt im Roman als übersinnliche Fähigkeit und ist ausschließlich begabten Personen vorbehalten. Die Botschaften sind allerdings nie eindeutig, sondern verschlüsselt oder mehrdeutig. Eine Deutung solcher Träume nimmt daher ebenso eine tragende Rolle ein. Insbesondere Pflanzen, Tiere und Personen, aber auch Farben und Zahlen werden als Bezugspunkte herangezogen, um vorauszusagen, ob ein positives oder negatives Ereignis bevorsteht. Beispielhaft ist hierfür Currus mehrmaliger Hinweis darauf, dass die Farben der Blüten in Awins zweitem Traum wesentlich zur Bestimmung über die Art der zu erwarteten Feier seien. Erst als Awin Meringe roten Klatschmohn pflücken sieht, weiß er, dass es sich um eine Trauerfeier handelt.²³⁹ Diese folgt im Tod der beiden Yaman-söhne. Somit dient das Motiv klar als Mittel zur Spannungssteigerung, da es sich bei den Visionen stets um schwankende Faktoren handelt.²⁴⁰ Insbesondere die verschiedenen, widersprüchlichen Auffassungen mehrerer Deuter erhöhen diesen Spannungsgehalt, wie es

²³⁹ Vgl. Fink (2010), S. 257.

²⁴⁰ Vgl. Frenzel (1992), S. 804.

im Roman immer wieder durch den Zwist zwischen Curru und Awin dargestellt wird. Da zudem alle Visionen Awins weitere Handlungen der Figuren beeinflussen, da sie stets eine Warnung, ein Rat oder sogar ein durch Senis formulierter Befehl sind, kann von „motivierenden, in die Handlung eingreifenden Prophezeiungen“²⁴¹ gesprochen werden. Es gibt darüber hinaus keine Regel dafür, in welchem Zustand Awin sich befinden muss, um in die Zukunft zu sehen. So empfängt er seine erste Vision als Geistesblitz, wohingegen er andere Vorausdeutungen nachts oder im Zuge eines Rituals gewinnt. Zudem stehen die meisten seiner Visionen in engem Zusammenhang mit der Figur *Senis*. Auch der Informationsgehalt unterscheidet sich hinsichtlich der Art seiner Vision. Seine erste Vision ist beispielsweise sehr klar und eindringlich beschrieben:

Es war ein Bild. Eine große, zerbrochene Steinplatte, über die eine grüne Eidechse huschte.²⁴²

Demgegenüber sind die Bilder bei der *Reise*, einem Ritual, das den Sehern vorbehalten ist, und ihnen gezielt Blicke in die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gewähren soll, sehr sprunghaft. Awin kann sich zudem meist nicht mehr an alle gesehenen Bilder erinnern und sie werden daher als verschwommen beschrieben. Meist treten sie erst wieder hervor, wenn er direkt mit dem geträumten Ereignis konfrontiert wird. Das Motiv ist dahingehend sehr stark im Roman vertreten und repräsentiert den Titel der Romantrilogie.

Dem vorausdeutenden Traum haftet zudem etwas Angsteinflößendes und Schauerhaftes an, was dem Altraummotiv ähnelt, welches in der phantastischen Literatur immer wieder anzutreffen ist. Auch das Motiv des Doppelgängers ist in *Nomade* durch die junge Senis und Merege vorzufinden, allerdings im Verhältnis zu anderen Motiven nur sehr schwach ausgeprägt.

Raumkonzeptionsanalyse:

Wie bereits kurz beim Aufgreifen des primären Themas des Romans erwähnt wurde, entspricht die phantastische Welt einer fremdartigen, zeitgleich aber bronzezeitlichen Welt, wodurch der Roman nach einem Einweltenmodell strukturiert ist. Alle beschriebenen Orte sind hier phantastisch und die gewählten Namen rein künstlerischen Ursprungs. Das Vorbild für Raumkonzeption und Weltenbild ist hier demzufolge nicht das Mittelalter, so wie es für die meisten Fantasy-Welten üblich ist. Diese Abweichung spiegelt nicht nur die verschiedene Zuordnung des Genres wider, da der Roman nicht nur der Fantasy, sondern auch der All-Age Literatur zugeordnet wird, sondern kann darüber hinaus als erfolgsminderndes

²⁴¹ Vgl. Frenzel (1992), S. 815.

²⁴² Fink (2010), S. 60.

Merkmal ausgelesen werden. Der Grund liegt hier klar in der Erwartungshaltung der Leser, welche mit Fantasy eine Welt verbinden, die jener von Tolkien ähnelt. Das Schöne und das Magische sind in *Nomade* kaum anzutreffen und die Ausformung der phantastischen Welt rückt in den Hintergrund. Dies zeigt sich auch durch die beschriebene geographische Lage, die durch ein Wüstenklima weder Idylle noch komplexe Architektur zulässt. Die Lager der Hakul bestehen beispielsweise nur aus Zelten, die kaum optisch beschrieben werden und es kommt zu keinem landschaftlichen Wechsel, da sie sich stets durch eine staubige Wüste bewegen. Mit weiterem Blick auf die Architektur ist *Serkesh* die erste Stadt, die aufgesucht wird. Gleichsam handelt es sich um das erste erreichte Reiseziel des Sgers. Gemessen daran, dass bis zu diesem Zeitpunkt bereits ziemlich exakt die Hälfte der Handlung verstrichen ist und es sich um einen sehr wesentlichen Schauplatz handelt, wird der Beschreibung Serkeshs nur wenig Text eingeräumt:

Und da lag endlich die Stadt vor ihm. Sie war groß, viel größer sogar als die Rote Festung, viel größer als er sie sich vorgestellt hatte. Hunderte und aberhunderte von Menschen mussten innerhalb ihrer Mauern leben. Awin konnte sich nicht satt sehen. Die vielen wuchtigen Türme, die lange, gerade Mauer und dort, das mächtige, dunkle Tor. [...] Das Gelände fiel zur Stadt hin leicht ab, und so konnten sie sehen, dass hinter den hohen Mauern unzählige Häuser aneinandergedrängt waren.²⁴³

Der angeführte Textauszug zeigt deutlich, dass der Fokus nicht auf eine detailreiche Schilderung des Ortes gelegt wird. Die Vorstellung der Stadt wird durch eine grobe Beschreibung ihrer Größe hergestellt und nicht durch einzelne Details. Zudem erfahren die Leser nicht, wie die Stadt in ihrem Inneren aussieht, da Awin sie nicht betreten darf. Da *Serkesh* jener Ort ist, an dem sich der gesuchte Grabräuber befindet, bleibt eine Konfrontation mit ihm aus. Dieser Handlungskniff sorgt nicht nur bei den Figuren für Frustration, sondern kann auch das Lesevergnügen mindern, da sich die gesamte Reise der Hakul zu diesem Zeitpunkt als sinnloses Unterfangen herausstellt.

Auch andere Textpassagen, in denen die Hauptfigur einen Ortswechsel erlebt, sind ähnlich marginal behandelt.

Sie umrundeten ein schütteres Birkenwäldchen, und dann sahen sie die ersten Rundzelte. Das Lager erweckte den Anschein eines einzigen großen Durcheinanders.²⁴⁴

Das angeführte Zitat beschreibt das erste Lager der Hakul und bildet damit Awins Heimat und Zufluchtsort. Hierbei sticht hervor, dass Awins Heimat kein friedvoller Sehnsuchtsort ist, an den die Figur zurückkehren möchte, sondern ein chaotischer Platz, für den keine

²⁴³ Fink (2010), S. 232.

²⁴⁴ Fink (2010), S. 27.

positiven Worte verloren werden. Dies ist ein für die Fantasy unübliches Bild, da die Bedrohung der unberührten, schönen Heimat durch das Böse meist nur durch eben diese Beschreibung zu Stande kommt. Die Sorge um die Heimat begründet sich hier einzig durch Awins Schwester und andere Hakul. Die Beziehung der Figuren wird hier klar über den Schauplatz an sich gestellt.

Vor ihnen lag die weite Senke mit der Wasserstelle. Einzelne Dattelpalmen erhoben sich am Ufer, Buschwerk zog sich bis zum Rand hin, und dicht am Wasser deckte üppiges Gras den Boden. Über allem lag eine dünne gelbe Staubschicht.²⁴⁵

Dieser weitere Auszug zeigt eine der wenigen idyllischen Darstellungen des Landes. Der Ort befindet sich vor der Stadt Serkesh, an dem die Hakul lagern, während Aryak, Curru und seine Söhne mit *Malk Numur* verhandelten. Dies zeigt erneut, dass Gesprächen und Figurenkonstellationen mehr Signifikanz eingeräumt wird als der Präsentation der Welt. Es finden sich fernerhin nicht nur kaum detailreiche bzw. längere Schauplatzbeschreibungen oder Ortswechsel, gleichsam sind die Wechsel, welche der Protagonist häufig vollzieht, sehr sprunghaft, was den Zugang zum Text und somit auch einer genauen Imagination der Umgebung und Abläufe erschwert. So findet sich der Protagonist häufig urplötzlich neben anderen Figuren oder an neuen Orten wieder, ohne seinen Weg dorthin zu beschreiben. Darüber hinaus finden viele Orte nur in Gesprächen Einzug und sind im Zuge der Erzählung sonst nicht vorzufinden. Umgekehrt finden sich in der Geschichte Orte, die auf der beiliegenden Karte nicht zu finden sind. So fehlen beispielsweise die „Zwillingsquelle“ und die Hügelkette „Die fünf Brüder“, welche von den Hakul im Zuge ihrer Reise aufgesucht werden. Einzig der Hinweis darauf, dass sich diese Hügelkette „nicht viel weiter vom Glutrücken entfernt liegt“²⁴⁶ als das derzeitige Lager der Hakul, gibt groben Aufschluss über die Lokalisation. Da die Hakul zu diesem Zeitpunkt des Romans dem Dieb direkt auf den Fersen sind, ist diese Information für den Leser sehr wichtig, um die Schwierigkeit der Entscheidung über den weiteren Reiseweg zu verstehen. In Folge dessen verfehlen die beiden beiliegenden Karten ihren Zweck, die Vorstellung der phantastischen Welt zu vereinfachen. Diese Problematik erschwert auch an anderen Stellen den Zugang zur Welt und daraus folgend zum Text. Auch wenn dies ein Appell an die Phantasie des Lesers ist, so wird dieser an falscher Stelle gesetzt.

Geknüpft an das für die Fantasy sprechende Abenteuer-Motiv bereist Awin zusammen mit seinen Sgerbrüdern zwar viele unterschiedliche Orte, diese sind allerdings aufgrund der

²⁴⁵ Fink (2010), S. 83.

²⁴⁶ Fink (2010), S. 115.

bereits erwähnten klimatischen Bedingungen kaum voneinander zu unterscheiden. Lediglich Oasen, Bergketten, kleinere Zeltlager und Städte erlauben eine grobe Orientierung, der allerdings kaum Platz eingeräumt wird, da sich die Figuren konstant durch die Wüstenlandschaft bewegen. Der Wind wird hierbei zentriert und erschwert nicht nur die Spurensuche, sondern begründet häufig eine notwendige Rast des Sgers, da die Sandstürme ein Weiterreisen erschweren. Dieses Hindernis zieht sich allerdings ebenfalls konstant durch den Roman und verliert dadurch an Aussagekraft. Die Stimmung der Hauptfigur ist dabei nicht durch die Umgebung beeinflusst, da hier kaum Veränderung stattfindet. Zudem ist Awins Gefühlszustand immer an die Äußerungen seines Ziehvaters geknüpft, sowie an seine eigenen Visionen und nicht an die Veränderung des Umfeldes.

Daher kann insgesamt gefolgert werden, dass der Roman den Schauplatzbeschreibungen und der Ausformulierung der phantastischen Welt im Vergleich zu anderen Romanen, wie beispielsweise *Die Elfen*, einen sehr geringen Stellenwert beimisst und der Fokus auf Gespräche und die Gedankengänge der Hauptfigur gelegt wird.

Zeitkonzeptionsanalyse:

Die Lesezeit für Nomade beträgt ca. 9 Stunden und 24 Minuten, gemessen an einer durchschnittlich benötigten Lesezeit von 75 Sekunden pro Seite bei insgesamt 452 Seiten. Bezüglich der vergangenen Handlungszeit kann nur eine Schätzung vorgenommen werden, da sich innerhalb des Romans nur wenige Zeitangaben finden und eine korrekte Angabe der Zeit kaum möglich ist. Gemessen an Awins langer Reise durch mehrere Gebiete einer Wüstenlandschaft, die nur ein langsames Vorankommen zulässt, kann von mindestens drei vergangenen Wochen ausgegangen werden. Die Lesezeit, und damit einhergehend auch die Erzählzeit, liegt daher insgesamt deutlich unter der erzählten Zeit.

Die Handlung erfolgt zwar chronologisch; durch Awins Blicke in die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft kommt es bei einzelnen Textpassagen allerdings zu Anachronien. Interessant hierbei ist, dass Awin sich mehrmals im Traum mit der jungen Senis konfrontiert sieht, wodurch es zu einer Prolepse kommt, die wiederum Hinweise auf den zukünftigen Handlungsverlauf gibt. Zu solchen Vorausdeutungen kommt es allerdings auch als Awin diese Visionen als Geistesblitz, im Traum oder auf seiner Reise erfährt, ohne Senis dabei anzutreffen. Rückblicke finden sich hingegen in diesem Roman lediglich innerhalb von Erzählungen, die Aufschluss über Awins Herkunft oder dem Zwist zwischen Heredhan Horket und Yaman Aryak aufschlüsseln.

Es finden sich häufig Zeitangaben, die auf die jeweilige Tageszeit hinweisen oder einen groben Überschlag der Zeit zulassen. Auch Analepsen, die sich durch Präpositionen wie „am Vorabend“ oder „am Vortag“ ergeben, sind häufig anzutreffen, erschweren jedoch den Zugang zum zeitlichen Verlauf der Handlung.

Weit vor Sonnenaufgang saßen sie schon wieder im Sattel²⁴⁷

Sie zogen immer weiter Richtung Süden, die zerklüfteten roten Wände des Glutrückens zur Rechten. Am Mittag zeigte sich zunächst kaum sichtbar, aber dann immer deutlicher, eine einzelne dunkle Wolke am sonst wolkenlosen Himmel.²⁴⁸

Am Vortag hatte der Wind sich oft gedreht, war in Böen von hier und von dort gekommen, hatte den Staub über das karge Land geblasen, ohne stärker, aber auch ohne müde zu werden.²⁴⁹

Er hatte es am Vorabend versucht, doch der alte Seher war ihm aus dem Weg gegangen.²⁵⁰

Sie warteten, vielleicht zwei Stunden, ohne dass der Sturm nachließ.²⁵¹

Dass, wie bereits angeführt, beim zeitlichen Verlauf der Handlung nur eine Schätzung erfolgen konnte, zeigt zudem, dass sich an vielen ungenauen Zeitangaben bedient wurde.

Eine Weile ritten sie schweigend nebeneinander²⁵²

Der Turm, den sie schon von weitem gesehen hatten, rückte näher.²⁵³

Die angeführten Zitate zeigen, dass die Zeitangaben meist so gewählt sind, dass der Zeitsprung allerdings noch am selben Tag stattfinden muss. Tage werden allerdings häufig nicht sehr klar beendet und die Absatzgestaltung lässt meistens die Vermutung zu, dass deutlich mehr Zeit verstrichen ist als lediglich ein Tag. Zeitsprünge werden daher häufig durch einen Absatz signalisiert. Absätze erfolgen Großteils innerhalb eines Kapitels, wenn es zu einem Zeitsprung und damit zu einem Situations- und Ortswechsel kommt.

Alle Welt fürchtete sie für ihre Reitkunst. Der Fremde würde seine Taten schon bald bedauern.

Sie ritten kurze Strecken im Trab und ließen ihre Pferde dann immer wieder im Schritt gehen, um ihnen Gelegenheit zur Erholung zu geben. Sie kamen gut voran.²⁵⁴

Ein heller Schrei beendete die Versammlung – der Schmied hatte Marwi mit glühender Klinge den Pfeil herausgeschnitten, und der Knabe war ohnmächtig geworden.

²⁴⁷ Fink (2010), S. 192.

²⁴⁸ Fink (2010), S. 220.

²⁴⁹ Fink (2010), S. 324.

²⁵⁰ Fink (2010), S. 324.

²⁵¹ Fink (2010), S. 326.

²⁵² Fink (2010), S. 202.

²⁵³ Fink (2010), S. 202.

²⁵⁴ Fink (2010), S. 76.

Kurz darauf kehre Eri zu ihnen zurück.²⁵⁵

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Absatzgestaltung auch in diesem Roman keiner klaren Regel folgt. Sie wird sowohl für größere und kleinere Zeitsprünge als Strukturierungselement eingesetzt, ist allerdings nicht an diese Voraussetzung gebunden. Dies zeigt ein weiteres Beispiel, in dem die Absatzgestaltung trotz eines Zeitsprungs wegfällt:

»Danke«, murmelte Awin verdrossen.
Danach sprachen sie nicht mehr. Sie lenkten ihre Tiere im leichten Trab an einigen Felsen vorbei. Nach etwa dem Viertel einer Stunde hielten sie an.²⁵⁶

Es kommt dem gegenüber allerdings ebenso zu Zeitsprüngen, die nicht durch einen Absatz markiert sind.

Annähernd drei Stunden wütete Nyet, dann endlich war es vorüber.²⁵⁷

Sie ritten Stunden ohne Rast, doch die Spur blieb verloren.²⁵⁸

Auch wenn es häufig zu solch zeittraffenden Passagen kommt, ist der Großteil des Romans aus zeitdeckenden und zeitdehnenden Textstellen zusammengesetzt. Die vielen Gespräche unter den Klanbrüdern, während sie sich auf der Reise befinden, können als zeitdeckend identifiziert werden, wohingegen Awins Gedankengänge zeitdehnend gestaltet sind. Dieser Unterschied zeigt sich häufig sehr markant, wenn Gespräche durch Awins Gedanken unterbrochen werden:

»Dein Rat ist für uns unentbehrlich, mein Freund«, versuchte der Yaman ihn zu beruhigen.
»Ich danke dir für dein Angebot, Senis von den Kariwa, aber wir können deine Enkelin nicht mitnehmen.«
Ahntochter, verbesserte Awin in Gedanken. Auch er fand den Vorschlag der Alten seltsam. Frauen hatten auf Kriegszügen nichts verloren. Bei anderer Gelegenheit würde er allerdings gerne an der Seite des Mädchens reiten.
»Die Knochen haben mich gewarnt«, sagte die Alte heiter. »Sie haben gesagt, dass der Samen auf unfruchtbaren Boden fallen wird. Aber ich musste es trotzdem versuchen. Wer weiß, vielleicht der Boden erst bereitet werden. Versprich mir nur eines, Yaman Aryak, versprich mir, dass du dieses Angebot sorgfältiger überdenken wirst, wenn ich es dir noch einmal unterbreite.«²⁵⁹

Der Textauszug zeigt deutlich, dass das Gespräch durch Awins Gedankengang pausiert und damit zeitlich verzögert wird. Der zeitlich gedehnte Moment, in dem Awin über Merege nachdenkt, dient dabei nicht nur dazu, Awins Meinung kundzutun, sondern auch, um innerfiktionale Begrifflichkeiten zu klären. Awins Gedankengänge werden häufig zu diesem

²⁵⁵ Fink (2010), S. 140.

²⁵⁶ Fink (2010), S. 82.

²⁵⁷ Fink (2010), S. 79.

²⁵⁸ Fink (2010), S. 81.

²⁵⁹ Fink (2010), S. 102.

Zweck genutzt und übernehmen damit eine kommentierende Funktion, die den zeitlichen Verlauf beeinflusst.

Die Zeit spielt zudem handlungsbedingt eine wesentliche Rolle. Die Haku befinden sich dicht auf den Fersen des Diebs und sind daher immerzu in Eile, um die Spur nicht zu verlieren. Alle Entscheidungen, die sie in Hinblick auf ihre Weiterreise tätigen, sind an die Zeit gebunden.

Sie mussten Zeit gewinnen. Das Unglück war nur, dass sie gleichzeitig wertvolle Zeit verloren.²⁶⁰

Zeit ist daher ein Kernproblem des Romans und wird mehrmals thematisiert.

Kompositionsstrukturanalyse:

Die ersten Auffälligkeiten, die sich in Hinblick auf die Gliederung des Romans ergeben, offenbaren sich bereits beim Lesen des Buchtitels und der Kapitelüberschriften. Der Titel des Romans „Nomade – Der Sohn des Sehers“ steht nicht nur im direkten Zusammenhang mit dem Handlungsgeschehen, sondern auch mit der Zeitstruktur. Seher gelten als Menschen, die über die Fähigkeit der Präkognition verfügen, indem sie sich mit Visionen oder übernatürlichen Erscheinungen konfrontiert sehen.²⁶¹ Bereits der Titel lässt damit darauf schließen, dass der Roman durch Vorausdeutungen, Vorahnungen oder Blicke in die Zukunft in seiner Gliederung beeinflusst wird. Die Kapitel sind zudem nicht nummeriert, sondern lediglich durch ein Schlagwort gekennzeichnet, das direkt zum inhaltlichen Geschehen des Kapitels passt. Die Kapitel geben den Lesern damit zwar eine grobe Vorahnung über den darauffolgenden Inhalt, nehmen jedoch nichts vorweg. Beispielsweise lösen die Überschriften „Serkesh“²⁶² und „Merege“²⁶³ beim Leser die Erwartung aus, dass die in der Überschrift erwähnte Stadt *Serkesh* bzw. das Mädchen *Merege* näher behandelt werden, verraten allerdings nichts über das genaue Geschehen und den weiteren Handlungsverlauf. Die Überschriften dienen somit dazu, Neugierde auf das folgende Kapitel zu wecken, in dem auf das Hauptthema hingewiesen wird. Großteils dienen die Überschriften allerdings dazu, einen Bezug zum derzeitigen Schauplatz herzustellen. Diese Annahme resultiert daraus, dass neun von insgesamt zwölf Kapitel den Handlungsort als Titel tragen. Durchschnittlich belaufen sich die Kapitel in ihrer Länge auf ca. 34 Seiten. Der Roman ist somit

²⁶⁰ Fink (2010), S. 141.

²⁶¹ Vgl. Beyer, Jürgen: Prophezeiungen. In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, Bd. 10. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2002, Sp. 1419-1432.

²⁶² Fink (2010), S. 228.

²⁶³ Fink (2010), S. 372.

in kleinere Abschnitte aufgeteilt, die vom Leser als Hilfestellung genutzt werden können, um eine Unterbrechung des Leseprozesses zu steuern.

Es existiert darüber hinaus kein Inhaltsverzeichnis, das einen groben Überblick über die Handlung schaffen könnte. Die Leser erfahren dahingehend erst während des Leseprozesses die einzelnen Kapitelnamen. Dies sorgt zwar dafür, den Spannungsbogen aufrecht zu erhalten, erschwert es allerdings, eine grobe Orientierung über die Kapitelanzahl und die Gliederung zu erhalten. Da die Kapitel, wie bereits angeführt, primär mit den Schauplätzen in Verbindung stehen, dienen sie in erster Linie zur Handlungsorientierung, weswegen der Verzicht auf ein Inhaltsverzeichnis dieser Absicht wiederum entgegenwirkt.

Die Kapitelfunktion folgt hingegen einem klaren Schema, da ein neues Kapitel immer einen Situations-, Orts- und Zeitwechsel hervorruft. Dass Zeitsprünge nur teilweise an die Kompositionsstruktur gebunden sind wurde bereits durch einige Zitate unter dem Punkt „Zeitkonzeption“ angeführt. Die Absatzgestaltung hilft dem Leser somit zwar, Zeitsprünge innerhalb eines Kapitels rascher erkennen zu können, ist allerdings nicht dafür gedacht, alle zeitlichen Abläufe zu erfassen. Der genaue Zeitablauf ist dabei somit nicht immer konkret. So bleibt der Leser beispielsweise beim Wechsel von Kapitel 11 („Hammer und Amboss“²⁶⁴) zu Kapitel 12 („Merege“²⁶⁵) im Unklaren darüber, wie lange Awin ohnmächtig gewesen ist. Im späteren Verlauf des Kapitels 11 wird darüber hinaus ein weiteres Mal Bezug zu diesem unklaren Wechsel hergestellt:

Er konnte später nicht sagen, wie lange sie so dort gesessen hatten. Es mochte nur das Zehntel einer Stunde oder aber eine Vielzahl von Stunden gewesen sein.²⁶⁶

Auch andere Kapitelübergänge bedienen sich nur an Hinweisen, die eine Vermutung über den zeitlichen Verlauf zwischen den Kapiteln geben können. So endet das zweite Kapitel „Die Schwarzen Berge“²⁶⁷ mit dem Satz „Die Jagd hatte begonnen“²⁶⁸ und das darauffolgende dritte Kapitel „Slahan“²⁶⁹ startet damit, dass sie die Felsplatte vor dem Zugang zum Grastal hinter sich gelassen haben und der Morgen im Osten dämmerte. Der Raum zwischen den einzelnen Kapiteln wird somit dazu genutzt, den Sger bzw. die Hauptfigur an einen anderen Ort zu bringen, allerdings nicht um eine genaue Zeitstruktur anzugeben.

²⁶⁴ Fink (2010), S. 339-371.

²⁶⁵ Fink (2010), S. 372.

²⁶⁶ Fink (2010), S. 374.

²⁶⁷ Fink (2010), S. 41.

²⁶⁸ Fink (2010), S. 73.

²⁶⁹ Fink (2010), S. 74.

Die Zusammensetzung der Haupthandlung gibt ebenfalls Aufschluss über die Gliederung des Romans. Das Ziel der Hakul, den Grabräuber zu stellen und den Lichtstein wiederzuerlangen, wird klar verfolgt und bildet den roten Faden, der den Leser durch die Erzählung führt. Verzögerungen zur Erreichung des Ziels sind dabei notwendig und werden durch Begegnung mit den Kariwa und anderen Hakulstämmen umgesetzt. Allerdings kommt es im Laufe der Handlung zu einem unerwarteten Handlungswechsel. Die Rache am Grabräuber rückt dabei in den Hintergrund und der Versuch, den Krieg mit Heredhan Horket zu vermeiden sowie den Heolin zu den Kariwa zu bringen, stellt das neue Handlungsziel dar.

6.2.4. Inhaltsanalyse: Der Fluch der Halblinge

Thematologie:

In Hinblick auf die Kernthematik offenbart sich in *Der Fluch der Halblinge* ein markanter Unterschied zu den bisher betrachteten Romanen, deren Thema sich klar an den Vorgaben des Genres orientiert und demzufolge eine Anderswelt in den Mittelpunkt stellt, die mit dem Bösen konfrontiert wird und aufgrund dessen die Natur bzw. Schönheit der Welt bedroht ist. Denn das Böse definiert sich hier nicht durch bloße Machtgier und einem Streben danach, die Welt zu beherrschen, sondern ist durch klare Beweggründe gerechtfertigt. Die ursprünglich gute Figur *Ragna Dubh Súil* verschleiert ihre Identität hinter dem Namen und Aussehen der Obersten Gerichtbarkeit, der Elbe *Áladís*. Sie nutzt diesen Namen, den ursprünglich *Peredurs* und *Hafrens* Tochter getragen hat, um ihre eigentliche Gestalt zu verbergen. Diese Verschleierung ist Teil ihrer Rache an Peredur, der sich nicht für sie, sondern ihre Schwester Hafren entschieden hat. Somit liegt ihr Vorhaben einzig in der Rache an den Mann begründet, der ihr das Herz gebrochen hat. Sie möchte in diesem Zusammenhang zwar das Weltgefüge verändern, ihr eigentlicher Wunsch ist allerdings, Peredur zu beweisen, dass er im Unrecht lag. Die Kernthematik ist somit ein persönlicher Konflikt, der sich auf die hierarchischen Strukturen der Völker auswirkt. Denn um ihren Plan in die Tat umzusetzen, gaukelt sie den Völkern einen Frieden vor, während sie ihre Macht über Jahrhunderte hinweg steigerte, indem sie den in Sklaverei gehaltenen *Bogins* ihre Kraft aussaugte. Auch hier handelt es sich somit nicht um eine Verletzung der Natur, sondern um eine Intrige, die speziell einem Volk Schaden zufügt. Nicht nur die Schädigung des Bogin-Volks, sondern auch der Krieg gegen Albalon zielt im Kern nur darauf ab, Peredur zu schaden. Peredur selbst umschreibt Ragna, nach all dem, was sie den Bogins und ihm selbst angetan

hat, dennoch nicht als schlechte Figur, mit deren Vernichtung die Rettung der Welt einhergeht, sondern schreibt ihr menschliche Eigenschaften zu:

»Wenn ich mir vorstelle, dass all dieses Leid nur durch die Eifersucht einer verschmähten Frau ausgelöst worden ist ...«

»Es sind meistens die niederen Instinkte, die große Kriege auslösen«, versetzte Peredur. »Eifersucht, Neid, Habgier ...[...]« [...]

»Sie ist böse«

»Sie war es nicht immer.«²⁷⁰

Das Böse ist somit nicht von Grund auf schlecht, wodurch sich die dem Genre zugehörige Kernthematik verschiebt und auf menschliche Fehlentscheidungen zurückführen lässt. Zudem findet die Frage danach, wodurch sich das Gute und Schlechte definiert, auch an anderen Stellen vermehrt Einzug in den Roman.

Im Zuge dessen wird insbesondere die Frage aufgeworfen, ob ein versklavtes Volk, das hinter Mauern lebt und nicht mit den Problemen der Welt konfrontiert wird, nur aufgrund dieser Unwissenheit als gut anzusehen ist. Dieser Zustand wird gleichgesetzt mit kindlicher Unwissenheit oder Tolkiens paradiesähnlichem *Auenland*, in das nach einmaligem Verlassen eine Rückkehr nicht mehr möglich ist.

»Hat man das Buch der Weisen erst einmal geöffnet, bleibt letztendlich nur die Erkenntnis, dass man nichts weiß, und man wünscht sich, man hätte es nie erfahren.«

»Dumm und glücklich.« Fionn empfand plötzlich Wut auf seinen Herrn und fing an zu begreifen, was Sklaverei tatsächlich bedeutete.

»Du wirst nie wieder zufrieden sein«, fügte Tuagh gnadenlos hinzu.²⁷¹

Dass dieses Thema allerdings direkt im Roman artikuliert wird und Leser dazu angeregt werden, über die Schwarz-Weiß-Problematik zu reflektieren, widerspricht dem Genre, das sich sonst durch ein vollkommenes Eintauchen der andersartigen Welt definiert.

Ein solches Aufgreifen philosophischer Themen, wie die Fragen danach, was Glück oder Freiheit sei, bildet somit den eigentlichen Kern des Romans. Die Figuren werden demnach nicht nur mit dem Bösen konfrontiert, sondern stellen ihre eigenen Handlungen in Frage.

Im Zuge dessen werden auch die klassischen Fantasy-Völker in ein neues Licht gerückt und weitere vollkommen neue Völker eingeführt. Das Ausformen der phantastischen Welt ist Nebensache und kommt nur in geringerem Ausmaß zum Ausdruck.

Motivanalyse:

Der Fluch der Halblinge zeichnet sich durch mehrere zentrale Motive aus, die den gesamten Handlungsverlauf beeinflussen. Demgegenüber sind auch Motive anzutreffen, die direkt an eine Figur gebunden sind und deren Charakter und Eigenschaften auszeichnen.

²⁷⁰ Burrows (2012), S. 408-409.

²⁷¹ Burrows (2012), S. 85.

Dem Genre entsprechend ist das *Abenteuer*-Motiv auch für diesen Roman als Kernmotiv festzuhalten. Der Protagonist wird gleich zu Beginn mit einem Ereignis konfrontiert (dem Mord an Magister Brychan) und tritt aufgrund dessen seine Reise an. Er entscheidet demnach nicht selbst, dieses Abenteuer zu bestreiten, sondern wird aufgrund dieses Umstands dazu gedrängt. Im Zuge seines Abenteuers muss Fionn mehrere Aufgaben erfüllen und sieht sich mit unterschiedlichen Rätseln konfrontiert. Er erforscht zudem einen Teil der Welt, nachdem er die Stadt Sïthbaile verlässt und im Zuge seiner Aufgabe unterschiedliche Orte bereisen muss. Jeder neue Schauplatz liefert dabei einen Einblick in das Weltgefüge und die verschiedenen Lebensweisen der Völker und Figuren. Diese sind allerdings weniger präsent als Fionns tatsächliches Ziel. Auch andere Figuren, wie Tiw, Cady oder Ian, die sich während Fionns Reise in Sïthbaile aufhatten, werden immer wieder mit verschiedenen Herausforderungen konfrontiert. Im Gegensatz zu anderen Romanen ist das Abenteuer-Motiv hier nicht an die Eigenschaften der Hauptfigur gebunden, sondern an die wesentliche Nebenfigur Tuagh, einen kampferprobten und ehrbaren Mann, der dem Abenteuer einhergehenden Gefahren trotzen und Fionn beschützen kann. Auf Fionn selbst trifft demgegenüber das Motiv des *Sonderlings* zu, welches sich in erster Linie an seine äußere Erscheinung und sein Volk knüpft. Insbesondere zwischen Fionn und Tuagh entwickelt sich eine tiefere Freundschaft, wohingegen andere Figuren eher Zweckbündnisse eingehen. Somit kann Freundschaft zwar als Motiv hervorgehoben werden, sie ist allerdings nicht der handlungstreibende Grund. Dies zeigt auch Fionns Beziehung zu Cady, die trotz seiner Liebe zu ihr in den Hintergrund rückt.

In Hinblick auf die Entstehung der Handlung ist daher die *verschmähte Frau* als Kernmotiv anzusehen, da die gesamte Handlung nur aufgrund der von Ragna Dubh Sùil gewollten Rache an Peredur zustande kommt. Umgekehrt möchte allerdings auch Peredur an Ragna Rache für den Mord an seiner Frau und Tochter nehmen. Eng an dieses Motiv geknüpft ist daher auch die *Doppelliebe* bzw. der Mann, der sich zwischen zwei Frauen befindet, von denen er nur eine auswählen kann. Das Motiv der *Frau* wird zudem im Roman differenziert behandelt. So finden sich nicht nur die verschmähte Frau, sondern auch die *identitätssuchende*, die *vorbildliche* und die *schöne Frau*.

Die *identitätssuchende Frau*, die als Opfer ihres Geschlechts betrachtet wird, ist an die Zwergenfrau *Valnir* geknüpft, die sich als Mann verkleidet unter die Fiandur mischt, da ihr als Frau die Möglichkeit, zum Schwert zu greifen, verwehrt bleibt. Sie symbolisiert dadurch zwar eine erfolgreiche Selbstbehauptung in einer von Männern dominierten Welt, erleidet gleichzeitig allerdings einen Identitätsverlust. Eine vollständige Gleichberechtigung

zwischen Mann und Frau bleibt aus und wird im Roman bei den Zwergen nicht durchgesetzt. Die *vorbildliche Frau* ist an die Bogin Cady geknüpft, da sie sich im Interesse der Gemeinde, der Familie und dem Geliebten aufopfert, in dem sie aus dem Gefängnis flüchtet, obwohl sie sich den Gefahren bewusst ist. Als besonderes Motiv sticht zudem die *emanzipierte Frau* hervor. Dies erweist sich vor allem in Hinblick darauf, dass die Fantasy sich meist an mittelalterlichen Strukturen orientiert, als wesentlich. So obliegt nicht nur die Oberste Gerichtbarkeit und Herrschaft einer Elbenfrau, der *Àrdbéana*, sondern es werden auch die Fiandur durch die Elben *Màni* und *Màr* unterstützt, die sich als hervorragende Kämpferinnen auszeichnen. Dem gegenüber gestellt findet allerdings auch das Bild der *schönen Frau* seinen Platz und wird durch Hafren thematisiert:

[...] angeführt von einer ätherischen Elbenfrau mit silbernen Haaren, eine Schönheit, wie Peredur sie noch nie erblickt hatte, geschweige denn ein anderer in seinem Heer.²⁷²

»Sie war so schön«, murmelte Peredur versunken. »Die Sonne ging auf und nie wieder unter. Es gab nichts, was sich mit ihr vergleichen ließ. Zart und zerbrechlich, und doch so stark. Sie wusste genau, was sie wollte und wie sie es vorbringen musste. Sie vereinte Anmut und Güte als höchste Tugenden in sich, und sie besaß einen unnachahmlichen Humor, was für eine Elbenfrau wirklich ungewöhnlich ist. Das war sie selbst, ihr ganzes Sein.«²⁷³

Höher zu werten ist auch das Motiv der *Ehre*, das hier allerdings zeitgleich an ein gesamtes Volk gebunden ist sowie an einzelne Figuren. Demzufolge möchte Fionn die Ehre seines Volkes retten, indem er sie aus der Gefangenschaft befreit, als ehrenhafte Figuren gelten hingegen Peredur, sein Bruder Asgell und der Hochkönig Alskár, wobei diese Ehre an einen höheren Rang und tugendhaftes Verhalten gebunden ist. Die Ehre kommt zudem klar durch für das Motiv typische Metaphern zum Ausdruck; denn nicht nur König Alskár erhält den Beinamen „der Strahlende“²⁷⁴, sondern auch Peredurs königliches Aussehen überwältigt Fionn und seine Begleiter mehrmals und wird mit „strahlend“ in Verbindung gebracht: „Aus seinen bernsteinfarbenen Augen strahlte ungeheure Willenskraft, die Furchen der Gram waren aus seinem Antlitz verschwunden.“²⁷⁵

In Zusammenhang mit Peredur steht zudem das Motiv des *gestohlenen Herzens*. Da Ragna ihm sein Herz auf magische Weise entrissen hat, kann er keine Liebe mehr empfinden, zugleich aufgrund dieses Fluchs auch nicht sterben. Der Fluch hält somit zwar seinen Körper am Leben, gleichzeitig entrißt er ihm jegliches Gefühl, weswegen er auch nicht dazu fähig ist, seinen Bruder wieder zu finden. Das Herz wird mit dem geraden und richtigen

²⁷² Burrows (2012), S. 365.

²⁷³ Burrows (2012), S. 366.

²⁷⁴ Burrows (2012), S. 411.

²⁷⁵ Burrows (2012), S. 373.

Weg verbunden, weswegen Peredur auf den Ruf des Herzens nicht folgen kann, sondern Fionns Hilfe benötigt.

Auch die *Vorausdeutung* findet in geringem Maß Einzug in den Roman. So haftet an dem Namen *Peredeur* die Prophezeiung, dass der Mann das Land erneut retten wird. Prophezeiungen, Träume, Visionen und Vorausdeutungen sind für das Genre nicht unüblich und mit dem Wunsch des Menschen, in die Zukunft blicken zu können, verbunden. Diese Vorausdeutung hat keinen Einfluss auf die Charakterisierung der Figur selbst, sondern dient als Information für den Leser und zur Ausformulierung der phantastischen Welt.

Letztlich übernimmt auch der *Verrat* eine handlungstragende Rolle. Ragnas Sohn *Ingbar*, der sich unter die *Fiandur* mischte, bricht dieses Treueverhältnis, um seiner Mutter zu dienen. Er wendet sich damit der Sache ab, der er sich verpflichtet hat, um seiner Familie treu zu bleiben. Dass es sich auch hier nicht um einen bloßen bösen Zweck handelt, zeigt sich, als *Ingbar* Ragnas Liebhaber, Hauptmann *Tiarnan*, kurz nach der Offenbarung seines Verrats ersticht, um sich von seiner Mutter loszusagen.

Auf *Der Fluch der Halblinge* treffen darüber hinaus nicht alle Fantasy-Motive der High-Fantasy zu. Die Handlung wird zwar durch ein klares Ziel des Helden *Fionn* vorangetrieben, der genretypische Kampf von Gut gegen Böse wird hier allerdings nur in einem geringen Ausmaß behandelt und direkt innerhalb des Romans in Frage gestellt. Dennoch müssen die Protagonisten eine lange Reise auf sich nehmen und im Zuge dessen viele Abenteuer bestreiten, die sie mehrmals von ihrem eigentlichen Auftrag abbringen. Daran geknüpft wird die Anderswelt erkundet, wobei verschiedene phantastische Geschöpfe einen Auftritt erhalten. Auch übernatürliche und magische Elemente entscheiden letztlich nicht nur den Kampf zwischen *Peredur* und *Ragna*, sondern ermöglichen diesen erst. Die Figuren werden zudem mehrmals an ihre körperlichen und seelischen Grenzen gebracht. So muss beispielsweise *Fionn* eine Folter und den tagelangen Aufenthalt in einer Zelle über sich ergehen lassen, um den *Fiandur* beitreten zu können, oder *Cady* sich bei ihrer Flucht aus dem Gefängnis verzweifelt durch ein dunkles unterirdisches Labyrinth kämpfen.

Insbesondere die Fantasy-Völker werden in ein neues Licht gestellt. So erinnern die *Bogins*, die das primär behandelte Volk des Romans darstellen, zwar um optisch und charakterlich an die von Tolkien erschaffenen *Hobbits*, allerdings unterscheiden sie sich im Detail maßgeblich von ihren *Vorlagen*. Denn sie leben als Sklaven unter den Menschen, verfügen über die Fähigkeit, sich unsichtbar zu machen oder haben empfindlichere Füße als die bekannten *Hobbits*, die niemals Schuhe tragen. Auch die namensgleichen *Elben* gelten motivtypisch in diesem Roman zwar als unsterbliche, weise und schlanke Lebewesen mit spitzen

Ohren, doch auch diesem Volk werden mehrere Facetten zugeordnet. Sie leben zusammen mit den Menschen in Städten und sind nicht als Einzelgänger-Volk bekannt, das nur in Wäldern anzutreffen ist. Die Elben leben allerdings auch hier nur in schön bepflanzten Gebieten. Zudem werden den Elben die Schwarzalben „Myrkalf“ gegenübergestellt, die den bösen Gegensatz der reinen und guten Wesen bilden. Die „Tylwytheg“, auch „das schöne Volk“ genannt, werden hingegen als Elbenvolk angeführt, das dem klassischen Bild eines abseits der Zivilisation lebenden Stammes entspricht, der über starke magische Kräfte verfügt, die im Einklang mit der Natur stehen. Neben den bekannten Goblins, Ogern, Trollen und Zwergen werden zudem vollkommen neue Völker, wie „Pixies“ oder „Pougies“ in die phantastische Welt eingliedert. Orcs sind in diesem Roman hingegen nicht anzutreffen. Motive der phantastischen Literatur, wie beispielsweise der *Doppelgänger*, der nur in Hinblick auf den Namen *Aladís* vorkommt, finden nur in geringem Maße Einzug in den Roman.

Raumkonzeptionsanalyse:

In *Der Fluch der Halblinge* handelt es sich bei der phantastischen Welt *Albalon* um den einzigen Raum, in dem sich die Handlung ereignet. Es finden somit keine Wechsel in eine weitere Welt statt. Demnach liegt ein Einweltenmodell vor, welches *Albalon* als Primärwelt definiert, die sich gemäß dem Genre als mittelalterliche Fantasy-Welt auszeichnet, in der übernatürliche Ereignisse uns bekannte Naturgesetze brechen. *Albalons* Geographie zeichnet sich zudem durch Ländergrenzen aus, die jeweils mit einer starken Klimaveränderung einhergehen, wodurch sich auch Flora und Fauna deutlich von unserer realen Welt unterscheiden.

Der vergiftete Boden endete so abrupt, wie er auf der anderen Seite begonnen hatte, und schon im nächsten Moment hatten alle den Schrecken des verfluchten Landes vergessen.²⁷⁶

Demzufolge sind auch alle Schauplätze rein phantastisch und ähneln keinem Ort der realen Welt. Ortsbeschreibungen knüpfen dabei an die im Roman vorkommenden Motive an. Aus diesem Grund ist auch der Lebensraum der Figuren und im Speziellen der einzelner Völker mit bekannten Klischees in Verbindung gesetzt.

Aus dem hügeligen Gelände links und rechts der Allee, auf der sie sich die ganze Zeit in unverfrorenem Mut voranbewegten, sah Fionn nun mehr und mehr Elbenhäuser, die sich deutlich von denen der Menschen unterschieden. Jedes Gebäude stand für sich, häufig auf Stelzen, von Bäumen und Büschen umwuchert.²⁷⁷

²⁷⁶ Burrows (2012), S. 322.

²⁷⁷ Burrows (2012), S. 88-89.

Elben sind daher beispielsweise an das festgefahrene Bild eines naturverbundenen Lebenswesens geknüpft und werden von den Menschen differenziert, welche der Natur weniger Stellenwert einräumen. Menschenstädte sind daher durch ihre mittelalterliche Architektur hervorgehoben. Besonders deutlich zeigt sich dies anhand des aus Stein erbauten, prachtvollen Palasts in *Sithbaile*, der auf einem Hügel über der dicht besiedelten Stadt thront. Der Lebensraum der Zwerge wird von den Figuren nicht aufgesucht, allerdings wird auch hier von einem Volk gesprochen, das es vorzieht, in Mienen zu leben. Die Schauplatzgestaltung orientiert sich demnach an den von Tolkien vorgegebenen Volksbildern, die beim Leser ein gewohntes Schema abrufen und sich an dessen Erwartungshorizont und Erfahrungsschatz bedient.

In Hinblick auf das Abenteuer-Motiv werden von den Figuren unterschiedliche Schauplätze dieser Anderswelt besucht. Der Roman ist dahingehend mit einer beiliegenden Karte ausgestattet, die den Lesern einen groben Überblick über das Südreich der Welt *Albalon* gewährt. Insgesamt sind hier allerdings nur acht Orte namentlich erwähnt, von denen im Zuge der Erzählung nur vier (*Clahadus*, *Du Bhinn*, *Plowoni* und *Sithbaile*) tatsächlich be-reist werden. Die Leser erhalten somit keine Informationen über weitere Orte, die zwischen den großen Städten liegen, von den Figuren aber ebenfalls aufgesucht werden. Es wird demnach trotz der optischen Darstellung die Phantasie des Lesers gefordert, da die Karte als einfache Richtlinie dient, welche die Vorstellungskraft nur in geringem Maß zügelt. Dies zeigt sich auch durch die im Text teils marginale Beschreibung der Schauplätze, die meist ohne genaue Ortsangabe erfolgt.

Und so ließen sie Uskafeld hinter sich und zogen dem Unbekannten entgegen.²⁷⁸

Am Abend lagerten sie in einer Senke.²⁷⁹

Sie ließen die Hügel hinter sich und ritten in ein bewaldetes Sumpfggebiet.²⁸⁰

Am Ende eines Waldes führte ein Pfad auf ein Dorf zu; ungefähr zwanzig Hütten aus Lehm und Ried, mit einem gestampften Platz in der Mitte, auf dem der Brunnen errichtet war.²⁸¹

Gegen Mittag erreichten sie eine Hügelkuppe. Inmitten eines Tales, umgeben von gewaltigen Waldhügeln, fanden sich zwei Dörfer. Eines am Ostrand, eines am Westrand. In der Mitte zwischen beiden mäanderte ein Fluss dahin.²⁸²

²⁷⁸ Burrows (2012), S. 217.

²⁷⁹ Burrows (2012), S. 219.

²⁸⁰ Burrows (2012), S. 253.

²⁸¹ Burrows (2012), S. 120.

²⁸² Burrows (2012), S. 222.

„Das Unbekannte“, „eine Senke“, „ein bewaldetes Sumpfgebiet“ und „ein Dorf“ sind nicht konkretisiert und konvertibel. Die angeführten Zitate zeigen somit, dass sich die Schauplatzbeschreibungen meist nicht nur auf einen oder wenige Sätze reduzieren, sondern auch, dass vielen Orten keine Namen gegeben werden. Eine solche Ortsnamenlosigkeit trifft allerdings nur auf Schauplätze zu, die während der Reise zum eigentlichen Ziel aufgesucht werden. Vollkommen konträr verhält es sich bei Orten, denen ein innerfiktionaler historischer Hintergrund zugeschrieben wird.

Zügig passierten sie nun die westlichen Ausläufer eines kleineren Gebirges; das Gelände wurde uneben und zunehmend felsiger. Aber es war auch immer dichter bewaldet, und den Namen »Großer Tann« führte das Gebiet nicht zu Unrecht. Auf der anderen Seite, erfuhr Fionn, begann die Ebene, und Clahadus war nicht mehr weit davon entfernt.²⁸³

Der Ort wird als „Großer Tann“ betitelt, erhält allerdings keinen weiteren Auftritt in der Erzählung, sondern dient lediglich dazu, die phantastische Welt näher auszuformen. Primär erhalten nur Städte oder größere Gebiete einen eigenen Namen. Dies zeigt zudem, dass eher unwesentliche Schauplätze nicht konstant und in gleichem Ausmaß beschrieben werden. Aber auch Orte, an denen die Figuren längere Zeit verweilen, sind meist in ähnlicher Form beschrieben und werden in Hinblick auf den Detailreichtum nicht differenziert betrachtet. Die Beschreibung der Landschaft beschränkt sich beispielsweise meist auf wenige Zeilen und rückt damit deutlich in den Hintergrund. Dies deutet darauf hin, dass Aktionsszenen, Dialoge und Reflexionsszenen einen höheren Stellenwert einnehmen. Die Beschreibung der Schauplätze ist zudem immer an die Stimmung sowie geistige bzw. körperliche Verfassung der Figur gebunden.

Sie zerzten ihn in ein Zimmer, die Tür schlug zu, und der Schlüssel wurde umgedreht. Dann wurde Pirmin die Kapuze abgenommen, und er blinzelte. Der Raum war abgedunkelt, die Läden vor dem Fenster waren verschlossen. Der Oberste Haushofmeister konnte kaum etwas erkennen, seine Augen waren vor allem bei Dämmerlicht nicht mehr sonderlich gut.²⁸⁴

Das Zitat zeigt, dass der Blick des Lesers klar der Wahrnehmung von Pirmin folgen soll und der Schauplatz somit aufgrund der schlechten Sehkraft der Figur weniger detailliert beschrieben ist. Der Fokus wird klar auf die Perspektive und das Innenleben der Figuren gelegt und nicht auf die Welt an sich. Dies zeigt sich auch im Hinblick darauf, dass sich bei der Beschreibung von Umgebungen stets an den Erfahrungsschatz der jeweiligen Figur bedient wird. So stellt beispielsweise Fionn häufig Vergleiche mit ihm bekannten Orten her, um neue Erkundungen zu differenzieren.

²⁸³ Burrows (2012), S. 222.

²⁸⁴ Burrows (2012), S. 235.

Es war eine riesige Höhle, eine Halle gewaltigen Ausmaßes, und in sie hinein war eine Bibliothek gebaut, die hundertmal so groß sein musste wie die von Meister Ian Wispermund. Wenn das überhaupt reichte.²⁸⁵

Eine Schauplatzbeschreibung erfolgt daher nie neutral, sondern ist immer direkt an die Gedankenwelt der Figur geknüpft. Leser wissen zwar nicht, wie groß Ians Bibliothek ist, durch Fionns Staunen wird allerdings Nähe zur Figur hergestellt und ein authentisches Weltbild geschaffen.

Die Frequenz der Schauplatzwechsel ist während Fionns Reise deutlich höher, als wenn er oder andere Figuren in einer Stadt verweilen. Demzufolge werden unwesentlichere Schauplätze häufiger von neuen Umgebungen abgelöst als wesentliche Schauplätze, die öfter als ein Mal im Roman vorkommen. Die Schauplatzwechsel sind zudem nicht an die Gliederung des Romans gebunden, da sie sowohl innerhalb eines Kapitels als auch im Kapitelübergang wechseln oder beibehalten werden. Zudem üben auch die häufigen und plötzlichen Perspektivenwechsel einen starken Einfluss auf Schauplatzänderungen aus.

Die Ausformung der phantastischen Welt rückt daher in den Hintergrund und der Roman kann als handlungstreibend betrachtet werden. Dies zeigt sich insbesondere daran, dass das Betreten von wesentlichen Schauplätzen, wie *Clahadus*, *Du Bhinn* oder *Sithbaile* meist mit einem besonderen Einschnitt im eigentlichen Geschehen verbunden ist, wohingegen andere Schauplätze meist nur mit Nebenhandlungen verknüpft sind. Auch das Zusammentreffen von Figuren ereignet sich stets direkt nach einem Ortswechsel und ist daher von dessen Frequenz abhängig.

Zeitkonzeptionsanalyse:

Die Lesezeit für den gesamten Roman beträgt ca. 8 Stunden und 54 Minuten gemessen an einer durchschnittlich benötigten Lesezeit von 80 pro Seite bei insgesamt 404 Seiten. Da sich innerhalb des Romans kaum genaue Zeitangaben finden und eine korrekte Angabe der vergangenen Zeit aufgrund der häufigen Perspektivenwechsel nicht möglich ist, kann hier nur eine Schätzung vorgenommen werden. Gemessen an Fionns langer Reise kann von mindestens drei vergangenen Wochen ausgegangen werden. Die Lesezeit, und damit einhergehend auch die Erzählzeit, liegt daher insgesamt deutlich unter der erzählten Zeit.

Bereits innerhalb des zweiten Kapitels zeigt sich in Hinblick auf die zeitliche Gestaltung des Romans, dass sich bewusst an Anachronien bedient wird. So wird im ersten Kapitel („Der Tag danach“²⁸⁶) zwar Fionns Flucht chronologisch erzählt, als der Bogin allerdings

²⁸⁵ Burrows (2012), S. 351.

²⁸⁶ Burrows (2012), S. 7.

auf den Wanderkrieger Tuagh trifft und diesem von seinen Erlebnissen erzählt, die ihn zur Flucht veranlassten, kommt es im zweiten Kapitel zu zehn zeitlichen Wechsel, die jeweils durch einen Absatz markiert sind. Obwohl Fionn hierbei von seinen Erlebnissen erzählt, wird die gewohnte personale Erzählperspektive beibehalten und nicht in eine Ich-Perspektive verändert, die für die Erzählung allerdings die zu erwartete Form bilden würde. Der Zeitwechsel ist in diesem Fall nicht an die Erzählperspektive gebunden; es kommt allerdings im Zuge dessen zu einem häufigen Situations- und Ortswechsel, da sich von der eigentlichen Handlung (Fionn und Tuagh befinden sich im Gasthaus und unterhalten sich²⁸⁷) abgewendet und stattdessen früheren Ereignissen (einen Tag zuvor, als Fionn sich im Haus seines Herren aufhält und seinen Geburtstag feiert²⁸⁸) zugewendet wird. Die häufigen Rückblicke im zweiten Kapitel sind als besonders markant einzustufen, da mehrmals von der eigentlichen Zeitstruktur abgewichen wird und Leser dem zeitlichen Verlauf hier besondere Aufmerksamkeit schenken müssen. Die Anachronie ist zwar nicht an den Perspektivenwechsel gebunden, sondern bewusst als narratives Element eingebaut, im Gegensatz dazu sind Zeitstillstände allerdings immer an Perspektivenwechsel gekoppelt. So befinden sich die Figuren nach einem Wechsel meist an demselben Ort und die Handlung setzt dort fort, wo sie geendet hat. Die einzige Ausnahme bilden hierbei Perspektivenwechsel bei Figuren, die sich an dem gleichen Ort befinden.

Einzelne Textpassagen zeigen zudem deutlich, dass dem zeitlichen Verlauf der Handlung wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird, da häufig nur sehr vage Zeitangaben zu finden sind. Diese liegen häufig darin begründet, dass die Figur, aus deren Perspektive die Handlung geschildert wird, meist selbst im Unklaren darüber ist, wie viel Zeit bereits verstrichen ist.

Da Cady keinerlei Zeitgefühl hatte und nicht einmal abschätzen konnte, wie lange eine ihrer Fackeln brannte, ging sie so lange, bis sie fast im Gehen einschief.²⁸⁹

Nicht nur ein verlorenes Zeitgefühl, sondern auch ungenaue Zeitangaben, wie beispielsweise Sätze, die durch das Adverb „Irgendwann“ eingeleitet werden, sind häufig an Textstellen festzumachen, an denen die Figuren an emotionale oder körperliche Grenzen stoßen:

Irgendwann hörte Cady auf zu weinen und tastete sich durch das finstere Gewölbe voran.²⁹⁰

Irgendwann döste Fionn trotz der Geisterschlacht ein, die Erschöpfung war zu groß.²⁹¹

²⁸⁷ Vgl. Burrows (2012), S. 25-30.

²⁸⁸ Vgl. Burrows (2012), S. 31-53.

²⁸⁹ Burrows (2012), S. 230.

²⁹⁰ Burrows (2012), S. 237.

²⁹¹ Burrows (2012), S. 309.

Irgendwann – er hatte längst aufgehört, die Tage zu zählen – war der junge Bogin nur noch ein wimmerndes Bündel [...] ²⁹²

Irgendwann, als das Zittern nachließ, schob er die Plane ein Stück beiseite und beobachtete das Treiben dort draußen, aus weiter, sehr weiter Entfernung. ²⁹³

Ähnlich der Schauplatzbeschreibung ist auch die Zeitkonzeption an das Empfinden der Figuren gebunden. Die Leser erfahren den zeitlichen Verlauf nur dann, wenn sich auch die Figur darüber bewusst ist. Das Innenleben der Figuren ist somit auch für den stilistischen Einsatz von Zeitwörtern wesentlich. Durch ungenaue Zeitangaben kommt es dabei meist zu einer unbewussten Zeitdehnung, die sich aufgrund des seelischen Konflikts der jeweiligen Figur ergibt. Im Gegensatz dazu sind konkrete Zeitangaben meist mit einer hohen Zeitraffung verbunden. Mehrere Tage oder vergangene Stunden werden dabei häufig in nur einem Satz zusammengefasst, um die Handlung voranzutreiben:

Drei Tage später, als er gerade auf dem Weg zu der Besprechung mit dem Schreiber war, wurde Pirmin plötzlich von hinten eine Kapuze übergestülpt, und er wurde fortgezerrt. ²⁹⁴

Sie hatten noch einen Tag, dann war die Ödnis erreicht. ²⁹⁵

Sie verließen das Dorf früh am Morgen; das Fest hatte gerade erst geendet, und eine Menge volltrunkener Zecher lagen verstreut zwischen Tischen und Bänken. ²⁹⁶

Am nächsten Morgen stand Cady früh auf. ²⁹⁷

Dennoch wird selbst beim Voranschreiten mehrerer Tage nicht immer eine konkrete Zeitangabe verwendet, weswegen kein genauer chronologischer Handlungsverlauf angegeben werden kann.

Die Tage vergingen in Sithbaile wie alle anderen. ²⁹⁸

Und so vergingen die Tage. ²⁹⁹

Für die nächsten Tage waren sie alle froh über das Wundermittel. ³⁰⁰

Es dauerte Stunden, bis Peredur endlich Zeit fand, sich seinen Gefährten und Freunden zu widmen, die geduldig in einem kleinen Audienzsaal gewartet hatten – bei guter Bewirtung. ³⁰¹

²⁹² Burrows (2012), S. 165.

²⁹³ Burrows (2012), S. 11-12.

²⁹⁴ Burrows (2012), S. 235.

²⁹⁵ Burrows (2012), S. 270.

²⁹⁶ Burrows (2012), S. 251.

²⁹⁷ Burrows (2012), S. 296.

²⁹⁸ Burrows (2012), S. 276.

²⁹⁹ Burrows (2012), S. 164.

³⁰⁰ Burrows (2012), S. 221.

³⁰¹ Burrows (2012), S. 400.

Zusätzlich kommt es auch bei kürzeren Textpassagen zu Zeitraffungen, wie beispielsweise Kampfszenen oder alltäglichen Abläufen.

Der Kampf war plötzlich vorbei.³⁰²

Das Erzähltempo bleibt somit nicht nur vage, sondern wird zusätzlich deutlich angehoben. Zeitliche Markierungen dienen somit lediglich einer groben Orientierung und sind nicht wesentlich für den eigentlichen Handlungsverlauf. Insgesamt kann daher festgehalten werden, dass Zeitsprünge zwar häufig an Absätze und die Gliederung des Romans gebunden sind, der Zeitverlauf allerdings aufgrund der Perspektivenwechsel und ungenauen Angaben vollkommen abstrakt und nicht nachvollziehbar ist.

Kompositionsstrukturanalyse:

Der Roman gliedert sich in 22 Kapitel, wovon die letzten beiden Kapitel allerdings als Epiloge ausgewiesen sind. Die Kapitellänge beträgt pro Kapitel durchschnittlich 19,65 Seiten. Das längste Kapitel bemisst sich dabei auf 27 Seiten, wohingegen das kürzeste Kapitel lediglich 11 Seiten umfasst. Es existiert kein Vorwort, stattdessen finden sich auf den letzten Seiten des Buches eine Dankesrede, ein Glossar und eine Widmung. Der Roman ist somit bewusst in mehrere Teile, die sich durch Überschriften abgrenzen, gegliedert, wodurch ein grober Überblick über den Handlungsverlauf vermittelt wird. Besonders auffällig bei der Gliederung dieses Romans ist, dass er im Gegensatz zu allen anderen betrachteten Werken über ein Inhaltsverzeichnis verfügt, wodurch Leser die Möglichkeit erhalten, sich bereits vor der Lektüre einen groben Überblick über den Aufbau des Romans zu verschaffen. Da jedes Kapitel nicht nur numerisch ausgewiesen ist, sondern auch mittels Tittel deklariert wird, der den Inhalt der jeweiligen Textpassage schlagwortartig umschreibt, werden Teile der groben Handlungsstruktur vorweggenommen. Auf der anderen Seite werden diese metanarrativen Elemente auch als spannungssteigernde Komponenten genutzt, denn sie geben Lesern lediglich ein grobes Bild über den Handlungsverlauf vor und sind meistens mehrere Arten zu deuten. So ist beispielsweise der Kapitelname „Der Verlust“³⁰³ sehr konkret und erschafft sofort die Assoziation, dass womöglich eine der Figuren ein schicksalhaftes Ereignis durchleben wird. Durch diese Vorwegnahme wird klar ein Spannungsbogen erzeugt: die Leser möchten wissen, wofür genau der Titel steht.

Weiters werden neben den Überschriften bis einschließlich Kapitel 8 innerfiktionale Zitate von *Dubh Sùil* angeführt. Zu diesem Zeitpunkt ist den Lesern nicht klar, wer Dubh Sùil ist,

³⁰² Burrows (2012), S. 261.

³⁰³ Burrows (2012), S. 276.

stattdessen erhalten sie lediglich die Information, dass es sich um einen Feind aus alter Zeit handelt, dessen Identität nicht bekannt ist. Die die Zitate dienen somit ebenfalls dazu, die Neugierde der Leser zu wecken und vermitteln darüber hinaus den Eindruck einer Historie. Eine nähere Betrachtung der einzelnen Kapitel zeigt allerdings, dass ihnen keine eindeutige Funktion zukommt, da sie Orts-, Perspektiven-, Situations-, und Zeitwechsel zu unterschiedlichen Teilen markieren. Auch der leere Raum zwischen den einzelnen Kapiteln wird unterschiedlich genutzt. So wird zwar häufig das, was zwischen den Kapiteln passiert, nicht erzählt, sondern durch einen Zeitsprung ausgelassen, an anderen Stellen wird die Erzählung allerdings an dem Punkt fortgesetzt, an dem das letzte Kapitel endete. Zudem werden Kapitel häufig durch *Cliffhanger* beendet, die dazu anregen, sofort weiterlesen zu wollen. Beispielhaft hierfür ist das Ende des achten Kapitels, in dem Fionn nach den Tagen im Verließ und der Folter erfährt, dass Tiw derjenige ist, der ihn gefangen nehmen ließ. Das Kapitel endet lediglich mit dem kurzen Satz „Es war Tiw.“³⁰⁴ und lässt den Lesern Zeit, diese Information zu verarbeiten und deren Neugierde bezüglich Tiws Beweggründen zu wecken, indem das folgende Kapitel bei Cadys Handlungsstrang im Palastkerker fortsetzt. Erst Kapitel 10 („Die Fiandur“³⁰⁵) setzt dann bei Fionn und Tiw fort. Fionns Schockmoment wird somit klar dazu genutzt, zum Weiterlesen zu motivieren.

Interessant ist in diesem Zusammenhang zudem, dass Absätze fast dieselbe Funktion erfüllen, wie Kapitel selbst. Denn auch Absätze werden in ihrer Funktion inkonsistent genutzt, und können daher ebenso einen Orts-, Szenen- oder Zeitwechsel bei gleichbleibender Erzählperspektive bedeuten. Lediglich ein Absatz, der zusätzlich mit einem Stern (*) markiert ist, steht immer für einen Perspektivenwechsel innerhalb des Kapitels.³⁰⁶ Die Textstrukturierung folgt daher keinem klaren Schema, sondern erscheint sehr willkürlich. Selbst die Gliederung in Kapitel kann aufgrund der Absatznutzung nicht als Strukturelement angegeben werden, da sie den Lesefluss zu gleichen Teilen fördern oder behindern.

In Hinblick auf die Haupthandlung zeigt sich zudem, dass das primäre Ziel, die Rettung der Bogins, zwar stets das Hauptaugenmerk auf sich zieht, die Erreichung des Ziels allerdings gemäß dem Abenteuermotiv durch Nebenhandlungen verhindert wird. Die Handlung wird somit zwar nicht gewechselt, ihr Ausgang allerdings verzögert, da Fionn mit der Suche nach Tiws Aufenthaltsort und Informationen über das verschollene Buch beschäftigt ist und demzufolge unterschiedliche Orte bereisen muss, die ihm nach und nach den

³⁰⁴ Burrows (2012), S. 172.

³⁰⁵ Burrows (2012), S. 189.

³⁰⁶ Vgl. Burrows (2012), S. 155.

richtigen Weg offenbaren. Er tappt somit im Dunkeln und jede neue Information dient der Spannungssteigerung; Nebenhandlungen, wie beispielsweise der Kampf gegen die Nachtwesen, die Rettung des Ogers Gru Einzahn, das Aufnahme ritual bei den Fiandur oder der Rivalitätskampf der beiden Dörfer auf dem Weg nach Clahadus dienen dazu, die Handlung aufzulockern und die phantastische Welt auszuformen.

6.3. Stilistische Analyse

6.3.1. Stilistische Analyse: Die Elfen

Wortstilistik:

Die erste Auffälligkeit, die sich bei der Untersuchung des Stils auf der Wortebene ergibt, ist die Kursivsetzung einzelner Wörter und Zitate. So kommt es durch die Kursivsetzung einzelner Wörter zu einer stilistischen Signalwirkung, die darauf abzielt, sie in Gedanken betonend hervorzuheben:

[...] Dir steht jetzt die Welt offen.«
»Es ist nicht die *Welt*, nach der ich mich sehne.«³⁰⁷

Durch die Kenntlichmachung des Substantivs *Welt* wird eine Anspielung auf den zuvor geäußerten Satz suggeriert. Häufig werden in Romanen auch genaue Gedankengänge von Figuren durch eine Kursivsetzung kenntlich gemacht, was bei *Die Elfen* jedoch nicht der Fall ist. Gedanken von Figuren werden hier nur aus personaler Erzählperspektive, ohne einer besonderen Signalisierung, angegeben. Auch eine Großschreibung einzelner Wörter wird nicht als stilistisches Mittel genutzt.

Eine Imitation von gesprochener Sprache wird einerseits durch das Setzen von drei Punkten (...) herbeigeführt, die dem Leser vermitteln, dass weitere Satzteile weggelassen werden und es zu einem Satzabbruch aufgrund einer Gesprächsunterbrechung kommt. Andererseits wird eine bewusste falsche Schreibweise einzelner Wörter verwendet, um Mündlichkeit nachzubilden. So wird in dem folgenden Beispiel zuerst der Satz von einem anderen Gesprächsteilnehmer unterbrochen und dann das Adjektiv *sensibel* bewusst falsch als *sinnssible* geschrieben, um Mandreds schlechte Aussprache bzw. seinen geringeren Bildungsgrad stilistisch zu markieren. Das falsch notierte Wort wird nicht kursiv gesetzt, um es zu akzentuieren, sondern fügt sich unscheinbar in den Textfluss ein.

»Diese Kameltreiber hätten sich ruhig ein bisschen großzügiger erweisen können. Zwanzig Silberstücke! Wie lange soll das reichen! Wenn ich daran denke, was sie Valiskar alles zugesteckt haben. Die machen das richtig, eure Brüder in der Oase.«

³⁰⁷ Hennen/ Sullivan (2004), S. 74.

»Das sind keine Brüder«, warf Nuramon ein. »Es sind...«
 Mandred winkte ab. »Ja, ich weiß. Sie haben mich wahrhaft beeindruckt. Sie sind wirklich sinnvolle Geister!«
 »Du meinst sensibel?«, fragte Farodin.
 »Elfenquatsche! Du weißt, was ich meine. Das ist doch was... Diese Wickelköpfe mit ihren Kamelen brauchen sie nur zu sehen, und schon sind sie ganz versessen darauf, ihnen Geschenke zu machen. Einfach toll... sennsiebel! Kein Köpfeinschlagen, keine Drohungen, kein böses Wort. Sie kommen und lassen sich beschenken. Und die Kameltreiber noch glücklich dabei. Müssen ganz schön harte Burschen sein, diese Elfen von Valemas.«³⁰⁸

Der Leser wird aufgrund der fehlenden Hervorhebung des bewusst eingebauten Orthografiefehlers, der ein Wortspiel und eine damit veränderte Leseart bildet, länger an dem unbekanntem Wort verweilen, wodurch es zu einer Unterbrechung des Leseflusses sowie einer damit verbundenen Verlängerung der Erzählzeit kommt. Erst nachdem sich das Wort im nächsten Satz aufklärt, kann der gewohnte Leserhythmus fortgesetzt werden. Zudem wird im weiteren Verlauf der Konversation mittels einer weiteren falschen Schreibweise durch eine Doppelung des Buchstaben *n* und einer Verlängerung des *i* durch die Schreibung *ie* eine Übertreibung und affektierte Aussprache nachgeahmt. Es zeigt sich außerdem, dass die drei Punkte vor dem Wort *sennsiebel* dazu dienen, eine Pause zu markieren.

Ein weiteres Beispiel für eine solch falsche Schreibweise, die einen niedrigen Bildungsgrad oder eine andere Abstammung signalisieren, findet sich auch an jener Stelle als Mandred sich in der Küche der menschenfressenden Trolle wiederfindet und der als dümmlich deklarierte Koch ihn bedroht:

»Machä Schluss jätzt!«³⁰⁹
 »Wirst gut schmäcken in Honikkrustä!«³¹⁰

Trotz dieser sehr harten Aussprache werden weitere Akzente nicht durch eine Akzentuierung der Worte, sondern lediglich durch einen Hinweis im beigefügten Satz hervorgehoben:

»Was willst du hier?«, fragte der Wächter mit schwerem Akzent in der Sprache der Fjordlande.³¹¹
 »Du weißt es wirklich nicht, nicht wahr?«, fragte er schließlich mit seinem schweren Akzent.³¹²

Es wird sich bei der Hervorhebung anderer Aussprachen demzufolge nicht nur an der falschen Schreibweise einzelner Begriffe und damit verknüpft an der Wortstilistik bedient.

³⁰⁸ Hennen/ Sullivan (2004), S. 396.

³⁰⁹ Hennen/ Sullivan (2004), S. 522.

³¹⁰ Hennen/ Sullivan (2004), S. 522.

³¹¹ Hennen/ Sullivan (2004), S. 479-480.

³¹² Hennen/ Sullivan (2004), S. 482.

Darüber hinaus werden in *Die Elfen* viele unterschiedliche Völker in die Handlung eingebunden, die aufgrund der Herkunft auch verschiedene Sprachen sprechen. Äußerungen, die in einer anderen Sprache gesprochen werden, sind im Roman jedoch direkt in der übersetzten Form vorzufinden. Dies zeigt sich besonders deutlich an der Stelle, als Mandred auf die gefangenen Elfen in der Nachtzinne trifft:

»Verstehst du Dailisch?«, fragte Mandred in der Sprache der Kentauren.
»Wer bist du?«, kam nun die Gegenfrage auf Dailisch.³¹³

Es wurde für den Roman somit keine eigene Sprache geschaffen, weswegen sich auch kein Vokabular einer fremden bzw. erfunden Sprache ausweisen lässt. Die Erschaffung von solchen Kunstsprachen geht auf Tolkien zurück, der mehr als ein Dutzend solcher Sprachen selbst konstruiert hat.³¹⁴ Da hier eine solche Kunstsprache ausbleibt, ist auch das vermittelte Gemeinschaftsgefühl der Völker weniger präsent als wenn sich diese tatsächlich in einer fremden Sprache unterhalten würden.

Ein weiterer Blick auf die sprachlichen Äußerungen der Figuren zeigt zudem, dass eine Verwendung von weniger gebräuchlichen Konjugationen der Verben dazu führt, dass der Sprachstil einerseits gehobener, andererseits aber auch altmodischer klingt. Ein Beispiel hierzu ist eine Aussage des Elfen Nuramon, der hier das im Präteritum und Konjunktiv II der 3. Person Singular stehende Verb *verlöre* verwendet:

[...] Und wenn ein Elf in den Menschenreichen stirbt, dann ist es nicht anders, als wenn ein Elf hier sein Leben verlöre. Denn der Tod unterscheidet nicht zwischen den Gefilden.«³¹⁵

Ein solcher Satz ist im alltäglichen Sprachgebrauch sehr selten zu hören, da in einem solchen Fall bei dem im aktiv stehenden Konjunktiv II auf Formen des Plusquamperfekts (*verloren hätte*) oder Futur I (*verlieren würde*) zurückgegriffen wird. Dies bedeutet, dass die Wortstilistik nicht nur darauf abzielt, gesprochene Sprache zu imitieren, sondern auch dazu dient, sie authentischer für das Genre wirken zu lassen. Bei diesem Beispiel findet sich zudem eine Personifizierung des Todes, da dieser eindeutig als Entscheidungsträger bestimmt wird, wodurch die Aussage zusätzlich einen gehobeneren Stil erlangt. Auch durch das Substantiv *Gefilde*, das hier für die Orte der Menschenwelt und Albenmark steht, lässt sich der Sprachgebrauch der Elfen als gehoben und gebildet beschreiben.

Der Großteil des Romans ist jedoch in einer einfachen sprachlichen Form gehalten. Gehobene oder altmodischere Ausdrücke werden meist nur von den Elfen gebraucht und

³¹³ Hennen/ Sullivan (2004), S. 504

³¹⁴ Vgl. Frostl (2006), S. 192.

³¹⁵ Hennen/ Sullivan (2004), S. 73.

finden in den sonstigen Textverlauf keinen Einzug. Das verwendete Vokabular ist daher stark an die einzelnen Figuren gebunden. Daher finden sich vulgäre Äußerungen – wie beispielsweise das Wort „Scheiße“ – nur bei Mandred, um ihn von den Elfen unterscheiden zu können.

Auch wenn in *Die Elfen* keine Kunstsprache geschaffen wurde, so finden sich dennoch vereinzelt Wörter, die nur in dieser Romanreihe existieren. Hierunter fällt beispielsweise das Wort „Barinstein“, das einen honigfarbenen, magischen Stein beschreibt, der warmes, nie erlöschendes Licht spendet. Er wird als Geschenk der Alben an die Völker definiert, als wertvoll und teuer beschrieben und findet sich nur in besonderen Einrichtungen, um dunkle Räume zu erhellen. Durch die Schaffung dieses Wortes und Gegenstandes, wird dem mittelalterlichen Ort eine Art technisches Leuchtmittel zur Verfügung gestellt, das sich allerdings in Magie begründet.

Andere Fachtermini können nur im Hinblick die *Seeschlacht* ausgewiesen werden. Es wird hierbei vorausgesetzt, dass die Leser mit dem Aufbau eines Schiffes vertraut sind, da Begriffe wie *Bug, Heck, Deck, Achterkastell, Vorderkastell, Schanzkleid* oder Schiffsbezeichnungen wie *Dreimaster, Galeere* oder *Kogge* verwendet werden.³¹⁶

Die Berechnung des LIX ermöglicht zudem eine prozentuale Angabe über den Anteil langer Wörter. Die ersten 6.979 gezählten Wörter ergeben dabei einen Wert von 23,8 %. Demzufolge ist der Text zu 76,2 % aus Wörtern mit weniger als sechs Buchstaben zusammengesetzt. Dies ermöglicht somit einen einfachen Textzugang.

Satzstilistik:

Auf eine nachempfundene Mündlichkeit wurde bereits im Unterpunkt *Wortstilistik* aufmerksam gemacht. Diese Imitation findet allerdings nicht nur auf Wortebene statt, sondern beeinflusst auch die Satzstrukturen. So werden bei Dialogen häufig Sätze abgebrochen oder nur selten mit einer ausschweifenden Umklammerung von Satzgliedern versehen. Manche Sätze werden sogar auf nur wenige Worte reduziert, um einen authentischen Gesprächsverlauf darzustellen.

»Hier könnt ihr sehen, wie groß unsere Hoffnung ist.«
In dem Seidentuch lag ein winziges Häufchen Sand.
»Ist das etwa ...«, begann Nuramon, sprach aber nicht weiter.³¹⁷

Mündlichkeit ist somit immer auch an eine bestimmte Situation gebunden, wie das angeführte Beispiel zeigt. Oralität wird durch den Bezug auf einen Gegenstand hergestellt, der

³¹⁶ Vgl. Hennen/ Sullivan (2004), S. 688-732.

³¹⁷ Hennen/ Sullivan (2004), S. 325.

sich durch das Adverb „Hier“ manifestiert und sich, wie im alltäglichen Sprachgebrauch, an einen Kontext bindet. Zudem wird der Satzbereich bei Nuramons Äußerung durch eine Aposiopese auf drei Wörter reduziert, um seine Überraschung zu bekräftigen, die sich durch Sprachlosigkeit äußert. Es handelt sich bei der Aposiopese somit um eine Sonderform der Ellipse, da der Satz abgebrochen und durch eine Pause markiert wird, um die emotionale Überwältigung zu verstärken. Satzglieder, die aus- oder weggelassen werden, bewirken somit eine Erhöhung des emotionalen Gehalts und stechen besonders hervor. Solche Aposiopesen kommen in dem Roman sehr häufig vor, ein Weglassen anderer Satzglieder findet sich jedoch auch ohne solche Satzabbrüche.

»Kann man damit auch Zauberbarrieren durchbrechen?«
»Gewiss.«³¹⁸

Antworten werden wie in diesem Beispiel sogar auf lediglich ein Wort begrenzt, um einen authentischen Gesprächsverlauf zu rekonstruieren.

Im Gegensatz zu den Beispielen direkter Reden zeigt sich in den narrativen Textpassagen zwar ein anderer Stil, dennoch lassen sich auch hier Aposiopesen finden:

Ihre Zunge konnte so scharf sein wie ein Messer! Aber sie küsste wie... Nein, nicht daran denken! Er schluckte hart. Bald würde er Vater werden. Aber sein Kind würde er niemals sehen. Ob es wohl ein Junge wurde?³¹⁹

Neben diesem Stilmittel kann auch die Isolierung als besonders häufig vermerkt werden. Sie offenbart sich durch das Trennen von Sätzen, die eigentlich durch ein Komma verbunden werden sollten. Eine solche Ausklammerung strebt nicht nur einen einfachen grammatikalischen Satzbau an, sondern wirkt sich auf die Leseweise der Sätze aus. Auch im bereits angeführten Beispiel findet sich eine solche Isolierung, da zwischen „werden“ und „Aber“ ein Punkt gesetzt wird. Durch den Wegfall des Satzgefüges wird nicht nur ein prägnanter Satz vermittelt, sondern auch die Lesezeit verkürzt und die Spannung gesteigert.

Eine solche Minimalverwendung von Satzgliedern zeigt sich besonders häufig, wenn kurze Sätze aneinandergereiht und eine Parataxe geschaffen wird. Dies vermittelt somit einerseits eine sprunghafte Leseweise, signalisiert jedoch auch Tempo, da der Text rascher erfasst werden kann.

Das Klicken der Hufe wurde schneller. Ein letzter Zug noch! Mandred hatte es geschafft. Er lag im Bannkreis der Steine.³²⁰

Die häufigere Verwendung von Punkten deutet somit auf eine Raffung von Ereignissen hin und lässt diese rascher erfassen. Die Wirkung wird durch die Verwendung der Parataxe

³¹⁸ Hennen/ Sullivan (2004), S. 613.

³¹⁹ Hennen/ Sullivan (2004), S.13.

³²⁰ Hennen/ Sullivan (2004), S.19.

somit knapp, stark und absolut. Durch die Ausklammerung kommt es zudem zu verstärkten Betonungen der jeweiligen Sätze, wie auch das folgende Beispiel zeigt:

Farodin schob sein Schwert zurück in die Scheide. Der Krieg war zu Ende. Doch er fühlte sich nicht wie ein Sieger.³²¹

Durch die Trennung wird der letzte Satz besonders hervorgehoben, um das Ende des Krieges nicht nur als freudiges Ereignis anzuführen, sondern um die Verluste zu betrauern. Durch die Ausklammerung des Satzes wird somit eine kurze Lesepause herbeigeführt, welche dann die Wirkung des darauffolgenden Satzes erhöht.

Um eine stärkere Trennung von Sätzen zu erzielen werden darüber hinaus auch Semikola verwendet, die allerdings im Vergleich zum Punkt eine geringere Zäsur erzielen. Da es sich beim Semikolon um ein Interpunktionsmittel handelt, dessen Verwendung nicht vorgeschrieben ist, kann es als individuelles Stilmittel betrachtet werden.

Meistens übernahm Nuramon die Führung; er war angeblich talentierter darin, den verborgenen Alpenpfaden zu folgen.³²²

Mandred rutsche aus; sein Kopf schlug schwer gegen einen Felsbrocken, doch er fühlte keinen Schmerz.

Im ersten Satz erzielt das Semikolon eine ähnliche Wirkung wie ein Gedankenstrich oder eine Klammer, da eine kurze Denkpause eingelegt wird, ehe der weitere Satz mit besonderer Betonung folgt. Durch das Semikolon wird somit zwar eine Pause geschaffen, die aber gleichzeitig mit fließendem Übergang zum nächsten Satz mündet. Dies spricht für eine typografische Auflockerung und Differenzierung der beiden Sätze.

Im Hinblick auf besondere Satzstrukturen finden sich in *Die Elfen* darüber hinaus unterschiedlichste rhetorische Stilmittel, die Einfluss auf die Beschaffenheit der Sätze ausüben. Der *Vergleich* erweist sich hierbei als gängiges Stilmittel. So konnten beispielsweise bereits im ersten Kapitel elf Vergleiche notiert werden. Hierunter finden sich teilweise sehr komplexe Vergleiche, die dafür sorgen, dass die Sätze deutlich an Länge gewinnen.

Er sah in große Augen, so blau wie der Himmel an einem Spätsommertag, wenn Mond und Sonne zu gleich am Firmament standen.³²³

Dieses Beispiel zeigt einen sehr umfangreichen Vergleich, der sich bis in den Nebensatz zieht. Zudem werden in dem Roman Vergleiche stets mit Eigenheiten der innerfiktionalen Welt verknüpft. Dies zeigt sich auch im angeführten Beispiel, in dem deutlich auf die

³²¹ Hennen/ Sullivan (2004), S. 878.

³²² Hennen/ Sullivan (2004), S. 412.

³²³ Hennen/ Sullivan (2004), S. 19.

wunderbaren und idyllischen Jahreszeiten hingewiesen wird. Zudem sind Vergleiche immer mit der Perspektive der Figur verbunden.

Etwas streifte sein Herz wie ein kalter Luftzug.³²⁴

Und sah man es zu lange an, dann fühlte man sich trunken wie von schwerem, gewürztem Wintermet.³²⁵

Wenn er ausatmete war da ein leises Klirren, wie von Eiszapfen, die in hohen Tannenwipfeln aneinander schlugen, nur zarter.³²⁶

Die drei Zitate wurden alle aus dem ersten Kapitel entnommen, in dem sich Mandred auf der Flucht vor dem Manneber befindet und durch die kalte, von Schnee überzogene Hügellandschaft flieht. Die Vergleiche werden durch Angaben wie „ein kalter Luftzug“, „Eiszapfen“ und „Wintermet“ direkt mit der Stimmung, dem Ort und dem Wissen der Figur verknüpft. Dass dies auf alle Perspektiven und Orte zutrifft, zeigt auch das folgende Gegenbeispiel, das aus dem Kapitel *Silbernacht* stammt und aus Nuramons Sicht geschildert wird:

Dieses Licht aber war silbern. Und es zog nicht hoch über den Himmel, sondern es lag zwischen den Bäumen rings um sie herum, wie Schleier aus einem Stoff, den man aus Mondlicht gewoben hatte.³²⁷

Dies bedeutet, dass nicht nur der direkte Vergleich an sich bedeutsam für die Satzstrukturen ist, sondern immer auch die Figurenperspektive sowie der Ort des Geschehens.

Auch die rhetorische Figur *Anapher* kann diesbezüglich ausgewiesen werden, da sie, durch das Wiederholen des Wortes am Satzanfang, ebenfalls eine besondere Wirkung auf die Satzstruktur erzielt.

Wenn sie von den Leiden erzählten, standen ihr die Tränen in den Augen. Wenn sie von den Eskapaden Mandreds erzählten, da musste sie lachen, selbst wenn sie derb waren und ihre Geliebten Wörter in den Mund nahmen, die sie früher wohl schockiert hätten.³²⁸

Durch das Wiederholen der Konjunktion „Wenn“ wird somit satzübergreifend ein Textzusammenhang hergestellt. Es kommt aufgrund der eindringlichen Wiederholung somit zu einer verstärkten Wirkung der Sätze, wodurch sie sich vom Fließtext abheben.

Die Auswertung mittels LIX ergab zudem, dass sich die Satzlängen auf durchschnittlich 11 Wörter beschränken. Es wurden hierbei insgesamt 6.979 Wörter bzw. 630 Sätze ausgewertet, was den Buchseiten 7 - 31 entspricht. Die ersten Seiten des Romans zeigen somit bereits, dass sehr kurze Sätze gewählt werden und die Anzahl der Wörter – mit lediglich vier Wörtern – deutlich niedriger ist als der angenommene Durchschnitt von 15 - 20 Wörtern.

³²⁴ Hennen/ Sullivan (2004), S. 15.

³²⁵ Hennen/ Sullivan (2004), S. 17.

³²⁶ Hennen/ Sullivan (2004), S. 15.

³²⁷ Hennen/ Sullivan (2004), S. 301.

³²⁸ Hennen/ Sullivan (2004), S. 902.

Textstilistik:

Bei *Die Elfen* handelt es sich um einen sehr umfangreichen Fantasy-Roman, der seinem Genre entsprechend eine detaillierte Anderswelt sowie die darin lebenden Geschöpfe in den Mittelpunkt stellt. Demensprechend ist auch keine hohe Informationsdichte vorzufinden, da alle neuen Ereignisse und Begegnungen ausführlich mit der Gedankenwelt der Figuren verwoben sind. Dies zeigte sich beispielsweise auch bei der Figuren- und Schauplatzbeschreibung, die häufig mehrere Seiten Platz einnimmt. Alle Informationen werden den Lesern ausführlich geschildert und aus verschiedenen Perspektiven präsentiert. Dennoch bedeutet dies nicht, dass der Roman mager an neuen Informationen ist. Durch Zeitsprünge werden Leser immer wieder mit neuen Figurennamen und Schauplatzveränderungen konfrontiert. Es existiert daher kein konstantes Umgebungsumfeld und auch keine konstante Erzählperspektive. Die vielen Figuren- und Ortsnamen könnten den Textzugang somit erschweren, was sich negativ auf die Textverständlichkeit auswirken kann. Dem wirken allerdings ein einfacher Wortschatz sowie Satzbau entgegen.

Dies zeigt auch das Ergebnis der Berechnung des LIX, die einen Wert von 34,9 ergibt. Da der Wert für die ersten 6.979 Wörter unter 40 liegt, kann der Text im Hinblick auf Satzlängen und dem Anteil langer Wörter der Kinder- und Jugendliteratur zugeordnet werden. Die Textkomplexität wird demzufolge als sehr niedrig eingestuft. Der Text ist somit aufgrund seines Inhalts, nicht jedoch aufgrund von Satz- und Wortkomplexität, für ältere Leser geeignet.

Der Stil ist zudem aufgrund der verschiedenen Erzählperspektiven in Hinblick auf sprachliche Ausdrücke nicht konstant. Er zeichnet sich durch verschiedene stilistische Mittel aus, die sich durch den gesamten Roman ziehen und an unterschiedlichen Textstellen zu finden sind.

6.3.2. Stilistische Analyse: Märchenmond

Wortstilistik:

Auch in Märchenmond wird die Kursivsetzung bei Wörtern verwendet, um sie sprachlich hervorzuheben:

»Dein Revier?«, empörte sich der Bär. »Du weißt wohl nicht, wo du bist, du Tölpel. Du bist in *meinem* Revier, schon seit Stunden. (...)«³²⁹

Es handelt sich somit um ein bevorzugtes Stilmittel, da die Gespräche durch die andersartige Betonung lebhafter wirken und eine bessere sprachliche Imitation ermöglichen. Zudem wird sich in dem Roman weder an Fremdwörtern noch an besonderen Fachtermini bedient. Dies ist im Hinblick auf die Krankenhausszene zu Beginn und Ende des Romans interessant, da der Leser gerade in einem medizinischen Kontext Fachsprache erwarten würde. Die Gespräche der Eltern mit dem Arzt *Dr. Schreiber* sind jedoch nicht angeführt; stattdessen erhält der Leser einen Einblick in die Gedankengänge der Hauptfigur, welche das Gespräch nicht verfolgt. Durch diesen Kniff können somit Fachtermini weggelassen werden, die zwangsweise in dem Gespräch genannt werden müssten.

Doch nicht nur Fremdwörter, sondern auch Kraftausdrücke werden in Märchenmond tabuisiert, und nicht, wie beispielsweise in *Die Elfen*, ohne Bedenken von den Figuren geäußert. Beispielhaft für diesen Euphemismus sind folgende Textstellen:

»Leider doch. Ich konnte nicht viel erkennen – es ist finster dort unten wie in einem Bärena... ich meine wie in einer Bärenhöhle«, verbesserte Kelhim hastig.³³⁰

»Ganz einfach«, entgegnete Rangarig so ruhig wie möglich. »Du lässt meine Freunde unbehelligt über den See und ich verzichte darauf, dich mit deinem eigenen Schwanz zu füttern, du misratener Spross meiner Familie.«³³¹

Mittels Ellipse, die durch drei Punkte signalisiert wird, schafft das abgebrochene Wort „Bärena...“ eine kurze Sprechpause. Leser werden hier zwar erkennen, um welches Wort es sich eigentlich handelt, die Korrektur des Bären zeigt jedoch, dass ein bestimmtes sprachliches Niveau gehalten werden soll. Auch die Beschimpfungen des Drachen sind weniger extrem als sie für diese Situation angemessen wären. Diese Tabuisierung bzw. der Euphemismus ist ein weiteres Kennzeichen dafür, dass sich der Roman an jüngere Leser richtet und sich von dem zuvor betrachteten High-Fantasy Roman differenziert.

Darüber hinaus ist in *Märchenmond* keine Kunstsprache integriert. Auch lateinische Vokabeln, um beispielsweise magische Sprüche auszudrücken, sind in dem Roman nicht zu

³²⁹ Hohlbein (1983), S. 163.

³³⁰ Hohlbein (1983), S. 283.

³³¹ Hohlbein (1983), S. 291.

finden. Einzig durch die Verwendung mundartunüblicher Grammatik und das Einbinden altmodischer Partikel erkennen die Leser einen Unterschied zwischen dem Sprachgebrauch Märchenmonds und der real-fiktiven Welt.

So hat er es denn getan«, murmelte Tak.³³²

Durch die Verwendung der Partikel „denn“ erscheint der Satz gehobener bzw. altmodischer. Dies ist darauf zurückzuführen, dass „denn“ hier die moderne Partikel „also“ ersetzt. Die Aussage wirkt somit auch gefühlsbetonter und verstärkend.

Männer auf Pferden wie dem deinen.³³³

Hier findet sich eine Verwendung des Dativs, um ebenfalls eine gehobene Sprache zu implizieren; da der Dativ in der gesprochenen Sprache gegenwärtig eher selten gebraucht wird, kann dies zwar nicht direkt als Imitation der gesprochenen Sprache bezeichnet werden, allerdings wird in diesem Fall das Einbinden einer förmlichen Gesprächsform bewusst dazu genutzt, um die Andersartigkeit der Phantasiewelt auszuformen.

Satzstilistik:

Wie in *Die Elfen* wird sich auch in *Märchenmond* an drei Punkten bedient, um die Sprache auf semantischer und syntaktischer Ebene zu imitieren:

»Ihr verlangt von uns ... «

»Dass Ihr Caivallon verlasst«, bestätigte Themistokles.³³⁴

»Viele ... Männer?«, stotterte er.³³⁵

»Auch nicht ... «, sagte Themistokles mit bewusstem Zögern, »vor dem Schwarzen Lord?«
riwinn erstarrte. »Was ... sagt Ihr da?«³³⁶

Die Punkte erfüllen dabei unterschiedliche Funktionen: sie dienen einerseits dazu, Sätze zu unter- und abubrechen, den Lesefluss zu pausieren und damit nicht nur die von den Figuren gesprochenen Worte zu imitieren, und andererseits dazu, die Art und Weise zu beschreiben, wie diese gesprochen werden. Sie kommen daher, wie die Beispiele zeigen, insbesondere dann vor, wenn eine unsichere Sprechweise dargestellt werden soll, wie ein Erstaunen, Stottern oder Zögern.

Im Hinblick auf die Satzlängen können aufgrund der großen Textmenge keine genauen Angaben gemacht werden. Die Betrachtung ausgewählter Szenen zeigt jedoch, dass eher

³³² Hohlbein (1983), S. 145

³³³ Hohlbein (1983), S. 144.

³³⁴ Hohlbein (1983), S. 208.

³³⁵ Hohlbein (1983), S. 144.

³³⁶ Hohlbein (1983), S. 208.

kürzere Sätze verwendet werden, die sich oftmals sogar nur auf einen Hauptsatz beschränken. Eine Erhöhung der Satzlängen findet sich meist dann, wenn Handlungen oder Umgebungen beschrieben werden. Hier kommt es auch zu einer vermehrten Verwendung von Nebensätzen.

Die Glut des Feuers, über dem sie sich ein einfaches, aber wohlschmeckendes Abendmahl bereitet hatten, warf einen sanften roten Schimmer an die rauen Wände und erweckte die Schatten in den Ecken zum Leben.³³⁷

Im Gegenzug sind kürzere Sätze meistens dann vorzufinden, wenn Spannung aufgebaut oder ein schnelleres Lesetempo erzielt werden soll. Dies zeigt sich beispielsweise auch an Gliederungskernstellen, wie beispielsweise einem Kapitelanfang oder -ende. Die letzten Sätze des achten Kapitels zeigen beispielsweise sehr deutlich, dass dies auch mit der allgemeinen Textgliederung in Verbindung steht:

»Klar doch«, sagte Gorg ungerührt.
Kim ahnte, was nun kommen würde.
Er sollte recht behalten.³³⁸

Das angeführte Zitat zeigt, dass nicht nur kurze Sätze verwendet werden, um die Spannung am Ende des Kapitels zu erhöhen, sondern das Einbauen der Absätze eine zusätzliche, pathetische Wirkung erzielt. Eine ähnliche Darstellungsweise zeigt sich auch bei Szenen, die beim Leser Überraschung hervorrufen sollen:

Kim schrie entsetzt auf, als er das Gesicht des Schwarzen Lords sah.
Es war sein eigenes!
Der Schwarze Lord war niemand anders als er selbst!
Von einer Sekunde auf die andere begriff er alles. [...] ³³⁹

Es finden sich darüber hinaus in *Märchenmond* auch Sätze, die mittels Klammer oder Gedankenstrich getrennt werden, wodurch eine Parenthese erzeugt wird.

Kim aß, wusch sich (in ebendieser Reihenfolge, weil es ihm plötzlich kindisches Vergnügen bereitete, mit solchen erzieherischen Grundsätzen zu brechen) und wartete dann ab, was weiter geschah.³⁴⁰

Er blickte ins Gesicht des Schwarzen Lords – sein eigenes Gesicht – und alles, was er darin sah, waren Hass, Kältherzigkeit, Eigennutz und Bosheit.³⁴¹

Es zeigt sich, dass insbesondere die Klammern den Inhalt des eingefassten Satzteils funktionell verändern. Dieses Interpunktionszeichen findet sich in Romanen sehr selten und kommt auch in *Märchenmond* nur marginal zum Einsatz. Dies liegt darin begründet, dass Klammern meist einen schlechteren Stil assoziieren als Gedankenstriche oder das generelle

³³⁷ Hohlbein (1983), S. 196.

³³⁸ Hohlbein (1983), S. 168.

³³⁹ Hohlbein (1983), S. 400.

³⁴⁰ Hohlbein (1983), S. 343.

³⁴¹ Hohlbein (1983), S. 401.

Auflösen von sogenannten „Schachtelsätzen“³⁴². Eben diese Interpunktionszeichen zeigen jedoch sehr deutlich, welche Differenzen sich im Stil der Autoren festmachen lassen, da es sich hierbei um keine festgelegten Normen handelt. Dies ist auch gleichermaßen bei der Verwendung von Semikola der Fall, wie sich bereits in *Die Elfen* zeigte und auch hier zu finden ist:

Es war kein guter Schlag; schlecht gezielt und mit zu wenig Kraft geführt.³⁴³

Sätze, die durch ein Semikolon getrennt werden, finden sich sehr häufig in *Märchenmond* und werden meist statt eines Punktes eingesetzt, um die Zäsur zu verringern und den Sinn der beiden Satzeinheiten stärker miteinander zu verbinden. Es wird jedoch nie dazu verwendet, eine innere Gliederung von Aufzählungen zu ermöglichen, sondern immer nur als satzstilistisches Element.

In *Märchenmond* findet sich darüber hinaus eine Kursivsetzung ganzer Sätze, was den Roman stilistisch ebenfalls von *Die Elfen* unterscheidet:

Für einen kurzen Moment meinte Kim eine warnende Stimme zu hören, die ihm etwas zuflüsterte. *Gerade was harmlos erscheint, mag eine tödliche Gefahr bergen.* Aber der Gedanke entschlüpfte ihm, bevor er ihn zu Ende denken konnte, und wenige Augenblicke später hatte er ihn schon vergessen.³⁴⁴

Durch die kursive Schriftauszeichnung des gesamten Satzes wird typografisch ein innerer Monolog impliziert, der sich von einer indirekten Rede abhebt. Die Sichtbarmachung des Satzes vereinfacht es den Lesern, den Gedankengang von Kim nachzuempfinden und die warnenden Worte deutlicher erfassen zu können. Auch als Kims Körper von dem Orakel übernommen wird und er ein prophezeiendes Gedicht aufsagt, wird dieses komplett kursiv ausgewiesen. Es erlangt durch den anderen Schriftzug eine für die Handlung und das weitere Geschehen essenzielle Bedeutung und zeigt klar, dass die gesprochenen Worte nicht Kims Geist entspringen, sondern lässt klar auf die Gegenwärtigkeit von etwas Fremdem schließen, das von der Hauptfigur Besitz ergriffen hat.

»Noch niemals zuvor, seit die Tore der Zeit«, [...]
»geöffnet, das Leben bereit,
war größer die Not und mehr die Gefahr
und Märchenmonds Menschen der Hilfe bar.
Boraas der Schwarze, Herr der Nacht,
setzt an nun zum Sturm, das Grauen erwacht.
Ob Kämpfer, ob Denker, ob Mensch oder Tier,
niemand bringt Rettung, nur einer ist hier.
Ein Knabe, noch jung, doch Stärke im Herzen,

³⁴² Schneider, Wolf: Wörter machen Leute. Macht und Magie der Sprache. 7. Auflage. München: Piper 1994, S. 400.

³⁴³ Hohlbein (1983), S. 268.

³⁴⁴ Hohlbein (1983), S. 364.

*kam über die Zeit, erreicht euch mit Schmerzen.
Weit war sein Weg und steinig der Pfad,
der her ihn geführt, zu bringen euch Rat.
Nur er und kein anderer, kein Wesen auf Erden
Kann jetzt noch euch Menschen zur Rettung werden.
Nur er kennt den Schlüssel, den Weg nach oben,
zum Herrscher, dem König der Regenbogen.»³⁴⁵*

Eine Analyse dieses einzigen Gedichtes, das sich im Roman finden lässt, gibt Aufschluss über die poetischen Fertigkeiten des Autors. Es besteht aus vier Strophen mit jeweils vier Zeilen. Das Reimschema ist hierbei aabb-ccdd-eeff-gggh, weshalb es sich um einen Paarreim handelt. Beim Paarreim handelt es sich um eines der häufigsten Reimschemata, die besonders häufig in Kinderliedern oder Zaubersprüchen zu finden sind. Er steht demnach direkt in Bezug zur Textsorte, zum Genre und passt sich aufgrund der geringen Komplexität der Zielgruppe an.

Darüber hinaus sind viele Sätze des Romans durch rhetorische Stilmittel optimiert und erlangen eine belebte Wirkung. Besonders häufig wird sich an Vergleichen bedient, da die Gegenüberstellung mit sprachlichen Bildern den Lesern eine einfachere Veranschaulichung des Gedankengangs oder Objekts ermöglicht.

Die sie umgebende Lebensfeindlichkeit legte sich wie ein drückendes Gewicht auf ihre Seelen.³⁴⁶

Andere Stilmittel kommen auf Satzebene jedoch weniger häufig vor, treten dann allerdings besonders markant auf. So findet sich beispielsweise eine auffällige Klimax, die durch die stufenartige Steigerung der jeweiligen Begriffe die Satzstruktur beeinflusst.

Dann ging es weiter. Meter um Meter. Schritt reihte sich an Schritt, Minute an Minute, schließlich Stunde an Stunde. Nach Kims Schätzung musste es später Nachmittag sein, als sie endlich den Grund der Schlucht erreichten.³⁴⁷

Durch das Wiederholen der Wörter „Meter“, „Schritt“, „Minute“ und „Stunde“ wird nicht nur ein phasischer Aufbau erstrebt, sondern das Lesetempo des Satzes beschleunigt und der Handlung des Protagonisten angepasst.

Die Auswertung mittels LIX ergab zudem, dass sich die Satzlängen auf durchschnittlich 15,30 Wörter beschränken. Es wurden hierbei insgesamt 6.991 Wörter bzw. 455 Sätze ausgewertet, was den Buchseiten 9 - 33 entspricht. Durch die Analyse der ersten Seiten des Romans kann daher angegeben werden, dass die Satzlängen in *Märchenmond* denen eines durchschnittlichen Romans (15 - 20 Wörter) entsprechen und über dem Wert von *Die Elfen*

³⁴⁵ Hohlbein (1983), S. 235-236.

³⁴⁶ Hohlbein (1983), S. 209.

³⁴⁷ Hohlbein (1983), S. 282.

(11 Wörter) liegen. Dies ist insofern bemerkenswert, als dass sich *Märchenmond* im Gegensatz zu die *Die Elfen* an jüngere Leser richtet, obwohl der Satzlängendurchschnitt in Hennens Roman niedriger ist.

Textstilistik:

Die Betrachtung einiger Punkte der stilistischen Merkmale auf semantischer und syntaktischer Ebene lässt nun darauf schließen, dass sich der allgemeine Textstil an dem Genre, der Textsorte und der Zielgruppe anpasst.

Durch die Berechnung des LIX kann ein Lesbarkeitsindex von 39,80 für die ersten 6.991 Wörter angegeben werden. Texte, deren Wert unter 40 liegt, werden der Kinder- und Jugendliteratur zugeordnet. Die Komplexität gilt hier aufgrund der Betrachtung von durchschnittlichen Satzlängen und dem prozentualen Anteil langer Wörter als niedrig.

Das Verwenden kurzer Sätze und eines einfachen Vokabulars sorgt somit für eine hohe Textverständlichkeit und eignet sich aufgrund dessen insbesondere für jüngere Leser. Dies steht auch im direkten Zusammenhang mit dem Textumfang und der Lektürezeit, die im Vergleich zu anderen Romanen deutlich geringer ausfallen. Auch der vermehrte Einsatz euphemistischer Stilmittel passt sich diesen Kriterien an. So wird beispielsweise nicht nur eine Reduzierung ordinärer Ausdrücke oder die Verwendung eher schwacher Kraftausdrücke in den gesamten Text integriert, sondern auch die Darstellung des Todes allgemein abgeschwächt. So wird der Tod im Zuge des Textes nicht als trauriges Ereignis vermittelt, sondern ohne Gefühlsregung hingenommen. Es wird durch die Nebenfiguren mehrfach erläutert, dass jemand, der in *Märchenmond* stirbt, nicht tot sei, sondern in den Erinnerungen anderer weiterlebe. Auch der Logikbruch am Ende des Romans, der alle bereits verstorbenen Figuren wieder zum Leben erwachen lässt, unterstreicht diesen Punkt sehr deutlich. Er zeigt zudem, dass es in dem Roman nicht um die Darlegung komplexer Inhalte geht, die aufgrund logischer Schlussfolgerung stattfinden, sondern sich an der Freiheit einer Darlegung phantastischer Welten, in denen Unmögliches geschehen kann, bedient.

Auch die Darstellung von Sexualität und Gewaltszenen ist in *Märchenmond* nicht thematisiert. Eigentlich blutige Schlachten oder Kampfszenen sind im Vergleich zu anderen Fantasy-Werken hier weniger detailliert ausformuliert und auf das Wesentliche beschränkt.

Der gesamte Textstil passt sich im Zuge aller inhaltlichen und stilistischen Kriterien der Zielgruppe und dem Genre an.

6.3.3. stilistische Analyse: Nomade

Wortstilistik:

Die erste Auffälligkeit, die sich bei Figurenäußerungen hinsichtlich der Wortebene zeigt, ist, dass Gespräche von keiner Figur durch niedrigere Sprache aufgelockert werden. Jede Figur des Romans nutzt eine hohe Sprachform, wodurch kaum individuelle sprachliche Unterschiede entstehen. Lediglich drei Figuren unterscheiden sich in den Sprachimitationen marginal von den anderen Figuren. Dies ist zum einen das Mädchen *Merege*, deren Aussagen sich größtenteils auf wenige Worte begrenzen. Allerdings sticht sie vermehrt durch ihre wortkarge Art hervor und nicht aufgrund besonderer Wortäußerungen. Einzig die verwendeten Zaubersprüche, die fremdsprachig konstruiert sind, unterscheiden sie von den Hakul, da ihre sonstigen Aussagen förmlich und scharf formuliert sind. Awins Ziehvater *Curru* wendet ebenfalls eine sehr hohe Sprachform an, unterscheidet sich allerdings primär durch seine als abwertend beschriebenen Aussagen. Der größte Unterschied zeigt sich bei dem jüngsten Klanmitglied *Mabak*, der aufgrund seines Alters weniger sprachgewandt auftritt. Er wird als Fragesteller integriert, um mehr über die Geschichte und Orte der phantastischen Welt zu erfahren. Eine niedrigere Sprachform oder Diffamierungen sind hier allerdings nicht zu finden. Es liegt zudem keine fiktionale Kunstsprache vor, es werden lediglich einzelne Wörter, die meist mit der Formulierung eines Zauberspruchs einhergehen, als Sprache der Kariwa ausgedrückt, welche den Hakul fremd ist.

»*Nawias gaida*«, flüsterte Mereges helle Stimme.³⁴⁸

»*Uo jega! Uo jega! Kaiwin Milnar! Kaiwin Wecuna!*«³⁴⁹

Uo jega – sie hatte den Totengott angerufen, so viel hatte er verstanden, und es erschien ihm, während der zwischen all den Knochen, Waffen und Rüstungsteilen von Kriegern, die seit Jahrhunderten verblichen waren, allmählich zusammensank, seltsam angemessen.³⁵⁰

Auffällig hierbei ist, dass die fremdsprachigen Wörter mittels Kursivsetzung markiert werden. Diese Kennzeichnung dient primär dem Zweck, den Leser darauf aufmerksam zu machen, dass es sich bei den sprachlich unbekanntem Phrasen um eine korrekte Darstellung handelt. Die Kursivschrift hilft daher dabei, den Lesefluss aufrecht zu erhalten. Das gleiche Verfahren wird angewandt, um Paradoxes und Unheimliches zu kennzeichnen.

Awins fragte sich, seit wann denn der Wind aus einem Felsen *herauskam*.³⁵¹

³⁴⁸ Fink (2010), S. 407.

³⁴⁹ Fink (2010), S. 449.

³⁵⁰ Fink (2010), S. 449.

³⁵¹ Fink (2010), S. 406.

Wie im ausgewählten Zitat angeführt, wurde nur der erste Teil des Wortes „herauskam“ kursiv dargestellt, um den sinnwidrigen Gehalt des Wortes und der beschriebenen gedanklichen Frage Awins zu illustrieren; „heraus“ wird dabei automatisch langsamer gelesen, wodurch die Kursivsetzung einen gegenteiligen Effekt erzielt, wie bei den Wörtern der Zaubersprüche. Ähnlich paradox – und dadurch unheimlich wirkend – verhält es sich bei den beiden folgenden Zitaten.

»*Gruß*«, flüsterte die Wand.³⁵²

»*Verirren*«, flüsterte der Sand.³⁵³

Dass die Wand und der Sand zu Awin und Merege flüstern, als sie sich durch *Uos Mund* bewegen, schafft aufgrund der Übersinnlichkeit dieses Ereignisses eine schauerhafte Wirkung. Die Kursivsetzung dient somit auch dem Zweck, Wörter der Situation anzupassen und sie gedanklich langsamer zu lesen oder leiser wahrzunehmen. Denn wie in den bisher betrachteten Romanen findet sich diese Schriftauszeichnung auch, um bestimmte Worte in Gesprächen betonend hervorzuheben. Im Vergleich zu den anderen Romanen tritt diese Darstellungsform allerdings deutlich seltener auf.

»Er ist *unser* Yaman, junger Freund, und ich bin froh, dass er für uns den besten Weg erkundet«, antwortete Curru keuchend.³⁵⁴

Mochte der Feind auch über das Schlangenmeer fliehen, sie würden ihn finden, nein, *er* würde ihn finden, denn er war ein Seher.³⁵⁵

Dazu *durften* sie es einfach nicht kommen lassen.³⁵⁶

Eine sprachliche Imitation durch bewusste, falsche Schreibweise von Wörtern oder Nachahmung eines Akzentes kommt nicht vor. Eine *Auflockerung* durch Gespräche findet daher nicht statt. Der Sprachstil bleibt im gesamten Roman gehoben und verleiht eine strenge und harte Wirkung. Die Figuren lassen sich dadurch nicht anhand ihrer sprachlichen Äußerungen identifizieren, wodurch es ihnen an Individualität mangelt. Selbst in Situationen, in denen die Figuren aufgebracht sind, ändert sich der Sprachstil kaum.

Und Ebu rief: »Sie hat den Falben behext. Das vermag sie, aber unseren Waffenbruder, den wollte sie nicht retten.«

»Sie hat nie behauptet, dass sie eine Heilerin ist«, widersprach Harbod. »Aber was sagt der junge Seher zu diesem Zeichen?«

»Noch bin ich hier der Seher, Harbod, Harmins Sohn«, polterte Curru wütend.³⁵⁷

³⁵² Fink (2010), S. 410.

³⁵³ Fink (2010), S. 414.

³⁵⁴ Fink (2010), S. 392.

³⁵⁵ Fink (2010), S. 458.

³⁵⁶ Fink (2010), S. 64.

³⁵⁷ Fink (2010), S. 222.

Die Erwähnung der Abstammung Harbods gilt hierbei als Indiz für Curus Wut. Solche Äußerungen finden sich sehr häufig in dem Roman, wenn der Aussage ein gewisser Nachdruck und Ernst vermittelt werden möchte. Die Hakul nutzen diese Förmlichkeit allerdings, um unterschiedliche Gefühlsregungen auszudrücken. Stilistisch ist dies klar als romaneigenes Merkmal zu notieren.

Wörter, die darüber hinaus nur in dieser Romanreihe zu finden sind, werden auf Namen von Figuren, Gegenständen und Orten reduziert. Aufgrund des Settings der phantastischen Welt und des Ausbleibens anderer Rassen sind kaum genretypische Wörter zu finden. Der Lichtstein, auch „Heolin“ genannt, gilt dabei als handlungstragendes Wortelement. Zudem wird ein Grundwissen über Pferderassen vorausgesetzt, da die Hakul unterschiedliche Arten, wie Falben, Grauschimmel, Fuchs und Schecken reiten, eine genaue Schilderung der Fellfarben und des Körperbaus der Tiere allerdings ausbleibt. Der Schwertkampf, der meist ein zentrales Element der Fantasy darstellt, tritt bei den Hakul in den Hintergrund und wird durch Schlachten mit Pfeil und Bogen ersetzt. Fachtermini, die diesen Kampfstil ausmachen, bleiben allerdings aus.

Mittels LIX konnte zudem ein prozentualer Anteil langer Wörter (mehr als sechs Buchstaben) gemessen werden. Dieser beläuft sich auf 19 %, was auf einen einfachen Text schließen lässt. Nicht nur die Anzahl langer Wörter, sondern auch die Komplexität der Wörter ist sehr gering. Abgesehen von komplexen Figuren,- Orts- und Stadtnamen, bedient sich der Roman an einem sehr einfachen Vokabular.

Satzstilistik:

Ein weiterer Blick auf die nachempfundene Mündlichkeit in dem Roman zeigt auf Satzebene, dass auch in *Nomade* Satzabbrüche in Gesprächsverläufen bzw. Unterbrechungen von Gesprächen klar durch drei Punkte markiert sind und es sich somit um keinen Individualstil handelt.

»Aber...«, begann Awin.

»Ich will kein Aber und keine Widerworte mehr hören, Awin. Zu deinem eigenen Besten. Verstehst du das?«³⁵⁸

»Sagtest du nicht ...«, begann der Yaman, aber er beendete den Satz nicht.³⁵⁹

Darüber hinaus wird auch die Funktion des Gedankenstrichs dazu verwendet, um Sprechpausen zu signalisieren:

³⁵⁸ Fink (2010), S. 71.

³⁵⁹ Fink (2010), S. 91.

»Und – der Heolin«, fragte Curru plötzlich.³⁶⁰

Dies sticht stilistisch deutlich hervor, da das Interpunktionszeichen an dieser Stelle nicht vorgeschrieben ist, sondern eine Verzögerung der Lesezeit ebenfalls durch drei Punkte oder Komma vermittelt werden könnte. Nicht nur bei sprachlichen Äußerungen, sondern auch innerhalb des Fließtextes ist das Interpunktionszeichen vorzufinden:

Er fühlte den Sand – roten Sand.³⁶¹

Auffällig ist zudem, dass es bei Sätzen, in denen die sprachliche Äußerung als stammelnd oder stotternd ausgewiesen wird, zu keiner Veränderung der Interpunktion kommt, indem drei Punkte oder ein Gedankenstrich eingebaut werden. Stattdessen kommt es zu einer Isolierung, die eine abgehakte Leseweise bedingt.

»Falben?«, fragte Awin verwirrt.

»Dein Pferd, du erinnerst dich?«

»Doch, ja, einen Falben. Wir haben die Pferde gewechselt. Um sie zu schonen. Um den Feind einzuholen«, stotterte er.³⁶²

Im angeführten Beispiel zeigt sich dies insbesondere durch das Weglassen des Kommas zwischen „gewechselt“ und „Um“, sowie den Wegfall einer Konjunktion. Die Leser nehmen die Sprechweise der Figur allerdings erst am Ende des Satzes wahr, indem sie das Verb „stotterte“ erfassen und sich dadurch die Minimalverwendung der Satzglieder aufklärt.

Es kommt zudem ebenso zu einer Reduzierung auf wenige Satzglieder, sowie häufig nur wenige Worte, um die Authentizität der Sprecher zu wahren. Die Situation nimmt dabei direkten Einfluss auf sprachliche Imitation.

»Siehst du hier irgendwo einen Akkesch oder Kydhier? Sieh dir das Land an, Schmied, es ist leer von hier bis zum Fluss.«

»Warum habt ihr eure Schläuche nicht am Graben aufgefüllt?«

»Haben wir«, meinte Harbod, »aber das Wasser ist schlammig, und es riecht nach faulender Erde. Warum sollen wir das trinken, wenn dort unten ein ganzer Fluss voll frischen Wassers auf uns wartet?«³⁶³

Durch Nutzung der Adverbien „hier“ und „dort“, sowie dem Gebrauch des Imperativs von „sehen“ wird ein direkter Bezug zur Situation und Umgebung hergestellt, welche das Gespräch steuern. Solche Verbindungen zur phantastischen Welt sind notwendig, um die Figuren als dort lebende Geschöpfe wahrzunehmen und dem Leser ein Eintauchen in die Anderswelt zu ermöglichen. Es zeigt sich zudem anhand der Verwendung des Genitivs

³⁶⁰ Fink (2010), S. 63.

³⁶¹ Fink (2010), S. 156.

³⁶² Fink (2010), S. 149.

³⁶³ Fink (2010), S. 237.

(„voll frischen Wassers“), dass eine hohe Sprachform erzielt werden soll. Dieser Stil findet sich auch in allen anderen Dialogen des Romans wieder und beeinflusst die Satzgefüge:

»[...] Glaubst du, die rollen sich von selbst auf? Mach schon, Mädchen, denn Eile ist geboten!«³⁶⁴

Die sprachliche Imitation ist dadurch jedoch begrenzt, da sie stets auf eine hohe Ausdrucksform abzielt, die sich von einer alltäglichen Sprechweise entfernt, um den phantastischen Gehalt des Romans zu wahren.

Auffällig ist zudem, dass die Kursivsetzung in *Nomade* nicht nur auf Wortebene verwendet wird, sondern dazu, Awins direkte Gedankengänge hervorzuheben. Dennoch treten die Sätze fast ausschließlich mit der Beifügung auf, dass es sich um Awins „innere Stimme“ handle. Die Kursivsetzung wird dadurch nicht zum alleinigen Hinweis darauf, dass es sich um Awins Gedanken handelt; stattdessen werden die Leser immer wieder daran erinnert, dass die Figur den jeweiligen Satz gerade denkt, obwohl dies eigentlich durch die stilistische Hervorhebung klar sein müsste.

Weil sie auf Curru gehört haben und weil du nichts gesagt hast, als du etwas hättest sagen sollen, fügte eine leise innere Stimme hinzu.³⁶⁵

So freundlich war er seit Jahren nicht mehr zu dir, warnte seine innere Stimme.³⁶⁶

Du wirst doch wohl noch ein Kind einholen können, schimpfte seine innere Stimme.³⁶⁷

Es handelt sich hierbei um einen klaren Stilbruch, da das häufige Erwähnen der inneren Stimme aufgrund seiner Überflüssigkeit eine störende Wirkung hervorrufen kann. Auffällig ist zudem, dass Awins Gedanken somit zwar als innerer Monolog aus Ich-Perspektive geschildert werden, sie allerdings immer mit dem Personalpronomen „du“ formuliert sind. Sie erhalten dadurch nicht nur den Charakter eines Selbstgesprächs, sondern auch eine warnende Wirkung. Auf der anderen Seite wird durch die Verwendung des Personalpronomens der 2. Person Singular auch hier die Nähe zur Figur gemindert, da die Gedanken dadurch bereits eine Reflexionsebene erlangen.

Auch rhetorische Stilmittel beeinflussen die Satzstrukturen des Romans an unterschiedlichen Stellen. Allerdings fiel hierbei auf, dass diese deutlich seltener anzutreffen sind als in anderen Romanen dieser Analyse. Ein Blick in das erste Kapitel des Buchs zeigt bereits, dass der *Vergleich* nur vier Mal verwendet wird, um einen Gedankengang oder Sachverhalt näher zu beschreiben.

³⁶⁴ Fink (2010), S. 29.

³⁶⁵ Fink (2010), S. 229.

³⁶⁶ Fink (2010), S. 276.

³⁶⁷ Fink (2010), S. 423.

Es lang ihm schon den ganzen Morgen auf dem Gemüt, schwer wie Blei, ein tief sitzendes Unbehagen, für das er keine Erklärung hatte.³⁶⁸

[...] und dennoch saß er so gerade auf seinem Ross wie ein Herrscher auf dem Thron.³⁶⁹

Sie trug schwarz, wie die meisten Hakul seines Stammes.³⁷⁰

Awin kannte Lewe als verträumten und etwas dickköpfigen Knaben, doch das, was er da vor sich da, glich eher einem Gespenst als einem Kind.³⁷¹

Es zeigt sich, dass die Vergleiche eingebaut wurden, um eine erhöhte Bildlichkeit zu erzielen und die Eigenschaften der Objekte oder Personen zu übertragen. Der Vergleich wird dabei auf zwei unterschiedliche Arten genutzt: einerseits gibt er dem Leser einen besseren Zugang zu Awins Innenleben. Sein Gemüt wird mit der Schwere von Blei gleichgesetzt, die dem Leser das Ausmaß des Unbehagens verdeutlichen sollen. Andererseits soll durch den Vergleich von Curru mit einem Herrscher auf die niedere Stellung Awins hingewiesen und seine Machtlosigkeit demonstriert werden. Beide Vergleiche erfüllen den Zweck, Awins Gefühlsleben zu verdeutlichen. Die anderen beiden Vergleiche dienen hingegen dem Zweck, die Außenwelt und Awins Wahrnehmung der anderen Geschöpfe zu präsentieren. Nicht nur der Vergleich, auch andere rhetorische Stilfiguren sind im ersten Kapitel kaum vorzufinden. Da der Fokus auf Dialoge gelegt ist, kann sich dies darin begründen. Auffällig ist allerdings eine Häufung an Stilmitteln zum Kapitelende:

Natürlich würde die Yamani die Weißen Federn am Wagen und später auf ihrem Zelt setzen lassen, und natürlich würde kein Hakul von Ehre ein Lager angreifen, das unter dem Schutz dieses Zeichens stand. Aber was, wenn er sich geirrt hatte? Was, wenn da draußen doch Feinde waren, Fremde, vielleicht so zahlreich, dass sie keine Eile nötig hatten? Was, wenn gerade jetzt hunderte von Kriegern über die staubige Ebene ausschwärmten, fest entschlossen, jeden Hakul gleich ob Mann, Frau oder Kind zu töten?³⁷²

Das Kapitelende von *Wolfsführten* wurde durch eine Anapher (Wiederholung des Adverbs „natürlich“) und rhetorische Fragen ausgeschmückt. Da hier eine auffällig erhöhte Frequenz zu verzeichnen ist, kann einerseits von einer bewussten Spannungserzeugung mittels rhetorischer Figuren ausgegangen werden, die dem Leser zwar das folgende Kapitel schmackhaft machen möchte, auf der anderen Seite dient die Stiländerung allerdings auch der Kompositionsstruktur. Der Abschluss des Kapitels ist dadurch nicht sprunghaft, sondern wird regelrecht eingeleitet.

³⁶⁸ Fink (2010), S.20.

³⁶⁹ Fink (2010), S.20.

³⁷⁰ Fink (2010), S.24.

³⁷¹ Fink (2010), S.30.

³⁷² Fink (2010), S. 39-40.

Es wurden darüber hinaus 6.696 Wörter bzw. 599 Sätze mittels LIX ausgewertet, was den Buchseiten 7 - 31 entspricht. Die Berechnung ergab hierbei, dass sich die Satzlängen auf durchschnittlich 11,6 Wörter bemessen lassen. *Nomade* ordnet sich somit, ähnlich wie *Die Elfen* (11 Wörter) deutlich unter den angenommenen durchschnittlichen Satzlängen eines Romans ein. Die kurzen Sätze sorgen dabei nicht nur für eine Erhöhung des Lesetempos, sondern wirken sich auch auf den Stil des Werks aus.

Textstilistik:

Eine Betrachtung bestimmter Teilbereiche der Semantik und Syntax des Romans zeigte bereits, dass sich an einem einfachen Vokabular bedient wird und zu einem hohen Anteil kurze Sätze formuliert sind. Durch die Auswertung der ersten 6.996 Wörter mittels LIX kann ein Lesbarkeitsindex von 30,70 angegeben werden. Auch *Nomade* liegt somit deutlich unter dem Wert 40 und wird aufgrund dessen der Kinder- und Jugendliteratur zugeordnet. Die Textverständlichkeit ist in Hinblick auf die Betrachtung von durchschnittlichen Satzlängen und dem prozentualen Anteil langer Wörter sehr hoch, da die LIX-Berechnung den Text in seiner Komplexität als sehr niedrig einstuft. Er passt sich damit seiner Zielgruppe und dem Genre an. Es zeigte sich zudem, dass der Fokus des Textes auf Dialoge gelegt wurde, da Figuren- und Schauplatzbeschreibungen kaum vorzufinden sind, obwohl es zu vielen Figureneinführungen und Ortswechseln kommt. Auch die Gedanken der Hauptfigur beschränken sich auf wenige Themen und der Entwicklungsprozess zeichnet sich nur sehr langsam ab. Erschwerend für einen Textzugang sind dabei die Häufungen an ungewöhnlichen oder ähnlichen Figuren- und Ortsnamen. Die Informationsdichte ist ebenfalls sehr gering. Es kommt lediglich zu einem Handlungswechsel, nachdem die *Hakul* in *Serkesch* erfahren haben, dass sie den Dieb des Lichtsteins nicht fassen können und sich stattdessen *Heredhan Horket* im Krieg stellen müssen. Es finden sich darüber hinaus keine längeren Nebenhandlungen, da alle Aktionen der Figuren dem Zweck dienen, das primäre Ziel zu erreichen. Es sind zudem kaum rhetorische Stilfiguren vorzufinden, die den Text auflockern oder ihm einen besonderen Stil verleihen.

6.3.4. stilistische Analyse: Der Fluch der Halblinge

Wortstilistik:

Auch in *Der Fluch der Halblinge* wird sich bei einzelnen Worten an der Kursivsetzung bedient, um sie betonend hervorzuheben. Diese Signalsetzung findet sich auch hier nicht

nur innerhalb direkter Reden, sondern auch während des Textverlaufs als stilistisches Instrument:

Fionn blickte die Herrscherin nun zum ersten Mal direkt an, ohne die gebotene Zurückhaltung und Ehrerbietung, und durch ihr Blendwerk hindurch.

Und er *sah*.

Sah das schwarze Glitzern hinter dem strahlenden Blau. *Sah* den Abgrund darin, in dem etwas... Grausames, Grauensvolles lauerte.³⁷³

Im Hinblick auf die Imitation von Sprache zeigt sich in dem Roman die erste Auffälligkeit in der Unterscheidung gehobener und niederer Sprache, als Fionn von den beiden Brüdern gefangen genommen wird:

»Wenn du bitte die Güte hättest, mich herunterzulassen, guter Mann«, bat Fionn.

Die beiden Brüder lachten. »Und eine gewählte Aussprache hat er auch noch!«, rief der eine, der Thumble heißen wollte.³⁷⁴

Der geringere Bildungsgrad wird direkt thematisiert; er ist nicht nur anhand einzelner Wörter, sondern durch die Beeinflussung des gesamten Satzbaus erkennbar. Besonders auffällig ist zudem, dass es in dem Roman zu einer sehr häufigen Verwendung von Interjektionen kommt, um Laute nachzubilden.

»Pah!«, machte er, drehte sich hochnäsiger um und kehrte auf seinen Platz zurück.³⁷⁵

Nicht nur Interjektionen wie das in diesem Zitat verwendete „Pah!“ finden dabei vermehrt Einzug in sprachliche Äußerungen, sondern auch Wörter wie „Ach“, „Ach herrje“, „Ah“, „Äh“, „Hä?“, „Hm“, „Mhm“, „Mhmja“³⁷⁶, „Mja“, „Och“, „Oh“ oder „Tja“ sind sehr häufig in Gesprächsverläufen vorzufinden, um bestimmte Empfindungen des Sprechers auszudrücken. Meist finden sie dann in den Text Einzug, wenn eine überraschte oder nachdenkliche Haltung der Sprechenden Figur imitiert werden soll. Sie werden insbesondere dann, wenn ein Zögern nachgebildet werden soll, als Verzögerungslaute eingesetzt und verlängern den eigentlichen Gesprächsverlauf oder verknüpfen sich direkt mit der Handlung der Figur.

»Wir suchen ein Buch«, antwortete Tuagh gleichmütig.

»Hä?«

»Ja, is' so«, bestätigte Blaufrost, der sich noch bei ihnen aufhielt – hier gab es schützende Felsen und ein dichtes Blätterdach. Außerdem war der Himmel von einer lückenlosen grauen Wolkendecke durchzogen.

»Hä?«

»Ich hab da mal 'ne Frage, Tuagh« schwenkte der Troll um. »Kann es sein, dass wir verfolgt wer'n?«

Fionn war sofort alarmiert.

»Hä?«, machte Gru Einzahn zum dritten Mal. Er kapierte immer noch nichts.³⁷⁷

³⁷³ Burrows (2012), S. 386.

³⁷⁴ Burrows (2012), S. 19.

³⁷⁵ Burrows (2012), S. 21.

³⁷⁶ Vgl. Burrows (2012), S. 37.

³⁷⁷ Burrows (2012), S. 271.

Auch Symptominterjektionen, wie „Au“³⁷⁸, oder andere Lautmalereien, wie „Pffft“³⁷⁹, sind im Zuge der Gespräche auffindbar, wodurch die Kommunikation aufgelockert und direkt mit dem Geschehen verbunden wird.

In Hinblick darauf findet die Onomatopoesie nicht nur als Nachahmung von menschlichen Lauten, sondern auch als außersprachliches Schallereignis zahlreich Einzug in die Erzählung:

Abgesehen vom leisen *Plitsch* der Tropfen auf Fels oder Steinboden gab es kein Geräusch.³⁸⁰

Ab und zu wagte ein Vogel ein leises *Piep*, und Fionn sah ein paar dahinziehende Wildpferde und dösende Auerochsen.³⁸¹

Die Imitation von Lauten ist daher in diesem Roman zwar besonders ausgeprägt vorzufinden, ein direkter Blick auf sprachliche Äußerungen der Figuren *Blaufrost* und *Gru Einzahn* zeigt zudem aber auch, dass Sprache mittels einer derben Ausdrucksweise sowie beleidigenden Worten nachgebildet wird.

Daher finden auch negativ konnotierte, aber auch veraltete Wörter, wie „Windbeutel“³⁸², „Dummbatz“³⁸³ oder „du grüner Rotz“³⁸⁴ Einzug in Gesprächsverläufe. Insbesondere das Auslassen einzelner Buchstaben am Ende eines Wortes oder der letzten Silben wird bei den Figuren *Blaufrost* und *Gru Einzahn* dazu verwendet, den norddeutschen Dialekt zu imitieren und ihn als volkseigen auszuweisen:

»Du sag mal«, begann Gru Einzahn nach einer Weile. »Wie is'n das bei dir mit den Frau'n?«
»Pffft«, machte Blaufrost.
»Geht mir auch so«, sagte der Oger traurig.
»Wie willst'n eine finden, die mit so ei'm wie mir was anfangen will, der dauernd friert und schlottert und von der Sonne träumt ...«
»Is' bei mir auch nich' anders. Mir würde schlecht, wenn sie die Jagdbeute ausweid'n tät. Und ihr wahrscheinlich, wenn sie mich beim Grasschaukeln sieht. Und Büsche abziehn und all so was. Da gibt's einfach keine Gemeinsamkeiten, und nix, was sie anziehend fände.«
»Wir ham's nich' leicht.«
»Nee, hamwa nich' .«³⁸⁵

Die Apokopen und Synokopen dienen somit dem Zweck, eine natürliche Mundart zu imitieren und Gesprächsverläufe spontaner erscheinen zu lassen.

Dass Sprache nicht nur an den Bildungsgrad und das Alter gebunden ist, sondern darüber hinaus auch an das Volk, zeigt sich nicht nur durch die Sprechweise des Trolls und des Ogers, sondern auch bei dem *Pougie*, bei dem es sich um eine Unterart der Goblins handelt:

³⁷⁸ Vgl. Burrows (2012), S. 242 und S. 269.

³⁷⁹ Vgl. Burrows (2012), S. 270.

³⁸⁰ Burrows (2012), S. 230.

³⁸¹ Burrows (2012), S. 272.

³⁸² Burrows (2012), S. 268.

³⁸³ Burrows (2012), S. 310.

³⁸⁴ Burrows (2012), S.261.

³⁸⁵ Burrows (2012), S. 270.

Der Pougie nestelte einen Fetzen fleckiges Papier hervor. »He, nich' anfassen, nur angucken!
Ich kenn euch Brüder doch, nehmt 'nem anständ'chen Bürcher einfach das Dokument wech
und meint dann, alles mit ei'm mach'n zu könn'n.«³⁸⁶

Auch hier findet nicht nur die Apokope Einzug in den Text, stattdessen werden zusätzlich Wörter wie „Bürger“ oder „weg“ bewusst falsch geschrieben, da der Silbenlaut <g> durch die Schreibung <ch> als sprachliche Variation auftritt. Nach IPA Lautschrift³⁸⁷ entspricht dies dem stimmlosen palatalen Firaktiv [ç], der Leser dazu veranlasst, das Wort nicht standardsprachlich [vɛk] (weg) zu lesen, sondern als dialektale Form [vɛç] (wech). Die bewusste Falschschreibung bewirkt somit eine *g-Spirantisierung*, welche im ganzen nord- und mitteldeutschen sowie im nördlich-süddeutschen Raum verbreitet ist, weswegen die Schreibung den Leser sofort an die norddeutsche Aussprachvariante erinnert³⁸⁸, die in dem Roman jedoch als volkseigene Sprache fungiert. Das Einbinden einer solchen dialektalen Form zielt zudem darauf ab, die Gespräche auf humoristische Art und Weise aufzulockern. Auch wenn damit klar Sprachen verschiedener deutscher Regionen imitiert werden, so findet sich in diesem Roman keine funktionierende Kunstsprache. Sprachen anderer Völker werden darüber hinaus nicht thematisiert und es kommt zu keiner Situation, in der die Sprecher einander aufgrund sprachlicher Differenzen nicht verstehen. Lediglich das texteigene und abwertende Wort „Bucca“, das sich von „aufgeblasene, rosa Backen“³⁸⁹ ableitet, wird als Beleidigung für Bogins verwendet und mehrmals thematisiert.

Auch Nuscheln, Stammeln, Stottern und langgezogene Worte werden mittels Punkte, falsch zusammengescriebenen Wörtern oder dem hochfrequentierten Einsatz einzelner Vokale stilistisch notiert, um Laute nachzubilden.

Lang gezogenes Wort: »Graaaaas!«³⁹⁰

Nuscheln: siehabenuns³⁹¹

Nuscheln: »Aber die Thahnfee gibt ef!«, rief ein Junge mit zwei Lücken statt Schneidezähnen.³⁹²

Stottern: »W-w-wie lange b-brauchen wir hier durch?«, fragte er zähneklappernd; zum Teil, weil er fror, und zum Teil aus Angst.³⁹³

³⁸⁶ Burrows (2012), S. 87.

³⁸⁷ Vgl. Maas, Utz: Phonologie. Einführung in die funktionale Phonetik des Deutschen. 2., überarbeitete Auflage. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 2006, S. 57-58, 121.

³⁸⁸ Vgl. Duden: Das Aussprachewörterbuch. Aussprache und Betonung von über 132 000 Wörtern und Namen. 7. Aufl. Mannheim u. a.: Dudenverlag 2003, S. 86.

Zur Verbreitung der Aussprachenvarianten im deutschen Sprachraum des Buchstaben <g> am Wortende zudem: <http://www.atlas-alltagssprache.de/runde-1/f14a-c/> (Zugriff 16.07.2018)

³⁸⁹ vgl. Burrows (2012), S. 28.

³⁹⁰ vgl. Burrows (2012), S. 322.

³⁹¹ Burrows (2012), S. 86.

³⁹² Burrows (2012), S. 45.

³⁹³ Burrows (2012), S. 254.

Im Vergleich zu den bisher betrachteten Fantasy-Romanen, die sich an einem sehr einfachen Vokabular bedienen, finden sich in diesem Roman zudem vergleichsweise viele Fremdwörter, wie „denunzieren“³⁹⁴, „exponieren“³⁹⁵, „indignieren“³⁹⁶, „insistieren“³⁹⁷ oder „pathetisch“³⁹⁸ Einzug in den Textverlauf, was Aufschluss auf die Zielgruppe gibt, die in diesem Fall klar Erwachsene sind. Auch das Einbinden eher altmodischer Wörter, wie beispielsweise „eingedenk“³⁹⁹ und „gedrungen“⁴⁰⁰ oder Fachwörter, wie „mäandern“⁴⁰¹ oder „stakkatoartig“⁴⁰² unterstützten diese Intention.

Mittels LIX konnte zudem ein prozentualer Anteil langer Wörter (mehr als sechs Buchstaben) gemessen werden. Dieser beläuft sich auf 23,50 %, was zu einer niedrigen Textkomplexität führen kann.

Satzstilistik:

In Hinblick auf sprachliche Imitationen ist auch bei den Satzstrukturen klar zu erkennen, dass diese durch die nachempfundene Mündlichkeit stark verändert werden. Bei Gesprächen sind daher insbesondere Satzabbrüche und deutlich abgekürzte Sätze vorzufinden. Wie bereits die Betrachtung der Wortstilistik zeigte, sind Antworten teilweise lediglich auf eine Interjektion reduziert. Die Mündlichkeit wird daher auch in diesem Roman stark an die jeweilige Situation geknüpft und hat demzufolge Einfluss auf die Gestaltung der Sätze. Auch die Nutzung der Kursivsetzung beeinflusst in diesem Roman die Wirkung ganzer Sätze und dient nicht nur der Hervorhebung einzelner Wörter. Ganze Sätze, oder sogar längere Textpassagen, werden nicht selten durchwegs kursiv geschrieben, wodurch vorwiegend direkte Gedankengänge der Figuren bzw. innere Monologe klar erkennbar sind.

Still lag er auf dem Rücken und konzentrierte sich darauf, seinen Atem zu beruhigen und der Panik nicht nachzugeben.

Ich lebe. Und es war kein Traum.

Bevor er weiterdenken konnte, sprang er hastig aus dem Bett.⁴⁰³

Das Zitat zeigt, dass die Kursivsetzung zudem das Signal eines erzählperspektivischen Wechsels setzt, da direkte Gedanken der jeweiligen Figur immer aus einer Ich-Perspektive verfasst sind. Die Kursivschreibung ersetzt damit einfache Anführungszeichnungen [, ‘]

³⁹⁴ Vgl. Burrows (2012), S. 100.

³⁹⁵ Vgl. Burrows (2012), S. 130.

³⁹⁶ Vgl. Burrows (2012), S. 96.

³⁹⁷ Vgl. Burrows (2012), S. 116.

³⁹⁸ Vgl. Burrows (2012), S. 170.

³⁹⁹ Vgl. Burrows (2012), S. 344.

⁴⁰⁰ Vgl. Burrows (2012), S. 14.

⁴⁰¹ Vgl. Burrows (2012), S. 331.

⁴⁰² Vgl. Burrows (2012), S. 102.

⁴⁰³ Burrows (2012), S. 60.

bzw. das französische Anführungszeichen einfach auf/ zu [>/<], was ein klares stilistisches Merkmal ist. Besonders auffällig hierbei ist, dass nicht nur kurze Gedankensprünge oder knappe Sätze auf diese Art und Weise gestaltet sind, sondern auch längere Passagen:

Der ältere Mann war so erfahren, er wusste bestimmt, wie man nach Spuren suchte.
Vielleicht findet er mich, und solange muss ich durchhalten, dachte der junge Bogin. *Es wird egal sein, was ich sage, sie werden mir nicht glauben, denn sie haben mich bereits schuldig gesprochen.*

Damit stand auch sein Entschluss fest, ihnen keinesfalls zu geben, was sie wollten. Er war schuldig, und es war ungerecht, ihn im Vorhinein zu verurteilen, nur weil er ein Bogin war.
*Ich verstehe diese Welt nicht, und ich glaube, die versteht mich auch nicht. Liegt es an unserer Sklaverei, dass wir so anders sind? Weil wir niemals aus den Häusern gekommen sind, sondern geschützt hinter Mäiern gelebt haben? Wir sind ... naiv, unbeholfen, unbedarft. Es ist mir nunmehr unverständlich, wieso Tuagh mich mit solchem Respekt behandelt hat ... zumeist wenigstens. Und ich verstehe auch, dass man uns als Bucca beschimpft, weil unsere rosigen Wangen ein Ausdruck unseres sorglosen, leichten Lebens sind. Da kann man natürlich immer frohgemut und gut gelaunt sein!*⁴⁰⁴

Es kommt daher nicht nur zu einer sprachlichen Imitation, sondern zu einer konkreten Darstellung des Innenlebens und der Gedankenwelt der Figuren. Dies wirkt sich dahingehend auf die Satzstilistik aus, als dass es vermehrt zu rhetorischen Fragestellungen kommt, anstatt zu klaren Aussagen oder Beschreibungen. Im Vergleich zu bisher betrachteten Romanen fällt der Kursivsetzung, neben der Markierung einzelner Wörter innerhalb eines Satzes oder der Darstellung eines inneren Monologs, zudem eine weitere Eigenschaft zu: sie wird dazu verwendet, um Gleichzeitigkeit ganzer Sätze auszurücken.

Ein sterbender Schattenkrieger nahm seine letzten Kräfte zusammen, richtete sich auf ...
Blaufrost stieß einen Schrei aus und sprang.
... hob den Speer in der blutigen Rechten ...
Mäni und Mär verschossen die letzten beiden Pfeile.
... und warf.
Die Elfenpfeile schlugen in der Brust des Attentäters ein. Der Troll brach fast gleichzeitig wie ein Unwetter über den Schattenkrieger herein und begrub ihn zermalmend unter sich.
Der Speer flog ...
Morcant schrie eine Warnung.
Valnir schleuderte eine Axt, sie verfehlte den Speer knapp.
Tuagh versetzte Fionn einen heftigen Stoß, der ihn einige Schritte weit katapultierte, wo er zu Boden stürzte.
*... und traf.*⁴⁰⁵

Diese Sonderform der Satztrennung kommt allerdings nur an dieser einen Stelle im Roman vor. Leser müssen diese Passage womöglich öfter lesen, um den gesamten Inhalt zu verstehen. Durch die Satztrennung kommt es somit nicht nur zu einer Verlängerung der Lesezeit, sondern auch zu einer Zeitdehnung innerhalb der Erzählung. Der Speerwurf, der nur

⁴⁰⁴ Burrows (2012), S. 160-161.

⁴⁰⁵ Burrows (2012), S. 347.

wenige Augenblicke dauern würde, erscheint durch die Teilung der Sätze und gleichzeitige Darstellung anderer Ereignisse zeitlupenartig.

Zudem sind nicht nur die genauen Gedankengänge der jeweiligen Figur häufig als rhetorische Frage formuliert, sondern auch die Erzählung an sich. Gleichsam wird durch eine Art Frage-Antwort-Verlauf versucht, den derzeitigen Konflikt des Protagonisten darzustellen.

Aber welche Wahl hatte Fionn gehabt? Wie konnte man Angesicht der Katastrophe noch auf Äußerlichkeiten achten oder sich die Zeit nehmen, einen Reisbeutel zu packen? Gewiss, Onkelchen Fasin war unerbittlich geblieben, doch wohin hatte es ihn gebracht? Dorthin, wo sie jetzt alle waren. Die meisten waren bestimmt gut und standesgemäß gekleidet ins Verließ geworfen worden. Doch was half ihnen das?⁴⁰⁶

Die gestellten Fragen veranlassen den Leser dazu, dem logischen Verlauf der Geschichte zuzustimmen. Überdies wird mit der Versuchung gespielt, direkt in die scheinbaren Gedankensprünge der Figur einzutauchen und sich mit dieser zu identifizieren, obwohl es sich hierbei um die Fragen und Gedanken des Erzählers handelt, der diese bewusst in den Raum stellt, um das Spannungsniveau hoch zu halten. Dieses Frage-Antwort-Spiel betrifft jedoch nicht nur die Handlungen des Protagonisten, sondern auch die anderer Figuren. Ein Beispiel hierzu sind die beiden Brüder, die Fionn gefangen nehmen und dann in einem Gasthaus versteigern.

[...] Die beiden Brüder überlegten, was sie mit ihm anstellen sollten. In den Palast bringen? Nein, da erwartete sie keine Belohnung; derzeit war kein Preisgeld auf entflozene Sklaven ausgesetzt. Man würde ihnen danken und sie daran erinnern, dass sie ihrer Bürgerpflicht nachgekommen waren, das wäre aber auch schon alles. Schließlich hellten sich ihre Gesichter auf, anscheinend hatten sie beide denselben Gedanken gehabt.

Die Mischung aus Fragen und Antworten des Erzählers, sowie die inneren Monologe von Figuren nehmen deutlich Einfluss auf den Lesefluss des Romans. Zudem zeigt sich auch hier, dass durch das vermehrte Verwenden einer solchen Erzählweise der Fokus klar auf das Seelenleben der Figur gelegt wird und die Darstellung von Räumlichkeiten in den Hintergrund rückt. Die häufige Verwendung von Fragesätzen kann daher als besonderes Merkmal der Satzstilistik festgehalten werden.

Der Roman unterscheidet sich hinsichtlich der Satzlängen trotz der häufigen rhetorischen Fragen nicht von den zuvor analysierten Romanen. Dies zeigt die Berechnung des LIX, die einen durchschnittlichen Satzlängenwert von 12,90 ergibt. Hierbei wurden die ersten 6.924 Wörter bzw. 536 Sätze gezählt. Dieses Ergebnis ist auf die häufigen Gespräche zurückzuführen, die meist durch sehr kurze Sätze ausgedrückt sind. Auffällig lange Sätze treten somit nur in geringem Umfang auf und heben den Durchschnittswert nicht an.

⁴⁰⁶ Burrows (2012), S. 12.

Textstilistik:

In Hinblick auf die Wort- und Satzstilistik ergibt sich ein ähnliches Bild wie bei *Die Elfen*. Eine reine Betrachtung der durchschnittlichen Satz­längen und dem Anteil langer Wörter ergibt mittels LIX-Berechnung einen Lesbarkeitsindex von 36,40, weswegen sich auch *Der Fluch der Halblinge* der Kinder- und Jugendliteratur zuordnen lässt. Die Textkomplexität ist im Hinblick auf diese beiden Werte somit als niedrig eingestuft. Eine nähere Betrachtung des verwendeten Vokabulars und der Gliederung des Romans zeigte, dass der Textzugang durch Fachbegriffe und das häufige Wechseln der Handlungsstränge und Perspektiven erschwert werden kann. Auch das Aufgreifen philosophischer Themen kann als besonderes Textmerkmal festgehalten werden. So findet sich beispielsweise auf indirekte Art und Weise das seit der Antike bekannte Paradoxon „Ich weiß, dass ich nichts weiß“⁴⁰⁷, indem Menschen, die in einem Reich des Friedens leben und dabei hinter Mauern gefangen seien, als dumm und glücklich gelten.⁴⁰⁸ Zudem sind – neben der bereits genannten rhetorischen Frage und Onomatopoesie – viele auffällige rhetorische Stilmittel in den Textverlauf eingebunden, von denen hier nur einige wenige beispielhaft genannt werden können:

Vergleich:

Überfielen ihn wie ein Herbsttag nach einem besonders klaren Tag.⁴⁰⁹

Wie ein Bär beim Glashändler⁴¹⁰

Vorgeführt wie ein Schlachtvieh⁴¹¹

Hyperbel:

Die Sonne ging gnadenlos unter⁴¹²

Die Luft war einigermäßen atembar⁴¹³

Anapher:

Es war ihm anzusehen, dass es erleichtert war; froh, dass jemand die Kontrolle übernahm und ihm sagte, was es tun sollte. Froh, dass ihm gesagt wurde, dass es keine wirkliche Gefahr gab.⁴¹⁴

Abwertung:

Man übersieht einen Bogin einfach.⁴¹⁵

Sie sind so wie Hühner.⁴¹⁶

Personifizierung:

⁴⁰⁷ Vgl. Niem, Annrose: Weiß auch ich, dass ich nichts weiß? Gedanken zu Sokrates und Platon. Ein Vortrag im Stadtmuseum Quakendrück. 2013, S. 5.

⁴⁰⁸ Vgl. Burrows (2012), S. 85.

⁴⁰⁹ Burrows (2012), S. 11.

⁴¹⁰ Burrows (2012), S. 41.

⁴¹¹ Burrows (2012), S. 22.

⁴¹² Burrows (2012), S. 14.

⁴¹³ Burrows (2012), S. 25.

⁴¹⁴ Burrows (2012), S. 94.

⁴¹⁵ Burrows (2012), S.10.

⁴¹⁶ Burrows (2012), S.11.

Aber der Fluss könnte die Entscheidung übernehmen [...].⁴¹⁷
Haare, die nicht gezähmt waren⁴¹⁸

Metapher:
Zähne in den Teig graben⁴¹⁹

Zudem kommt es häufig zu einer bewussten Auflockerung dramatischer Szenen, indem ein ironischer Kommentar beigelegt wird. Als Beispiel kann hier jene Szene genannt werden, in der Fionn im reißenden Fluss *Ukka* dem Ertrinken nahe ist und dies wie folgt beschrieben wird: „Im Ukka, im Urfluss, zu ertrinken, das wäre ein dramatischer Tod. Leider war kein Barde hier, um den Moment festzuhalten.“⁴²⁰ Durch die Beifügung des letzten Satzes wird somit ein humorvoller Umgang mit der Gefahrensituation erzielt und der Situation ihre Ernsthaftigkeit genommen. Solche Textstellen finden sich an mehreren Stellen im Roman und beeinflussen somit den gesamten Textstil. Auch saloppe Sätze ziehen sich durch den gesamten Roman. So steht beispielsweise „Und schon war er weg.“⁴²¹ geschrieben, um darzulegen, dass der Protagonist gerade innerhalb weniger Augenblicke eingeschlafen war. Der Roman wird somit zwar in seiner Komplexität durch LIX als einfach bewertet, dennoch passt er sich auf anderen Ebenen wiederum seiner Zielgruppe an.

6.4. Erzähltheoretische Analyse

Da es sich bei allen zu analysierenden Werken um die literarische Gattung „Roman“ handelt, liegt bei allen untersuchten Texten ein berichtendes Erzählen vor. Es finden sich dementsprechend keine Unterscheidungen hinsichtlich der Erzählform, da sich alle Romane gemäß ihrer Textsorte am Schema einer Erzählung orientieren: der Erzähler gibt das Geschehen aus einer Beobachtungssituation wieder. Dennoch zeigt sich, dass alle untersuchten Romane durch umfangreiche Dialoge ausgeschmückt sind, weswegen sie alle auch Formen des szenischen Erzählens aufweisen. Da sich die Romane an denselben Erzählformen bedienen und keine wesentlichen Differenzen ausgewiesen werden können, zeichnet sich die Erzählform nicht als wesentliches Erfolgskriterium aus. Dennoch können Unterschiede hinsichtlich der Erzählsituation bzw. dem Erzählverhalten angegeben werden.

⁴¹⁷ Burrows (2012), S.133.

⁴¹⁸ Burrows (2012), S. 147.

⁴¹⁹ Burrows (2012), S. 26.

⁴²⁰ Burrows (2012), S. 133.

⁴²¹ Burrows (2012), S. 137.

6.4.1. Erzähltheoretische Analyse: Die Elfen

In *Die Elfen* wird sich an einem personalen Erzählkonzept mit Multiperspektive bedient. Hierbei werden primär die Perspektiven der Figuren *Mandred*, *Noroelle*, *Nuramon* und *Farodin* eingenommen. Die Zeit schreitet während eines solchen Perspektivenwechsels stetig voran.

Dennoch kann hinsichtlich der Perspektiven kein konstantes Erzählverhalten beobachtet werden. Denn es zeigt sich, dass es in Kapitel 20⁴²² zu einer auktorialen Erzählweise kommt, da alle Gedanken der Elfe *Obilee*, wie auch die von *Farodin* und *Nuramon* gleichermaßen und abwechselnd angeführt werden. Ein weiterer perspektivischer *Kniff* ergibt sich in Kapitel 28⁴²³, als vollkommen unerwartet aus *Alfadas*' Perspektive geschildert wird. Auch die vielen Texteschübe, die nicht direkt als Kapitel gekennzeichnet wurden, werden aus verschiedensten Erzählperspektiven angeführt.

Um zu ermitteln, welche Perspektive am stärksten hervortritt, wurden alle Erzählperspektiven auf Grundlage ihres Seitenumfanges gemessen. Hierbei ergab sich, dass Nuramons Erzählperspektive mit 38 % am häufigsten eingenommen wird. Besonders sticht hierbei hervor, dass Mandreds Perspektive mit 28 % an zweitem Platz steht, obwohl der Roman mit seinem Titel *Die Elfen* erwarten lassen würde, dass das gleichnamige Volk in den Mittelpunkt gestellt wird. Dies zeigt jedoch, dass der Blickpunkt des Menschen für den Roman von ebenso großer Bedeutung ist. Zudem ergab sich zwischen Nuramons und Farodins Perspektive ein Unterschied von 14 %, was in Hinblick darauf, dass beide als Kontrahenten eingeführt werden, sehr klar aufzeigt, dass Nuramon deutlich stärker in den Fokus gestellt wird. Hierbei muss angemerkt werden, dass die letzten beiden Kapitel beiden Figuren zugeschrieben wurden, da sich auch hier keine Perspektive als die Alleinige auszeichnet.

Perspektive	Seitenumfang	Prozentsatz
Mandred	257	28%
Noroelle	59	6%
Nuramon	352	38%
Farodin	218	24%
Sonstige	38	4%

Tabelle 3: Prozentuale Verteilung der Erzählperspektiven

Unter den Punkt „Sonstige“ fallen alle Einschübe, die von einem neutralen Ich-, neutralen oder für den Roman irrelevanten personalen Erzähler geschildert werden, sowie

⁴²² Hennen/ Sullivan (2004), S. 206-211.

⁴²³ Hennen/ Sullivan (2004), S. 296-300.

Perspektiven, die nur innerhalb eines einzigen Kapitels (wie beispielsweise Alfadas) verwendet wurden. Der Umfang ist hierbei mit 4 % fast gleich hoch angesiedelt wie Noroelles Perspektive, die insbesondere zu Beginn des Romans häufiger eingenommen wird. Dennoch können diese Perspektiven als unbedeutsam betrachtet werden, da die drei personalen Erzählkonzepte deutlich häufiger verwendet werden und dem Leser somit auch mehr Informationen über die drei Hauptfiguren vermitteln.

Dies bedeutet, dass trotz der Inkonsistenz aufgrund der Texteschübe das personale Erzählkonzept deutlich überwiegt und sich drei Perspektiven hervorheben. Der Erzähler präsentiert hierbei die erzählte Welt, bleibt im Zuge seiner Funktion immer verdeckt und tritt nicht als eigene Figur hervor.

Nach Genette handelt es sich somit um eine heterodiegetische Erzählung, weswegen in diesem Zusammenhang von einer „Er-Erzählung“ gesprochen werden kann.⁴²⁴ Denn es handelt sich bei Erzähler und Protagonisten um verschiedene Personen; die Erzählfigur unterscheidet sich demnach klar von der Romanfigur. Der Erzähler spricht über die Erlebnisse der Figuren, wodurch diese als Fokalisator fungieren, aus deren Perspektive alle Geschehnisse geschildert werden. Die Vermittlerebene rückt dabei in den Hintergrund und wird nur als sekundär empfunden. Präziser handelt es sich hier um eine interne Fokalisierung, da der Erzähler genau das weiß, was er aus dem Erfahrungsschatz und Wissen der jeweiligen Figur entnehmen kann. Unter diesem Aspekt wird besonders intensiv nur aus dem Blickwinkel einer ausgewählten Figur erzählt; Zusammenhänge, von denen die Figur nichts weiß, werden daraus folgend nicht erzählt. In *Die Elfen* ist dies beispielsweise daraus zu schließen, dass keine der Figuren etwas über die Entwicklungen in Albenmark weiß. Besonders deutlich äußert sich die interne Fokalisierung dann, wenn die Figuren getrennte Wege gehen. So bleibt beispielsweise Nuramon selbst dann im Ungewissen darüber, welchen Gefahren seine Gefährten in der Nachtzinne ausgesetzt sind, obwohl Leser diese Geschehnisse bereits zuvor aus Mandreds und Farodins Blickwinkel erfahren haben.

Umso mehr verwunderte Nuramon die Antwort des Kriegers, der an ihn herantreten war.
»Mandred war hier. Und bei ihm war ein Elf namens Farodin. Doch sie sind längst wieder fort.«⁴²⁵

In diesem Fall dient die interne Fokalisierung, die sich durch das Weglassen bestimmter Merkmale von Figuren, Geschehnissen oder Orten äußert, nicht zur Spannungserzeugung oder dazu, die Handlung interessanter zu gestalten, sondern um Authentizität zu wahren.

⁴²⁴ Vgl. Fludernik (2010), S. 42.

⁴²⁵ Hennen/ Sullivan (2004), S. 566.

Wenn alle drei Figuren zusammen agieren, dient sie allerdings auch der Spannungserhöhung, da Leser stets nur den Blickwinkel einer einzigen Figur erhalten. Entwicklungen an anderen Orten bleiben daher so lange unbekannt, bis eine der Figuren die Neuerungen in Erfahrung bringt. Wichtige Informationen oder Geheimnisse werden daher ebenfalls zur Spannungserhöhung genutzt. Der Wechsel der Erzählperspektiven dient zudem der Sympathie lenkung. Die Leser erhalten Einblicke in die Gedankenwelt aller wesentlichen Figuren und können deren Handlungsweisen einfacher nachvollziehen und sich in die Schwierigkeit, stets die richtige Entscheidung zu treffen, hineinversetzen.

6.4.2. Erzähltheoretische Analyse: Märchenmond

Der Erzähler verfolgt im Zuge der Geschichte nur die Handlungen und Gedankengänge des Protagonisten *Kim*. Es handelt sich bei *Märchenmond* somit nach Stanzel um das Erzählkonzept des *Personalen Erzählers*. Der Erzähler wertet oder kommentiert im Zuge des Romans nicht und Leser nehmen die Handlung nur aus Kims Perspektive wahr. Es findet sich allerdings eine Stelle im Roman, in der die Erzählperspektive wechselt und sich der Erzähler unerwartet direkt an den Leser wendet:

Kim stöhnte. Seine Glieder begannen zu zittern und ein unbeschreibliches, tödliches Gefühl der Verlorenheit begann sich in seine Seele zu krallen. Dennoch war Kim unfähig, den Blick zu wenden.

Der menschliche Geist war nicht dafür geschaffen, dem Nichts gegenüberzustehen. Wir mögen uns Leere vorstellen, vielleicht auch einen Zipfel der Unendlichkeit erfassen können. Aber das Nichts, etwas, worin nicht einmal Leere, nicht einmal Raum und Einsamkeit existieren, hat keinen Platz in unserer Vorstellungswelt. Die Idee des Nichts ist so abstrakt, dass sein Anblick, die wirkliche Anwesenheit des Nichts – an sich schon ein Widerspruch in sich selbst – zum Wahnsinn führen kann. Kim begriff plötzlich, von welchen Gefahren der Weltenwächter gesprochen hatte.⁴²⁶

Der Erzähler tritt durch die Verwendung des Personalpronomens „wir“ aus seiner indirekten Erzählerrolle hervor und wendet sich aktiv an fiktive Leser. Zudem wird ein gnomisches Präsens formuliert, da sich vom eigentlichen Geschehen abgewendet und eine allgemeine, philosophische Frage aufgeworfen wird. Der plötzliche Wechsel kann für Leser als störend empfunden werden, da sie aus der eigentlichen Erzählung – und damit verbunden, aus der Phantasiewelt – herausgeführt werden. Dies richtet sich gegen Tolkiens Theorie einer *fairy story*, bei der Leser vollkommen in die andersartige Welt eintauchen sollen. Aufgrund dieser einmalig kommentierenden Funktion kann der Erzähler zudem eindeutig als Erzählfigur identifiziert werden. Der Erzähler bleibt allerdings – abgesehen von dieser

⁴²⁶ Hohlbein (1983), S. 348.

einen Textstelle – grundsätzlich verdeckt in seiner Rolle als Referent und Vermittler der fiktionalen Welt.

Im übrigen Textverlauf wird das Konzept der internen Fokalisierung verwendet, die direkt an das personale Erzählkonzept gebunden ist. Die Leser wissen immer nur das, was der Protagonist Kim erlebt, denkt und fühlt. Es wird in *Märchenmond* daraus folgend kein Einblick in die Gedankenwelt der Nebenfiguren gewährt; stattdessen wird dieses Unwissen als Spannungsparameter verwendet, da die anderen Figuren über mehr Wissen als Kim und die Leser verfügen. So weiß Themistokles deutlich mehr über Boraas' Beweggründe, über die Existenz des Schwarzen Lords und das Zusammenspiel von Gut und Böse. All dies erfahren die Leser erst am Ende der Geschichte. Das Weglassen dieser Erkenntnisse und die Beschränkung auf Kims Perspektive und seinen Wissensstand schafft Authentizität und ermöglicht plötzliche Veränderungen des Handlungsstrangs, die die Hauptfigur und – damit verbunden den Leser – überraschen und zum Spannungsaufbau beitragen.

Allerdings wirkt sich das Konzept, nur die Perspektive einer Figur zu verfolgen, auch auf die Sympathie zu eben dieser aus. Der Wissensstand des Lesers ist auf Kims Ansichten und Erlebnisse reduziert, weswegen seine Meinung automatisch als die einzig richtige wahrgenommen wird. Leser, die mit Kims Entscheidungen nicht konform gehen, können in diesem Roman nicht, so wie bei *Die Elfen*, eine andere Perspektive für sich gewinnen.

6.4.3. Erzähltheoretische Analyse: Nomade

Wie auch in *Märchenmond* wird auch in *Nomade – Der Sohn des Sehers* der Personale Erzähler verwendet, da nur aus der Sicht der Hauptfigur vermittelt wird. Einzig im Prolog wird aus der Perspektive der Figuren *Anak*, *Elwah* und *Lewe* erzählt, durch welche die Handlung aufgrund der eintretenden Bedrohung durch den Grabräuber in Gang gebracht wird. Ein Lesen des Prologs ist somit essenziell, um dem Handlungsgeschehen des Romans folgen zu können. Er gibt nicht nur einen Vorgeschmack auf das Fantasy-Abenteuer, sondern ist Teil der Erzählung und dient zur Spannungssteigerung. Durch die Veränderung des Erzählstils hebt er sich dennoch von den eigentlichen Kapiteln ab.

Es wird an keiner Stelle des Romans eine Wertung durch den Erzähler vorgenommen, auch Kommentare bleiben aus. Zudem wird sich nie direkt an den Leser gewandt und einzig die Gedankenwelt sowie das Wissen Awins werden dem Leser offenbart. Gemäß Genette handelt es sich demzufolge um eine *interne Fokalisierung*. In Situationen, in denen andere

Figuren Gespräche führen, findet sich daher häufig eine meist ähnliche Formulierung, dass der Protagonist zufällig der Unterhaltung lausche.

Meryak züchtete Trampeltiere, aber auch Pferde, und Bale mochte ihn nicht, wie Awin, der das Gespräch zufällig mitbekam, wusste.⁴²⁷

Mehrfach wird durch diesen *stilistischen Kniff* die Erzählhaltung deutlich hervorgehoben. Es wird somit mehrfach deutlich gemacht, dass der Erzähler nur das weiß, was der Figur Awin widerfährt. Nach Genette liegt damit nicht nur eine interne Fokalisierung vor, sondern eine intradiegetisch-heterodiegetische Erzählung, da es sich aufgrund der Erzählperspektive aus Figurensicht um ein Erzählen zweiter Ordnung handelt und eine Geschichte erzählt wird, in der der Erzähler selbst nicht vorkommt. Der Erzähler und die Geschichte gehören demnach nicht zur selben Welt. Der Text kann zudem als selbstreferenziell definiert werden, da er sich auf sich selbst und nicht auf eine Wirklichkeit außerhalb des Textes bezogen ist.

Die Leser erhalten aufgrund der eingeschränkten Perspektive keine Möglichkeit auf eine andere Sicht. Awins Meinungen und Kommentare gelten daher als die einzig richtigen. Diese Erzählform dient in *Nomade* allerdings nicht dem Spannungsaufbau, da sich Awin – außer zu jenem Zeitpunkt, als der Yaman *Serkesh* besucht – immer beim Sger und somit am Handlungsort befindet. Die Ungewissheit und der Zweifel, in denen sich der Yaman und die anderen Hakul befinden, sind somit mit jenen Awins gleichgesetzt. Die Handlungen anderer Figuren sind daher an vielen Stellen nicht nachvollziehbar und werden sogar von der Hauptfigur des Öfteren in Frage gestellt und gedanklich kommentiert. Das Konzept einer Sichtweise ohne Perspektivenwechsel wirkt sich, ähnlich wie in *Märchenmond*, auf die Sympathie lenkung der Hauptfigur aus. Da Awins Innenleben sehr stark im Vordergrund steht, sind eben diese Gedankengänge für den Leser besonders wertvoll, da sie der einzige Informationszugang zur Handlung und den Figurenkonstellationen sind. Mindernd für die Sympathie zur Hauptfigur ist dabei nicht nur das wiederholte Erwähnen des schlechten Verhältnisses zu Curru, sondern auch der introvertierte Charakter Awins, welcher richtige Handlungsweisen und Vermutungen für sich behält. In Folge dessen erhalten alle anderen Hakul, die aufgrund des Alters und der Lebenserfahrung deutlich weiser sein sollten, einen naiven und einfältigen Charakter.

»Ich nehme an, du willst einen Boten schicken?«, fragte Mewe der Jäger.
Das war naheliegend. Sie waren kaum so eilig hierhergehetzt, um nun bei einem weiteren Umweg wieder Zeit zu verlieren. Awin dachte nach. Das war eine heikle Entscheidung. Sie würden

⁴²⁷ Fink (2010), S. 109.

Zeit sparen, aber es mochte sein, dass sie den Feind erwischten, bevor Auryd zu ihnen gestoßen war. Die Verpflichtung wären sie dann eingegangen. Aber die Lage war so ernst, dass der Yaman wohl nicht anders konnte. Doch welchen Krieger würde Aryak mit dieser wichtigen Botschaft betrauen?⁴²⁸

Die Erzählweise wird in diesem Roman zwar klar dazu genutzt, Awins Gedanken zu formulieren, über seine eigentlichen Gefühle bleiben die Leser allerdings im Ungewissen. Die Schwächen der Figur sind darauf reduziert, dass Awin aufgrund seiner Herkunft abgewertet wird und sich deswegen lange Zeit in einer passiven Rolle befindet. Zudem übernimmt er die Funktion des Beobachters, der dem Leser die Geschehnisse berichtet und erklärt. Dies erschwert allerdings den Zugang zur Figur und lässt sie an vielen Stellen überheblich wirken. Erst im späteren Verlauf der Geschichte äußert Awin seine Gedanken und erhält eine höhere Stellung im Klan, die Curru und Eri allerdings bis zum Schluss missfällt.

6.4.4. Erzähltheoretische Analyse: Der Fluch der Halblinge

Zu Beginn des Romans hat es den Anschein, als würde die Geschichte ausschließlich aus der Perspektive der Figur *Fionn* erzählt werden und es sich um eine rein personale Erzählhaltung handeln. Die Erzählperspektive des Romans bleibt allerdings nicht konstant, sondern wechselt mehrmals. Der Erzähler springt dabei sogar gleich zu Beginn innerhalb des Kapitels von einer Perspektive zur nächsten, ohne dies mit einer besonderen Markierung hervorzuheben. Beispielhaft ist hierfür jene Szene, an der plötzlich die Gedanken zweier Nebenfiguren angeführt werden:

»Halt den Mund!« Die beiden Brüder überlegten, was sie mit ihm anstellen sollten. In den Palast bringen? Nein, da erwartete sie keine Belohnung; derzeit war kein Preisgeld auf entflohene Sklaven ausgesetzt. Man würde ihnen danken und sie daran erinnern, dass sie ihrer Bürgerpflicht nachgekommen waren, das wäre aber auch schon alles. Schließlich hellten sich ihre Gesichter auf, anscheinend hatten sie beide denselben Gedanken gehabt.⁴²⁹

Dies zeigt, dass nicht nur die Innensicht der Hauptfigur erzählt, sondern auch die Sichtweise anderer Figuren aufgegriffen wird. In diesem Beispiel wechselt die Perspektive kurz darauf wieder zurück zum Protagonisten Fionn. Als der Halbling nur wenig später im Gasthaus versteigert werden soll, wechselt die Erzählhaltung einige Zeilen in eine auktoriale, als die Gasthausbesucher ihre Meinungen bezüglich des Sklaven äußern.⁴³⁰ Dennoch kann der Erzähler nicht als homodiegetisch angesehen werden, da die Außensicht nicht in den Fokus gestellt wird, sondern immer die Innensicht der Figuren wesentlich ist und der

⁴²⁸ Fink (2019), S. 114-115.

⁴²⁹ Burrows (2012), S. 19.

⁴³⁰ Burrows (2012), S. 20-21.

Erzähler selbst nicht als Romanfigur auftritt. Dies zeigt sich insbesondere durch die Gedankendarstellung der Figuren, die in der personalen Erzählhaltung immer sehr präsent ist und über die Gedankenverläufe der Figur Aufschluss gibt:

Das leuchtete Fionn schlagartig ein. Wenn jemand dafür sorgen konnte, in einer Legende zu verschwinden, traf er auch entsprechende Vorkehrungen, dass es dabei blieb und er nicht zufällig gefunden wurde. Aber er konnte auch Tuagh verstehen, der sich an der Nase herumgeführt vorkam und daran zweifelte, ob seine Suche je ... *Augenblick mal*.
 »Tuagh«, sagte er langsam. »Wer ist der Zauberer vom Berge?«

Gedanken sind zwar immer durch Kursivsetzung markiert, dennoch sind auch längere Passagen immer als die Ansicht oder Meinung der jeweiligen Figur zu identifizieren, wodurch für Leser eine bessere Nachvollziehbarkeit der Figurenaktionen erreicht wird.

Die bereits genannten Perspektivenwechsel treten in dem Roman sehr häufig auf, weswegen sie einer näheren Betrachtung unterzogen wurden. Bereits im dritten Kapitel („Eine Art Bund“) kommt es zu einem weiteren Perspektivenwechsel, der allerdings durch einen Absatz und das typographische Zeichen *Stern* (*) markiert ist. Dabei ist eine Mischform zu verzeichnen, die sich aus einer auktorialen Erzählhaltung, welche die Perspektiven der gefangen genommenen Sklaven einnimmt, und der personalen Erzählhaltung der Bogin *Cady* zusammensetzt. Kurz daraufhin findet ein weiterer Wechsel statt und es wird aus *Meister Ian Wispermunds* Blickwinkel erzählt, der gerade über die Freilassung seiner Sklaven verhandelt. Erst im fünften Kapitel wechselt die Perspektive wieder zurück zu Fionn, bei dem währenddessen die Zeit stehen geblieben ist. Zuvor erhielten die Leser allerdings noch einen Blick auf das Geschehen innerhalb des Palastes, als *Haushofmeister Pirmin* Befehle an Hauptmann *Tiaran* erteilt. Da solche Wechsel innerhalb der Kapitel inkonsistent auftreten und dies somit deutlich die Gliederung des Romans beeinflusst, zeigt die folgende Tabelle einen Überblick über die Häufigkeit und Reihung der Wechsel, die sich durch den gesamten Roman ziehen:

Kapitel	Perspektive	Seiten
1	Fionn Die beiden Brüder und auktorial Fionn	7-19 19 20-30
2	Fionn neutral Fionn	31-52 52-53 53-54
3	Fionn Die gefangenen Bogins, neutral Cady Ian Wispermund	55-66 66-68 68-70 70-79
4	Fionn	80-101
5	Pirmin Fionn	102-107 107-124

6	Fionn Pirmin	125-137 137-140
7	Fionn Die Gefangenen, neutral Letzter Satz: Cady	141-155 155 155
8	Fionn	156-172
9	Cady neutrales Gespräch (kursiv) Ian Wispermund	173-183 183-184 184-188
10	Fionn	189-199
11	Fionn	200-216
12	Fionn	217-228
13	Cady Primin Cady	229-232 232-237 237-250
14	Fionn Personal: Allsvater (Pferd) Fionn	251-260 260 260-275
15	neutral neutral , Gespräche Tiw Ian Wispermund Cady Ian Wispermund Cady neutral /Ian	276-277 277-280 280-286 286 286-299 299-300 300-301 301-302
16	Fionn	303-318
17	Fionn neutral neutral /Fionn Pirmin Fionn	319-326 326 326-327 327-330 330-337
18	Fionn	338-349
19	Fionn neutral Fionn neutral Fionn neutral Fionn neutral Fionn neutral Fionn neutral Fionn neutral /Fionn Fionn	350-357 357-358 358-365 365 365-366 366 366-367 367 368 368 369 369 369-370 370-371 371-374
20	Fionn neutral Fionn	375-387 387-388 388-389

	neutral Fionn	390-392 392-399
21	Fionn	400-405
22	Peredur Fionn	406-408 408-410

Tabelle 4: Darstellung des kapitelübergreifenden Perspektivenwechsels

Der Perspektivenwechsel findet folglich nach keinem konstanten Schema statt, sondern ist sowohl nach einem Absatz, Kapitelwechsel und sogar innerhalb des Fließtextes ohne besondere Markierung anzutreffen. Es kann daher zwar primär von einem personalen Erzählkonzept mit Multiperspektive gesprochen werden; allerdings finden sich auch Passagen, die neutral oder auktorial formuliert sind. Wie die Tabelle zeigt, sind viele Textpassagen aus einer solchen, rein neutralen Erzählsicht beschrieben, da hier keine kommentierende oder wertende Erzählerstimme vorliegt. Die Wechsel dienen dabei dazu, Spannung aufzubauen und Hintergrundinformationen zu vermitteln. Die neutrale Erzählhaltung fungiert hierbei immer zur Informationsvermittlung über die Historie der Geschichte oder um einen Einblick in das Geschehen der Antagonisten zu gewähren. Insbesondere in Kapitel 19 treten die Wechsel zur neutralen Erzählhaltung vermehrt auf, da viele Rückblicke zur Zeit *Peredurs* angeführt werden, die allesamt wertneutral und sachlich erläutert werden. An allen anderen Stellen, die aus einer bestimmten Figuresicht geschildert sind, ist der Erzähler im Gegenzug besonders wertend und sogar sympathielenkend. Dabei lässt der Erzähler nicht nur Urteile der Figur selbst in den Text einfließen, sondern fügt darüber hinaus auch gesellschaftskritische Meinungen hinzu.

[...] Wer weiß, wohin so mancher Gang führen mochte!
Das war nichts Ungewöhnliches bei den Menschen, die sich ständig bekriegten – aber dies ausgerechnet hier, an diesem Vorbild des Friedens vorzufinden, war ein Schock. Noch dazu, da nie darüber gesprochen worden war!⁴³¹

Es wird hierbei beiläufig ein klares Bild über das Volk und die Gesellschaft verkündet, indem den Menschen ihre kriegerische Eigenschaft zugeschrieben wird. Der Erzähler vertritt dabei allerdings nicht die Meinung der Figur, sondern klar eine davon abgesonderte, die mit der Situation, in der sich der Protagonist befindet, verknüpft wird. Solche Erzählermeinungen sind meist dadurch zu identifizieren, da sie stets eine von der Figur abwegige Ansicht beschreiben, eine negative Wirkung vermitteln oder einen Zweifel an der Glaubwürdigkeit des Geschehens hervorrufen möchten. Dies kommt hauptsächlich durch die vermehrte Verwendung rhetorischer Fragen zum Ausdruck, oder wie im oben dargestellten Zitat mittels Gedankenstriches oder einen durch Klammer abgesonderten Satz.

⁴³¹ Burrows (2012), S. 73.

Die Erfindung eines fiktiven Autors verändert die Erzählung zudem nicht, da er lediglich im Autorenporträt und der Dankesrede explizit vorgestellt wird. Der Autor bleibt daher vom Erzähler abgegrenzt und bildet keine romaneigene Figur. Die Autorin *Prisca Burrows* wird somit zwar als freie Bogin beschrieben und dadurch als in der Welt Albalon lebendes Geschöpf charakterisiert und erwähnt darüber hinaus auf metanarrativer Ebene andere fiktive Namen, dennoch tritt sie an keiner Stelle der Erzählung direkt hervor. Demzufolge kann die fiktive Autorin nicht mit dem Erzähler gleichgesetzt werden, weswegen es sich nach Genette um eine heterodiegetische Erzählung handelt. Zudem bleibt der Erzähler während der Erzählung verdeckt und übernimmt keine kommentierende Funktion.

Insgesamt treten daher in Hinblick auf die Erzähltheorie besonders die häufigen Wechsel der Erzählperspektiven und Erzählsituationen auf, die stets der Authentizitätsvermittlung Informationsgewinnung und Spannungssteigerung dienen. Der Blick bleibt trotz der neutralen Passagen figurengelenkt und die Erzählung selbst bewegt sich auf rein fiktionaler Ebene.

7. Darstellung und Diskussion der Ergebnisse

Eine zusammenfassende Übersicht der einzelnen Analysepunkte soll nun die Differenzen und Gemeinsamkeiten der Kriterien festhalten und aufzeigen, ob der Vergleich der Autoren, Verlage und Werke einen Aufschluss über den damit zusammenhängenden Erfolg geben kann.

Textexterne Kriterien

Buchgestaltung

Eine Betrachtung der Buchtitel und Cover der erfolgreichen und weniger erfolgreichen Fantasy-Romane konnte die Theorie belegen, dass das Cover durchaus für potenzielle Leser ansprechend gestaltet sein muss. Es zeigte sich, dass die Cover der erfolgreichen Romane meist sehr minimalistisch gestaltet sind und sie den Blick gezielt auf das wesentliche lenken. Da alle Romane von großen Verlagen veröffentlicht wurden, sind auch alle Illustrationen aus professioneller Hand entstanden. Zudem ergab der direkte Vergleich, dass der Name von bereits bekannten Autoren zumindest bei späteren Auflagen in einer größeren Schriftart abgebildet wird als der eigentliche Romantitel. Auffällig ist zudem, dass erfolgreiche Cover lediglich Abbildungen von Burgen, Landschaften und Waffen aufweisen, wohingegen die beiden anderen Werke Figuren in den Mittelpunkt stellen. Dies führt zu der Vermutung, dass Orte und Waffen ein tieferes Fantasy-Gefühl vermitteln und die Herstellung eines mittelalterlichen Bezugs einfacher zugelassen wird als durch die Darstellung von Lebewesen. Diesen haftet ein kindliches Erscheinungsbild an oder sie geben dem Leser ein genaues Bild vor, welches diesen in seiner eigenen Vorstellungskraft einschränkt.

Autorenpräsenz

Hier konnte eruiert werden, dass bekannte Autoren eine wesentlich höhere Medienpräsenz aufweisen, wohingegen zu weniger bekannten Autoren kaum Informationen angegeben werden konnten. Die erfolgreichen Autoren Hennen und Hohlbein verfügen dabei nicht nur über eine eigene Homepage und sind in sozialen Medien präsent, sondern bieten auch Interviews, Lesungen oder Gewinnspiele an. Leser können sehr rasch und einfach Informationen über die Autoren gewinnen, da sie über mehrere Portale ersichtlich sind. Als besonders auffällig zeigte sich zudem, dass die Autorin Zietsch das Pseudonym „Burrows“ verwendet, unter dem sie nur ihre Fantasy-Romane publiziert. Die Verwendung des Pseudonyms ist per se nicht erfolgsmindernd, allerdings ist der Wiedererkennungswert aufgrund

mehrerer, unterschiedlicher Pseudonyme bei Zietsch deutlich geringer. Die Medienpräsenz kann insgesamt als wesentliches Erfolgskriterium angesehen werden, da hier nicht nur der Autor, sondern auch immer seine Werke im Mittelpunkt stehen.

Verlag

Da alle ausgewählten Romane von einem renommierten Verlag publiziert wurden, konnten hier keine wesentlichen Unterschiede festgestellt werden.

Publikationszeitraum

Der Zeitraum, in dem die ausgewählten Werke publiziert wurden, kann als klares Erfolgskriterium festgehalten werden. Nicht nur der Fantasy-Boom spielt eine Rolle beim Erfolg der Romane, sondern auch der Monat, in dem das Buch auf den Markt kam, sowie erfolgreiche Erscheinungen anderer Medien – wie beispielsweise Filme oder Filmserien.

Die Analyse zeigt, dass *Die Elfen* an die Erfolgsserie *Die Zwerge* und *Die Orcs* anschließt und nur kurze Zeit nach Abschluss der Filmtrilogie *Der Herr der Ringe* erschien, wodurch das gestiegene Leserinteresse an Fantasy-Literatur für sich genutzt werden konnte. Besonders deutlich zeigt allerdings *Der Fluch der Halblinge*, der einen direkten Bezug zur Filmadaption von *Der Hobbit* aufweist, dass ein Zusammenhang mit anderen Erfolgen nicht zwangsläufig verkaufsfördernd ist.

Der Publikationszeitraum kann somit zwar zusätzliches Marketing bieten, er ist jedoch an andere Kriterien geknüpft.

Textinterne Kriterien

Figuren

Eine Betrachtung der sympathielenkenden Eigenschaften von Haupt- und wesentlichen Nebenfiguren, sowie der Figurenkonstellationen und Beschreibungen zeigte markante Unterschiede bei allen Romanen. Die Darstellung des Gefühlslebens der Hauptfigur bzw. Hauptfiguren rückt zwar bei allen Werken in den Mittelpunkt, kommt allerdings auf unterschiedliche Art und Weise zum Ausdruck. Am stärksten zeigt sich dies in dem Roman *Die Elfen*, der die Gedankenwelt aller Hauptfiguren detailliert präsentiert und dem Leser die Handlungen der Figuren somit nachvollziehbar macht. Zudem haben die Leser hier die Möglichkeit zwischen mehreren Figuren zu wählen, da sie nicht nur auf die Perspektive einer einzigen beschränkt werden. Auch wenn *Der Fluch der Halblinge* ein ähnliches Konzept

verfolgt und einen Einblick in unterschiedliche Figurenperspektiven gibt, so wird das Innenleben hier weiter in den Hintergrund gestellt. Die Perspektivenwechsel dienen hier eher dazu, die Handlung voranzutreiben, als ein Verständnis über die Psyche der Figur zu erlangen. Zudem handelt Fionn aufgrund seiner Rolle als Antiheld nicht allein, sondern überlässt viele Entscheidungen anderen Figuren. In *Märchenmond* ist die Perspektive demgegenüber zwar auf Kim beschränkt, allerdings ist er dauerhaft in einer aktiven Rolle, in der er allein spontane Entscheidungen treffen muss. Dies zeigt auch den wesentlichen Unterschied zu Finks Roman, in dem Awin fast bis zum Schluss eine Beobachterrolle einnimmt.

Nicht nur Klischees, sympathiefördernde oder mindernde Handlungsweisen und Charakterzüge beeinflussen somit die Wirkung auf den Leser, sondern vor allem die Rolle und Situation, in der sich die Hauptfigur befindet und deren Umgang mit ihr. So handeln die Figuren in *Die Elfen* und *Märchenmond* viel spontaner, durchdachter, selbstbewusster und aktiver als in *Der Fluch der Halblinge* und *Nomade*.

Ein Unterschied zeigt sich auch bei der Konzeption der Nebenfiguren. In den beiden Bestseller-Romanen tragen alle Figuren dazu bei, die phantastische Welt näher zu definieren und um das Abenteuer der Hauptfiguren zu erleichtern oder es in die Länge zu ziehen. Die Figuren in *Der Fluch der Halblinge* erfüllen zwar einen ähnlichen Zweck, werden allerdings durch die häufigen Perspektivenwechsel aus dieser Rolle entrissen. In *Nomade* werden die wesentlichen Nebenfiguren trotz des langen Beiseins kaum integriert und tragen damit letztlich kaum zu Awins Abenteuer bei.

Die Figurenkonzeption kann daher zwar als ein wesentlicher Punkt, der zum Erfolg eines Buches beitragen kann, angesehen werden; da die Figuren allerdings sehr stark an die Ereignisse innerhalb der Welt und an die Erzählweise geknüpft sind, kann sie nicht als alleiniges Merkmal betrachtet werden. Zudem ist es vom jeweiligen Leser abhängig, ob er Handlungen von Figuren in Frage stellt und sie als unlogisch empfindet, oder Gefallen daran findet und sich aufgrund der Charakterzüge mit der Rolle identifizieren kann.

Inhalt

Thematologie

Eine treffende Wiedergabe des Themas ist für den positiven Eindruck bei den Lesern erforderlich. Wenn ein Buch des Genres *Fantasy* gekauft wird, so wird dies im Anschluss mit einer bestimmten Erwartungshaltung gelesen. Insbesondere der Kampf von Gut gegen Böse, die detailreiche Beschreibung einer phantastischen Welt sowie deren Geschöpfe, magische Ereignisse oder Gegenstände, sowie eine lange und abenteuerliche Reise des Helden

sind hier die Kernthemen. Beide Bestseller-Romane weisen diese Eigenschaften auf und setzen einen bestimmten Fokus. So liegt das Hauptaugenmerk in *Die Elfen* deutlich stärker auf den phantastischen Geschöpfen und der Beschreibung der Natur, wohingegen *Märchenmond* das Abenteuer sowie das Gute und Böse stärker in den Mittelpunkt stellt.

Der weniger bekannte Roman *Der Fluch der Halblinge* ist zwar eindeutig der Fantasy zuzuschreiben, adaptiert allerdings Tolkiens Welt und Wesen sehr stark, weswegen die Erwartung der Leser womöglich zu hoch ist oder sie nicht zu dem Roman greifen, da er als *schlechte Kopie* des *Hobbits* angesehen wird – dies steht auch in engem Zusammenhang mit dem Cover. Zudem wird das wesentliche Thema, der Kampf von Gut gegen Böse nur in geringem Maß formuliert. Auch *Nomade* weist keine klare Trennung der beiden Mächte auf und formuliert zudem die anderen Themen nicht oder kaum aus.

Motive

Bei der Motivvielfalt kommt es in allen Romanen zu Überschneidungen. Die Motive *Abenteuer*, *Blutrache*, *Ehre*, *Freundschaft*, *Reifung* und *Selbstverwirklichung* sowie *Unbekannter Gegner* sind in allen Werken anzutreffen. Ebenso finden sich in Romanen beider Seiten der *Doppelgänger*, der *Traum*, die *Vision*, die *Unbekannte Herkunft* sowie der *Sonderling*. Als besonders auffällig zeigt sich, dass sowohl in *Der Fluch der Halblinge* als auch in *Nomade* das Motiv *Blutrache* besonders stark hervorsteicht. Zudem wird nur in Burrows Roman ein sehr starkes Frauenbild präsentiert, welches an mehrere, weibliche Figuren gebunden ist. In Finks Roman nimmt darüber hinaus der *Vater-Sohn-Konflikt* einen sehr hohen Stellenwert ein.

Anhand der Motive lassen sich somit nur geringe Unterschiede zwischen den Romanen feststellen.

Raumkonzeption

Eine Betrachtung der Beschreibung von Schauplätzen und Darstellung der phantastischen Welt ließ hingegen markante Unterschiede bei allen Romanen erkennen.

Hennens *Die Elfen* weist von allen Romanen den höchsten Grad an Detailreichtum und Schauplatzquantität auf. Landschaften sind sehr genau beschrieben, werden durch jedes Kapitel verändert und sind sehr stark an die jeweilige Figurenperspektive und deren emotionalen und körperlichen Zustand gebunden. Die Elfen dienen dabei als Entdecker der Menschenwelt, wohingegen der Mensch wiederum als Erkunder der Elfenwelt verstanden werden kann. Keine der phantastischen Welten erlangt demzufolge mehr oder weniger

Essentialität. Der Lebensraum, sowie die drohende Zerstörung dessen hat hier den höchsten Stellenwert.

Hohlbeins *Märchenmond* grenzt sich hiervon deutlich ab. Die Beschreibung der Schauplätze in der Anderswelt *Märchenmond* ist zwar deutlich umfangreicher als jene in der Menschenwelt und nehmen einen Großteil des Raumes ein, dennoch sind sie vergleichsweise detailarmer gestaltet als in *Die Elfen*. Auffällig ist jedoch, dass auch hier die Stimmung und aktuelle Lage der Hauptfigur Einfluss auf die Beschreibungen nimmt. Anders als in *Die Elfen* stehen hier die Schauplatzwechsel nicht direkt mit Kapitelgrenzen in Verbindung. Auffällig ist zudem, dass die Gliederung des erstens Kapitels alle Schauplätze der Folgekapitel beeinflusst.

Die beiden Bestseller-Romane unterscheiden sich hier bereits sehr stark voneinander, was allerdings auf den Buchumfang und dessen Zielgruppe zurückzuführen ist.

Die Romane von Burrows und Fink zeigen darüber hinaus weitere Abstufungen im Hinblick auf die Schauplatzgestaltung. *Nomade* stellt zwar eine phantastische Welt zur Verfügung, sie wird allerdings nicht erkundet, sondern nur von einheimischen Figuren bereist. Demzufolge liegt der Fokus nicht auf detailreichen Beschreibungen der Schauplätze. Zudem handelt es sich um eine bronzezeitliche Wüstenlandschaft, die weder Idylle noch Schönes oder Magisches zulässt. Wesentliche Landschaftswechsel sind daher nicht vorzufinden und Ortswechsel werden nicht als besonders hervorgehoben. Die Priorität liegt in diesem Roman nicht so wie in *Die Elfen* auf der detailreichen Begründung einer phantastischen, schönen und idealisierten Welt.

In *Der Fluch der Halblinge* ist der Stellenwert der Schauplatzbeschreibungen ebenfalls geringer als die Darstellung der Dialoge und Figuren. Besonders auffällig sind hier die häufigen Schauplatzänderungen aufgrund von Perspektivenwechsel, die sowohl innerhalb eines Kapitels als auch während eines solchen Übergangs stattfinden. Die Welt wird hier von dem weltfremden Fionn erkundet, dennoch fallen die Schauplatzbeschreibungen ebenfalls weniger detailliert aus als in *Die Elfen*. Zudem wird nicht zwischen wesentlichen und unwesentlichen Orten unterschieden. Sehr markant sind zudem die Ländergrenzen und deren Klimawechsel, wodurch die Welt ihren phantastischen Charakter erhält.

Als letzter wesentlicher Punkt können die beiliegenden Karten und deren Notwendigkeit angeführt werden. Lediglich die Karte von *Märchenmond* kann direkt während des Lesens verwendet und komplett nachverfolgt werden. Alle anderen Karten weisen mehr Orte auf, als in der Handlung erwähnt werden. In *Nomade* finden sich zudem nicht einmal alle Orte auf der Karte, die wesentlich sind und im Zuge der Erzählung vorkommen.

Das Erkunden einer Welt, die den Hauptfiguren fremd ist, kann demzufolge als wesentliches Kriterium angesehen werden, weswegen die detailreiche Darstellung und Verknüpfung zum emotionalen und physischen Zustand der Figuren zum Bucherfolg beitragen kann. Darüber hinaus ist der *gestimmte Raum* in *Die Elfen* deutlich stärker formuliert als in den anderen Romanen. Die Perspektiven verschiedener Völker werden hier dazu genutzt, Gefühle und eine bestimmte Atmosphäre zu erschaffen. Diese Wirkung ist in *Märchenmond* und *Der Fluch der Halblinge* deutlich schwächer und fehlt in *Nomade* gänzlich, da die Räume kaum mit der Stimmung des Protagonisten verknüpft sind, sondern objektiver beschrieben werden.

Zeitkonzeption

In Hinblick auf die Erzählzeit und erzählte Zeit ließen sich nur geringe Unterschiede feststellen. Nicht nur die Erzählzeit ist in allen Romanen höher als erzählte Zeit, sondern auch Textpassagen sind sehr ähnlich gestaltet. Für die Handlung unwesentliche und weniger spannende Passagen werden in allen Romanen durch eine Zeitraffung beschleunigt, die sich durch das Voranschreiten mehrerer Stunden oder Tage, durch das Ausdrücken eines einzigen Satzes, einer Absatzgestaltung oder eines neuen Kapitels bestimmt. Ebenso wird in allen Romanen insbesondere bei Kampfszenen, Tempo durch kurze Sätze signalisiert, eine Zeitdehnung wiederum durch Schauplatzbeschreibungen. Lediglich Dialoge lassen eine Zeitdeckung zu.

Markante Unterschiede ergaben sich nur bei Rückblicken, Vorausdeutungen, Zeitsprüngen und Zeitstillständen, die an die jeweilige Handlung des Romans gebunden sind.

Die beiden Bestseller-Romane geben zudem am Ende eine genaue Zeitangabe hinsichtlich der insgesamt verstrichenen Zeit, wohingegen die Leser sowohl bei Burrows' als auch bei Finks Roman bis zum Schluss im Unklaren über die vergangene Zeit der gesamten Reise bleiben.

In *Die Elfen* finden zwischen den Kapiteln sehr große Zeitsprünge statt, die sich auf mehrere hundert Jahre belaufen. Diese dienen der Ausformung einer Welt für Folgeromane. Man weiß genau, wie viel Zeit am Ende vergangen ist, da sie ein Kernelement des Romans darstellt, was sich positiv auf die Strukturierung auswirkt.

Märchenmond weist darüber hinaus weitaus stärkere Zeitraffungen auf als *Die Elfen*, die häufig durch Absätze gekennzeichnet werden. Der Roman ist zwar chronologisch gestaltet, durch den Eintritt in die Traumwelt lässt sich allerdings ein Zeitstillstand in der Primärwelt festhalten.

In *Nomade* verlieren Leser sehr rasch den Überblick über die vergangene Zeit, da einerseits an mehreren Stellen keine genauen Zeitangaben getätigt werden, zudem sind Zeitsprünge nicht an die Gliederung gebunden. Die Gedankengänge Awins pausieren zudem den Zeitverlauf mehrmals; durch Träume und Visionen wird die Zeit zudem immer wieder beeinflusst, da sie während Awins geistiger Abwesenheit voranschreitet.

Burrows' Roman weist demgegenüber sehr viele Anachronien auf, obwohl die Handlung primär chronologisch ist. Ein häufiges Abweichen der eigentlichen Zeitstruktur kommt insbesondere durch die häufigen Erzählperspektivenwechsel zu Stande. Anders als in *Die Elfen* kommt es zudem beim Perspektivenwechsel zu zeitlichen Stillständen. Das Wissen der Figuren ist zudem für das Zeitwissen wesentlich – es kommt häufig zu ungenauen Zeitangaben, wenn Figuren an ihre mentalen und physischen Grenzen gelangen.

Primär zeichnen sich die beiden Bestseller-Romane hier durch eine niedrigere Frequenz zeitlicher Wechsel sowie klare Zeitangaben aus, die enger an die Gliederung des Romans geknüpft sind als in den beiden anderen Romanen.

Kompositionsstruktur:

Es konnte kein Unterschied festgestellt werden, ob einzelne Kapitel über Namen oder Nummern verfügen. Das metanarrative Element eines Namens ließ in keinem Roman einen direkten Schluss auf die Handlung des Kapitels zu, sondern war stets sehr vage formuliert.

Der Kapitelumfang variiert in allen Romanen sehr stark. In *Die Elfen* ist dies besonders deutlich zu erkennen, da die Kapitel zu großem Teil an den perspektivischen Wechsel gebunden sind und die Kapitel je nach Handlungsstrang der einzelnen Figur unterschiedlich lange ausfallen. Da nicht jedes neue Kapitel auch eine neue Perspektive bedeutet, ist allerdings auch diese Funktion sehr variabel. Dennoch helfen die Kapitel hinsichtlich der Gliederung in *Die Elfen* am stärksten. Dies liegt allerdings auch darin begründet, dass die Inhalte der Kapitel selbst eine logische und strukturierte Handlung aufweisen, von der nicht abrupt abgewichen wird. Einen enormen Kontrast zeigte Burrows' Roman, der innerhalb der Kapitel häufige Perspektiven-, Schauplatz- und Zeitwechsel aufweist, worunter die allgemeine Gliederung leidet und die Kapitel ihre Funktion verlieren. Als besonders überraschend erwies sich in diesem Zusammenhang, dass lediglich *Der Fluch der Halblinge* über ein Inhaltsverzeichnis verfügt, obwohl die Kapitel kaum Strukturhilfe bieten. Es scheint für Leser demzufolge nicht notwendig zu sein, vor oder während des Leseprozesses einen Überblick über die einzelnen Kapitel zu erhalten. Dies geht auch mit der Kapitelfunktion, die in keinem Roman wirklich klar und eindeutig ist, konform. Alle Kapitel dienen

Großteils dazu, den Roman aufzuteilen, dem Leser Lesepausen vorzuschlagen, oder um Spannungsmomente zu erzeugen.

Ein Blick auf die Haupt- und Nebenhandlungen aller Romane, den sogenannten „Roten Faden“, der den Leser durch die Geschichte führen soll, zeigte zudem Unterschiede, die sich auf den Erfolg auswirken können. *Die Elfen* ist zwar von sehr vielen Nebenhandlungen geprägt, diese dienen allerdings der Funktion, den Abschluss der Haupthandlung zu verhindern, neue Figuren einzuführen, die Hauptfiguren weiterzuentwickeln oder um Neugierde auf Folgeromane zu wecken. Zudem wird am Ende des Romans ein Bogen geschlossen, wodurch viele Nebenhandlungen zum Abschluss der Haupthandlung beitragen. Ähnlich verhält es sich bei *Märchenmond*; auch hier erfüllen alle Nebenhandlungen den Zweck, die Hauptfigur zu entwickeln und helfen beim Erreichen des gesetzten Ziels.

Vollkommen anders verhält es sich bei dem Roman *Nomade*. Die Haupthandlung wird bis zur Hälfte des Buchs klar verfolgt und nur durch wenige Nebenhandlungen unterbrochen, bis es zu einem plötzlichen Scheitern der Figuren kommt und die Haupthandlung einen Wechsel des Ziels erfährt. In *Der Fluch der Halblinge* kommt es zwar zu keiner Veränderung des primären Ziels, allerdings wird dieses durch viele Ereignisse und Figurenkonstellationen erweitert. Nebenhandlungen tragen demzufolge zur Entfaltung der Haupthandlung und Ausformung der Welt bei.

Eine logische Gliederung des Romans, die sich durch klare Kapitelfunktionen ergibt, sowie ein „Roter Faden“, der sich aus einem Wechselspiel zwischen Haupt- und Nebenhandlungen ergibt, kann zum Erfolg des Buches beitragen. Ein Unterschied zwischen Bestsellern und weniger erfolgreichen Romanen ist hier sehr klar erkennbar.

Stilistik

Die Stilistik konnte im Rahmen der vorliegenden Arbeit zwar nur in einem geringeren Ausmaß untersucht werden, allerdings zeigten sich auch hier Unterschiede und Gemeinsamkeiten in allen Romanen.

Als besonders auffällig erwies sich, dass die Analysen des LIX bei allen Romanen zu ähnlichen Ergebnissen auf Wort-, Satz- und Textebene führten. Der Textzugang ist somit bei allen Romanen für Leser ähnlich. Ein Unterschied im Stil begründet sich daher bei den betrachteten Werken nicht in einem komplexen Vokabular bzw. längeren Wörtern oder Sätzen. Es kam in keinem Roman zu einer Häufung an Fremdwörtern oder einem komplexen Vokabular – lediglich in *Der Fluch der Halblinge* konnten wenige Wörter festgestellt werden.

Wie unter *Zeitkonzeption* bereits angeführt wurde, konnte im Zuge der Syntax darüber hinaus beobachtet werden, dass in allen Romanen eine Formulierung kurzer Sätze dazu genutzt wird, Spannung oder Tempo zu erzeugen. Längere Sätze ließen sich meist nur bei Umgebungsbeschreibungen ausweisen.

Auffällig für das Fantasy-Genre ist allerdings in erster Linie, dass in keinem Roman eine Kunstsprache formuliert wurde. Fremdsprachen, besondere Ausdrucksweisen oder Akzente werden in allen Romanen auf unterschiedliche Art präsentiert. Eine Betrachtung der sprachlichen Imitation auf Satze- und Wortebene gab daher interessante Aufschlüsse.

In Hennens Roman ist jede sprachliche Äußerung an den Charakter, den Erfahrungsschatz, oder die Herkunft der jeweiligen Figur gebunden. Deutliche Unterschiede zeigen sich hier zwischen den Elfen, die stets eine gehobene Ausdrucksweise verwenden, und dem Menschen Mandred, der nicht nur Kraftausdrücke nutzt, sondern manche Wörter aufgrund seines niedrigen Bildungsstandes falsch formuliert. Akzente oder Sprachen anderer Völker werden allerdings direkt übersetzt.

Märchenmond verzichtet hingegen auf markante, individuelle sprachliche Unterschiede der Figuren. Neben dem Ausbleiben einer besonders gehobenen oder niederen Sprachform werden darüber hinaus auch Fachtermini und Kraftausdrücke ganz bewusst ausgeklammert, um sich der jüngeren Zielgruppe anzunehmen.

Der stärkste Kontrast präsentierte sich in *Nomade*, da hier auf unterschiedliche sprachliche Äußerungen der Figuren vollkommen verzichtet wird. Alle Figuren nutzen eine sehr förmliche Sprechweise und es kommt zu keiner Auflockerung durch humoristische oder niedere Formulierungen. Ernsthaftigkeit wird lediglich durch eine Übertreibung einer besonders höflichen Artikulation bezweckt, indem die Figuren Titel, hierarchische und soziale Stellung dem Namen beifügen.

Burrows nutzt diesen Stil demgegenüber am stärksten für sich. Es kommt zu einem hohen Maß an Lautmalereien, insbesondere bei den Figuren Gru Einzahn und Blaufrost. Die Onomatopoesie wird hier sehr klar verwendet, um Gespräche aufzulockern und die Figuren durch ihre Sprache individueller zu gestalten. Zudem werden negativ konnotierte Wörter humoristisch umschrieben, weshalb Kraftausdrücke an Authentizität verlieren. Sowohl in *Die Elfen* als auch in *Der Fluch der Halblinge* konnte im Zuge dessen eine starke Verknüpfung der sprachlichen Äußerungen zur jeweiligen Figurenperspektive, deren emotionalem Zustand und der aktuellen Situation festgestellt werden. Am stärksten fehlt diese Assoziation in *Nomade*.

Auch die Kursivsetzung wird in allen Romanen unterschiedlich stark verwendet, um einzelne Wörter oder Sätze hervorzuheben. Erstaunlicherweise sind nur in *Nomade* und *Der Fluch der Halblinge* genaue Gedankengänge von Figuren durch diese Schriftauszeichnung hervorgehoben. In Burrows' Roman kommt es sogar zu längeren Textpassagen in dieser Darstellungsform, bei denen darüber hinaus ein Wechsel der Erzählform vollzogen wird. Die beiden Bestseller nutzen die Markierung lediglich, um Betonungen festzulegen.

Unterbrechungen von Gesprächsverläufen werden in allen Romanen durch das Verwenden von drei Punkten oder Gedankenstrichen verwendet. Stottern, Stimmeln, Nuscheln oder lang gezogene Wörter sind hingegen unterschiedlich dargestellt. Am häufigsten und prägnantesten ist die Hervorhebung solch sprachlicher Besonderheiten in *Der Fluch der Halblinge*.

Rhetorische Stilmittel finden sich in allen Romanen zu unterschiedlichen Teilen. Die Anapher, die Metapher sowie der Vergleich wurden allerings in allen Romanen am häufigsten verwendet. In *Die Elfen* sind diese Stilmittel darüber hinaus stark an die Situation und phantastische Welt gebunden. In *Der Fluch der Halblinge* kam es zudem zu einem hohen Maß an Ironie. Die Stilmittel dienen in allen Romanen dazu, die Welt auszuformen, Spannung zu erzeugen oder um den Text aufzulockern.

Auffällig ist zudem, dass lediglich in *Märchenmond* ein Gedicht formuliert wurde und es in keinem Roman zu einer detailreichen Beschreibung von Gewalt- oder Sexualthemen kam.

Schwierigkeiten in Hinblick auf den Textzugang können lediglich aufgrund komplexer Figuren- oder Ortsnamen bzw. einer sehr hohen Namensfrequenz in Hennens und Finks Werk festgehalten werden.

Der Stil kann somit zwar als wesentliches Erfolgskriterium angesehen werden, allerdings zeigte sich, dass er im direkten Zusammenhang mit anderen Kriterien steht. Die Bestseller unterscheiden sich allerdings hinsichtlich der Figurenäußerungen, Gedankendarstellungen und des Einbindens rhetorischer Stilmittel von den beiden gegenübergestellten Romanen.

Erzähltheorie

Bereits bei den beiden Bestseller-Romanen ergaben sich Unterschiede in Hinblick auf die Erzähltheorie. So wird in *Die Elfen* ein personales Erzählkonzept mit Multiperspektive angewendet, wohingegen *Märchenmond* lediglich eine Perspektive in den Fokus stellt. Ebenso unterscheiden sich Burrows' und Finks Romane deutlich voneinander. Ob nun ein

Einblick in nur eine einzige Perspektive oder in den Blickwinkel mehrerer Figuren gewährt wird, ließ sich nicht als erfolgsentscheidend festhalten.

Allerdings kam es in allen Romanen zu einer internen Fokalisierung, die einerseits zur Spannungssteigerung, andererseits zur Wahrung der Figurenauthentizität verwendet wird. Auch das Darstellen des Innenlebens der Hauptfiguren kann als wesentliches Kriterium angesehen werden, das wiederum stark an die Sympathie lenkung der Figuren gebunden ist. Dies zeigte sich insbesondere in *Nomade*, da hier die Informationsvermittlung deutlich stärker ausgeprägt ist als Gefühlsäußerungen oder die Stimmung der Figur. Auch in *Der Fluch der Halblinge* ist das Innenleben Fionns vergleichsweise geringer ausgeformt als das der Figuren der beiden Bestseller. Darüber hinaus sind die erzählperspektivischen Wechsel weitaus höher frequentiert und weniger an die Gliederung des Romans gebunden als in *Die Elfen*.

Es zeigt sich somit, dass das Konzept im Gegensatz zu der Art und Weise der Umsetzung sowie der Verbindung zu den jeweiligen Figuren nicht erfolgsentscheidend zu sein scheint.

Durch die genaue Betrachtung einzelner Kriterien kann daher auf Grundlage dieser vier Fantasy-Romane aufgezeigt werden, dass sich die größten Unterschiede bei der Autorenpräsenz und Buchgestaltung aufzeigen lassen. Beide Bestseller-Romane stechen hier hervor.

Erstaunlicherweise ließen sich auch markante Unterschiede bei der Erzählweise feststellen, was gegen die anfangs formulierte Theorie spricht, dass diese nur einen geringen Einfluss ausübt.

8. Conclusio

Die deutschsprachige Fantasy-Literatur konnte in den letzten Jahren zunehmend an Erfolg gewinnen. Bestseller-Autoren wie Bernhard Hennen und die Hohlbeins zeigen, dass Fantasy nicht ausschließlich eine englischsprachige Herkunft aufweisen muss. Der Fantasy-Boom der letzten Jahre ließ allerdings eine Fülle an Publikationen zu, die der starken Konkurrenz am Markt trotzen wollen. Die Frage, welches Geheimnis hinter einem erfolgreichen Buch steckt, stellen sich nicht nur Nachwuchsautoren, sondern auch Bestseller-Forschern. Herauszufinden, welche Kriterien als erfolgsentscheidend gelten, bildete somit die Kernthematik dieser Arbeit.

Das Geheimnis des Erfolgs der deutschsprachigen Fantasy-Autoren zu lüften galt dabei als spannendes und schwieriges Unterfangen aufgrund der facettenreichen Einflüsse, die hier stets zueinander in Beziehung stehen. Angefangen bei der optischen Wirkung eines Buchumschlags bis hin zu einzelnen Wörtern kann jeder kleinste Aspekt, der mit dem Buch in Zusammenhang steht als wertvoll angesehen werden. Durch die Analyse in dieser Arbeit kristallisierten sich bereits einige Kriterien heraus, die einen sehr starken Einfluss auf den Bucherfolg ausüben können.

Erste große Unterschiede zeigten sich bei der optischen Gestaltung der Bücher sowie bei der Autorenpräsenz. Das Marketing, welches als wichtiges Kriterium zum Erfolg definiert wurde, zeigte bereits hier seine Wirkung. Die Bestseller-Autoren gelten als deutlich präsenter in den Medien und ihre Bücher werden von erfahrenen Designern gestaltet. Dass erfolgreiche Bücher, die als Bestseller betitelt werden, und im Genre bekannte Autoren über bessere Marketingpläne verfügen, konnte in diesem Zusammenhang somit durchaus festgestellt werden. Eine gezielte Vermarktung von Büchern mit dem Ziel, einen Bestseller auf den Markt zu bringen, in dem sich direkt am Zeitgeist bedient wird, konnte ebenfalls recherchiert werden.

Die Betrachtung der textinternen Kriterien zeigte weitere unerwartete Unterschiede. Bereits die Figuren, deren Darstellung in der phantastischen Welt und die Wirkung auf den Leser zeigten, welchen großen Anteil diese an dem Erfolg des Buches haben können. Die Sympathiewirkung und Ausformung des Innenlebens können hier als wesentliche Kriterien festgehalten werden. Ebenso zeigten die inhaltlichen Merkmale, dass das Thema, die Gliederung und Zeitkonzeption bei den Bestseller-Romanen deutlich klarer ausformuliert sind. Obwohl die Stilistik nur in einem kleinen Rahmen betrachtet werden konnte, ergab sich

durch die Auswertung mittels LIX, dass erstaunlicherweise in allen Romanen ein wenig komplexes Vokabular und sehr kurze Sätze verwendet wurden. Dies lässt darauf schließen, dass der Stil der Autoren nicht auf semantische und syntaktische Ebene reduziert werden kann. Dies bestätigte auch ein Blick auf die verschiedenen Erzählweisen. Das gewählte Konzept selbst erwies sich nicht als wesentlich für den Erfolg, sondern dessen Einfluss auf die Gliederung des Romans sowie die Darstellung des Innenlebens der Hauptfiguren.

Die Antwort auf die Frage, warum es ein Buch zum Bestseller schafft, wohingegen andere vollkommen unbekannt bleiben, bleibt somit leider offen. Es gibt kein solches Erfolgsrezept. Allerdings zeigte die Betrachtung dieser vier Romane bereits, dass jedes Kriterium für den Erfolg wesentlich sein kann und Bücher, die in mehreren Kriterien glänzen, eine höhere Erfolgsquote haben. Das Zusammenwirken zwischen externen und internen Merkmalen auf allen Ebenen bildet somit den Erfolg. Oder anders: ein hervorragendes Marketing sowie authentische Figuren, für den Leser nachvollziehbare Struktur und eine gleichsam spannende Handlung können zwischen Erfolg und Misserfolg entscheiden.

Bei allen betrachteten Romanen handelt es sich um sehr umfangreiche Werke, wodurch eine allzu ausführliche Betrachtung aller Kriterien in dieser Arbeit nicht möglich war. Hinsichtlich der Bewertung in zukünftigen Arbeiten empfehlen sich nachfolgende Möglichkeiten, um eine genauere Erfassung eines Erfolgskonzeptes zu erlangen. Aufgrund eines florierenden Online-Marktes, bedingt durch den immer einfacheren und schnelleren Zugang für Interessenten, sowie einen signifikanten Anstieg der Zahl von E-Book-Lesern werden Leseproben als wichtiges Verkaufsargument gewertet. Vor diesem Hintergrund können Leseproben auch ein wesentliches Kriterium für den Erfolg eines Romanes bilden. Ein Mittel zur Einholung subjektiver Bewertungen sind Leserbefragungen, durch welche sich auch die entstandenen Eindrücke insbesondere auf die Zielgruppe erfassen lassen. Des Weiteren können hierdurch auch Informationen zu den Sympathiewirkungen einzelner Figuren der Romane gesammelt werden. Auch Buchempfehlungen und Kundenbewertungen, welche größtenteils online eingeholt werden, sind selbstverständlich eine wichtige Informationsquelle. Hier lassen sich auf schnellem Wege und in zumeist großem Umfang Bewertungen und Meinungen einholen, die durch den direkten Zugang vieler potenzieller Leser einen erheblichen Einfluss auf den weiteren Erfolg des Buches haben. Vorgenannte Herangehensweisen ermöglichen es, bedingt durch die große Menge an erreichbaren Informationen, sich mit einzelnen Kriterien und deren jeweiliger Bewertung durch die

Leserschaft ausführlicher zu befassen. Die Betrachtung eines einzelnen Kriteriums in Bezug auf mehrere, verschiedene Romane lässt zudem einen direkten und transparenten Vergleich zu.

9. Literatur- und Quellenverzeichnis

Primärliteratur

- HENNEN, Bernhard/ SULLIVAN, James: Die Elfen. München: Heyne 2004.
- HOHLBEIN, Wolfgang und Heike: Märchenmond. Wien: Ueberreuter 1983.
- BURROWS, Prisca [ZIETSCH, Uschi]: Der Fluch der Halblinge. Köln: Lübbe 2012.
- FINK, Torsten: Der Sohn des Sehers, Bd. 1-3. München: Blanvalet 2010.

Sekundärliteratur

- ANDREAS, Friedrich (Hrsg.): Filmgenres: Fantasy und Märchenfilm. Stuttgart: Reclam 2003.
- BEAGLE, Peter S.: The Last Unicorn. Verlag McIntosh & Otis Inc.: Conlan Press, San-Francisco, 1961.
- BEMMANN, Hans: Phantastische Literatur. Abgrenzungs- und Definitionsversuche. In: Lehren und Lernen (Nr. 5) 1993, S. 52-70.
- BEYER, Jürgen: Prophezeiungen. In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, Bd. 10. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2002, Sp. 1419-1432.
- BIESTERFELD, Wolfgang: Utopie, Science Fiction, Phantastik, Fantasy und phantastische Kinder- und Jugendliteratur: Vorschläge zur Definition. In: Lange, Günter; Steffens, Wilhelm (Hrsg.): Literarische und didaktische Aspekte der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Würzburg (Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e.V., Band 13) 1993, S. 71-80.
- BLEMME, Marcel-Alexander: Phantastisch Lesen – Eine Fantasy Enzyklopädie: Band 1. Phantastische Literatur. Germany: BoD 2012, S. 17-25.
- BONACKER, Maren: Eskapismus, Schmutz und Schund?! Fantasy als besonders umstrittene fantastische Literatur. In: Knobloch, Jörg; Stenzel, Gudrun (Hrsg.): Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur. Weinheim: Beiträge Jugendliteratur und Medien (17. Beiheft) 2006, S. 64-70.
- BRINKER, Klaus: Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2005, S.12.
- BRONFREN, Elisabeth: Der literarische Raum: e. Unters. am Beispiel von Dorothy. Tübingen: Niemeyer 1986, S. 77-81.
- BÜTTNER, Frank / FRIEDRICH, Markus / ZEDELMAIER, Helmut (Hrsg.): Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen: zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit. Münster: LIT Verlag 2003, S. 175.
- CAILLOIS, Roger: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Phaëcon I. Frankfurt am Main: Almanach der phantastischen Literatur 1974, S. 44-83.
- CARPENTER, Humphrey: J.R.R. Tolkien: eine Biographie. Aus dem engl. übersetzt von Wolfgang Krege. Stuttgart: Klett-Cotta 1979.

- Clottes, Jean: Kunst im Morgenlicht der Menschlichkeit. In: Reinhard Breuer u.a.: *Moderne Archäologie. (Spektrum der Wissenschaft Spezial, Jg. 12, H.2.)*. Heidelberg: Spektrum der Wissenschaft VG 2003, S. 6-9.
- CORNEL, Dora (Hrsg.): Ein interdisziplinäres Forum. Tagung der Internationalen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft, St. Gallen 13.-14. Juli 2008. Wiesbaden: Harrassowitz 2009, S. 186.
- DAEMMRICH, Horst S./ Ingrid G.: *Themen und Motive in der Literatur*. 2. Auflage. Tübingen, Basel: Francke 1995.
- DIJKSTRA, Katinka: *Leseentscheidung und Lektürewahl. Empirische Untersuchungen über Einflussfaktoren auf das Leseverhalten*. Berlin: Edition Sigma, 1994.
- DUDEN: *Das Aussprachewörterbuch. Aussprache und Betonung von über 132 000 Wörtern und Namen*. 7. Aufl. Mannheim u. a.: Dudenverlag 2003, S. 86.
- DURST, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*. 2. Aufl. Berlin: Lit Verlag 2010.
- ELSTNER, Robert: Millionenerfolg. Auch mit Band fünf der Harry Potter Serie zeigt sich phantastische Kinderliteratur ungebrochen beliebt. In: *JuLit Informationen* (Nr. 1) 2004, S. 3-11.
- EWERS, Hans-Heino: Das doppelsinnige Kinderbuch. Erwachsene als Mitleser und als Leser von Kinderliteratur. In: Grenz, Dagmar (Hrsg.): *Kinderliteratur – Literatur auch für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinderliteratur und Erwachsenenliteratur*. München: Wilhelm Fink Verlag 1990, S. 2-24.
- FLUDERNIK, Monika: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. 3. Auflage. Darmstadt: WGB 2010.
- FRASCH, Peter: *Fantasy als Weg zur Wirklichkeit? Kulturhermeneutische Analyse christlicher Traditionsbestände im modernen Fantasy-Film vor dem Hintergrund religiöser Bildungsprozesse*. Berlin: LIT 2018.
- FREERMUTH, Gundorf S., zit. In: Stresau, Norbert: *Der Fantasy Film*. München: Wilhelm Heyne Verlag 1984, S. 199.
- FRENZEL, Elizabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 4., überarbeitete und ergänzte Auflage. Stuttgart: Kröner 1992.
- FREUND, Winfried: *Deutsche Phantastik: die phantastische Literatur von Goethe bis zur Gegenwart / Winfried Freund*. München: Fink 1999.
- FRIEDRICH, Andreas (Hrsg.): *Fantasy- und Märchenfilm. Reihe: Filmgenres*. Stuttgart: Reclam 2003, S. 9.
- FROSTL, Evelyne: *Fantasy Quest. HeldInnen, Magie und Mythos in Fantasyfilmen von den 60iger Jahren bis heute. Dissertation der Univ. Wien 2006*, S. 178 – 181.
- GENETTE, Gérard: *Die Erzählung*. München: Wilhelm Fink 2010.
- GOLON, Anne: *Angelique: Die junge Marquise. (Originaltitel: La Marquise des Anges)*. München: Blanvalet 2008.
- GRANDPAIR, Holger de: *Wie man einen Fantasy-Bestseller schreibt, Teil 2: Am Beispiel der erfolgreichsten Fantasy-Romane*. Norderstedt: Arthilien Fantasy-Verlag, 1. Auflage 2013, S. 47.
- GRIZELJ, Mario (hrsg.): *Der Schauer(roman): Diskurszusammenhänge – Funktionen – Formen*. Würzburg: Königshausen&Neumann 2010, S. 7.

- HAAS, Gerhard: Die phantastische Erzählung. In: Baumgärtner, Alfred C./ Pleticha, Heinrich: Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. (Loseblattsammlung, Grundwerk Juli 1995) Meitingen: Corian-Verlag 1995, S. 1-15.
- HEIMANN, Holger: Fantasy für junge Erwachsene - Penhaligon. Ein neues Hardcover-Programm soll das Genre mit All-Age-Titeln aus der Jugendbuchecke herausholen. Die Verlagsleiterin über ihr Konzept. In: Börsenblatt (Nr. 14) 2008, S. 18.
- HENNEN, Bernhard: Elfenwinter. München: Heyne 2006.
- HOWARD, Robert E.: The Phoenix on the Sword. In: Weird Tales (Nr. 20) 1932.
- HÜTTEPOHL, Kathrin: Science-Fiction, Fantasy oder Mystery? Die Auswirkung unterschiedlicher Genreangaben auf die Bewertung einer Fernsehserie durch den Rezipienten am Beispiel der US-Serie „Heroes“. Hamburg: Diplomica Verlag 2008, S. 52.
- INNERHOFER, Roland: Science Fiction – Glanz und Elend eines Genres. In: Der Deutschunterricht (Nr. 2) 2008, S. 2-12.
- JANSSEN, Susanne/LEEMANS, Hein: Differences in Consumer Behavior between Buyers of Literature (Poetics 17) 1988, S. 563-575.
- JEBING, Benedikt/ KÖHNEN, Ralf: Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft. Stuttgart, Weimar: Metzler 2003.
- KAULEN, Heinrich: Wunder und Wirklichkeit. Zur Definition, Funktionsvielfalt und Gattungsgeschichte der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. In: JuLit (30) 2004, S. 12-20.
- KELLER, Kevin L. Strategic Brand Management. Upper Saddle River: Prentice-Hall 2003.
- KELLERHOFF, Sven Felix: Der Riese lauert im Internet. Das Ranking der 100 größten Buchverlage zeigt, daß sich die Spitze immer weiter vom Fußvolk absetzt. In: Berliner Morgenpost (21. April) 1999, S. 42.
- KEUSCHNIGG, Marc: Das Bestseller-Phänomen. Die Entstehung von Nachfragekonzentration im Buchmarkt. Forschung und Entwicklung in der analytischen Soziologie. Dissertation der Univ. München: Springer VS 2011.
- KINSCHER, Claudia: Zur Wirkungsästhetik in The Lord of the Rings. In: Tolkieniana 4. Mittel Erde und die Wirklichkeit. Drei Essays. Passau: EDFC 2000.
- KOCH, Ruth: Phantastische Erzählungen für Kinder, Untersuchungen zu ihrer Wertung und zur Charakterisierung ihrer Gattung. In: Langosch, Karl (Hrsg.): Studien zur Jugendliteratur (Nr. 5) 1959, S. 55-84.
- KOLLERT, Günter: Phantasie - Phantastik – Fantasy. Erzählte Welten zwischen Romantik und neuem Mythos. Dornach: Verlag am Goetheanum 2010.
- KÖLZER, Christian: Warum Erwachsene ‘Jugendbücher‘ lesen dürfen – und andersherum! Dual address in Philip Pullmans Fantasy-Trilogie His Dark Materials. In: Bonacker, Maren (Hrsg.): Peter Pans Kinder. Doppelte Adressiertheit in phantastischen Texten. Tagungsband zum Wissenschaftlichen Symposium 16. bis 18. Mai 2003. Trier: Studien zur anglistischen Literatur- und Sprachwissenschaft (Bd. 20) 2004, S. 16-26.
- KULIK, Nils: Das Gute und das Böse in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik, Bd. 33. Frankfurt am Main: Peter Lang 2005.
- LEEMANS, Hein/STOCKMANS, J.W. Mia: A Descriptive Model of Decision Making Process of Buyers of Books. In: Journal of Cultural Economics (Nr. 16) 1992, S. 25-50.

- LEHNERT, Gertrud: Die phantastische Kinderliteratur im Spannungsfeld zwischen Tradition und (Post-)Moderne. In: Lange, Günter; Steffens Wilhelm (Hrsg.): Literarische und didaktische Aspekte der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur (Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e.V.), Würzburg: Königshausen&Neumann 1995, S. 81-95.
- LOVECRAFT, H. P.: Die Literatur der Angst. Zur Geschichte der Phantastik. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1995.
- LUDWIG, Johannes: Zur Ökonomie der Medien: Zwischen Marktversagen und Querfinanzierung. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998.
- MAAS, Utz: Phonologie. Einführung in die funktionale Phonetik des Deutschen. 2., überarbeitete Auflage. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 2006, S. 57-58, 121.
- MAI, Magdalena: Das Motiv der Phantastik im Kunstmärchen „Der blonde Eckbert“ von Ludwig Tieck. Das Motiv der Phantastik. Studienarbeit. Westfälische Wilhelms-Univ. Münster 2011.
- MAIER, Karl Ernst: Phantasie und Kinderliteratur. In: Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V. (Hrsg.): Phantasie und Realität in der Jugendliteratur (3. Jahrbuch des Arbeitskreises für Jugendliteratur). Regensburg: Klinkhardt 1976, S. 31-44.
- MANZ, Katrin: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Dissertation von der Fakultät für Geistes- und Erziehungswissenschaften der Technischen Universität Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig, 2011.
- MENDLESOHN, Farah/ JAMES, Edward: Eine kurze Geschichte der Fantasy. München: Golkonda 2017, S. 37.
- NEUHAUS, Stefan: Literaturvermittlung. Wien: Huter & Roth KG 2009, S. 40.
- NICHOLLS, Stan: Orcs. First Blood. Bodyguard of Lightning. Great Britain: Clays Ltd. 1999.
- NIEM, Annrose: Weiß auch ich, dass ich nichts weiß? Gedanken zu Sokrates und Platon. Ein Vortrag im Stadtmuseum Quakendrück: 2013.
- NIKOLAJEVA, Maria: The magic code. The use of magical patterns in fantasy for children. Stockholm: Almqvist & Wiksell Internat. 1988.
- NUSSER, Peter: Trivilliteratur (Sammlung Metzler 262). Stuttgart: Metzler 1991, S.7.
- PAITL, Monika B./WEIXLBAUMER, Elmar: Bestseller! So pushen Sie Ihr Buch zum Erfolg. PR und Buchmarketing für Autoren. Wien: Goldegg Verlag 2015.
- PATRICIA H. Janak, Kay M. Tye: *From circuits to behaviour in the amygdala*. In: *Nature*. Band 517 (Nr. 7534) 2015, S. 284–292.
- PESCH, Helmut W.: Fantasy. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. (2. Auflage) Passau: TWENTYSIX 2017.
- PRESTEL, Marco: Wundersame Wirrnis. Eine Einführung in die Theorie der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur und die Poetik der Fantasy. In: Tatjana Fedjaewa (Hrsg.): Die Berichte der Kinder- und Jugendliteratur (Nr. 3), St.-Petersburg 2011, S. 70-97.
- SALLABERGER, Walther: Das Gilgamesch-Epos: Mythos, Werk und Tradition (2. Auflage). München: C.H.Beck 2013, S. 9-18.
- SAXER, Ulrich/Langenbacher, Wolfgang / Fritz, Angela: Kommunikationsverhalten und Medien. Lesen in der modernen Gesellschaft. Nürnberg: Gesellschaft für Konsumforschung(GfK) 1989.

- SCHNEIDER, Jost: Einführung in die Roman-Analyse. 4. Überarbeitete und erweiterte Auflage. Darmstadt: WBG 2016.
- SCHNEIDER, Wolf: Wörter machen Leute. Macht und Magie der Sprache. 7. Auflage. München: Piper 1994, S. 400.
- SCHNEIDEWIND, Friedhelm: Mythologie und phantastische Literatur. Essen: Oldib Verlag 2008.
- SCHRÖDER, Torben: Science Fiction als Social Fiction: das gesellschaftliche Potential eines Unterhaltungsgenres. Münster: LIT 1988, S. 6-14.
- SINCLAIR, Frances: Fantasy fiction. School Library Association 2008, S. 47.
- SPRAGUE DE CAMP, Lyon (Hrsg.): Swords and Sorcery. NY: Pyramid Books 1963.
- STEINBERGER, Kathrin: Middle-earth revised? Diplomarbeit der Univ. Wien 2005.
- STEINMÜLLER, Karlheinz: Gestaltbare Zukünfte: Zukunftsforschung und Science-Fiction; Abschlußbericht. Gelsenkirchen: SFZ 1995, S.16.
- STRESAU, Norber: Der Fantasy Film. München: Wilhelm Heyne Verlag 1984, S. 205.
- TEIGELER, Sabine: Zur Anwendbarkeit der Ökonomie der Superstars auf den Buchmarkt. Diplomarbeit der Fernuniv. Hagen 2003.
- TODOROV, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Berlin: Klaus Wagenbach 2013.
- TOLKIEN, John Ronald Reul: On Fairy-Stories. In: Tolkien, J.R.R.: Tree and Leaf. Including the poem Mythopoeia. London: Unwin Hyman 1988.
- TOLKIEN, John Ronald Reul: The Lord of the Rings, Bd. 1-3. Harper Collins Publ.: UK, 1955.
- WACLAWICZEK, Evelyn: Movie Marketing. Strategien zur Vermarktung von zeitgenössischen Fantasy-Filmen am Beispiel von Peter Jacksons „Der Herr der Ringe“. Diplomarbeit der Univ. Wien 2008.
- WESTREICHER, Nicole: Das Phantastische im Musikvideo. Wien: LIT 2015, S. 83-86.
- WOLTRES, Detlef: Buchhandels-Ranking 2006. Düsseldorf: Innofact AG 2006.
- WÜNSCH, Marianne: Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890 - 1930). München: Fink 1998.

Sekundärliteratur Online-Zugriffe

- CORNEL, Dora (Hrsg.): Ein interdisziplinäres Forum. Tagung der Internationalen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft, St. Gallen 13.-14. Juli 2008. Harrassowitz: Wiesbaden, 2009: 187-186
<https://books.google.at/books?id=QnKaZi2yHAEC&pg=PA161&dq=analyse+der+buchgestaltung&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwiQp-zbtczVAhXDY1AK-HerwDIEQ6AEILTAB#v=onepage&q=analyse%20der%20buchgestaltung&f=false>
 (Zugriff 13.04.2017)
- KNAUP, Melanie: Grenzgänger zwischen den Welten. Irritationsriten in der modernen phantastischen Jugendliteratur. Universität Gießen: https://www.uni-trier.de/fileadmin/fb2/projekte/ROM/fjr09/abstracts/Abstract_Knaup.pdf (Zugriff: 22.03. 2019)

- KREMSBERGER, Simone: Lesen am Handy. Zukunft des Lesens. In: Büchereiperspektiven, 04/2010. https://www.bvoe.at/~publikationen/perspektiven/bp4_10/s26-27.pdf (Zugriff 10.05.2018)
- LENHARD, W. & Lenhard, A. (2014-2017). Berechnung des Lesbarkeitsindex LIX nach Björnson. Verfügbar unter: <http://www.psychometrica.de/lix.html>. Bibergau: Psychometrica. DOI: 10.13140/RG.2.1.1512.3447 (Zugriff 21.01.2019)
- MELEGHY, Péter Pál: Was ist phantastisch? Erst eine Definition, dann wird es kompliziert. <http://www.mein-phantastischer-realismus.de/definition.html> (Zugriff: 20.12.2017).
- PRESTEL, Marco: Wundersame Wirrnis. Eine (kurze) Einführung in die Theorie der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Universität Hildesheim. 2010 https://www.ph-ludwigsburg.de/fileadmin/subsites/2b-dtsc-t-01/user_files/prestel/Vortrag_Wien.pdf (Zugriff: 14.06.2019)
- SOMMERFELD, Christine: Wolfgang Hohlbein, erfolgreichster Fantasy-Autor. Geschichten von Trollen und Elfen entstehen in der Nacht. NGZ online: 04.02.2002. <http://www.rp-online.de/nrw/staedte/rhein-kreis/geschichten-von-trollen-und-elfen-entstehen-in-der-nacht-aid-1.107841> (Zugriff 18.05.2017)
- TOLKIEN, John Roland Reul (1939): On Fairy-Stories: <http://brainstorm-services.com/wcu-2004/fairystories-tolkien.pdf> (Zugriff: 16.04.2017).

Filmnachweise

- Alice im Wunderland [Original: Alice in Wonderland]. Regie: Tim Burton, USA 2010.
- Conan der Barbar [Originaltitel: Conan the Barbarian]. Regie: John Milius, USA 1982.
- Das letzte Einhorn [Original: The Last Unicorn]. Regie: Jules Bass/Arthur Rankin Jr., USA, GB, JPN, GER 1982.
- Die Chroniken von Narnia: Die Reise auf der Morgenröte [Original: The Chronicles of Narnia: The Voyage of the Dawn Treader]. Regie: Michael Apted, USA 2010.
- Duell der Magier [Original: The Sorcerer's Apprentice]. Regie: Jon Turteltaub, USA 2010.
- Gullivers Reisen – Da kommt was Großes auf uns zu [Original: Gulliver's Travels]. Regie: Rob Letterman, USA 2010.
- Harry Potter und die Heiligtümer des Todes – Teil 1 [Original: Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 1]. Regie: David Yates, USA, GB 2010.
- Kampf der Titanen [Original: Clash of the Titans]. Regie: Louis Leterrier, USA 2010.
- Percy Jackson – Diebe im Olymp [Original: Percy Jackson & the Olympians: The Lightning Thief]. Regie: Chris Columbus, USA, CAN 2010.
- Star Wars: Episode VI – Die Rückkehr der Jedi-Ritter [Originaltitel: Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi]. Regie: Richard Marquand, USA 1983.

Online- Nachweise

- Bastei Lübbe. <https://www.luebbe.de/> (Zugriff 05.07.2018)
- Blanvalet: Randomhouse. https://www.randomhouse.de/Verlag/Blanvalet/1000.rhd_ (Zugriff 14.06.2018)
- Facebook: Bernhard Hennen. <https://www.facebook.com/bernhard.hennen/> (Zugriff 20.01.2018)
- Fiction Fantasy: http://www.fictionfantasy.de/backusconan_ (Zugriff 20.06.2018)
- Fiction Fantasy: Meisterwerke der Science Fiction. <http://www.fictionfantasy.de/heyne-meisterwerke-der-science-fiction> (Zugriff 20.06.2018)
- Hennen, Bernhard. Autoren-Homepage. <http://www.bernhardhennen.de/> (Zugriff 09.01.2018)
- Heyne-Fantastisch. <http://www.heyne-fantastisch.de/> (Zugriff 14.06.2018)
- Heyne-Verlag. Randomhouse. Informationen zu den Autoren, Büchern, Terminen und der Verlagsgeschichte. https://www.randomhouse.de/Heyne-Verlag-Infos-zu-den-Autoren-Buechern-Terminen-und-der-Verlagsgeschichte-/Verlagsgeschichte/aid55209_11671.rhd_ (Zugriff 14.06.2018)
- Hilden Design. Fantasy-Bücher. <http://www.hildendesign.de/buecher-fantasy/buecher-fantasy1.html> (Zugriff 12.09.2017)
- Hohlbein. Autorenhompage. Die Hohlbeins. http://www.hohlbein.de/neu/die_hohlbeins.php (Zugriff 03.02.2018)
- Hohlbein. Autorenhompage. Über den Autor. <http://www.hohlbein.de/neu/autor.php> (Zugriff 03.02.2018)
- Hohlbein: Presse. Preise und Auszeichnungen <http://www.hohlbein.de/neu/presse.php> (Zugriff 05.05.2018)
- Inkcraft. Isabelle Hirtz. <http://inkcraft-isabelle-hirtz.blogspot.co.at/> (Zugriff 30.08.2017)
- Interview-Video, Die Hohlbeins im Interview mit Stefan Raab. TV-Total: 13.03.14. https://www.youtube.com/watch?v=xikySZw_ZCU (Zugriff 04.05.2018)
- Interview-Video: Wolfgang Hohlbein. Erfolgreicher Fantasy-Autor. SWR1 Leute. 20.12.2015. <https://www.youtube.com/watch?v=gNUD7S95bIU> (Zugriff 04.05.2018)
- Literaturport.de. Preise und Stipendien. Wolfgang-Hohlbein-Preis. <http://www.literaturport.de/preise-stipendien/preisdetails/wolfgang-hohlbein-preis/> (Zugriff 10.05.2018)
- Lovely Books: Leserpreis 2010: Fantasy und Science Fiction: <https://www.lovelybooks.de/leserpreis/2010/Fantasie-Science-Fiction/> (Zugriff: 20.09.2018)
- Mandryk, Angelika / Gor, Judith: Literatopia. Interview mit Torsten Fink. 06.08.2012 http://www.literatopia.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16140:torsten-fink-06082012&catid=48:interviews&Itemid=85_ (Zugriff 02.06.2018)
- Mandryk, Angelika / Gor, Judith: Literatopia. Interview mit Torsten Fink. 06.08.2012 http://www.literatopia.de/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=42&Itemid=143 (Zugriff 02.06.2018)

Märchenmond.de. http://maerchenmond.de/de/hb/_main/index.htm (Zugriff 12.05.2018)

Michael, Meller. Literary Agency. Unsere Autoren: Bernhard Hennen. <http://www.melleragency.com/autoren/hennen/> (Zugriff 09.01.2018)

Nele Schütz Design. <http://neledesign.de/> (Zugriff 30.08.2017)

Phantastik Couch. Interview mit Bernhard Hennen. <https://www.phantastik-couch.de/interview-mit-bernhard-hennen.html> (Zugriff 05.01.2018)

Piper.de: Wolfgang Hohlbein im Interview zu „Wyrm“. Mittwoch, 09. Oktober 2013 von Piper Verlag. <https://www.piper.de/aktuelles/buchblog/wolfgang-hohlbein-im-interview-zu-wyrm> (Zugriff 10.05.2018)

Piper-Fantasy: <http://www.piper-fantasy.de/> (Zugriff 10.05.2018)

Piper-Verlag. <https://www.piper.de/verlag> (Zugriff 10.05.2018)

Tor-Online: Bernhard Hennen: Die Chroniken von Azuhr. <https://www.tor-online.de/bernhard-hennen-die-chroniken-von-azuhr/> (Zugriff 19.01.2018)

Ueberreuter: Über den Verlag. <http://www.ueberreuter.de/impressum/presse/ueber-den-verlag/> (Zugriff 02.07.2018)

Verlorene Werke. Autorenplausch mit Prisca Burrows, über den Roman „Der Fluch der Halblinge“. <http://verlorene-werke.blogspot.co.at/2012/10/autorenplausch-prisca-burrows-der-fluch.html> (Zugriff 20.07.2018)

WDR-Mediathek. Boettingers Bücher. Fantastische Welten mit Wolfgang Hohlbein und Kai Meyer. 24.07.2017, 29:00 Min. (verfügbar bis 24.07.2018)
<https://www1.wdr.de/mediathek/video/sendungen/wdr-dok/video-boettingers-buecher---fantastische-welten-mit-wolfgang-hohlbein-und-kai-meyer-100.html> (Zugriff 04.05.2018)

Zietsch, Uschi. Burrows. <http://www.uschizietsch.de/burrows.htm> (Zugriff 10.06.2018)

Zietsch, Uschi. Über mich. http://www.uschizietsch.de/ueber_mich.htm (Zugriff 10.06.2018)

10. Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Begriffliche Unterscheidung der deutsch- und englischsprachigen Literaturwissenschaft.....	23
Tabelle 2: Vorausdeutungen und Bezug zur phantastischen Welt in Kapitel 1.....	109
Tabelle 3: Prozentuale Verteilung der Erzählperspektiven	162
Tabelle 4: Darstellung des kapitelübergreifenden Perspektivenwechsels	170

11. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Hennen, Bernhard: Die Elfen. Cover der Originalausgabe 2004.	48
Abbildung 2: Hennen, Bernhard: Die Elfen. Cover der Neuauflage 2009	48
Abbildung 3: Hennen, Bernhard: Die Elfen. Cover der Neuauflage 10/2014, 3. Auflage	49
Abbildung 4: Hohlbein, Heike/Wolfgang: Märchenmond: Cover der gebundenen Ausgabe, 1. Januar 1983. 1. Auflage Ueberreuter-Verlag	52
Abbildung 5: Hohlbein, Heike/Wolfgang: Märchenmond: Cover der ersten Taschenbuch-Ausgabe 1998, Heyne-Verlag	52
Abbildung 6: Hohlbein, Heike/Wolfgang: Märchenmond: Cover der Taschenbuchausgabe 1. Januar 2002, Jubiläumsausgabe (Trilogie), Ueberreuter-Verlag	53
Abbildung 7: Hohlbein, Heike/Wolfgang: Märchenmond: Cover der gebundenen Ausgabe, 1. Januar 2015, Ueberreuter-Verlag	53
Abbildung 8: Fink, Torsten: Nomade. Der Sohn des Sehers. Cover der Taschenbuchausgabe 27.07.2010, 1. Ausgabe	55
Abbildung 9: Burrows, Prisca: Der Fluch der Halblinge. Cover der Taschenbuchausgabe 2012	57

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig, ohne fremde Hilfe und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Quellen und Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken wurden gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert und als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Brosch Julia

Wien, 02.02.2020

Abstract – deutsch

Die vorliegende Diplomarbeit untersucht vier Fantasy-Romane in Hinblick auf textexterne und textinterne Merkmale, die eine These über die Erfolgsaussichten des Buches schließen lassen. Die Untersuchung befasst sich dabei mit den Romanen *Die Elfen* (B. Hennen), *Märchenmond* (W. /H. Hohlbein), *Nomade: Der Sohn des Sehers* (T. Fink) und *Der Fluch der Halblinge* (P. Burrows). Die Romane gelten als repräsentative Beispiele der deutschsprachigen Fantasy-Literatur und ermöglichen einen transparenten Vergleich.

Ehe die Analyse der Erfolgskriterien erfolgt, startet die Arbeit mit der Historie sowie einem Definitionsversuch des Fantasy-Begriffs und einer Differenzierung zwischen dem deutsch- und englischsprachigen Raum. Erst im Anschluss daran wird auf die Definition „Bucherfolg“ eingegangen, der sich primär mit Theorien der Bestseller-Forschung auseinandersetzt, um eine Grundlage der folgenden Analyse zu schaffen. Daraus, sowie aus Konzepten zur Romananalyse, folgen die gewählten Untersuchungskriterien. Diese untergliedern sich in textexterne (Buchgestaltung, Verlag, Autorenpräsenz und Publikationszeitraum) und textinterne (Figurenkonstellationen, Inhalt, Stilistik und Erzähltheorie) Teilbereiche. Die Analyse bildet dabei den Kern dieser Diplomarbeit und durchleuchtet die angeführten Romane sukzessiv und kriterienorientiert. Ein direkter Vergleich sowie eine Zusammenführung auffälliger Erfolgsmerkmale befindet sich im Schlussteil.

Dass textexterne Merkmale bei den als Bestseller klassifizierten und damit erfolgreich eingestuften Werken (*Die Elfen* und *Märchenmond*) einen höheren Stellenwert einnehmen als bei den anderen beiden Romanen, ist somit das Ergebnis dieser Forschung und beantwortet die eingangs formulierte Forschungsfrage. Insbesondere die Buchgestaltung und Autorenpräsenz können als erfolgssteigernd notiert werden. Textinterne Merkmale ergaben vergleichsweise zwar weniger Unterschiede, dennoch zeigte die Figurenanalyse, dass die Sympathie der Figuren eine tragende Rolle für die Leser spielt. Ebenso zeigte sich, dass die Gliederung der Romane, die im direkten Zusammenhang mit der Erzähltheorie steht, einen stärkeren Einfluss auf die Gesamtwirkung des Werks nimmt als anfangs angenommen.

Damit kann die eingangs formulierte These dieser Arbeit zwar bestätigt werden; dennoch zeigte sich, dass sich der Erfolg nicht nur durch hervorragendes Marketing und den Zeitgeist zusammensetzt, sondern er als Wechselwirkung aller textexternen und -internen Einflüsse verstanden werden kann.

Abstract – english

The present thesis researches four fantasy novels in terms of extratextual as well as textual characteristics allowing a theory about the novels profit outlook. The research deals with the novels “The Elven” (B. Hennen), “Magic Moon” (W. /H. Hohlbein), “Nomade: Der Sohn des Sehers” (T. Fink) and “Der Fluch der Halblinge” (P. Burrows). These novels represent examples of the German-speaking fantasy literature and allow to make a transparent comparison.

Before the analysis of the success criteria takes place, the thesis reflects the history and definition of the term *fantasy* and a distinction between the German- and English-speaking regions. Only then the topic “the novels success” is considered, which deals with the theory of the best-seller research to create a basis for the following analysis. From that as well as from concepts used for novel analysis the chosen research criteria are subdivided into extratextual (subfield, book design, publisher, authors presence, publication period) and textual (figure constellation, content, stylistics, narrative theory). The analysis forms the core of this thesis and is applied to examine the given novels gradually and oriented towards the predefined criteria. A direct comparison, as well as an aggregation of noticeable characteristics of success, can be found in the end section of the thesis.

The result of this research is that extratextual features from works classified as bestsellers and hence successful (“The Elven” and “Magic Moon”) have a higher value than those from the other two novels. This answers the initially formulated research question. Especially the book design and the authors presence can be noted as success-increasing. Even though textual features resulted in fewer differences the figures analysis proved the characters sympathy to be a major role to the reader. Further on it is shown that the novels structure, which is in a direct context with the narrator’s theory, has more influence on the works overall impact than initially assumed.

In summary, the initially phrased theory can therefore be confirmed. Nevertheless, it has shown that success not only composes from excellent marketing and the spirit of the time but rather success can be understood as an interaction of all extratextual and textual influences.