



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Aus dem Buch heraus.
Über die Magie des Lesens in Cornelia Funkes
Tintentrilogie

Verfasserin

Magda Hassan

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Juni 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Assoz. Prof. Dr. Günther Stocker

Vorwort

Das Studium der Philosophie, das ich neben der Germanistik betrieben habe, hat mich gelehrt, mich immer wieder auf das Wesentliche zu besinnen, die Bedeutung von Begriffen zu hinterfragen und Argumentationen auf ihren Grundgedanken zurück zu verfolgen. Bei der Beschäftigung mit einem Text wird dazu geneigt, sich auf die Interpretationen und die Suche nach einem tieferen Sinn des Textes zu konzentrieren. Doch das Wesentliche der Literaturwissenschaft, die Basis, auf die jeder Literaturwissenschaftler unwillkürlich zurückgreifen muss, der Beginn einer jeden Beschäftigung mit einem Text, liegt im Akt des Lesens.

Gerade als ich diesen Gedanken und den Wunsch für mich formuliert hatte, mich mit dem Grundsätzlichen der Literaturwissenschaft, dem Lesen, in meiner Abschlussarbeit zu beschäftigen, stieß ich im Lehrveranstaltungsangebot des herannahenden Semesters auf die Vorlesung „Lese-Diskurse - Modelle, Erfahrungen und Phantasien des Lesens in der Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart“ von Assoz. Prof. Dr. Günther Stocker, der sich wenig später bereit erklärte, meine Diplomarbeit zu betreuen. In seiner Vorlesung hat er mein bisher noch recht vages Vorhaben angespornt und mich schließlich auch in darauf folgenden Besprechungen motiviert und mir den Weg gewiesen.

Das Resultat ist eine Abschlussarbeit, die sich mit jener Erfahrung beschäftigt, die wohl ein jeder leidenschaftlicher Leser kennt: Das Gefühl, tatsächlich am Textgeschehen teilzunehmen, ins Buch hineingesaugt worden zu sein. Ich wünsche den Lesern der vorliegenden Arbeit viel Vergnügen beim Wesentlichen: beim Lesen.

Es bleibt noch anzumerken, dass zugunsten einer besseren Lesbarkeit auf eine geschlechtsspezifische Formulierung verzichtet wurde. So meint etwa der Begriff „der Leser“ oder „die Leser“ stets die lesenden Personen aller Geschlechter.

Inhaltsverzeichnis

VORWORT	1
EINLEITUNG	4
1. GERARD GENETTE UND DIE ERZÄHLUNG.....	9
1.1. <i>DIE NARRATIVEN EBENEN</i>	9
1.2. <i>DIE DREI TYPEN DER METAERZÄHLUNG</i>	10
1.3. <i>DER ERZÄHLER.....</i>	12
1.4. <i>DIE ANALYSE DER NARRATIVEN EBENEN IN DER TINTENTRILOGIE</i>	17
1.5. <i>DIE NARRATIVE METALEPSE</i>	19
2. WOLFGANG ISER UND DER AKT DES LESENS.....	23
2.1. <i>DER TEXT UND DAS WERK</i>	23
2.2. <i>DER SINN DES TEXTES.....</i>	24
2.3. <i>INTERAKTION ZWISCHEN LESER UND TEXT - DIE LEERSTELLEN</i>	27
2.4. <i>FIKTION UND WIRKLICHKEIT.....</i>	31
3. FUNKTIONEN UND WIRKUNGEN DES LESENS	42
3.1. <i>WELTERKENNTNIS</i>	42
3.2. <i>AUSGLEICH VON MÄNGELN, WUNSCHERFÜLLUNG UND TRIEBBEFRIEDIGUNG.....</i>	48
3.3. <i>FLUCHT.....</i>	52
3.4. <i>ERHOLUNG.....</i>	55
3.5. <i>FAZIT</i>	57
4. DAS KINDLICHE LESEN ODER: LITERATUR ALS SPIEL.....	58
4.1. <i>KINDLICHES LESEN</i>	58
4.2. <i>LESEN ALS SPIEL</i>	62
4.2.1. <i>Die Definition des Spiels.....</i>	65
4.2.2. <i>Die Einteilung des Spiels</i>	70
4.2.3. <i>Die Tintentriologie und das Spiel</i>	74
5. DIE MAGIE DES LESENS IN DER TINTENTRILOGIE	89
5.1. <i>VOM ALTEUROPÄISCHEN LAUTEN LESEN ZUM NEUZEITLICHEN STILLEN LESEN</i>	89
5.2. <i>ASPEKTE DES STILLEN LESENS IN DER TINTENTRILOGIE</i>	93
5.3. <i>ASPEKTE DES LAUTEN LESENS IN DER TINTENTRILOGIE.....</i>	95
5.4. <i>DAS VORLESEN IN DER TINTENTRILOGIE</i>	96
5.5. <i>VERSCHWIMMEN VON REALITÄT UND FIKTION ALS DOPPELTE GRENZÜBERSCHREITUNG.....</i>	100
6. RESÜMEE	104
QUELLENVERZEICHNIS	106
ABSTRACT	110
CURRICULUM VITAE	111

Einleitung

Leseglück wird in der Regel als wunderbare Entdeckung einer fremden Welt beschrieben. Die unscheinbaren schwarzen Buchstaben auf weißem Grund haben etwas, was man ihnen nicht unmittelbar ansieht, nämlich die magische Kraft eines fliegenden Teppichs, der den Leser und die Leserin in ein anderes Reich entführt. In der Wirkungsgeschichte dieses Topos bedeutet Leseglück Fremderfahrung, Transzendenzerlebnis, Aussteigen aus den Beschränkungen des Alltags.¹

Diese von Aleida Assmann beschriebene Erfahrung des Ausstiegs aus seiner eigenen Existenz zugunsten einer vermeintlich fiktiven „anderen Welt“ bildet das Zentrum in Cornelia Funkes Jugendbuchreihe *Tintenherz*, *Tintenblut* und *Tintentod*, die im Verlauf dieser Arbeit kurz Tintentrilogie genannt werden soll.

Bereits im 18. Jahrhundert, als es zu massiven Veränderungen der Lesefähigkeit in der breiten Bevölkerung kam, wurde der transzendierenden Wirkung des Lesens besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Zu dieser Zeit bildete sich „zum ersten Mal in der Geschichte des Lesens“ ein Lesepublikum, das „wirklich mit dem heutigen Lesepublikum vergleichbar“ ist.² Zwar war der Prozentsatz des lesenden Bevölkerungsanteils im Verhältnis zur Gegenwart sehr gering, dennoch verbreitete sich die Lektüre von Trivilliteratur auch in den niederen Ständen. Diese Entwicklung stieß jedoch nicht nur auf Beifall, da manche sich von der „Unmoral“³ in den Romanen angegriffen fühlten. So wurde an den Unterhaltungsromanen vor allem ihr abstruser und fabelhafter Charakter kritisiert, durch welchen der Roman in seiner Zwecklosigkeit dem Ideal des Arbeitseifers gegenübertrat und gleichzeitig „das höfische Lebensideal des Adels“⁴ in Frage zu stellen schien. Dadurch wurden die Romane der Trivilliteratur oft als politische Schriften gelesen, von denen sich vor allem die oberen Schichten bedroht fühlten.⁵ So wurde dem Lesen vorgeworfen, es verwirre die Geister und Gemüter, bringe die Hausfrauen dazu, ihren Haushalt zu vernachlässigen und lenke die Jugend von ihrer Strebsamkeit ab.⁶

¹ Assmann, Aleida: *Lesen als Überlebensmittel*; In: Bellebaum, Alfred; Muth, Ludwig (Hg.): *Leseglück. Eine vergessene Erfahrung?* Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 87.

² Schön, Erich: *Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlungen des Lesers. Mentalitätswandel um 1800*. Stuttgart: Klett-Cotta 1987, S. 49.

³ Ebd., S. 47.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Vgl. Schön: *Verlust der Sinnlichkeit*, S. 46ff. Vgl. zur Verschiebung der Grenze zwischen Realität und Fiktion auch Berthold, Christian: *Fiktion und Vieldeutigkeit. Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Max Niemeyer 1993, S. 59-76.

Derartige Kritikpunkte wurden zusammengefasst in der Lesesucht-Diskussion formuliert und in Romanen anhand von Figuren, die sich selbst und ihre Karriere in der Lektüre verloren, verarbeitet, um dem Leser als abschreckendes und belehrendes Beispiel zu dienen.⁷

Diese Krise des Lesens, in der es sich gegen derartige Vorwürfe beweisen musste, war nicht die erste und wird wohl auch nicht die letzte bleiben. Erst in jüngster Zeit, durch die Entwicklung neuer Medien und technischer Möglichkeiten, spricht man wieder von einer Krise, in der das Buch und mit ihm das Lesen stecke. Heute genießt die Literatur zwar ein hohes Ansehen, doch muss sie sich nun gegen die Möglichkeiten der neuen Medien bewähren. Zwischen diversen Online-Verkaufsportalen, dank derer sich Bücher bequem nach Hause liefern lassen, und E-Reader wird viel über die tatsächlichen Qualitäten einer traditionellen Buchhandlung und des gedruckten Buches diskutiert, von manchen sein Aussterben prognostiziert und sein Status von vielen hinterfragt.⁸

Vor diesem Hintergrund gewinnt jene Literatur, die während einer solchen Krise verfasst wird und das Lesen zu einem zentralen Thema erwählt, eine besondere Bedeutung. Denn Romane können stets als ein Ausdruck der Verhältnisse gelesen werden, in denen sie verfasst wurden.⁹ So ist es auffällig, dass in Büchern, die das Lesen thematisieren, diesem oft geradezu magische Fähigkeiten zugeschrieben werden, aufgrund derer die Realität einen zauberhaften Charakter erhält oder überhaupt neue utopische, phantastische Welten entdeckt und kreiert werden können. Nicht zuletzt dient diese durchwegs positive Verarbeitung des Topos Lesen in der heutigen Zeit der Eigenwerbung, zeugt sie doch von der starken Anziehungskraft, die das geschriebene Wort auf den Lesenden ausübt. Die Tintentrilogie kann als ein Beispiel für eine derartige Verarbeitung angesehen werden.

Die Bände der Tintentrilogie erschienen von 2003 bis 2007. Dreh- und Angelpunkt der Trilogie ist die Macht und die Wirkung von Literatur. Die jugendliche Meggie und ihr

⁷ Z. B.: Wieland, Christoph Martin: *Der Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva, eine Geschichte, worinn alles Wunderbare natürlich zugeht*. Stuttgart: Reclam 2001; Moritz, Karl Philipp: *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*. Frankfurt/M u. a.: Insel 1998.

⁸ Vgl. etwa Saur, Klaus Gerhard: *Elektronische Medien*. In: Franzmann, Bodo u.a. (Hg.): *Handbuch Lesen*. Baltmannsweiler: Schneider 2006, S. 281-287. oder Petrucci, Arnando: *Eine Zukunft für die Lektüre*. In: Chartier, Roger; Cavallo, Guglielmo (Hg.): *Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm*. Frankfurt/M: Campus 1999, S. 501-646. oder Eco, Umberto; Carrière, Jean-Claude: *Die große Zukunft des Buches*. München: Hanser 2010.

⁹ Zu den Einschränkungen einer solchen Widerspiegelungstheorie vgl. Stocker, Günther: *Vom Bücherlesen. Zur Darstellung des Lesens in der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Heidelberg: Winter 2007, ab S. 77.

Vater Mo sind die Hauptfiguren der Bücher. Ursache für die phantastischen Geschehnisse in den Büchern ist Mos Fähigkeit durch das Vorlesen eines Buches Figuren aus der Fiktion herauszulesen. Diese Fähigkeit - so erfährt der Leser in einem Rückblick - machte sich eines Abends bemerkbar, als Mo seiner Frau Resa und ihrer gemeinsamen Tochter Meggie aus dem Buch TINTENHERZ vorlas. Aus dem Buch sprangen einige Bösewichte und der Gaukler Staubfinger, gleichzeitig wurde Resa ins Buch gezogen, was sich als Nebenwirkung von Mos Vorlesefähigkeiten herausstellt.

Der erste Teil der Tintentrilogie, der den Namen *Tintenherz* trägt, handelt hauptsächlich von der Suche Mos nach weiteren Exemplaren des Buches TINTENHERZ, um so Resa wieder zu finden und aus dem Buch zu befreien. Dieser Teil spielt ausschließlich in Meggies und Mos Realität. Doch nachdem sich herausgestellt hat, dass auch Meggie die Fähigkeit des Vorlesens besitzt und sie durch Resas Erzählungen von der Tintenwelt - der fiktiven Welt des Buches TINTENHERZ - fasziniert ist, gibt sie dem Drang nach und liest sich selbst ins Buch. Da die anderen Protagonisten ihr nach und nach - teils aus freien Stücken und teils erzwungen - in die Tintenwelt folgen, spielt der zweite Teil der Trilogie - *Tintenblut* - hauptsächlich in der fiktiven Welt. Es beginnt in diesem Teil der Kampf zwischen den unterdrückten Bewohnern der Tintenwelt und dem bösen König, der in der Tintenwelt „der Natternkopf“ genannt wird. Wichtig wird hier ein leeres Buch, das der Buchbinder Mo für den Natternkopf binden muss, um sich selbst und Meggie vor dem Tod zu retten. Dieses Buch macht den König zwar vorerst unsterblich, zerfällt aber durch ein Gift, mit dem Mo das Buch präpariert hat, was auch den langsamen Tod des Natternkopfs mit sich bringen soll. Nachdem dessen Bibliothekar das Buch jedoch vor dem endgültigen Zerfall bewahren kann, beginnt im dritten Teil der Trilogie mit dem Namen *Tintentod* die Jagd des Natternkopfs nach Mo, der sich immer mehr in eine Figur der Geschichte zu verwandeln scheint und so zum Anführer der Widerstandskämpfer wird. Schließlich gelingt es Mo die Worte „Herz, Blut, Tod“ ins leere Buch zu schreiben und so den Natternkopf zu töten. Die Protagonisten befinden sich am Ende der Tintentrilogie noch in der Tintenwelt und eine Rückkehr in ihre Realität ist ungewiss.

Die Vorleser in der Tintentrilogie haben die Fähigkeit einen Übergang zwischen ihrer Realität und der fiktiven Welt des Buches zu ermöglichen. Es stellt sich dabei die Frage, weshalb gerade dem Lesen eine derartige Bedeutung zukommt und worin der besondere Stellenwert des Vorlesens begründet liegt. Weiters ist auffallend, dass die junge

Protagonistin Meggie die Rolle der Vorleserin einnimmt, deren Fähigkeit des Hinein- und Herauslesens am stärksten ausgeprägt ist. Es gilt daher herauszufinden, ob ihr Alter Einfluss auf ihre Fähigkeiten hat und warum nicht jeder Charakter der Tintentrilogie zum magischen Lesen befähigt ist. Außerdem sind Abstufungen in der Ausprägung der Fähigkeiten der Vorleser zu beobachten: Meggie, die als einzige in der Lage ist auch sich selbst in die Tintenwelt zu lesen, aber einen Schriftsteller benötigt, der die Texte schreibt; Orpheus, der zwar als einziger sowohl Dichter als auch Vorleser ist, der aber in beiden Fällen von anderen abhängig ist - so kann er als Dichter nur bereits vorhandene Texte umschreiben und ist auf diese Weise eher Plagiator als Dichter und ist als Vorleser nicht dazu in der Lage, sich selbst in die Tintenwelt zu lesen; Mo hat seine Fähigkeit des Hinein- und Herauslesens nicht vollständig im Griff, da er nicht verhindern kann, dass Personen aus seinem Umfeld in der fiktiven Welt verschwinden und Darius, der durch sein Stottern nur „fehlerhafte“ Gegenstände und Personen in seine Realität lesen kann. Und welche Ursache hat der Übertritt in die „andere Welt“, die bei Gerard Genette durch diegetische Ebenen ersetzt wird, und was lässt sich daraus in Hinblick auf die Unterscheidung von Fiktion und Realität schließen?

Das Ziel dieser Arbeit ist es, die Darstellung des magischen Lesens am Beispiel von Cornelia Funkes Tintentrilogie lesetheoretisch zu analysieren. Dabei soll einerseits die Lesetheorie die phantastischen Elemente in der literarischen Lesedarstellung erklärbar machen, andererseits aber auch die Betrachtung des in der Tintentrilogie beschriebenen Leseakts und seiner Wirkung ein neues Licht auf die Lesetheorie werfen.

Den theoretischen Rahmen stellen die Theorien von Gerard Genette und Wolfgang Iser dar, anhand derer schließlich die Rolle des Lesens in Cornelia Funkes Tintentrilogie analysiert werden soll. Während Genettes Theorie der diegetischen Ebenen, die Gegenstand des ersten Kapitels sein soll, die Verortung der Welt des Buches in Relation zur Realität des Lesenden ermöglicht, dient Iserns Theorie des Leseakts - im zweiten Kapitel - dem Verständnis für die Beschaffenheit dieser Welt des Buches und der Erklärung der Empfindung, sich aus seiner eigenen Welt herausgehoben und in die Welt des Textes versunken zu fühlen. Im dritten Kapitel sollen die Wirkungen des Lesens betrachtet werden. Der Vergleich des Leseakts mit der Tätigkeit des Spielens im vierten Kapitel bietet Aufschluss darüber mit welcher Haltung der Lesende dem Text gegenüberstehen muss, damit sich ihm der wahre Sinn des Textes - seine Wirkung -

offenbart und wie die Strukturen des Textes beschaffen sind, die die Leerstellen, durch welche die Irrealisierung des Lesenden überhaupt erst möglich wird, hervorbringen. Dieser Vergleich von Lesen und Spielen soll anhand von Iser's Analyse der Abhandlung Roger Caillois, in welcher dieser sich mit der Definition und Kategorisierung der menschlichen Spiele beschäftigt, erfolgen. Den Abschluss schließlich bildet im fünften Kapitel die historische Betrachtung des Leseverhaltens, das sich seit dem alteuropäischen lauten Lesen in ein neuzeitliches stilles Lesen transformierte. Der Leseakt in der Tintentrilogie, dem ein geradezu magischer Charakter zukommt, wird sich als ein Konglomerat erweisen, in dem sowohl Wirkungen des lauten als auch des stillen Lesens zur Entfaltung kommen und in dem die gemeinschaftsbildende Eigenschaft des Vorlesens eine bedeutende Rolle spielt.

Durch all diese Fragestellungen zieht sich der Zusammenhang von Lesen und Spiel, da sich der Lesende nur im spielerischen Umgang mit dem Text in die Gegenwart des Vorgestellten begeben und dem Nicht-Existenten Aktualität verleihen kann. Friedrich Schiller misst dem Spieltrieb sogar eine den Menschen definierende Rolle bei: „Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“¹⁰

¹⁰ Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Stuttgart: Reclam 2010, S. 62.

1. Gerard Genette und die Erzählung

1.1. Die narrativen Ebenen

Der Analyse des Lesens in Funkes Tintentrilogie vorangehen soll die Theorie der diegetischen Ebenen, die Gerard Genette in seiner Abhandlung *Die Erzählung*¹¹ formuliert hat. Hierzu ist es notwendig einige Begriffe Genettes zu erklären, an die ich mich in den weiteren Ausführungen halten werde. Genette unterscheidet zwischen der Geschichte, der Erzählung und der Narration. Die Geschichte, so Genette, sei der narrative Inhalt, das Signifikat.¹² Die Erzählung stelle den schriftlichen oder mündlichen Diskurs dar, der von den Ereignissen erzählt und bezeichnet damit also „Signifikanten, die Aussage, den narrativen Text“¹³. Die Narration schließlich verstehe sich als der reale oder fiktive Akt, der diesen Diskurs hervorbringt, „also die Tatsache des Erzählens als solche“¹⁴ oder den Akt des Erzählens per se.

Dem Lesen - und hier vor allem dem Vorlesen - kommt in der Tintentrilogie eine besondere Rolle zu, da vier der Protagonisten die Fähigkeiten haben, die Schwelle zwischen ihrer Realität und dem, was sie als Fiktion bezeichnen würden, zu überwinden.¹⁵ Eine zentrale Fragestellung dieser Arbeit ist die Frage nach der Bedeutung dieser geradezu magischen Fähigkeit der Vorleser in der Tintentrilogie. Genette bietet mit seiner Theorie der diegetischen Ebenen die Grundlage für alle weiteren Überlegungen. Diese Theorie beruht auf dem Begriff der Diegese, die „nicht die Geschichte, sondern das Universum, in dem sie spielt“¹⁶ meint. Eine solche Diegese wird durch eine Narration, also den Akt des Erzählens, geschaffen.

Auf dieser Grundlage basiert die Theorie der narrativen oder diegetischen Ebenen. Für Genette entsteht durch jede Narration eine neue Ebene oder Diegese. Auf diese Weise lässt sich eine Struktur innerhalb einer Erzählung festlegen. Schließlich besteht eine Erzählung häufig aus mehreren Erzählungen, die auch ineinander verschachtelt sein

¹¹ Genette, Gerard: *Die Erzählung*. München: Fink 2010.

¹² Ebd., S. 12.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd., S. 181.

¹⁵ Die Begriffe der Fiktion und der Realität müssen an dieser Stelle noch zur Unterscheidung der verschiedenen Welten dienen, ihre Gegenüberstellung jedoch in einem späteren Kapitel relativiert werden.

¹⁶ Genette: *Die Erzählung*, S. 183.

können, womit gemeint ist, dass innerhalb einer Erzählung ein Erzähler eine weitere Erzählung hervorbringen kann. „*Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächst höheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist.* [Hervorhebung im Original]“¹⁷ Jede neue Erzählung innerhalb einer Erzählung stellt also eine weitere (nächst höhere) diegetische Ebene dar.

Die Narration, die diese Erzählung hervorbringt, muss nicht aus einem mündlichen Erzählen einer Geschichte bestehen. Vielmehr kann eine diegetische Ebene auch durch einen Text hervorgebracht werden. Genette spricht hierbei von der Möglichkeit eines fiktiven literarischen Textes „als Werk im Werk“¹⁸. Wenn nun also Meggies Vater Mo aus dem Buch TINTENHERZ vorliest, so wird dadurch eine weitere Ebene (und somit eine weitere Diegese beziehungsweise ein Universum) eröffnet. Wie genau diese Ebenenstruktur in der Tintentrilogie zu sehen ist, soll zu einem späteren Zeitpunkt analysiert werden. Vorangehen soll jedoch die Betrachtung der drei metadiegetischen Typen und des Erzählers bei Genette.

1.2. Die drei Typen der Metaerzählung

Als Metaerzählung bezeichnet Genette jede zweite Erzählung, also jede Erzählung innerhalb der Erzählung. Die Metaerzählung teilt Genette wiederum in drei Typen ein.¹⁹ „Der erste Typ ist ein unmittelbares Kausalverhältnis zwischen den Ereignissen der Metadiegeese und denen der Diegese, das der zweiten Erzählung eine *explikative* Funktion verleiht.“²⁰ Die Metaerzählung dient in diesem Fall also hauptsächlich der Erklärung der derzeitigen Situation beziehungsweise wie es zu dieser gekommen ist. Eine solche Metaerzählung findet sich auch in der Tintentrilogie, obwohl diese explikative Funktion der zweiten Erzählung sehr selten ist. Im ersten Teil der Trilogie erzählt Meggies Vater Mo ihr und ihrer Tante Elinor, nachdem sie von den Bösewichten gefangen genommen wurden, wie sich seine Fähigkeit, Lebewesen und Dinge aus Büchern herauszulesen,

¹⁷ Genette: *Die Erzählung*, S. 148.

¹⁸ Ebd., S. 149.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 150ff.

²⁰ Ebd., S. 150.

gezeigt hat. Er erzählt, wie Meggies Mutter Resa an jenem verhängnisvollen Tag in das Buch TINTENHERZ gelesen wurde und im Austausch Gestalten aus der Tintenwelt in ihre Realität gekommen sind.²¹

Beim zweiten Typ besteht kein direktes Kausalverhältnis mehr zwischen Diegese und Metadiegeese, aber immerhin noch ein thematischer Zusammenhang. Dieser Zusammenhang kann sich sowohl in einer Kontrastbeziehung als auch in der Ähnlichkeit der beiden Erzählungen zeigen. Genette führt die Parabel und die Fabel als Beispiele für die exemplarische Funktion dieses Typs der Metaerzählung an. So kann die zweite Erzählung innerhalb der ersten Erzählung dazu dienen, ein unfolgsames Kind zu belehren. Diesem Typus der Metaerzählung kommt in der Tintentrilogie keine beziehungsweise keine tragende Bedeutung zu.

Im Zentrum des dritten Typs der Metaerzählung schließlich liegt der Narrationsakt selbst. Hier spielt weniger die Geschichte der Metaerzählung und ihre Beziehung zur Diegese eine Rolle als vielmehr der Akt der Narration selbst. Genette betont an dieser Stelle, „dass die Narration ein *Akt* ist, eine Handlung wie jede andere auch“²² und deutet hiermit an, dass die Narration als isoliert betrachteter Akt eine wichtige Rolle spielen kann. Auf dieser Betrachtungsweise basiert Wolfgang Iser's Theorie des Leseakts, auf welchen zu einem späteren Zeitpunkt ausführlich eingegangen werden wird.

Klar erkennbar ist, dass den meisten Narrationssituationen in der Tintentrilogie dieser dritte Typ der Metaerzählung am ehesten entspricht. Denn weder dienen die von Meggie oder den anderen Vorlesern rezitierten Stellen der Erklärung wie es zu dieser oder jener Situation kommen konnte, noch sollen sie durch Analogien oder Kontraste zur Diegese die Zuhörer belehren oder bereichern. Stattdessen steht der reine Akt der Narration im Mittelpunkt. „Vielmehr [erfüllt] der Narrationsakt als solcher eine Funktion in der Diegese, und zwar eine Funktion der Zerstreung und/oder des Hinauszögern [sic!]“.²³ Genette führt als wohl bekanntestes Beispiel für eine derartige Rolle der Narration die Erzählungen der Scheherazade in *Tausendundeine Nacht* an, in der sie sich durch Erzählungen von einer Nacht in die nächste rettet. Doch auch in der Tintentrilogie hat der Narrationsakt oftmals ebendiesen Charakter. Vor allem im zweiten Teil der Trilogie liest

²¹ Vgl. TH ab S. 151.

²² Genette: *Die Erzählung*, S. 152.

²³ Ebd., S. 151.

Meggie die vom Schriftsteller Fenoglio, dem Autor des Buches TINTENHERZ, geschriebenen Textstellen vor, um den Tod ihres schwerverletzten Vaters Mo hinauszuzögern. Bezeichnenderweise kann Meggie ihren Vater eben nicht durch ein paar wenige Worte vollends gesunden lassen, wie es etwa ein Zauberspruch könnte. Dass Vorlesen keine Zauberei ist, wird auch in der Tintentrilogie festgehalten, als Staubfinger seiner Frau Roxane von der Macht des Vorlesens erzählt. Roxane antwortet kritisch: „Du sprichst von Zauberei!“ und Staubfinger erwidert: „Nein, ich spreche vom Vorlesen.“²⁴. In den meisten Fällen wird vorgelesen, um gefährliche Situationen abzuwenden oder hinauszuzögern. Es ist zwar vor allem Fenoglios Anliegen, die von ihm verfasste Geschichte und damit die Tintenwelt vor den Bösewichten zu retten, doch muss er bald einsehen, dass er keine Allmacht besitzt und bereits das leichte Beeinflussen und Hinauszögern ungewollter Geschehnisse eine Kunst ist. So versucht er auch die Hoffnungen Meggies in seine geschriebenen Worte, die ihren Vater heilen sollen, zu beschwichtigen, indem er seine Zweifel über die Macht seiner Worte im Zusammenhang mit Mo äußert: „Ich habe ihn nicht erfunden, Meggie! [...] Dein Vater ist nicht eine meiner Figuren [...]. Er gehört nicht hierher. Also mach dir nicht allzu viel Hoffnung, hörst du?“²⁵

1.3. Der Erzähler

Mit Blick auf die narrativen Ebenen ist die Verortung der narrativen Instanzen, der Erzähler, vorzunehmen: „Die narrative Instanz einer ersten Erzählung ist also per definitionem extradiegetisch, die narrative Instanz einer zweiten (metadiegetischen) Erzählung per definitionem diegetisch usw.“²⁶ Da sich der Erzähler einer Geschichte eben nicht, beziehungsweise nicht ausschließlich, in seiner eigenen Erzählung aufhalten kann, steht er immer außerhalb derselben und ist daher extradiegetisch - schließlich muss er außerhalb seiner Erzählung stehen, um als ihr Erzähler fungieren zu können. Dieser extradiegetische Erzähler ist allerdings nicht mit dem Autor des Werks gleichzusetzen, da

²⁴ TB, S. 532.

²⁵ TB, S. 356.

²⁶ Genette: *Die Erzählung*, S. 148.

hier über „narrative und nicht [...] literarische Instanz[en]“²⁷ gesprochen wird. Bei Genette spielen die Begriffe Realität und Fiktion eine eher untergeordnete Rolle, da sie durch die diegetischen Ebenen ersetzt werden. Grundsätzlich hebt Genette den Erzähler (aber auch Orte) über die Dichotomie real und fiktiv hinweg²⁸, da nur die Verortung in den verschiedenen Ebenen eine Rolle spielt und damit also ihre Relation zueinander. Und an einer anderen Stelle heißt es:

Einerseits [...] reduziert man die Fragen des narrativen Aussagevorgangs auf die des *point of view*; andererseits identifiziert man die narrative ‚Schreib‘-Instanz, den Erzähler mit dem Autor und den Adressaten der Erzählung mit dem Leser des Werks. Eine Vermengung, die vielleicht berechtigt ist im Fall einer historischen Erzählung oder einer wirklichen Autobiographie, nicht aber, wenn es sich um eine Fiktionserzählung handelt, in der auch der Erzähler eine fiktive Rolle ist, selbst wenn diese unmittelbar vom Autor übernommen sein sollte, und in der die zugrunde liegende Erzählsituation [...] eine ganz andere sein kann als die des realen Akts des Schreibens [...].²⁹

Genette kritisiert die Vermengung zweier unterschiedlicher Fragen im Begriff des *point of view*. Nämlich einerseits die Frage nach dem tatsächlichen Blickwinkel der Narration und andererseits die Frage nach der Stimme, dem Erzähler „oder, kurz gesagt, die Frage *Wer sieht?* mit der Frage *Wer spricht?*“³⁰. Auf diese Weise führt Genette den Begriff der *Fokalisierung* ein, der sich mit dem Blickwinkel auseinandersetzt, der in der Erzählung anzutreffen ist, während der Begriff *Stimme* sich direkt auf den Erzähler bezieht. Die Fokalisierung lässt sich wiederum einteilen in Erzählungen mit Nullfokalisierung, mit interner und mit externer Fokalisierung. In Anlehnung an Tzvetan Todorov vergleicht Genette die drei Typen der Fokalisierung mit Todorovs Schemata³¹. Der erste Typ entspricht dem Schema Erzähler > Figur. Dieser Typ trifft dort zu, „wo der Erzähler also mehr weiß als die Figur, oder genauer, wo er mehr *sagt*, als irgendeine der Figuren weiß“³². Der zweite Typ (interne Fokalisierung) kann mit dem Schema Erzähler = Figur dargestellt werden. In diesem Fall sagt der Erzähler nicht mehr, als die Figur weiß. Und bei der externen Fokalisierung schließlich sagt der Erzähler sogar weniger, als die Figur weiß (Erzähler < Figur).

²⁷ Ebd., S. 149.

²⁸ Vgl. ebd., S. 105.

²⁹ Ebd., S. 138.

³⁰ Ebd., S. 119.

³¹ Vgl. ebd., S. 120f.

³² Ebd., S. 120.

Es soll nun aber nicht die Tintentrilogie auf diese Kriterien hin untersucht werden. Da die Fokalisierung variabel sein kann, würde eine ausführliche Analyse wohl den Rahmen der Diplomarbeit sprengen und nicht ausreichend Ertrag bringen. Es sei nur erwähnt, dass vorwiegend eine Nullfokalisierung vorherrscht. Das bedeutet, dass der extradiegetische Erzähler der Tintentrilogie dem sehr nahe kommt, was gemeinhin als allwissender Erzähler bezeichnet wird. Wobei Genette auch den Begriff der Allwissenheit relativiert.

Unter Fokalisierung verstehe ich also eine Einschränkung des ‚Feldes‘, d. h. eine Selektion der Information gegenüber dem, was die Tradition *Allwissenheit* nannte, ein Ausdruck, der, wörtlich genommen, im Bereichs [sic!] der Fiktion absurd ist (der Autor braucht nichts zu ‚wissen‘, da er alles erfindet) und den man ersetzen sollte durch *vollständige Information* - durch deren Besitz dann der Leser ‚allwissend‘ wird.³³

Genette geht an dieser Stelle im *Neuen Diskurs der Erzählung* auf Kritik ein, die an seinen Ausführungen zur Fokalisierung geübt wurde. Als Instrument einer solchen „(eventuellen) Selektion ist ein *situierter Fokus*“³⁴ anzusehen, der die Informationen regelt, die zum Leser durchdringen sollen. Weiters schreibt er der Nullfokalisierung einen oftmals variablen Charakter zu. Das bedeutet, dass der Fokus auf einzelne Personen fällt, wodurch die Erzählung aus verschiedenen Blickwinkeln übermittelt wird.

Dies trifft sehr stark auf die Erzählweise in der Tintentrilogie zu. Der Erzählfokus wechselt zwischen den Protagonisten. Auf diese Weise erhält der Leser den Eindruck eines allwissenden Erzählers, der Einblick in alle Figuren hat und auch über den weiteren Verlauf der Geschichte Bescheid weiß. Diesen Eindruck erhält man durch Textstellen, in denen zukünftige Ereignisse vorweg genommen werden. Als Beispiel hierfür kann die Stelle im zweiten Teil der Trilogie gesehen werden, in der Meggie sich selbst in die Tintenwelt gelesen hat und ihrem Vater Mo ihr Verschwinden auffällt. Farid, der im ersten Teil - sozusagen als Nebenprodukt eines Vorleseakts - aus dem Buch TAUSENDUNDEINE NACHT herausgelesen wurde und sich seitdem als treuen Gefolgen Staubfingers sehen will, der wiederum kurz zuvor ohne Farid von Orpheus zurück in die Tintenwelt gelesen wurde, möchte seinem Freund in die Tintenwelt folgen. Orpheus ist jene Figur in Funks Tintentrilogie, die den Schriftsteller und den Vorleser vereint. Analog zur griechischen Sage, in welcher Orpheus mit Hilfe seiner Gesangkunst und der Lyra Apolls in der Lage

³³ Ebd., S. 218.

³⁴ Ebd.

ist, sogar Götter zu seinen Gunsten zu beeinflussen, vermag es auch die Figur des Orpheus in der Tintentrilogie, mit seiner Stimme andere Figuren in die Tintenwelt zu lesen und die Geschehnisse dort zu beeinflussen. Mit der Absicht Staubfinger in die Tintenwelt zu folgen, konnte sich Farid des Zettels ermächtigen, auf dem jene Zeilen stehen, anhand derer Orpheus Staubfinger zurückgelesen hat. Anhand dieses Zettels wiederum konnte Meggie sich selbst und Farid nun in die Tintenwelt lesen. Und über den Verbleib dieses Zettels denkt Meggies Vater in folgendem Abschnitt nach:

Sie hat das Blatt mitgenommen, schließlich muss sie es in der Hand gehalten haben, als sie las. Erst Jahre später erfuhr er von Meggie, dass Orpheus' Blatt sehr wohl noch in ihrem Zimmer gewesen war, in einem Buch, wo sonst? Im Erdkundebuch. Was, wenn er es gefunden hätte? Hätte er Meggie folgen können? Nein, vermutlich nicht. Für ihn hatte die Geschichte einen anderen Weg vorgesehen, einen dunkleren, schwereren Weg.³⁵

Diese Stelle ist exemplarisch für die Erzählstruktur in der Tintentrilogie. Man kann einerseits erkennen, dass der Erzähler Einblick in die Gedanken der Figuren hat und diese Informationen auch dem Leser weitergibt. Teilweise könnte man meinen, die Gedanken würden in direkter Rede wiedergegeben werden („Sie hat das Blatt mitgenommen, schließlich muss sie es in der Hand gehalten haben, als sie las“), andererseits wird dieser Eindruck schon im folgenden Satz durch einen Blick in die Zukunft („Erst Jahre später erfuhr er...“) relativiert. Doch auch dieser Satz endet mit einem resignierenden „Was sonst?“, das wiederum Mos Gefühlswelt spiegelt. Die beiden letzten Sätze lassen auf eine Nullfokalisierung schließen, die den Leser glauben lässt, der Erzähler sei allwissend.

Es handelt sich hierbei also um eine variable Nullfokalisierung, die zwar einerseits den Eindruck erweckt, die Geschichte würde aus der Sicht einer der Figuren erzählt werden und andererseits aber den „Fokus' [der Geschichte] zuweilen an einem so unbestimmten oder fernen Ort hat, mit einem so weiten Blickfeld [...], dass er unmöglich der einer Figur sein kann“³⁶.

Eine weitere Unterscheidung trifft Genette in der Gegenüberstellung der Erzählung homodiegetischen und heterodiegetischen Typs.³⁷ Ist eine Erzählung homodiegetisch, so ist innerhalb der Erzählung ihr Erzähler anzutreffen. Ein Beispiel hierfür ist Meggies Vater Mo, der von den Ereignissen in Meggies Kindheit erzählt, als ihre Mutter durch

³⁵ TB, S. 133.

³⁶ Genette: *Die Erzählung*, S. 217.

³⁷ Vgl. ebd., ab S. 158.

seinen Vorleseakt, im Austausch für einige Figuren aus der Tintenwelt, ins Buch TINTENHERZ gelesen wurde. Mo erzählt diese Geschichte, in der er selbst als Figur vorkommt. Erzählungen heterodiegetischen Typs sind demnach Erzählungen, in denen der Erzähler selbst nicht auftaucht.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der Begriff des implizierten Autors. Dieser kann als das „Bild des Autors im Text“³⁸ verstanden werden. Genette beschreibt den implizierten Autor als jene Stimme, die man beim Lesen eines Buches vernimmt und die dem Erzähler zugerechnet wird. Dennoch weiß man intuitiv, dass dieser Erzähler nicht mit dem Autor verwechselt werden darf, dass also die Stimme, die man beim Lesen der Tintentrilogie vernimmt, nicht die Stimme von Cornelia Funke ist. „Es ist ein induzierter Autor, wie ich ihn aus seinem Text erschließe, ein Bild des Autors, das mir der Text suggeriert.“³⁹ Beim Lesen eines Buches vernimmt der Leser also nicht nur die Stimme eines (extradiegetischen) Erzählers, sondern es entsteht im Leser auch noch das Bild eines Autors, von dem der Leser weiß, dass es nicht der reale Autor ist. Man könnte daher sagen, dass es sich beim implizierten Autor weder um den realen Autor noch um den (extradiegetischen) Erzähler handelt, sondern vielmehr um eine Vorstellung des Autors, also um „das, was uns der Text über den Autor mitteilt“⁴⁰. Genette beschränkt die Bedeutung dieses implizierten Autors jedoch genau auf diese Vorstellung, die durch den Text vermittelt wird und wehrt sich gegen die Deutung des implizierten Autors als narrative Instanz, da er der Meinung ist, „dass man die Instanzen nicht ohne Not vermehren sollte“⁴¹. So gebe es innerhalb einer Erzählung - „oder eher hinter oder vor ihr“⁴² - einen Erzähler und außerhalb den schreibenden Autor.

Auf dieselbe Weise gibt es neben dem implizierten Autor den implizierten Leser. „Im Gegensatz zum implizierten Autor, der, im Kopf des Lesers, die Vorstellung von einem *wirklichen* Autor ist, ist der implizierte Leser, im Kopf des realen Autors, die Vorstellung von einem *möglichen* Leser.“⁴³ Genette wandelt hier jedoch den Begriff des implizierten

³⁸ Ebd., S. 262.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 266.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd., S. 267.

Lesers in den eines „virtuellen Lesers“⁴⁴ um und meint damit, dass der Autor sich während des Schreibprozesses seinen möglichen Leser nur vorstellen kann.

Im Folgenden werden nun die bisher ausgeführten Aspekte aus Genettes Theorie in Bezug gestellt zu Funks Tintentrilogie.

1.4. Die Analyse der narrativen Ebenen in der Tintentrilogie

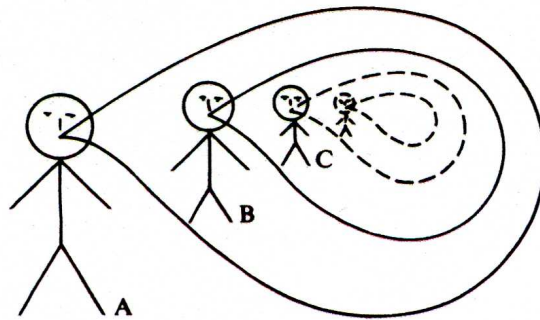
Die Struktur der Ebenen in der Tintentrilogie ist aufgrund ihrer diachronen Anordnung etwas verwirrend und entzieht sich auf den ersten Blick einer schnellen Analyse. In vielen literarischen Texten, in denen mehrere Ebenen oder Diegesen vorkommen und so auch in den Beispielen, die Genette anführt, erzählt eine extradiegetische Instanz eine Geschichte (Diegese) innerhalb derer ein weiterer Erzähler (intradiegetisch) eine zweite Geschichte (Metadiege) erzählt, in der womöglich ein dritter Erzähler (metadiegetisch) ebenfalls eine Erzählung (Meta-Metadiege) hervorbringt.⁴⁵ Im Folgenden soll die Tintentrilogie auf ihre zentrale Ebenenstruktur hin untersucht werden. Mein Anliegen ist es nicht, jede noch so kleine Erzählsituation zu analysieren, sondern die drei zentralen Ebenen aufzuzeigen.

In der Tintentrilogie erzählt der extradiegetische Erzähler (der implizierte Autor) die Geschichte von Meggie und Mo, in der wiederum Mo erzählt, wie es zu der gegenwärtigen Situation kommen konnte und wiederum in dieser zweiten Erzählung kommt es zur dritten Erzählung, denn Mo liest Meggie und ihrer Mutter Resa aus dem Buch TINTENHERZ vor, wodurch das Universum der Tintenwelt als Meta-Metadiege eröffnet wurde. Komplex wird diese Struktur vor allem deshalb, weil diese dritte Erzählung, die im Vorlesen aus dem Buch besteht, direkte Folgen auf die Metadiege und die Diege hat und die zweite Erzählung (also die Schilderungen Mos, wie sich seine Fähigkeiten des Herauslesens zum ersten Mal gezeigt hatten) mit knapp zehn Seiten verhältnismäßig kurz ausfällt und wie zufällig geschieht, obwohl sie doch die zugrunde liegenden Geschehnisse erklärt.⁴⁶

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 148 (hier v. a. Fußnote 40) und S. 225.

⁴⁶ Vgl. TH, S. 151-161.



Zur besseren Verständlichkeit der Ebenenstruktur, soll die Grafik von Genette dienen.⁴⁷

Der Erzähler auf Position A stellt also den extradiegetischen Erzähler dar, der die Geschichte ausgehend von Meggies Realität erzählt. Diese Geschichte ist als erste Erzählung oder Diegese zu bezeichnen und befindet sich auf Position B. Diese erste Erzählung ist eine heterodiegetische Erzählung, da es keine Hinweise darauf gibt, dass der extradiegetische Erzähler in der von ihm erzählten Diegese (der Tintentrilogie) vorkommt.

Innerhalb dieser Diegese (B) gibt es wiederum eine erzählende Instanz (B), nämlich Meggies Vater Mo, der wiederum eine Geschichte erzählt, die folglich eine Metadiegeese (C) ist. Diese Metadiegeese ist Mos' Schilderung, die bei jenem Abend, als er aus Tintenherz vorgelesen hat, beginnt und die unmittelbar darauf folgenden Geschehnisse einschließt. Es handelt sich hierbei also um eine Metaerzählung des ersten Typs. Also um eine Schilderung der Umstände, die zur gegenwärtigen Situation geführt haben und da der Erzähler selbst in seiner Geschichte anwesend ist, ist Mos' Erzählung eine homodiegetische Erzählung.

In dieser zweiten Erzählung, der Metadiegeese (C) kommt es jedoch wiederum zu einer weiteren Diegese, der Meta-Metadiegeese (D). Der Narrationsakt, der diese Ebene eröffnet, ist der Vorleseakt Mos, den er in der Metadiegeese schildert. Die Welt im Buch TINTENHERZ, beziehungsweise seine Diegese, sein Universum wird durch den Vorleseakt Mos in die Geschichte eingeführt und entfaltet. Interessant ist hierbei, dass das literarische Werk, das die Meta-Metadiegeese erzählt, das Buch TINTENHERZ, dem extradiegetischen Leser der Tintentrilogie verschlossen bleibt beziehungsweise seine Geschichte nur indirekt vermittelt wird. Indirekt heißt, dass wir als Leser der Tintentrilogie nicht unmittelbar der

⁴⁷ Vgl. Genette: *Die Erzählung*, S. 225.

Vorlesung Mos beiwohnen und auf diese Weise den Inhalt des Buches erfahren, sondern nur von den Folgen des Narrationsakts (von Mo) erfahren. Der extradiegetische Leser lernt die Tintenwelt also einerseits durch die Figuren, die aus der Tintenwelt in die Diegese treten und andererseits durch den Übertritt der Figuren der Diegese in die Tintenwelt kennen, während ihm die tatsächliche Geschichte des Buches TINTENHERZ verborgen bleibt.

Wie der Übertritt zwischen den Ebenen zu verstehen ist, welche Ursachen und Folgen er hat, wird noch zu erörtern sein. Im nächsten Schritt soll allerdings auf die Begriffe der Fiktion und Realität bei Genette eingegangen werden, deren Untersuchung mit der Betrachtung der Metalepsen - so bezeichnet Genette die Übertritte von einer diegetischen Ebene in eine andere - einhergeht.

1.5. Die narrative Metalepse

Der Theorie der narrativen Metalepse, die den Übertritt von einer diegetischen Ebene in eine andere bezeichnet, muss eine kurze Betrachtung der Begriffe Realität und Fiktion bei Genette vorangehen. Fiktion, so Genette, „besteht in jener Simulation, die Aristoteles *Mimesis* nannte“⁴⁸. Unter *Mimesis*, und in diesem Sinne auch unter *Simulation*, wiederum sei ein Akt der Vortäuschung zu verstehen, der die Fiktion definiere. Im Fiktionswerk werde so getan, als ob sich der Narrationsakt gegenwärtig ereigne, die narrative Situation werde vorgetäuscht.⁴⁹

Grundsätzlich gilt, dass es nur peripher von Bedeutung ist, ob eine Person oder ein Ort real oder fiktiv ist. Weitaus wichtiger ist die Ebenenstruktur, also die Positionen auf denen sich die Orte oder Personen befinden und das daraus resultierende Verhältnis zueinander. Und so, durch das Aufheben von Begriffen wie Realität und Fiktion, werden auch wir zu Gegenständen von Erzählungen: „[...] wir alle sind täglich, wenn schon nicht Helden von Romanen, Gegenstände von Erzählungen.“⁵⁰

⁴⁸ Ebd., S. 182.

⁴⁹ Ebd., S. 181.

⁵⁰ Ebd., S. 149.

Als narrative Metalepse bezeichnet Genette jede Transgression, also jeden Übertritt beziehungsweise Wechsel der Ebene.⁵¹ Dabei gebe es verschiedene Arten der Metalepse: Von der „banalen und unschuldigen“, die hauptsächlich als Spielart der Rhetorik anzusehen ist, bis hin zum „drastischen Ebenenwechsel“, wie er in der Tintentrilogie anzutreffen sind.⁵² Banale Metalepsen sind zum Beispiel dort anzutreffen, wo der Erzähler den Eindruck vermittelt, die Geschehnisse, von denen er erzählt und seine Narration würden sich gleichzeitig ereignen. Ein Beispiel hierfür ist in Felix J. Palmas Roman *Landkarte der Zeit* vorzufinden. So äußert der Erzähler den Wunsch, die Wartezeit - der Held des Romans und sein Begleiter sind gerade in einer Kutsche unterwegs - mit einer anderen Geschichte zu überbrücken:

Die beiden jungen Männer mochte die Stille nicht stören, aber ich nehme an, Sie, die Sie gewissermaßen ja auch in der Kutsche mitreisen, wohl. So werde ich Ihnen also nicht über die Beschaffenheit und Qualität dieser nur vom Knarren der Kutsche gestörten Stille erzählen, Ihnen auch nicht die Hinterteile der Pferde beschreiben, auf denen Andrews selbstvergessener Blick ruhte. Und da ich Ihnen nicht einmal halbwegs spannend berichten kann, was in seinem Kopf vorgeht [...], will ich diese geschnehnislose Zeit nutzen, Ihnen etwas nachzureichen, was vom Beginn her noch anhängig ist und das nur ich Ihnen erzählen kann, da es sich um eine Episode handelt, die den Insassen der Kutsche unbekannt ist.⁵³

Der Erzähler will die „geschnehnislose Zeit nutzen“ und erzeugt damit den Eindruck die Zeitlichkeit des Lesers und der Romanhelden sei dieselbe und laufe parallel zueinander. Und auch die Wendung „Sie, die Sie ja auch in der Kutsche mitreisen“ will den Eindruck vermitteln, als ob sich der Leser und der Romanheld auf derselben Ebene befänden.

Zu weitaus drastischeren Metalepsen kommt es in der Tintentrilogie. Hier kommt es zu einem regen Übertreten jener Schwelle, die die Ebenen voneinander trennt. Der Leser des Buches im Buch kann sich in das Buch hineinlesen und übertritt so die Schwelle zwischen den Ebenen.

Wenn ein Autor (oder sein Leser) in die fiktive Handlung seiner Erzählung eingreift (in sie hineingezogen wird) oder eine Figur dieser Fiktion sich in die extradiegetische Existenz. [sic!] des Autors oder Lesers einmischt, wird die Unterscheidung der Ebenen durch solche starke Übergriffe zu einer verwirrenden Angelegenheit.⁵⁴

⁵¹ Vgl. ebd., S. 152.

⁵² Vgl. ebd., S. 152f.

⁵³ Palma, Felix J.: *Die Landkarte der Zeit*. Reinbek: Rowohlt 2011, S. 170f.

⁵⁴ Genette: *Die Erzählung*, S. 227.

Dieses Übertreten wird in der Tintentrilogie auf die Spitze getrieben. Denn nicht nur lesen sich die Leser des Buches TINTENHERZ in eben dieses Buch hinein, sie machen es auch noch (meistens) kontrolliert und können innerhalb der Tintenwelt den Verlauf der Geschichte durch weiteres Vorlesen beeinflussen. Außerdem treten Figuren auch aus der Tintenwelt in die erste Erzählung (also die Welt von Meggie und Mo).

Komplexer werden diese Konstellationen durch die Schwierigkeit die Ebenen zu bezeichnen. In der bereits erfolgten Analyse der Ebenenstruktur wurde die Geschichte von Meggie und Mo Diegese genannt, da sie durch einen extradiegetischen Erzähler erzählt wird. Die Tintenwelt hingegen ist die Meta-Metadiegeese, da sie nach der Schilderung Mos, wie es zu ihrer gegenwärtigen Situation gekommen ist, die dritte Erzählung darstellt: die Erzählung in der Erzählung in der Erzählung.

Allerdings kann die Tintenwelt nur in diesem ersten Fall, in dem von einer Metalepse erzählt wird, als Meta-Metadiegeese bezeichnet werden, da nur in dieser Situation die mündliche Erzählung Mos zwischen seiner Realität und der Tintenwelt steht: Nur in dieser einen Situation wird die Welt des Buches nur indirekt durch die Erzählung des Vorleseakts eröffnet.

Jede darauf folgende Metalepse erfordert aufs Neue den Vorleseakt, damit sich die Diegese des Buches entfalten kann und die Grenze zwischen den Diegesen überschreitbar wird. In den meisten Fällen stellt die Tintenwelt also die Metadiegeese dar, die direkt vom Vorleser in der Diegese eröffnet wird. Daher soll in der weiteren Folge dieser Arbeit die Realität von Meggie als Diegese und die Welt im Buch - die Tintenwelt - als Metadiegeese bezeichnet werden.

Die Metalepse ist eine durchaus interessante Erscheinung innerhalb der Erzählung. Sie legt den Gedanken nahe - und dieser Gedanke wird in der Tintentrilogie des Öfteren aufgegriffen -, dass die Strukturierung in narrative Ebenen auch vor der Realität des extradiegetischen Lesers (also vor unserer Realität) nicht halt macht. Es handelt sich also um die „Hypothese, wonach das Extradiegetische vielleicht immer schon diegetisch ist und der Erzähler und seine narrativen Adressaten, d. h. Sie und ich, vielleicht auch noch zu irgendeiner Erzählung gehören.“⁵⁵ Auf diese Idee der unendlichen Geschichte soll zu einem späteren Zeitpunkt genauer eingegangen werden.

⁵⁵ Ebd., S. 153.

„Man begegnet ihr [der Metalepse] nur auf dem Gebiet des Humors [...] oder des Phantastischen [...] oder in einer Mischung von beidem [...] oder aber sie wird geradezu zum Sinnbild der schöpferischen Einbildungskraft.“⁵⁶ Diese schöpferische Einbildungskraft beschreibt Wolfgang Iser in seiner Theorie des Lesakts, in der dem Lesenden und seiner Interaktion mit dem Text eine zentrale Rolle zukommt.

⁵⁶ Ebd., S. 227.

2. Wolfgang Iser und der Akt des Lesens

Nachdem nun einiges zum Text und seiner Struktur gesagt wurde, soll nun in einem nächsten Schritt auf den Leser eingegangen werden. Hierzu dienen Wolfgang Iser's Bücher *Der Akt des Lesens* beziehungsweise *Das Fiktive und das Imaginäre* als Basis und Ausgangspunkt.

Iser geht von der These aus, dass sich die Wirkung und damit der Sinn eines Textes erst im Akt des Lesens entfalten kann. Wenn man sich nun also mit den Wirkungen eines Textes beschäftigen wolle, so Iser, müsste man unweigerlich bei der Betrachtung des Leseakts beginnen.⁵⁷ Dabei liegt die Betonung auf dem Akt des Lesens. Denn die Wirkung eines Textes könne weder nur im Text noch ausschließlich im Leserverhalten zu finden sein. Vielmehr sei der Text „ein Wirkungspotenzial, das im Lesevorgang aktualisiert wird“⁵⁸. Der Text lässt den Leser dabei eine Welt erfahren, „die etwas zu sehen erlaubt, was es nicht mehr gibt, und die wir verstehen können, obgleich sie uns fremd ist“⁵⁹. Was Iser nun genau unter der Wirkung, dem Sinn oder der Interaktion zwischen Leser und Text versteht, soll in diesem Kapitel erörtert werden. In einem ersten Schritt jedoch soll die zugrunde liegende Unterscheidung zwischen Text und Werk nach Iser getroffen werden.

2.1. Der Text und das Werk

Iser unterscheidet zwischen Text und Werk:

„Das literarische Werk besitzt zwei Pole, die man den künstlerischen und den ästhetischen Pol nennen könnte, wobei der künstlerische den vom Autor geschaffenen Text und der ästhetische die vom Leser geleistete Konkretisation bezeichnet.“⁶⁰

Das Werk entfaltet sich daher erst in der Interaktion zwischen Text und Leser, da sich seine Wirkung erst im Akt des Gelesenwerdens entfaltet. Metaphorisch gesprochen, wird

⁵⁷ Vgl. Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*. München: Fink 1984, S. 7.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd., S. 36f.

⁶⁰ Ebd., S. 38.

das Werk erst in der Vorstellung des Lesers lebendig. Erst der Akt des Lesens, der Akt der Konkretisation und damit die Interaktion zwischen Text und Leser lässt das Werk entstehen. In dieser Konkretisation bringt sich der Leser mit seinem Erfahrungshintergrund ein. Dies geschieht allerdings nur in einem gewissen Rahmen, den der Text vorgibt. Der Text bietet verschiedene Schemata, anhand derer das Werk in der Vorstellung des Lesers entsteht. „Das Werk ist das Konstituiertsein des Textes im Bewußtsein des Lesers“.⁶¹ Das bedeutet auch, dass das Werk aus einem kreativen Akt hervorgebracht wird, der von Leser zu Leser unterschiedlich ausfallen kann, je nach Erfahrungshintergrund. Gleichzeitig lässt sich das Werk nicht auf die Dispositionen, die vom Leser eingebracht werden, reduzieren, weil sich das Werk eben erst durch die Interaktion zwischen Leser und Text ergibt.

Dort also, wo Text und Leser zur Konvergenz gelangen, liegt der Ort des literarischen Werks, und dieser hat zwangsläufig einen virtuellen Charakter, da er weder auf die Realität des Textes noch auf die den Leser kennzeichnenden Dispositionen reduziert werden kann.⁶²

In Hinblick auf die Tintentrilogie, in der die Welt hinter dem Buch tatsächlich zu existieren scheint, gewinnt der Begriff der Virtualität einen besonderen Stellenwert. Iser bezeichnet den Ort des literarischen Werks deshalb als virtuell, weil er erst im Zusammenspiel, in der Interaktion von Leser und Text seine Aktualität erhält. Solange der Text nicht von einem Leser gelesen wird und in ihm seine Wirkung entfalten kann, ist er virtuell, also zwar vorhanden, aber nicht aktuell.

2.2. Der Sinn des Textes

Iser differenziert seine Bedeutung des Textsinns zu jenem der Kritiker, die den Sinn als Produkt des Textes verstehen, da in einem solchen Sinnverständnis der Text konsumierbar und nach der Subtraktion des Sinns, der als Kern des Textes verstanden werden kann, verbraucht sei.⁶³ Für Iser entzieht sich der Text jedoch einer solchen Konsumierbarkeit. Für ihn „läßt sich der Sinn nur als Bild fassen“, das sich erst durch das „Muster

⁶¹ Ebd., S. 39.

⁶² Ebd., S. 38.

⁶³ Vgl. ebd., S. 14f.

strukturierter Anweisung“, welche dem Leser durch den Text geboten werde, vorstellen lasse.⁶⁴

Interessant ist hierbei, dass sich dieses Bild nicht auf etwas bezieht, das es bereits gibt, sondern „vielmehr verkörpert es eine Vorstellung dessen, was nicht gegeben bzw. in den gedruckten Seiten des Romans sprachlich nicht manifestiert ist“⁶⁵. In diesem Zusammenhang sind die *Leerstellen* von großer Bedeutung, auf die später näher eingegangen werden soll.

Erweckt erst das Bild den Sinn, der in den gedruckten Seiten des Textes nicht formuliert ist, dann erweist sich das Bild als Produkt, das sich aus dem Zeichenkomplex des Textes und den Erfassungsakten des Lesers ergibt. Von dieser Wechselbeziehung kann sich der Leser nicht mehr distanzieren. Vielmehr schließt er sich durch die in ihm angestoßene Aktivität mit dem Text zu einer Situation zusammen; er stellt somit die Bedingungen her, die notwendig sind, damit sich der Text auswirken kann. Schafft der Leser durch die ihm abverlangten Erfassungsakte dem Text eine Situation, so kann sein Verhältnis zum Text nicht mehr das einer diskursiven Subjekt-Objekt Spaltung sein. Sinn ist dann nicht mehr erklärbar, sondern nur als Wirkung erfahrbare.⁶⁶

Auch in dieser Textstelle lässt sich wieder die große Bedeutung des Leseakts in Iser's Theorie erkennen. Erst durch ihn wird der Text beziehungsweise sein „Sinn als Wirkung“⁶⁷ erfahrbare, der wiederum in der bildhaften Vorstellung des Nichtvorhandenen besteht. Diese Wirkung ist jedoch erst durch die Beteiligung des Lesers am Text möglich, also dann, wenn durch den Vorstellungsakt des Lesers und das Zeichenkomplex des Textes ein Bild entsteht. Durch diese Teilnahme des Lesers am Text verfällt das Subjekt-Objekt Verhältnis des Lesers zum Text, da der Leser dem Text nicht mit Distanz begegnet, wie es der Kritiker zu tun pflegt, sondern eben direkt am Text beteiligt ist. So heißt es weiter bei Iser:

Sinn als Wirkung macht betroffen, und eine solche Betroffenheit ist durch Erklärung gar nicht aufhebbar, sondern läßt diese eher scheitern. Wirkung kommt über die Beteiligung des Lesers am Text zustande; Erklärung hingegen bezieht den Text auf die Gegebenheit von Bezugsrahmen und ebnet folglich das ein, was durch den fiktionalen Text in die Welt gekommen ist.⁶⁸

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 20.

⁶⁵ Ebd., S. 21.

⁶⁶ Ebd., S. 22.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Ebd., S. 22f.

Die Betroffenheit zeugt von der Unmittelbarkeit des Verhältnisses zwischen Leser und Text. Während der Leser den Text auf sich wirken lässt und so den Sinn des Textes erfahren kann, versucht ihn der Kritiker zu erklären und distanziert sich so vom Text und seinem Sinn, um seine verborgene Bedeutung ausfindig zu machen. Indem man den Text begreifen will und durch Interpretation zu dem zu stoßen versucht, was gemeinhin unter der Bedeutung eines Textes verstanden wird, wird die Wirkung und damit der wahre Sinn des Textes zerstört. Die Interaktion mit dem Text ermöglicht es dem Leser sich etwas vorzustellen, das bisher nicht vorhanden war.⁶⁹ Da das, was durch die Wirkung des Textes in die Welt kommt, das „mit dem vorhandenen Bestand der Welt Nicht-Identische“⁷⁰ ist, ist der Lesende versucht, dieses Neu-Hervorgebrachte mit Merkmalen zu versehen, die es ihm begreifbar machen. Doch eben dadurch „erlischt die Wirkung; denn sie ist Wirkung, solange das durch sie Bedeutete in nichts anderem gründet als in dieser Wirkung“⁷¹. Für Iser stellt sich also weniger die Frage, was ein Text bedeutet, als vielmehr jene, „was dem Leser geschieht, wenn er fiktionale Texte durch die Lektüre zum Leben erweckt“.⁷² Und gerade an diesem Punkt wird Iser für die Betrachtung des Leseverhaltens in der Tintentrilogie interessant. Seine Theorie wird in der Tintentrilogie zur Spitze getrieben. Dort wird der Text tatsächlich zum Leben erweckt und die Protagonisten können in Interaktion mit dem Text beziehungsweise den Bewohnern seiner Diegese treten.

Bevor dies jedoch näher ausgeführt wird, soll noch einmal ein Blick auf den Leser geworfen werden. Aus Iser's Theorie lassen sich zwei Typen des Lesens herausfiltern. Von Iser's Figur des Kritikers lässt sich das *kritische Lesen* ableiten. Im kritischen Lesen distanziert sich der Lesende vom Text und begibt sich in ein Subjekt-Objekt Verhältnis zu ihm. Der kritische Leser versucht Erklärungen zu finden und so den Sinn des Textes durch diskursive Referenzen zu fassen, wodurch er jedoch den Text reduziert und ihm einen konsumierbaren Charakter verleiht. Ihm gegenüber steht Iser's Figur des Lesers, dem sich der Sinn eines Textes in seinem bildhaften Charakter erschließt. Von dieser Figur lässt sich das *wirkungsorientierte Lesen* ableiten. Die Wirkung ist ein Produkt des Zusammenspiels von Textstruktur und Leser, das den Akt des Lesens darstellt.

⁶⁹ Für Iser stellt das literarische Werk keine Nachahmung der Wirklichkeit, sondern das kreative Hervorbringen nicht existenter Gegenstände dar. Dies soll an dieser Stelle nur am Rande erwähnt werden, da in weiterer Folge näher darauf eingegangen werden wird.

⁷⁰ Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 41.

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd.

Wenn nun in der folgenden Arbeit von dem Leser die Rede ist, ist damit immer jener wirkungsorientierte Leser gemeint, der sich am Text beteiligt anstatt sich von ihm zu distanzieren und der nicht nach einer verborgenen Bedeutung sucht, sondern den Sinn eines Textes in dessen Wirkung sieht. Um es mit anderen Worten zu sagen: Wenn vom Leser die Rede ist, so ist stets jener Leser gemeint, der sich dem Text nur deshalb nähert, weil er an ihm teilnehmen will, seine Wirkung erfahren will. Die Unterscheidung dieser beiden Lesetypen ist für die weiteren Ausführungen von großer Bedeutung und wird im Zuge dieser Arbeit noch einmal aufgegriffen und erweitert werden, wenn die Tätigkeit des Lesens mit der des Spielens verglichen werden wird.

2.3. Interaktion zwischen Leser und Text - Die Leerstellen

Wie bereits angedeutet ist die Interaktion zwischen Leser und Text entscheidend für die Wirkung des Textes. Mit Interaktion ist bei Iser das wechselseitige Einwirken von Leser und Text gemeint. So kann sich die Wirkung des Textes nur in der Vorstellung des Lesers entfalten, basiert aber auf den Strukturen des Textes. Die Vorstellungsbildung erfolgt daher nicht willkürlich, sondern in einem gewissen Bezugsrahmen, den der Text bietet.

Autor und Leser also teilen in sich das Spiel der Phantasie, das überhaupt nicht in Gang käme, beanspruchte der Text mehr, als nur Spielregel zu sein. Denn das Lesen wird erst dort zum Vergnügen, wo unsere Produktivität ins Spiel kommt, und das heißt, wo Texte eine Chance haben, unsere Vermögen zu betätigen.⁷³

Erst wo der Text sich zurücknimmt und so den Lesenden zu eigener Produktivität fordert, kann sich die Wirkung entfalten. Dabei, so Iser, gebe es Grenzpunkte, die sich in Langeweile und Strapaziertwerden zeigen.⁷⁴

Dem Zusammenspiel von Autor und Leser kommt in der Tintentrilogie eine besondere Bedeutung zu. Das Werk, so zitiert Iser Jean-Paul Sartre, könne erst in der Zusammenarbeit von Leser und Autor vollständig werden, da sich die Wirkung des Textes erst in der Vorstellungsbildung des Lesers durch den Leseakt vollständig entfalten kann.⁷⁵ In der Tintentrilogie wird diese Zusammenarbeit zu einem zentralen Schlüsselmoment,

⁷³ Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 176.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Ebd., S. 177; mit Bezug auf: Sartre, Jean-Paul: *Was ist Literatur?* Hamburg: Rowohlt 1985, S. 35.

denn tatsächlich können die Worte des Dichters Fenoglio erst im Vorleseakt Meggies ihre Wirkung entfalten und ihr Inhalt wahr werden. Der Dichter alleine kann nur wenig vollbringen, er ist auf Leser angewiesen, die sein Werk vollenden und - im wahrsten Sinne des Wortes - verwirklichen.

Ausschlaggebend für die Interaktion zwischen Leser und Text sind die Leerstellen beziehungsweise Unbestimmtheitsgrade des Textes. Die Vorstellungsbildung beim Lesenden wird weniger durch die angegebene Information im Text gelenkt als vielmehr durch das, was verschwiegen wird. Es sind die Unbestimmtheitsgrade, die die Beteiligung des Lesers ermöglichen. Iser entlehnt ein Beispiel aus Ingardens Werk⁷⁶, das die Funktionsweise der Leerstellen verdeutlichen soll. So muss die Beschreibung eines Mannes hohen Alters nicht jede Einzelheit seines Aussehens umfassen, um den Mann in der Vorstellung des Lesenden lebendig zu machen. Es zeigt sich hier ein Unterschied zwischen Wahrnehmen und Vorstellen. „Damit [in der Vorstellung] das Bild des alten Mannes jenen Grad der Bestimmtheit erreicht, der eigentlich nur der optischen Wahrnehmung zukommt“⁷⁷, müssen eben nicht alle Details gegeben sein, die in der tatsächlichen Wahrnehmung gesehen werden können. Wenn es der Fiktion gelingt, den Eindruck zu vermitteln, dass alle Details gegeben sind und es sich bei der Vorstellung um eine Wahrnehmung handelt, liegt eine Wahrnehmungssillusion vor, die den Lesenden glauben lässt, er würde den alten Mann tatsächlich vor sich sehen. Das Vorstellungsbild ist immer unvollständig und gerade darin liegt seine Voraussetzung. Die Wahrnehmung setzt das Vorhandensein des wahrgenommenen Gegenstandes voraus, während die Vorstellung dessen Abwesenheit voraussetzt. Man kann nur das Gegebene wahrnehmen und nur das Nicht-Gegebene und Abwesende vorstellen.

Die Wahrnehmungssillusion ist indes nur ein ausgezeichneter Fall der Vorstellungsbildung und keinesfalls mit ihr identisch. Das Bild des alten Herrn kann in der Vorstellung genauso konkret sein, ohne daß ich ihm die grauen Haare hinzufügen müsste.⁷⁸

Im Gegensatz zu Wahrnehmungsbildern wirken die Vorstellungsbilder optisch karg, weil zu ihrem Entstehen nicht gleich viele Informationen beitragen, wie bei wahrgenommenen

⁷⁶ Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 276f; mit Bezug auf: Ingarden, Roman: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Tübingen: Niemeyer 1968, S. 409.

⁷⁷ Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 277.

⁷⁸ Ebd.

Bildern.⁷⁹ Dennoch wird diese Kargheit nicht als Armut wahrgenommen, weil „die Figur nicht als Gegenstand, sondern als Bedeutungsträger zur Erscheinung kommen soll“⁸⁰. In der Vorstellung versucht der Leser nicht die Figur in allen Einzelheiten vor sich zu sehen, sondern ihre Aspekte synthetisch zu erfassen, daraus entsteht schließlich ein Bild, das noch umfangreicher und umfassender erscheint als jedes Wahrnehmungsbild.

Für Iser stellt das Ausfüllen der Leerstellen beziehungsweise Unbestimmtheitsgrade jedoch nicht nur eine reine Komplettierung dar, wie es für Ingarden der Fall ist.⁸¹ Iser sieht in den Leerstellen vielmehr den Auslöser für die Kombination der verschiedenen Schemata im Text.⁸² Der Leser sieht sich immer wieder vor unbekannte Situationen gestellt, die es miteinander in Verbindung zu setzen gilt. Vielleicht am deutlichsten wird diese Kombinationsnotwendigkeit im Auftauchen neuer Figuren. Der Leser muss diese nicht nur in seiner Vorstellung zum Leben erwecken und (in einem Vorstellungsbild) verbildlichen, sondern auch ihre Position innerhalb der Handlung beziehungsweise der fiktiven Welt, der Diegese um es mit Genette zu sagen, finden. „Denn erst wenn die Schemata des Textes aufeinander bezogen werden, beginnt sich der imaginäre Gegenstand zu bilden [...]“⁸³ Leerstellen haben die Aufgabe durch das Unterbrechen der Anschließbarkeit der Textsegmente den Vorgang des Kombinierens überhaupt erst in der Einbildungskraft des Lesers in Gang zu setzen und auf diese Weise seine Beteiligung am Text zu fördern.⁸⁴

Ein Text besteht also einerseits aus Strukturen, die die Vorstellungsbildung des Lesenden steuern und ihren Bezugsrahmen bilden, andererseits jedoch auch aus Leerstellen, die die Produktivität des Lesenden fordert und ihn so am Text beteiligt. Die Wirkung des Textes entfaltet sich daher nicht rein subjektiv, je nach Erfahrungs- und Erinnerungshintergrund des Lesers, sondern sehr wohl auf der Basis von bestimmten Informationen, die im Text vorhanden sind. Auf diese Weise kann der „intendierte - aber nicht gegebene - Sachverhalt vorgestellt werden“⁸⁵. Gleichzeitig bieten sich durch dieses Nicht-Gegebensein des Sachverhalts beziehungsweise durch die Leerstellen zwischen den Schemata mehrere

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 223.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 277.

⁸² Vgl. ebd., S. 284.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 288.

⁸⁵ Ebd.

Möglichkeiten die Beziehungen herzustellen und der Leser lässt das Werk entstehen, indem er Selektionsentscheidungen trifft. Die Wirkung des Textes und damit auch das Werk ist also Produkt der Interaktion von Text und Leser und durch sie kann der imaginäre Gegenstand überhaupt erst in der Einbildungskraft des Lesers entstehen.

Durch die Vorstellung produzieren wir ein Bild des imaginären Gegenstandes, der als solcher im Unterschied zur Wahrnehmung nicht gegeben ist. Doch indem wir uns etwas vorstellen, sind wir zugleich in der Präsenz des Vorgestellten; denn dieses existiert während seines Vorgestelltseins nur durch uns, so daß wir in der Gegenwart dessen sind, was wir hervorgebracht haben.⁸⁶

Der Lesende fühlt sich in den Text aufgenommen, am Geschehen teilnehmend. In dieser Erfahrung ist auch der Grund für die Enttäuschung zu finden, die der Lesende beim Ansehen einer Romanverfilmung empfindet. Durch die ganzheitliche Darstellung des Gelesenen bleibt dem Lesenden kein Raum für eigene Produktivität. Anstelle der Vorstellung, die den Leser am Text beteiligt, tritt nun die Wahrnehmung. Der Leser wird vor vollendete Tatsachen gestellt und fühlt sich ausgeschlossen.⁸⁷ Gleichzeitig wird die optische Kargheit der Vorstellungsbilder, die auf die Leerstellen zurückzuführen ist, als solche erkannt.

Die Romanverfilmung hebt die Kompositionsaktivität der Lektüre auf. Alles kann leibhaftig wahrgenommen werden, ohne daß ich mich dem Geschehen gegenwärtig machen muß. Deshalb empfinden wir dann auch die optische Genauigkeit des Wahrnehmungsbildes im Gegensatz zur Undeutlichkeit des Vorstellungsbildes nicht als Zuwachs, sondern als Verarmung.⁸⁸

Für Iser sind die Leerstellen „elementare Kommunikationsbedingungen des Textes, die eine Beteiligung des Lesers“⁸⁹ ermöglichen. Die Kommunikation kann als eine „Vermittlung von Subjekt und Wirklichkeit“⁹⁰ verstanden werden, die die Funktion der Fiktion für Iser schlechthin einnimmt. Auf die genaue Funktionsweise dieser Vermittlung soll im Weiteren eingegangen werden.

⁸⁶ Ebd., S. 225.

⁸⁷ Vgl. ebd.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Ebd., S. 45.

⁹⁰ Ebd., S. 88.

2.4. Fiktion und Wirklichkeit

Vorstellung ist dadurch definiert, dass sie das Nicht-Gegebene vergegenwärtigt. Diesem Vorgang dienen die Symbole im Text, die, nach Iser, eine „Spur des Nicht-Gegebenen“⁹¹ darstellen, da sie nur dort zum Tragen kommen, wo der vermeintliche Gegenstand nicht anwesend ist. Konkret ist dies im Leseakt der Fall, wo der Gegenstand nicht tatsächlich vorliegt, sondern durch Symbole im Text in der Vorstellung des Lesers vergegenwärtigt wird. Insofern erlauben sie dort „Sicht“, wo das Sichtbare nicht anwesend ist.⁹² Und daraus folgt:

Wenn daher Symbole als Ermöglichung von ‚Sicht‘ zunächst vom Sichtbaren unabhängig sind, dann muß es im Prinzip auch möglich sein, durch Symbolorganisationen Vorstellungen zu erzeugen, die eine Vergegenwärtigung von Nicht-Gegebenem bzw. Abwesendem bewirken.⁹³

Auf diese Weise kann der Leser dank seiner Vorstellungsbildung imaginäre Gegenstände erzeugen. „Imaginär ist dieser Gegenstand insofern, als er nicht gegeben ist, sondern in der Vorstellung des Empfängers durch die Symbolorganisation des Textes hervorgebracht werden kann.“⁹⁴ Auch hier ist wiederum die Interaktion zwischen Leser und Text bedeutsam. Der imaginäre Gegenstand kann nur im Akt des Lesens erzeugt werden. Ohne den Leser kommt er nicht zu seiner Existenz und ohne die Symbolorganisationen im Text kann der Leser ihn nicht entstehen lassen. Die Symbole stellen hierbei „Instruktionen für das Produzieren von Signifikaten“⁹⁵ dar, ohne die der imaginäre Gegenstand nicht erzeugt werden kann.

Diese Verbindung von Text und Leser ist auch in Funkes Tintentrilogie deutlich zu sehen. Die Vorleser sind an den Text gebunden, wenn sie sich selbst oder andere in die Welt des Textes hinein- oder herauslesen möchten, oder das Geschehen der Tintenwelt beeinflussen wollen. Erst wenn den Vorlesern der Text vorliegt, kann sich ihre Fähigkeit entfalten. Die Magie, die sich beim Vorleseakt zeigt, bleibt während einer Erzählung (ohne Textvorlage) aus. Darin ist die Bedeutung der Interaktion zwischen Leser und Text zu sehen, die auch Meggie und ihrem Vater Mo nicht verborgen bleibt:

⁹¹ Ebd., S. 104.

⁹² Vgl. ebd., S. 105.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd., S. 106.

⁹⁵ Ebd., S. 107.

Und so begann Mo zu erzählen, ohne das Knistern der Seiten, ohne das endlose Labyrinth der Buchstaben. „Mo, beim Erzählen ist doch noch nie etwas herausgekommen, oder?“, fragte Meggie irgendwann besorgt. „Nein“, antwortete er. „Dazu braucht es wohl etwas Druckerschwärze und einen fremden Kopf, der sich die Geschichte ausgedacht hat.“⁹⁶

Durch die Interaktion zwischen Leser und Text kann also ein imaginärer Gegenstand entstehen, der deshalb imaginär ist, weil er nur durch die Vorstellungsbildung des Lesers existieren kann. Dabei ist allerdings zu beachten, dass der imaginäre Gegenstand eines fiktiven Textes nicht etwa schon einmal vom Leser real gesehen wurde und nun ausschließlich erinnert wird. „Hier wird nicht ein abwesender, ansonsten aber existierender Gegenstand vergegenwärtigt, sondern vielmehr ein solcher erzeugt, der nicht seinesgleichen hat.“⁹⁷ Iser spricht in diesem Zusammenhang vom „Als-Ob Charakter des fiktionalen Textes“⁹⁸: Durch Fiktionssignale im Text, so Iser, werde angezeigt, dass das Gesagte nur so verstanden werden soll, als ob es etwas bezeichnete, das real existiert. „Die dargestellte Welt gilt es sich so vorzustellen, als ob sie eine Welt sei.“⁹⁹ Iser bezeichnet diese dargestellte Welt, die durch ein Als-Ob gekennzeichnet ist, als eine Welt, die in Klammern gesetzt ist.¹⁰⁰ Die bei Iser in Klammer gesetzte Welt bietet Anlass auf Genette zurückzublicken, der diese strukturellen Maßnahmen in seiner Theorie der diegetischen Ebenen beschrieben hat. Die in Klammern stehende Welt ist bei Genette die Welt der nächsten Ebene. Von der Realität des außen stehenden Lesers aus betrachtet, ist die Textwelt die Diegese, innerhalb derer weitere Textwelten und somit weitere Metadiegesen existieren können.

Indem sich der Leser mit dem Wissen um den Als-Ob Charakter des Textes den imaginären Gegenstand vergegenwärtigt, transformiert er ihn vom diffusen in einen bestimmten Zustand. Der Gegenstand erhält, indem er vom Leser verbildlicht wird eine Bestimmung und tritt insofern in unsere Erfahrung ein.¹⁰¹ Und da „die Bestimmtheit [eine] Minimaldefinition des Realen“ darstellt, erhält der imaginäre Gegenstand ein

⁹⁶ TH, S. 212.

⁹⁷ Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 228.

⁹⁸ Ebd., S. 230; Vgl. dazu auch Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt/M: Suhrkamp 2009, ab S. 37.

⁹⁹ Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 40.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 37f.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 22.

„Realitätsprädikat“¹⁰². Allerdings handelt es sich dabei nur um den Anschein des Realen, so Iser weiter.

Bei dieser Transformation des Diffusen in seine Bestimmtheit geschieht eine zweifache Grenzüberschreitung. Einerseits wird das Imaginäre in eine gewisse Realität überführt.

Wird dort die Bestimmtheit der wiederholten Wirklichkeit um ihrer Verwendung willen überschritten, so wird im Blick auf das Imaginäre dieses aus diffuser Gegebenheit in eine bestimmte Gestalt überführt und somit die Grenze zwischen dem Imaginären und dem Wirklichen überschritten.¹⁰³

Die zweite Grenzüberschreitung liegt in der Irrealisierung von Realem. Der Autor eines Textes verfasst diesen durch eine Umorganisation der vorhandenen Strukturen. Das heißt, dass er aus dem Repertoire der Wirklichkeit Elemente selektiert, die er in seinem Text neu organisiert. „Die Selektion ist insofern Grenzüberschreitung, als die Realitätselemente, die nun in den Text eingehen, nicht mehr an die semantische oder systematische Strukturiertheit der Systeme gebunden sind, denen sie entnommen wurden.“¹⁰⁴ Während sich also die erstgenannte Art der Grenzüberschreitung auf den Leser bezieht, der den imaginären Gegenstand bis zu einem gewissen Grad durch Bestimmtheit real macht, bezieht sich letztere auf den Autor, der im Akt des Fingierens Elemente der Realität irrealisiert.

Nur erwähnt soll an dieser Stelle werden, dass Iser diese grenzüberschreitende Tätigkeit des Autors auch in der Intertextualität vollzogen sieht, da auch hier Elemente aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang genommen und neu organisiert werden.¹⁰⁵ Anstatt zu selektieren kombiniert der Autor hier Elemente aus anderen Texten, weshalb Iser diese Art der Textproduktion „Kombination“¹⁰⁶ nennt. In der Tintentrilogie wird dieses kombinatorische Schreiben durch Orpheus durchgeführt. Orpheus kommt eine wichtige Rolle in der Tintentrilogie zu, denn er vereint als einziger - zumindest bis zu einem gewissen Grad - die Fähigkeit des Vorlesers und des Schriftstellers. Seine Vorlesefähigkeiten sind enorm, allerdings ist auch er nicht in der Lage, sich selbst in die andere Welt zu lesen - zu dieser Leistung ist nur Meggie fähig. Und auch seine

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Ebd., S. 24.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 27.

¹⁰⁶ Ebd.

schriftstellerischen Fähigkeiten sind eingeschränkt, da er nicht Neues, kein Original erschaffen, sondern lediglich das bereits vorhandene umschreiben kann. Seine Rolle als Schriftsteller in der Tintentrilogie beschränkt sich auf die Tätigkeit eines Plagiators, da er, um Einfluss auf die Tintenwelt nehmen zu können, die Wörter Fenoglios, dem tatsächlichen Erschaffer der Tintenwelt, verwenden muss. Dies wirft ihm Fenoglio auch vor: „[...] von Worten versteh ich immer noch hundertmal mehr als du. Du handelst nur mit Gebrauchtem. Du trennst auf, was du findest, und strickst es neu, als wäre eine Geschichte ein Paar alter Socken!“¹⁰⁷

Orpheus geht sogar so weit ein Verzeichnis aller Wörter, die in Fenoglios TINTENHERZ vorkommen, zu erstellen, um seine Arbeit des Neuzusammensetzens zu erleichtern.¹⁰⁸ Gleichzeitig beschwert er sich immer wieder über eben jenes Buch, das er als Kind so sehr geliebt hatte, dass er mitspielen wollte, und über die zu geringe Auswahl an Namen, die Fenoglio benutzt hatte und die ihm daher nun zur Verfügung stehen.

Fenoglio, dieser alte Narr, hat sich nicht einmal die Mühe gemacht die Sterne in dieser Welt zu benennen. Kein Wunder, dass mir immer wieder die Worte ausgehen! Welchen Namen hat der Mond hier? Man könnte denken, zumindest darüber hätte er sich den Kopf zerbrochen, aber nein! Er hat ihn einfach ‚Mond‘ genannt, als wäre es derselbe, den man in der anderen Welt von seinem Fenster aus sah.¹⁰⁹

Während sich Orpheus der Worte des Buches TINTENHERZ und damit der Tintenwelt bedient und diese kombiniert, selektiert Fenoglio die Elemente seiner Realität und organisiert sie um, um so eine neue Welt zu erschaffen. Um die Tintenwelt - gleichsam im Nachhinein - zu ändern, sind allerdings sowohl Orpheus als auch Fenoglio auf die „richtigen Wörter“ angewiesen.¹¹⁰

Iser definiert Fiktion insofern „als Kommunikation, da durch sie etwas in die Welt kommt, das nicht in ihr ist“¹¹¹. Denn gerade dadurch zeichnet sich die Notwendigkeit von Kommunikation (beziehungsweise Fiktion) aus, da sie unnötig wäre, „wenn nicht durch sie etwas vermittelt würde, das Unbekanntheitsgrade besitzt“¹¹². Als die Hauptaufgabe der Fiktion definiert Iser die Funktion das Unbekannte oder Nicht-Gegebene gegenwärtig zu

¹⁰⁷ TT, S. 66.

¹⁰⁸ Vgl. TT, S. 239.

¹⁰⁹ TT, S. 147

¹¹⁰ vgl. u. a. TB, S. 407; TB, S. 493; TT, S. 338; TT, S. 739.

¹¹¹ Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 353.

¹¹² Ebd.

machen.¹¹³ Dieses Nicht-Gegebene ist durch die bereits angeführten Leerstellen im fiktionalen Text markiert. Durch sie wird der Leser am Text beteiligt, weil er sie auszufüllen versucht und auf diese Weise das Nicht-Gegebene in seiner Vorstellung vergegenwärtigt und so den imaginären Gegenstand entstehen lässt.

Als Hohlform der Sinngestalt bewirken die Leerstellen jene eigentümliche Erfahrung fiktionaler Texte, daß das vom Text gebotene bzw. durch seine Schemata im Leser aufgerufene Wissen einer gelenkten Innovation fähig wird.¹¹⁴

Die Leerstellen ermöglichen die Teilnahme des Lesers am Text und erst durch diese Beteiligung kann sich der Sinn des Textes entfalten. Der Sinn, so wurde bereits zu Beginn dieses Kapitels ausgeführt, besteht für Iser nicht in einem versteckten Inhalt, den es durch Interpretation zu finden gilt, sondern in seiner Wirkung auf den Leser. Diese Wirkung entfaltet sich eben erst im Zusammenspiel von Leser und Text, dann nämlich, wenn der Leser die Schemata im Text derart mit seinem eigenen Wissen, seinen Erfahrungen und Erinnerungen verknüpfen kann und so die Leerstellen im Text auszufüllen vermag, dass durch diese Interaktion etwas Neues in der Vorstellung des Lesers entstehen kann.

„Lesen ist kein summierendes Auflesen einer Abfolge von Bedeutungsteilen. Lesen ist ein dynamischer und vielschichtiger Prozeß von Vorgriffen und Erinnerungen, von Querbezügen und Mehrdeutigkeiten.“¹¹⁵ Wenn sich der Leser nun beispielsweise durch das Einführen neuer Figuren oder durch plötzliche Szenenwechsel dazu animiert sieht, die Unbestimmtheitsgrade (Wer ist diese neue Figur? Wie wird es weitergehen?), die durch die Dynamik des Textes entstehen, durch seine eigene Vorstellung auszugleichen, erhöht sich die „Beteiligung am Vollzug des Geschehens“ und der Leser fühlt sich als „Mitautor“, weil er die Geschichte in seiner Vorstellung weiterspinnnt.¹¹⁶

Solche Leerstellen bewirken dann, daß der Leser die Lebendigkeit der erzählten Geschichte nahezu selbst produziert; er beginnt mit den Figuren zu leben und steht mit ihnen die Ereignisse durch, von denen sie betroffen sind. Denn das mangelnde Wissen über den Fortgang erscheint dem Leser wie die noch ungewisse Zukunft der Figuren, und dieser ‚gemeinsame‘ Leerhorizont führt dazu, daß er mit den Figuren zusammengeschlossen wird.¹¹⁷

¹¹³ Vgl. ebd., S. 347.

¹¹⁴ Ebd., S. 335.

¹¹⁵ Stocker, Günther: *Schrift, Wissen und Gedächtnis. Das Motiv der Bibliothek als Spiegel des Medienwandels im 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1997, S. 26.

¹¹⁶ Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 297.

¹¹⁷ Ebd., S. 297f.

Durch die Interaktion wird dem Leser die Geschichte zum Geschehen, dessen Lebendigkeit „proportional zu den Leerstellenbeiträgen ansteigt“¹¹⁸.

In der Tintentrilogie sind die Protagonisten so sehr am Text beteiligt, dass sie tatsächlich in die Tintenwelt einsteigen und das Geschehen dort einerseits durch ihre pure Anwesenheit, andererseits durch ihr Handeln beeinflussen. Noch augenscheinlicher wird diese Einflussnahme auf die Tintenwelt durch den Akt des Vorlesens. Indem Fenoglio, der Autor des Buches TINTENHERZ, in dessen Geschichte (oder besser Diegese) sich die Protagonisten schließlich befinden, einen Text niederschreibt, kann er mithilfe der Vorleser, die diesen Text vorlesen müssen, das Geschehen in der Tintenwelt bis zu einem gewissen Grad lenken. Diese Verbindung zwischen Autor und Leser, die bereits an anderer Stelle erwähnt wurde, spielt auch in Hinblick auf den Erlebnischarakter von fiktionalen Texten eine große Rolle. In einer weiter oben genannten Textstelle aus der Tintentrilogie ist neben dem Unterschied zwischen Erzählen und Vorlesen auch von einem „fremden Kopf, der sich die Geschichte ausgedacht hat“ die Rede. Diese Textstelle richtet die Aufmerksamkeit auf eine weitere Gegenüberstellung, nämlich die des Lesers und des Autors. Dieser Punkt soll hier nicht in aller Ausführlichkeit besprochen werden. Allerdings bietet die Relation zwischen Leser und Autor einen weiteren Anhaltspunkt für die Ursachen des Erlebnisgefühls, das den Leser eines fiktionalen Textes überfallen kann und damit lässt sich gleichzeitig die Magie des Vorlesens in der Tintentrilogie besser verstehen.

Iser folgt in diesem Zusammenhang den Gedankengängen Georges Poulets, der im Akt des Lesens eine gewisse Verschmelzung von Leser und Autor sieht. Der Leser denke im Lesen die Gedanken eines Anderen.¹¹⁹ Jedoch dürfe diese Verschmelzung nicht als bloße Identifikation missverstanden werden, so Iser.¹²⁰ Vielmehr kommt es auf diese Weise zu einer Spaltung des Bewusstseins des Lesers, da er nun nicht mehr nur seine eigenen Gedanken denkt, sondern ihm auch die des Autors gegenwärtig sind. Diese Fremderfahrung „hat zur Folge, daß im Lesen eine künstliche Spaltung unserer Person geschieht“, da der Lesende im Denken der Gedanken eines Anderen „temporär aus seinen individuellen Dispositionen heraus[springt], denn er macht etwas zu seiner Beschäftigung,

¹¹⁸ Ebd., S. 293.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 249.

¹²⁰ Vgl. ebd.

das bisher nicht - wenigstens nicht in dieser Form - im Horizont seiner Erfahrungsgeschichte lag“¹²¹. Der Leser erfährt in dieser Fremderfahrung das Herausgehobensein nicht nur aus seinem Alltag, sondern aus seinem Erfahrungshorizont, aus dem, was ihn bestimmt.

[...] Herausgehobensein aus der Zeit; die Vergangenheit ist ohne Einfluß, und die Zukunft bleibt unvordenklich. Eine Gegenwart, die ihre temporalen Bestimmungen abgestreift hat, gewinnt für den, der in ihr ist, den Charakter eines Ereignisses. Man muß sich selbst vergessen, um dem Geforderten gewachsen zu sein. Daraus entspringt dann der Eindruck, daß man in der Lektüre eine Verwandlung durchlebt.¹²²

Diese Erfahrung der Teilnahme am Text, der Verwandlung wird in der Tintentrilogie durch den tatsächlichen Übertritt mancher Figuren in die Tintenwelt verbildlicht. Die Beteiligung am Geschehen ist hier keine rein theoretische Vorstellung mehr, sondern eine praktische Erfahrung. Mo, einmal in die Tintenwelt versetzt, verwandelt sich sogar in die Figur des Eichelhäfers, die durchaus mit der des Robin Hood verglichen werden kann, und wird dessen gutem Ruf durch Wohltaten mehr als gerecht. Dabei ist vor allem interessant, dass die Figur des Eichelhäfers nach Mos Vorbild von Fenoglio, dem Schriftsteller des Buches Tintenherz, geschrieben wurde und in der Tintenwelt vor Mos Eintreffen nur in Liedern und Gedichten vorkommt und erst mit Mos Übertritt in die Tintenwelt Verkörperung findet. Dieser spezielle Fall der Verwandlung soll an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden, da zu einem späteren Zeitpunkt näher darauf eingegangen wird.

Das „Geforderte“ in oben angeführtem Zitat ist natürlich wiederum die Interaktion von Leser und Text, und damit die Leistung des Lesers die Leerstellen in seiner Vorstellung auszufüllen. In der Tintentrilogie führt die dadurch ermöglichte Beteiligung am Text zum Verschwimmen der Begriffe Realität und Fiktion, weil der bereits erwähnte Als-Ob Charakter des fiktionalen Textes in Frage gestellt wird. Die Protagonisten (unter anderem Meggie und Mo) lernen, dass die Tintenwelt ebenso real zu sein scheint, wie ihre eigene Welt (die Diegese). Die Figuren, die aus der Tintenwelt in die Welt von Meggie und Mo kommen, tun also nicht nur so, als ob sie real sind und auch Meggie und Mo tun nicht nur so, als ob die Figuren, die aus dem Buch stammen real wären.

¹²¹ Ebd., S. 251.

¹²² Ebd., S. 252f.

Es entstehen Diskussionen zwischen den Figuren, in denen die Beschaffenheit der Tintenwelt zentrale Wichtigkeit besitzt. Besteht die Tintenwelt nur aus Worten? Gegen die Sichtweise, dass die Tintenwelt reine Fiktion wäre, wehrt sich vor allem der Feuerkünstler Staubfinger, der an jenem Tag, an dem sich Mos Fähigkeiten zum ersten Mal zeigten, aus dem Buch TINTENHERZ heraus gekommen ist. So betont er immer wieder, dass seine Welt ebenso real sei, wie Meggies und Mos. Und als er beobachtet, wie unangenehm es Mo ist, dass ihm die Tintenwelt gefällt, sagt er zu ihm: „Du schämst dich dafür! Warum? Weil du immer noch glaubst, dass all das hier nur aus Worten besteht? Es ist schon seltsam. Wenn man dich so sieht, könnte man tatsächlich glauben, dass du ebenso hierher gehörst wie ich.“¹²³

In diesem Spiel mit Realität und Fiktion zeigt sich die Idee der unendlichen Geschichte, die im gleichnamigen Buch von Michael Ende ebenfalls thematisiert wird. Dabei wird die Grenze zwischen Realität und Fiktion durchlässig und ebenso die Definition der Begrifflichkeiten. Es stellt sich die Frage, ob nicht alle Diegesen gleichwertig sind. Das heißt, ob nicht jede Welt nur eine Welt unter vielen ist, die ebenfalls von einem Autor geschrieben wurde. In Michael Endes *Die Unendliche Geschichte* ist es der Protagonist Bastian, der ein Buch liest, in dem er selbst partizipieren muss, um die Welt darin (Phantasien) zu retten. Wir, als Leser Endes Romans, wiederum lesen die Geschichte Bastians und stellen auf diese Weise ein weiteres Glied in der Kette der Diegesen dar. Ebenso wie Bastian sind wir davon überzeugt, unsere Welt sei die reale. Doch indem Bastian diese Meinung ablegen muss, scheint auch die Realität unserer Welt in Frage gestellt zu sein.

In der Tintenwelt wird an mehreren Stellen über die Beschaffenheit der Welten diskutiert. Wie Bastian ist auch Staubfinger davon überzeugt, dass seine Tintenwelt zumindest ebenso real ist, wie die Welt in der Meggie und Mo leben. Indem also die Figuren der Metadiegeese (allen voran Staubfinger) die Realität der Diegeese (Meggies Welt) anzweifeln, überträgt sich dieser Zweifel automatisch auch auf unsere Welt.

Mit Iser lässt sich dieser Vorgang anhand seiner Theorie der Transzendenz, des Herausgehobenseins aus der eigenen Welt erklären. Indem der Leser die Leerstellen im Text ausfüllt, beteiligt er sich an ihm. Diese Beteiligung stellt eine synthetische Aktivität

¹²³ TT, S. 473.

dar, denn einerseits entfaltet der Leser aus den im Text vorgegebenen Schemata imaginäre Gegenstände und andererseits muss er diese immer wieder im Fortlaufen der Lektüre auf die neuen Situationen des Textgeschehens einstellen. So vergegenwärtigt sich der Lesende nicht nur eine neu eingeführte Figur, sondern muss sein Vorstellungsbild stets an die jeweiligen Situationen beziehungsweise die neuen Informationen im Text anpassen.

In diesem Vorgang stellt der Leser seine synthetische Aktivität einer fremden Realität (der des Textes) zur Verfügung und gerät dadurch in eine Zwischenlage, die ihn für die Dauer der Lektüre aus dem heraushebt, was er ist. Daraus folgt, daß der Leser durch den Prozeß der Sinnkonstitution selbst in einer bestimmten Weise konstituiert wird; durch das, was der Leser bewirkt, geschieht ihm auch immer etwas.¹²⁴

Dieses Herausgehobensein aus der eigenen Welt resultiert aus der Vorstellungsbildung.

Charakterisieren sich die von uns im Lesen gebildeten Vorstellungsgegenstände dadurch, daß sie Abwesendes bzw. Nicht-Gegebenes zur Präsenz bringen, so besagt dieses immer zugleich, daß wir in der Präsenz des Vorgestellten sind. Ist man aber in einer Vorstellung, so ist man nicht in der Realität. In der Gegenwart einer Vorstellung zu sein bedeutet daher stets, eine gewisse Irrealisierung zu erleben.¹²⁵

Die Irrealisierung wird dann zu einer Erfahrung - es kommt dem Lesenden so vor, als ob er ein anderes Leben gelebt hätte oder als ob er in einer anderen Welt gewesen wäre -, wenn er sich durch seine Vorstellung am Text beteiligt. Indem der Leser Leerstellen füllt und die Charaktere der Figuren im Text mitgestaltet, wird das Gelesene zu einer Erfahrung. „Durch die Gestaltbildung partizipieren wir am Text, und das heißt, wir sind in dem befangen, was wir hervorbringen. Deshalb haben wir oft den Eindruck, während des Lesens ein anderes Leben gelebt zu haben.“¹²⁶ In Hinblick auf Jean Paul Sartre bezeichnet Iser das Herausgehobensein aus der eigenen Realität als eine Negation. Der Leser muss seine eigene Existenz negieren, um das Vorgestellte zu erfahren.¹²⁷

Durch diesen Vorgang der Irrealisierung, des Herausgehobenseins aus der eigenen Welt ergibt sich schließlich auch die Distanz, mit der wir bei der „Rückkehr“ in unsere Realität diese wahrnehmen. Iser spricht dabei von einem „Erwachen“, das von „Ernüchterung“ begleitet wird.¹²⁸ Diese Ernüchterung zeigt sich darin, „daß uns nach

¹²⁴ Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 244.

¹²⁵ Ebd., S. 226f.

¹²⁶ Ebd., S. 207.

¹²⁷ Vgl. Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 343.

¹²⁸ Vgl. Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 227.

unserer Rückkehr die eigene Welt wie eine beobachtbare Realität erscheint“¹²⁹. Nach der Rückkehr des Lesers steht dieser seiner eigenen Welt also nach wie vor mit einer gewissen Distanz gegenüber, die es ihm ermöglicht, seine eigene Welt wie einen Gegenstand zu begreifen.

Man kann in diesem Zusammenhang von einer Verfremdung sprechen, die es dem Lesenden ermöglicht seine eigene Realität unter neuen Blickwinkeln zu betrachten. Hierbei kann eine Brücke geschlagen werden zur Analyse der Beziehung von Autor und Leser. Indem der Lesende sein Denken spaltet und die fremden Gedanken des Autors denkt, wird er bis zu einem gewissen Grad aus seinem Denken und seiner Welt gehoben und kann ebendiese mit anderen Augen sehen und in Frage stellen.

In der Tintentrilogie bedeutet dies ins Bildhafte übertragen, dass Meggie durch ihren Eintritt in die Tintenwelt, ihre eigene Welt kritisch hinterfragt. Sie stellt dabei das wohl gewichtigste Merkmal einer jeden Welt in Frage: ihre Realität. Der Gedanke durch das Herausgehobensein aus der eigenen Welt diese besser kennen lernen zu können, wird auch in der Tintentrilogie zur Sprache gebracht und zwar an jener Stelle des dritten Teils, in der Meggies Mutter Resa von den Pflanzen in der Tintenwelt spricht:

Manche Pflanzen dufteten so fremdartig, dass Resa davon schwindelig wurde. Andere hatte sie oft in Elinors Garten gesehen, ohne zu ahnen, welche Kraft sich in ihren unscheinbaren Stängeln und Blättern verbarg. So lehrte die Tintenwelt sie, ihre eigene deutlicher zu sehen - und erinnerte sie an etwas, das Mo vor langer Zeit gesagt hatte: „Denkst du nicht auch, dass man von Zeit zu Zeit Geschichten lesen sollte, in denen alles etwas anders ist als in unserer Welt? Nichts lehrt einen besser zu fragen, warum die Bäume grün und nicht rot sind und warum man nur fünf und nicht sechs Finger hat.“¹³⁰

In dieser Erfahrung liegt für Iser auch die Unterscheidung von Sinn und Bedeutung. Während der Sinn die Wirkung des Textes auf den Leser darstellt, also das, was der Leser aus den Aspekten im Text konstituiert, ist die Bedeutung „die Übernahme des Sinnes durch den Leser in seine Existenz“¹³¹. Erst wenn der in der Vorstellungsbildung des Lesers konstituierte Sinn in seine Existenz aufgenommen wurde, kann die Erfahrung wirksam werden, „die darin besteht, daß ich in der Konstituierung einer fremden Realität

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ TT, S. 104.

¹³¹ Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 245.

selbst in einer bestimmten Weise konstituiert werde“¹³². Um den Text auf die eigene Existenz anwendbar zu machen, muss die Welt des Textes als Analogon zur eigenen Welt gesehen werden. Dies geschieht durch den Als-Ob Charakter des Textes.

Als Produkt des Fingierens, das aus den Selektions- und Kombinationsakten hervorgegangen ist, hat die Textwelt kein Identisches. Daraus entspringt die Möglichkeit, empirische Welt immer durch eine Optik zu gewärtigen, die dieser nicht eignet, wodurch sie zum Gegenstand der Betrachtung wird. Folglich kann die vom Als-Ob der Textwelt erzeugte Reaktion auch der empirischen Welt gelten, die durch die Textwelt hindurch aus einer Perspektive visiert wird, die nicht eine solche der gegebenen Lebenswelt ist.¹³³

Indem die Textwelt als Analogon betrachtet wird, das sich notwendigerweise von der eigenen Welt unterscheidet, weil es nicht mit ihr identisch sein kann, gewinnt der Leser eine neue Perspektive auf seine eigene Existenz, die auf diese Weise beeinflusst wird und verändert werden kann.

Iser sieht hierin auch die Notwendigkeit zwischen Erst- und Zweitlektüre zu unterscheiden. Beim Lesen eines Textes konstituiert der Leser den Sinn des Textes und wird dabei selbst konstituiert. Daher sei die Zweitlektüre notwendigerweise immer von der Erstlektüre „überschattet“.¹³⁴ Dieser Gedanke ist wiederum auch in Funkes Tintentrilogie zu finden. An einer Stelle spricht Mo mit Meggie darüber, wie seltsam es sei, dass die Bücher dicker würden, wenn man sie mehrmals liest.

Als würde jedes Mal etwas zwischen den Seiten kleben bleiben. Gefühle, Gedanken, Geräusche, Gerüche... Und wenn du dann nach vielen Jahren wieder in dem Buch blätterst, entdeckst du dich selbst darin, etwas jünger, etwas anders, als hätte das Buch dich aufbewahrt, wie eine gepresste Blüte, fremd und vertraut zugleich.¹³⁵

Funke gibt mit diesem Bild den Theorien Iser's Gestalt und führt sie ins Extreme. Bei ihr sind es nicht nur die Gedanken des Anderen und der Sinn des Textes, die den Leser ändern und ihn seine eigene Umwelt mit anderen Augen sehen lässt. Funke gewährt ihren Figuren tatsächlich Einlass in die fiktive Welt und stellt auf diese Weise bildhaft dar, was dem realen Leser während des Leseakts passieren kann und was Wolfgang Iser in seiner Theorie formuliert hat.

¹³² Ebd.

¹³³ Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 43f.

¹³⁴ Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 241.

¹³⁵ TB, S. 59f.

3. Funktionen und Wirkungen des Lesens

Nachdem nun ausführlich auf Genettes Theorie der diegetischen Ebenen und Iser's Analyse des Leseakts eingegangen wurde, sollen im Weiteren die Funktionen des Lesens betrachtet werden. Genette hat gezeigt, wie die verschiedenen Ebenen und Realitäten zu begreifen sind und wie ihre Struktur erkannt werden kann. Iser hingegen rückte den Leseakt ins Zentrum seiner Theorien und es konnte ein erster Blick auf die Gründe der Darstellung des Leseakts als etwas Magisches geworfen werden. In diesem Kapitel nun sollen die Funktionen, die das Lesen erfüllen, und die Wirkungen, die das Lesen haben kann, untersucht werden.

3.1. *Welterkenntnis*

Der Leser denkt beim Lesen die Gedanken des Anderen, des Autors und wird so aus sich selbst herausgehoben. Seine Beteiligung am Text wird durch Leerstellen und Unbestimmtheitsgrade, die es auszufüllen gilt, verstärkt. Auf diese Weise erfährt der Lesende eine andere Welt, in der er sogar glaubt, sich bewegen zu können. Diesen Eindruck gewinnt er, weil er den Text mit einem „wandernden Blickpunkt“¹³⁶ wahrnimmt. Der Leser beteiligt sich am Text, indem er an seinen Leerstellen arbeitet und bei dieser Tätigkeit kommen sowohl die Erinnerungen und Erfahrungen, also die Vergangenheit, als auch die Erwartungen (die Zukunft) zum Tragen.

Auf diese Weise bleiben im stromzeitlichen Fluß des Lesens Vergangenheit und Zukunft in gradueller Abschattung gleichsam immer gegenwärtig, so daß der wandernde Blickpunkt durch seine synthetischen Operationen den Text als ein Beziehungsnetz im Bewußtsein des Lesers entfaltet. Dadurch beginnt sich auch die zeitliche Erstreckung der Lektüre zu verräumlichen. [...] Wir haben die Illusion einer abgestuften Raumtiefe, und diese vermittelt den Eindruck, als ob wir uns beim Lesen in einer Welt bewegten.¹³⁷

Dabei will Fiktion nicht einfach nur die bekannte, reale Welt kopieren und nachahmen. „Nicht durch den für sie ruinösen Vergleich mit Wirklichkeit, sondern erst in der

¹³⁶ Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 189.

¹³⁷ Ebd.

Vermittlung einer durch sie organisierten Wirklichkeit gewinnt sie ihre Funktion.“¹³⁸ Ihre Funktion ist Kommunikation und damit die Vermittlung zwischen dem Leser und seiner Welt. Denn der Leser lernt durch die Distanz, die ihm das Herausgehobensein aus seiner Welt bietet, diese aus anderen Blickwinkeln zu sehen. Dies tritt vor allem dort ein, wo der Leser den Sinn in sein eigenes Leben überträgt, wo also der Text Bedeutung bekommt. „Transformiert sich die ‚Formulierung‘ des Ungesagten zur Reaktion des Lesers auf die dargestellte Welt, dann heißt dies zugleich, daß die Fiktion immer jene Welt transzendierbar macht, auf die sie sich bezieht.“¹³⁹ Der „Bezug“ der fiktiven Welt auf die Welt des Lesers entsteht durch die Aspekte, die der realen Welt entstammen, aber im Text zu einer neuen Welt organisiert wurden. Auf diese Weise, indem sich der Leser in dieser alternativen Welt zu bewegen glaubt, kann er seine eigene Welt nach seiner Rückkehr besser verstehen. Und gerade in dieser Kommunikation zwischen dem Leser und seiner Welt sieht Iser die Funktion der Fiktion.¹⁴⁰

Der Schriftsteller und Literaturdozent Alberto Manguel, der Mitte der 1960er Jahre als Vorleser des argentinischen Schriftstellers Jorge Luis Borges fungierte, bezeichnet das Lesen aufgrund dieser Funktion der Kommunikation zwischen Leser und Welt als „essentielle Lebensfunktion“¹⁴¹. Das Geschehen im Buch könne auf das eigene Leben übertragen werden, so Manguel an anderer Stelle¹⁴². Thomas Anz sieht in der Tätigkeit des Lesens die Möglichkeit in der daraus resultierenden Simulation Erfahrungen zu machen und Situationen zu erleben, die in der Realität zu große Gefahren mit sich bringen würden oder in der Gesellschaft verboten sind.¹⁴³ Dabei entlehnt er den Begriff der Simulation in Anlehnung an Dieter Wellershoff¹⁴⁴ aus der Weltraumfahrt. Simulation wird hier als eine nachgeahmte Realität verstanden, in der der Ernstfall erprobt werden kann. Dabei ist entscheidend, dass die Simulation möglich realitätsgetreu erscheint, um den Erfolg des Trainings zu garantieren.

¹³⁸ Ebd., S. 282.

¹³⁹ Ebd., S. 283.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 282.

¹⁴¹ Manguel, Alberto: *Eine Geschichte des Lesens*. Berlin: Volk und Welt 1998, S. 16.

¹⁴² Ebd., S. 145.

¹⁴³ Vgl. Anz, Thomas: *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*. München: Beck 1998, S. 33-76; vgl. dazu auch Groeben, Norbert; Vorderer, Peter: *Leserpsychologie: Lesemotivation - Lektürewirkung*. Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung 1988, v. a. S. 191-272.

¹⁴⁴ Vgl. Anz, Thomas: *Literatur und Lust*, S. 35. Anz bezieht sich hier auf Wellershoff, Dieter: *Fiktion und Praxis*. In: Ders.: *Literatur und Veränderung. Versuch zu einer Metakritik der Literatur*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1969, S. 21f.

Hierin liegt ein gravierender Unterschied zwischen der Simulation, die die Weltraumfahrt erstellt und jener, die die Literatur darstellen kann. Wie bereits erläutert bestimmt Iser die Welt der Fiktion, in der sich der Leser durch seine Beteiligung am Text zu befinden glaubt, gerade dadurch, nicht bloß den Anspruch zu haben, die Realität möglichst genau zu kopieren. Im Gegenteil gilt diese andere Welt, die die Fiktion zu entfalten erlaubt, wenn sie als reine Nachahmung der Realität verstanden wird „als Lüge, weil sie die Kriterien der Wirklichkeit nicht besitzt, obgleich sie diese zu simulieren scheint.“¹⁴⁵ Iser distanziert sich hier sehr deutlich von der Annahme Fiktion als Simulation zu verstehen, da die Funktion der Fiktion in der Kommunikation zwischen dem Leser und seiner Realität liegt und sie deshalb mit keinem der beiden identisch sein kann. „Die Nicht-Identität von Fiktion und Welt sowie von Fiktion und Empfänger ist die konstitutive Bedingung ihres kommunikativen Charakters.“¹⁴⁶

Versteht man Simulation also als Nachahmung der Realität, ist die Gleichsetzung von Fiktion und Simulation eine Degradierung ihrer Möglichkeiten. Dennoch soll dem Gedanken Anz', die Literatur ermögliche das Erproben unbekannter oder gefährlicher Situationen einige Aufmerksamkeit gezollt werden. Anz spricht dabei vor allem in Hinblick auf den Vergleich von Literatur und Spiel, auf den in einem späteren Kapitel genauer eingegangen werden soll.

In Funks Tintentrilogie wird diese Möglichkeit des gefahrlosen Kennenlernens von Situationen und Gefühlen der Wirklichkeit durch das Lesen von Büchern ebenfalls aufgenommen. Als Elinor alleine mit Darius in ihrer Realität zurückbleibt, nachdem Meggie, Mo und Resa in die Tintenwelt gelesen wurden, ist sie frustriert und sehnt sich nach der Welt im Buch:

Schließlich war es ja genau das, was man in Büchern suchte: große, nie gefühlte Gefühle, Schmerz, den man hinter sich lassen konnte, indem man das Buch, wenn es allzu schlimm wurde, zuschlug. Tod und Verderben fühlten sich köstlich an, wenn jemand sie mit den richtigen Worten heraufbeschwor, und man konnte sie nach Bedarf kosten- und gefahrlos zwischen den Seiten zurücklassen.¹⁴⁷

Gerhard Falschlehner spricht dem Lesen ebenfalls eine wichtige soziale Funktion zu. „Die Geschichten führen das Kind aus dem Zustand des Unbewussten langsam in die Welt der

¹⁴⁵ Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 282.

¹⁴⁶ Ebd., S. 282f.

¹⁴⁷ TT, S. 133.

Dinge und der Lebewesen.“ Das Kind erfahre über die ihm vorgelesenen Geschichten von den „Mythen der Erwachsenen“ und beschreite auf diese Weise die „ersten Schritte in ein kollektives Bewusstsein des Menschseins“. ¹⁴⁸ Durch das Lesen oder Zuhören erfährt das Kind von den Dingen der Welt und lernt auf diese Weise die Zusammenhänge und Funktionsweisen der Welt zu verstehen. Es gliedert sich auf diese Weise in die kulturelle Evolution ein. „Ein Kind muss die Welt nicht allein von ‚Null‘ an neu erfahren, sondern ihm kommt das angesammelte Wissen der Menschen zugute, über das Eltern, Lehrer usw. verfügen.“ ¹⁴⁹ Dieses Weltwissen wird seit Erfindung der Schrift festgehalten, erweitert und im Akt des Lesens bzw. Vorlesens weitergegeben. „Lesen ist also auch ein Dialog mit Menschen jenseits von Grenzen, Zeitaltern, Generationen, sozialen oder politischen Barrieren.“ ¹⁵⁰ Falschlehner, der in seiner Tätigkeit als Geschäftsführer des Buchklubs für die Leseförderung der Jugend eintritt, schreibt in seinem Buch „Vom Abenteuer des Lesens“ sicherlich nicht unpathetisch dem Lesen große Funktionen zu. Dennoch decken sich seine Ausführungen mit den Theorien Wolfgang Isters.

Beide sprechen davon, dass Fiktion dem Leser ermöglicht die nötige Distanz zur Welt zu gewinnen, um diese in ihrer Struktur hinterfragen zu können. Falschlehner geht dabei auf politische Aspekte ein. „Ein Leser ist automatisch ein Autoritäts-Relativierer“ ¹⁵¹, weshalb Lesen nicht selten von den Obrigkeiten verboten und Literatur vernichtet wurde. Diese Vernichtungen, die einen ihrer historischen Höhepunkte während des NS-Regimes erfuhren, finden ihre Analogie in der Tintentrilogie, wenn die Gefolgsleute Capricorns Elinors Bibliothek verwüsten und viele der kostbaren Bücher in ihrem Garten verbrennen. ¹⁵² Und auch Violante, die Tochter des bösen Königs, weist Eigenschaften eines Autoritäts-Relativierers auf. Schon seit ihrer Kindheit liebt Violante die Bücher und verbringt viel Zeit in der Bibliothek, wodurch sie sich immer mehr von den Grausamkeiten ihres Vaters distanziert. Schließlich liest sie vor allem die Lieder, in denen die Taten des Eichelhäfers besungen werden und als sie diesem begegnet, will sie sich mit ihm verbünden, um die Tyrannei des Natternkopfs zu beenden.

¹⁴⁸ Falschlehner, Gerhard: *Vom Abenteuer des Lesens*. Salzburg und Wien: Residenz 1997, S. 99.

¹⁴⁹ Ebd., S. 40.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Ebd., S. 108.

¹⁵² Vgl. TH, S. 303f.

Der von Iser beschriebene Leseakt bewirkt die Beteiligung des Lesers am Text. Er produziert gleichsam in seiner Vorstellung die Welt anhand von Strukturen, die ihm der Text bietet. Auf diese Weise konstituiert der Leser die Welt, wird aber gleichermaßen von ihr konstituiert, weil er durch seine Tätigkeit der Vorstellungsbildung aus seiner Realität herausgehoben wird. Der Sinn des Textes wird zur Bedeutung, wenn der Leser den Sinn und damit die Wirkung, die der Text auf ihn hatte, in seine eigene Existenz übernimmt.¹⁵³ In diesem Sinne ist wohl auch der Text des Pädagogen Klaus Füller zu lesen, der sich mit der Bedeutung der Leseerziehung beschäftigt: „Wenn wir Lesen als Weltgestaltung verstehen, so meinen wir, daß Lesen das unterscheidende Denken schult auch und gerade, wenn es den Menschen ins Reich der Phantasie führt.“¹⁵⁴ Von diesem unterscheidenden Denken ist auch bei Wolfgang Iser die Rede, wenn er von der Einsicht des fiktiven Elements unserer Vorstellungsbildung spricht.

In solcher Einsicht liegt die Chance, Verfestigungen zu transzendieren, und sei es auch nur, daß wir zu wissen beginnen, in welchem Maße das Fiktionselement der Vorstellung, gerade weil es keine Realität ist, eine so nützliche Funktion erfüllt. Ein solches Wissen kann dann im Prinzip verhindern, daß wir uns selbst in Projektionen einsperren.¹⁵⁵

Das Wissen um die Funktionsweise unserer Vorstellungsbildung bewahrt uns vor Realitätsverlust. Die Lektüre fiktionaler Texte schult unser Verständnis für dessen Wirkung. Einen besonderen Stellenwert nimmt dabei der Akt des Vorlesens im Kindesalter ein, da das Kind auf diese Weise einerseits in das bereits erwähnte Weltwissen eingeführt, andererseits aber auch in der Fertigkeit des Unterscheidens zwischen Fiktion und Realität geschult wird.

Nachdem sich eines Abends Mos magische Fähigkeit des Vorlesens darin gezeigt hat, dass Figuren aus dem Buch TINTENHERZ herausgesprungen waren und gleichzeitig Meggies Mutter Resa im Buch verschwunden war, wollte er die Gefahr, auch seine Tochter durch seine Fähigkeit zu verlieren, nicht eingehen und las seiner Tochter nie wieder aus einem Buch vor. So heißt es zu Beginn des ersten Teils der Tintentrilogie: „Aber vorgelesen hatte er ihr nie. Nicht ein einziges Wort, sooft sie ihm die Bücher in den Schoß gelegt hatte. Also hatte Meggie sich selbst beibringen müssen, die schwarzen Zeichen zu

¹⁵³ Vgl. Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 245.

¹⁵⁴ Füller, Klaus: *Lesen in Geschichte und Gegenwart*. Baltmannsweiler: Schneider 1997, S. 39.

¹⁵⁵ Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 347.

entziffern, die Schatzkiste zu öffnen...“¹⁵⁶ Diese Zusammenhänge können als ein Grund für das Verschwimmen von Realität und Fiktion in der Tintentrilogie gelesen werden. Denn gerade die Schulung durch den Vorleseakt des Vaters wird Meggie nicht zuteil. So kann interpretiert werden, dass Meggie dadurch die Fähigkeit fehlt, beziehungsweise zu schwach ausgeprägt ist, zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden und daher wird auch der Übertritt zwischen den Welten nur selten als ein freiwilliger dargestellt. Diese Interpretation ist nicht vollkommen und stockt schon bei der Erzählweise der Tintentrilogie, da diese nicht nur aus Meggies Perspektive, sondern aus den Perspektiven aller Protagonisten erzählt wird. So ist wohl nicht ganz zulässig die gesamte Handlung der Phantasie Meggies zuzuschreiben und es gilt nicht zu vergessen, dass alle Protagonisten in der Lage sind in die Tintenwelt einzutreten oder, um es mit anderen Worten zu sagen, dass alle Protagonisten Probleme haben zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden. Also auch jene, denen vermutlich sehr wohl in ihrer Kindheit vorgelesen wurde. Auf die durchlässige Grenze zwischen Realität und Fiktion soll in einem späteren Kapitel noch einmal genauer eingegangen werden.

In der Tintentrilogie wird die Möglichkeit sich durch den Leseakt in einer anderen Welt bewegen zu können natürlich auf die Spitze getrieben. Indem die Protagonisten aus ihrer Realität heraus und in die Welt hinter den Buchstaben eintreten, verbildlicht Funke den starken Einfluss, den ein Buch auf den Lesenden haben kann. Und Cornelia Funke geht sogar noch einen Schritt weiter, indem sie dem Autor und den Vorlesern die Fähigkeit einräumt, die Welt im Buch durch den Akt des Schreibens in Verbindung mit dem Vorleseakt verändern und beeinflussen zu können.

Die Möglichkeit durch den Leseakt eine andere Welt (oder die eigene) besser kennen zu lernen beziehungsweise zu erleben wird ebenfalls an mehreren Stellen in der Tintentrilogie thematisiert. So zum Beispiel wenn Meggie erklärt, sie kenne Bösewichter, weil sie bereits Bücher über sie gelesen habe:

„Ich kann verstehen, dass dein Vater dir nie von Capricorn erzählt hat“, sagte Staubfinger und blickte sich zu Mo um. „Ich würde meinen Kindern auch lieber von netten Menschen erzählen.“

„Ich weiß, dass es nicht nur nette Menschen gibt!“ Meggie konnte nicht verhindern, dass ihre Stimme vor Ärger zitterte. [...]

¹⁵⁶ TH, S. 26.

„Ach ja? Woher?“ [...] „Hast du es etwa schon einmal mit einem richtigen Bösewicht zu tun gehabt?“

„Ich hab von ihnen gelesen.“

Staubfinger lachte auf. „Nun, stimmt, das ist fast dasselbe“, sagte er. [...] „Ich wünsche dir trotzdem, dass es beim Lesen bleibt“, sagte er leise.¹⁵⁷

Interessant ist hierbei der immer wieder auftretende relativierende Charakter in Funkes Trilogie. Indem sie Staubfinger zweifelnd und belächelnd antworten lässt, stellt sie in Frage, ob es tatsächlich möglich ist, die Welt lesend zu erleben. Dann wiederum gewährt Funke ihren Protagonisten Einlass in die Welt hinter dem Buch, was den Effekt des Erlebens verstärkt beziehungsweise zu beweisen scheint.

An anderer Stelle ist es Violante, die von ihrem Wissen, das sie aus Büchern gewonnen hat, überzeugt ist: „Ihr werdet sehen. Ich kenne diese Burg besser, als hätte ich hier gelebt. Ich habe alle Bücher studiert, die es über sie gibt. Ich kenne ihren Grundriss und all ihre Geheimnisse.“¹⁵⁸ Aber auch hier wird der Erkenntnisgewinn aus Büchern durch die weiteren Geschehnisse in Frage gestellt: Gerade der Gang, durch den ihr Vater - der Natternkopf - und sein Gefolge später eindringen werden, ist Violante unbekannt geblieben.

3.2. Ausgleich von Mängeln, Wunscherfüllung und Triebbefriedigung

Für Iser besteht der Reiz an Fiktion darin, dass er den Menschen sehen lässt, was in ihm ist.¹⁵⁹ Diese Einsicht kommt jedoch erst dort zustande, wo der Leser auf Differenzen zwischen ihm und dem Text stößt. „Die Differenz bildet den Anstoß für die Reaktion, durch die das Verdrängte wiederkehrt und sich in eine Gestalt für das eigene Bewußtsein transformiert.“¹⁶⁰ Die Differenzen können wiederum als die Leerstellen und Unbestimmtheitsgrade verstanden werden, die den Leser zu seiner Beteiligung am Text anregen. Iser spricht in Anlehnung an Simon O. Lesser von einer Entlastung des Lesers

¹⁵⁷ TH, S. 36f.

¹⁵⁸ TT, S. 478.

¹⁵⁹ Vgl. Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 73.

¹⁶⁰ Ebd., S. 74f.

durch die Lektüre.¹⁶¹ Diese Entlastung komme dann zustande, wenn alle Instanzen der Psyche in Bewegung gebracht würden und dies wiederum geschehe nur, wenn die Appelle des Werks dem Leser verschlüsselt erscheinen, damit dessen Aktivität provoziert wird. Die Verschlüsselung wiederum sei durch die „Differenz zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten, oder, anders gewendet, [die] Dialektik von Zeigen und Verschweigen“¹⁶² gewährleistet. Aus dieser provozierten Teilnahme des Lesers am Text gerät dieser in Erregung, verspürt Lust dabei die Differenzen, und das heißt die Leerstellen, auszugleichen. Dabei ist das Ausmaß der Leerstellen wichtig. Sind sie zu gravierend, als dass die der Leser füllen könnte, ist dieser frustriert. Sind sie zu wenig ausgeprägt ist der Leser gelangweilt.¹⁶³ Der fiktive Text beteiligt den Leser an der Entfaltung seiner Welt und durch diese Teilnahme verändert sich der Leser selbst, weil er den Sinn des Textes auf seine eigene Existenz übernimmt.

Auch hier ist die Betrachtung Thomas Anz' Theorie der alternativen Welt, in der der Leser Situationen erleben kann, die ihm in seiner Realität verwehrt bleiben, interessant. In diesen Situationen kann der Leser einerseits den Ausgleich von Mängeln und die Erfüllung von Wünschen und andererseits die Befreiung von unbefriedigten Trieben erfahren. In diesem Zusammenhang wird die Idee des Vergleichs von Literatur und Spiel bedeutend sein, die in einem späteren Kapitel erörtert werden soll. An dieser Stelle ist allerdings wichtig, dass für Anz die Wirkung der Fiktion wesentlich mit der Befreiung von Unlust in Verbindung steht. Lesen bereite nur dann Lust, wenn eine Befreiung von Unlust, also dem Gefühl des Mangels, resultiere.¹⁶⁴ Diese Lust wird zwar von Iser an keiner Stelle dezidiert genannt, kann aber analog zu seiner Theorie der Provokation der Beteiligung des Lesers gesehen werden. Die Wirkung des Textes kann sich schließlich nur in der Teilnahme des Lesers entwickeln und diese ist nur dort möglich, wo das Interesse des Lesers am Text gesichert ist. Dieses Interesse wird durch die Leerstellen geweckt, die einen „Suspens-Effekt“ bewirken können:

Ein solcher Suspens-Effekt aber bewirkt, daß wir uns die im Augenblick nicht verfügbare Information über den Fortgang des Geschehens vorzustellen versuchen. Wie wird es

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 78. Iser bezieht sich hier auf Lesser, Simon O.: *Fiction and the Unconscious*, Boston: Beacon Press 1957.

¹⁶² Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 79.

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 176.

¹⁶⁴ Vgl. Anz: *Literatur und Lust*, S. 63.

weitergehen? Indem wir diese und ähnliche Fragen stellen, erhöhen wir unsere Beteiligung am Vollzug des Geschehens.¹⁶⁵

Und gerade diese Beteiligung des Lesers am Geschehen des Textes und damit die Lust am Text sind notwendig für die Konstitution des Nicht-Gegebenen und folglich auch für die Transformation des eigenen Bewusstseins.

Werner Graf¹⁶⁶ und Erich Schön¹⁶⁷ untersuchten anhand von Lektüreautobiografien wie sich die Lektüre während des bisherigen Lebens der Befragten auf sie auswirkte. Dabei stellte sich heraus, dass das kindliche Lesen sich durch eine besondere Intensität auszeichnet. Graf führt aus, dass Kinder vor allem „Lesestoffe faszinieren, wenn sie eine Phantasietätigkeit anregen, die es dem Kind erlaubt, lesend altersspezifische Entwicklungsprobleme zu bearbeiten“¹⁶⁸. Die Bedürfnisse des Kindes, seien es nun Triebe oder Wünsche, können durch Spielen oder Lesen gestillt werden. Der Zusammenhang zwischen der Tätigkeit des Lesens und des Spielens wird auch von Freud ausgeführt, der feststellt, dass sich das Kind des Spielens noch nicht schämt. Es spielt öffentlich und meist ohne Zurückhaltung. „Der Erwachsene aber schämt sich seiner Phantasien und versteckt sie vor anderen [...]“¹⁶⁹, worin ein Unterschied zwischen dem erwachsenen und dem kindlichen Umgang mit seiner Phantasie zu erkennen ist. „Im Spiel der Kunst sucht der Erwachsene nach dem verlorenen Glück seiner Kindheit“¹⁷⁰, welches er sich aufgrund sozialer oder moralischer Normen aufzugeben gezwungen sah. Die Literatur stellt also einen Ersatz für die kindliche Tätigkeit des Spielens dar. Die Zusammenhänge zwischen diesen beiden Tätigkeiten gilt es allerdings näher zu untersuchen, was in einem späteren Kapitel geschehen soll.

„Nach psychoanalytischer Auffassung ist ein literarischer Stoff anziehend, wenn sich sein latenter Gehalt mit den altersspezifischen Tagträumen und Phantasien deckt.“¹⁷¹ Das bedeutet, dass die Themen, die den Lesenden psychisch beschäftigen, auch in der Lektüre

¹⁶⁵ Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 297.

¹⁶⁶ Graf, Werner: *Die Erfahrung des Leseglücks. Zur lebensgeschichtlichen Entwicklung der Lesemotivation*. In: Bellebaum, Alfred; Muth, Ludwig (Hg.): *Leseglück. Eine vergessene Erfahrung?* Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 181-216.

¹⁶⁷ Schön, Erich: *Mentalitätsgeschichte des Leseglücks*. In: Bellebaum, Alfred; Muth, Ludwig (Hg.): *Leseglück. Eine vergessene Erfahrung?* Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 151-179.

¹⁶⁸ Graf: *Die Erfahrung des Leseglücks*, S. 192.

¹⁶⁹ Freud, Sigmund: *Der Dichter und das Phantasieren*. In: Fotis, Jannidis u. a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2009, S. 37.

¹⁷⁰ Anz: *Literatur und Lust*, S. 74.

¹⁷¹ Graf: *Die Erfahrung des Leseglücks*, S. 191f.

gegenwärtig sein müssen. „Das Lesen nähert sich seinem utopischen Sinn, wenn es Wunscherfüllung auf mögliche andere Wirklichkeiten lenkt, wenn sich also der Lesewunsch jener unerfüllten Bedürfnisse erinnert, denen er entstammt, und in einer potentiellen Zukunft verspricht.“¹⁷² Die Mängel, an denen der Lesende in seiner Realität leidet, sieht er also im Gelesenen erfüllt. Iser spricht in diesem Zusammenhang und mit Bezug auf Simon O. Lesser von der Notwendigkeit, dass das Werk sowohl das Id, das Ego und das Superego in Bewegung brächte.¹⁷³ Erst wenn dies gelingt, kann der „Leser für die Welt der Fiktion“¹⁷⁴ geöffnet werden. Es müssen also alle drei der von der Psychoanalyse formulierten Instanzen angesprochen werden, um dem Leser den Eintritt in die fiktive Welt zu ermöglichen. Dabei liegt es wohl auf der Hand, dass es von Leser zu Leser unterschiedlich ist, welche Appelle ihn derart in Aufruhr versetzen. Es zeigt sich also auch bei Iser, dass die Wirkung des Textes von der subjektiven Befindlichkeit des Unterbewusstseins, also den Trieben, Wünschen und Mängeln des Lesers, abhängt, auch wenn die subjektive Erfahrung stark vom Text gelenkt wird.

Anhand dieser Ausführungen kann eine Interpretation Meggies Antriebs in die Tintenwelt zu gelangen und damit ihrer Beziehung zu ihren Eltern unternommen werden. Schließlich verspricht sie sich durch den Übergang in die Tintenwelt in die Welt ihrer lange verschwundenen Mutter Resa einzutauchen. Man könnte sogar so weit gehen, zu behaupten, dass Meggie die vergangenen Jahre, in denen ihre Mutter nicht bei ihr sein konnte, aufzuholen versucht. Interessant ist allerdings, dass sich Resa zu dem Zeitpunkt, an dem Meggie sich in die Tintenwelt liest, bereits wieder in der Realität der Protagonisten befindet und die Familie wieder zusammengeführt wurde. Allerdings bringt Meggie ihrer Mutter nur sehr ambivalente Gefühle entgegen. Erklärbar wird dies durch die Enttäuschung, die Meggie verspürt, als sie ihrer Mutter begegnet. Vermutlich hat sie sich in den vergangenen Jahren ein eigenes Bild einer Mutterfigur gemacht, dem Resa nicht nachkommen konnte. Als Symbol hierfür kann Resas Unfähigkeit zu sprechen gesehen werden, die eine Nebenwirkung ihres Austritts aus der Tintenwelt ist. Nachdem Meggies Vater nicht alle kindlichen Bedürfnisse Meggies befriedigen konnte, was sich in seiner Weigerung ihr vorzulesen manifestiert, kann nun auch Meggies Mutter Resa diese Pflicht nicht erfüllen.

¹⁷² Ebd., S. 208.

¹⁷³ Vgl. Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 78.

¹⁷⁴ Ebd.

3.3. *Flucht*

In gewisser Weise lässt sich Meggies Drang in die Tintenwelt zu gelangen als Flucht interpretieren. Dabei ist die Erfahrung des Herausgehobenseins aus der eigenen Welt von grundlegender Bedeutung. Wie bereits an anderer Stelle ausgeführt, ist der Leser selbst von seiner eigenen Vorstellungsbildung betroffen. Denn, so Iser, wenn sich der Lesende etwas vorstellt, so ist er unwillkürlich in der Präsenz des Vorgestellten und damit nicht in der Realität verhaftet.¹⁷⁵ „Deshalb spricht man auch oft von den Fluchtreaktionen, die die Literatur zu gewähren scheint, und qualifiziert damit häufig nur jenen in der Lektüre geschehenen Vorgang der Irrealisierung.“¹⁷⁶ Lesen ermöglicht es dem Lesenden bis zu einem gewissen Grad aus seiner Realität zu entfliehen, worin ein Grund für die Lust am Lesen zu sehen ist. Doch warum will die junge Protagonistin der Tintentrilogie aus ihrer Realität fliehen?

Meggies Verlangen ihrer Realität zu entfliehen wird verständlich, wenn man beachtet, wie ambivalent Meggie dem Verhältnis ihrer Eltern gegenübersteht. Denn sobald Resa wieder an ihrem und Mos Leben teilnimmt, bringt Meggie ihr einerseits Liebe, aber auch Misstrauen und Eifersucht entgegen, da sie nun sieht, dass sie ihren Vater, den sie jahrelang für sich alleine hatte, mit einer anderen Frau teilen muss. Nicht zu verachten ist wohl auch das Alter von Meggie. Als die Geschehnisse mit dem Auftauchen Staubfingers beginnen, befindet sich Meggie in der Pubertät, einem Alter indem sich Jugendliche neu erfinden und ihren Platz in der Gesellschaft finden müssen, ein Vorgang der zumeist innerhalb der Familie beginnt. Das Verhältnis zu ihrem Vater ist durch immer größere Streitereien gekennzeichnet, die in den meisten Fällen mit Meggies Faszination für die Tintenwelt zu tun haben.

Die Tintenwelt, in der Resa mehrere Jahre verbracht hatte, übt eine immer größer werdende Anziehungskraft auf Meggie aus, die vielleicht überhaupt erst jene Ausmaße erreichen konnte, weil sich nun die Möglichkeit, tatsächlich in die Welt hinter den Buchstaben einzutreten, eröffnet hat. Sieht man die Tintenwelt nun also als Spielraum der Trieb- und Wunscherfüllung an, ist die Skepsis, die Mo ihr entgegenbringt durchaus erklärbar. Mo verkörpert hier den Vater, der das Erwachsenwerden seiner Tochter mit

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S. 226.

¹⁷⁶ Ebd., S. 227.

kritischem Auge verfolgt und ihren Drang in die potenzielle Freiheit zu unterbinden versucht.

Lesen als Weltflucht wird an mehreren Stellen der Tintenwelt thematisiert. Meistens sind es gefährliche Situationen, in denen die Möglichkeit der erlesenen Flucht thematisiert und erstrebt wird. Resa fungiert hierbei oft als die Erzählerin von schönen Geschichten und Märchen, um die Angst der Anderen zu vertreiben¹⁷⁷ und auch Mo und Meggie suchen immer wieder in Büchern Trost und Ausflucht aus hoffnungslosen Situationen. In diesem Sinne ist auch Meggies Anrufung an ein Buch zu verstehen: „Bitte bring mich hier fort, nur für eine Stunde oder zwei, aber bitte, bring mich weit, weit fort“¹⁷⁸ oder auch das „alte Spiel“ von Meggie und Mo: „Wir stellen uns vor, in einer anderen Geschichte zu sein“¹⁷⁹.

Es ist den Lesenden in der Tintenwelt also möglich, ihre Bedürfnisse und Mängel in der Welt hinter den Buchstaben auszugleichen, gleichzeitig werden dem Lesen aber auch verschiedene Arten der Flucht zugesprochen: Einerseits ist es der Wunsch nach kurzfristigem Abtauchen in der Welt des Buches, um unangenehme Situationen zu überstehen. Andererseits verspüren manche Protagonisten den dringenden Wunsch ganz in der Tintenwelt zu leben. So wie es Günther Stocker in Bezug auf die Protagonisten von Arno Schmidt formuliert hat, sehen auch manche Charaktere der Tintentrilogie in der Tintenwelt eine „bessere Alternative“ zu ihrer Wirklichkeit.¹⁸⁰ In diesem Zusammenhang ist vor allem Orpheus zu sehen, dem in der Kindheit jegliches Lesen verboten wurde und dessen Lesesucht dennoch nicht zu stillen war:

Orpheus konnte die Ohrfeigen nicht zählen, die er bekommen hatte für seine verbotenen Lesefreuden. Für jede zehnte Seite eine, das kam vermutlich hin, aber der Preis war ihm nie zu hoch erschienen. Was war schon eine Ohrfeige für zehn Seiten Fluchthilfe, zehn Seiten weit fort von allem, was unglücklich machte, zehn Seiten wahres Leben statt der Eintönigkeit, die die anderen Wirklichkeit nannten?¹⁸¹

Orpheus strebt einerseits kurze „Urlaube“ aus der tristen Wirklichkeit an, gleichzeitig relativiert er den Begriff der Wirklichkeit und stellt damit die Bücherwelt über die

¹⁷⁷ Vgl. u. a. TH, S. 431; TB, S. 523.

¹⁷⁸ TH, S. 386.

¹⁷⁹ TB, S. 580.

¹⁸⁰ Stocker, Günther: Vom Bücherlesen. Zur Darstellung des Lesens in der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Heidelberg: Winter 2007, S. 164.

¹⁸¹ TT, S. 421.

wirkliche. Er sieht in den Welten der Bücher die Möglichkeit, sein wahres Ich ausleben zu können, das nicht verspottet wird und dem die Welt zu Füßen lag. In seiner Begierde nach dieser besseren Welt, versucht er immer wieder sich selbst ins Buch hineinzulesen, um dort das Leben, das ihm in der wirklichen Welt verwehrt bleibt, leben zu können.¹⁸² Orpheus äußert sich zu seiner Liebe zum Buch TINTENHERZ: „Weißt du, was man sich wünscht, wenn man ein Buch so sehr liebt, dass man es wieder und wieder liest? [...] Man will mitspielen, was sonst?“¹⁸³

Anfangs vergöttert er Staubfinger als seinen Helden, rettet ihn sogar, in dem er ihn in die Tintenwelt hineinliest und bezeichnet den Augenblick als er Staubfinger tot in der Mine liegen sieht, als einen der „schlimmsten Momente seines Lebens“¹⁸⁴. Orpheus ist ein Protagonist, der die kindliche Begeisterung für ein Buch beziehungsweise einen bestimmten Charakter verkörpert. Als er sich endlich in der Tintenwelt befindet, fasst er den Plan, die Welt nach seinen Vorstellungen zu verändern und Staubfinger die Rolle zuzuteilen, die dieser verdient - eine Hauptrolle. Als er jedoch erkennen muss, dass Staubfinger nicht hinter ihm steht, sondern ihm sogar das letzte Exemplar von Tintenherz wegnehmen will, sieht er sich von der Tintenwelt betrogen und trachtet nach dem Ende von Staubfinger, Fenoglio und den anderen Protagonisten. Ab diesem Zeitpunkt sieht er nicht mehr die Schönheit und die Möglichkeiten, die ihm die Tintenwelt bietet, sondern steht ihr hasserfüllt gegenüber. Interessant ist hierbei, dass Orpheus nicht einmal versucht, sich wieder aus der Tintenwelt herauszulesen. Im Gegenteil scheint dies keine Option für ihn zu sein und am Ende der Tintentrilogie zieht er alleine in den Norden der Tintenwelt, anstatt in seine ursprüngliche Realität zu rückzukehren. Die Tintenwelt ist zu seiner neuen Wirklichkeit geworden und trotz der Mängel, die er in ihr erkennt, gibt es nur noch diese eine Welt für ihn. Was Falschlehner eine der „harmlosesten Fluchtdrogen“¹⁸⁵ nennt, gerät in Orpheus Fall außer Kontrolle. Denn während sich die anderen Protagonisten bewusst sind, dass sie sich in einem Buch befinden und über ihren Aufenthalt in der Tintenwelt und die Rückkehr in die wirkliche Welt immer wieder diskutieren, scheint dies für Orpheus nicht nur außer Frage zu stehen, sondern ihm auch gar nicht erst in den Sinn zu kommen.

¹⁸² Vgl. TT, S. 656.

¹⁸³ TT, S. 30.

¹⁸⁴ TT, S. 239.

¹⁸⁵ Falschlehner: *Vom Abenteuer des Lesens*, S. 97.

3.4. Erholung

Klaus Füller führt aus, dass Lesen nicht nur jene Flucht, die den Leser erwünschte Situationen erleben lässt, sondern auch eine regenerative Auszeit darstellen kann. Lesen - so Füller - ermögliche ein „sich Sammeln“, das dem Menschen unentbehrlich ist „je mehr Zerstreuungen die hochtechnisierte Welt für ihn bereithält.“¹⁸⁶ Und diese Möglichkeit sich zu sammeln sei nur durch die Vertiefung, die das Lesen erfordert, möglich. Auch Gerhard Falschlehner führt aus, dass die „’Mehrarbeit’ des Lesens“, die unter anderem darin bestehe, dass der „Zusatzmotor Phantasie“ mitlaufen müsse, das Lesen gegenüber dem Betrachten von Bildern oder Filmen überlegen mache.¹⁸⁷ Und Thomas Anz sieht gerade darin, dass das Lesen andere Kräfte beansprucht, als jene die im Alltag einseitig erschöpft werden, die Möglichkeit der Entspannung und Erholung: „Durch gezielten Wechsel zu einer Tätigkeit, die andere Kräfte beansprucht, können sich die ermüdeten lustvoll erholen, ohne daß man dafür die Unlust langweiliger Untätigkeit in Kauf nehmen muss.“¹⁸⁸ Geistige Aktivität - und damit ist die Tätigkeit der Vorstellungsbildung gemeint - bietet die Möglichkeit sich durch die von Iser beschriebene Wirkung der Irrealisierung von seiner eigenen Realität zu distanzieren und stellt auf diese Weise eine Abwechslung zum Alltag dar. Diese Abwechslung kann dem Lesenden als Erholung dienen, als Kurzurlaub sozusagen.

In der Tintenwelt scheint dieser Aspekt freilich nicht so sehr von Bedeutung wie die bisher genannten Funktionen des Lesens. Vielmehr scheint in der Tintentrilogie weniger die geistige als die körperliche Komponente eine Rolle zu spielen. Das bloße Lesen wird dem tatsächlichen Übergang in die Welt des Buches gegenüber gestellt und verliert zumeist. So erfasst Elinor, nachdem Meggie und Mo in die Tintenwelt gelesen wurden, der Lesefrust. „Egal, wie viele Bücher wir kaufen [...] nicht eins von ihnen erzählt mir das, was ich wissen will!“¹⁸⁹ Sie will nicht mehr nur von den Geschichten und Abenteuern lesen, sie will sie selbst erleben. Allerdings gilt hierbei zu beachten, dass auch in der Tintentrilogie der Übergang von der Realität des Lesenden in die Welt des Buches erst durch den Akt des Vorlesens möglich ist. Elinors Frustration kann sich also nicht gegen das Lesen, sondern nur gegen ihre Unfähigkeit in die Tintenwelt zu gelangen richten.

¹⁸⁶ Füller: *Lesen in Geschichte und Gegenwart*, S. 41.

¹⁸⁷ Falschlehner: *Vom Abenteuer des Lesens*, S. 60-63.

¹⁸⁸ Anz: *Literatur und Lust*, S. 62.

¹⁸⁹ TT, S. 13; vgl. auch TT, S. 133-138.

In der Tintentrilogie kann diese Theorie der erholsamen Lektüre auch an anderer Stelle gefunden werden. Der Schriftsteller Fenoglio schreibt heilende Worte auf, die, nachdem sie von Meggie vorgelesen wurden, der Genesung des schwer verwundeten Mos beitragen.¹⁹⁰ Worte bieten hier die Möglichkeit nicht nur geistiger Erholung, sondern tatsächlich körperlicher Gesundheit.

Nach diesen Überlegungen ergibt sich allerdings die Frage weshalb es nur manchen möglich sein soll, sich durch die Lektüre eines Buches aus ihrer Realität herauszuheben und manchen diese Erfahrung verwehrt bleibt und worin der Unterschied zwischen den Lesefähigkeiten besteht. In der Tintentrilogie gibt es nur vier Figuren, die die Fähigkeit, sich oder andere durch den Akt des Vorlesens in eine andere Welt zu befördern, besitzen. Andere, so zum Beispiel Elinor und Fenoglio, haben diese Fähigkeit nicht und es steht auch außer Frage, dass sie sie erlernen könnten. Und auch innerhalb der vier „Vorleser“ gibt es Unterschiede. So ist der Vorleseakt des stotternden Darius mit Gefahren verbunden (auf diese Weise verlor Resa ihre Stimme, als sie von Darius aus der Tintenwelt in ihre Realität zurück gelesen wurde) und Orpheus und Mo sind nicht in der Lage sich selbst in die Welt des Buches hinein zu lesen, dies gelingt einzig und alleine Meggie.

In Iser's Werk wird diese Unterscheidung kaum thematisiert. Nur zu Beginn seines Buches *Der Akt des Lesens* grenzt er den Leser, der imstande ist die Wirkung und damit den wahren Sinn des Textes zu erfahren von jenem Leser ab, der nach einer versteckten Bedeutung im Text sucht. Letzterer verhindert durch seine kritische Suche, dass sich die Wirkung des Textes entfalten kann. Der, der sich also auf die bewusste Suche nach dem Sinn des Textes begibt, wird diesen nicht erfahren können, da dieser - nach Iser - in der Wirkung des Textes besteht. Und diese Wirkung wiederum stellt die Erfahrung des Herausgehobenseins aus der eigenen Realität dar, die sich aus dem Zusammenspiel von Text und Leser ergibt.

¹⁹⁰ Vgl. u. a. TB, S. 368; TB, S. 428.

3.5. Fazit

Durch die Betrachtung dieser Funktionen kann die Frage beantwortet werden, weshalb gerade das Lesen oftmals zum Auslöser magischer Ereignisse in Büchern wird beziehungsweise warum dem Lesen überhaupt eine derart große Macht zugerechnet wird. Der Lesende kann gefahrlos seine innersten Triebe und Wünsche ausleben und Mängel ausgleichen. Im Lesen erfährt der Mensch von der Welt ohne sie wahrhaftig bereisen zu müssen, er kann aus seinem Alltag fliehen, sich eine Pause gönnen und Kräfte sammeln ohne großen Aufwand betreiben zu müssen. In all diesen Situationen versetzt sich der Lesende in eine andere Welt, er tut so als wäre er ein anderer oder wo anders. Er tut so *als ob*. Und gerade darin ist das Lesen mit dem Spielen zu vergleichen. Dieser Vergleich soll im folgenden Kapitel erfolgen, nachdem die Besonderheiten des kindlichen Lesens angesprochen worden sind.

4. Das kindliche Lesen oder: Literatur als Spiel

In der Tintentrilogie ist es vor allem Meggie, die über besondere Fähigkeiten verfügt. Sie ist wie auch andere Protagonisten in der Lage durch den Akt des Vorlesens Gegenstände und Personen aus der Welt eines Buches in die eigene zu holen. Doch nur sie verfügt auch über die Macht sich selbst in die andere Welt zu lesen. Beschäftigt man sich länger mit dieser besonderen Rolle, die dem Akt des (Vor-)Lesens zukommt, so fällt auf, dass sie vor allem in Kinder- und Jugendromanen thematisiert wird.

Aus diesen beiden Gründen soll im Weiteren der kindliche Leser näher betrachtet werden. Es stellt sich die Frage, ob der kindliche Leser tatsächlich - so wie es in der Tintentrilogie dargestellt wird - über größere Fähigkeiten hinsichtlich des Lesens verfügt beziehungsweise, worin der Unterschied zwischen dem kindlichen Leser und dem erwachsenen Leser besteht. Dabei lässt sich der Vergleich zwischen der Tätigkeit des Lesens und des Spielens nicht außer Acht lassen, da er zur Beantwortung dieser Frage beiträgt.

4.1. Kindliches Lesen

Während es in früheren Jahrhunderten noch üblich war, die Tätigkeit des Lesens als eine Gefährdung anzusehen, da sich der Lesende zugunsten eines Lebens in der Welt des Buches aufgeben und den Realitätsbezug verlieren könnte¹⁹¹, hat sich in den vergangenen Jahrzehnten die Sorge verfestigt, vor allem Jugendliche würden zu wenig lesen. Dabei ging und geht es immer wieder um die Erziehung und das Heranwachsen der Jungen und welche Rolle dabei das Lesen spielt. Während es im 18. Jahrhundert oftmals als Verwirrung und Ablenkung vom „rechten Weg“ gesehen wurde, gilt es heutzutage durchwegs als eine positive, die Bildung unterstützende Tätigkeit.

Fiktionale Texte sind zwar stets vielmehr als die bloße Widerspiegelung der politischen, sozialen oder kulturellen Zustände der Zeit, in der sie erfasst wurden, dennoch sind in

¹⁹¹ Diese Angst wurde im 18. Jahrhundert von mehreren Autoren in ihren Romanen thematisiert, um damit vor den Gefahren des Lesens zu warnen; so beispielsweise Karl Philipp Moritz' Roman *Anton Reiser* oder Christoph Martin Wielands *Der Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abenteurer des Don Sylvio von Rosalva, eine Geschichte, worinn alles Wunderbare natürlich zugeht*.

ihnen auch - unter Vorbehalt - derartige Reflektionen zu sehen.¹⁹² Gilt das Buch in der heutigen Zeit also als ein in der Krise steckendes Medium, das sich gegen neue Technologien zu bewähren hat, so ist darin auch immer ein theoretischer Blick in die Zukunft verbunden: Wie werden die kommenden Generationen lesen und welche Auswirkungen haben die neuen technischen Errungenschaften auf das gedruckte Buch und das Leseverhalten der Menschen?

Dass in der Gegenwartsliteratur vor allem in Kinder- und Jugendbüchern Bücher beziehungsweise der Akt des Lesens mit magischen Attributen versehen werden und auch in Funks Tintentrilogie ein junges Mädchen die Protagonistin ist, die die Macht und Gefahren des Lesens kennen lernt, kann als eine solche Reflektion der heutigen Diskussion um die Zukunft des Lesens und des Buches angesehen werden.

Es ist zwar die Fähigkeit von Meggies Vater Mo, Figuren und Dinge aus Büchern herauszulesen, die die Geschichte erst ins Rollen bringt, doch tritt sie im Zusammenhang mit Mo immer mehr in den Hintergrund. Meggie hingegen, die diese Fähigkeit des Herauslesens erst entwickeln muss, beherrscht sie dann sogar besser als ihr Vater. Der Schriftsteller Fenoglio fasst diesen Unterschied in Worte, wenn er zu Meggie sagt: „Nichts gegen deinen Vater, aber ich glaube, dass du die wahre Meisterin bist. Du bist noch genug Kind, um die Bilder hinter den Worten so deutlich zu sehen, wie eben nur Kinder es tun.“¹⁹³ Was aber unterscheidet das kindliche Lesen von dem der Erwachsenen und was macht es so besonders?

Es sind mehrere Aspekte, die eine Veränderung im Leseverhalten eines Heranwachsenden herbeiführen. Zum einen - und das mag der vielleicht bedeutendste Grund sein - ist es die Scham, die das Leben eines Jugendlichen grundsätzlich bestimmt und verändert. Während das Kind noch keinen Grund hat sich seines Spiels¹⁹⁴ und damit seiner Phantasie zu schämen,

[...] weiß [der Jugendliche] einerseits, daß man von ihm erwartet, nicht mehr zu spielen oder zu phantasieren, sondern in der wirklichen Welt zu handeln, und andererseits sind unter den seine Phantasien erzeugenden Wünsche manche, die es überhaupt zu verbergen nottut; darum schämt er sich seines Phantasierens als kindisch und als unerlaubt.¹⁹⁵

¹⁹² Vgl. Stocker: *Vom Bücherlesen*, S. 77f und Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 28f.

¹⁹³ TT, S. 595.

¹⁹⁴ Auf den Zusammenhang zwischen Literatur und Spiel soll im nächsten Kapitel eingegangen werden.

¹⁹⁵ Freud: *Der Dichter und das Phantasieren*, S. 38.

Diese Scham ist es nun, die der erwachsene Leser zwar einerseits versucht über das Lesen zu umgehen und seine Phantasien „kultiviert“ auszuleben, gleichzeitig distanziert die Scham ihn jedoch von dem Text und verhindert so ein derart enges und direktes Lesen, wie es im Kindesalter noch möglich war. Der vor Scham blockierte Leser kann sich nicht mehr dem produktiven Ausfüllen der Leerstellen eines Textes widmen, weswegen sich die Wirkung des Textes nicht entfalten kann.

Ebenfalls als eine Begründung für die individuelle Wirkung der Lektüre kann ein Zustand angesehen werden, den der Psychologe Mihaly Csikszentmihalyi als den „optimalen Zustand innerer Erfahrung“¹⁹⁶ bezeichnet und Flow nennt. Dieser Zustand tritt ein, wenn „Ordnung im Bewußtsein“ herrscht, also, wenn „psychische Energie - oder Aufmerksamkeit - für realistische Ziele verwendet wird“¹⁹⁷. Das heißt, dass der optimale Zustand, also das absolute Aufgehen in der Lektüre, erst dann möglich ist, wenn die gesamte Aufmerksamkeit nur auf der gerade ausgeübten Tätigkeit liegt. Während die meisten Erwachsenen durch ein starkes Pflichtbewusstsein und Verantwortungsgefühl getrieben, gedanklich oft zerstreut sind, können sich Kinder vollkommen auf die Lektüre konzentrieren und so in ihr versinken, „denn keine Abschweifungen drängen sich ins Bewußtsein“.¹⁹⁸ Es soll an dieser Stelle allerdings betont werden, dass kindliches Lesen auch im erwachsenen Alter möglich ist. So ist die Fähigkeit das Flow-Erlebnis zu erleben, nach Csikszentmihalyi, erlernbar und kann trainiert werden.

Weiters muss in die Betrachtung des Unterschieds zwischen kindlichem und erwachsenem Lesen die Entwicklung des Fiktionsbewusstseins miteinbezogen werden. Denn erst ab dem elften Lebensjahr beginnen Kinder abstrakt zu denken und zu verstehen, was etwa eine Metapher ist. Symbolische Interpretationen sind zu diesem Zeitpunkt noch nicht möglich.¹⁹⁹ Während erwachsene Leser sich also stets bewusst sind, dass das Gelesene reine Fiktion ist und womöglich sogar bereits beim Lesen nach dem tieferen Sinn des Textes suchen, kann sich der kindliche Leser ganz auf den Text einlassen und liest ihn ganz ohne der Absicht ein bestimmtes Ziel zu erreichen. Wobei hier zu beachten ist, dass der Sinn, den der kritische Leser zu finden hofft, von dem Sinnbegriff Iser's gravierend abweicht. Wie bereits an anderer Stelle ausgeführt, versucht der Kritiker interpretatorisch

¹⁹⁶ Csikszentmihalyi, Mihaly: *Flow. Das Geheimnis des Glücks*, S. 19.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Graf: *Die Erfahrung des Leseglücks*, S. 192.

¹⁹⁹ Vgl. Füller: *Lesen in Geschichte und Gegenwart*, S. 35.

den Text zu entschlüsseln und auf diese Weise den Kern des Textes, den Sinn, erkennen zu können. Für Iser besteht der wahre Sinn des Textes allerdings in der Entfaltung seiner Wirkung, die erst dort hervortreten kann, wo sich der Leser am Text beteiligt. Der kritische Leser mit dem Ziel ihn zu entschlüsseln, wodurch er seine Vorstellungsbildung blockiert. Csikszentmihalyi spricht in diesem Zusammenhang von einer autotelischen Erfahrung, bei der man „der Sache um ihrer selbst willen Aufmerksamkeit [schenkt]. Wenn dies nicht der Fall ist, zentriert sich die Aufmerksamkeit auf deren Folgen.“²⁰⁰ Kinder, deren Verantwortungsgefühl noch nicht ausgeprägt ist, denken weniger an die Folgen ihrer Handlungen als Erwachsene, weshalb sie leichter und häufiger autotelische Erfahrungen machen können. Das im Spiel versunkene Kind ist ein Bild, das altbekannt ist. Den Übergang zwischen dem kindlichen und dem erwachsenen Lesen stellt die literarische Pubertät dar. Sie ist gekennzeichnet durch ein hohes Maß an Skepsis, das der Literatur nun entgegengebracht wird. Dass diese Skepsis gerade im Jugendalter erwacht, hängt wohl nicht zuletzt mit der bereits erwähnten Entwicklung des metaphorischen Bewusstseins bei Kindern zusammen.²⁰¹ Die Texte, die bis dahin als wahr und unangreifbar angesehen wurden, werden nun gegen den Strich gelesen und auf ihren Wahrheitsgehalt geprüft. Kritisch werden Text und Autor hinterfragt, was den Leser wiederum vom Text distanziert. Werner Graf versteht die literarische Pubertät als den „Versuch, zwischen der literarischen und der alltäglichen Welt intensivere Beziehungen herzustellen“²⁰². Die Skepsis lässt es oftmals nicht mehr zu, dass sich der lesende Jugendliche in seine Lektüre vertieft und sich so mithilfe seiner Vorstellungsbildung in die Präsenz des Vorgestellten begeben kann. Die Erfahrung des Herausgehobenseins aus seiner eigenen Existenz wird seltener.

Es soll allerdings festgehalten werden, dass hier keine Wertung der beiden Arten des Lesens vorgenommen werden soll. Dieses Kapitel bezweckt lediglich den Unterschied zwischen dem kindlichen und dem erwachsenen Lesen festzuhalten und ins Bewusstsein zu rufen. Denn, so Thomas Anz, „auch der erwachsene Leser [kennt] Genüsse, die dem Kind vorenthalten sind.“²⁰³ Ein solcher Genuss kann beispielsweise in der Befriedigung des Kritikers gesehen werden, der es geschafft hat, einen Text hinreichend zu

²⁰⁰ Csikszentmihalyi: *Flow*, S. 97.

²⁰¹ Vgl. Füller: *Lesen in Geschichte und Gegenwart*, S. 35f

²⁰² Graf: *Die Erfahrung des Leseglücks*, S. 196.

²⁰³ Anz: *Literatur und Lust*, S. 32.

interpretieren und zu entschlüsseln. Aufmerksamkeit soll nun allerdings dem Vergleich von Spiel und Literatur gezollt werden, der vor allem von Thomas Anz und Wolfgang Iser untersucht wurde und der in Hinblick auf das in der Tintentrilogie beschriebene magische Lesen interessante Erkenntnisse ermöglichen wird.

4.2. Lesen als Spiel

Die Untersuchungen Wolfgang Isers basieren auf dem Gedanken, dass das Werk sich erst im Akt des Lesens vollständig entfalten kann. Das Werk gilt hierbei als der Text, dessen Wirkung sich im Lesenden verwirklichen konnte. Der Text gibt dabei gewissermaßen die Grenzen vor, innerhalb derer sich die Wirkung durch die Vorstellungsbildung des Lesers zu entfalten vermag. Weder der Text noch der Leser per se stellen also das Werk dar oder ermöglichen seine Verwirklichung. Erst im Akt des Lesens, im Zusammenspiel von Text und Leser, kommt das Werk zu seiner Existenz.

„So sind das Fiktive und das Imaginäre je für sich noch keine Bedingung für Literatur, die nicht zuletzt aus deren Interaktion hervorgeht, weil weder das Fiktive noch das Imaginäre in einem bestimmten Sinn zu fundieren sind.“²⁰⁴ Um diese Begriffe bestimmen zu können, muss ihre Relation zueinander betrachtet werden, da sich das Werk erst dort entfalten kann, wo das Fiktive und das Imaginäre in Interaktion treten. „Dadurch geschieht eine Ausfächerung ihres Zusammenspiels; folglich wird Spiel zur Struktur, die das Ineinander von Fiktivem und Imaginärem reguliert.“²⁰⁵ Durch den Akt des Fingierens und die daraus resultierende Doppelung entstehen Spielräume.

So unterscheiden sich die Akte des Fingierens durch die Art ihrer Doppelung voneinander, durch die je unterschiedliche Spielräume entstehen: Der Selektionsakt eröffnet einen solche zwischen den Bezugsfeldern und deren Deformation im Text; der Kombinationsakt zwischen der wechselseitigen Einschreibung der Textsegmente ineinander und der des Als-Ob zwischen einer empirischen Welt und deren Metaphorisierung. Die Doppelungsstruktur der fingierenden Akte treibt insofern Spielräume hervor, als das jeweils Überschrittene nicht transzendiert, sondern festgehalten wird, um es zum Partner eines Widerspiels zu machen.²⁰⁶

²⁰⁴ Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 15.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Ebd., S. 391f.

Durch den Akt des Fingierens entstehen demnach Spielräume, die gewissermaßen aus einer Verdoppelung der realen Welt beziehungsweise der aus ihr selektierten Elemente resultieren. „Die Akte selbst treiben die ‚zwei Welten‘ hervor und eröffnen durch diese Doppelung in jedem Text einen Spielraum“.²⁰⁷

Als ein Beispiel führt Iser die verspielten Bisse eines Tieres an, die als Signifikanten nicht mehr das bezeichnet, „was durch sie bezeichnet wäre, stünden sie noch für ihr codegeregeltes Bezeichnen.“²⁰⁸ Der Signifikant bezeichnet im Spiel oder im fiktiven Text, der durch den Als-Ob Charakter gekennzeichnet ist, nicht mehr das, was er unter „realen“ Umständen bezeichnen würde.

Fiktionalisiert ist der Signifikant im Spiel der Tiere und im Text gleichermaßen, weil das Bezeichnen stillgelegt und das Gemeinte nicht versprachlicht ist. Daraus ergibt sich ein Spielraum, durch den der gespaltene Signifikant zur Spielanzeige wird.²⁰⁹

Das Bezeichnen ist im Text deshalb genauso wie im Spiel der Tiere stillgelegt, weil durch den Übertritt in den Spielraum der Code der Realität verlassen wurde. In der Welt des Spiels kann der Signifikant nicht mehr auf dieselbe Weise decodiert und verstanden werden, wie in der Realität, in der ihm seine Bedeutung zugeordnet wurde. Das Gemeinte ist deshalb im Text nicht versprachlicht, weil es durch Leerstellen im Text, also gerade dadurch, dass es nicht gesagt wird, in die Vorstellung des Lesers kommt. Gleichzeitig wird das „Nicht-Mehr-Meinen doch wiederum zu einem Bezeichnen, um das in die Existenz zu ziehen, was es noch nicht gibt.“²¹⁰ Das „Noch-nicht-Existente“²¹¹ wird durch diese Änderung der Codierung, die als ein Unbestimmtheitsgrad verstanden werden kann, in der Vorstellungsbildung des Lesers entfaltet.

Der Leser wird durch die Tätigkeit des Ausfüllens von Leerstellen und Unbestimmtheitsgraden in die Präsenz des Vorgestellten versetzt und so gewissermaßen selbst irrealisiert. Iser formuliert diese Bewegung des Bewusstseins, das das Imaginäre als Vorstellung setzt, als ein „Gleiten des Bewußtseins in die Vorstellung“²¹². Innerhalb der Vorstellung „läßt das Imaginäre das Bewußtsein wiederum in unterschiedliche

²⁰⁷ Ebd., S. 388.

²⁰⁸ Ebd., S. 426.

²⁰⁹ Ebd., S. 427.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Ebd.

²¹² Ebd., S. 349.

Einstellungen kippen“²¹³. Diese Einstellungen ergeben sich ebenfalls durch die Leerstellen, die es vom Lesenden auszufüllen gilt. So muss er seine Erwartungen während des Leseakts immer wieder korrigieren und den neuen Elementen des Textes anpassen. Die Irrealisierung des Lesers und die gleichzeitige Realisierung von imaginären Gegenständen bezeichnet Iser als Spielbewegung und so lässt sich die „vermeintlich selbsttätige Phantasie [...] durchweg nur als Spiel denken, das sich bald als Scheitelpunkt, bald als Schaukelbewegung und bald als Hin und Her zwischen Projektion und Umweltdruck entfaltet; aber auch die Probierbewegungen, die das ‚Übergangsobjekt‘ ermöglicht, sind solche des Spielens.“²¹⁴ Iser bezieht sich hier auf die Theorien von Sigmund Freud, Jacques Lacan und D.W. Winnicott²¹⁵, die die Bewegung der Phantasie unterschiedlich skizzierten. Es soll hier nicht auf diese Theorie eingegangen werden; wichtig ist vor allem, dass Iser die Tätigkeit der Phantasie als eine Spielbewegung versteht:

„Daß sich das Imaginäre als Spiel präsentiert, hängt eng mit der ihm eigenen Unvorherbestimmbarkeit zusammen. Gewinnt die basale Spielbewegung des Hin und Her als Gleiten und Kippen eine bestimmte Form, so bezeugt sie, daß Imaginäres durch Bewußtsein unter einen Zwang gesetzt ist, um nun allerdings das Bewußtsein selbst zu den Bedingungen eines solchen Formzwangs auch zu spielen.“²¹⁶

Das durch die Spielbewegung der Phantasie unter einen Zwang gesetzte Imaginäre, ist gleichbedeutend mit dem bereits angeführten Gedanken, dass das diffuse Imaginäre durch den Akt der Vorstellungsbildung eine Bestimmtheit erhält. Allerdings wird das Bewusstsein dann durch eben diesen Formzwang gelenkt, weil die Vorstellungsbildung durch die Elemente des Textes gesteuert wird und so die Erwartungen, die der Leser an den Fortgang der Geschichte hat, stets den neuen Informationen beziehungsweise Gegebenheiten angepasst werden müssen.

Der Spielbegriff bei Iser bezieht sich also direkt auf die Beziehung zwischen Text und Leser und beschreibt die Interaktion, die zwischen diesen beiden Polen stattfindet. Es gilt nun das Spiel genauer zu definieren. Dieses Vorhaben soll auf Grundlage der Abhandlung *Die Spiele und die Menschen* geschehen, in der Roger Caillois einerseits die grundsätzlichen Kennzeichen des Spiels definiert und andererseits eine Einteilung des

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Ebd., S. 353.

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 352f.

²¹⁶ Ebd., S. 350.

Spiels in vier Hauptkategorien vornimmt. Dabei bezieht er sich zwar stark auf den Kulturhistoriker Johan Huizinga, der in seiner Schrift *Homo Ludens*²¹⁷ „die verschiedenen charakteristischen Grundlagen des Spiels meisterhaft analysiert“²¹⁸, gleichzeitig distanziert er sich aber auch von ihm, da Huizinga allzu sehr darauf bedacht war, den Ursprung aller Kultur im Wettkampf zu sehen. In Hinblick auf die Theorien Caillois gilt es ebenfalls die Ausführungen Wolfgang Isters zu betrachten, der auf diese starken Bezug nimmt.

4.2.1. Die Definition des Spiels

Im Folgenden sollen nun die Definitionspunkte Caillois angeführt werden, um sie in weiterer Folge in Hinblick auf das Spiel des Leseakts und dem Spielen in der Tintentrilogie zu betrachten.

Als eine erste Voraussetzung für ein jedes Spiel sieht Caillois die Lust am Spiel, denn:

Spiel gibt es nur, wenn die Spieler Lust haben zu spielen und sei es auch das anstrengendste und erschöpfendste Spiel, in der Absicht, sich zu zerstreuen und ihren Sorgen, das heißt dem gewöhnlichen Leben zu entgehen.²¹⁹

Diese Textstelle bietet bereits einen ersten Einblick darauf, worin die Übereinstimmungen von Lesen und Spielen liegen. Wie bereits in Hinblick auf den Leseakt beschrieben, hat der Lesende so wie der Spielende die Möglichkeit, sich durch die jeweilige Tätigkeit aus seiner eigenen Existenz herauszuheben. Iser spricht in diesem Zusammenhang von der Irrealisierung, die der Lesende durch den Akt des Lesens erfährt.

Caillois führt die Unproduktivität des Spiels als ein weiteres Merkmal des Spiels an. Das Spiel unterscheide sich von Arbeit und Kunst dadurch, „daß es keinen Reichtum und kein Werk hervorbringt“²²⁰. Interessant ist hierbei auch, dass sich mit dieser Definition auch eine Unterscheidung zwischen der Tätigkeit des Schriftstellers und des Lesers einstellt. Der Schriftsteller schafft ein Werk, weshalb seine Tätigkeit auf etwas bezogen ist, das außerhalb des Schreibakts liegt - das vollendete Werk. Im Akt des Lesens allerdings kann

²¹⁷ Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbek: Rowohlt 1994.

²¹⁸ Caillois, Roger: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*. Stuttgart: Schwab 1960, S. 9.

²¹⁹ Ebd., S. 12.

²²⁰ Ebd.

sich der spielende Leser einzig und alleine auf seine Tätigkeit des Lesens einlassen. Während sich Caillois auf den materiellen Unnutzen des Spiels konzentriert, geht Friedrich Georg Jünger in seiner Betrachtung der Unterscheidung von Spiel und Ernst etwas weiter als Caillois.

Eine Kombination von Bewegungen wird als zweckmäßig begriffen, wenn sie auf einen Zweck, auf ein Ziel hin bezogen werden kann, das weiter reicht als die Kombination selbst. In diesem Bezüge liegt allerdings etwas, das das Spiel aufhebt. Denn Kennzeichen des Spiels ist, daß es sich selbst genügt und nicht an einen über seine Grenzen und Regeln hinausreichenden Zweck gebunden werden kann.²²¹

Das Spiel genügt sich selbst, hat keinen Zweck. Es wird von den Spielern nur um seiner selbst Willen gespielt, nicht um etwas zu produzieren oder ein Ziel zu erreichen, das außerhalb des Spiels liegt. Caillois unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen den Spielern im üblichen Sinne und den „*Professionellen*“²²², die nicht als Spieler im üblichen Sinne zu begreifen sind, weil es ihr Beruf ist zu spielen. Ihr Spiel genügt sich nicht mehr selbst, sondern wird gespielt, um Geld zu verdienen, um Erfolge in der Öffentlichkeit zu feiern oder etwaige andere Ziele zu erreichen, die außerhalb des Spielgeschehens liegen. So kann sich auch der Sinn des Textes, nach Iser, nur demjenigen Leser erschließen, der sich ohne Ziel dem Text nähert, ihn nicht auf seine tiefere Bedeutung hin liest - wie es beim Kritiker der Fall ist -, sondern sich dem Text spielerisch nähert. Damit ist gemeint, dass sich der spielende Leser mit dem Text nur um seiner selbst Willen beschäftigt, also keinen höheren Zweck mit der Lektüre verfolgt.²²³ Nur so kann sich ihm der wahre Sinn des Textes, seine Wirkung entfalten und so das Werk überhaupt erst entstehen.

Ein Spiel kann des Weiteren niemals erzwungen sein und für die Spielenden muss stets die Möglichkeit bestehen, aus dem Spiel auszusteigen²²⁴. Auf diesen Definitionspunkt wird vor allem in Bezug auf die Tintentrilogie noch genauer einzugehen sein, in der der Austritt aus der Tintenwelt nicht immer möglich ist und sich im Gegenteil als sehr kompliziert herausstellt.

²²¹ Jünger, Friedrich Georg: *Die Spiele. Ein Schlüssel zu ihrer Bedeutung*. Frankfurt/M: Klostermann 1953, S. 197f.

²²² Caillois: *Die Spiele und die Menschen*, S. 12.

²²³ Genette führt in diesem Zusammenhang den Begriff des „interesselosen Wohlgefallens“ an, der immer wieder als ein Merkmal der Kunst angesehen wird. Vgl. Genette, Gerard: *Fiktion und Diktion*. München: Fink 1992, S. 20.

²²⁴ Vgl. Caillois: *Die Spiele und die Menschen*, S. 12f.

Einen weiteren Definitionspunkt des Spiels stellt die Gegenüberstellung von Offenheit und Regelhaftigkeit dar. Das Spiel ist von einer gewissen Offenheit geprägt, die es trotz aller Regeln, die unweigerlich zum Spiel dazugehören, erlaubt, frei zu handeln beziehungsweise das Spielgeschehen zu beeinflussen. Das Spiel und der fiktionale Text lassen dem Spielenden oder Lesenden also einerseits Raum für seine eigenen Handlungen beziehungsweise Gedankengänge, gleichzeitig ist aber dieser Raum durch Regeln begrenzt. „Das Spiel besteht in der Notwendigkeit, unmittelbar *innerhalb der Grenzen und Regeln eine freie Antwort* zu finden und zu erfinden. [Hervorhebung im Original]“²²⁵ Wolfgang Iser sieht im Hinblick auf den Leseakt eine ebensolche Offenheit bei gleichzeitiger Eingrenzung vorliegen. Denn die Vorstellungsbildung erfolgt zwar aufgrund von Leerstellen, die vom Leser nach seinem Erfahrungs- und Erinnerungshintergrund ausgefüllt werden müssen, aber gleichzeitig beruht diese Vorstellungsbildung immer auch auf den Aspekten des Textes, die die Vorstellung des Lesenden lenken. „Denn nun läuft der intentionale Charakter der Sprache gegen die Endlosigkeit des Spielens“, wobei „sich diese Endlosigkeit des Spielens angesichts der Begrenztheit des Textes, in dem sie spielt, nicht durchhalten [lässt]. Der Text also beschränkt noch einmal das endlose Spielen.“²²⁶ Das Spielen des Lesers, das im Akt des Lesens durch das Füllen von Leerstellen geschieht, wird vom Text selbst eingeschränkt. Im Text ist nicht alles möglich, „weil das *Was* des Gespieltwerdens sowohl durch die miteinander kombinierten Spiele als auch durch die Referenzwelten und durch die im Text wiederkehrenden Konventionsbestände vorgegeben ist“.²²⁷ Wie genau diese Spiele im Text zu verstehen sind, gilt es noch zu erörtern. An dieser Stelle ist nur wichtig, dass ein Text verschiedene Spiele aufweisen kann, die als „Ausdruck von Haltungen“²²⁸ ineinander greifen und gegeneinander spielen. Diese Haltungen beziehen sich auf die verschiedenen Arten der Spiele, die aber erst im nächsten Kapitel erläutert und deshalb an dieser Stelle nur kurz und oberflächlich umrissen werden sollen. So entspricht dem Wettkampfspiel (*agôn*) die Haltung des Ehrgeizes, dem Glücksspiel (*alea*) der Wille sich selbst in die Hand des Schicksals zu legen, dem Spiel der Verkleidung (*mimicry*) die Lust am Rollenspiel und dem Spiel mit dem Rausch (*ilinx*) der Wunsch nach Kontrollverlust.²²⁹

²²⁵ Ebd., S. 14.

²²⁶ Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 443.

²²⁷ Ebd., S. 460.

²²⁸ Ebd., S. 446f.

²²⁹ Vgl. Ebd., S. 447.

Im Zusammenhang mit der Regelhaftigkeit ist nun wichtig, dass diese Haltungen, die im Text stets in einer Kombination vorzufinden sind, ineinander spielen, sich bestärken aber auch einschränken. Hierbei ist die Unterscheidung zwischen regulativen und konstitutiven Regeln, die John R. Searle trifft, zu beachten. Bei konstitutiven Regeln handelt es sich um Regeln, die das Spiel nicht nur leiten, sondern sogar prägen und hervorbringen. Diese Regeln sind zum Beispiel in einem Schachspiel zu finden, das ohne seine Regeln, kein Schachspiel wäre. Als regulativ bezeichnet Searle hingegen jene Regeln, die bereits „existierende Verhaltensformen regeln“²³⁰, die also nicht erst durch das Aufstellen ihrer Regeln entstehen, sondern durch sie vielmehr im Nachhinein beschrieben, optimiert oder gesteuert werden. Die einzelnen Spiele des Textes - *agôn*, *alea*, *mimicry* und *ilinx* - sind demnach durch konstitutive Regeln gesteuert, die ihre jeweilige Erscheinung überhaupt erst hervorbringen. Als Textspiel, das heißt in ihrer Kombination im Text, weisen sie allerdings regulativen Charakter auf, da sie den Text nicht erst hervorbringen, sondern nur besagen,

[...] daß nicht alles möglich sei, und die Einschränkung der Wahlmöglichkeit legt weder die Bedingungen der Kombinierbarkeit fest, noch steuert sie die jeweils zu treffenden Entscheidungen. Da solche Regeln eher die Begrenzung des Spiels setzen, dieses jedoch nicht entfalten, haben wir sie regulative Regeln genannt, ohne dadurch bedeuten zu wollen, daß sie etwas vorschreiben.²³¹

Das Textspiel und damit die Kombination der einzelnen Spiele im Text begrenzt die Freiheiten des spielenden Lesers, denn „Spielzüge sind darauf angelegt, die Intention des Gegenspielers zu blockieren, um dadurch andere Möglichkeiten des eigenen Spiels freizusetzen.“²³² Durch die Eingrenzung, die eine gegensätzliche Haltung mit sich bringt, ermöglicht sie also zugleich die Entfaltung neuer Möglichkeiten. Aus diesem Prinzip des Widerspiels ergibt sich eine Unvorhersehbarkeit, da der Gegenpart im Spiel nicht völlig durchschaut werden kann. Iser sieht darin die aleatorische Regel des Textspiels begründet.²³³ Allerdings ist dieser aleatorischen Regel „kein bestimmter Code eigen [...]“. Das aber heißt für das Lesen, die aleatorische Regelhaftigkeit des Textspiels allererst ‚entdecken‘ zu müssen - eine Regelhaftigkeit, die sich [...] durch ihre ständige

²³⁰ Searle, John R.: *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay*. Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 54.

²³¹ Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 469.

²³² Ebd., S. 460.

²³³ Vgl. ebd., S. 460f.

Veränderung auszeichnet.²³⁴ Die aleatorische Regel verändert sich deshalb, weil sie auf der Unvorhersehbarkeit des Zusammenspiels von Spiel und Gegenspiel basiert. „Die Aleatorik des Textspiels aufzunehmen bedeutet dann, die je eigene Disposition des Lesers zum Code der aleatorischen Regel zu machen.“²³⁵ Dadurch wird der Sinn des Textes subjektiv und der Text je nach Leser individuell erfahren.

[N]ur wenn der Leser den Text nach der aleatorischen Regel spielt, die es immer zugleich auch zu finden gilt, wird er dem Textspiel gerecht. Da ihm dies nie vollständig gelingt, verharret er an der Schwelle jener Unbetretbarkeit, die Fink als Kennzeichen der ‚Spiegelwelt‘ des Spiels verstanden hat. Unbetretbar bleibt diese, weil sie nur eine imaginäre Szene ist, der man Realität ‚verleihen‘ möchte, da man sie doch ‚sehen‘ kann.²³⁶

Nur der Blick des Lesers kann in den Text einsteigen, kann das Geschehen dort sehen. Doch der Übertritt in die Spiegelwelt, in die Welt des Textes, bleibt deshalb unmöglich, „weil das dort Ausgespielte durch die Lektüre des Textes zu Ende gespielt wird.“²³⁷ Der Leser muss also gewissermaßen in seiner Rolle des Lesenden bleiben, um das Spiel des Textes erleben zu können.

Daraus lässt sich ein weiteres Kennzeichen des Spiels erkennen. Caillois betont hier, dass sowohl die Spiele, die offensichtlich auf Regeln beruhen - wie zum Beispiel das Schachspiel -, als auch jene Spiele, deren Regeln nicht auf den ersten Blick ersichtlich sind - wie etwa im Puppenspiel -, ein Bewusstsein für das Spiel voraussetzen. Jeder Spieler muss sich während des Spielens bewusst sein, dass es sich um ein Spiel handelt, sonst wäre es kein Spiel mehr, sondern Realität.

Zusammengefasst listet Caillois die Merkmale des Spiels wie folgt auf:

1. Die Teilnahme ist freiwillig.
2. Es findet abgetrennt in festgelegten Grenzen von Raum und Zeit statt.
3. Der Ablauf und das Ergebnis sind ungewiss.
4. Es ist unproduktiv.
5. Es ist geregelt.
6. Es ist fiktiv und der Spielende ist sich der Fiktion bewusst.²³⁸

²³⁴ Ebd., S. 469.

²³⁵ Ebd., S. 470.

²³⁶ Ebd., S. 469f.

²³⁷ Ebd., S. 468.

²³⁸ Vgl. Caillois: *Die Spiele und die Menschen*, S. 16.

4.2.2. Die Einteilung des Spiels

Zum Zwecke der Einteilung der Spiele führt Caillois „vier Hauptrubriken“ an, „je nachdem, ob innerhalb des jeweiligen Spiels das Moment des Wettstreits, des Zufalls, der Maskierung oder des Rausches vorherrscht. Ich bezeichne sie als *Agôn*, *Alea*, *Mimicry* und *Ilinx*.“²³⁹ An dieser Stelle nun sollen in erster Linie die Spiele selbst erörtert werden, um im Anschluss ihr Vorkommen in der Tintentrilogie zu analysieren.

Agôn bezeichnet die Kategorie der Wettkampfspiele. Dabei wird versucht künstlich die gleichen Voraussetzungen unter den Teilnehmenden zu konstruieren, damit diese sich dann in einer bestimmten Fähigkeit messen können. Zentral sind hierbei einzig und alleine die Fähigkeiten des Wettkämpfers, der sich durch „gespannte Aufmerksamkeit, entsprechendes Training, ausdauernde Anstrengungen und den Willen zum Sieg“²⁴⁰ profilieren muss.

Dem gegenüber steht das *alea*, das nach Caillois „alle Spiele [bezeichnet], die ganz im Gegensatz zu den agonalen Spielen auf einer Entscheidung basieren, die nicht vom Spieler abhängig ist und auf die er nicht den geringsten Einfluß hat“²⁴¹. Es gibt zwar auch in diesen Spielen einen Gegenspieler, doch steht hier im Vordergrund das Schicksal zu bezwingen. Während sich der Spieler im *agôn* nur auf seine eigenen Kräfte verlassen muss, ist der Spieler beim *alea* auf höhere Kräfte angewiesen, die er in keiner Weise beeinflussen kann. „*Alea* erscheint wie eine unverschämte und überlegene Verhöhnung jeder persönlichen Leistung“²⁴², so Caillois.

In der *mimicry* regiert die Lust an der Verkleidung und am Maskieren. Der Spieler des *mimicry* tut so, als wäre er jemand oder etwas anderes. „Das Vergnügen besteht darin, daß man ein anderer ist oder daß man für einen anderen gehalten wird. Aber da es sich um ein Spiel handelt, legt man es im Grunde nicht darauf an, den Zuschauer zu täuschen.“²⁴³ Der Spielende ist sich auch hier bewusst, dass es sich um ein Spiel handelt und tut deshalb nur so, als ob er ein anderer wäre. Er ist sich seiner Verkleidung bewusst und weiß auch, dass diese für seine Zuseher ersichtlich ist. Dennoch müssen sich beide - der Spielende und der

²³⁹ Ebd., S. 19.

²⁴⁰ Ebd., S. 22.

²⁴¹ Ebd., S. 24.

²⁴² Ebd., S. 25.

²⁴³ Ebd., S. 30.

Zuseher - der Illusion hingeben, um die Lust am Spiel erfahren zu können, die darin besteht, sich aus seiner Realität herausgehoben zu fühlen.

Ilinx schließlich stellt die letzte Kategorie der Spiele dar. Die Spiele dieser Kategorie basieren auf dem „Begehren nach Rausch“ und ermöglichen dem Spieler „für einen Augenblick die Stabilität der Wahrnehmung zu stören und dem klaren Bewußtsein eine Art wollüstiger Panik einzuflößen. Es geht hier stets darum, sich in einen tranceartigen Betäubungszustand zu versetzen, der mit kühner Überlegenheit die Wirklichkeit verleugnet“. ²⁴⁴ Dieser Rausch kann sowohl durch körperliche Bewegung - so zum Beispiel im Sturz oder schnellen Drehen, durch Beschleunigung oder Geschwindigkeit -, aber auch auf moralischer Ebene verursacht werden. Bei letzterem spricht Caillois von einem „Rausch moralischer Art“, bei dem es um den Ausbruch des im Alltag unterdrückten „Hang zur Unordnung und zur Zerstörung“ handele. ²⁴⁵

In all diesen Kategorien des Spielens findet sich eine Voraussetzung immer wieder: „[D]ie zeitweilige Annahme wenn nicht einer Illusion (obwohl dieses Wort nichts anderes besagt, als Eintritt ins Spiel: *in-lusio*), so doch zumindest eines geschlossenen konventionellen und in gewisser Hinsicht fiktiven Universums.“ ²⁴⁶ In den Spielen der ersten beiden Kategorien - *agôn* und *alea* - wird die Realität deshalb gewissermaßen verdoppelt, weil versucht wird ein Umfeld zu konstruieren, in dem die gleichen Voraussetzungen für alle Teilnehmer des Spieles gelten. „Auf diese und jene Weise entflieht man der Welt, indem man *sie* zu einer anderen umgestaltet. [Aber m]an kann ihr auch entfliehen, wenn man *sich* selbst zu einem anderen macht.“ ²⁴⁷ Sich selbst unterzieht der Spielende einer Veränderung in den Spielen, die den Kategorien *mimicry* und *ilinx* zugeordnet werden.

Dass die Spiele in diese Kategorien eingeteilt werden können, bedeutet allerdings nicht, dass es nicht auch Spiele gibt, die eine Kombination darstellen. Im Gegenteil ist eine solche Kombination sogar üblich. So werden *agôn* und *alea* in jenen Spielen kombiniert, in denen der Spielverlauf nicht ausschließlich vom Können der Spieler abhängt, sondern immer wieder von einem gewissen Zufallsgrad beeinflusst wird - dies wird am Beispiel eines Kartenspiels ersichtlich, bei dem die Fähigkeiten des Spielers, die richtigen Karten auszuspielen, vom Zufall der Kartenverteilung abhängt. Es sollen nun nicht alle

²⁴⁴ Ebd., S. 32.

²⁴⁵ Ebd., S. 33.

²⁴⁶ Ebd., S. 27.

²⁴⁷ Ebd.

Kombinationen aufgezeigt werden, da an dieser Stelle wichtiger ist, das Spiel in Hinblick auf den Text und das Lesen zu betrachten und in weiterer Folge die möglichen Kombinationen im Text zu erörtern.

Dabei ist es notwendig, diese „vier Kategorien umzuverstehen, sollen sie als Spiele des Textes begriffen werden.“²⁴⁸ Iser transformiert Caillois' Kategorien des Spieles deshalb zu Haltungen:

[...] es gibt vier solche verschiedenen Haltungen: den Ehrgeiz, lediglich auf Grund eigenen Verdienstes in einem geregelten Wettkampf (*agôn*) zu siegen, die Ausschaltung des Willens zugunsten einer ängstlichen und passiven Erwartung des Schicksalsspruches (*alea*), die Neigung, in eine fremde Persönlichkeit hineinzuschlüpfen (*mimicry*), und schließlich das Streben nach Rausch (*ilinx*). Beim *agôn* verläßt sich der Spieler nur auf sich selbst, er spannt alle seine Kräfte an; beim *alea* verläßt er sich auf alles, nur nicht auf sich selbst, er liefert sich Mächten aus, die ihm entgleiten; bei der *mimicry* stellt er sich vor, nicht er mehr er selbst, sondern ein anderer zu sein, und erfindet eine fiktive Welt; beim *ilinx* befriedigt er das Gelüste, zumindest vorübergehend die Stabilität und das Gleichgewicht seines Körpers aufgehoben zu sehen, der Tyrannei der Wahrnehmung zu entinnen und das Abgleiten seines Bewußtseins zu provozieren.²⁴⁹

Will man nun *agôn* als ein Spiel des Textes verstehen, gilt es das Wesentliche dieser Kategorie zu sehen, was in dem Kampf von Positionen besteht. „Die Gegenläufigkeit des Spielens manifestiert sich als Streit oder Riß, durch die die Bezugsrealitäten antagonistisch, die innertextuellen Positionen antithetisch und die Textwelt als Konflikt mit Lesererwartungen gesetzt sind.“²⁵⁰ Indem nun aber Textwelt und Lesererwartungen gegeneinander positioniert sind, ergeben sich aus diesem Konflikt Möglichkeiten, die den Leser am Textgeschehen teilnehmen lässt. Sein Gleiten in den Text, das durch das Ausfüllen der Leerstellen im Text ermöglicht wird, wird um die Bewegung des Kippens erweitert, wenn der Leser seine Erwartungen nicht erfüllt sieht. Denn nun muss er diese den neuen Bedingungen der Textwelt anpassen. Durch diesen Prozess wird der Leser stärker am Text beteiligt und kann so das Textgeschehen wahrnehmen, als ob er es direkt erfahren würde.

²⁴⁸ Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 446.

²⁴⁹ Caillois: *Die Spiele und die Menschen*, S. 53 - Für Caillois stellen diese Haltungen Triebe dar, die im Spiel einen begrenzten Raum für ihre Entfaltung finden. Wo diese Begrenzung fehlt, der Trieb also im Alltagsleben ausgelebt wird, versucht er dieses zu unterwerfen. „Das, was bisher Vergnügen war, wird zur fixen Idee; das freie Spiel wird zum Zwang, die Zerstreuung wird Leidenschaft, Besessenheit und Quelle von Ängsten.“ Ebd.

²⁵⁰ Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 448.

Alea hingegen wird zum Spiel im Text, indem es „dessen zwangsläufige Begrenztheit mit einem Maß an Unvorhersehbarem durchsetzt“²⁵¹. Diese Unvorhersehbarkeit formulierte Caillois als einen Definitionspunkt aller Spiele. Sie „ergibt sich allein schon daraus, daß jedes Spiel mit einer Bewegung anfängt, deren Folge nicht völlig berechenbar ist.“²⁵² Wenn nun die Spielzüge des *agôn* die Differenzen im Text versucht auszugleichen, verschärft *alea* diese noch, da durch plötzliche Wendungen erneute Risse zwischen Lesererwartung und Textgeschehen ergeben. „Zielt *agôn* auf ein Überwinden der Spieldifferenz, der die Entgegensetzung der Positionen entspringt, so *alea* auf deren Verschärfung, die die Spieldifferenz zum unaufhebbaren Riß macht und daher alles Spielen zur bloßen Chance herabsetzt.“²⁵³ Ein Text, der ohne *alea* konstruiert wäre, würde den Leser nur für einen begrenzten Zeitraum an sich binden können, da die vorhandenen Leerstellen wohl recht schnell gefüllt wären und das motivierende Moment für den Lesenden damit verschwinden würde. Erst wenn durch *alea* immer neue Leerstellen auftauchen ist die Teilnahme des Lesenden am Text gesichert.

„Lebt *agôn* aus dem Überwinden der Differenz, so *alea* aus deren Verabsolutierung, während *mimicry* nun darauf bedacht ist, die Differenz zum Verschwinden zu bringen.“²⁵⁴ Dieses Verschwinden der Differenz kann allerdings nur in einem Hinwegtäuschen bestehen, da der Als-Ob Charakter des Textes dem Lesenden stets bewusst macht, dass die Differenz vorhanden ist, die außerdem von *alea* gestärkt wird. „*Mimicry* ist folglich das Gegenspiel zu *alea*“²⁵⁵, weil *alea* gegen die von *mimicry* angestrebte Illusion der Einheit von Textwelt und Realität des Lesers arbeitet.

Ilinx schließlich kann im Text als ein Spiel der „Subversion“²⁵⁶ verstanden werden, die die Positionen des Textes zu hinterfragen vermag. Dabei kann der rauschhafte Zustand in der Aufhebung des Selbst gesehen werden, da Rausch auch immer den Verlust des Selbst mit sich bringt. Der Lesende findet hier seine Position außerhalb des Textes bis zu einem gewissen Grad aufgehoben, fühlt sich über sich selbst hinaus- und in den Text hineingehoben.

²⁵¹ Ebd., S. 449.

²⁵² Ebd.

²⁵³ Ebd., S. 450.

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Ebd., S. 451.

²⁵⁶ Ebd.

Kommen diese Spiele in einem Text vor, so meist nicht einzeln, sondern kombiniert und gerade diese Kombination versteht Iser als das Textspiel.

Agôn, *alea*, *mimicry* und *ilinx* wären dann konstitutive Bestandteile dieses Spiels: *Agôn* insofern, als immer Auseinandersetzungen herrschen; *alea* insofern, als ein Zufallsgenerator allenthalben notwendig ist; *mimicry* insofern, als Anverwandlung und Täuschung stattfinden, und *ilinx* schließlich insofern, als es Spielanlagen zu konterkarieren gilt, um Subversion und Verkehrung ins Spiel zu bringen.²⁵⁷

Dabei ist zu beachten, dass die Kombination sich vor allem daraus ergibt, dass die einzelnen Spiele immer auch Merkmale der anderen in sich tragen. So ist zum Beispiel kein Spiel ohne jeglichen Grad an Zufälligkeiten (*alea*) zu denken und auch der Wettkampfgeist (*agôn*) blitzt sehr wohl auch in Spielen der anderen Kategorien auf, wenn es zum Beispiel darum geht, wen das Schicksal begünstigt oder wer geübter in eine andere Rolle schlüpfen kann. Es geht also weniger darum, auszumachen, welches Spiel in einem Text vertreten ist, sondern in welchem Verhältnis die vier Haltungen kombiniert sind.

4.2.3. Die Tintentrilogie und das Spiel

Inwieweit lässt sich nun das Lesen in der Tintentrilogie mit einem Spiel gleichsetzen? Es hat sich beim Vergleich des Leseakts mit der Tätigkeit des Spielens anhand der Definitionspunkt Caillois und der Spielstruktur des Textes gezeigt, dass es der spielende Leser ist, der jenen Vorgang der von Iser beschriebenen Irrealisierung erfahren kann. Der spielende Leser liest aus Lust am Lesen und sieht den einzigen Nutzen der Lektüre darin, den Text zu lesen, sich auf das Spiel mit dem Text einzulassen. Er befolgt die Regeln des Spiels, die vom Text und seiner Struktur festgelegt werden. Auf Grundlage dieser Theorie kann die Rolle des Lesens in Cornelia Funkes Tintentrilogie eingeordnet werden. Es kann schon vorweggenommen werden, dass die Lesetätigkeiten in der Tintentrilogie nicht eindeutig dem spielenden Lesen zugeordnet werden können. Es gilt herauszufinden, in welchen Punkten Übereinstimmungen zu finden sind und wie sich die Differenzen erklären lassen. Dies soll anhand der Betrachtung der einzelnen Definitionspunkte des Spiels genauer untersucht werden.

²⁵⁷ Ebd., S. 452.

So ist bereits der erste Punkt, die freiwillige Teilnahme, nicht einfach zu beantworten. Es sei an dieser Stelle noch einmal auf Gerard Genette und die Theorie der diegetischen Ebenen verwiesen. In diesem Kapitel geht es vor allem um das Lesen *innerhalb der* Tintentrilogie und damit um den Leseakt auf diegetischer Ebene und nicht um das Lesen *der* Tintentrilogie, also nicht um das Lesen auf extradiegetischer Ebene. Liest Meggie auf diegetischer Ebene in dem Buch TINTENHERZ, so entfaltet sich dadurch eine neue Ebene, die metadiegetische mit ihrer Metadiegeese, die man sich als das Universum des Buches vorstellen muss, welches in diesem Fall die Tintenwelt darstellt. Während sich die Protagonistin Meggie freiwillig dazu entscheidet am Spiel teilzunehmen, indem sie das Buch TINTENHERZ liest und so in die Metadiegeese - die Tintenwelt - einsteigt, befinden sich alle anderen Charaktere zumeist in einem ambivalenten Verhältnis zum Text. Denn während manchen der Figuren in der Tintentrilogie (so zum Beispiel Orpheus, Elinor, Staubfinger) ihr unbedingter Wunsch des Eintritts in die Tintenwelt aufgrund mangelnder Fähigkeiten für lange Zeit verwehrt bleibt und sie auf andere angewiesen sind, die sie teilnehmen lassen, werden andere (vor allem Mo und Resa) gerade zu diesem Übertritt in die Metadiegeese gezwungen. Und auch der Austritt aus der Tintenwelt erweist sich in allen Fällen als zu schwierig, um freiwillig genannt zu werden. Schließlich verliert der Austritt aus der Tintenwelt mit fortlaufender Handlung immer mehr an Bedeutung. Während zu Beginn der Tintentrilogie vor allem der Austritt von Meggies Mutter Resa thematisiert wird, liegt bald der weit größere Teil der Aufmerksamkeit auf den Möglichkeiten des Eintritts in die Tintenwelt. Der zweite und dritte Teil der Trilogie spielt hauptsächlich in der Tintenwelt, nachdem Meggie, Mo und Resa aus ihrer Diegeese in die Metadiegeese des Buches gelesen worden sind, wobei zu beachten ist, dass die Diskussionen der Protagonisten um ihre Rückkehr in ihre Realität mit dem Fortgang der Geschehnisse zunehmend verebben, beziehungsweise eine andere Richtung bekommen. Mo, der anfänglich und vor allem in seiner Realität dem Buch TINTENHERZ und der Tintenwelt sehr feindselig gegenüber stand, ist gegen Ende der Trilogie derjenige, der die Tintenwelt gegen die Angriffe von Resa verteidigt und Resa scheint bald die einzige zu sein, die in ihre Realität zurückkehren will. Die Frage nach den Möglichkeiten einer Rückkehr stellt sich also kaum, da vor allem Mo und Meggie dem Drängen Resas auszuweichen scheinen.

Allerdings muss ebenfalls beachtet werden, wie kontrovers und wechselhaft die Charaktere der Tintenwelt und ihrem eigenen Verbleib in ihr gegenüberstehen. Ein gutes Beispiel hierfür bieten die Eltern von Meggie. Resa wurde im ersten und unbeabsichtigten Vorleseakt Mos in die Welt des Buchs gelesen. Ihr Aufenthalt in der Tintenwelt war also erzwungen und - so erfährt man im Laufe der Geschichte - alles andere als glücklich. Sie wurde die Magd von Capricorn, dem Bösewicht des ersten Teils der Trilogie, der sie jahrelang unterdrückte. Und trotzdem schwingt, als sie Meggie nach ihrer Rückkehr von der Tintenwelt erzählt, mehr als nur ein Hauch Sehnsucht in ihrer Stimme mit. Auch Mo, dessen Übertritt in die Tintenwelt ebenfalls alles andere als freiwillig geschieht und der aufgrund des Verschwindens seiner Frau der Tintenwelt äußerst kritisch gegenüber steht, ändert seine Meinung, als er einige Zeit in der Welt des Buchs verbringt. Während allerdings die Bindung zwischen Mo und der Tintenwelt immer stärker wird, wendet sich Resa nach ihrem neuerlichen Einstieg in die Tintenwelt immer mehr von dieser ab. Schließlich ist es Resa, die dazu drängt in die Realität zurückzukehren und Mo, der sich für die Tintenwelt verantwortlich fühlt und von ihr und den Versuchen sie zu retten nicht mehr ablassen kann.

Dieses äußerst wechselhafte und ambivalente Verhältnis zur Tintenwelt erinnert an das Phänomen der Lesesucht, welches seit dem 18. Jahrhundert zum Anlass für schwere Kritik am Lesen im Allgemeinen genommen wurde. Als Meggie zu Beginn des zweiten Teils der Trilogie dem Drang in die Tintenwelt einzutauchen nicht mehr widerstehen kann, verspürt Mo großen Hass gegen „all die verfluchten Worte, die sein Kind verhext hatten, fortgelockt wie der Rattenfänger im Märchen“²⁵⁸. Der Text - das Buch TINTENHERZ - übt eine derart große Anziehungskraft auf die Protagonisten aus, dass Meggie von seiner Welt unwiderstehlich angezogen wird und vor allem Mo sich nach seinem unfreiwilligen Eintritt in die Tintenwelt nicht mehr von ihr lösen kann. Es ist weiters zu beachten, dass die meisten Übertritte zwischen Diegese und Metadiegeese - also zwischen der Realität von Meggie und der Tintenwelt - unfreiwillig geschehen. Es lässt sich hier eine Übereinstimmung mit dem Drang eines Süchtigen feststellen, der sich ebenfalls unkontrollierbar von dem Objekt seiner Sucht angezogen fühlt. Innerhalb der Tintenwelt schließlich wird über ihre Rückkehr in ihre Realität zwar einige Male diskutiert, aber nur halbherzig wirkende Versuche in diese Richtung unternommen. Zwar geht Mo sogar eine

²⁵⁸ TB, S. 134.

gefährliche Abmachung mit dem hinterlistigen Orpheus ein, um einen Text von ihm zu erhalten, der sie zurück bringen soll, doch ist in diesem Text nur von Resa und Meggie die Rede.²⁵⁹ Die Protagonisten scheinen sich nicht mehr von der Tintenwelt lösen zu können. Gewissermaßen als Zeichen für diese immer stärker werdende Bindung an die Tintenwelt wird Resa in der zweiten Hälfte der Trilogie schwanger. Ihr Sohn - so wird am Ende des dritten Teils in Aussicht gestellt - kommt fünf Monate nach den Ereignissen, die uns in der Tintentrilogie erzählt wurden, zur Welt.²⁶⁰

Ihm, der schließlich nur die Tintenwelt kennt, erzählen die Protagonisten von der Welt, aus der sie in die Tintenwelt kamen. Es ist hier ein Gedanke erkennbar, der sich schon sehr bald in die Diskussionen der Hauptfiguren mischt und der ihren Verbleib in der Tintenwelt zu rechtfertigen scheint. Es ist die Idee der gleichberechtigten Welten, die nebeneinander existieren. Vor allem Staubfinger bringt diesen Gedanken auf, wenn er seine Welt - die Tintenwelt - vor Missbilligungen schützen will und Mo stellt ebendiese Frage, wenn er mit Resa über ihre Rückkehr diskutiert: „Glaubst du tatsächlich immer noch, dass es nur eine wirkliche Welt gibt und die anderen nichts als blasse Ableger sind?“²⁶¹ Die anfängliche Unterscheidung zwischen ihrer Realität und der „Welt aus Papier und Druckerschwärze“²⁶² wird zunehmend in Frage gestellt und damit das Verschwimmen von Realität und Fiktion im Bewusstsein der Protagonisten verdeutlicht. Der Welt aus Worten wird nun ein Universum zugetraut, das sich hinter den Buchstaben verbirgt: „Aber vielleicht gab es tatsächlich etwas hinter der gedruckten Geschichte, eine ganze Welt, die sich veränderte, so wie diese es tat, mit jedem Tag.“²⁶³

Dieser Gedanke, dass ein Buch eine ganze Welt beherbergt, die nicht an die in Druckerschwärze geschriebene Geschichte gebunden ist, findet sich auch in den Romanen des britischen Autors Jasper Fforde wieder, der in seinem Romanzyklus rund um die Agentin Thursday Next ein Universum kreiert, das aus den Welten der Bücher besteht. Thursday Nexts Aufgabenbereich liegt in der Aufklärung von Verbrechen, die in Büchern geschehen sind, wobei jene Verbrechen gemeint sind, die die Handlung des Buches verändern, also nicht Teil der ursprünglichen Handlung sind - so zum Beispiel die

²⁵⁹ Vgl. TT, S. 253.

²⁶⁰ Vgl. TT, S. 737.

²⁶¹ TT, S. 173.

²⁶² TB, S. 38.

²⁶³ TH, S. 561.

Entführung von Hauptfiguren aus ihren Romanen. Im ersten Roman der Reihe flüchtet ein Krimineller in den Roman *Jane Eyre* von Charlotte Brontë. Um ihn zu fassen muss sich Thursday in das Buch lesen, denn auch in diesem Romanzyklus kann die Protagonistin durch lautes Lesen in die Metadiegeese gelangen. Thursday gelangt ins Buch und Rochester, der Geliebte Jane Eyres, erklärt ihr, dass sie sich zwar innerhalb der Welt des Buches frei bewegen können, aber die Handlung des Textes nicht stören dürfen:

Da ich im Buch dann [nach der Hochzeit Jane Eyres mit einer anderen Figur des Textes] nicht mehr vorkomme, können wir tun, was uns beliebt, und ich bin durchaus geneigt, Ihnen zu helfen. Doch wie Sie bereits ganz richtig sagten, dürfen Sie Jane auf keinen Fall beunruhigen oder gar verwirren; dieses Buch in der ersten Person geschrieben. Ich kann mich nur dann davonstehlen, um mit Ihnen zu sprechen, wenn ich in der Geschichte keine Rolle spiele.²⁶⁴

Es sei dieser Roman nur als ein weiteres Beispiel für die Idee der Parallelwelten erwähnt, die die klare Trennung von Realität und Fiktion in Frage stellt und den Gedanken aufwirft, dass jede Welt, auch die des Lesers, nur eine weitere fiktive Welt neben anderen ist. Da es innerhalb dieser Welten jeweils wiederum Bücher gibt, die weitere Welten beinhalten, entsteht daraus die Theorie der unendlichen Geschichte, die Gerard Genette mit seiner Theorie der diegetischen Ebenen angedeutet hat, da er die Unterscheidung in Realität und Fiktion relativiert und stattdessen eine Einteilung in Diegesen vorschlägt. Dabei ist weniger die eine Realität der Ausgangspunkt, als vielmehr die Position des Lesers. Wir als Leser eines Buches stehen außerhalb der Diegeese, sind extradiegetisch. Eröffnet sich innerhalb dieser Diegeese eine weitere Ebene etwa durch eine Erzählung oder ein Buch, so handelt es sich dabei dann um die Metadiegeese, in welcher wiederum eine Meta-Metadiegeese vorgefunden werden kann. Diese Reihe von diegetischen Ebenen lässt sich allerdings theoretisch in beide Richtungen fortführen. Geht man davon aus, dass wir als Leser auch nur Figuren eines Romans sind, so ändert sich unsere Position von der extradiegetischen zu einer diegetischen Ebene.

Durch dieses Aufheben der Einteilung in Realität und Fiktion wird die Bedeutung der eigenen Realität abgeschwächt, da auch sie nur eine weitere fiktive Ebene sein könnte. Gleichzeitig gewinnt die vermeintlich fiktive Welt an Bedeutung, weil sie nun dem Status der eigenen Welt näher gekommen ist. Diese Erfahrung machen nicht nur die Protagonisten der Tintentrilogie, sondern auch Bastian im Roman *Die unendliche*

²⁶⁴ Fforde, Jasper: *Der Fall Jane Eyre*. München: DTV 2010, S. 324.

Geschichte von Michael Ende. Bastian, der anfangs als Leser des Buches DIE UNENDLICHE GESCHICHTE vorgestellt wird und damit also als Leser in der Diegese, öffnet mit dem Aufschlagen des Buches eine neue Welt - Phantásien - und muss bald feststellen, dass nur sein Eingreifen ins Geschehen die Welt des Buches retten kann. Aus Bastians Sicht war er extradiegetischer Leser, doch in Phantásien wird ihm erklärt, dass auch er nur eine Figur eines Buches ist, das gerade gelesen wird. Diese Erkenntnis erlangt er, als „Der Alte vom Wandernden Berg“, der alle Geschehnisse in Phantásien aufschreibt, beginnt, die Geschichte Bastians zu erzählen, der schon von Anfang an als Leser des Buches DIE UNENDLICHE GESCHICHTE Teil Phantásiens war:

Was da erzählt wurde, war seine eigene Geschichte! Und die war in der Unendlichen Geschichte. Er, Bastian, kam als Person in dem Buch vor, für dessen Leser er sich bis jetzt gehalten hatte! Und wer weiß, welcher andere Leser ihn jetzt gerade las, der auch wieder nur glaubte, ein Leser zu sein - und so immer wieder bis ins Unendliche!²⁶⁵

Interessant ist, dass auch Atréju, der Held des Buches DIE UNENDLICHE GESCHICHTE, dessen Abenteuer Bastian lesend miterlebt, selbst erkennen muss, dass er nur eine Figur eines Buches ist und ihm mit Bastian sein Leser gegenübersteht.²⁶⁶ Diese Erkenntnis erlangt Atréju von der „Stimme der Stille“ im „Südlichen Orakel“:

Wir sind nur Figuren in einem Buch,
und vollziehen, wozu wir erfunden.
Nur Träume und Bilder in einer Geschicht',
so müssen wir sein, wie wir sind,
und Neues erschaffen - wir können es nicht,
kein Weiser, kein König, kein Kind.
Doch jenseits Phantásiens gibt es ein Reich,
das heißt die Äußere Welt,
und die dort wohnen - ja, sie sind reich,
um sie ist es anders bestellt!
[...]
Sie alle haben seit Anbeginn
die Gabe, Namen zu geben.²⁶⁷

Die Erkenntnis selbst nur eine Figur eines Buches zu sein, erfolgt also auf mehreren Ebenen. In der Tintentrilogie impliziert sie - wie bereits erwähnt - eine Rechtfertigung des

²⁶⁵ Ende, Michael: *Die unendliche Geschichte*. München: Piper 2010, S. 188.

²⁶⁶ Vgl. ebd., S. 99 - Das erste Mal stehen Bastian und Atréju sich im „Zauber Spiegel Tor“ gegenüber.

²⁶⁷ Ebd., S.109.

Verlangens der Protagonisten in der Tintenwelt bleiben zu können und könnte somit als Anzeichen einer Lesesucht gesehen werden, da nur Resa diejenige zu sein scheint, die tatsächlich zurück in ihre Realität will und schließlich auch zum Vorleser Orpheus geht, damit dieser die zurück liest. Da Orpheus allerdings mit den Bösewichten sympathisiert, entstehen durch den Deal, den Mo mit Orpheus vereinbart, noch mehr Probleme, denn Orpheus möchte den toten Staubfinger zurückholen, indem er dem Tod stattdessen Mo anbietet.²⁶⁸

Die Figur des Todes, der Mo in weiterer Folge begegnet und die sich ihm als die „Große Wandlerin“ vorstellt²⁶⁹, ist vor allem in Hinblick auf die Regeln und die Begrenzungen des Spiels interessant. Das Buch gibt den Rahmen vor, in dem sich die Teilnehmer bewegen können. Der Autor legt durch das Verfassen des Buches den Rahmen des Spiels fest, gleichzeitig lässt sich die Welt aber sowohl durch Handlungen, als auch durch die Fähigkeit des Vorlesers, verändern und beeinflussen. Die „Große Wandlerin“ hingegen scheint über den Regeln und Abgrenzungen der Tintenwelt zu stehen und sich der Macht der Vorleser nicht beugen zu müssen. Sie kann in Anbetracht des Vergleichs mit dem Spiel als Schiedsrichter verstanden werden. Er existiert nur in Verbindung mit dem Spiel und muss den Regeln des Spiels ebenfalls folgen, dennoch hat in letzter Instanz er das Sagen über den Verlauf des Spiels und kann bis zu einem gewissen Grad seinen Verlauf steuern. So ist es die „Große Wandlerin“, die sich den von Orpheus verfassten und vorgelesenen Worten, die Mo töten sollen, widersetzt und Mo sogar im Kampf gegen den Natternkopf hilft, weil das leere Buch²⁷⁰, das er für den Natternkopf binden musste und das ihn unsterblich macht, das einzige ist, das die „Große Wandlerin“ „fesseln kann“, weil „seine Seiten mit weißem Schweigen gefüllt“ sind.²⁷¹ Regiert die „Große Wandlerin“ über das Reich der Wörter, so entzieht sich das leere Buch, in dem nichts steht als der Name des Natternkopfes, ihrer Macht.

Die Begrenzungen des Spiels sind seine Regeln, der Raum und die Zeit. Diese finden ihre Begrenzung im Text einerseits im Medium Buch, andererseits in der Struktur des Textes

²⁶⁸ Vgl. TT, S. 260.

²⁶⁹ Vgl. TT, S. 259.

²⁷⁰ Das leere Buch symbolisiert die uneingeschränkte Phantasie, das absolut Unbestimmte, die Unendlichkeit der Möglichkeiten. Indem nun in diesem leeren Buch nur der Name des Natternkopf steht, bezieht sich diese Unendlichkeit auf ihn. Zum leeren Buch; Vgl. Blumenberg, Hans: *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt/M: Suhrkamp 2007, S. 300-324.

²⁷¹ Vgl. TT, S. 260.

und den selektierten und kombinierten Elementen aus der Realität, aus denen er konstruiert wurde. Beim Lesen Cornelia Funkes Tintentrilogie haben wir unwillkürlich mehrere Autoren und Leser auf verschiedenen Erzählebenen vor uns. So kann Cornelia Funke als die extradiegetische Autorin der Tintentrilogie, ihr Umgang mit Elementen ihrer Realität und unsere Leistung beim Leseakt betrachtet werden oder aber - und diese Perspektive ist dem Thema dieser Arbeit weit zuträglicher - es rücken Fenoglio als Schriftsteller des Buches TINTENHERZ, seine damit erschaffene Metadiegeese - die Tintenwelt - und das Lesen und seine Auswirkungen in den Vordergrund.

Als die Protagonisten in die Tintenwelt eintreten und ihre Beschaffenheit betrachten, fallen ihnen rasch die Ähnlichkeiten zu ihrer eigenen Realität auf: „Wie viel hatte Fenoglio seiner eigenen Wirklichkeit abgeschaut und wie viel erfunden? Alles schien so vertraut und fremd zugleich.“²⁷² Die Protagonisten erkennen, dass die Tintenwelt aus Elementen ihrer eigenen Realität besteht, die der Autor beim Verfassen des Buches selektierte und gewissermaßen zu einer anderen Welt zusammenbaute. Es sind dem Leser durch diese Selektion Vorgaben und Begrenzungen ihrer Phantasietätigkeit gegeben. Dennoch entstehen gerade durch diese Eingrenzungen Möglichkeiten und Lücken zwischen den selektierten Elementen, die es vom Lesenden zu füllen gilt. Und erst durch dieses Ausfüllen der Leerstellen ist die Irrealisierung des Lesenden und sein Einstieg beziehungsweise Verbleib in der fiktiven Welt möglich.

In der Tintentrilogie wird diese Rolle des Lesenden als Mitspieler natürlich auf die Spitze getrieben, da sie in der Lage sind, durch das laute Lesen eines von einem Schriftsteller verfassten Textes, die Tintenwelt zu verändern und den Verlauf der Geschehnisse zu beeinflussen. Dennoch lässt sich die Tintenwelt nicht vollkommen steuern und scheint sich gegen die Eingriffe der Lesenden zu wehren, indem sie die von den Lesenden beabsichtigen Folgen ihrer Worte wiederum beeinflusst. Es lässt sich hier eine agônale Bewegung beobachten: Leser und Schriftsteller scheinen gegen die Tintenwelt zu kämpfen, wodurch sie sich gegenseitig beeinflussen und neue unerwartete Wendungen im Textgeschehen zu verzeichnen sind. Staubfinger äußert sich einmal erobert über diese Verwirrungen, die durch die „Eindringlinge“ entstehen: „Diese Welt spinnt ihre Fäden selber. Ihr verwirrt sie nur, zertrennt sie, fügt zusammen, was nicht zusammengehört,

²⁷² TB, S. 126.

anstatt das Verbessern denen zu überlassen, die in ihr leben.“²⁷³ Immer wieder zeigen Textstellen wie diese, dass der Tintenwelt ein eigener Charakter zugesprochen wird. Dieser Spalt zwischen den Lesenden und der Tintenwelt lässt sich mit dem Konflikt von Textwelt und Lesererwartung erklären, den Iser im Zusammenhang mit *agôn* beschreibt.²⁷⁴ Die Leseerwartung der Protagonisten wird durch den für sie ungünstigen Verlauf der Geschehnisse verletzt. Beim Versuch ihre Leseerwartungen und den Verlauf der Geschehnisse in Einklang zu bringen, stoßen sie jedoch immer wieder auf neue Hindernisse, die ihnen die Tintenwelt in den Weg zu legen scheint. Allerdings wird die Teilnahme der Protagonisten am Text und seiner Welt erst durch diese Unstimmigkeiten ermöglicht, weil sie die notwendige Motivation dazu bieten. Die Unvorhersehbarkeit - *alea* - ist daher notwendig für die Teilnahme des Lesenden am Text, weil erst durch sie neue Brüche in der Leseerwartung entstehen, wodurch wiederum die Beteiligung des Lesenden provoziert wird und der Ausgang des Spiels beziehungsweise des Textgeschehens unvorhersehbar bleibt.

So wie das Spiel trotz aller Regeln und Beschränkungen dem Spielenden dennoch einen gewissen Raum für selbstständiges Handeln ermöglichen muss, bietet auch der Text dem Lesenden eine gewisse Offenheit, die es überhaupt erst ermöglicht am Text teilzunehmen. Diese Offenheit stellen die Leerstellen und Unbestimmtheitsgrade im Text dar, die die Beteiligung des Lesenden auslösen. Ein extremes Beispiel für ein solches Ausfüllen einer im Text gekennzeichneten Leerstelle stellt Mo dar, der während seines Aufenthalts in der Tintenwelt immer mehr die Rolle der Figur des Eichelhäfers annimmt. Der Eichelhäfer ist eine Figur, die Fenoglio innerhalb der Tintenwelt erfunden hat, um den Bewohnern der Tintenwelt Mut zu machen. Der Eichelhäfer kann als ein Robin Hood verstanden werden, der allerdings nur in den Liedern der Spielleute vorkommt. Interessant ist, dass Fenoglio Mo als „Schnittmuster“²⁷⁵ für diese Figur verwendet hat. Mo füllt mit seiner Verwandlung eine Leerstelle aus, die ihm auf den Leib geschneidert wurde. Er wird zunehmend zum Eichelhäfer, der nicht mit Worten das Böse bekämpft, sondern mit „Taten“²⁷⁶ und diese Verwandlung geht so weit, bis er voll und ganz in der Rolle des Eichelhäfers aufgeht und die Tintenwelt als seine neue Heimat betrachtet: „Selbst sein eigener Name klang fremd

²⁷³ TT, S. 288.

²⁷⁴ Vgl. Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 448.

²⁷⁵ TT, S. 68.

²⁷⁶ TT, S. 310.

und unwahr, und er wusste, hätte es eine Hand gegeben, die Fenoglios Buch für alle Zeit hätte zuschlagen wollen, er hätte sie aufgehalten.“²⁷⁷

Die vierte Eigenschaft des Spiels nach Caillois ist jene der Unproduktivität. Wie bereits ausgeführt, verfolgt der Spieler mit seiner Tätigkeit keinen Zweck, der außerhalb des Spiels liegt. Und auch der spielende Leser, liest nur um zu lesen, um sich „in den Text zu begeben“. Liest der Lesende, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen, das außerhalb des Textes liegt, so ist er kein spielender Leser mehr, weil er sich nicht auf den Text einlässt, sein Bewusstsein nicht auf den Text, sondern auf etwas lenkt, das außerhalb des Textes steht, wodurch ihm der wahre Sinn des Textes, seine Wirkung, verborgen bleibt.

Auf den ersten Blick wirkt das Lesen der Protagonisten in der Tintentrilogie alles andere als zweckfrei. Sie lesen, um sich in die Welt des Buches zu befördern, beziehungsweise um diese zu verändern. Doch liegen all diese Absichten - der Eintritt in die Tintenwelt, die Einflussnahme auf die Geschehnisse in der Tintenwelt, der Versuch Meggies Mo mit ihrer Vorlesefähigkeit zu retten - nicht *außerhalb* des Textes. Es geht stets darum, am Text teilzunehmen, seine Leerstellen zu füllen und die spielerischen Möglichkeiten, die der Text dem Leser bietet, zu nutzen. Erst durch diese zweckfreie Teilnahme am Text, ist es den Lesenden möglich, sich zu irrealisieren und in die Gegenwart des Vorgestellten zu bringen. Schon zu Beginn der Tintentrilogie wird dieser Zustand der Irrealisierung des Lesenden thematisiert, wenn Meggie Mo in dessen Lektüre eines Buches stört: „Ihr Vater hob den Kopf und blickte sie abwesend an, wie immer, wenn sie ihn beim Lesen unterbrach. Es dauerte jedes Mal ein paar Augenblicke, bis er zurückfand aus der anderen Welt, aus dem Labyrinth der Buchstaben.“²⁷⁸ Stellt die Irrealisierung zu diesem Zeitpunkt noch ein rein mentales Herausgehobensein aus seinem Alltag dar, so wird diese Erfahrung schon sehr bald durch den physischen Eintritt in die andere Welt verdeutlicht.

Der letzte Definitionspunkt des Spiels nach Caillois betrifft das Bewusstsein für das Spiel. Dabei ist nicht unbedeutend, dass Caillois zwischen Spielen unterscheidet, die offensichtlich Regeln bedürfen und jenen, die scheinbar ohne Regeln auskommen. Im Unterschied zu Spielen wie Brettspielen oder Kartenspielen, handelt es sich bei der zweiten Gruppe um Spiele, die eine „freie Improvisation voraussetzen und deren Hauptanziehungskraft in dem Vergnügen liegt, eine Rolle zu spielen, sich so zu verhalten,

²⁷⁷ TT, S. 405.

²⁷⁸ TH, S. 11.

als ob man der oder jener [...] sei“²⁷⁹. In dieser zweiten Kategorie, so Caillois, ersetze die Fiktion die Regel. In diesen Spielen der Imagination scheint es keine Regeln zu geben, oder, um es bildlich auszudrücken, die fiktive Welt scheint grenzenlos. Wie bereits erörtert, zeichnet sich jedes Spiel durch gewisse Regeln aus. Auch das Puppenspiel eines Kindes ist durch die Fiktion selbst begrenzt. Die Vorstellung selbst bringt Begrenzungen mit sich, denn im Spiel muss sich der Spielende selbst stets seiner Spieltätigkeit bewusst sein.

Wohingegen der Spieler jedesmal, wenn das Spiel darin besteht, das Leben nachzuahmen, einerseits Regeln erfinden und einhalten kann, wie sie die Wirklichkeit nicht in sich birgt, andererseits das Spiel aber von dem Bewußtsein begleitet wird, daß die eingenommene Haltung etwas Scheinbares oder einfach Mimik ist.²⁸⁰

Und an anderer Stelle heißt es bei Caillois: „Das Kind, das Eisenbahn spielt, kann sehr gut den Kuß seines Vaters zurückweisen und ihm klarmachen, daß man eine Lokomotive nicht küsst; es will ihm deshalb keineswegs vortäuschen, eine wirkliche Lokomotive zu sein.“²⁸¹ Der Als-Ob Charakter des *mimicry* und auch des Textes, setzt immer auch das Bewusstsein für den fiktionalen Charakter des Spieles oder des gelesenen Textes voraus. Und dieses Bewusstsein um seine Rolle als Spielender schränkt sein Spiel ein und gibt ihm seine Form.

In der Tintentrilogie wird dieses Bewusstsein immer wieder angesprochen und in Frage gestellt. So wird die Grenze zwischen Realität und Fiktion durch den bereits erwähnten Gedanken der unendlichen Geschichte relativiert. Funke lässt ihre Figuren darüber zweifeln, welche Welt die reale ist beziehungsweise, ob es so etwas wie eine reale Welt überhaupt gibt. Zwar ist es immer wieder Teil der Unterhaltungen der Protagonisten, sich gegenseitig von der Fiktionalität der Tintenwelt zu überzeugen, der Zweifel darüber schwingt aber zu gleichen Teilen mit. Und vor allem Staubfinger ist von Anfang an davon überzeugt, dass seine Tintenwelt nicht bloße Fiktion ist, sondern den gleichen Stellenwert hat, wie die Realität von Meggie und Mo. So verteidigt der Junge Farid, den Mo aus dem Buch TAUSENDUNDEINE NACHT herausgelesen hat und der seitdem an Staubfingers Seite geblieben ist, Staubfingers lange Abwesenheit vor dessen Ehefrau, indem er ihr die Existenz von Parallelwelten zu erklären versucht: „Er war in einer ganz anderen Welt! Sie

²⁷⁹ Caillois: *Die Spiele und die Menschen*, S. 15.

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Ebd., S. 30.

ist genauso echt wie diese. Es gibt viele, ganz viele Welten, sie sind alle verschieden, und in den Büchern sind sie aufgeschrieben.“²⁸² Das Bewusstsein für die fiktionale Beschaffenheit der Tintenwelt verschwindet zunehmend und so zweifelt auch Mo mehr und mehr an, dass die Tintenwelt nur aus Buchstaben bestehen sollte:

Es tat gut zu reiten, einfach nur zu reiten, während die Tintenwelt sich vor ihnen entfaltete wie ein kunstvoll zusammengelegtes Papier. Und mit jeder Meile zweifelte Mo mehr daran, dass all diese wirklich erst durch Fenoglios Worte entstanden war. War es nicht viel wahrscheinlicher, dass der alte Mann nur ein Berichterstatter gewesen war, der von einem winzigen Ausschnitt dieser Welt erzählt hatte, einem Bruchteil, den sie schon lange hinter sich gelassen hatten?²⁸³

Die Tintenwelt wirkt wie eine Droge auf die Protagonisten. Wie bereits in Hinblick auf die Freiwilligkeit der Teilnahme der Protagonisten am Geschehen in der Tintenwelt erörtert, weisen ihr Verhalten und der Verlust des Bewusstseins für die Fiktionalität auf eine Lesesucht hin. Vor allem Mo und Meggie möchten in der Tintenwelt bleiben und Resas Wunsch in ihre Realität zurück zu kehren, scheint nach der Geburt ihres Sohnes zu verblasen.

Wie bereits erwähnt lassen sich die vier Haltungen, die von Iser auf Grundlage Caillois Einteilung des Spiels in Hauptrubriken formuliert wurden, auch in der Tintentrilogie wieder finden. So stellt *agôn* die Auseinandersetzung zwischen Leser und Text dar²⁸⁴, durch den überhaupt erst jene Risse im Text entstehen, die die Teilnahme des Lesenden und in weiterer Folge seine Irrealisierung ermöglichen.

Alea bezeichnet die Unvorhersehbarkeit des Spiels und des Textgeschehens, wodurch der Text überraschend und seine Tintenwelt unkontrollierbar bleiben. *Alea* wirkt der Bewegung des *agôn* entgegen, das die Spieldifferenz und damit den Riss zwischen Text und Leser zu überwinden strebt. So verstärkt *alea* diese Differenzen und sichert auf diese Weise die konstante Teilnahme des Lesers am Text.

Die Haltung des *mimicry* spielt im Text in mehrfacher Hinsicht eine gewisse Rolle. Denn der spielende Leser versetzt sich alsbald in den Als-Ob Charakter des Textes hinein. Der Leser muss so tun, als ob die Zeichen des Textes sich auf etwas bezögen, das es tatsächlich gibt, obwohl sie in Wirklichkeit etwas bezeichnen, das sich gerade dadurch

²⁸² TB, S. 299.

²⁸³ TT, S. 470.

²⁸⁴ Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 448.

auszeichnet, dass es nicht real ist.²⁸⁵ Außerdem kann sich der spielende Leser durch seine Teilnahme am Text in eine andere Rollen begeben und macht auf diese Weise Erfahrungen, die ihm in seiner Realität verwehrt bleiben würden. „’Spielen’ kann [...] auch ‚simulieren‘ heißen, eine Simulation von Wirklichkeit sein“²⁸⁶, heißt es bei Thomas Anz. So können im Spiel Situationen erprobt und durchgespielt werden, ohne die realen Risiken fürchten zu müssen. Werner Graf bezeichnet diese Funktion des Lesens als „mentale[n] Kuraufenthalt [der auf] eine realitätstüchtige Rückkehr in den Alltag vorbereitet“²⁸⁷. Auf diese Wirkung des Lesens kann auch die Bedeutung des kindlichen Spielens zurückgeführt werden. Für Freud resultiert das Verlangen des Kindes zu spielen vor allem aus „dem einen Wunsche, der das Kind erziehen hilft, vom Wunsche: groß und erwachsen zu sein. Es spielt immer ‚groß sein‘, imitiert im Spiele, was ihm vom Leben der Großen bekannt geworden ist.“²⁸⁸

In der Tintenwelt wird *mimicry* als das Bedürfnis sich zu verkleiden und in die Rolle eines anderen zu schlüpfen vor allem deutlich, wenn sich Meggie vor ihrem Übertritt in die Tintenwelt verkleidet, um in der anderen Welt nicht aufzufallen.²⁸⁹ Als Mo in die Tintenwelt kommt und die Rolle des Eichelhäfers annimmt, bekommt er die Maske des Eichelhäfers überreicht, die in den Liedern der Spielleute als Symbol für die Heldentaten des Eichelhäfers besungen wird. „Mo drehte die Maske schweigend in seinen Händen. Für einen seltsamen Moment wollte er sie überstreifen, als hätte er das schon viele Male getan.“²⁹⁰ Und auch das Schwert, dem er zuerst ablehnend gegenüber steht, welches er dann aber doch annimmt, symbolisiert seine Verwandlung in den Eichelhäfer, denn, so Meggie: „Vielleicht würde der Eichelhäfer nach dem Schwert greifen, aber bestimmt nicht ihr Vater.“²⁹¹

Später, als Mo sich auf den Weg in die Burg des bösen Königs macht, um mit dem Bibliothekar dort zu reden, verkleidet er sich als Buchbinder und zieht die schwarzen Kleider an, die den Buchbinder als solchen in der Tintenwelt auszeichnen.²⁹² Interessant ist, dass Mo zu diesem Zeitpunkt bereits derart in der Rolle des Eichelhäfers aufgegangen

²⁸⁵ Vgl. ebd., S. 230.

²⁸⁶ Anz: *Literatur und Lust*, S. 41.

²⁸⁷ Graf: *Die Erfahrung des Lese Glücks*, S. 195.

²⁸⁸ Freud: *Der Dichter und das Phantasieren*, S. 38.

²⁸⁹ Vgl. TB, S. 111.

²⁹⁰ TB, S. 686f.

²⁹¹ TB, S. 645; vgl. auch TB 654.

²⁹² Vgl. TT, S. 45-53.

ist, dass er sich als Buchbinder verkleiden muss, obwohl er doch in seiner „alten“ Welt gerade diesen Beruf ausgeübt hatte. Als er auf der Burg in Gefahr ist, erkannt zu werden, verflucht er seine Neugierde und Dummheit:

Wie hatte er nur glauben können, dass er die Rolle, die ihn in dieser Welt erwartet hatte, einfach ablegen konnte, indem er ein paar schwarze Kleider anzog? Wie hatte er glauben können, dass er mit Haut und Haar in dieser Geschichte stecken und auf der Burg von Ombra trotzdem für ein paar Stunden wieder Mortimer, der Buchbinder, sein könnte?²⁹³

Mo ist schon derart stark mit der Rolle des Eichelhäfers verwoben, dass er nicht mehr der Mortimer, der er früher war, sein kann.

Mos Verwandlung in den Eichelhäfer kann jedoch nicht nur als Ausdruck des *mimicry* verstanden werden, sondern auch dem *ilinx* zugeordnet werden. Der Reiz an derartigen Spielen besteht nach Caillois darin, „für einen Augenblick die Stabilität der Wahrnehmung zu stören und dem klaren Bewußtsein eine Art wollüstiger Panik einzuflößen“²⁹⁴. Es gehe weiters darum „sich in einen tranceartigen Betäubungszustand zu versetzen, der mit kühner Überlegenheit die Wirklichkeit verleugnet“²⁹⁵. Diese tranceartigen Zustände können einerseits durch rasante Bewegungen (wie zum Beispiel Drehen, Stürzen, Beschleunigung) hervorgerufen werden. Andererseits gibt es aber auch den „Rausch moralischer Art, eine plötzliche das Individuum ergreifende Besessenheit“²⁹⁶. Vor allem diese zweite Art des Rausches ist in Hinsicht auf das Lesen interessant. Denn nicht nur kann diese „Besessenheit“ als Grund für die Verwandlung Mos in die Figur des Eichelhäfers gesehen werden, die schließlich eine Erfahrung des Sich-Selbst-Verlierens darstellt, sondern auch in der Motivation mit der er die Belange des Eichelhäfers verfolgt. Denn diese Wohltaten sind trotz ihres edlen Charakters - Mo kämpft vergleichbar mit Robin Hood gegen den bösen König und für das Volk - gewaltsam. Und gerade diese Verknüpfung der Trance mit dem „normalerweise unterdrückten Hang zur Unordnung und zur Zerstörung“²⁹⁷ sieht Caillois als symptomatisch für das Rauschspiel. Anz fasst diese Theorie des Rauschspiels auf und wendet sie, in Anlehnung an Csikszentmihalyis Flow-Begriff, auf die hypnoseartige Wirkung von Literatur an. Denn „schon rhythmisch

²⁹³ TT, S. 97.

²⁹⁴ Caillois: *Die Spiele und die Menschen*, S. 32.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Ebd., S. 33.

²⁹⁷ Ebd.

gegliedertes Sprechen kann eine Art narkotische Wirkung haben“²⁹⁸. Dass für diesen Effekt vor allem das Vorlesen eine besondere Bedeutung hat, soll an dieser Stelle nur erwähnt und im folgenden Kapitel näher besprochen werden.

²⁹⁸ Anz: *Literatur und Lust*, S. 55.

5. Die Magie des Lesens in der Tintentrilogie

Nachdem nun ausführlich auf die Funktionen des Lesens und die Besonderheiten des kindlichen Lesens eingegangen, sowie ein Vergleich zwischen Lesen und Spiel angestellt wurde, soll nun abschließend beleuchtet werden, weswegen gerade dem Vorlesen in der Tintentrilogie eine derart zentrale Rolle zukommt. Es ist dabei wichtig eine dem Begriff des Lesens zukommende Dreiteilung zu beachten. Dabei unterscheidet sich das Vorlesen vom alteuropäischen lauten Lesen und dieses wiederum vom stillen Lesen der Neuzeit. Es soll nun der Betrachtung des Lesens in der Tintentrilogie eine historische Betrachtung des lauten und des stillen Lesens vorangehen, um ihre Funktionen und Wirkungen aufzuzeigen, die sich im Leseakt der Tintentrilogie wieder finden und die Aufschluss darauf bieten, worin die magische Fähigkeit des Vorlesers begründet liegt.

5.1. Vom alteuropäischen lauten Lesen zum neuzeitlichen stillen Lesen

In der Zeit vor dem Buchdruck war der Großteil der Bevölkerung des Lesens nicht mächtig und Bücher waren ein kostspieliges Luxusgut. Auch lange nach Erfindung des Buchdrucks war Analphabetismus ein weit verbreitetes Problem. Aus diesen Gründen war der Akt des Vorlesens bis ins 19. Jahrhundert herein oftmals eine Notwendigkeit um in den Genuss von geschriebenen Texten zu kommen. Auf diese Weise kam es zu Zusammenkünften, die Zuhörern die Möglichkeit gaben, Literatur zu erfahren. Das Vorlesen des alten Europas hatte eine gemeinschaftsbildende Wirkung. So wurde in Zigarrenfabriken im Kuba und in den Vereinigten Staaten des 19. Jahrhunderts den Arbeitern vorgelesen. Um das Arbeiten für die Angestellten angenehmer zu gestalten und ihnen Ideen zu geben, „die sie im Kopf wälzen und sich zu eigen machen konnten“²⁹⁹, wurde ein Vorleser organisiert, der aus verschiedenen Werken der Weltgeschichte rezitierte. Doch auch schon früher - in den Klöstern des Mittelalters - fanden Vorlesungen statt, die der Belehrung und dem Studium der heiligen Schrift dienen sollten. Während außerhalb des Klosters zu jener Zeit vor allem die mündliche Wiedergabe von

²⁹⁹ Manguel: *Eine Geschichte des Lesens*, S.138.

Minneliedern üblich war, kam es auch vor, dass vor allem bei Hof „Bücher laut für die Familie und deren Freunde vorgelesen“³⁰⁰ wurden.

Allerdings muss hier eine Unterscheidung zwischen dem Akt des Vorlesens und dem lauten Lesen getroffen werden. Als das körperliche Lesen ist jenes laute Lesen zu verstehen, das im alten Europa abseits vom Akt des Vorlesens betrieben wurde. Im Gegensatz zum Vorlesen diente das laute Lesen nicht der gemeinschaftlichen Erfahrung eines Textes. Überhaupt ging es weniger um das Verstehen des Textes als vielmehr darum, sich den Text einzuverleiben und das Buch körperlich wahrzunehmen. Manguel beschreibt diese sinnliche Beziehung zum Buch sehr bildhaft, wenn er ausführt:

Der Akt des Lesens stellt eine intime, körperliche Beziehung zum Buch her, an der alle Sinne teilhaben: Die Augen sammeln die Wörter von der Seite auf, in den Ohren hallen die Geräusche der gelesenen Laute wider, die Nase inhaliert den vertrauten Geruch von Papier, Leim, Pappe oder Leder, die Fingerkuppen streichen zärtlich über das raue oder glatte Papier, über den harten oder weichen Einband, selbst der Geschmackssinn ist manchmal beteiligt, wenn der Leser den Finger befeuchtet.³⁰¹

Das laute Lesen bindet noch viel mehr als das heute übliche stille Lesen den Körper in den Leseakt ein. Erich Schön beschäftigte sich ausführlich mit der Bedeutung des körperlichen Lesens. So beschreibt Schön die laute Artikulation des Gelesenen als nur „ein Beispiel für die höhere Beteiligung des Körpers am Leseerlebnis“³⁰². Andere Formen des körperlichen Lesens können etwa die stehende Haltung des Lesenden oder das Verfolgen der gelesenen Stelle mit dem Finger darstellen. Die Einbindung des Körpers in den Leseakt macht eine „exhaltierende, enthusiastisierende Wirkung“³⁰³ der Lektüre möglich. Beim körperlichen Lesen, so Schön, liege ein anderes Prinzip der Wirkung von Literatur vor als beim stillen Lesen, da der körperliche Vollzug eines Textes den Körper des Lesenden in bestimmter Weise in Bewegung bringe.³⁰⁴ Denn wo sich beim stillen Lesen der Verstand einschaltet, um das Gesehene Wort in Sinn zu verwandeln, kann der Text im Akt des lauten Lesens durch die Realisation des geschriebenen Lautes und ohne den Umweg über den Verstand beim Lesenden direkt Emotionen auslösen. „Lautes Lesen ist also eine Technik zur

³⁰⁰ Ebd., S. 142.

³⁰¹ Ebd., S. 285f.

³⁰² Schön: *Mentalitätsgeschichte des Lese Glücks*, S. 158.

³⁰³ Schön: *Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlungen des Lesers. Mentalitätswandel um 1800*. Stuttgart: Klett-Cotta 1987, S. 110.

³⁰⁴ Vgl. Schön. *Mentalitätsgeschichte des Lese Glücks*, S. 158.

Steigerung des Rezeptionserlebnisses [sic!], und nicht zur Förderung des Sinnverstehens, sondern zur Erhöhung der sinnlichen Kraft des Leseindrucks.“³⁰⁵

Die Aufklärung steht diesem körperlichen Lesen kritisch gegenüber. Der neuzeitliche Erzieher will seinen lesenden Sprössling diszipliniert wissen und so wurde körperliche Bewegung während des Lesens nicht gerne gesehen. Das neuzeitliche Lesen steht nun ganz im Zeichen der Ratio und des Geistes.

Die historische Differenz besteht darin, daß es nicht mehr um die Erregung eines Affektes beim Leser geht, [...] die durch einen quasi körperlichen Transfer vom Text zum Leser bewerkstelligt wird. Nun geht es vielmehr um die phantasiehafte Teilnahme an einer fiktiven Welt.³⁰⁶

Anstelle des Körpers wird nun im stillen Lesen, „das ‚Innen‘ des Lesenden“³⁰⁷ zur Teilnahme am Gelesenen bewegt und die körperlich fassbare Umwelt wird um den Aspekt der literarischen und damit phantastischen Illusion erweitert³⁰⁸. Diese Teilnahme äußert sich - so Schön - in der Identifikation des Lesenden. Dabei gibt es drei Formen der Identifikation: Die Substitution, die Projektion und die Empathie.

Bei der Substitution handelt es sich um die einfachste Variante, in der „der Leser für sich die literarische ‚Illusion‘ realisiert“³⁰⁹. Es geht hier also noch nicht um die Identifikation mit einer einzelnen Person, sondern vielmehr um das Hineindenken der eigenen Person in die fiktive Welt, um „das fiktive Geschehen aus einer Position innerhalb der fiktiven Welt selbst wahrzunehmen“³¹⁰.

Die zweite Form der Identifikation ist nach Schön die Projektion, bei der es sich um die Identifikation mit einer einzelnen Person handelt. Hier sind vor allem jene Eigenschaften von Bedeutung, die der Lesende sowohl bei sich selbst als auch beim fiktiven Charakter zu erkennen glaubt. Auf diese Weise „nimmt der Leser in seiner Phantasie die Position eines vorgegeben Protagonisten im fiktiven Geschehen ein“³¹¹.

³⁰⁵ Schön: *Der Verlust der Sinnlichkeit*, S. 109.

³⁰⁶ Schön: *Mentalitätsgeschichte des Lese Glücks*, S. 165.

³⁰⁷ Schön: *Der Verlust der Sinnlichkeit*, S. 114.

³⁰⁸ Vgl. Engelsing, Rolf: *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500-1800*. Stuttgart: Metzler 1974, S. 184.

³⁰⁹ Schön: *Mentalitätsgeschichte des Lese Glücks*, S. 166.

³¹⁰ Ebd., S. 167.

³¹¹ Ebd., S. 168.

Als die dritte Form der Identifikation bezeichnet Schön die Empathie. Der empathische Rezipient kann Erfahrungen der Protagonisten wie seine eigenen erfahren und nimmt auf diese Weise am Geschehen teil. Diese Fremderfahrungen sind allerdings erst möglich, wenn der Lesende zwischen „eigener und fremder Identität“³¹² unterscheiden kann.

Für jede Art der Identifikation ist eine „Individuation“³¹³ des Lesers Voraussetzung. Für den Prozess der Identifikation ist es notwendig, dass das lesende Ich sich von der Welt, die ihn umgibt abgrenzt. Vor diesem Hintergrund ist das Aufsuchen von Leseverstecken zu sehen, welches häufig in Texten, in denen der Leseakt thematisiert wird, vorkommt und einer magischen Erfahrung von Literatur vorangehen muss. Ein Beispiel hierfür ist Bastians Rückzug in den Speicher seiner Schule in Michael Endes *Die unendliche Geschichte* oder das nicht nur in der Tintentrilogie vorkommende Verkriechen unter der Bettdecke.

Durch die Abgrenzung von der eigenen Umwelt, wird es möglich, sich mit Phantasie in der einen oder anderen Form in die fiktive Welt zu begeben und damit die Grenze zwischen Realität und Fiktion bis zu einem gewissen Grad verschwimmen zu lassen. Dieser Wunsch sich zu separieren geht sogar so weit, dass er auch den Körper zu verdrängen versucht.

Diese Phantasie ist keine körperlichen Phantasie mehr, die um so wirkungsvoller war, je weniger der Verstand sich dabei einmischte, sondern sie ist jetzt eine Phantasie des Geistes, für die die Körperlichkeit des Lesers eher stört und die unterdrückt werden muß. Sie gelingt am besten, wenn der Leser gewissermaßen vergißt, daß er einen Körper hat.³¹⁴

Der Wandel vom alteuropäischen lauten Lesen hin zum stillen Lesen der Neuzeit brachte zwar einerseits den Verlust der sinnlichen und körperlichen Erfahrung des Gelesenen mit sich, ermöglichte aber gleichzeitig die Heraushebung des Selbst aus der den Lesenden umgebenden Welt zugunsten eines Eintritts in die Welt des Buches. Im folgenden Kapitel soll nun die spezielle Form des Vorlesens in der Tintentrilogie zum Gegenstand der Betrachtung werden.

³¹² Ebd., S. 169.

³¹³ Ebd., S. 170.

³¹⁴ Ebd., S. 165.

5.2. Aspekte des stillen Lesens in der Tintentrilogie

Bei Überlegungen darüber, weshalb dem Lesen in der Tintentrilogie ein magischer Charakter zukommt, drängt sich die Identifikation ins Blickfeld, die Erich Schön einer Dreiteilung in Substitution, Projektion und Empathie unterzieht. Da letztere in Bezug auf die Tintentrilogie keine beachtliche Rolle spielt, soll sie im Folgenden ausgespart und stattdessen die Bedeutung der Substitution und Projektion in Bezug auf die Tintentrilogie Thema dieses Kapitels sein.

Die Bedeutung der Identifikation ist eng mit dem *mimicry* verbunden, das aus dem „Hang des Menschen, sich zu verstellen, zu verkleiden, eine Maske zu tragen, *eine Persönlichkeit darzustellen*“³¹⁵ resultieren. Nach Caillois bestehe das Vergnügen darin, ein anderer zu sein oder für einen anderen gehalten zu werden.³¹⁶ Diesem Hang entspricht vor allem die Projektion, in der sich der Lesende selbst in der Position jenes Protagonisten, dessen Platz er einnimmt, realisiere.³¹⁷ Als eine solche Art der Identifikation kann die Verwandlung Mos in den Eichelhäher gesehen werden, da er den Platz einer bereits vorhandenen Figur einnimmt. Eine Voraussetzung für eine solche Projektion sieht Schön darin, dass Gemeinsamkeiten zwischen der Figur und dem Lesenden vorhanden sein müssen. Da nun die Figur des Eichelhähers nach dem Schnittmuster Mos von Fenoglio geschrieben wurde, fällt es Mo nicht nur leicht diese Ähnlichkeiten zu erkennen, sondern er wird aufgrund der enormen Übereinstimmungen geradezu dazu gezwungen seine Position einzunehmen und so das von Fenoglio erfundene Phantom zu verkörpern. Es wird hier das Prinzip der Projektion auf die Spitze getrieben und versinnbildlicht. Der Lesende, der seine eigenen Eigenschaften in einer Figur der Fiktion wiedererkennt beziehungsweise die Eigenschaften oder das Leben der Figur bis zu einem gewissen Grad anstrebt, denkt sich in die Position des Protagonisten und erlebt so die fiktive Handlung unmittelbar als wäre sie sein eigenes Leben. Mos Übertritt in die Metadiegeese äußert sich als Projektion. Wichtig ist, dass es Mo zwar so vorkommt, als könne er frei handeln, doch ist er in Wirklichkeit stark an die Eigenschaften der Figur gebunden, weshalb der Buchbinder Mo immer mehr hinter dem Räuber Eichelhäher verschwindet. Es lässt sich hierin wiederum eine Brücke zum Spielcharakter des Textes schlagen, da in dieser Rolle, die Mo nun spielt,

³¹⁵ Caillois: *Die Spiele und die Menschen*, S. 28.

³¹⁶ Vgl. ebd., S. 30.

³¹⁷ Schön: *Mentalitätsgeschichte des Leseglücks*, S. 168.

eine Eingrenzung der Handlungsmöglichkeiten stattfindet, worin eine Analogie zu den Regeln eines Spiels gesehen werden kann.

Die Substitution hingegen ist jene Form der Identifikation, in der der Lesende „in seiner Phantasie seine reale Umwelt gegen die der Fiktion vertauscht“³¹⁸. Hier identifiziert sich der Leser also nicht mit einer einzelnen Figur und nimmt deren Platz in der Fiktion ein, sondern erweitert die fiktive Welt um seine eigene Person. Auf diese Weise kann er an den Handlungen teilnehmen und die fiktive Geschichte beeinflussen. Er erlebt nun nicht mehr die Fiktion unter den Bedingungen, die ihm die Figur, in die er sich projiziert, auferlegt, sondern hat einen größeren Spielraum für seine Handlungen. Dieser Form der Identifikation bedienen sich die meisten Protagonisten in der Tintentrilogie. So liest sich etwa Meggie nicht in eine bestimmte Person oder übernimmt eine bestimmte Rolle in der Tintenwelt, vielmehr spielt sie in der Metadiegeese aktiv mit und schafft es sogar mithilfe der Texte des Autors Fenoglio die Tintenwelt durch ihre Fähigkeit des Lesens zu verändern und den Verlauf zu beeinflussen.

Was bei Wolfgang Iser das Ausfüllen von Leerstellen und Unbestimmtheitsgraden war, ist bei Erich Schön die Identifikation. In beiden Theorien denkt sich der Lesende in die Gegenwart des Vorgestellten und agiert dort unter gewissen Voraussetzungen und Beschränkungen.

Erich Schön sieht als eine Voraussetzung für die Identifikation den Rücktritt des körperlichen Lesens zugunsten einer stärkeren geistigen Erfahrung der Fiktion:

Zu Beginn der Neuzeit, konzentriert zur Zeit der Aufklärung, wird der Körper zunehmend vom Leseerlebnis ausgeschlossen, dies ist einerseits ein Verlust an sinnlicher Erfahrung, andererseits aber auch die Voraussetzung für den phantasiehaften Eintritt in Ideenparadiese, z.

B. in den Formen der Identifikationen.³¹⁹

Schön sieht also erst durch den Übergang zum stillen Lesen der Aufklärung das Erlebnis der Identifikation und damit des Hineinlesens ermöglicht. Daraus drängt sich allerdings wiederum die Frage auf, weshalb gerade das laute Lesen nicht nur in der Tintentrilogie als magisch bezeichnet wird und oft dem Vorleser phantastische Fähigkeiten zugerechnet werden. Die nähere Betrachtung der Rauschspiele, die in einem späteren Kapitel folgen

³¹⁸ Ebd., S. 167.

³¹⁹ Ebd., S. 173.

wird, bietet darauf Aufschluss. Allerdings soll ihr die Analyse der Aspekte des lauten Lesens in der Tintentrilogie vorangehen.

5.3. Aspekte des lauten Lesens in der Tintentrilogie

Anhand eines Beispiels aus der Tintentrilogie sollen die Merkmale des körperlichen Lesens verdeutlicht werden. An einer Stelle im ersten Teil der Trilogie wird Meggie gezwungen aus dem Buch TINTENHERZ vorzulesen, um einen weiteren Bösewicht aus der Tintenwelt herauszuholen³²⁰. Dieser Leseakt wird gut vorbereitet: Meggie wird angekleidet und die Gefolgschaft Capricorns versammelt sich, um dem Ereignis beizuwohnen. Obwohl Zuhörer anwesend sind, handelt es sich hierbei nicht um einen Akt des Vorlesens im eigentlichen Sinn, sondern um einen Akt des alteuropäischen lauten Lesens, bei dem es weniger darum ging, anderen den Inhalt eines Textes näher zu bringen, als vielmehr darum, sich selbst den körperlichen Affekten des Textes auszusetzen. Die Körperlichkeit in oben erwähnter Szene einerseits durch ihre Positionierung auf einem Podest, der sie gut sichtbar für alle macht, und andererseits durch das Festhalten des Buches in ihrem Schoß betont. Auch in vielen späteren Situationen in der Tintentrilogie befindet sich der Lesende in einer stehenden Haltung.

Ilinx bietet Anhaltspunkte darauf, weshalb dem lauten Lesen eine derart wichtige Rolle beigemessen wird. Wie bereits erwähnt zielt der Spieler solcher Tätigkeiten darauf ab, einen momentanen Schock zu erfahren, sich aus dem Alltag herauszuheben. Doch wie kann dieser Zustand des Rausches und der Trance im Leseakt erreicht werden?

Caillois führt in seiner Abhandlung vor allem körperliche Tätigkeiten an, die zu einem solchen Zustand führen können. So versetzt einen das Drehen um die eigene Achse bereits in einen Schwindel, ebenso die Fahrt mit einer Achterbahn oder ein schneller Fall. Doch „in hypnose- oder tranceähnliche Zustände kann man sich auch durch Lektüre, im Theater und Kino versetzen lassen“³²¹, führt Anz mit Bezug auf Csikszentmihalyis Theorie des Flow, die bereits an anderer Stelle erwähnt wurde, aus. Besonders interessant im Hinblick auf die große Bedeutung des Vorlesens ist, dass Anz „schon rhythmisch gegliederte[m]

³²⁰ Vgl. TH, S. 538-542.

³²¹ Anz: *Literatur und Lust*, S. 55.

Sprechen [...] eine Art narkotische[r] Wirkung“³²² zuspricht. Schön führt als Begründung für das Rauschpotenzial des lauten Lesens einerseits die veränderte Sauerstoffzufuhr des Gehirns an. Andererseits werden aber „auch verschiedene Bereiche des Gehirns unterschiedlich aktiviert“³²³. Das laute Lesen kann also ebenso wie manch körperliche Betätigung den Menschen in eine Art Trance versetzen, worin ein Grund für das magische Lesen gesehen werden kann.

Der Grund für das Streben des Menschen nach rauschhaften Zuständen, liegt in der Sehnsucht des Menschen nach seiner „Abtrennung vom gewöhnlichen Leben“³²⁴. Der Mensch möchte sich ab und zu aus seinem Alltag herausheben und dies gelingt ihm, indem er sich durch Tänze, Spiele, etwaige Substanzen oder durch die Rhythmik des lauten Lesens in einen Rausch oder Trance versetzt. Der Ursprung für diese Sehnsucht wurde bereits im Kapitel über die Wirkungen und Funktionen des Lesens beschrieben - sei es nun die Sehnsucht Mängel und Triebe auszugleichen, Wünsche erfüllt zu sehen oder seinem Alltag zu entfliehen.

In der stillen Lektüre kann sich der Lesende durch seine Vorstellungsbildung aus sich selbst herausheben und irrealisieren. Im Akt des lauten Lesens kommt es zwar einerseits zu einem Verlust der sinnlichen Erfahrung des Textes, gleichzeitig ist im lauten Lesen jedoch die Möglichkeit der Trance verankert, in den sich der Lesende durch die rhythmische Artikulation der Worte versetzen kann.

5.4. Das Vorlesen in der Tintentrilogie

Die Grundidee von Schrift ist die, Inhalte festzuhalten, um sie anderen Menschen zugänglich zu machen. Auf diese Weise ist jedes geschriebene Wort automatisch Teil eines Dialogs. Geschriebene Sprache kann daher als eine „Teilaufzeichnung von Sprechakten“³²⁵ verstanden werden, wodurch der Text erst durch seine Verlautlichung seine Vollständigkeit erlangt. Schrift besteht aus Zeichen, die Symbole für einen

³²² Ebd. - mit Bezug auf Groos, Karl: *Die Spiele der Menschen*. Jena: Fischer 1899, S. 29f.

³²³ Schön: *Mentalitätsgeschichte des Lese Glücks*, S. 158.

³²⁴ Caillois: *Die Spiele und die Menschen*, S. 15.

³²⁵ Eckardt, Heidemarie: *Das Hörbuch. Mehr als Lektüreersatz*. In: Bohnsack, Petra; Foltin, Hans-Friedrich (Hg.): *Lesekultur. Populäre Lesestoffe von Gutenberg bis zum Internet*. Marburg: Universitätsbibliothek 1999, S. 248.

bestimmten Laut sind. Erst durch die Rückübersetzung in die Laute wird das Werk vollständig. „Mit einem geschriebenen Text konfrontiert, muß der Leser den stummen Buchstaben [...] Stimme verleihen und sie [...] in gesprochene Worte verwandeln - in Geist.“³²⁶ Der Philosoph Konrad Paul Liessmann sieht die „volle Bestimmung“ des Wortes erst dann erfüllt, „wenn es zu Gehör gebracht wird“³²⁷. Diesem Verständnis liege eine „alte magische Vorstellung zugrunde“, nach der die „Macht des Wortes“ an seine lautliche Artikulation gebunden sei³²⁸. Die Macht des Wortes ist jedoch sowohl an die Stimme als auch an den Text gebunden, da erst in der Interaktion von Leser und Text die Irrealisierung des Lesers beziehungsweise die Existenz des Nicht-Gegebenen ermöglicht wird. So betont auch Roger Chartier, dass das „gesprochene Wort eines anderen unabdingbar für die Beziehung zum Geschriebenen“³²⁹ ist.

Vor diesem Hintergrund ist die immer wieder verwendete Metapher des starren Schriftbilds zu verstehen, das erst im lauten Leseakt lebendig wird. Diese Metapher der lebendigen Buchstaben und Wörter wird auch in der Tintentrilogie verwendet, so zum Beispiel, wenn es Meggie so scheint, „als atmeten“³³⁰ die Wörter. Fenoglio, von den Geschehnissen frustriert, schwört an anderer Stelle den Wörtern ab: „Die Zeit der lebenden Worte war vorbei. Tückisch und mörderisch waren sie, blutsaugende tintenschwarze Ungeheuer, die nichts als Unglück gebaren.“³³¹

Weil sich die vollständige Bedeutung des Textes erst im Akt des lauten Lesens zeigt, lesen sich Schreibende häufig ihre Texte laut vor. Erst im lauten Lesen ist der Text in seiner Ganzheit zu begreifen und zu erfassen und erst in der lautlichen Realisierung zeigen sich die Mängel und Stärken - oder schlichtweg der Charakter des Textes. Wo beim stillen Lesen quer gelesen wird und Textstellen übersprungen werden können, muss der Vorlesende alle Details beachten und übernehmen. Auf diese Weise erschließe sich „erst dem, der laut liest [...] die ganze Qualität oder auch Inferiorität eines Textes“³³².

³²⁶ Manguel: *Eine Geschichte des Lesens*, S. 60.

³²⁷ Liessmann, Konrad Paul: *Über Nutzen und Nachteil des Vorlesens - Eine Vorlesung über die Vorlesung*. Wien: Picus 1994, S. 28.

³²⁸ Ebd.

³²⁹ Chartier: *Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit*. Frankfurt/M: Campus 1990, S. 153.

³³⁰ TB, S. 312.

³³¹ TT, S. 59.

³³² Liessmann: *Über Nutzen und Nachteil des Vorlesens*, S. 36.

Weiters besagt oben zitierte Stelle aus Liessmanns Abhandlung über das Vorlesen allerdings auch, dass ein jeder Text unterschiedlich vorgelesen werden kann, so wie er auch unterschiedlich aufgefasst werden kann und oftmals mehrere Interpretationen zulässt. Jeder Vorleser lege sich selbst in den Text, seine Interpretation, die aus seinen Erfahrungen, seinem Wissen, seinem Charakter hervorgeht ³³³. Der Vorleser individualisiert den Text und legt ihn fest. Dadurch hat der Vorleser die Macht, über die Lesegeschwindigkeit, den Tonfall und den Lesestoff bestimmen zu können. Der Zuhörer gibt diese Freiheiten auf, um sich der Darbietung des Vorlesenden hinzugeben. In dieser Hinsicht ordnet sich der Zuhörer also dem Vorleser unter.

Auf diese Weise wird ein gemeinschaftliches Leseerlebnis ermöglicht. Die Zuhörer können zwar nach wie vor den Text nach ihrem persönlichen Gutdünken interpretieren, aber zumindest der erlebte Leseakt ist für alle gleich. So erleben alle Zuhörer das Vorgelesene als Gemeinschaft und das Gruppenbewusstsein wird gestärkt. Im stillen Lesen wird die Ratio zur Teilnahme am Text animiert. Zwar erfährt sich so der Lesende als denkendes Selbst, doch gerade dadurch wird die unmittelbare Erfahrung des Textes und damit das Versinken im Buch erschwert, weil stets der Text selbst zwischen seiner Wirkung und dem Lesenden steht. Der Leser muss immer erst die Zeichen entziffern, um überhaupt erst zu den Leerstellen vordringen zu können, die seine Teilnahme ermöglichen. Beim Hören eines Textes fällt diese Hürde der Decodierung der Zeichen weg und dem Hörenden erschließt sich unmittelbar der Inhalt des Textes, mitsamt seiner Leerstellen und damit seiner Wirkung.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass in der Tintentrilogie nur Meggie in der Lage ist, sich selbst ins Buch zu lesen. Orpheus, der nach nichts mehr strebt, als in die Tintenwelt zu gelangen, sich selbst aber nicht hineinlesen kann, äußert sich mit Unmut darüber: „Der Vorleser muss bleiben, das ist die eiserne Regel. Ich habe alles versucht, um selbst in ein Buch zu schlüpfen, aber es geht einfach nicht.“³³⁴ Die Sonderstellung Meggies kann mit ihrem Alter erklärt werden. Für sie, die sich gerade in der Pubertät befindet, gelten noch die Besonderheiten des kindlichen Lesens. Sie erfährt Literatur auch dann unmittelbar, wenn sie die Zeichen selbst entschlüsseln muss. Dem kindlichen Leser eröffnet sich die Welt im Buch aus verschiedenen Gründen, die bereits in einem eigenen

³³³ Vgl. ebd., S. 31.

³³⁴ TB, S. 13f.

Kapitel abgehandelt wurden, sehr viel leichter als dem erwachsenen Leser. Orpheus liest geradezu gekünstelt, während Meggie das gelesene Wort „wie ein Kuss von den Lippen rutschte“³³⁵.

Im Vorleseakt wird der Text also für alle Zuhörenden vereinheitlicht und eine annähernd gleiche Leseerfahrung ermöglicht. Und gerade darin liegt der Grund für die große Bedeutung des Vorlesens in der Tintentrilogie. Das laute Lesen erweitert die Formen der Identifikation, die beim stillen Lesen möglich sind, um die Möglichkeit in eine Trance oder einen Rausch versetzt zu werden. Und das Vorlesen, das heißt das laute Lesen, das von anderen erhört wird, eröffnet weiters die Perspektive der Gemeinschaft. Denn dadurch, dass alle Zuhörer den vom Vorleser festgelegten Text ähnlich wahrnehmen und von der Stimme des Vorlesers über etwaige Hindernisse, die den stillen Leser von seinem Text distanzieren würden, geführt werden, kann der gleichzeitige Übertritt mehrerer Personen in dasselbe Buch erklärt werden.

Wie bereits erwähnt ist das alteuropäische laute Lesen nicht mit dem Akt des Vorlesens gleichzusetzen, da es nicht auf eine gemeinschaftliche Erfahrung des Textes abzielte, sondern der eigenen sinnlichen Wahrnehmung des Textes diene. Bei der Betrachtung des Lesens in der Tintentrilogie fällt auf, dass das Vorlesen im Sinne einer gemeinschaftlichen Tätigkeit im Kindesalter nur den Stellenwert einer abwesenden Erfahrung zu spielen scheint. Durch die frühen Geschehnisse, in denen sich Mos Fähigkeit des Herauslesens zum ersten Mal bemerkbar machte und Resa im Buch verschwand, musste Meggie nicht nur ohne Mutter aufwachsen, sondern wurde auch der Erfahrung des Vorlesens beraubt, da Mo darin eine zu große Gefahr sieht. So heißt es in der Tintentrilogie:

Aber vorgelesen hatte er [Mo] ihr [Meggie] nie. Nicht ein einziges Mal, nicht ein einziges Wort, sooft sie ihm die Bücher in den Schoß gelegt hatte. Also hatte Meggie sich selbst beibringen müssen, die schwarzen Zeichen zu entziffern, die Schatzkiste zu öffnen...³³⁶

Diese Textstelle zeigt sehr deutlich, wie sehr sich Meggie das elterliche Vorlesen gewünscht hätte und wie sehr sie sich durch den Mangel dazu gezwungen sah, sich selbst nicht nur das Lesen beizubringen. Das Entziffern der Zeichen beziehungsweise das Öffnen der Schatzkiste kann nämlich auch als Sinnbild des Lernens im Allgemeinen gesehen

³³⁵ TH, S. 387.

³³⁶ TH, S. 26.

werden, als das Erfahren des kollektiven Bewusstseins des Menschseins.³³⁷ Interessant ist weiters, dass Meggie bis zu den Geschehnissen, die auf das Auftauchen Staubfingers folgen, und damit bis ins Jugendalter keine Erklärung für die Weigerung ihres Vaters ihr vorzulesen hat. Hierin ist eine Begründung für den hohen Stellenwert und die Bedeutung des Lesens in der Tintentrilogie zu sehen.

Das Vorlesen in der Tintentrilogie kann als eine Mischform des gemeinschaftlichen Vorlesens, des alteuropäischen lauten Lesens und des neuzeitlichen stillen Lesens betrachtet werden. Die Leseakte in der Tintentrilogie haben durchwegs sowohl Eigenschaften des lauten, körperlichen Lesens, das den Lesenden in rauschhafte Zustände versetzen kann, als auch des stillen Lesens, das die Erfahrung des Herausgehobenseins aus seiner Existenz ermöglicht, sowie des Vorlesens, durch welches eine geradezu einheitliche Erfahrung des Gelesenen und somit eine gemeinschaftliche Irrealisierung möglich wird. Das magische Lesen in der Tintentrilogie ergibt sich demnach aus der Erfahrung des stillen Lesens, durch welches sich der Lesende (geistig) in die Gegenwart des Vorgestellten begibt; aus dem Aspekt der Körperlichkeit des lauten Lesens, durch welche die körperliche Erfahrung des Textes ermöglicht wird, was in der Tintentrilogie durch den tatsächlichen Übertritt der Figuren in die andere Welt signalisiert wird; und aus dem Aspekt der Gemeinschaftlichkeit des Vorlesens, durch welche die ansonsten doch sehr subjektive Leseerfahrung von mehreren Personen annähernd vereinheitlicht wird. Auf diese Weise ist der körperliche Übertritt mehrerer Personen in dieselbe Geschichte oder Diegese erklärbar.

5.5. Verschwimmen von Realität und Fiktion als doppelte Grenzüberschreitung

Zentraler Dreh- und Angelpunkt in der Tintentrilogie ist das Verschwimmen von Realität und Fiktion, in dem es zum Übertritt von einer diegetischen Ebene in eine andere kommt und das von Gerard Genette Metalepse genannt wird. Diese Metalepse zeigt sich auf zwei unterschiedliche Arten. Einerseits ist es den Protagonisten möglich in die Welt eines Buches hineingelesen zu werden und andererseits - und diese Richtung ist in der

³³⁷ Vgl. Falschlehner: *Vom Abenteuer des Lesens*, S. 99f.

literarischen Verarbeitung sehr viel seltener - können Figuren aus der Tintenwelt in die Realität der Protagonisten treten.

Der Eintritt in die Metadiegeese wird zumeist als ein Versinken in die Lektüre vorgestellt. Dieser Übertritt wird in der Tintentrilogie durch das laute Lesen des Textes ermöglicht. Bei dieser Erfahrung des Übertritts in die fiktive Welt ist allerdings wiederum eine Unterscheidung zu treffen. So ist hierbei entscheidend, ob dieser Eintritt erzwungen wird beziehungsweise ungewollt und unbewusst geschieht oder ob ihn der Lesende selbst beeinflussen und kontrollieren kann.

Der *unbewusste, unkontrollierte* Eintritt in die Welt des Buches wurde und wird sehr häufig in der Literatur thematisiert. Grundlage hierfür ist der Gedanke, dass der Lesende vom Text derart eingenommen wird, dass er nicht mehr zwischen Realität und Fiktion unterscheiden kann und sich der Fiktion der Welt des Buches nicht mehr bewusst ist. Wie bereits erwähnt, wurde Meggie in ihrer Kindheit die Erfahrung des elterlichen Vorlesens nie zuteil, da Mo - seit dem Verschwinden Resas im Buch - im Vorlesen eine zu große Gefahr sah. Da aber gerade dieses frühe Vorlesen das Kind in seiner Entwicklung eines Bewusstseins für die Unterscheidung von Fiktion und Realität prägt, lässt sich auf diese Weise Meggies verschwommene Wahrnehmung erklären. Im 18. Jahrhundert wurde der Topos des im Buch versinkenden Lesers als Kritik an der Literatur im Allgemeinen und an der Trivallliteratur im Besonderen verwendet. Literatur, die keinen lehrhaften oder religiösen Zweck verfolgte, wurde als Gefahr des jungen Menschen gesehen, der sich dem Einfluss der Lektüre und damit der Ablenkung von den ernsthaften Dingen des Lebens nicht erwehren konnte.

Da - wie bereits ausgeführt - das Lesen, welches den phantastischen Übergang in eine andere diegetische Ebene ermöglicht, mit denselben Merkmalen beschrieben werden kann wie das Spiel, ist der Gedanke der Lesesucht in Hinblick auf die häufig auftretende Spielsucht nahe liegend. Vor allem dann, wenn in der Lektüre Mängel des realen Lebens ausgeglichen und Freuden, die nur in Büchern gefunden werden können, erlebt werden, ist das Suchtpotenzial groß. Der rauschhafte Charakter des lauten Lesens gibt der Theorie der Lesesucht noch Rückhalt.

Damit Lesen ein Spiel bleibt, ist es allerdings - wie bereits an anderer Stelle ausgeführt - notwendig, dass sich der Lesende des fiktiven Charakters bewusst ist und bleibt. In der

Lesesucht verschwimmt die Grenze zwischen Realität und Fiktion und ein bewusster Ausstieg aus der fiktiven Welt ist nicht mehr möglich. Hier kommt also die zweite Kategorie des *bewussten und kontrollierten* Einstiegs in die Welt des Buches zum Tragen, welcher in der Literatur sehr viel seltener thematisiert wird. Hier stehen nicht mehr die Gefahren des Lesens sondern seine Möglichkeiten im Mittelpunkt. Der Lesende kann sich hier frei entscheiden, ob und wie lange er in der Fiktion verweilt.

In der Tintentrilogie wird mit diesen beiden Kategorien gespielt. Einerseits kann Meggie sich selbst hineinlesen und entscheidet sich ohne Druck oder Zwang dazu. In der Tintenwelt angekommen beginnt sie am fiktiven Charakter der Welt zu zweifeln. Und nachdem Mo ebenfalls in die Tintenwelt gelesen wird, wird die Frage nach dem spielerischen Charakter immer wieder von verschiedenen Figuren aufgeworfen. So zum Beispiel als Resa Mo seine draufgängerischen Taten vorwirft:

„Du hast Geschmack an der Gefahr gefunden! [...] Und du kommst zurück, nachdem sie dich fast getötet hätten, und tust, als wäre das alles ein Spiel!“ „Was ist es sonst? [...] Hast du vergessen, woraus diese Welt besteht?“³³⁸

Auch wenn Mos Antwort sehr selbstsicher scheint, zweifelt auch er immer wieder den fiktiven Charakter der Tintenwelt an. Hierbei spielen vor allem der Tod und die weißen Frauen eine große Rolle. Durch seine Nahtoderfahrung ist er sich nicht sicher, ob es möglich ist, in der Tintenwelt, die schließlich nur eine fiktive Welt ist, zu sterben und ob weiters eine Welt, in der man sterben kann, tatsächlich nur fiktiv sein kann.

Neben dem Eintritt in die fiktive Welt gibt es, wie bereits eingangs erwähnt, eine zweite Form der Grenzüberschreitung von Fiktion und Realität. Diese zweite Form ist besonders rar in der gegenwärtigen Literatur und beschreibt den Austritt von Figuren der Metadiegeese in die Diegeese und damit in die Realität des Lesenden. Wolfgang Iser spricht dem Leseakt die Funktion zu, durch die Vorstellungsbildung des Lesers, einen „imaginären Gegenstand“ des fiktionalen Textes, dem die „Qualität empirisch vorhandener Existenz“ fehlt, zu vergegenwärtigen und damit einen Gegenstand zu erzeugen, „der nicht seinesgleichen hat“.³³⁹ Das Nicht-Gegebene wird im Leseakt zum

³³⁸ TT, S. 170.

³³⁹ Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 228.

Gegebenen und damit tritt der Gegenstand, der sich bisher nur in der „Virtualität“ der Fiktion befand, durch das lesende Subjekt in die „Aktualität“ seiner Realität.³⁴⁰

In der Tintentrilogie wird dieser Vorstellungsakt auf die Spitze getrieben und verbildlicht, indem die Figuren sich in der Realität des Lesenden tatsächlich materialisieren. So sind die Figuren aus der Tintenwelt in der Diegese des Lesenden nicht nur reine Vorstellungsbilder, die nur von demjenigen wahrgenommen werden können, der sie herausgelesen hat. Sie stellen vielmehr gleichberechtigte Charaktere dar, die auch von den anderen Personen der Diegese gesehen werden und mit denen sie in Interaktion treten können.

Eine weitere Erklärung für den Übergang eines metadiegetischen Gegenstands oder Charakters in die Diegese lässt sich in der Theorie der bereits an anderer Stelle erörterten unendlichen Geschichte finden. Denn in ihr sind die verschiedenen Diegesen gleichberechtigt, weil jede extradiegetische Ebene gleichzeitig eine diegetische sein kann. Dadurch löst sich die Unterscheidung von Fiktion und Realität auf und die Grenze wird durchlässig. Ist der Leser in der Lage sich in den Text hineinzulesen, so können auch die Figuren der vermeintlichen Fiktion aus ihrer Welt heraustreten.

³⁴⁰ Ebd., S. 108.

6. Resümee

Ziel der vorliegenden Arbeit war die Untersuchung der Darstellung des Lesens, dem in Cornelia Funkes Tintentrilogie ein geradezu magischer Charakter zukommt. Um die Ursachen, Eigenschaften und Auswirkungen der Fähigkeiten der Vorleser in der Tintentrilogie beschreiben zu können, wurde neben den Theorien von Gerard Genette und Wolfgang Iser auch ein Vergleich der Tätigkeit des Lesens mit jener des Spielens unternommen, da aus den auffälligen Übereinstimmungen Erkenntnisse über die Beschaffenheit des Textes, die Vorgänge des Leseakts und die Haltung des Lesenden gewonnen werden konnten.

So erweist sich der Text als eine Struktur mit Leerstellen und Unbestimmtheitsgraden, die die Teilnahme des Lesenden am Text überhaupt erst ermöglichen. Diese Leerstellen werden durch den Konflikt von Leser und Text, der durch die Differenz zwischen Lesererwartung und der Geschichte des Textes entsteht, geprägt und durch den Grad der Unvorhersehbarkeit des Textes verstärkt. Je mehr Leerstellen es vom Lesenden zu füllen gilt, umso stärker ist seine Teilnahme am Text, wobei Langeweile und Überforderung als Grenzposten zu sehen sind. Langweilt sich der Lesende oder fühlt er sich vom Text überfordert, steigt er - im übertragenden Sinne - aus dem Text und dessen Welt aus. Der Text weist, wie das Spiel, Begrenzungen auf, die die Handlungsmöglichkeiten der Vorstellungsbildung des Lesenden lenken. Allerdings bieten innerhalb dieser Einschränkungen die Leerstellen jene Offenheit, die die Phantasie des Lesenden aktiviert und ihm ermöglichen, das Textgeschehen als Erlebnis zu erfahren.

Denn wird die Vorstellungsbildung des Lesenden aktiviert, so holt er das Nicht-Gegebene aus seiner Virtualität in seine eigene Existenz. Das Nicht-Gegebene sind jene Gegenstände, die der Text dem Lesenden zwar suggeriert ohne sie zu versprachlichen. Solange der Text nicht gelesen wird, bleiben sie nicht existent und damit virtuell. Verleiht der Lesende dem Nicht-Gegebenen Existenz, so vollzieht sich eine doppelte Grenzüberschreitung: Einerseits tritt der fiktive Gegenstand in die Existenz des Lesenden und andererseits begibt sich der Lesende in die Gegenwart des Vorgestellten und irrealisiert sich auf diese Weise. In der Tintentrilogie von Cornelia Funke werden diese beiden Arten der Grenzüberschreitung verbildlicht dargestellt. So können die Charaktere der Diegese in die

Welt des Buches, die eine Metadiegeese darstellt, treten und gleichzeitig gelangen Figuren aus der Metadiegeese in die Realität der Lesenden.

Um diese magisch anmutenden Wirkungen des Lesens in Gang zu setzen, muss der Lesende dem Text allerdings in einer spielerischen Haltung gegenüberreten. So kann sich der wahre Sinn des Textes, der nicht etwa in einer zugrunde liegenden Bedeutung des Inhalts oder der Autorintention, sondern in eben dieser Wirkung der Irrealisierung und Vergegenwärtigung des Vorgestellten zu sehen ist, erst dort entfalten, wo der Lesende sich dem Geschriebenen ohne Ziel, das außerhalb des Textes liegt, nähert. Diese Herangehensweise kann deshalb als eine spielerische bezeichnet werden, weil auch das Spiel sich selbst genügt. Spielende, deren Zweck ihrer Tätigkeit außerhalb des Spiels liegt - sei es Geld, Erfolg oder andere Ziele - können daher nicht als Spieler im eigentlichen Sinn bezeichnet werden. So kann sich nur dem spielenden Leser die Wirkung des Textes offenbaren und nur im spielenden Gelesenwerden des Textes kann das eigentliche Werk entstehen.

Die Theorien der diegetischen Ebenen Gerard Genettes, des Leseakts Wolfgang Iser und die historische Betrachtung des alteuropäischen lauten und des neuzeitlichen stillen Lesens haben gezeigt, dass die Tintentrilogie nicht nur einer Analyse des in ihr beschriebenen Leseverhaltens und seiner phantastischen Wirkung standhält, sondern auch, dass sie innerhalb der derzeitigen Diskussion um den Fortbestand des Buches in unserer technisierten Gegenwart und Zukunft, ein Ausdruck einer leseoptimistischen Haltung ist, die durchaus als Eigenwerbung zu verstehen ist. Denn die Tintentrilogie metaphorisiert die Möglichkeiten, die die Lektüre eines Buches dem Lesenden bietet. Diese bestehen nicht nur in der Funktion der Welterkenntnis, die sich in einer veränderten Wahrnehmung des Umfelds äußert, oder der Befriedigung von Trieben und der Erfüllung von Wünschen und Mängeln, sondern auch und vor allem in der Funktion sich selbst zurückzulassen, aus sich selbst heraus zu treten und seine eigene Existenz zu reflektieren. In dieser Wirkung sieht auch Wolfgang Iser die zentrale Bedeutung der Fiktion:

Was immer im einzelnen als Inhalt durch [die Fiktion] in die Welt kommt, das wirklich im Leben Nicht-Gegebene, was folglich nur sie anzubieten vermag, besteht darin, daß sie uns das zu transzendieren erlaubt, woran wir so unverrückbar gebunden sind: unser Mittendrinsein im Leben.³⁴¹

³⁴¹ Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 354.

Quellenverzeichnis

Primärliteratur

Ende, Michael: Die unendliche Geschichte. München: Piper 2010.

Fforde, Jasper: Der Fall Jane Eyre. München: DTV 2010.

Funke, Cornelia: Tintenherz. Hamburg: Dressler 2003.

Funke, Cornelia: Tintenblut. Hamburg: Dressler 2005.

Funke, Cornelia: Tintentod. Hamburg: Dressler 2007.

Moritz, Karl Philipp: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. Frankfurt/M u. a.: Insel 1998.

Ott, Claudia (Übers.): Tausendundeine Nacht. München: DTV 2010.

Palma, Felix J.: Die Landkarte der Zeit. Reinbek: Rowohlt 2011.

Wieland, Christoph Martin: Der Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva, eine Geschichte, worinn alles Wunderbare natürlich zugeht. Stuttgart: Reclam 2001.

Sekundärliteratur

Anz, Thomas: Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen. München: Beck 1998.

Assmann, Aleida: Lesen als Überlebensmittel. In: Bellebaum, Alfred; Muth, Ludwig (Hg.): Leseglück. Eine vergessene Erfahrung? Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 87-114.

Assmann, Aleida: Schrift und Autorschaft im Spiegel der Mediengeschichte. In: Müller-Funk, Wolfgang; Reck, Hans Ulrich (Hg.): Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien. Wien u. a.: Springer 1996, S. 13-24.

- Berthold, Christian: Fiktion und Vieldeutigkeit. Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert. Tübingen: Max Niemeyer 1993.
- Blumenberg, Hans: Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt/M: Suhrkamp 2007.
- Caillois, Roger: Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch. Stuttgart: Curt E. Schwab 1960.
- Chartier, Roger: Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit. Frankfurt/M: Campus 1990.
- Csikszentmihalyi, Mihaly: Flow. Das Geheimnis des Glücks. Stuttgart: Klett Cotta 2010.
- Eco, Umberto; Carrière, Jean-Claude: Die große Zukunft des Buches. München: Hanser 2010.
- Eckhardt, Heidemarie: Das Hörbuch. Mehr als Lektüreersatz. In: Bohnsack, Petra; Foltin, Hans-Friedrich (Hg.): Lesekultur. Populäre Lesestoffe von Gutenberg bis zum Internet. Marburg: Universitätsbibliothek 1999.
- Engelsing, Rolf: Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500 - 1800. Stuttgart: Metzler 1974.
- Falschlehner, Gerhard: Vom Abenteuer des Lesens. Salzburg und Wien: Residenz 1997.
- Freud, Sigmund: Der Dichter und das Phantasieren. In: Fotis, Jannidis u. a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2009, S. 31-45.
- Füller, Klaus: Lesen in Geschichte und Gegenwart. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 1997.
- Genette, Gerard: Die Erzählung. München: Fink 2010.
- Genette, Gerard: Fiktion und Diktion. München: Fink 1992.
- Graf, Werner: Die Erfahrung des Leseglücks. Zur lebensgeschichtlichen Entwicklung der Lesemotivation. In: Bellebaum, Alfred; Muth, Ludwig (Hg.): Leseglück. Eine vergessene Erfahrung? Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 181-216.
- Groebe, Norbert; Vorderer, Peter: Leserpsychologie: Lesemotivation - Lektürewirkung. Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung 1988.
- Groos, Karl: Die Spiele der Menschen. Jena: Fischer 1899.

- Huizinga, Johan: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Reinbek: Rowohlt 1994.
- Ingarden, Roman: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen: Niemeyer 1968.
- Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt/M: Suhrkamp 2009.
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. München: Fink 1984.
- Jünger, Friedrich Georg: Die Spiele. Ein Schlüssel zu ihrer Bedeutung. Frankfurt/M: Vittorio Klostermann 1953.
- Lesser, Simon O.: Fiction and the Unconscious, Boston: Beacon Press 1957.
- Liessmann, Konrad Paul: Über Nutzen und Nachteil des Vorlesens - Eine Vorlesung über die Vorlesung. Wien: Picus 1994.
- Manguel, Alberto: Eine Geschichte des Lesens. Berlin: Volk und Welt 1998.
- Muth, Ludwig: Leseglück als Flow-Erlebnis. Ein Deutungsversuch. In: Bellebaum, Alfred; Muth, Ludwig (Hg.): Leseglück. Eine vergessene Erfahrung? Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 57-85.
- Petrucci, Arnando: Eine Zukunft für die Lektüre. In: Chartier, Roger; Cavallo, Guglielmo (Hg.): Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm. Frankfurt/M: Campus 1999, S. 501-530.
- Sartre, Jean-Paul: Was ist Literatur? Hamburg: Rowohlt 1985.
- Saur, Klaus Gerhard: Elektronische Medien. In: Franzmann, Bodo u. a. (Hg.): Handbuch Lesen. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2006, S. 281-287.
- Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Stuttgart: Reclam 2010.
- Schön, Erich: Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlungen des Lesers. Mentalitätswandel um 1800. Stuttgart: Klett-Cotta 1987.
- Schön, Erich: Geschichte des Lesens. In: Franzmann, Bodo u. a. (Hg.): Handbuch Lesen. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2006, S. 1-85.

Schön, Erich: Mentalitätsgeschichte des Leseglücks. In: Bellebaum, Alfred; Muth, Ludwig (Hg.): Leseglück. Eine vergessene Erfahrung? Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 151-179.

Searle, John R.: Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay. Frankfurt/M: Suhrkamp 1990.

Stocker, Günther: Schrift, Wissen und Gedächtnis. Das Motiv der Bibliothek als Spiegel des Medienwandels im 20. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen und Neumann 1997.

Stocker, Günther: Vom Bücherlesen. Zur Darstellung des Lesens in der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Heidelberg: Winter 2007.

Wellershoff, Dieter: Fiktion und Praxis. In: Ders.: Literatur und Veränderung. Versuch zu einer Metakritik der Literatur. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1969, S. 9-32.

Siglenliste

TH = Cornelia Funke: Tintenherz; Bd. 1

TB = Cornelia Funke: Tintenblut; Bd. 2

TT = Cornelia Funke: Tintentod; Bd. 3

Abstract

In der vorliegenden Diplomarbeit wird die Analyse des Leseakts in Cornelia Funkes Jugendbuchreihe, deren einzelne Bände die Titel *Tintenherz*, *Tintenblut* und *Tintentod* tragen und kurz Tintentrilogie genannt wird, Ausgangspunkt für eine wechselseitige Beleuchtung der Lesetheorie einerseits und der Darstellung des Lesens als eine Tätigkeit mit magischer Wirkung andererseits. Die Beschreibung dieser Wirkung, die in der Tintentrilogie durch den Übertritt der Figuren in die Welt des von ihnen gelesenen Buches und aus ihr heraus verbildlicht wird, erhält ihren theoretischen Rahmen durch die Theorie der narrativen Ebenen Gerard Genettes und jener des Leseakts von Wolfgang Iser. Der Vergleich von Lesen und Spielen vervollständigt die Betrachtung der Lesedarstellung, da durch ihn die Voraussetzungen für das magische Lesen verdeutlicht werden. Den Abschluss der Arbeit bildet die Beantwortung der Frage nach der besonderen Rolle des Vorlesens in Funkes Tintentrilogie. Dabei bietet die Betrachtung des alteuropäischen lauten und des neuzeitlichen stillen Lesens Aufschluss darüber, weshalb gerade dem Vorleser magische Fähigkeiten zugesprochen werden.

Die Figur des Vorlesenden in Cornelia Funkes Tintentrilogie geht ihrer Tätigkeit spielerisch nach, weshalb sich ihr die wahre Wirkung des Textes enthüllt und sie am Textgeschehen aktiv teilnehmen kann. Diese Beteiligung am Text, die in der Theorie Wolfgang Isers durch das Ausfüllen von Leerstellen ausgelöst und ermöglicht wird, wird in Funkes Jugendbuchreihe durch den tatsächlichen Übergang einer Figur aus ihrer Realität heraus und in die Welt des Buches hinein markiert. Lesen erweist sich schließlich als eine grenzüberschreitende Tätigkeit, die es dem Lesenden ermöglicht, sich aus sich selbst herausgehoben und in der Gegenwart des imaginierten Gegenstands zu finden.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Geburtsdatum 22.05.1987

Geburtsort Wien

Ausbildung

Seit März 2009 Studium der Philosophie an der Universität Wien

Seit Oktober 2005 Studium der Germanistik an der Universität Wien

Juni 2005 Matura

1997 bis 2005 Bundesrealgymnasium in Imst