



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Wenn ich einen Buchdeckel öffne...“:
Das Buch als Tormedium
in ausgewählten Werken der Jugendliteratur

verfasst von / submitted by

Barbara Nehiba

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

Wien, 2017 / Vienna, 2017

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

A 190 333 344

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

Lehramtsstudium UF Deutsch / UF Englisch

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Danksagung

Mein Dank gilt an vorderster Stelle meiner fantastischen Familie für ihre unendliche Geduld auf meinem viel zu langen Weg, die Ermunterungen, Appelle und den stark notwendigen Zuspruch, das Ertragen meiner Launen sowie jegliche Unterstützung, die mir auf verschiedenste Weisen zukam - ohne sie wären diese hundert Seiten wohl noch eine Lebensaufgabe geworden, und es scheint mir schier unmöglich, in diesen wenigen Worten meine Dankbarkeit hierfür angemessen auszudrücken.

Weiters möchte ich mich ganz herzlich bei meinem Betreuer, Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder, für die unglaublich raschen Feedback-Antworten auf meine stets recht spontan eingesandten Ergüsse bedanken, von deren Lektüre er sich nicht einmal durch einen knapp bevorstehenden Semesterschluss abhalten ließ.

„Wenn ich einen Buchdeckel öffne...“:
Das Buch als Tormedium
in ausgewählten Werken der Jugendliteratur

Barbara Nehiba

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Teil 1: Theoretische Grundlagen.....	5
1.I. Das Genre „Bücher als Tormedien“	5
<i>I.1 Thematische und inhaltliche Gemeinsamkeiten.....</i>	<i>6</i>
<i>I.2 Figurentypische Gemeinsamkeiten</i>	<i>9</i>
<i>I.3 Charakteristika des Erzählens und der Gestaltung: Aspekte postmoderner Jugendliteratur.....</i>	<i>10</i>
I.3.1 Die Postmoderne	10
I.3.2 Postmoderne Jugendliteratur.....	11
I.3.3 Postmodernes Schreiben und Metafiktion	14
1.II. Das (Tor-)Medium „Buch“	25
<i>II.1 Performativität und Medialität des Mediums „Buch“.....</i>	<i>26</i>
II.1.1 Performativität und Medialität	26
II.1.2 Aisthesis	29
<i>II.2 Das Tormedium „Buch“</i>	<i>31</i>
II.2.1 Funktionsweise des Tormediums „Buch“	31
II.2.2 Aspekte des Objekts „Buch“ als Tormedium in ausgewählten Werken.....	32
<i>II.3 Möglichkeiten der Grenzüberschreitung</i>	<i>37</i>
II.3.1 Durch Lesen.....	37
II.3.2 Durch Vorlesen	43
II.3.3 Durch unmittelbaren Ortswechsel.....	45
Teil 2: Textanalysen	47
2.I. Die unendliche Geschichte	47
<i>I.1 Performative Aspekte</i>	<i>49</i>
I.1.1 Aisthesis durch operativ gebrauchte Schrift	49
I.1.2 Akteur- und Betrachterrollen.....	54
<i>I.2 Aspekte postmodernen Schreibens</i>	<i>57</i>
I.2.1 Metalepse	57
I.2.2 Selbstreferentialität und Mise-en-Abyme.....	58
I.2.3 Zeitverhältnisse	60

2.II. Tintenherz - Tintenblut - Tintentod..... 63

<i>II.1 Performative Aspekte</i>	<i>67</i>
II.1.1 Aisthesis durch Stimme und Schrift	67
II.1.2 Änderungen an der Geschichte	69
II.1.3 Akteur- und Betrachterrollen	72
<i>II.2 Aspekte postmodernen Schreibens</i>	<i>74</i>
II.2.1 Narrative Ebenen, frames, scripts: Grenzüberschreitungen	74
II.2.2 Selbstreferentialität: Realität, Fiktion und die Frage nach der eigenen Identität	80
II.2.3 Intertextualität.....	82
II.2.4 Mise-en-Abyme	86
II.2.5 Zeitverhältnisse.....	86

2.III. Die Buchspringer 89

<i>III.1 Performative Aspekte.....</i>	<i>90</i>
III.1.1 Aisthesis durch direkten „Sprung“ in die Geschichtswelt	90
III.1.2 Änderungen an Geschichten	95
III.1.3 Akteur- und Betrachterrollen	96
<i>III.2 Aspekte postmodernen Schreibens</i>	<i>97</i>
III.2.1 Narrative Ebenen, frames, scripts: Grenzüberschreitungen.....	97
III.2.2 Intertextualität	101
III.2.3 Zeitverhältnisse	103

Schlusswort 105

Literaturverzeichnis..... 107

Abbildungsverzeichnis 113

Anhang..... 115

<i>Abstract</i>	<i>115</i>
<i>Lebenslauf.....</i>	<i>116</i>

Einleitung

„Wenn ich einen Buchdeckel öffne, öffne ich die ganze Welt“¹ - diese Feststellung des Kinderbuchautors Stefan Karch liefert bereits ein eindrückliches Bild dessen, worum es in den nachfolgenden Überlegungen gehen soll, denn sie umfasst gleich mehrere wesentliche Analysepunkte: das materielle Objekt „Buch“ als Medium zwischen Inhalt und Leserschaft, die Welt in Form der Inhalte selbst, die sich der Leser aneignet² und schließlich das Öffnen ebendieser durch das Aufschlagen der Buchdeckel, wodurch sie erst den Sinnen zugänglich gemacht werden kann: „Er las nicht mehr, er sah! [...] schon spürte er den Sog und stand erneut am Hafen, dem rauhen Wind ausgesetzt, die Lungen voll Salzluft, überwältigt vom Zauber des Buches.“³ - während der Protagonist Zweiwasser in Thomas Lehrs Roman bereits das „Wunder des Übergangs“⁴ beschreibt, das ihm seine erste Leseerfahrung beschert, und ihm die Bilder, die dabei in seinem Kopf entstehen und an die Stelle der Realität seines Kinderzimmers treten, geradezu wie Zauberei *erscheinen*, wird diese Arbeit allerdings einen Schritt weiter gehen und erörtern, wie ein solcher Übergang unter Einfluss „*tatsächlicher*“ Magie aussehen kann.

Ereignis, Medium und Wahrnehmung - dies sind die Schlagwörter, die im Kern dieser Untersuchung stehen, welche sich mit einem Phänomen auseinandersetzt, das sich seit dem Aufschwung der Fantastischen Literatur immer öfter wiedererkennen lässt: die Vorstellung, dass ein Buch nicht einfach nur ein Buch

¹ Für das vollständige Zitat siehe auch Titel der Arbeit. Ertl, Edith: Opa Wolf und Wölfechen begeisterten in der VS Fernitz. 15.4.2015. Online unter: <https://www.meinbezirk.at/graz-umgebung/leute/opa-wolf-und-woelfchen-begeisterten-in-der-vs-fernitz-d1307780.html> (Datum der Einsichtnahme: 22.8.2017)

² Vgl. Rath, Matthias: Weltaneignung als Lesen: Das Animal Symbolicum und das Buch. In: Kerlen, Dietrich: Buchwissenschaft - Medienwissenschaft. Wiesbaden: Harrassowitz 2004, S. 61-76, S. 75.

³ Lehr, Thomas: Zweiwasser oder Die Bibliothek der Gnade. Berlin: Rütten & Loenig 1993, S. 10-11.

⁴ Lehr (1993), S. 10.

ist, sondern im Gegenteil das Tor zu einer Welt, die hinter den gedruckten Buchstaben existiert, die betreten und mit der interagiert werden kann. Judith Mohr hat in ihrer Arbeit „Zwischen Mittelwelt und Tintenwelt. Zur Struktur Fantastischer Welten“ bereits einen wichtigen ersten Schritt in Richtung Untersuchung dieses Phänomens getan, indem sie den Prozess des Übergangs von der realen Primärwelt in die fantastische Sekundärwelt, sofern es sich hierbei um eine Buchwelt handelt, als fantastische Umsetzung von Immersionserfahrungen beim Lesen klassifiziert. Immersion als „das Gefühl am Geschriebenen teilzuhaben und das Ausblenden der realen zu Gunsten der Fantastischen Welt“⁵, das bildliche Versinken in der Lektüre, wird mittels Magie in tatsächliche Handlung umgesetzt und fiktive Inhalte werden dadurch wahrnehm- und greifbar gemacht. Allerdings erklärt dies nur den Vorgang, der im Falle eines Weltenübergangs aus der Sicht der lesenden Person vonstattengeht - welche (ebenso fantastisch-magisch umgesetzten) Prozesse und Mechanismen innerhalb des (Tor-)Mediums Buch am Werk sein müssen, um diese magische Immersion zu ermöglichen, soll die vorliegende Arbeit zeigen.

Um die eingangs genannten Schlagwörter mit der Thematik des Tormediums Buch zusammenzuführen, werden v.a. Sybille Krämers Theorien zu Aisthesis (das Wechselverhältnis zwischen dem Vollzug eines Ereignisses und der Wahrnehmung durch den Betrachter), Performativität (das Wahrnehmbarmachen von Inhalten, also Ereignissen) und Medialität und ihre damit verbundenen Überlegungen zu Stimme und Schrift herangezogen. Die in einem Buch beschriebene Handlung, der Inhalt, ist das *Ereignis*, das ähnlich einem Theaterstück „aufgeführt“ wird; das Buch als *Medium* sorgt dafür, dass dieses Ereignis durch Ansehen, Lesen, Vorlesen vom Betrachter (Leser, Zuhörer etc.) auch *wahrgenommen* werden kann, und zwar - da wir uns im Bereich des Fantastischen bewegen, durch den Einsatz von Magie im weitesten Sinne - in einem viel unmittelbarerem Sinn als von Sybille Krämer und allen anderen Vertretern der Performativitätstheorie eigentlich gedacht und gemeint. Als Tormedium sorgt es dafür, dass diese unmittelbare Wahrnehmung auf Grund

⁵ Mohr, Judith: Zwischen Mittelwelt und Tintenwelt. Zur Struktur Fantastischer Welten in der Fantasy. Frankfurt am Main: Peter Lang 2012. (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie - Geschichte - Didaktik 72), S. 203.

eines Weltenüberganges stattfinden kann - sofern man dazu in der Lage ist. Ausgangspunkt ist hier stets das Grundelement eines jeden Buches, nämlich der gedruckte Text, der gesehen, gelesen, vorgelesen, verändert oder vernichtet werden kann.

Das Phänomen der Buchwelten begegnet uns in den verschiedenen Werken in unterschiedlichster Ausgestaltung. Dem Erfindungsreichtum der Autoren sind keine Grenzen gesetzt, und so bleibt es ihnen überlassen zu entscheiden, ob sie diese über die Grenzen des Textes hinauswachsen lassen oder das Ende des Buches zugleich auch den Rand seiner Welt darstellt. Was diesen Werken in all ihrer Vielfalt jedoch gemein ist, ist ein bestimmtes Set an Charakteristika des Erzählens und der Gestaltung sowie an thematischen, inhaltlichen und figurentypischen Merkmalen, welches es erlaubt, eine erste Genreklassifikation vorzunehmen. Diese fundiert in der Zuordnung dieser Gruppe von Werken zu einem Jugendliteraturbegriff aus postmoderner Perspektive, wie er von Svenja Blume in Anlehnung an die skandinavische *allålderslitteratur* definiert wird, und dessen literarisches Verfahren die Metafiktion ist. Selbstreferentialität, Intertextualität, Metalepsis, Mis-en-Abyme, um nur einige der Werkzeuge zu nennen, von denen die Autoren Gebrauch machen, tragen hier wesentlich dazu bei, die performative Leseerfahrung der Protagonisten innerhalb des Werkes auch dem extradiegetischen Leser begreifbar zu machen.

Die Performativität des Mediums Buch selbst sowie das Performative von Stimme und Schrift in Verbindung mit der schreib- und erzähltechnischen Vielfalt der Metafiktion bilden somit die Stützpfeiler dieser Untersuchung; auf eine nähere Betrachtung dieser Begrifflichkeiten folgt eine Analyse von drei stellvertretenden Werken dieses Genres zur Darstellung, auf welcher unterschiedliche Weisen diese Konzepte und Werkzeuge eingesetzt werden können, um aus einem Buch ein Tormedium zu machen und zu zeigen, wie genau sich dessen Inhalte bzw. die Welt dahinter seinen Betrachtern darbieten.

Teil 1: Theoretische Grundlagen

1.I. Das Genre „Bücher als Tormedien“

An dieser Stelle will ich versuchen, eine erste genreklassifikatorische Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes hinsichtlich Thema, Inhalt, Textgestaltung, Charakteristika des Erzählens und Figurentypen vorzunehmen, da die von mir untersuchten Werke in diesen Bereichen auffällige Gemeinsamkeiten aufweisen und dies eine zumindest grobe (Sub-) Genredefinition nicht nur möglich, sondern für die weitere wissenschaftliche Aufbereitung der Thematik auch notwendig macht.

I.1 Thematische und inhaltliche Gemeinsamkeiten

Bücher über Bücher gibt es viele. Schon im 18. Jahrhundert findet mit dem Aufschwung des Romans ein beginnender reflexiver Umgang mit dem Medium Buch statt, der sich in verschiedenen Ausprägungen bis in die Gegenwart zieht⁶. Während Jürgen Nelles etwa die verschiedenen Möglichkeiten auslotet, wie Bücher in Büchern des 18. und 19. Jahrhunderts präsentiert und erzählgestalterisch eingesetzt werden, wendet sich die vorliegende Untersuchung allerdings einem etwas jüngeren Entwicklungsschritt zu, der unter anderem der Entstehung eines Genres geschuldet ist, das erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts seinen Aufschwung nahm: der Fantasy-Literatur. Als Subgenre der Phantastik ermöglicht die Fantasy erst die Grenzüberschreitung zu fiktiven Welten, und inmitten der weiten Verzweigungen der zahlreichen weiteren Untergruppen findet sich im Sammelbecken der sogenannten Contemporary Fantasy eine Gruppe von Werken, in denen Bücher nicht nur thematisiert (wie etwa Walter Moers' *Die Stadt der Träumenden Bücher*, um nur ein bekannteres Beispiel zu nennen), sondern auch operativ als Tormedien eingesetzt werden. Werke, die der Fantasyliteratur zugeordnet werden können, finden sich in Buchhandlungen in Abteilungen aller Altersstufen, da sie je nach Thema und Aufbereitung ein siebenjähriges Kind genauso ansprechen können wie eine 43-jährige Frau oder einen 15-jährigen Jungen in der Pubertät. Wenn im Titel dieser Arbeit der Begriff „Jugendliteratur“ verwendet wird, so geschieht dies aus zwei Gründen: zum einen, um die untersuchten Werke klar von der Kinderliteratur abzugrenzen, die inhaltlich und stilistisch anderen Gesetzmäßigkeiten folgt als Literatur für höhere Altersgruppen, und zum anderen, um eine grobe Einordnung auf den ersten Blick in das literarische Spektrum zu erleichtern. Wie in weiterer Folge erläutert werden wird, möchte ich mich allerdings nicht am klassischen Jugendliteraturbegriff orientieren, sondern mit Svenja Blumes

⁶ Nelles, Jürgen: Bücher über Bücher. Das Medium Buch in Romanen des 18. und 19. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen und Neumann 2002, S. 16.

Definition einer „Literatur für jedes Alter“ im Sinne der skandinavischen allålderslitteratur arbeiten⁷.

Das Objekt „Buch“ und alle mit ihm in Verbindung stehenden Aspekte sind zentrales Thema in diesen Werken. Sie stellen eine Hommage der Autoren an das Schreiben und Lesen, an die Literatur und ihre materielle Heimat, die Bücher, dar, was sich schon zuallererst an der Titelwahl zeigt (*Tintenherz*, *Die Buchspringer*, *Die unendliche Geschichte*, *Die Seiten der Welt*, ...). Die Lust am Buch und der darin enthaltenen Geschichte wird ausgelebt, oftmals auch bis zum Exzess. So wird die Bücherleidenschaft nicht nur gepriesen, sondern auch ihre negativen Folgen werden geschildert (wie auch auf fachlicher Seite von Knut Hickethier in seinem Abriss über die Dimensionen des Mediums Buch angesprochen⁸) - vom Außenseitertum über verschrobene oder sonstige unangenehme Charakterzüge, Lesesucht, Realitätsflucht und Einsiedlertum bis hin zu grenzenloser Sammelwut, die sich nur noch auf die äußerlichen Aspekte der Bücher beschränkt und oft illegale Ausmaße annimmt - doch all dies bleibt Nebensache oder kann überwunden werden. Auch der Herstellungsprozess und der Vertriebsweg von Büchern können wichtige Rollen im Handlungsverlauf einnehmen und den Lesern Einblicke in die handwerkliche Seite des Literaturbetriebs bieten. In welcher Ausprägung auch immer, diese Leidenschaft wird vom jeweiligen Autor stets in ausdrucksstarke Wort-Bilder gefasst, etwa wenn Mo von Meggie bei der Lektüre gestört wird („Ihr Vater hob den Kopf an 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.“⁹) oder wenn Bastian sogar zum Dieb wird, um sein Verlangen nach Geschichten zu stillen:

⁷ Vgl. Blume, Svenja: Texte ohne Grenzen für Leser jeden Alters. Zur Neustrukturierung des Jugendliteraturbegriffs in der literarischen Postmoderne. Freiburg im Breisgau: Rombach 2005. (Rombach Wissenschaften Reihe Nordica 10)

⁸ Hickethier, Knut: Ist das Buch überhaupt ein Medium? Das Buch in der Medienwissenschaft. In: Kerlen, Dietrich (Hg.): Buchwissenschaft - Medienwissenschaft. Wiesbaden: Harrassowitz 2004, S. 39-60.

⁹ Funke, Cornelia: Tintenherz. Hamburg: Cecilie Dressler 2003, S. 11.

Es ist eine rätselhafte Sache um die menschlichen Leidenschaften, und Kindern geht es damit nicht anders als Erwachsenen. Diejenigen, die davon befallen werden, können sie nicht erklären, und diejenigen, die nichts dergleichen je erlebt haben, können sie nicht begreifen. Es gibt Menschen, die setzen ihr Leben aufs Spiel, um einen Berggipfel zu bezwingen. [...] Manche geben all ihr Hab und Gut hin, um im Glücksspiel zu gewinnen, oder opfern alles einer fixen Idee, die niemals Wirklichkeit werden kann. [...] Kurzum, es gibt so viele verschiedene Leidenschaften, wie es verschiedene Menschen gibt. Für Bastian Balthasar Bux waren es die Bücher.¹⁰

In jedem Fall sind Bücher nicht bloß bedrucktes Papier und Geschichten stets mehr als die Aneinanderreihung von Wörtern und Sätzen.

¹⁰ Ende, Michael: Die unendliche Geschichte. Stuttgart: K. Thienemann 1979, S. 10-11.

I.2 Figurentypische Gemeinsamkeiten

Auch wenn der Handlungsverlauf der einzelnen Romane in gänzlich verschiedene Richtungen geht, finden sich aber doch einige Rollen, die als solche dem genrespezifischen Figurenrepertoire angehörig sein dürften und daher jeweils auf die ein oder andere Weise in alle vier Werke Einzug gefunden haben.

In Werken wie den hier behandelten, in denen Bücher sowohl als solche selbst als auch als Tormedien Dreh- und Angelpunkt der ganzen Handlung sind und nicht nur bloße Requisiten, präsentiert sich die Hauptfigur oftmals auf die eine oder andere Weise als Außenseiter, sei es aufgrund körperlicher oder geistiger Differenzen oder aber einer Art von Anders-Sein, die durch außergewöhnliche Lebensumstände bedingt ist und eine normale Eingliederung in das soziale Umfeld unmöglich macht; dazu kommt immer auch eine unbändige Bücher- und Leseleidenschaft, die mit der Außenseiterrolle in einer unmittelbaren Wechselbeziehung steht. Lesesüchtige sind generell zahlreich vertreten und in jeder Geschichte fixer Teil der Besetzung. Des Weiteren findet sich immer ein/e Büchersammler/in, teils mit recht verschrobenen bzw. weltabgewandten Charakterzügen, sowie der ein oder andere buchwissenschaftlich Bewanderte, der unter Umständen auch technisches Wissen im Bereich der Bücherproduktion oder -restauration aufweisen kann.

I.3 Charakteristika des Erzählens und der Gestaltung: Aspekte postmoderner Jugendliteratur

I.3.1 Die Postmoderne

Mit der beginnenden Moderne um die Wende des 20. Jahrhunderts wird ein einstmals geordnetes Weltbild durch mehrere geistes- und naturwissenschaftliche Entdeckungen in seinen Grundfesten erschüttert. So entzieht Friedrich Nietzsche den Menschen durch die Feststellung von Gottes Tod¹¹ jegliche transzendente Autorität als Ausrichtungspunkt von Normen und Werten, während Albert Einstein durch die Begründung der Relativitätstheorie dasselbe mit der sinnlichen Wahrnehmung des Menschen macht. Spätestens mit Sigmund Freuds Entdeckung des Unbewussten, einem Bereich innerhalb einer selbst, der nun ebenso wenig kontrollierbar ist wie die außerkörperliche Realität, bleibt den Menschen nur noch die Erkenntnis, dass es keinerlei Sicherheit mehr im Leben gibt¹²:

>Moderne< und >Postmoderne< sind in der Literatur zu verstehen als zwei unterschiedliche Reaktionen auf diese Erkenntnis: Wo der moderne Mensch (und v.a. der moderne Schriftsteller) seiner Verzweiflung über die auseinanderbrechende Welt Ausdruck verleiht und darüber trauert, daß er mit einer auseinanderfallenden Sprache das Mittel verloren hat, sich selbst verständlich auszudrücken, begreift der postmoderne Schriftsteller dieses Auseinanderbrechen als Chance: er >>trauert<< nicht mehr um den Verlust seiner Welt, sondern erkennt durch eine veränderte Perspektive - die er gewinnt, indem er die auseinandergebrochene Welt gewissermaßen von *oben* betrachtet, sich also nicht *innerhalb* ihrer Grenzen bewegt - den Verlust allgemeingültiger Werte und gesellschaftlicher wie literarischer Normen als neugewonnene Freiheit. Statt an *einer* Welt zu verzweifeln, beginnt er, mit den Versatzstücken der ihn umgebenden

¹¹ Nietzsche, Friedrich: Die Fröhliche Wissenschaft (1882). In: Nietzsche, Friedrich: Werke in drei Bänden. Band II. München 1965, S. 127. Zitiert in: Blume (2005).

¹² Vgl. Blume (2005), S. 69.

tatsächlichen und möglichen Welten zu spielen, die er erst aufgrund seiner neuen Perspektive überhaupt erkennen kann.¹³

Postmoderne bedeutet nun also „eine Revolution des Denkens und damit eine Revolution der Welterkenntnis und des Umgangs mit der Welt“¹⁴, in der nicht mehr der Verlust von Sprache, die allgemeine Handlungsunfähigkeit und die Entfremdung von einer Welt ohne vertraute Werte beklagt werden, sondern stattdessen die gegebene Situation akzeptiert und als Ausgangspunkt für eine neugewonnene Perspektive sowie als Quell kreativer Energie sieht¹⁵.

Dieses postmoderne Spiel mit den Welten ist die Grundlage für die Entstehung von Büchern als Tormedien und das kreative Ausloten der Möglichkeiten, die sich dadurch eröffnen. Die Analyse der drei ausgewählten Werke wird zeigen, wie unterschiedlich nicht nur das Tormedium selbst, sondern auch die Buchwelt dahinter beschaffen sein kann.

I.3.2 Postmoderne Jugendliteratur

Svenja Blume bemüht sich in ihrer Arbeit um eine Neudefinition des Jugendliteraturbegriffs von einer postmodernen Perspektive aus. Hierfür teilt sie zunächst Kinder- und Jugendliteratur klar voneinander ab und erläutert anschließend die traditionelle, „mimetische“ Definition dieser spezifischen Jugendliteratur in ihrer historischen Entwicklung. Da diese vielen jugendliterarischen Texten jedoch schon lange nicht mehr gerecht wird, stellt Blume dem traditionellen Jugendliteraturbegriff einen postmodernen

¹³ Blume (2005), S. 69-70.

¹⁴ Blume (2005), S. 68.

¹⁵ Vgl. Blume (2005), S. 69-70.

gegenüber, der der Komplexität dieser Werke und deren Anforderungen an den Leser nun Rechnung trägt.

Blume definiert die traditionelle Jugendliteratur auf der Grundlage eines Konzeptes von Jugend als „eigenständige sowohl psychisch-mentale als auch soziokulturelle Entwicklungsstufe“¹⁶, wodurch sie sich in Hinblick auf Leser und Protagonisten gleichermaßen von der Kinder-, als auch von der Erwachsenenliteratur abgrenzen lässt. Daraus ergeben sich zwei Perspektiven innerhalb eines jugendliterarischen Textes - die soziale und die psychologische - die einzeln oder in Kombination auftreten können, jedoch in jedem Fall auf die Identifikation des Lesers mit den Handlungsträgern abzielt, um deren soziale und/oder psychische Entwicklungsschritte nachvollziehen und auf die eigene, textexterne Lebensrealität durch Nachahmung oder Ablehnung umlegen zu können; diese traditionelle „mimetische“ Jugendliteratur erfüllte also eine wichtige Aufgabe im Sozialisationsprozess des jugendlichen Lesers zur Eingliederung in die Gesellschaft.

Mit Beginn der 90er Jahre, bedingt durch eine fortschreitende Wandlung bzw. Öffnung des Jugend(kultur)begriffs vom Abschnitt zwischen Kindesalter und körperlicher Reife weg und hin zu einem Lebensbereich, der vom biologischen Alter unabhängig ist, verschwimmt jedoch die Grenze zwischen jugendlichem und erwachsenem Leser zunehmend. Wo man ansonsten generell von einer Doppelt- oder Mehrfachadressiertheit kinder- und jugendliterarischer Texte im Hinblick auf das sowohl Kinder bzw. Jugendliche also auch Erwachsene umfassende Leserpublikum spricht, forciert Svenja Blume nun eine Verschiebung des Fokus vom ambivalenten, d.h. je nach Perspektive unterschiedliche Lesarten ermöglichenden Text weiter zu *einem* jugendlichen Leser, der „die Ambivalenz zwischen Kind und Erwachsenem bereits *in sich* trägt“¹⁷, was sich auch in der Bezeichnung *allålderslitteratur* für solche Texte, die sich an Leser „jeden Alters“ richten, widerspiegelt.

Infolge der gewandelten Auffassung von Jugend und sich dementsprechend von der relativ klar umrissenen mimetischen Jugendliteratur der 60er und 70er Jahre

¹⁶ Blume (2005), S. 56.

¹⁷ Blume (2005), S. 37.

abwendend, die sich stets auf eine außertextuelle Realität bezog und vor allem eine Art Lebensplanungshilfe auf dem Weg zum Erwachsenwerden bieten wollte, geht die Tendenz nun ab den 90er Jahren immer mehr in Richtung eines neutralen oder gar ambivalenten Standpunktes, die Hilfe zur Identitäts*findung* wird zu einer Identitätss*uche*, anstatt Antworten zu geben, stellt der Text dem Leser nun Fragen. Gleichzeitig wird nicht mehr lediglich eine außertextuelle Wirklichkeit abgebildet, über die der Leser urteilen und reflektieren soll, sondern der postmodernen Weltauffassung entsprechend die Welt als Text gesehen, mit dessen Fragmenten spielerisch umgegangen und so nach Sinn gesucht wird.¹⁸ Techniken, die diese Art des Erzählens unterstützen, sind Teil einer generellen postmodernen schriftstellerischen Praxis, die unter dem Sammelbegriff der „Metafiktion“ im Sinne eines performativen (anstelle des traditionell-mimetischen) Jugendliteraturbegriffs den Text als Ereignis konstituieren und dem Leser eine aktive Rolle bei der Generierung von Sinn zukommen lassen.

¹⁸ Vgl. Blume (2005), S. 307-311.

Die folgende Grafik veranschaulicht die Gegenüberstellung dieser beiden Literaturbegriffe und deren Implikationen für die Leserrolle sowie die Textkonstitution:

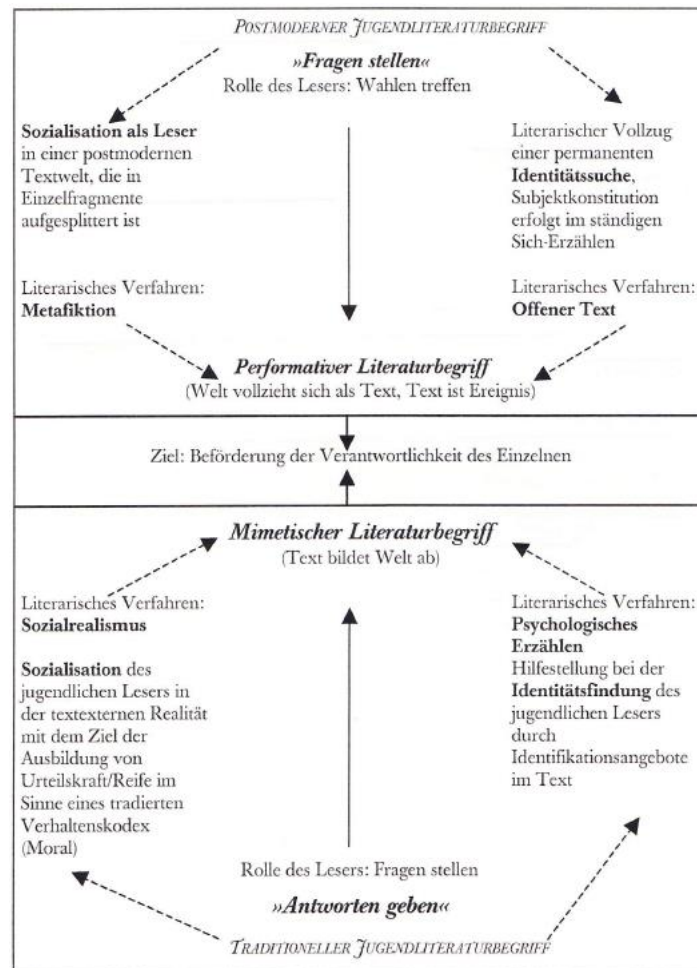


Abbildung 1: Gegenüberstellung von postmodernem und traditionellem Jugendliteraturbegriff

I.3.3 Postmodernes Schreiben und Metafiktion

Um den gewünschten Eindruck von Unstetigkeit und unendlichen Möglichkeiten kreieren zu können, bietet sich dem postmodernen Autor eine große Fülle an Techniken. Nachdem nun die Eckpunkte abgesteckt wurden, um die sich postmoderne Jugendliteratur positioniert, soll an dieser Stelle das metafiktionale

Erzählen in verschiedenen Ausprägungen als wichtig(st)es gestalterisches Werkzeug der literarischen Postmoderne genauer beleuchtet werden - wenngleich es sich allerdings um kein rein auf die Postmoderne beschränktes Verfahren handelt, wie auch umgekehrt postmoderne Literatur weitere hier nicht näher angesprochene Charakteristika aufweisen kann.¹⁹ Miriam Sprenger bringt die Definition dieser beiden Begriffe sowie deren Beziehung zueinander ausgezeichnet auf den Punkt:

Die Postmoderne ist keine geschlossene Epoche, sondern ein ästhetisches System der Gegenwartsliteratur. Ebenso ist die Metafiktion keine eigenständige Gattung, sondern ein strukturelles Prinzip oder, wenn man so will, ein ästhetisches System.²⁰

Das Konzept der „Metafiction“ kommt ursprünglich aus dem angloamerikanischen Raum und bezeichnet sehr vereinfacht gesagt Texte, „die spielerisch den Kunstcharakter des Werks aufdecken“²¹, findet sich aber keinesfalls nur in der englischsprachigen Literatur. Mirjam Sprenger bemühte sich bereits 1999 als eine der ersten deutschen Forschenden um eine historische Aufarbeitung, Eingrenzung und Untersuchung dieses Phänomens in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur. Elf Jahre später ist die Forschung hier zwar glücklicherweise schon weiter vorangeschritten, Bareis und Grub weisen jedoch im Vorwort ihres Sammelbandes „Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“ immer noch auf das Fehlen einer umfassenden Definition des Begriffs hin, obgleich mittlerweile eine große Bandbreite an theoretischen und interpretationspraktischen Modellen und Auseinandersetzungen sowie unterschiedlichen terminologischen Vorschlägen (Selbstreflexivität, Selbstreferentialität, Metanarration, Metafiktion, Metaisierung, Potenzierung...) existiert²². So benutzt Ommundsen etwa einen

¹⁹ Vgl. Bareis, J. Alexander und Frank Thomas Grub: Vorwort. In: Bareis, J. Alexander und Frank Thomas Grub (Hg.): Metafiktion: Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Berlin: Kadmos 2010, S. 7.

²⁰ Sprenger, Mirjam: Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Raum der Gegenwart. Stuttgart u.a.: Metzler 1999, S. 125.

²¹ Sprenger (1999), S. 14.

²² Vgl. Bareis/Grub (2010), S. 8.

sehr weit gefassten Metafiktionsbegriff, der viele verschiedene Techniken unter sich vereint, während Svenja Blume vor allem die Selbstreferentialität als Hauptmerkmal metafiktionaler Texte in den Vordergrund stellt und diese Art der Metafiktion neben der Intertextualität, Genremischung und Polyphonie (Vielfalt der Erzählerstimmen) als Stilmittel postmodernen Schreibens anführt. Ommundsen nimmt eine genauere Differenzierung vor; sie sieht zwar auch die Metafiktion als Merkmal postmoderner Texte an, spannt ihren Schirm jedoch wesentlich weiter als Blume und nennt als Techniken für die Schöpfung metafiktionaler Texte unter anderem die folgenden²³:

- *Intertextualität* (Beziehungen zwischen verschiedenen Texten)
- *Selbstreferentialität* (der Autor verweist auf den Text als fiktives/künstlerisches Produkt im Kontext des Erzählens; die Charaktere zeigen oft ein diesbezügliches Bewusstsein)
- *Metalepse* (das Überschreiten/Durchbrechen narrativer Ebenen)
- *Mise-en-Abyme* („an embedded self-representation or mirror-image of the text within the text [...] [that is] at the same time part of the story and something else (comment on the story)“²⁴)
- *strukturelle Inkohärenz* (Auflösen von Genregrenzen und -konventionen, z.B. Fußnoten in Prosatexten)
- *Parodie*
- *Collage* und *Pastiche* (ein Arrangement aus verschiedenen Textstücken und/oder Kunstwerken; eine Schreibtechnik, bei der Elemente aus verschiedenen Genres und Stilen kombiniert werden)

²³ Vgl. Ommundsen, Wenche: *Metafictions?* Carlton: Melbourne University Press 1993, S. 9-10.

²⁴ Ommundsen (1993), S. 10.

Intertextualität

Der Begriff „Intertextualität“ beschreibt ganz allgemein gehalten „interactions and interdependences between texts“, wie es von Kimberley Reynolds so treffend formuliert wird²⁵. Für all diejenigen, die in der Lage sind, diese Hinweise auf andere Texte innerhalb des Haupttextes zu erkennen, zu entschlüsseln und ihre Auswirkungen auf den Haupttext zu reflektieren, erschließt sich ein zusätzlicher oder neuer Sinn, je nachdem, ob die versteckte Botschaft lediglich eine weitere, für das Textverständnis nicht essenzielle Facette hinzufügt oder aber einen grundlegenden Baustein hierfür darstellt. Eine differenziertere Sicht auf das Phänomen der Intertextualität liefert Gerard Genette mit seinem Konzept der *Transtextualität*, bei dem er fünf verschiedene Arten transtextueller Beziehungen identifiziert²⁶:

- 1) die *Intertextualität* als die „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“²⁷ in den mehr oder weniger expliziten Formen des Zitats, Plagiats oder der Anspielung,
- 2) die *Paratextualität* als die Beziehung eines Textes zu dem Rahmen (= Paratexte), in den er als literarisches Produkt eingebettet ist, wie etwa Einband, Waschzettel, Vorwort, Autoreninterviews etc.
- 3) die *Metatextualität* als Kommentar eines Textes über einen anderen, ohne diesen unbedingt explizit zu nennen,
- 4) die *Hypertextualität*, bei der ein Text (Hypotext) von einem anderen (Hypertext) überlagert wird, ohne dass es sich dabei um einen Kommentar handelt, etwa bei der Transformation eines Handlungsschemas oder der Nachahmung eines bestimmten Stils,

²⁵ Reynolds, Kimberley (Hg.): *Modern Children's Literature: An Introduction*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2005, S. 194.

²⁶ Vgl. Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 10-14.

²⁷ Genette (1993), S. 10.

5) die *Architextualität*, die (zumeist) unausgesprochene Beziehung eines Textes zu (s)einer Gattung, die die Erwartungen des Lesers sowie dessen Rezeption des Textes lenkt.

Ommundsen sieht Intertextualität als eine von mehreren Möglichkeiten an, metafiktionale Texte zu kreieren, während Blume die beiden Begrifflichkeiten voneinander trennt und jeweils sehr eng definiert. Sie wiederum verwendet allerdings den Intertextualitätsbegriff nach Kristeva, eine Kombination aus Inter- und Hypertextualität nach Genette (siehe oben). Ich will daher im Hinblick auf die anstehende Analyse einerseits auf Ommundsens breite Palette an metafiktionale Techniken zurückgreifen und andererseits Blumes Definition der Intertextualität (im Rückgriff auf Genettes Terminologie) als Charakteristikum postmoderner Texte heranziehen, um die ausgewählten Werke bestmöglich ausleuchten zu können.

Selbstreferentialität

Wenn der Autor innerhalb seines Werkes auf ebendieses als ein fiktionales Produkt rückverweist, spricht man von „Selbstreferentialität“. Oft sprechen hierbei Charaktere oder der Erzähler über den Text selbst und zeigen dadurch ein Bewusstsein für ihren fiktiven Status. Svend Erik Larsen definiert vier Typen der Selbstreferentialität, namentlich 1) *metalinguistische*, 2) *metatextuelle*, 3) *metapoetische* und 4) *metafiktionale Selbstreferentialität*, wobei für die weitere Analyse vor allem die Punkte 2) und 4) relevant sein werden²⁸:

²⁸ Vgl. Larsen, Svend Erik: Self-Reference: Theory and Didactics between Language and Literature. In: The Journal of Aesthetic Education 39/1 (2005), S. 13-30, S. 19-24.

ad 2) *metatextuelle Selbstreferentialität*

Dies zeigt sich in Texten „referring to the role of language in relation to other media“²⁹, etwa wenn eine schriftliche Beschreibung ein Bild erläutert oder seinen Inhalt unterstützt, wobei „media“ hier außer Bildern auch alle anderen Arten von nicht-textuellen Ausdrucksformen einschließt.

ad 4) *metafiktionale Selbstreferentialität*

Hiermit sind Texte gemeint, „[that refer] to their ontological status as fictional texts“³⁰. Sie wollen damit in Frage stellen, was real und was Fiktion ist, und wo - sofern überhaupt vorhanden - die Grenzen dazwischen liegen.

Metalepse und frame breaking

Diese beiden Begriffe meinen im Grunde das Gleiche, unterscheiden sich aber stark darin, wie detailgenau sie sich definieren. Metalepsen bezeichnen laut Genette das Übertreten narrativer Ebenen, welche sich in extra-, intra- und metadiegetisch (und metameta...diegetisch) unterteilen lassen und normalerweise klar durch die Zuweisungen 'Erzählen', 'erzähltes Erzählen', 'erzähltes erzähltes Erzählen' etc. voneinander unterschieden werden können. Wird die Grenze zwischen zwei dieser Ebenen von einem zugehörigen Akteur in eine beliebige Richtung durchbrochen, spricht man von einer Metalepse.³¹ Speziell für die vorliegende Untersuchung lohnt es sich, über Genette hinaus auch weitere Überlegungen zu diesem Begriff einfließen zu lassen. So nimmt Marie-Laure Ryan eine kategorische Teilung in zwei Typen von Metalepsen vor: den 1)

²⁹ Larsen (2005), S. 20.

³⁰ Larsen (2005), S. 20.

³¹ Vgl. Genette, Gérard: Die Erzählung. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage. Paderborn: Fink 2010, S. 147-154.

rhetorischen und 2) den *ontologischen* Typus, wobei der erste Genettes Beschreibung, der zweite hingegen Brian McHales Definition konkret im Rahmen postmoderner Literatur umfasst. Laut Ryan erlaubt die rhetorische Metalepse sozusagen einen kurzen Blick über den Tellerrand der einzelnen narrativen Ebenen, der jedoch keine Bedrohung für die narrative Struktur der Diegese und die Grenzen zwischen den Ebenen darstellt³²; die ontologische Metalepse hingegen öffnet tatsächlich ein Tor zwischen Welten, die in ihrer Natur verschieden sind, und verändert diese grundlegend bzw. sorgt dafür, dass sie sich vermischen:

[...] ontological metalepsis opens a passage between levels that results in their interpenetration, or mutual contamination. These levels, needless to say, must be separated by the type of boundary that I call ontological: a switch between two radically distinct worlds, such as ‚the real‘ and ‚the imaginary, or the world of ‚normal‘ (or lucid) mental activity from the worlds of dream or [sic!] hallucination.³³

In Rückgriff auf McHale (bzw. in weiterer Folge Douglas Hofstadter) verwendet Ryan hierfür die Begriffe „strange loop“ und „tangled hierarchy“³⁴, die im Kern dasselbe Phänomen bezeichnen: „[...] [w]hen an existent belongs to two or more levels at the same time, or when an existent migrates from one level to the next, causing two separate environments to blend.“³⁵ Ryans Überlegungen sind für uns deshalb relevant, weil sie diesen Übertritt zwischen verschiedenen Ebenen und dessen Folgen sprachlich sehr negativ konnotiert: für sie resultieren ontologische Metalepsen in einer „Kontamination“ der Welten, sie geht sogar so weit, rhetorische Metalepsen mit einem gutartigen Gewächs im Gewebe gleichzusetzen, ontologische Metalepsen jedoch mit einem zerstörerischen Geschwür vergleichbar mit Krebs³⁶. Poushali Bhadury geht auf diese Auffassung einer gewaltsam durchdringenden, zerstörenden Metalepse genauer ein, als sie

³² Vgl. Ryan, Marie-Laure: Metaleptic Machines. In: *Semiotica* 150 (2004), S. 439-469, S. 441.

³³ Ryan (2004), S. 442.

³⁴ Vgl. McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*. London, New York: Routledge 1996, S. 119.

³⁵ Ryan (2004), S. 442.

³⁶ Ryan (2004), S. 442.

diesbezüglich Untersuchungen zu Endes *Tintenherz* und Funkes *Unendlicher Geschichte* anstellt³⁷, doch auch abseits von Ryans Betonung ihrer negativen Natur - obgleich gerade im Fall der *Unendlichen Geschichte*, der *Tintenherz*- und beispielsweise auch der *Die Seiten der Welt*-Trilogie von Kai Meyer etwa durchwegs zutreffend - erweist sich das Konzept der ontologischen Metalepse im Rahmen der Beschäftigung mit Büchern als Tormedien und der Analyse der narrativen Ebenen als sehr brauchbar.

Der Terminus *frame breaking* wurde von Patricia Waugh geprägt. Im Gegensatz zu Genettes Modell der narrativen Ebenen geht es bei einem frame allerdings nicht (nur) darum, auf welcher Ebene erzählt wird und in welchem Verhältnis diese Ebenen zueinander stehen, sondern alles, egal, ob es sich um die reale Welt oder literarische Werke handelt, ist laut Waugh in solchen frames organisiert und strukturiert: „Contemporary metafiction draws attention to the fact that life, as well as novels, is constructed through frames, and that it is finally impossible to know where one frame ends and another begins.“³⁸. Während in der Realität verschiedene soziale Situationen und Interaktionen in verschiedenen frames stattfinden, so sind es im Roman die formalen Konventionen, nach denen Werke organisiert sind: „stories within stories [...], characters reading about their own fictional lives [...], mutually contradictory situations [...], Chinese-box structures [...]“³⁹. Ein frame break entsteht nun, wenn diese Konventionen bloßgelegt und die dadurch aufgebauten Illusionen der Fiktionalität zerstört werden.

Gerade im Hinblick auf die Analyse von Buchwelten macht es manchmal Sinn, die offensichtlichen Erzählebenen mit Hilfe von Genettes System der Extra-,

³⁷ Vgl. Bhadury, Poushali: Metafiction, Narrative Metalepsis, and New Media Forms in The Neverending Story and the Inkworld Trilogy. In: The Lion and the Unicorn 37/3 (2013), S. 301-326, S. 312-314.

³⁸ Waugh, Patricia: Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London: Routledge 1984, S. 29.

³⁹ Waugh (1984), S. 30-31.

Intra- und Metadiegeese zu beschreiben, während innerhalb einer narrativen Ebene Patricia Waugh's frames eine gute Möglichkeit der Strukturierung bieten.

Exkurs: scripts und script writing

Da in einigen Werken, in denen Bücher als Tormedien genutzt werden, die Frage nach der eigenen Identität fiktionaler Charaktere sowie nach der Macht des Autors eine wesentliche Rolle spielen, lohnt es sich, einen Blick auf Patricia Waugh's Konzept des *script writing* zu werfen. In metafiktiven Texten wird von Charakteren oft ein Bewusstsein über die eigene Fiktionalität ausgesprochen oder zumindest angedacht und dadurch ihre Freiheit und Identität gleichermaßen in Zweifel gezogen; eine übergeordnete Aufgabe metafiktionaler Texte besteht also auch darin, den Lesern einen Denkanstoß bezüglich ihrer eigenen Entscheidungsfreiheit zu geben. Fiktionale Charaktere sind stets in dem *script* gefangen, das ihr Autor für sie vorschreibt. Sind sie sich dessen bewusst, versuchen sie oft, auszubrechen und ihre eigene Identität zu schaffen - doch der extradiegetische Leser weiß, dass ihnen dies schlussendlich nicht gelingen kann⁴⁰ - er überlegt nun allerdings auch, ob nicht vielleicht auch unsere eigene Identität von einem unsichtbaren „Autorgott“ vorgegeben, unsere Rolle längst geschrieben, und Freiheit auch für uns nur eine Illusion ist, die wir nicht durchschauen können.

⁴⁰ Vgl. Waugh (1984), S. 121.

Mise-en-Abyme

Die *Mise-en-Abyme* stellt eine literarische Figur dar, bei der eine Selbstrepräsentation eines Textes ein- oder mehrmals innerhalb dieses Textes gespiegelt wird, allerdings findet die Spiegelung auf einer anderen diegetischen Ebene statt, als sich das repräsentierte Textelement selbst befindet und übernimmt so auch eine kommentierende oder sinnerweiternde Funktion⁴¹.

⁴¹ Vgl. Ommundsen (1993), S. 10.

1.II. Das (Tor-)Medium „Buch“

In den in dieser Arbeit thematisierten Werken machen Bücher als Medien ihre Inhalte sichtbar und wahrnehmbar, allerdings in einem tatsächlich wörtlichen Sinn, der mit dem Wort „greifbar“ vielleicht besser abzugrenzen wäre und daher auch die Begriffsspezifizierung „Tormedium“ notwendig macht, weil dabei immer auch die physische Grenze des Mediums nach innen oder außen durchlässig und in weiterer Folge übertreten wird; der Inhalt wird dadurch ebenso physisch greifbar wie optisch sichtbar. Dieses Greifbarmachen erfolgt in den verschiedenen Werken auf unterschiedliche Weisen, die jedoch alle unter dem Schirm des Performativitätsbegriffes nach Sybille Krämer analysiert werden können. Der Ausgangspunkt ist bei dieser Vorgehensweise der gleiche, den auch Melanie Nitsche in ihrer Arbeit „Das Buch als Medium. Intermedialität, Performativität, Epistemologie“ gewählt hat, nämlich das Buch „als Wahrnehmungsmedium zu untersuchen“⁴². Während Nitsche sich jedoch in weiterer Folge mit Designforschung, visueller Gestaltung von Texten und den materiellen Aspekten der Buchproduktion beschäftigt, werden in der vorliegenden Arbeit verschiedene Untersuchungsfelder im Bereich Performativität und Medialität herangezogen, um den Akt der Grenzüberschreitung durch das Tormedium Buch näher zu betrachten und zu erläutern.

⁴² Mitsche, Melanie: Das Buch als Medium: Intermedialität, Performativität, Epistemologie. Diplomarbeit. Univ. Wien 2012, S. 3.

II.1 Performativität und Medialität des Mediums „Buch“

Um das Tormedium „Buch“ untersuchen zu können, muss ein kurzer Exkurs in die Medientheorie vorgenommen werden, der uns Einblicke in Sybille Krämers Theorien zur Performativität bietet.

II.1.1 Performativität und Medialität

Die Anfänge der Performativität

Das Konzept der Performativität geht bereits zurück auf die Anfänge in der Sprechakttheorie nach Austin, der zunächst die Kategorie der „Performativa“ für Sprechakte einführte, die das, was sie benennen, auch gleichzeitig vollziehen, nur um sie später - als klar wurde, dass diese Unterscheidung nicht haltbar war - durch die Illokution zu ersetzen, die eine von drei Dimensionen des Sprechens bezeichnet und die Idee hinter den zunächst bloß mit der „ursprünglichen“, ritenhaften, zeremoniellen Rede in Verbindung stehenden Performativa auf jede Art von Rede überträgt⁴³.

Sybille Krämer identifiziert zu Beginn ihrer eigenen Überlegungen zunächst verschiedene Merkmale dieser ursprünglichen Performativa - hierzu gehören unter anderem der „Aufführungscharakter“ der zeremoniellen Rede, da diese nicht personal an die unmittelbar Anwesenden, sondern immer und vor allem auch an ein öffentliches Publikum gerichtet ist, das Macht- und Autoritätsgefälle, durch das sich kulturelle Praktiken erst konstituieren, und auch die Äußerlichkeit

⁴³ Vgl. Krämer, Sybille: Sprache - Stimme - Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1575), S. 323-346, S. 334-336.

der Rede sowie das Beibehalten einer Form, das unabhängig von der Meinung des Einzelnen gemeinschaftsbildend wirkt.

Die Neukonzeption des Performativitätsbegriffes: Performativität als Medialität

Durch das Ersetzen der ursprünglichen auf zeremonielle Sprechakte beschränkten Performativa durch die jedem Sprechen innewohnende Illokution (der Zweck des Sprechakts, also die Absicht des Sprechers, die dem Sprechakt zugrunde liegt) hat bereits Austin einen ersten Impuls gesetzt, den Sybille Krämer in ihren Überlegungen zu einer neuen Konzeption von „Performativität“ mit der Frage, ob das, „was wir im Lichte des Ritus über die Sprache erfahren [...], auch im alltäglichen Sprechen wirksam wird“⁴⁴, fortführt: sie rekonstruiert Performativität, ursprünglich ein Attribut sprachlich-kommunikativer Handlungen, als das „Wahrnehmbarmachen“ von Inhalten - Krämer spricht, dem „Aufführungscharakter“ performativer Handlungen entsprechend, von *Ereignissen* - und stellt sie in ein direktes Verhältnis mit dem Begriff der Medialität:

Ereignisse, die mit sinnhaften Phänomenen verbunden sind wie Sprechen, Schreiben, Lesen, Interpretieren, Darstellen usw. haben immer auch den Charakter eines operativen Geschehens [...]: entscheidend ist nicht einfach, was gemacht wird, sondern wie etwas gemacht wird. Auf das „wie etwas gemacht wird“ oder „wie etwas für uns gegeben ist“ zielt der Leitbegriff der „Verkörperung“. [...] Geist, Ideen, abstrakte Gegenstände, Formen [sind uns] immer nur zugänglich in Gestalt von Inkorporationen. Medien bilden die historische Grammatik des Performativen: Sie sind immer Medien der Verkörperung bzw. der Inkorporation. Performativität ist daher als Medialität zu rekonstruieren.⁴⁵ (Krämer 2002, S. 345)

⁴⁴ Krämer (2002), S. 336.

⁴⁵ Krämer (2002), S. 345.

In Krämers Medialitätsbegriff fließen zwei Aspekte ein, zum einen die Tatsache, dass Medien in ihrem Vollzug verschwinden, also unterhalb der Schwelle unseres bewussten Wahrnehmens bleiben, und zum anderen die durch Marshall McLuhan angeregte Theorie, dass „was immer von uns wahrgenommen, kommuniziert und gedacht wird, stets mit Hilfe von und in Medien wahrgenommen, kommuniziert und gedacht wird“⁴⁶ und es daher kein Außerhalb von Medien geben kann - wodurch den Medien wiederum für das, was sie vermitteln, eine konstituierende Funktion zukommt⁴⁷. Diesen Gedanken der Gleichzeitigkeit von Vermittlung und Erzeugung verknüpft Krämer mit dem zündenden Gedanken der Performativitätsdebatte, dem zufolge sprachliche Äußerungen nicht nur etwas bezeichnen, sondern dasjenige, was sie bezeichnen, unter gewissen kulturell-sozialen Bedingungen zugleich auch vollziehen. Es geht ihr darum,

die Konstruktivität und die Produktivität, das Machen und das Hervorbringen nun auch auf der Seite des Sprachlich-Symbolischen wirksam werden zu lassen, mithin das Darstellen nach dem Vorbild des Erzeugens zu denken [...] [E]ben dieser Impuls wird wirksam auch im Mediendiskurs. Auch hier wird ein Sekundärphänomen, dessen Funktion im alltäglichen Verständnis wenig mit dem Erzeugen und dafür umso mehr mit dem Vermitteln und Repräsentieren zu tun hat, als ein Primärphänomen rekonstruiert.⁴⁸

Konkret auf das Medium „Buch“ bezogen bedeutet dies nun, dass Bücher bzw. die darin enthaltene Schrift als Medien der sinnlichen Vermittlung von Inhalten gleichzeitig im Rahmen der ihnen innewohnenden medientypischen Eigenschaften auch unmittelbar an der Erzeugung dieser Inhalte beteiligt sind. Welche Rolle dem Medium „Schrift“ hier konkret zukommt, wie sich Schrift überhaupt definiert und auch, welchen Einfluss die Stimme Krämer zufolge auf

⁴⁶ Krämer, Sybille: Was haben "Performativität" und "Medialität" miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der "Aisthetisierung" gründende Konzeption des Performativen. In: Krämer, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität. München: Fink 2004, S. 13-32, S. 22.

⁴⁷ Vgl. Krämer (2004), S. 23.

⁴⁸ Krämer (2004), S. 23.

einen artikulierten Inhalt haben kann, wird später im Kapitel 1.II.3 *Möglichkeiten der Grenzüberschreitung* genauer erläutert.

II.1.2 Aisthesis

Um besser verstehen zu können, wie genau Medien innerhalb des performativen Rahmens agieren, ist es notwendig, sich mit dem Begriff der *Aisthesis* näher auseinanderzusetzen, den Krämer zum Dreh- und Angelpunkt dieser Überlegungen macht, denn

[d]as Verhältnis von Performativität und Medialität kann nur dann sinnvoll bestimmt werden, wenn wir beide als Dimensionen von - und im Zusammenhang mit - Akten der Aisthetisierung begreifen. Dabei geht in den Begriff >Aisthetisierung< ein, dass es sich im Wechselverhältnis von Ereignis und Wahrnehmung um ein >in Szene gesetztes< Geschehen handelt, welches Akteur- und Betrachterrollen einschließt.⁴⁹

Es handelt sich hierbei also um die Zweipoligkeit des Vollzugs eines Ereignisses einerseits und seiner Wahrnehmung durch den Zuschauer andererseits. Performativität als das Wahrnehmbarmachen von Inhalten kann also immer nur im Zusammenhang mit Medialität stehen, denn Medien *aisthetisieren*, sie machen ihre Botschaft für den Betrachter erst wahrnehmbar⁵⁰:

Der Bote ist nicht verantwortlich für das, was er sagt; er muss nicht überzeugt sein vom Gehalt dessen, was er mitteilt; ja er muss noch nicht einmal verstehen, was er überträgt. Er hat nur möglichst genau zu *zeigen*, was sein Auftraggeber *gesagt* hat, indem er das, was ihm gesagt wurde, nun seinerseits verkörpert und dadurch „mobil“ macht. [...] Der

⁴⁹ Krämer (2004), S. 14.

⁵⁰ Vgl. Mitsche (2012), S. 15.

Bote über-trägt in einem durchaus wörtlichen Sinne. [...] [Er] kommuniziert nicht, sondern er macht wahrnehmbar, was ein anderer gesprochen hat. Im Horizont des Botenmodells enthüllt sich also das Wahrnehmbarmachen eines Unsinnlichen als die grundlegende Funktionsbestimmung von Medien. *Medien aisthetisieren*. Und zwar zeigen sie, ohne sich selbst dabei zu zeigen. [...] Medien-im-Vollzug sind Medien-im-Entzug.⁵¹

Die Bedeutung dieser Erkenntnis für die weitere Untersuchung wird sich in den nachfolgenden Kapiteln aufklären.

⁵¹ Krämer, Sybille: Performanz-Aisthesis. Überlegungen zu einer ästhetischen Akzentuierung im Performanzkonzept. In: Böhler, Arno und Susanne Granzer (Hg.): Ereignis Denken. TheatRealität, Performanz, Ereignis. Wien: Passagen 2009, S. 131-156, S. 147.

II.2 Das Tormedium „Buch“

II.2.1 Funktionsweise des Tormediums „Buch“

Umgemünzt auf das Thema dieser Arbeit lässt sich nun festhalten: der Akt der Aisthesis, den Sybille Krämer beschreibt, ist in seiner Grundstruktur ein Zusammenspiel aus Akteuren, Betrachtern und dem Ereignis selbst; appliziert man diese Struktur auf das Tormedium Buch, finden sich in der Position des Betrachters der intradiegetische Leser, der das Ereignis, das in diesem Fall der Inhalt des Buches ist, über das Buch als Medium durch Lesen/Vorlesen/... wahrnimmt, und in der Position der Akteure die Charaktere, die in ihrer Geschichte ihre Rollen „spielen“; genauso wie bei „normalen“ Medien besteht auch die grundsätzliche Funktionsweise der „magischen“ Tormedien im Wahrnehmbarmachen des Inhalts durch das Unsichtbarwerden des Mediums selbst, allerdings - je nach Werk - in verschiedenen Abstufungen mehr oder weniger wortwörtlich genommen. So liegt in *Tintenherz* das Hauptaugenmerk zu Beginn vor allem auf dem Greifbar- und Wahrnehmbarmachen des Inhalts, wenn Gegenstände oder Charaktere aus ihren Geschichten in die Realität gerufen werden und hier wandeln, das physische Buch sich aber weiterhin in den Händen des Vorlesers befindet, obgleich es sich natürlich als Medium-im-Vollzug entsprechend Krämers Theorie im Moment des Vollzugs unsichtbar macht: „Alles verschwand. Die roten Wände der Kirche, die Gesichter von Capricorns Männern und Capricorn selbst auf seinem Stuhl. Es gab nur noch Mos Stimme und die Bilder [...]“⁵²; in *Die Buchspringer*, *Die unendliche Geschichte* und den Bänden *Tintenblut* und *Tintentod* wird das physische Buch hingegen für den Leser tatsächlich unsichtbar, sobald er es als Tormedium durchschreitet um in die darin enthaltene Geschichtswelt zu gelangen und seinen Inhalt wahrzunehmen.

⁵² Funke (2003), S. 193

II.2.2 Aspekte des Objekts „Buch“ als Tormedium in ausgewählten Werken

Wirft man einen näheren Blick auf die drei Werke *Tintenherz I-III*, *Die Buchspringer* und *Die unendliche Geschichte*, erkennt man zwei verschiedene Funktionen, die Bücher als Tormedien in diesen Romanen ausüben können. Dies ist jedoch bei Weitem keine vollständige Titelliste, und dementsprechend erheben auch die hier dargelegten Funktionsweisen sowie die im nächsten Kapitel angeführten Möglichkeiten der Grenzüberschreitung keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit.

In den drei genannten Werken fungieren Bücher zum einen in jedem Fall als Träger einer Geschichtswelt, seine Buchdeckel sind - bildlich gesprochen - die Torflügel, die durchschritten werden können. Zum anderen können Bücher auch eine Quelle magischer Kraft sein (müssen aber nicht), mit deren Hilfe die Grenzüberschreitung möglich gemacht wird.

Das Buch als Träger einer Geschichtswelt

Will man Genaueres über die Funktion eines Buches als Tormediums erfahren, so stellt sich auch unweigerlich die Frage: „Wo führt dieses Tor denn eigentlich hin?“ Jedes der behandelten Werke liefert hierzu eine andere Antwort. Allen gemein ist die Tatsache, dass sich hinter jedem (literarischen) Werk eine Geschichtswelt verbirgt, die nun aber unterschiedliche Ausmaße annehmen kann. So reflektiert auch Mo, einer der Charaktere in *Tintenherz* über diesen Punkt:

[...] Vielleicht gibt es hinter der gedruckten Geschichte eine andere, viel größere Geschichte, die sich ebenso wandelt, wie unsere Welt es tut? Und die Buchstaben verraten

uns darüber gerade so viel wie ein Blick durch ein Schlüsselloch. Vielleicht sind sie nicht mehr als der Deckel zu einem Topf, der viel mehr enthält, als wir lesen können.'⁵³

Dass er damit tatsächlich richtig liegt, zeigt sich bald darauf im Folgeband *Tintenblut*, als die Charaktere selbst die Reise durch die Buchdeckel antreten, um die Welt dahinter mit eigenen Augen zu sehen. Geographie, Gesellschaft, Flora und Fauna entsprechen dort den Vorstellungen des Autors Fenoglio, wie er sie teils in *Tintenherz* niedergeschrieben, teils für sich behalten hat, denn „[e]in Geschichtenerzähler schreibt nie alles auf, was er über seine Figuren weiß. Die Leser müssen nicht alles erfahren. Manches bleibt besser ein Geheimnis, das sich der Erzähler mit seinen Geschöpfen teilt.“⁵⁴

Im Gegensatz dazu präsentiert sich die Welt hinter den Seiten, die sich den Buchspringern aus Mechthild Gläfers gleichnamigem Werk bietet, als sehr begrenzt. Zwar springt man von jedem Buch aus zunächst in dessen eigene Geschichte, doch diese sind beschränkt auf die Schauplätze der Handlung, die wie ein großes Theaterstück immer wieder aufgeführt wird. Die einzelnen Geschichten sind darüber hinaus allesamt durch ein System aus Pfaden inklusive Wegweisern miteinander verbunden - vergleichbar ist das Ganze am ehesten mit dem Aufbau einer Bibliothek - und stehen daher nicht so sehr für sich als großes Universum hinter der Oberfläche der Romanhandlung, sondern sind lediglich Teil einer einzigen großen Welt in den Büchern, die sich auf die Darstellung von deren Inhalten beschränkt. Die Charaktere sind sich ihres fiktiven Daseins bewusst und spielen ihre Rollen innerhalb ihrer Geschichten, können sich darüber hinaus aber in der gesamten Welt frei bewegen, sofern sie ihren Auftritt dadurch nicht verpassen, und besitzen auch eine eigene Persönlichkeit über die charakterlichen Eigenschaften ihrer jeweiligen Rolle hinaus, auch wenn diese sehr präsent in ihnen ist.

⁵³ Funke (2003), S. 163.

⁵⁴ Funke (2003), S. 362.

Die Welt, die sich hinter dem Einband der *Unendlichen Geschichte* verbirgt, funktioniert wiederum nach einem sehr ähnlichen Prinzip wie *Tintenherz*. Phantásien ist ein grenzenloses Reich, es beschränkt sich nicht auf die Schauplätze von Atréjus geschilderter Suche. Das Exemplar der *Unendlichen Geschichte*, das Bastian in die Hände fällt, ist allerdings nur eine von vielen Möglichkeiten, dorthin zu gelangen; es findet sich daher auch kein einzelner Autor in der Menschenwelt, nach dessen alleinigen Einfällen Phantásien gestaltet ist, und so existieren die verschiedensten Landschaften mit unterschiedlichsten Gesellschaftssystemen, Kulturen und klimatischen Begebenheiten nebeneinander:

Es ist dort niemals mit Sicherheit vorauszusehen, welches Land an welches andere angrenzt. Sogar die Himmelsrichtungen wechseln je nach der Gegend, in der man sich gerade befindet. Sommer und Winter, Tag und Nacht folgen in jeder Landschaft anderen Gesetzen. Man kann aus einer sonnendurchglühten Wüste kommen und gleich daneben in arktische Schneefelder geraten. In dieser Welt gibt es keine meßbare äußere Entfernung, und so haben die Worte 'nah' oder 'weit' eine andere Bedeutung. [...] ⁵⁵

Das Buch als Quelle magischer Kraft

Immer, wenn aus einem gewöhnlichen Buch ein Tor gemacht wird, ist dabei eine magische Kraft im Spiel, die diese Verwandlung erst ermöglicht. In zwei der drei analysierten Romane geht diese magische Kraft nicht nur von den Charakteren, sondern vor allem von den Büchern selbst aus, lediglich in *Die Buchspringer* handelt es sich dabei um eine Gabe, die in zwei Familien weitervererbt und durch den Steinkreis 'Porta Litterae' aktiviert wird.

⁵⁵ Ende (1979), S. 155.

In *Tintenherz* können nur bestimmte Bücher ihre Pforten öffnen, unabhängig von den Fähigkeiten des Vorlesers: „Ich weiß, ihr haltet mich hier alle für einen Zauberer, aber ich bin keiner. Der Zauber kommt aus den Büchern, und ich weiß ebenso wenig wie du oder einer deiner Männer, wie er funktioniert.“⁵⁶, beteuert Mo zu Beginn der Geschehnisse. Im Folgeband *Tintenblut* erfährt man schon ein wenig mehr darüber, wann und warum die Vorleser in der Lage sind, Inhalte aus den Geschichten herauszulesen:

'[...] [e]s müssen Sätze sein, aus denen eine ganze Welt beschrieben ist [...]. Es muss Musik aus den Wörtern kommen. Sie müssen verwoben sein miteinander, so dicht, dass die Stimme nicht hindurchfällt.' [...] Mortimer hatte es ihr einmal fast auf dieselbe Weise zu erklären versucht: das große Rätsel, warum nicht jede Geschichte zum Leben erwachte.⁵⁷

Zwar verfügen die Vorleser über Fähigkeiten, die die meisten anderen Menschen nicht besitzen, jedoch werden diese erst durch das „richtige“ Buch hervorgerufen - dies ist nicht so sehr als inhaltlich-thematischer Anspruch oder persönlicher Geschmack zu verstehen, sondern ob der Autor in der Lage ist, Worte zu finden, die die beschriebene Welt, die erzählte Geschichte in den Köpfen seiner Leser lebendig werden lässt, so wie ein guter Komponist es mit seiner Musik zu erreichen versteht.

Auch *Die unendliche Geschichte* ist kein gewöhnliches Buch, und nicht jeder ist in der Lage, durch sie nach Phantasien zu reisen: „Es gibt eine Menge Türen nach Phantasien, mein Junge. Es gibt noch mehr solche Zauberbücher. Viele Leute merken nichts davon. Es kommt eben darauf an, wer ein solches Buch in die Hand bekommt [...]“⁵⁸, doch hier liegt es weniger an der schriftstellerischen Ausführung der Geschichte, ob ein Übertritt gelingen kann oder nicht, vielmehr ist es an der Person des Lesers, die Magie dahinter zu erkennen und entsprechend zu handeln. Nicht das Geschick des Autors entscheidet darüber, welche Bücher

⁵⁶ Funke (2003), S. 188.

⁵⁷ Funke, Cornelia: *Tintenblut*. Hamburg: Cecile Dressler 2005, S. 138.

⁵⁸ Ende (1979), S. 427.

Zauberbücher sind und welche nicht, sondern es existieren von vornherein Tore nach Phantásien, die die Form von Büchern annehmen können, es aber nicht müssen: „[E]s gibt noch andere Möglichkeiten, nach Phantásien und wieder zurück zu kommen [...]“⁵⁹, erfährt die Hauptfigur Bastian schließlich.

Die Magie, die in *Die Buchspringer* am Werk ist, liegt nicht in den Büchern, sondern in den Genen der Familien Lennox und Macalister, und wird außer bei Amy erst durch die „Porta Litterae“, einen magischen Steinkreis aktiviert. Im Gegensatz zu den anderen Werken sind die Bücher selbst hier nicht aktiv am magischen Akt beteiligt, sondern die Magie wirkt lediglich von außen auf sie ein, während in *Tintenherz* und *Die unendliche Geschichte* eine Wechselbeziehung zwischen Buch und Leser besteht, sobald ein magischer Akt vollzogen wird.

⁵⁹ Ende (1979), S. 427.

II.3 Möglichkeiten der Grenzüberschreitung

Nach der Lektüre aller Werke war es möglich, drei verschiedene Möglichkeiten der Grenzüberschreitung zu identifizieren. Welche davon eingesetzt wird, variiert von Roman zu Roman. Grundsätzlich wird die Grenze durch Lesen, durch Vorlesen oder durch unmittelbaren Ortswechsel überschritten, und dieser Akt des Übertritts, egal, von wem er schließlich ausgeführt wird, wird stets von demjenigen eingeleitet, der das Buch als Tormedium in Händen hält, sprich, vom Leser. An dieser Stelle soll jedoch zunächst nur ein Überblick über die drei genannten Techniken gewonnen werden, eine detaillierte Beschreibung auf das jeweilige Werk bezogen findet sich anschließend in den einzelnen Analysekapiteln.

II.3.1 Durch Lesen

Als Bastian Balthasar Bux *Die unendliche Geschichte* aufschlägt und zu lesen beginnt, öffnet er, ohne es zunächst zu merken, zugleich auch ein Tor nach Phantasien, Schauplatz ebendieser Geschichte, und wird ein Teil von ihr. Während des Lesens schon nimmt er Einfluss auf den Handlungsverlauf und tritt schließlich selbst in die Geschichtswelt ein, um ihr Retter zu werden. Gleichmaßen nutzt auch Amy Lennox verschiedene Bücher, um in die Welt hinter den geschriebenen Worten einzutreten. Dies wird ermöglicht durch den Mediencharakter von Schrift, der im Spannungsverhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit die Wahrnehmbarkeit eines notierten Inhaltes ermöglicht:

Das „Wunder des Übergangs“ vollzieht sich im Umkippen vom Lesen zum Sehen, im unbemerkten Wechsel von der Schrift zum Bild. Die Intransparenz der Schrift weicht

einer Transparenz; der Vorhang der Buchstaben wird aufgezogen, die Buchseite wird durchsichtig, der Blick dringt durch ihre zeitlose Ewigkeit hindurch und erfasst ein hinter ihr liegendes Geschehen.⁶⁰

Zur Definition von Schrift

Bevor auf dieses Spannungsverhältnis von Sicht- und Unsichtbarkeit näher eingegangen werden kann, ist es allerdings notwendig, einen kleinen Exkurs in den Bereich der Schriftforschung vorzunehmen und die besondere Verbindung von Sprache und Bild genauer auszuleuchten, die sich uns stets beim Lesen in Form der Schriftbildlichkeit präsentiert.

Aufbauend auf der Prämisse, dass Schrift nicht bloß aufgeschriebene Sprache darstellt, sondern darüber hinaus auch von der zweidimensionalen Fläche der Textseite sowie von verschiedenen Strukturierungselementen Gebrauch macht und dadurch Zusammenhänge sichtbar werden lässt, die in der gesprochenen Rede allein keine Analogie finden, haben Gruber und Kogge sowie Krämer den Schriftbegriff neu definiert, und zwar weg vom lautsprachenzentrierten hin zu einem lautsprachenneutralen Modell, das auch nichtphonetische bzw. nichtalphabetische Notationssysteme wie z.B. musikalische, mathematische, informatische oder naturwissenschaftliche Schriften inkludiert. Schrift verbindet hier jeweils diskursive und ikonische Elemente und ist somit durch eine „notationale Ikonozytät“⁶¹ gekennzeichnet. Während es sich bei Gruber und Kogge um ein triadisches Strukturmodell handelt, dessen einzelne Elemente *Operationalität*, *asthetische Präsenz* und *Referenzialität* einander jeweils

⁶⁰ Assmann, Aleida: Wie Buchstaben zu Bildern werden. In: Strätling, Susanne und Georg Witte (Hg.): Die Sichtbarkeit der Schrift. München: Fink 2006, S.191-202, S. 196.

⁶¹ Krämer, Sybille: Sprache, Stimme, Schrift. Zur impliziten Bildlichkeit sprachlicher Medien. In: Deppermann, Arnulf und Angelika Linke (Hg): Sprache intermedial: Stimme und Schrift, Bild und Ton. Berlin, New York: de Gruyter 2010. (Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache 2009), S. 13-28, S. 19.

bedingen, um von Schrift sprechen zu können⁶², führt Krämer die bei Gruber/Kogge unter *Operationalität* vereinten Aspekte der *Operativität* und der *Diskretheit* jeweils als eigenen Punkt an und zählt somit vier Attribute (*Diskretheit*, *Wahrnehmbarkeit*, *Operativität* und *Referentialität*).

Da die einzelnen Eigenschaften bei beiden Autoren an sich deckungsgleich sind, möchte ich dennoch in Anlehnung an Krämer die vier Aspekte einzeln näher betrachten⁶³:

1. *Diskretheit*: Zwischen zwei Zeichen kann nicht noch ein drittes stehen, sondern sie müssen durch eine Leerstelle voneinander abgetrennt sein; ebenso dürfen sich einzelne Elemente in ihrer Bedeutung nicht überlappen, sondern müssen stets unterscheidbar bleiben (ein „a“ darf nicht zugleich ein „g“ sein, doch „a“, „ɑ“ oder „ᵃ“ können untereinander ausgetauscht werden).
2. *Wahrnehmbarkeit*: Schriftzeichen sind innerhalb von Texten in einem Raum angeordnet, positionsbezogen und dauerhaft präsent.
3. *Operativität*: Schriften sind „beobachtbar, kontrollierbar und vor allem veränderbar“⁶⁴. Sie sind „nicht nur Darstellungssysteme, sondern sie sind zugleich auch ein Instrument zum operativen Umgehen mit dem Dargestellten“⁶⁵, wofür Krämer unter anderem das Beispiel des schriftlichen Addierens, des musikalischen Komponierens oder des gedankenordnenden und -formenden „epistemischen Schreibens“ anführt.
4. *Referentialität*: Schriften im Sinne bzw. in der Form von Texten müssen etwas bedeuten, sich auf etwas außerhalb ihrer selbst beziehen, etwas mitunter auch Abstraktes (etwa die 'Null', die eigentlich die

⁶² Vgl. Grube, Gernot und Werner Kogge: Zur Einleitung: Was ist Schrift? In: Grube, Gernot und Werner Kogge u.a. (Hg): Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine. München: Fink 2005. (Reihe Kulturtechnik), S. 9-19, S. 12.

⁶³ Vgl. Krämer (2010), S. 19-21.

⁶⁴ Krämer (2010), S. 20.

⁶⁵ Krämer (2010), S. 20.

Abwesenheit einer Ziffer im dezimalen Positionssystem bezeichnet) dem Verstand und den Sinnen zugänglich und sichtbar machen.

Im Lichte dieser lautsprachenneutralen Definition von Schrift, die diskursive und ikonische Elemente zu einem Instrument vereint, das „eine formatierte Fläche nicht nur für Belange von Kommunikation, sondern auch der Kognition nutzbar [macht]“⁶⁶, zeigt sich: „Schriften eröffnen also etwas, das wir weder mit Sprachen noch mit Bildern leisten (können); das was sie eröffnen, ist ein Operationsraum.“⁶⁷

Auf welche verschiedenen Weisen von diesem Operationsraum Gebrauch gemacht werden kann, zeigt Krämer anhand mehrerer Beispiele, von denen für die weitere Untersuchung vor allem die folgenden relevant sind:

Phonographie

Die Schrift macht nicht „das Sprechen selbst [sichtbar], sondern die syntaktische Form der im Sprechen gebrauchten Sprache“⁶⁸ und „versinnlicht so, was ohne die Schrift den Sinnen sich überhaupt nicht zeigt“⁶⁹, denn „wahrnehmbar sind [nicht nur Buchstabenfolgen, sondern] auch die Leerräume zwischen den Wörtern, die Interpunktionen, die Groß- und Kleinschreibung, die diakritischen Markierungen, die Klammern, Parenthesen, Anführungszeichen, das Einrücken von Textpassagen, die Kursivierungen und Unterstreichungen und vieles mehr.“⁷⁰

⁶⁶ Krämer, Sybille: ‚Operationsraum Schrift‘. Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift. In: Grube, Gernot und Werner Kogge u.a. (Hg): Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine. München: Fink 2005. (Reihe Kulturtechnik), S. 23-61, S. 32.

⁶⁷ Krämer (2005), S. 31-32.

⁶⁸ Krämer (2005), S. 34.

⁶⁹ Krämer (2005), S. 35.

⁷⁰ Krämer (2005), S. 33.

Ideographie

Hiermit sind all jene Verfahren gemeint, „die die gedankliche Struktur eines ganzen Textes in der anschaulichen Gestalt des Textes selbst zum Ausdruck bringen. [...] Zu den graphischen Mitteln solcher Selbstanzeige des Gehalts gehören: Überschriften, Kapitelbildungen, Nummerierungen, Paragraphen, Initialen, Schriftgrößen, Spalten, Randmarginalien, Fußnoten, Resümees, Inhaltsverzeichnisse, Schlagwortverzeichnisse...“⁷¹ Mithilfe dieser Strukturierung werden Textteile so „adressierbar“⁷² und können gezielt gesucht werden; durch unterschiedliche Platz- Farb- oder Schriftartenzuweisungen wird es möglich, einer Textseite unterschiedliche Räume und Diskurszonen mit jeweils verschiedenen Bedeutungsniveaus zuzuweisen - die räumliche Anordnung eines Textes spiegelt dadurch seine gedankliche wider.⁷³

Serialisierung

Die Alphabetschrift kann zum Sortieren und Ordnen eingesetzt werden, indem Buchstaben und Ziffern mit Hilfe des dezimalen Positionsprinzips einander zugeordnet werden - ein ganzes Wort wird so seinem Zahlenwert entsprechend vor, zwischen oder nach andere Wörter gereiht und diese damit in eine nicht hierarchische Abfolge gebracht.

Sehen und Lesen, Lesen und Sehen - die Materialität und Medialität von Schrift

Wie verhält es sich nun mit dem *Sehen* und dem *Lesen*? Die unmittelbare Voraussetzung für den Prozess des Lesens ist die Tatsache, dass Schrift *sichtbar*

⁷¹ Krämer (2005), S. 36.

⁷² Krämer (2005), S. 36.

⁷³ Vgl. Krämer (2005), S. 37.

ist, das heißt, auch ohne die Fähigkeit zu lesen ist es möglich, sie selbst bzw. ihre einzelnen Komponenten zu sehen. Ihre Materialität, also der bildliche, auf einer Fläche festgehaltene Anteil tritt hier in den Vordergrund. Ist man allerdings des Lesens mächtig, stellt sich ein Umkehreffekt ein: je geübter der Leser, desto unscheinbarer der Schriftkörper - die Aufmerksamkeit wird direkt auf die Interpretation, nicht mehr auf die bloße visuelle Erscheinung der Zeichen gelenkt. Das reine Sehen ohne Lesen ist dann nicht mehr möglich⁷⁴. Beim Lesenlernen muss also zunächst die Hürde des Entzifferns der einzelnen Schriftzeichen überwunden werden, bevor deren Sinn erkennbar wird: „Wird man mit Schrift konfrontiert, besteht die Gefahr, dass die Aisthesis der Schrift die Referenzfunktion verstellt. Gerade beim Lesenlernen ist der Körper der einzelnen Zeichen noch sehr präsent und daher wird das sinnstabile Lesen erschwert.“⁷⁵

Auf dieser Zweigleisigkeit von einerseits materieller Präsenz und andererseits Referenz auf diskursive Inhalte gründet sich die Theorie der Medialität der Schrift, die, genau wie alle Medien laut Krämer, nach dem Prinzip „Zeigen, ohne sich selbst zu zeigen, dabei aber immer Einfluss auf Inhalt und Sinn des Gezeigten haben“⁷⁶ funktioniert:

Medien machen etwas wahrnehmbar, das nicht von der 'Natur' eines Mediums ist, indem sie sich selbst dabei neutralisieren, also unterhalb der Schwelle der Wahrnehmbarkeit verharren. Medien ästhetisieren, indem sie sich selbst an-ästhetisieren ('aisthesis' griech.: das den Sinnen Zugängliche). Ein medientheoretischer Zugang zur Schrift heißt also: Wir können von einer 'Schrift' nur sprechen, wenn sich dieses Wechselverhältnis zwischen dem Sichtbarmachen von etwas, das nicht selbst Schrift ist, und dem Unsichtbarwerden von dem, was die Schrift selbst ist, aufweisen lässt.⁷⁷ (Krämer 2006, S. 76)

⁷⁴ Vgl. Mitsche (2012), S. 53-54 und Grube (2006), S. 105.

⁷⁵ Mitsche (2012), S. 54

⁷⁶ Vgl. Mitsche (2012), S. 16 sowie Krämer (2002), S. 332.

⁷⁷ Krämer, Sybille: Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen. In: Strätling, Susanne und Georg Witte (Hg.): Die Sichtbarkeit der Schrift. München: Fink 2006b, S. 75-84, S. 76.

Im Zusammenhang mit dem Thema dieser Arbeit wird nun ersichtlich, wie ein Buch wie *Die unendliche Geschichte* als Tormedium funktionieren kann: Das Medium ‚Schrift‘, das hier die Hauptkomponente des Mediums ‚Buch‘ darstellt, macht sich selbst und damit auch ihren Träger, das Objekt ‚Buch‘ unsichtbar, um den Inhalt zeigen zu können. Bastian nimmt nicht mehr Buch und Schrift, sondern nur noch die Welt wahr, die diese ihm zeigen. Durch die Spiegelung des Schriftbildes sowohl in die metamedadiegetische als auch die extradiegetische Richtung wird ein zusätzlicher „Sogeffekt“ erreicht, der die narrativen Ebenen miteinander verbindet und den Übertritt für Bastian erleichtert.

II.3.2 Durch Vorlesen

Das Vorlesen wird in den Romanen der *Tintenherz*-Reihe praktiziert. Anders als in *Die unendliche Geschichte* ist diese Methode jedoch nicht nur einmaliges Mittel zum Zweck des Ortswechsels in eine andere Welt, sondern findet wiederholt Anwendungsmöglichkeiten über den bloßen Lokalitätswechsel der (Vor-)Leser hinaus.

In *Tintenherz* ist das Vorlesen eine Kunst, die nur wenige ausgewählte Personen beherrschen, und auch sie haben zunächst kaum Kenntnisse über ihre genaue Herkunft und Funktionsweise, geschweige denn sind sie zu Beginn in der Lage, sie vollständig zu kontrollieren. Der Schlüssel liegt in der Stimme des Vorlesers und in seiner Fähigkeit, seine Zunge einem Musikinstrument gleich einzusetzen:

Was hätte er ihr alles ins Zimmer zaubern können mit seiner Stimme, die jedem Wort einen anderen Geschmack gab und jedem Satz eine Melodie!⁷⁸

⁷⁸ Funke (2003), S. 193.

Jeder, wirklich jeder Buchstabe ist wichtig!, dachte sie. Lass sie klingen, lass sie trommeln, lass sie wispern und rascheln und rollen.⁷⁹

Schmeck jedes Wort, Meggie, flüsterte Mos Stimme in ihr, lass es dir auf der Zunge zergehen. Schmeckst du die Farben? Schmeckst du den Wind und die Nacht? Die Angst und die Freude? Und die Liebe. Schmeck sie, Meggie, und alles erwacht zum Leben.⁸⁰

Im Unterschied zum Übertritt durch Lesen, der sich allein auf der Ebene des Schriftbildes abspielt, kommt beim Vorlesen die Komponente der Mündlichkeit bzw. genauer gesagt Stimmlichkeit hinzu, die laut Krämer ein entscheidendes kommunikationstheoretisches Gewicht bei der Interpretation von Aussagen einnimmt: „Klang und Sinn, Ton und Betonung arbeiten simultan in der gesprochenen Sprache [...]“⁸¹. Sprechen und Musizieren funktionieren für Krämer in Analogie⁸². Sie betont auch den Unterschied zwischen „[...] dem, *was* wir sagen [und] [...] *wie* wir etwas sagen“ und dass wir daher „indem wir etwas sagen, wir durch die Stimme auch etwas *zeigen*“⁸³. Diese Differenz zwischen WAS und WIE äußert sich in *Tintenherz* im Hinblick auf die Funktionalität des Buches als Tormedium darin, ob ein Text lediglich gelesen bzw. von einem Normalsterblichen vorgelesen oder von einem begabten Vorleser artikuliert wird. Treffend ist auch Krämers Beobachtung, dass Stimmen „Räume besetzen“ - „sie breiten sich in ihnen aus und erzeugen spezifische Raumerfahrungen und Raumwirkungen, ja sie bringen entsprechend be- und gestimmte Räume überhaupt erst hervor, generieren und produzieren Räume und Raumeindrücke“⁸⁴. Dies erfahren z.B. auch Darius, Elinor und Meggie am eigenen Leib, als sie Mo das erste Mal vorlesen hören:

„Ich habe dieses Buch schon viele Male gelesen“, sagte er mit unsicherer Stimme. „Doch noch nie habe ich alles so deutlich gesehen wie heute. Und nicht nur gesehen... gerochen

⁷⁹ Funke (2003), S. 448.

⁸⁰ Funke (2003), S. 539.

⁸¹ Krämer (2002), S. 393.

⁸² Vgl. Krämer (2002), S. 338-339

⁸³ Krämer, Sybille: Die ‚Rehabilitierung der Stimme‘. Über die Oralität hinaus. In: Kolesch, Doris und Sybille Krämer (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt: Suhrkamp 2006a, S. 269-295, S. 274.

⁸⁴ Krämer (2006a), S. 281

habe ich es, das Salz und den Teer und den modrigen Geruch, der über der verteufelten Insel hängt...“⁸⁵

„Ich hab alles gesehen, das Meer und die Insel, einfach alles, als könnte ich es anfassen, und deiner Tochter wird es da nicht anders gegangen sein.“⁸⁶

Das Buch ist das Tormedium, doch nicht so sehr die Schrift ist das entscheidende Element, das bereits das Tor öffnet, indem es sich versteckt, sei es zunächst nur ein kleines Fenster, durch das die Zuhörer einen Blick auf die Welt erhaschen können, oder eine tatsächliche Pforte zwischen den Welten. Erst durch den Einsatz der Stimme wird der magische Akt vollzogen, das Medium wird unsichtbar, um den Inhalt sichtbar, das Ereignis wahrnehmbar zu machen: „Keiner von ihnen traute sich, das verhexte Geld anzufassen. Denn was sonst war es? Gold, gemacht aus Papier und Druckerschwärze - und dem Klang einer menschlichen Stimme.“⁸⁷

II.3.3 Durch unmittelbaren Ortswechsel

Eine weitere Möglichkeit, den Inhalt eines Buches für den Betrachter wahrnehmbar zu machen, ist der direkte Ortswechsel in die Buchwelt hinein, wie es zum Beispiel in *Die Buchspringer* der Fall ist. Der Titel von Mechthild Glästers Roman verrät schon einiges über die Funktionsweise von Büchern als Tormedien in diesem Werk: hier wird nicht sosehr zuerst gelesen oder vorgelesen, um das Tor zu öffnen, sondern direkt in das Buch hinein“gesprungen“; das Medium Buch selbst wird auch hier unsichtbar, damit sein Inhalt betrachtet werden kann. Dies ist allerdings nicht grundsätzlich für jedermann jederzeit und von überall möglich, sondern kann nur von den Mitgliedern zweier schottischer Familien

⁸⁵ Funke (2003), S. 196.

⁸⁶ Funke (2003), S. 196.

⁸⁷ Funke (2003), S. 194.

innerhalb einer bestimmten Altersspanne über die „Porta Litterae“, einen magischen Steinkreis, vollzogen werden. Einzige Ausnahme bildet hier die Protagonistin Amy, die aus einer Beziehung zwischen einem Menschen aus der realen Welt und einer Figur aus der Buchwelt hervorgegangen ist und somit eine besondere, in ihren Genen verankerte Verbindung zu dieser Welt hat. Leider bleiben in *Die Buchspringer* viele Fragen rund um den Übertritt in die Buchwelt sowie zu dieser selbst unbeantwortet, so auch die, ob Lesekompetenz bei dieser Art der Grenzüberschreitung überhaupt eine Rolle spielt, da die Schrift auf den Buchseiten überhaupt nicht tatsächlich gelesen werden muss, um in diese hineinspringen zu können. Da die Lesesucht und Bücherleidenschaft in diesen beiden Familien jedoch in den Genen verankert zu sein scheinen, stellt sich diese Frage nach dem Vorhandensein von Lesekompetenz wohl tatsächlich gar nicht erst.

Teil 2: Textanalysen

2.1. Die unendliche Geschichte

Die Unendliche Geschichte von Michael Ende erschien erstmals 1979 im Thienemann Verlag. Sie erzählt die Geschichten zweier Jungen, Bastian Baltasar Bux aus der realen Primärwelt und Atréju aus der fantastischen Sekundärwelt Phantasien. Atréjus Welt Phantasien wird vom „Nichts“ bedroht, einer dunklen Macht, die nach und nach das ganze Land verschwinden lässt. Er wird von der Kindlichen Kaiserin, dem Oberhaupt Phantásiens, beauftragt, einen Retter zu finden, und macht sich daher auf eine lange Suche. Auf dieser Reise begleitet ihn Bastian lesend, denn er hat in einem Antiquariat ein Buch mit dem Titel „Die unendliche Geschichte“ gestohlen, in dem Atréjus Geschichte aufgeschrieben ist. Je weiter Bastian liest, desto deutlicher wird allerdings, dass es sich hierbei nicht um ein gewöhnliches Buch handelt, denn immer wieder wird deutlich, dass er als Leser Einfluss auf den Verlauf der Erzählung nimmt und längst selbst Teil der Geschichte ist. Es stellt sich schließlich heraus, dass niemand anderes als er selbst der lang ersehnte Retter Phantásiens ist, doch er zögert aus Selbstzweifel, in die fremde Welt überzutreten. Als die Kindliche Kaiserin in ihrer Not das phantásische Exemplar der „Unendlichen Geschichte“ benutzt, um sie alle in eine unendliche Schleife der bisherigen Ereignisse zu zwingen, bleibt ihm allerdings nichts mehr übrig, als durch das Buch in die Sekundärwelt einzutreten, um sie vor ihrer endgültigen Vernichtung zu bewahren. Dies gelingt ihm mithilfe seiner grenzenlosen Fantasie auch, doch im Zuge dessen verliert er Stück für Stück seine eigene Identität, seine Erinnerungen und auch den Wunsch, nach Hause

zurückzukehren. Atréju, der sein Freund geworden ist, hilft ihm schließlich, sich selbst und den Rückweg in seine eigene Welt wiederzufinden.

Das Besondere an der *Unendlichen Geschichte* ist neben dem in Rahmen- (Bastian in der Primärwelt) und Binnenhandlung (Atréju bzw. Bastian in der Sekundärwelt) verschachtelten Aufbau vor allem die Gestaltung von Umschlag, Kapitelaufbau und Schrift. Der zweifarbige Druck, durch den die jeweiligen narrativen Ebenen unterschieden werden können, und die Umschlaggestaltung spiegeln sich aus der Metadiegeese heraus über die Diegeese in die Extradiegeese, was die Idee der Unendlichkeit auch dem Leser vermittelt.

Das Werk ist für die vorliegende Untersuchung deshalb relevant, weil die Kindliche Kaiserin auf die Ereignisse in Phantásien aufmerksam macht, indem sie Atréjus Reise für Bastian als Geschichte in einem Buch wahrnehmbar macht. Sie nützt also die performativen Eigenschaften dieses Mediums, um für ihn ein Tor in ihr Reich zu öffnen; dies gelingt durch den performativen Einsatz von Schrift kombiniert mit einer groß angelegten Mise-en-Abyme, die zusammen Bastians Buch in ein Tormedium verwandeln, sobald er zu lesen beginnt.

Da über die Jahre viele verschiedene Ausgaben der *Unendlichen Geschichte* gedruckt wurden, die leider nicht immer das Gestaltungskonzept der Erstausgabe beibehalten haben und zum Beispiel andere Schriftfarben oder gar keine Bilder besitzen, muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass sich die nachfolgenden Überlegungen auf die Erstauflage des Werkes aus dem Jahr 1979 sowie auf alle weiteren Ausgaben, die dieses Gestaltungskonzept beibehalten haben, beziehen.

I.1 Performative Aspekte

Nachdem im vorangegangenen Kapitel bereits die theoretischen Eckpfeiler einer operativ gebrauchten Schrift gesteckt wurden, zeigt sich nun am Beispiel der *Unendlichen Geschichte*, wie dieser performative Schriftgebrauch konkret aussehen kann und welchen Einfluss dies auf die Erzeugung und Vermittlung von Inhalten hat. Im Falle dieses Werkes eng damit verknüpft ist auch die Verteilung der Akteur- und Betrachterrollen bzw. deren Veränderung.

I.1.1 Aisthesis durch operativ gebrauchte Schrift

Das, was aus der *Unendlichen Geschichte* ein postmodernes Werk macht (Metalepse, Mise-en-Abyme, der Charakter des Unvollendeten/Bruchstückhaften („Doch dies ist eine andere Geschichte und soll ein andermal erzählt werden.“⁸⁸), ...), wird zu einem großen Teil durch die Art und Weise getragen, wie das Medium Schrift eingesetzt wird, und zwar nicht nur, wie sie in Bastians Exemplar aussieht und dementsprechend dem extradiegetischen Leser beschrieben wird, sondern auch in der Art, wie das tatsächliche Buch, das der extradiegetische Leser in Händen hält, gestaltet ist.

In kaum einem literarischen Text wird deutlicher, dass Schrift nicht bloß gesprochene Sprache festhält, sondern, wie von Krämer erläutert, einen Operationsraum öffnet⁸⁹, der nicht nur bloßen Inhalt wiedergibt, sondern diesen auch strukturiert sowie weitere Sinnebenen hinzufügt. Die Besonderheit der *Unendlichen Geschichte* liegt darin, dass Bastian aufgrund der Erzählung zu

⁸⁸ Erstmalige Erwähnung dieses Satzes: Ende (1979), S. 49. Weitere folgen an späteren Stellen des Romans.

⁸⁹ Vgl. Krämer (2005), S. 31-32.

Grunde liegenden Spiegelung ihrer selbst quasi die gleiche Leseerfahrung macht wie der extradiegetische Leser - dementsprechend ist es auch möglich zu beschreiben, wie genau dieser Operationsraum beschaffen ist und welche zusätzlichen Informationen Bastian durch das Medium Schrift erhält, die ihm schließlich helfen, das Tor hinter die Buchstaben zu durchschreiten.

Auf der Ebene der Phonographie zeigt sich vor allem die phantásische Vorliebe für diakritische Markierungen bei Eigennamen zur Kennzeichnung der betonten Silbe (z.B. Atréju, Graógramán, Uyulála). Gereimte Textpassagen sind stets eingerückt (z.B. Atréjus Reimdialog mit dem Südlichen Orakel oder die Inschrift auf der Tür zur Bibliothek von Amargánth). Die Warnung des Alten vom Wandernden Berge an die Kindliche Kaiserin entspricht auch im Buchtext der Form, in der sie die Kaiserin empfängt: Zeile für Zeile in Großbuchstaben zentriert auf der Seite platziert, kann man sich gut vorstellen, wie die Kindliche Kaiserin die aus Buchstaben geformte Leiter emporklettert und Sprosse für Sprosse die Nachricht des Alten zu lesen bekommt.

Der weitaus interessantere Teil spielt sich allerdings im Bereich der Ideographie ab. Hier finden sich all jene Elemente, die dem Leser bereits beim ersten Betrachten des Buches auffallen: die zwei verschiedenen Schriftfarben, die dementsprechend verschieden gefärbten Paragraphen, die mehrmals wiederkehrende kunstvoll verschlungene Titelschriftart, die prachtvoll bebilderten Initialen zu Beginn eines jeden Kapitels und nicht zuletzt der - für den extradiegetischen Leser bei der gebundenen Erstausgabe rote, für Bastian kupferfarbene - Seidenstoffeinband mit der Logo- und Titelprägung. Diese Elemente werden einerseits kunstvoll eingesetzt, um die Struktur des Textes für den Leser deutlich sichtbar zu machen (Kapiteleinteilung, diegetische Ebenen der Erzählung und damit einhergehende Räume), sind andererseits aber auch mehr als das: sie sind gleichzeitig auch eine Spiegelung der Struktur der Unendlichen Geschichte, wie sie in der Erzählung selbst beschrieben wird, eine einzige große Mise-en-Abyme von der Meta- über die Intradiegese in die Extradiegese, welche den Leser zumindest als solchen ebenfalls zu einem Teil der Geschichte werden

lässt. Die gedankliche Struktur der Unendlichen Geschichte bis zum Zeitpunkt von Bastians Eingreifen - die der Spiegelung ins Unendliche - wird somit in der Textgestalt selbst nicht nur sichtbar, sondern gleichzeitig auch fortgesetzt.

Die Schriftfarben Rot und Grün entsprechen der diegetischen und metadiegetischen Ebene der Erzählung - Bastians Erlebnisse in der diegetischen Primärwelt sind für den extradiegetischen Leser in Rot gehalten, während die metadiegetischen Geschehnisse der Unendlichen Geschichte, über die Bastian zunächst liest und in die er schließlich eintritt, in Grün gedruckt sind. Bastian liest in seinem diegetischen Exemplar der *Unendlichen Geschichte* in grünen Lettern; sobald er selbst bzw. seine eigene Geschichte vom Alten vom Wandernden Berge in dessen metadiegetisches Buch niedergeschrieben werden, wechselt dieses die Schriftfarbe von Grün zu Rot. Die Spiegelung setzt sich also an der Trennlinie zwischen metadiegetischer und diegetischer Ebene in beide Richtungen fort.

Diese unterschiedliche Farbcodierung der diegetischen Ebenen wird für den extradiegetischen Leser auch an den beiden Stellen deutlich, an denen der Titel von Bastians Exemplar der Unendlichen Geschichte im Text in großen, altertümlich geschwungenen Lettern gedruckt ist. Während der dem ersten Kapitel vorgelagerten einleitenden Rahmenhandlung findet Bastian das Buch in einem Antiquariat, wo er es bzw. seinen Inhalt lediglich oberflächlich betrachtet. Hier ist der Titel noch Teil der diegetischen Primärwelt und entsprechend in Rot abgedruckt. Als er schließlich im Schulspeicher sitzt, das Buch aufschlägt und zu lesen beginnt, wird der Titel bereits in Grün gedruckt, schon im Hinblick auf die nächste Seite, auf der die grüne Kapitelnummer I. und die Kapitelüberschrift zu finden sind. Wo sich von hier an anfangs rote Rahmen- und grüne Binnenerzählung noch abwechseln, bleibt vom Moment seines Eintritts in die Buchwelt an der grüne Druck schließlich solange aufrecht, wie sich Bastian in der Unendlichen Geschichte befindet. In dem Moment, in dem er durch AURYNs Tor in die Primärwelt zurückkehrt, wechselt auch die Schriftfarbe wieder zurück auf Rot.

Er hob das Buch hoch und betrachtete es von allen Seiten. Der Einband war aus kupferfarbener Seide und schimmerte, wenn er es hin und her drehte. Bei flüchtigem Durchblättern sah er, daß die Schrift in zwei verschiedenen Farben gedruckt war. Bilder schien es keine zu geben, aber wunderschöne, große Anfangsbuchstaben. Als er den Einband noch einmal genauer betrachtete, entdeckte er darauf zwei Schlangen, eine helle und eine dunkle, die sich gegenseitig in den Schwanz bissen und so ein Oval bildeten. Und in diesem Oval stand in eigentümlich verschlungenen Buchstaben der Titel:

Die unendliche Geschichte

Abbildung 2: Bastian findet das Buch im Antiquariat

»Ich möchte wissen«, sagte er vor sich hin, »was eigentlich in einem Buch los ist, solange es zu ist. Natürlich sind nur Buchstaben drin, die auf Papier gedruckt sind, aber trotzdem – irgendwas muß doch los sein, denn wenn ich es aufschlage, dann ist da auf einmal eine ganze Geschichte. Da sind Personen, die ich noch nicht kenne, und es gibt alle möglichen Abenteuer und Taten und Kämpfe – und manchmal ereignen sich Meeresstürme, oder man kommt in fremde Länder und Städte. Das ist doch alles irgendwie drin im Buch. Man muß es lesen, damit man's erlebt, das ist klar. Aber drin ist es schon vorher. Ich möcht' wissen, wie?«

Und plötzlich überkam ihn eine beinahe feierliche Stimmung.

Er setzte sich zurecht, ergriff das Buch, schlug die erste Seite auf und begann

Die unendliche Geschichte

zu lesen.

Abbildung 3: Bastian beginnt, Die unendliche Geschichte zu lesen

Ebenfalls in den Bereich der Ideographie fällt die Umschlaggestaltung. Die gebundene Erstausgabe wurde auf Wunsch des Autors besonders aufwändig gestaltet - neben der zweifarbigen Schrift und den zahlreichen aufwändigen Illustrationen mit den großen Initialen wurde als Material für den Einband roter Seidenstoff verwendet, der zusätzlich mit einer Prägung versehen wurde: der verschlungene Schriftzug „Die unendliche Geschichte“, umschlossen von einem Oval gebildet durch zwei Schlangen, die sich gegenseitig in den Schwanz beißen - deren weiße und schwarze Farbe angedeutet durch die gegensätzliche Prägung

(tief und hoch). Abgesehen von der farblichen Abweichung - rot statt kupferfarben, grün statt blaugrün - entspricht dies beinahe vollständig der Beschreibung des Buches, das Bastian im Antiquariat von Herrn Koreander findet, welches für ihn wiederum gänzlich der Beschreibung entspricht, die darin vom Buch des Alten vom Wandernden Berge gegeben ist.

Ein in dieser Analyse letzter Aspekt operativ gebrauchter Schrift, die Serialisierung, kommt bei der Gliederung zu tragen und ergänzt das ideographische Element der Kapitelunterteilung. Die in grüner Schrift gehaltene metadiegetische Erzählung „Die unendliche Geschichte“ beginnt auf S. 17 mit der ersten Kapitelüberschrift „I. Phantásien in Not“. Seite 18 wird vollständig eingenommen von der kunstvoll verzierten und bebilderten Initiale A, die den weiteren auf S. 19ff folgenden Text einleitet. Das darauffolgende Kapitel beginnt in gleicher Manier, nur, dass die Initiale nun der Buchstabe B ist, und schon bald erkennt man, dass der lediglich auf dem Titelblatt ersichtliche Untertitel „Von A bis Z mit Buchstaben und Bildern versehen von Roswitha Quadflieg“ tatsächlich wortwörtlich zu nehmen ist - die einzelnen Kapitel sind nicht nur durch die Kapitelnummern I. - XXVI., sondern auch durch den seriellen Charakter des Alphabets von A bis Z gereiht. Die Einleitung von S. 5-16 ist zunächst allerdings noch kein Kapitel der *Unendlichen Geschichte*, denn Bastian wird erst nach und nach Teil davon, und wird daher auch nicht durch Kapitelnummer, -überschrift oder Initiale angekündigt, während der Rahmenschluss am Ende der Erzählung noch Teil des letzten, 26. Kapitels der *Unendlichen Geschichte* ist, da diese trotz des Wechsels von der Metadiegeese in die Diegeese zurück für Bastian erst hier zu Ende geht.

Kaum ein Buch ist allein durch seine äußerliche Gestaltung als Medium schon mehr an der Generierung von sinnhaftem Inhalt beteiligt als *Die unendliche Geschichte* - die ihm innewohnende Aisthesis springt dem Leser förmlich ins Gesicht. Leider wurde nicht bei allen Ausgaben und Auflagen des Buches Wert auf dieses Detail gelegt, und so geht diese zusätzliche Sinnebene mitunter

teilweise oder gänzlich durch den Verzicht auf die Umschlagprägung, die Illustrationen oder den zweifarbigem (bzw. farblich passenden) Druck verloren.

Das Exemplar der *Unendlichen Geschichte*, das Bastian in die Hände fällt, unterstützt seinen Übertritt nach Phantasien von dem Moment an, in dem er zu lesen beginnt, also bereits durch seine äußerliche Erscheinung, denn es handelt sich dabei um nichts anderes als eine große Mise-en-Abyme, die sich sowohl optisch als auch inhaltlich gleichzeitig über mehrere Welten und auch diegetische Ebenen erstreckt und dadurch als eine Art Brücke fungiert, worauf später im Kapitel 2.1.2 *Aspekte postmodernen Schreibens* auch noch genauer eingegangen wird.

I.1.2 Akteur- und Betrachterrollen

Der Einsatz operativ gebrauchter Schrift wirkt sich nicht nur auf die Strukturierung des Inhalts und die Unterscheidung der narrativen Ebenen aus, sondern unterstützt auch das Sichtbarmachen eines zentralen Aspekts der Aisthesis selbst: durch die unterschiedliche Farbcodierung sind Akteur- und Betrachterrollen klar zugewiesen. Wird die Rolle gewechselt, so ändert sich auch die zugewiesene Schriftfarbe, denn in der *Unendlichen Geschichte* ist ein Rollentausch auch automatisch mit einem Wechsel der diegetischen Ebene verbunden. Die diegetische Ebene, auf der Bastian sich in der Primärwelt als Betrachter befindet, ist in Rot gehalten, während die Metadiegeese, in der sich die Akteure befinden, grün geschrieben ist. Dieser grüne Farbcode entspricht auch dem des Buchexemplares, in das der Alte vom Wandernden Berge schreibt, zumindest bis die Kindliche Kaiserin ihn bittet, durch das erneute Erzählen/Aufschreiben der *Unendlichen Geschichte* mit Bastian als Teil davon den ewigen Kreislauf in Gang zu setzen, um Bastian zur Hilfe zu zwingen und sie alle zu retten:

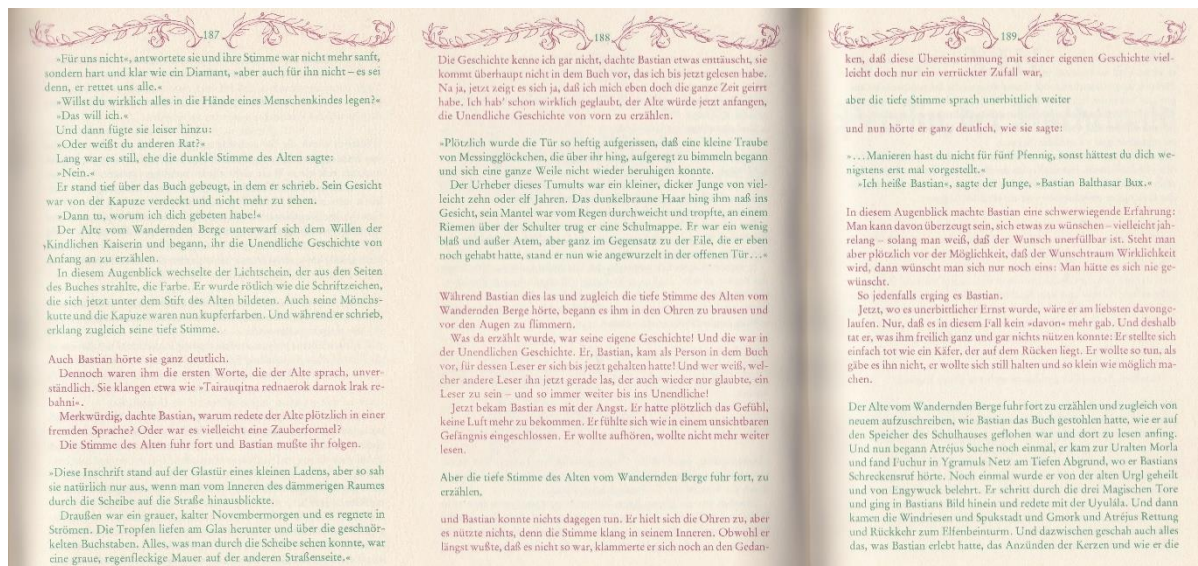


Abbildung 4: Farblisch codierter Wechsel zwischen den narrativen Ebenen

Diese Version entspricht nun im Ganzen der, die der extradiegetische Leser in Händen hält, beginnend mit dem roten Text über Bastian, der *Die unendliche Geschichte* im Antiquariat Koreander stiehlt. Als Bastian dies erkennt, muss er gezwungenermaßen auch seine eigene Rolle überdenken:

Während Bastian dies las und zugleich die tiefe Stimme des Alten vom Wandernden Berge hörte, begann es ihm in den Ohren zu brausen und vor den Augen zu flimmern. 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 bist 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 weiter bis ins Unendliche!⁹⁰

Es wird nicht explizit erwähnt, ob sich auch die Schriftfarbe im Buch des Alten je nach diegetischer Ebene verändert, doch nachdem Bastian bereits beim ersten Durchblättern seines Exemplars bemerkt, dass die Schrift in zwei Farben gedruckt ist und *Die unendliche Geschichte* generell als Spiegelung angelegt ist, kann man davon ausgehen. Für den extradiegetischen Leser ist alles, was der Alte sagt/schreibt, weiterhin in Grün gehalten, dafür aber als Zitat gekennzeichnet,

⁹⁰ Ende (1979), S. 188.

um es von den allgemeinen Geschehnissen auf der metadiegetischen Ebene abzuheben. Da wenige Seiten später Phantasien mitsamt dem Alten vom Wandernden Berge und seinem Buch verschwindet, als Bastian im letzten Moment zur Rettung eilt, ist diese Überlegung allerdings ohnehin hinfällig. Wichtig ist, dass der Moment, in dem Bastian sich entschließt, aktiv zu werden und Mondenkind zur Hilfe zu eilen, farblich und auch syntaktisch markiert ist, denn der phantásische Sturmwind, der in diesem Moment aufkommt, findet seinen Weg durch Bastians Buchseiten aus der Metadiegeese in die Diegeese heraus und auch der entsprechende Satz beginnt grün, wird aber in Rot zu Ende geführt:

Dann brauste ein Sturmwind von fern heran

und fuhr aus den Seiten des Buches heraus, das Bastian auf den Knien hielt, so daß sie wild zu flattern begannen.⁹¹

Nachdem der Wind wieder ins Buch zurückgefahren ist, befindet sich Bastian selbst in Phantasien - und seine veränderte Rolle vom Betrachter zum Akteur zeigt sich von nun an auch in der grünen Schriftfarbe, die solange aufrecht erhalten bleibt wie Bastian sich in Phantasien aufhält. Erst bei seiner Rückkehr gibt er die Akteursrolle auf, wodurch im Moment seines Übertritts durch AURYN in die Primärwelt (deutlich gemacht durch die Wiederholung seines Rufes nach seinem Vater) die Schriftfarbe wieder zum anfänglichen Rot zurückwechselt.

⁹¹ Ende (1979), S. 190.

I.2 Aspekte postmodernen Schreibens

I.2.1 Metalepse

In Punkto narrative Ebenen ist *Die unendliche Geschichte* im Gegensatz zur *Tintenherz*-Trilogie, wie im Kapitel 2.II.2 näher ausgeführt wird, relativ einfach gestrickt, denn sie folgt gänzlich Genettes Modell der Unterteilung in Extra-, Intra- und Metadiegeese. Die Metalepse, die Bastian unterstützt durch den performativen Charakter der Schriftgestaltung in die Buchwelt hinein vollzieht, ist entsprechend Marie-Laure Ryans Definition ontologischer Natur, da sie einen massiven Eingriff in die metadiegetische Welt darstellt, der bereits im Moment von Bastians Übertritt alles andere als gewaltfrei abläuft und schließlich trotz seiner zunächst rettenden Vorstellungskraft nicht nur Phantásien beinahe ins Chaos stürzt, sondern auch den Jungen selbst fast seine Identität und seine Erinnerungen kostet. Bastian wehrt sich zunächst lange gegen die Teilhabe am metadiegetischen Geschehen, und als ihn die Kindliche Kaiserin schlussendlich dazu zwingt, indem sie ihn in einer Endlosschleife gefangen hält, die nur er selbst durchbrechen kann, ist es für ihn eine grausame, mit Furcht und Tränen verbundene Erfahrung, die sein Wesen schlussendlich stark verändert. Poushali Bhadury vergleicht diesen tatsächlichen Eintritt in das Gelesene mit dem Leseprozess an sich, mit dem wir uns Zutritt zu den Gedanken anderer verschaffen und uns dadurch auch immer selbst verändern:

The implied violence is perhaps a reference to the fact that reading may also be construed, in addition to its world-making effects, as a transgressive activity, whence we seek entrance into (narrated) realms of experience and modes of thought that are not our own; in the process, we are changed. Increased critical consciousness comes at the cost of a previous naiveté about the story's machinations, for example, and fundamentally alters

the way the (child) reader subsequently perceives or approaches that text—and potentially, any text.⁹²

I.2.2 Selbstreferentialität und Mise-en-Abyme

Da diese beiden Begriffe im Zusammenhang mit der *Unendlichen Geschichte* Hand in Hand gehen, werden sie hier in einem Kapitel zusammengefasst. Dies liegt an der Natur der Mise-en-Abyme, wie sie der *Unendlichen Geschichte* innewohnt: sie ist hier kein kleines (aber feines) Detail am Rande wie z.B. das Libropolis-Lesezeichen, das dem ersten Teil der Trilogie *Die Seiten der Welt* von Kai Meyer beigelegt wurde und im Buch selbst eine magische Eintrittskarte in eine für die unwissende Außenwelt unsichtbare Stadt darstellt⁹³; anstatt eines spielerischen Beiwerks ist sie als handlungstragendes Element gedacht und zu einem großen Teil dafür verantwortlich, dass aus einem gewöhnlichen Buch ein performatives Tormedium werden kann, denn durch die Spiegelung seiner äußeren Erscheinung sowie auch inhaltlicher Elemente entsteht eine Verbindung zwischen dem Exemplar des Buches in der Metadiegeese der Sekundärwelt Phantasien und dem Bastians in der diegetischen Primärwelt bzw. in weiterer Folge dem des extradiegetischen Lesers. Die äußere Gestaltung des Buches (Einband, AURYN-Prägung, Schriftfarben, Initialen) unterstützt die schriftliche Beschreibung desselben. Die durch diese Mise-en-Abyme erzeugte metatextuelle Selbstreferentialität wird unterstützt durch eine metafiktionale ergänzt, als die Kindliche Kaiserin auf die Handlung, also Atréjus Reise, als „Geschichte“ verweist:

⁹² Bhadury (2013), S. 314.

⁹³ Siehe Meyer, Kai: *Die Seiten der Welt*. Frankfurt am Main: Fischer FJB 2014.

„Verstehst du nun, Atréju“, fragte die Kindliche Kaiserin, „warum ich dir so viel auferlegen mußte? Nur durch eine lange Geschichte voller Abenteuer, Wunder und Gefahren konntest du unseren Retter zu mir führen. Und das war deine Geschichte.“⁹⁴

Auch über Bastian als den Leser dieser Geschichte weiß sie Bescheid:

„[...] aber der, von dem ich rede, und auf den ich warte, hat sie [die Grenze, Anm. d. Verf.] längst überschritten. Er liest in diesem Buch, in dem du schreibst, und vernimmt jedes Wort, das wir sprechen. Er ist also bei uns.“⁹⁵

Durch die Selbstverständlichkeit, mit der sie über sich und ihr Fantasiereich, über das jemand gerade in einem Buch liest, spricht, beginnt nicht nur Bastian sich zu fragen, ob es diese Grenze zwischen seiner Realität und der „Fiktion“ des Buches überhaupt noch gibt, auch der extradiegetische Leser wird mit seinem Exemplar in diesen Kreis explizit eingeschlossen, als der Alte vom Wandernden Berge das Prinzip der Spiegelung erläutert:

„Du und ich“, fragte sie „und ganz Phantásien - alles ist in diesem Buch verzeichnet?“ Er schrieb und zugleich vernahm sie seine Antwort: „Nicht so. Dieses Buch *ist* ganz Phantásien und du und ich.“ „Und wo ist dieses Buch?“ „Im Buch“, war die Antwort, die er schrieb. „Dann ist es nur Schein und Widerschein?“ fragte sie. Und er schrieb und sie hörte ihn sagen: „Was zeigt ein Spiegel, der sich in einem Spiegel spiegelt? [...]“⁹⁶

Doch nicht nur das Buch wird auf andere narrative Ebenen gespiegelt; auch Bastian selbst - Atréju erblickt ihn in der Metadiegeese auf seinen Matten sitzend ins Lesen vertieft, als er das Zauber Spiegel Tor durchschreiten will - sowie die drei Tierfiguren auf dem Speicher: Eule, Adler und Fuchs finden sich als die drei Tief Sinnenden des Sternenklosters in Phantásien wieder. Die Mise-en-Abyme

⁹⁴ Ende (1979), S. 169.

⁹⁵ Ende (1979), S. 186.

⁹⁶ Ende (1979), S. 184.

bindet Bastian an *Die unendliche Geschichte*, sobald er beginnt zu lesen, und schlägt für ihn durch das Buch eine Brücke nach Phantásien, wie es die Kindliche Kaiserin vorgesehen hat, auch wenn sie ihn schlussendlich doch dazu zwingen muss, sie zu überschreiten. Das Exemplar, das wir als extradiegetische Leser in Händen halten, ist erst die Spiegelung der *Unendlichen Geschichte*, die der Alte vom Wandernden Berge auf die Bitte der Kindlichen Kaiserin hin aufschreibt, beginnend mit Bastians Abenteuer im Antiquariat. Das verschlossene Ei, in dem der Alte in seinem eigenen Exemplar schreibt, wird im Zuge von Bastians Übertritt aufgesprengt, um den Neubeginn zu markieren; was dabei mit seinem Buch passiert, weiß man nicht genau, doch da Phantásien durch diesen Akt zerstört wird, gilt dies wohl auch für das Buch des Alten. Dessen Verschwinden könnte auch der Grund dafür sein, warum Bastian sein eigenes Buch nach seiner Rückkehr durch AURYN nicht mehr auffinden kann.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die groß angelegte Mise-en-Abyme des metadiegetischen Buches in Kombination mit verschiedenen Arten von Selbstreferentialität und performativem Schriftgebrauch die entscheidenden Faktoren sind, die Bastians Leseerfahrung auf magische Weise für ihn wahrnehmbar und greifbar machen. Das „Wie“ des Mediums selbst, also die äußere Beschaffenheit von Bastians Buch, beeinflusst wesentlich, wie die Botschaft für ihn übertragen wird, welchen Zugang er also zu den beschriebenen Ereignissen entwickelt.

I.2.3 Zeitverhältnisse

Neben den bereits genannten Elementen weist auch ein weiteres Merkmal *Die unendliche Geschichte* als unverwechselbar postmodernes Werk aus: das Spiel mit den Zeitverhältnissen zwischen den narrativen Ebenen. Zum Überblick: In der Rahmenhandlung stiehlt Bastian ein Buch, dass beim ersten Durchblättern

offensichtlich bereits vollständig geschrieben und mit aufwändigen Initialen versehen ist, wie wir Leser es auch schon kennen. Als er beginnt, die Geschichte darin zu lesen, ist diese in üblicher Erzählmanier im Präteritum verfasst, denn normalerweise ist das Erzählen selbst dem Geschehen auch zeitlich NACHgeordnet, da nur, was bereits passiert ist, auch erzählt werden kann - deshalb ist auch das Präteritum die üblicherweise verwendete Erzählzeit für *späteres* Erzählen⁹⁷. Dem steht entgegen, dass die Binnenhandlung der Rahmenhandlung nicht vorgelagert ist, sondern - obwohl augenscheinlich schon aufgeschrieben - eigentlich zeitgleich stattfindet, denn während Atréju seine Abenteuer erlebt, folgt Bastian ihm lesend dabei und nimmt immer wieder Einfluss auf den Handlungsverlauf, so wie es die Kindliche Kaiserin vorgesehen hat:

„Ich habe dich [Atréju, Anm. d. Verf.] auf die Große Suche geschickt - [...] weil es das einzige Mittel war, unseren Retter zu rufen. Denn er hat an allem teilgenommen, was du erlebt hast, und er ist mit dir den weiten Weg gekommen. Du hast seinen Schreckenschrei am Tiefen Abgrund gehört, als du mit Ygramul redest, und du hast seine Gestalt gesehen, als du vor dem Zauber Spiegel Tor standest. Du bist in sein Bild hineingegangen und hast es mit dir genommen, und darum ist er dir gefolgt, denn er hat sich selbst mit deinen Augen gesehen. Und auch jetzt vernimmt er jedes Wort, das wir miteinander sprechen. Und er weiß, daß wir von ihm reden und auf ihn warten und hoffen.“⁹⁸

Diese schon im allgemeinen Prinzip der Performativität verankerte Gleichzeitigkeit von Ereignis und Wahrnehmung wird auch betont, als die Kindliche Kaiserin den Alten vom Wandernden Berge aufsucht:

⁹⁷ Vgl. Martínez, Matías und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 9., erweiterte und aktualisierte Auflage. München: C.H.Beck 1999, S. 74-75.

⁹⁸ Ende (1979), S. 167.

„[...] der, von dem ich rede und auf den ich warte, hat sie [die Grenze zu Phantasien, Anm. d. Verf.] längst überschritten. Er liest in diesem Buch, in dem du schreibst, und vernimmt jedes Wort, das wir sprechen. Er ist also bei uns.“⁹⁹

Immerhin beinhaltet der Buchtitel das Wort „Geschichte“, und Geschichten sind nun einmal zum allergrößten Teil im Präteritum erzählt - alles andere hätte einfach unpassend gewirkt. Dass während Atréjus Reise auch immer wieder lange Abschnitte auftreten, die in der Erzählung davon sehr kurz zusammengefasst werden, und Bastian und Atréju somit eigentlich unterschiedlich lange brauchen, um gewisse Situationen (mitzu)erleben, wird ebenfalls nicht näher angesprochen und fällt wohl in den Bereich der Magie und Phantasie bzw. in den der postmodernen Spielerei.

⁹⁹ Ende (1979), S. 186.

2.II. Tintenherz - Tintenblut - Tintentod

Cornelia Funkes *Tintenherz*-Trilogie wurde ab dem Jahr 2003 in zweijährigen Abständen publiziert. Der erste Band, *Tintenherz*, entwickelt die Handlung um den Buchbinder Mortimer (Mo) Folchart und seine Tochter Meggie, die beide über die seltene Gabe des magischen Vorlesens verfügen, was dafür sorgt, dass Personen, Tiere oder Dinge aus bestimmten Büchern heraus- bzw. in sie eintreten können. Durch diese Fähigkeit verschwand einst Meggies Mutter Resa in dem Roman „Tintenherz“ des Dichters Fenoglio, während im Austausch drei Charaktere des Romans in Mos Wohnzimmer erschienen - der Feuerkünstler Staubfinger sowie der machthungrige Bösewicht Capricorn und sein Diener Basta. Während Capricorn nun danach giert, Mos Gabe zu seiner Bereicherung einzusetzen und gleichzeitig auch alle Exemplare von „Tintenherz“ vernichten will, um nie wieder nach Hause zurückkehren zu müssen, wünscht sich Staubfinger nichts sehnlicher als genau dies. Aus diesem Grund lässt er sich auch von Capricorn austricksen und verrät Mo und Meggie an ihn, hilft ihnen jedoch schließlich nach einigem Hin und Her, Capricorn zu vernichten. Im Zuge dessen verschwindet Fenoglio in seinem eigenen Werk. Ebenso stellt sich heraus, dass Mos verschollene Frau und Meggies Mutter Resa als eine von Capricorns Mägden für diesen arbeiten musste. Sie war von Darius, einem weiteren Vorleser, den Capricorn gefangen genommen hatte, in die Primärwelt zurückgelesen worden, hatte jedoch bei diesem Prozess ihre Stimme verloren. Im ersten Teil der Trilogie werden auch Farid, ein Junge aus „1001 Nacht“, der zu Staubfingers Lehrling wird und sich in Meggie verliebt, Mortola, die böartige Mutter Capricorns, die nach dessen Tod auf Rache sinnt, und Meggies Tante Elinor eingeführt. Meggie findet weiters gemeinsam mit Fenoglio nicht nur heraus, dass auch sie über die Gabe des magischen Vorlesens verfügt, sondern auch, dass Geschichten durch Schreiben und Vorlesen verändert werden können.

Im zweiten Band, *Tintenblut*, verlagert sich die Handlung nach und nach in die Tintenwelt, denn Orpheus, ein von Mortola angeheuerter weiterer Vorleser, der zudem auch ein begabter Dichter ist, schreibt und liest Staubfinger zurück in die

Tintenwelt, lässt durch einen Trick jedoch Farid zurück. Meggie kann währenddessen nicht aufhören, an die Tintenwelt zu denken, denn Resa beschreibt ihr all die wunderbaren Orte, die sie vor ihrer Gefangenschaft auf Capricorns Hof besucht hatte. Als Farid bei den Mortimers ankommt, um sie vor Mortola und Orpheus zu warnen, bittet er auch Meggie, ihn in die Tintenwelt zu lesen. Meggie stimmt schließlich zu, denn sie möchte ihn begleiten, und schafft es auch tatsächlich, für sie beide ein Tor in die Welt von „Tintenherz“ zu öffnen - etwas, das Orpheus bisher nie gelingen wollte. Gemeinsam mit Mortola und Basta stattet er den Folcharts einen Besuch ab, und Mortola zwingt Mo, sie und Basta in die Tintenwelt zu bringen, weil sie vermeintlich glaubt, ihren Sohn Capricorn dort wiederzutreffen, den Mo mit seinen eigenen Waffen geschlagen und getötet hatte. Im letzten Moment kommt auch Resa mit, und als Mortola klar wird, dass ihr Sohn auch in der Tintenwelt nicht mehr am Leben ist, schießt sie aus Rache auf Mo und überlässt die beiden sich selbst. Zum Glück kann Mo von einer Heilerin zunächst gerettet und im Lager der Spielleute versteckt werden, wo er fiebernd mit dem Tod ringt. Fenoglio hat sich indessen ein neues Leben als Hofdichter in der Stadt Ombra aufgebaut und pflegt gute Kontakte zum Volk und zu den Spielleuten, die unter der Führung des Schwarzen Prinzen allerdings auch als wohltätige Räuber gegen Unterdrückung und Ausbeutung kämpfen. Die politische Situation ist prekär; auf der einen Seite herrscht der Speckfürst in Ombra, der jedoch am Tod seines Sohnes Cosimo langsam zu Grunde geht; jenseits des Weglosen Waldes steht die Nachtburg, in der der grausame Natternkopf regiert, der das Volk terrorisiert und hungern lässt. Nach dem Tod des Speckfürsten greift der Natternkopf nach der Macht und marschiert in Ombra ein. Mo, der weiterhin um sein Leben ringt, wird aufgrund seines Aussehens und einer sehr distinktiven Narbe immer wieder, immer öfter von jedermann „Eichelhäher“ genannt und mit Verehrung und Furcht gleichermaßen betrachtet; wie sich herausstellt, ist der Eichelhäher die Figur eines heldenhaften Räubers, den Fenoglio erfunden und in zahllosen Liedern als den Retter des Volkes bekannt gemacht hat. Der Natternkopf will den Häher selbstverständlich verhaften und exemplarisch hinrichten lassen, daher wird Mo gefangen genommen und auf die Nachtburg gebracht. Meggie, Farid, Fenoglio und Staubfinger versuchen ihm zu helfen und ersinnen einen Plan, in dem Fenoglio ein gutes Ende schreibt, das Meggie vorlesen soll. Um sein und Meggies Leben zu

retten, muss Mo dem Natternkopf ein Buch binden, das ihn unsterblich macht, jedoch kann der Zauber durch das Hineinschreiben der Worte *Herz - Blut - Tod* aufgehoben werden. Meggie kann den Text allerdings nicht ganz zu Ende lesen, bevor sie selbst gefangen genommen wird, und so wird die ganze Geschichte um einiges komplizierter als gedacht. Nach ihrer Freilassung will der Natternkopf sein Versprechen, sie beide gehen zu lassen, nicht einhalten, und legt einen Hinterhalt. Die Räuber kommen ihnen zwar zu Hilfe, doch Farid wird im Gefecht von Basta getötet. Mo ersticht im Gegenzug Basta und erweckt endgültig den räuberischen Eichelhäher in sich. Nach dem Sieg der Spielleute opfert sich in weiterer Folge Staubfinger, um Farid im Austausch zurückzuholen. Mo war es immerhin gelungen, das Buch des Natternkopfes so zu präparieren, dass es langsam fault, und dasselbe Schicksal trifft nun auch seinen Besitzer. Dennoch lebt der Natternkopf weiter, und das Volk leidet. Fenoglio beschließt frustriert, das Schreiben an den Nagel zu hängen, und schreibt auf Farids Bitte hin zuletzt die Worte, mit denen Meggie Orpheus als neuen Dichter in die Tintenwelt lesen kann. Dieser ist jedoch vor allem an seiner eigenen Bereicherung sowie an der Umgestaltung der Tintenwelt nach seinen eigenen Vorstellungen interessiert und hält sich Farid mit dem Versprechen, Staubfinger irgendwann zurückzubringen, als Diener.

Im dritten und letzten Band, *Tintentod*, sieht er seine Chance hierzu gekommen, als die mittlerweile wieder schwangere Resa Orpheus um die Worte bittet, die sie und ihre Familie wieder nach Hause in die eigene Welt bringen sollen. Als Gegenleistung soll sie Mo dazu bringen, die Weißen Frauen, die Vorbotinnen des Todes, die er selbst schon getroffen hat, zu rufen, damit er sie nach Staubfinger fragen kann. Insgeheim hat er jedoch bereits die Worte gelesen, die den Tod selbst dazu bringen sollen, Staubfinger im Austausch gegen Mo freizulassen. Der Tod lässt sich jedoch nichts von Orpheus befehlen und lässt sowohl Staubfinger als auch Mo wieder frei, allerdings unter der Bedingung, dass Mo bis zum Frühjahr das Leere Buch zerstört, das den Tod entmächtigt, denn sonst würden sowohl die beiden Männer als auch deren Töchter sterben. Während dem Natternkopf in weiterer Folge Orpheus zur Seite steht, greift auch Fenoglio mit Meggies Hilfe bald wieder in den weiteren Handlungsverlauf ein, und Mo gelingt es schließlich, mit Hilfe von Violante, der klugen und gütigen, aber auch machtdürstenden Enkelin des Natternkopfes und ihres kleinen Sohnes Jacopo,

das Leere Buch endgültig zu zerstören. Orpheus flieht in die Berge, während Violante siegreich in Ombra einzieht. Mo nimmt seinen Beruf als Buchbinder wieder auf und bleibt mit seiner Familie in der Tintenwelt. Meggie findet mehr und mehr Gefallen an Doria, einem jungen Räuber, der, wie sich herausstellt, ebenfalls einer von Fenoglios Geschichten entspringt, in der er eine blonde Frau heiratet und mithilfe ihrer Ideen zu einem berühmten Erfinder wird.

II.1 Performative Aspekte

Im Anschluss an die Ausführungen zum Übertritt in eine Buchwelt durch magisches Vorlesen wird in diesem Kapitel weiter darauf eingegangen, auf welche Art das Buch als Tormedium in der Tintenherz-Trilogie seinen Inhalt dem Betrachter zeigt, wie genau und von wem in die Buchwelt eingegriffen werden kann bzw. welche Änderungen in der erzählten Geschichte dadurch wirksam werden und welche Rollen im Rahmen der Aisthesis dabei wem zukommen.

II.1.1 Aisthesis durch Stimme und Schrift

Den Inhalt eines bestimmten Buches (es funktioniert nicht mit jedem beliebigen) wahrnehm- und greifbar machen können nur ausgewählte Personen, die über die Gabe des magischen Vorlesens verfügen: Mo, Meggie, Orpheus und Darius werden hier namentlich genannt, wobei Orpheus im Gegensatz zu den anderen auch dazu in der Lage ist, selbst die Worte zu verfassen, die er ins Leben rufen will.

Das Medium „Buch“ ist in der Tintenherz-Trilogie etwas weiter gefasst als die Seiten, die zwischen zwei Deckel gebunden sind. Sehr oft werden Änderungen an der Originalgeschichte vorgenommen, die dann auf extra Seiten niedergeschrieben werden. Da sich jedoch sowohl der Text auf den Buchinhalt bezieht als auch Schreiber und Vorleser genau wissen, um welches Werk es gehen soll, werden diese zusätzlichen Seiten wie ein Stück des ursprünglichen Buches behandelt und sind somit Teil dieses Mediums.

Zum Buch bzw. geschriebenem Text kommt schließlich noch das Medium der Stimme hinzu (siehe *Kapitel 1.II.3: Möglichkeiten der Grenzüberschreitung*). Das eine kann ohne das andere keinen Inhalt zeigen - wird das Buch von einem

unbegabten Durchschnittsmenschen vorgelesen, wird ihm genauso wenig etwas entlockt wie wenn ein begabter Vorleser lediglich den Buchtext zitiert, ohne ihn von einer Seite abzulesen. Doch auch affektive Aspekte spielen hier eine Rolle: Darius wird anfangs von Capricorn so eingeschüchtert, dass er seine Gabe zwar benutzen kann, die Resultate jedoch sehr zu wünschen übriglassen:

„Flachnase habe ich herausgelesen, als Basta mit seinem Messer neben mir stand. Nun ja...“ Er hob bedauernd die Schultern.¹⁰⁰

„[...] dann befahl er mir, seine Mägde herauszulesen. Es wurde furchtbar.“ Darius schob mit bebenden Fingern seine Brille hoch. „Ich hatte solche Angst. Wie soll man da gut vorlesen? Ach, sie taten mir so Leid [...]“¹⁰¹

Angst hat beim magischen Vorlesen also genau die gleiche Auswirkung auf den Einsatz der Stimme wie bei realer Kommunikation - je selbstsicherer und bestimmter man sich artikulieren kann, desto besser ist das gewünschte Ergebnis. Die Gabe alleine reicht nicht - das WIE des Sprechens wird in dieser Situation genauso wie bei normalen Menschen durch Emotionen beeinflusst, nur dass sich dies auch tatsächlich im Rahmen der Aisthesis *zeigt*: körperliche Fehlbildungen oder etwa verbogenes, rostiges Metall anstatt Goldmünzen sind nur einige von Darius' Fehlschlägen.

Abgesehen von der notwendigen Begabung des Vorlesers ist die Aisthesis in der *Tintenherz*-Trilogie noch an weitere Regeln gebunden. Das Überschreiten der Grenze zwischen Primärwelt und „Tintenherz“ bzw. anderen geeigneten Büchern folgt dem Prinzip des äquivalenten Tausches: für alles, das aus einem Buch herausgelesen wird, muss auch etwas in die Buchwelt eintreten - Lebewesen für Lebewesen, z.B. Resa und zwei Katzen gegen Staubfinger, Capricorn und Basta, oder Gegenstände für Gegenstände. Wird jemand (oder etwas) erst einmal aus seinem Buch herausgelesen, fehlt er (es) entsprechend in der Buchwelt:

¹⁰⁰ Funke (2003), S. 417.

¹⁰¹ Funke (2003), S. 418.

„Ist Capricorn noch dort? Bist du ihm je begegnet?“, fragte Meggie. Wie oft hatten Mo und sie sich das gefragt. *Tintenherz* erzählte schließlich immer noch von ihm. Aber vielleicht gab es tatsächlich etwas hinter der gedruckten Geschichte, eine ganze Welt, die sich veränderte, so wie diese es tat, mit jedem Tag. *Ich habe nur von ihm gehört, schrieb ihre Mutter. Man redete von ihm, als sei er verreist.*¹⁰²

Werden innerhalb von „Tintenherz“ Änderungen an der Geschichte vorgenommen bzw. zusätzliche Inhalte Schreiben und Vorlesen wahrnehmbar gemacht, so müssen diese dennoch den Gesetzen der ursprünglichen Version gehorchen, wie Fenoglio klar wird:

„Es ist seltsam, aber ich habe festgestellt, dass ich offenbar nur schreiben kann, was nicht dem widerspricht, was ich bisher über die Tintenwelt geschrieben habe. Ich muss die Regeln befolgen, die ich selbst festgelegt habe, auch wenn ich das oft ganz unbewusst getan habe.“¹⁰³

II.1.2 Änderungen an der Geschichte

Während ihrer Gefangenschaft bei Capricorn entdeckt Meggie nicht nur ihr eigenes Talent als begabte Vorleserin, sondern findet gemeinsam mit Fenoglio auch heraus, dass Geschichten mithilfe dieser Gabe verändert werden können, indem die beiden dem standhaften Zinnsoldaten und seiner papierenen Tänzerin ein glücklicheres Ende bescheren. Die ursprünglich gedruckte Version bleibt dabei dieselbe - lediglich die zugehörige Buchwelt wandelt sich, nicht aber das Buch selbst.

Die ersten Änderungen in der Tintenwelt geschehen bereits unbewusst, als Mo eines verhängnisvollen Abends Capricorn, Basta und Staubfinger samt seinem

¹⁰² Funke (2003), S. 561.

¹⁰³ Funke (2005), S. 536.

Marder Gwin aus „Tintenherz“ herausliest und Resa und die beiden Hauskatzen dafür in der Buchwelt verschwinden. Dadurch wird der von Fenoglio vorgesehene Handlungsverlauf durcheinandergebracht - Capricorn ist nun von seinen Männern und seiner Organisation abgeschnitten und muss sich in seiner neuen Welt erst alles wieder aufbauen; Staubfinger entkommt dadurch seinem Schicksal, von der Hand eines von Capricorns Männern zu sterben, wird aber dafür von seiner Familie weggerissen.

Spätestens dies ist auch der Moment, in dem sich Primär- und Tintenwelt zeitlich aneinander angeglichen haben, auch wenn man dies wie Meggie nur vermuten kann:

Die bunten Blätter mehrten sich, wie sie es auch in Elinors Garten getan hatten. Atmeten die beiden Welten im gleichen Takt? Hatten sie es vielleicht schon immer getan - oder hatten sich die beiden Geschichten erst an dem Tag untrennbar verknüpft, an dem Mo Capricorn, Basta und Staubfinger von einer in die andere hatte wechseln lassen? Die Antwort würde sie wohl nie erfahren, denn wer sollte sie wissen?¹⁰⁴

Auch wenn nicht klar ist, wann genau die beiden Welten aneinander „angedockt“ haben, lässt sich eines mit Sicherheit festhalten: beide gehören dem gleichen Zeitstrom an. Wechselt jemand von einer in die andere, bleibt der Zeitverlauf dennoch in beiden Welten der gleiche. Drei Monate in der Buchwelt sind auch drei Monate in der Primärwelt, und Rückschritte oder Sprünge in die Zukunft sind beim Übertritt nicht möglich - man landet immer genau zu dem Zeitpunkt, zu dem man seine Welt zuvor auch verlassen hat.

Während sich die Geschehnisse in *Tintenblut* nach und nach in die Tintenwelt verlagern, greift Fenoglio schreibend immer wieder in die Handlung ein, die seit Mos erster Begegnung mit Staubfinger und Co. nach und nach von der gedruckten Fassung entfernt hat: Cosimos Tod war in der ursprünglichen Version von „Tintenherz“ nicht geplant, dadurch stirbt der Speckfürst an Trauer und der Natternkopf kann an Macht gewinnen. Fenoglio will den Handlungsverlauf zum

¹⁰⁴ Funke (2005), S. 126.

Besseren wenden, indem er „seine“ Geschichte Seite für Seite erweitert. Er lässt Cosimo mit Meggies Hilfe auferstehen, und sieht auch vor, dass Mo dem Natternkopf ein todbringendes Buch binden soll. All dies gelingt auch, doch die Geschichte entwickelt sich nicht gänzlich nach seinen Vorstellungen. Meggie kann Fenoglios helfende Worte nicht zu Ende lesen, und so erfährt der Natternkopf von dem Plan, ihn durch das Buch zu töten. Cosimo verliert in weiterer Folge die Schlacht und sein Leben, wodurch der Natternkopf mit den vielen Witwen und (Halb-) Waisen nun ein leichtes Spiel hat und in Ombra einmarschiert. Frustriert öffnet Fenoglio schließlich für den überheblichen Dichter und Vorleser Orpheus ein Tor, der allerdings nicht das geringste Interesse daran zeigt, seine Fähigkeiten helfend zur Verfügung zu stellen, sondern mit der Tintenwelt nach Gutdünken und zu seinem Vorteil spielt und sich schließlich sogar auf die Seite des Natternkopfes schlägt, um seine Fähigkeiten gegen Bares in dessen Dienst zu stellen. In *Tintentod* kann Fenoglio seine Schreibblockade schließlich überwinden und beginnt wieder, den Verlauf seiner Geschichte zu planen:

„[...] wenn man ihr die richtigen Fragen stellt, flüstert sie einem all ihre Geheimnisse zu. So eine Geschichte ist ein sehr geschwätziges Ding.“ [...] „*Feder oder Schwert?* Eine sehr wichtige Frage. Aber noch weiß ich die Antwort nicht. [...] Ist Violante so klug, wie sie denkt, und: *Wen liebt die Hässliche?* [...] Fragen, nichts als Fragen! Glaub mir: Diese Geschichte ist ein Labyrinth! Es scheint, als gäbe es viele Wege, aber nur einer ist der richtige, und für jeden falschen Schritt wird man mit einer bösen Überraschung bestraft. Doch diesmal werde ich vorbereitet sein. [...]“¹⁰⁵

¹⁰⁵ Funke Cornelia: *Tintentod*. Hamburg: Cecilie Dressler 2007, S. 468.

II.1.3 Akteur- und Betrachterrollen

Zu Beginn der Handlung in *Tintenherz* sind die Rollen im Rahmen der Aisthesis noch klar verteilt: Die Bewohner der Primärwelt sind Betrachter, die Geschehnisse in Büchern sind die Ereignisse, die durch magisches Vorlesen für die Betrachter wahrnehmbar gemacht werden, und die handelnden Charaktere in diesen Geschichten sind die Akteure - soweit so einfach. Nachdem jedoch nach und nach die Grenzen zwischen Realität und Fiktion aufgelöst werden und einem anderen Weltbild Platz gemacht wird, das sich nicht lange mit dieser Unterscheidung aufhält (dazu später mehr), verschwimmt allerdings auch diese Rollenverteilung zusehends. So werden etwa Akteure aus „Tintenherz“ wie Capricorn und seine Männer zu Betrachtern, wenn Mo Ereignisse aus anderen Geschichten in die Primärwelt liest. Akteur des einen und gleichzeitig Betrachter eines anderen Ereignisses in einem zu sein ist nicht schwer - weitaus interessanter wird es jedoch, wenn nicht nur diese Doppelrolle eingenommen, sondern ein Wandlungsprozess in Gang gesetzt wird, der aus einem Betrachter eines bestimmten Ereignisses einen Akteur innerhalb desselben macht, indem er dort eine Rolle übernehmen muss. Konkret betrifft dies zunächst Mo, denn anders als Meggie, Resa und die anderen, die zwar auch aktiv am Geschehen in der Tintenwelt beteiligt sind, allerdings immer sie selbst bleiben, wird Mo durch Fenoglios Worte immer weiter in die Rolle des Eichelhäfers gedrängt. Sein räuberisches Dasein an der Seite des Schwarzen Prinzen wird von Fenoglio in die Seiten von Tintenherz eingeschrieben und überschattet nach und nach seinen ursprünglichen Charakter:

Von allen Orten in der Tintenwelt hätte Mo diesen [die Nachtburg, Anm. d. Verf.] als letzten gewählt. Aber nicht er wählte seinen Weg durch die Geschichte, so viel stand fest. Sie hatte ihm sogar einen neuen Namen gegeben. Manchmal kam es ihm schon so vor, als wäre es tatsächlich der seine. Als hätte er den Namen Eichelhäfer in sich getragen wie eine Saat, die nun aufging, in dieser Welt aus Worten.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Funke (2007), S. 470.

Mo nimmt seine neue Rolle als Räuber an, um die Geschichte zu einem guten Ende zu bringen, es gelingt ihm aber, auch den Buchbinder in ihm nicht in Vergessenheit geraten zu lassen, und trotz seiner fortan blutigen Hände behält er stets sein weiches Herz.

Auch Meggie wird - im Gegensatz zu Mo allerdings unwissentlich - von Fenoglio in seine Geschichte eingeschrieben. Die Akteursrolle, die auf sie wartet, ist jedoch eine einfachere als die Mos: am Ende von *Tintenblut* wird angedeutet, dass sie die junge Frau aus einem fremden Land ist, die Doria zum Mann nehmen und ihm Ideen für seine Erfindungen liefern wird, und so wechselt auch sie endgültig die Rolle von einer Betrachterin von Fenoglios Werk hin zu einer Akteurin innerhalb desselben.

II.2 Aspekte postmodernen Schreibens

II.2.1 Narrative Ebenen, frames, scripts: Grenzüberschreitungen

Von den Bänden der Trilogie ist es vor allem der erste, in dem mehrere verschiedene Grenzüberschreitungen stattfinden, bis sich die Handlung schließlich gänzlich in die Tintenwelt verlagert. Mo, Darius, Meggie und Orpheus locken Bewohner aus verschiedensten Buchwelten heraus in die Primärwelt: Staubfinger, Gwin, Capricorn, Basta, Resa, Mortola, Capricorns Männer und Mägde sowie der Schatten kommen alle aus „Tintenherz“, während Farid aus *Ali Baba und die 40 Räuber*, einer Geschichte aus *1001 Nacht* herausgeholt wird. *Der standhafte Zinnsoldat* stattet Meggie ebenso einen Besuch ab wie Tinkerbell aus *Peter Pan*. Da jedoch für alles, was aus einer Buchwelt herausgelesen wird, auch etwas hinüberschickt werden muss, verschwinden im Gegenzug stets auch Personen oder Tiere darin, wie etwa Resa, der Postbote oder die zwei Katzen der Folcharts. Darüber hinaus ändert jeder Eingriff in eine Buchwelt auch deren ursprünglichen Handlungsverlauf, ohne dass sich jedoch an der gedruckten Version etwas ändert.

Für die Analyse der narrativen Strukturierung der Trilogie kann man zwei verschiedene Sichtweisen anlegen, die jeweils von verschiedenen Standpunkten aus das von Cornelia Funke erdachte Weltbild zu erklären versuchen.

Vom Standpunkt der Extradiegese und der Charaktere der Diegese des ersten Bandes aus gesehen handelt es sich bei der Welt von „Tintenherz“ zunächst um eine erzählte Geschichte mit eigenem Autor, die die intradiegetischen Charaktere in einem Buch nachlesen, sich gegenseitig erzählen und auch durch Schreiben verändern können, daher wird sie vorerst genauso wie *Ali Baba und die 40 Räuber*, *Der standhafte Zinnsoldat* oder *Peter Pan* der metadiegetischen Ebene zugewiesen. Da all diese Geschichten jedoch voneinander unabhängig existieren,

kann man, um die metadiegetische Ebene innerhalb ihrer selbst zu strukturieren, Patricia Waugh's Terminus des *frame* anwenden. *Peter Pan* und „Tintenherz“ sind also beide Teil der Metadiegeese, allerdings gehören sie zu unterschiedlichen *frames*.

Diese relativ klare Unterscheidung (wiederum vom Standpunkt der Extradiegeese sowie - zumindest im ersten Teil der Trilogie noch - der diegetischen Charaktere aus) zwischen der ‚realen‘ Welt, der Diegeese aus unserer Sicht, und den erzählten und damit metadiegetischen, in *frames* geordneten Welten der Geschichten, die die diegetischen Figuren lesen - auch wenn sie deren Inhalte in ihrer Welt greifbar machen können - funktioniert für Meggie und Co. so lange, wie sie selbst nicht in diese metadiegetischen Welten eintreten. Ab diesem Moment fällt es ihnen immer schwerer, ihr klassisches Weltbild von ‚Realität‘ und ‚Geschichte‘ aufrecht zu erhalten, da sie einfach so in eine fremde Erzählung physisch eintreten, die schon längst nicht mehr ihrem gedruckten „Drehbuch“ folgt, wie Meggie und Mo nach einiger Zeit in der Tintenwelt feststellen:

„[...] - du weißt, Fenoglio mag traurige Geschichten. Vielleicht kommt all das Unglück daher. Es ist einfach so eine Art Geschichte...“ Eine Geschichte. Ja Aber wer erzählte sie? Fenoglio nicht.¹⁰⁷

Da dieser Übertritt, diese scheinbare Reise, aber nur durch einen Akt des Erzählens der metadiegetischen Geschichte „Tintenherz“ durch eine diegetische Figur eingeleitet werden kann (die von Fenoglio erzählte Geschichte bzw. ein veränderter Teil davon wird vorgelesen), so kann man vom Standpunkt des extradiegetischen Lesers sicherlich von einer Metalepse von der intradiegetischen in die metadiegetische Ebene bzw. umgekehrt sprechen, da Gerard Genette diesen Übertritt folgendermaßen definiert:

Der Übergang von einer narrativen Ebene zur anderen kann prinzipiell nur von der Narration bewerkstelligt werden, einem Akt, der genau darin besteht, in einer

¹⁰⁷ Funke (2007), S. 223.

bestimmten Situation erzählend - durch einen Diskurs - eine andere Situation zu vergegenwärtigen.¹⁰⁸

Endgültig deutlich wird dies, als Mo nach und nach seine Rolle als Eichelhäher annimmt, für den ihn Fenoglio in seinen Liedern als Vorbild genommen hat:

„Ich habe sie ihm nicht auf den Leib geschneidert!“, sagte er. „Es ist genau umgekehrt: Ich habe Mortimer als Schnittmuster für die Rolle benutzt... Und er spielt sie gut, nach allem, was ich höre. Aber das heißt keineswegs, dass der Eichelhäher nicht immer noch eine Zauberzunge hat.“¹⁰⁹

Fenoglio öffnet also eine Lücke in seiner Erzählung, indem er eine Figur, bzw. ein script für eine Figur erfindet, die nicht von einem Vorleser Leben eingehaucht bekommt, sondern in Form von Liedern wie ein Kostüm auf seinen Träger wartet, für den es angefertigt wurde. Mo, ursprünglich ein Charakter der Diegese, übernimmt somit eine Rolle in der Metadiegeese - eine eindeutige ontologische Metalepse.

Fenoglio selbst stellt ein gutes Beispiel für die sogenannte „Metalepse des Autors“ dar, der die Ereignisse, die er in seiner Geschichte beschreibt, auch selbst verursacht¹¹⁰. Im Gegensatz zu Genettes Definition, nach der es nur darum geht, „so zu tun“, als ob dies der Fall sei, ist es bei Fenoglio tatsächlich so - er hat die Tintenwelt mitsamt aller seiner erdachten Figuren ins Leben gerufen und identifiziert sich selbst absolut mit der Autor-Erzählerrolle (er macht hier keinerlei Unterschied). Schließlich wird er im Austausch gegen einen Bewohner der Tintenwelt in seine eigene Geschichte versetzt, wo er jedoch feststellen muss, dass die Tintenwelt nicht nur weit größer ist als alles, was er je darüber gedacht und geschrieben hat, sondern auch, dass die Welt und seine erzählte Handlung

¹⁰⁸ Genette (2010), S. 152.

¹⁰⁹ Funke (2007), S. 68.

¹¹⁰ Vgl. Genette (2010), S. 152.

sich seit Mos Eingreifen selbstständig gemacht haben und ihm nur sehr beschränkte Kontrolle darüber gegeben ist, wohin sie sich entwickelt. Immer wieder greift er erzählend (mithilfe eines Vorlesers) in das Geschehen ein, doch nicht jedes Mal entspricht das Ergebnis gänzlich seinen Vorstellungen - so ist er zwar in der Lage, Mos Leben zu retten, doch das Vorhaben, den (entgegen seiner ursprünglichen Vorstellung) kürzlich verstorbenen Prinzen Cosimo wieder ins Leben zu rufen, um den bösen Natternkopf zu besiegen, misslingt kläglich und richtet großen Schaden an.

Ein zweiter Ansatz versucht nicht krampfhaft, die postmoderne Spielerei mit Texten, Welten und Wirklichkeit(en) in Genettes Korsett narrativer Ebenen einzubetten, das stets die Unterscheidung zwischen faktual und fiktional, realer und erzählter Welt aufrecht erhält, und betrachtet stattdessen das von Funke dargestellte Weltbild eher aus der Sicht derjenigen Charaktere, die von Mo (und Darius) aus ihrer eigenen Welt in seine gelesen wurden. Für Staubfinger, Capricorn, Basta und alle anderen stellt sich die Frage, was die Realität und was bloße Fiktion ist, nicht. Ihnen ist zwar klar, dass ihre Welt und ihre Geschichte in einem Buch festgehalten sind, doch ihrer Ansicht nach sind sie einfach von einer Welt in die andere gewechselt, von einer Geschichte in die nächste. Die Frage, die sich Meggie, Mo und alle anderen diegetischen Charaktere im Laufe der Handlung stellen müssen, wirft auch Patricia Waugh zu Beginn ihrer Untersuchung auf: „[...] What is the 'frame' that separates reality from 'fiction'? Is it more than the front and back covers of a book, the rising and lowering of a curtain, the title and 'The End'?“¹¹¹ Wirft man mit der Suche nach der Grenze zwischen ‚real‘ und ‚nicht real‘ auch die Unterscheidung zwischen ‚Welt‘ und ‚Geschichte‘ über Bord und erkennt durch die physische Existenz von Staubfinger, Capricorn und Basta in der Primärwelt auch deren Status als ‚wirklich‘ und ‚lebendig‘ anstatt ‚erfunden‘ an, kann man sich ganz der postmodernen Auffassung hingeben, dass man sich nie sicher sein kann, wo Realität und Fiktion enden, und das Spiel mit den Bruchstücken genießen. Zieht man nun Patricia Waughs frames zur Analyse heran, ist die Frage nach Realität

¹¹¹ Waugh (1984), S. 28.

und Fiktion hinfällig, denn laut der Bewohner der Tintenwelt sind alle Welten Geschichten, und entsprechend der postmodernen Mentalität ist alles, im Leben genauso wie im Roman, in frames strukturiert - und diese können durchbrochen werden.

Diesem Ansatz entsprechend findet nicht sosehr eine Metalepse zwischen zwei narrativen Ebenen wie ein frame break zwischen verschiedenen nebeneinandergeordneten Geschichten statt. Die Bewohner der Tintenwelt und Farid sehen dies von Anfang an so, sie sprechen stets von ‚Geschichte‘, auch wenn sie die primäre, reale Welt meinen. Auch Meggie und Mo kommen irgendwann zu dem Schluss, dass hier keine Unterordnung, sondern eine Nebeneinanderordnung besteht. So ist auch die veränderte Geschichte des Standhaften Zinnsoldaten nicht als bloße Metalepse aus seiner Geschichte heraus und wieder zurück hinein zu sehen, sondern kann als doppelter frame break definiert werden - der Zinnsoldat wird nicht nur kurzfristig aus seinem eigenen frame gerissen, sondern dieser wird auch noch verändert, indem sein script neu geschrieben wird.

Scripts

Im Fall von Mo und Meggie kommt auch Patricia Waugh's Konzept des *script writing* ins Spiel - erneut, muss man sagen, denn die ursprünglichen scripts, die Fenoglio ursprünglich für seine Figuren in „Tintenherz“ im Sinn hatte, sind in dem Moment hinfällig, in dem Mo Staubfinger, Capricorn und Basta aus den Seiten herausliest und den Geschichtsverlauf schlagartig verändert (auch wenn Staubfinger, sobald er über seinen geplanten Tod Bescheid weiß, stets versucht, einen großen Bogen um Gwin zu machen).

Fenoglio entwirft das script des Eichelhäfers lange bevor Mo die Tintenwelt betritt, zwar nicht genau für Mo selbst, aber doch nach seinem Vorbild - die Narbe, die Haarfarbe, das Mitgefühl. Der Schwarze Prinz hat schon vor Mo die Maske des Eichelhäfers getragen und die Rolle gespielt, doch als Mo die

Tintenwelt betritt, wartet dieses script schon auf ihn wie ein maßgeschneiderter Anzug, auch wenn er es selbst nicht weiß. Es ist seine eigene Entscheidung, vom Buchbinder zum Räuber zu werden und dieses script anzunehmen (zumindest denkt er das, und auch Fenoglio), doch Meggie unterstützt ihn aus Angst um sein Leben zusätzlich dabei, indem sie Fenoglios Lieder immer wieder vorliest und deren Inhalt so Leben einhaucht. Mo folgt also bewusst und unbewusst gleichermaßen Fenoglios Worten, doch dieser spricht ihm keineswegs seinen freien Willen ab:

„Meggie“, sagte er leise, „Auch wenn du meine Lieder künftig jeden Tag ein Dutzend Mal liest - wir beide wissen, dass dein Vater nicht ihretwegen der Eichelhäher ist. Hätte ich ihn als Vorbild für den Pfeifer gewählt, glaubst du, er wäre zum Mörder geworden? Natürlich nicht! Dein Vater ist wie der Schwarze Prinz! Er fühlt mit den Schwachen. Das habe nicht ich ihm ins Herz geschrieben, es war schon immer dort! [...] Vielleicht hast du recht. Vielleicht verändert diese Geschichte ihn, aber er verändert auch diese Geschichte! Er erzählt sie weiter, Meggie, durch das, was er tut, nicht das, was ich schreibe. Auch wenn die richtigen Worte ihm dabei vielleicht helfen könnten...“¹¹²

Gleiches gilt auch für Meggie - ihre Liebe zu Doria, einem Jungen im Lager der Spielleute, ist ebenso wenig ein Zufall wie Mos räuberische Züge. Fenoglio hatte einst eine Geschichte über einen Doria genannten Erfinder verschiedenster Maschinen - unter anderem einer Druckerpresse und eines Fluggeräts - verfasst, der sich in eine Frau aus einem fernen Land verliebt und dessen Ideen oft auf ihre Erzählungen zurückgehen. Die Frau in Fenoglios Geschichte hat keinen Namen, doch das ferne Land, die in der Tintenwelt bisher unbekannten Erfindungen und konkret die Druckmaschine für einen berühmten Buchbinder stellen ausreichend Eckpunkte dar, um Meggie in dieses script einzupassen.

¹¹² Funke (2007), S. 465-466.

II.2.2 Selbstreferentialität: Realität, Fiktion und die Frage nach der eigenen Identität

Auch wenn in der Diegese der Tintenherz-Trilogie keiner der Charaktere über ein Bewusstsein darüber verfügt, dass auch sie tatsächlich für uns extradiegetische Leser nur als Teil einer Geschichte in gedruckter Form existieren, so denken sie wie Mo hier doch aufgrund ihrer Erfahrungen darüber nach: „[...] jetzt steckst du mitten in einer Geschichte, so wie du es dir immer gewünscht hast [...]“¹¹³ - die Selbstreferentialität im Rahmen der Tintenherz-Trilogie ist also ausschließlich metafiktioneller Natur.

Den Charakteren aus der Diegese, für die Geschichten stets bloß Tinte auf Papier waren, fällt es anfangs schwer, die Tintenwelt und alles andere, das aus Büchern stammt, als ebenso real wie ihre eigene Welt zu betrachten, da sie selbst nie aus einem Buch herausgelesen wurden. Als Mo in *Tintenblut* nach einer Schussverletzung dem Tod nahe ist, reflektiert er über diese vermeintliche Diskrepanz zwischen dem, was wirklich ist, und dem, was bloß aus Papier geboren wurde:

Es schien alles so wirklich, auch wenn er sich noch so oft sagte, dass alles nur aus Tinte und Papier bestand. Der harte Boden, auf dem er lag, das trockene Laub, das raschelte, wenn er sich im Fieber hin und her warf [...] Auch der Tod fühlte sich echt an in dieser Tintenwelt. Sehr echt. Es war seltsam, ihm hier zu begegnen, in einer Welt, die einem Buch entstammte. Doch auch wenn das Sterben nur aus Worten bestand, auch wenn es vielleicht nichts war als ein Buchstabenspiel - sein Körper empfand es als echt. Sein Herz spürte die Angst, sein Fleisch den Schmerz.¹¹⁴

Auch Meggie fällt es noch beim Versuch, Mos Leben durch Fenoglios Worte zu retten, nicht gerade leicht, die Wirklichkeit all dessen anzuerkennen, was aus

¹¹³ Funke (2003), S. 156.

¹¹⁴ Funke (2005), S. 359.

Wörtern entstehen kann, bevor Farid, selbst aus einer Geschichte gelesen, sie überzeugen kann:

„Nein. Das waren nur wunderschöne Worte, aber mein Vater ist nicht aus Fenoglios Wörtern gemacht, sondern aus Fleisch und Blut.“ „Und? Was heißt das schon?!“ Farid zog ihr die Hände vom verweinten Gesicht. „Vielleicht ist ja alles aus Worten. Sieh mich doch an. Kneif mich. Bin ich etwa aus Papier?“ Nein, das war er nicht [...] ¹¹⁵

Für diejenigen, die aus der metadiegetischen Welt des Buches „Tintenherz“ herausgelesen wurden, stellt sich die Frage nach dem Unterschied zwischen ‚Buchwelt‘ und ‚realer Welt‘ von vornherein nicht. Capricorn erklärt Mo ganz unverblümt: „Sie hat so viele Seiten, Zaubertzunge, so unendlich viele Seiten, eure Welt, und ich möchte zu gern auf jede meinen Namen schreiben.“ ¹¹⁶, und auch Staubfinger wundert sich über Farids Leichtigkeit, mit der er von einer Geschichte in die nächste wechselt, während Farid Staubfingers Abwesenheit in der Tintenwelt mit beinahe denselben Worten, die Capricorn benutzte, verteidigt: „Er war in einer ganz anderen Welt. Sie ist genauso echt wie diese. Es gibt viele, ganz viele Welten, sie sind alle verschieden, und in den Büchern sind sie aufgeschrieben!“ ¹¹⁷

Dies entspricht der postmodernen Auffassung von der Welt als Text, mit dessen Teilen der Autor spielen kann, genau wie es Fenoglio tatsächlich praktiziert - mit der Hilfe eines Vorlesers kann er Geschichten beliebig erweitern oder verändern, so wie auch Orpheus.

Allen Lesern, die sich nicht die Mühe machen und das Quellenverzeichnis genauer betrachten, bleibt die letzte Grenze zur Extradiegeese hin stets intakt erhalten; wagt man am Ende von *Tintentod* allerdings einen genaueren Blick, wird man mit der Entdeckung belohnt, dass die Tintenwelt vielleicht doch neben der unseren existiert und gleich nebenan liegt, da Cornelia Funke Fenoglio als

¹¹⁵ Funke (2005), S. 369.

¹¹⁶ Funke (2003), S. 369.

¹¹⁷ Funke (2005), S. 299.

Autor seiner Lieder zitiert und offensichtlich seine Manuskripte zur Übersetzung in Händen gehalten haben muss. Nicht nur aufgrund der oben angeführten Überlegungen der Charaktere, sondern spätestens auch durch die Metalepse bzw. den frame break im Quellenverzeichnis wird der extradiegetische Leser mit verschiedenen Denkanstößen bezüglich der eigenen Identität und des vermeintlichen Unterschieds zwischen Fiktionalität und Realität konfrontiert.

II.2.3 Intertextualität

Vor allem im ersten Band der Tintenherz-Trilogie ist die Intertextualität omnipräsent. Gleich zu Beginn erfahren wir, dass Meggie mit Hilfe eines Zitats von Sir Francis Bacon das Lesen geübt hat („Manche Bücher müssen gekostet werden, manche verschlingt man, und nur einige wenige kaut man und verdaut sie ganz.“), und während ihrer Gefangenschaft erzählt Fenoglio ihr eine alte walisische Sage über die Blumenfrau Blodeuwedd. Im Laufe der Romanhandlung werden mehrere Werke nicht nur zitiert, sondern auch deren Inhalte aus den Seiten gelockt. So wird Farid, ehemaliges Mitglied einer Räuberbande aus *1001 Nacht*, Meggies Freund und Gefährte; Mo verschafft Capricorn durch die Reichtümer der *Schatzinsel* Unmengen an Gold, Tinkerbell wird aus dem Nimmerland von *Peter Pan* herausgelesen (vielleicht ist das der Grund dafür, dass Peter Pan sie in seiner Geschichte irgendwann vergisst?) und der *standhafte Zinnsoldat* bekommt ein glückliches Ende mit der Papierballerina von Fenoglio maßgeschrieben. Auch der Name des berühmten Dichters, Sängers und Musikers der griechischen Mythologie, dem nachgesagt wurde, dass sein Gesang Götter, Menschen, Tiere, Pflanzen, Steine und sogar das Meer betören könne, findet einen Platz in Cornelia Funkes Geschichte: geborgt vom eitlen Vorleser Orpheus, der die Worte, die er mit seiner samtweichen Stimme zum Leben erwecken will, im Gegensatz zu Meggie oder Mo auch selbst erdichten kann - eine gefährliche Kombination: „Was für eine Stimme! Und der Zauber der Worte - wie sie ihr das Hirn verklebte, sie schläfrig vor Entzücken machten. Als Orpheus von Stechwinde

und Tamariskenblüten las, glaubte Elinor sie zu riechen.“¹¹⁸. Abgesehen von seiner Stimme, die alle um ihn herum in ihren Klang einspinnt und verückt, und seiner Dichtkunst hat er jedoch nichts mit seinem Namensgeber gemein. Seinen hässlichen großen Hund benennt er nach dem Wächter der griechischen Unterwelt, dem Höllenhund Cerberus (gr. Kerberos). Eine weitere, nicht ganz so offensichtliche intertextuelle Referenz kann man entdecken, wenn man Fenoglios Rolle in der Handlung näher betrachtet. Bis zum Schluss sieht sich Fenoglio als Verfasser der Geschichte von „Tintenherz“ gleichzeitig auch als Schöpfer der Tintenwelt und all ihrer Bewohner - und auch wenn diese längst nicht mehr alleinig seiner Diktion folgen, so lässt Fenoglio dennoch nicht davon ab, immer wieder mehr oder weniger subtil auf seine göttliche Macht hinzuweisen. Am deutlichsten wird dieser Vergleich allerdings, als er seine Überzeugung, dass die Tintenwelt allein aus seinen Worten entstanden ist, in beinahe denselben Wortlaut kleidet wie wenn der Evangelist Johannes über die schöpferische Macht Gottes spricht:

[...] [N]ur er, Fenoglio, konnte Männer wie den Schwarzen Prinzen und den Eichelhäher erschaffen. Nun gut, er musste zugeben, dass erst Mortimer den Häher zu Fleisch und Blut hatte werden lassen. Aber am Anfang war immer noch das Wort gewesen, und das war von ihm geschrieben worden, jedes einzelne!¹¹⁹

Im Anfang war das Wort, / und das Wort
war bei Gott, / und das Wort war Gott.
Im Anfang war es bei Gott.
Alles ist durch das Wort geworden / und
ohne das Wort wurde nichts, was geworden
ist.
In ihm war das Leben / und das Leben
war das Licht der Menschen. (Joh 1,1-4)

¹¹⁸ Funke (2005), S. 194.

¹¹⁹ Funke (2007), S. 293.

Im Gegensatz zu den anderen intertextuellen Referenzen, die entweder als wortwörtliches Zitat oder durch Titel bzw. Autor kenntlich gemacht werden, offenbart sich der tiefere Sinn hinter dieser Textzeile nur jenem bibelkundigen Teil der Leserschaft, der diese versteckte Intertextualität auch als solche erkennen kann.

Eine weitere, etwas ungewöhnliche Form der Intertextualität findet sich in der *Tintenherz*-Trilogie in Form von Orpheus' Unternehmungen, die Tintenwelt nach seinem Geschmack bzw. für Ruhm und Reichtum umzugestalten, denn da Orpheus nicht der „wahre“ Autor von „Tintenherz“ ist, muss er sich, um Änderungen vornehmen zu können, im Wortlaut sehr eng an das Original halten und verwendet daher nur Wörter, die bereits in „Tintenherz“ vorkommen. Dies fällt in den Bereich der Hypertextualität im weitesten Sinn, da Orpheus' neue (Hypo-)Texte im Hinblick auf Wortlaut und Stil von Fenoglio's Werk, dem Hypertext, überlagert werden und zeigt, wie Bruchstücke der Tintenwelt, also Wörter im Text von „Tintenherz“, spielerisch neu angeordnet werden, dem kindlichen Hantieren mit einem Bausteinkasten nicht unähnlich.

Das Kapitelzitat

Ein roter Faden, der sich durch alle drei Teile zieht, ist das Kapitelzitat. Gleich nach der Überschrift findet sich zu Beginn eines jeden Kapitels ein Zitat aus einem anderen Werk, das auf irgendeine Weise zu dessen Inhalt passt - so etwa die Aussage des selbstsüchtigen Riesen aus Oscar Wildes gleichnamiger Erzählung über seinen Garten, den er mit niemandem teilen will, kurz bevor Elinor, die eigenbrötlerische Büchersammlerin vorgestellt wird, die nicht möchte, dass irgendjemand ihre unzähligen kostbaren Bücher anfasst. Der Zusammenhang zwischen Zitat und Kapitelinhalt ist nicht immer gleich so offensichtlich zu erkennen wie im oben genannten Beispiel - manchmal spielt das Zitat auf die Kulisse an, manchmal auf ein Ereignis oder eine einzelne Aussage,

eine Stimmung oder ein Gefühl. Die Zitate wurden den verschiedensten Quellen entnommen und am Ende jedes Teils der Trilogie in einem Quellenverzeichnis korrekt zitiert - Literatur für Kinder, Jugendliche oder Erwachsene, aber auch z.B. eine Bibliotheksinschrift einer spanischen Kirche findet sich darunter, sowie - für besonders aufmerksame Leser - Fenoglios Eichelhäher-Lieder:

FENOGLIO: Die Eichelhäher-Lieder, Seiten 271 und 338f.

aus: ders., Die Eichelhäher-Lieder, illuminiert von Balbulus, Ombra 2007

© beim Autor

© der Übersetzung ins Deutsche: Cornelia Funke, Los Angeles 2007¹²⁰

Diese intertextuelle Referenz, die eine Brücke aus der Tintenwelt heraus über die Primärwelt hinweg in die Extradiegese schlägt, ist nicht zu vergleichen mit allen anderen. Sämtliche übrige Schriften, die Cornelia Funke zitiert oder auf die sie verweist, existieren materiell als gedruckte (oder gemeißelte) Texte in unserer Welt. Die Eichelhäher-Lieder allerdings sind das metafikitive Produkt eines fiktiven Autors, der in seine eigene metafikitive Geschichte eintritt - ihr Zitieren im Rahmen des Paratextes (genauer: des Peritextes) lässt die letzte Grenze zwischen Realität und Fiktion plötzlich und unvermutet verschwimmen, die bisher den Leser noch von der Diegese getrennt hat. Dass diese letzte große Metalepse nicht nur den Rahmen der narrativen Ebenen sprengt, sondern durch ihre paratextuelle Natur gleichzeitig auch die textuellen Grenzen innerhalb eines Buches übertritt und verwischt, ist ein wunderbar anschauliches Beispiel für das postmoderne Spiel mit Text.

¹²⁰ Funke (2007), S. 753.

II.2.4 Mise-en-Abyme

Das letzte Exemplar von „Tintenherz“ tritt schließlich in seine eigene Buchwelt ein, als Meggie Orpheus hineinliest, während er es in der Hand hält. Dies wirft einige Fragen auf, die sich auch Elinor stellt: „Das Buch war fort, in dem sie alle verschwunden waren. Es war fort. Was geschah mit einem Buch, das in der eigenen Geschichte verschwand?“¹²¹. Das Buch bleibt erhalten, wie der Leser schon längst weiß. Was allerdings passiert, wenn man innerhalb der Tintenwelt aus „Tintenherz“ vorliest, darüber wird er nicht aufgeklärt. Es bleibt nur, wie Meggie zu spekulieren: „Vielleicht hat die Geschichte sich geändert, vielleicht ist das hier eine neue Geschichte und alles, was in dem Buch steht, ist nur noch ein Berg von toten Buchstaben, aber...“¹²². Sie scheint damit allerdings Recht zu behalten, da sich die Geschehnisse in der Tintenwelt immer weiter von der ursprünglich in „Tintenherz“ festgelegten Handlung entfernen - insofern kann man im Fall des in seiner eigenen Buchwelt existierenden „Tintenherz“ auch nur noch bedingt von einer Mise-en-Abyme sprechen.

II.2.5 Zeitverhältnisse

Zum Schluss bleibt noch ein interessantes Detail am Rande zu erwähnen, das einem während der vorbehaltlosen Lektüre der Trilogie mitunter nicht bewusst wird, aber einmal mehr ein grandioses Beispiel für postmoderne Spielerei mit Konventionen darstellt: das vorgelagerte Erzählen im Präteritum von Ereignissen, die erst später passieren werden, von Erzählern, die nicht außerhalb der Handlung stehen und diese überblicken, sondern ein Teil von ihr sind und daher auch eigentlich nicht über den dafür notwendigen Wahrnehmungshorizont verfügen können. Durch deren schreibendes Eingreifen werden Anachronien im

¹²¹ Funke (2005), S. 695.

¹²² Funke (2005), S. 129.

Handlungsverlauf verursacht, die im Hinblick auf Komplexität zumindest im Bereich der Jugendliteratur sicherlich ihresgleichen suchen.

Anachronien (also Veränderungen der Reihenfolge, in der zeitlich aufeinanderfolgende Ereignisse erzählt werden) treten immer bei allen an der ursprünglichen Geschichte von *Tintenherz* vorgenommenen Änderungen auf: diese Anachronien sind eigentlich Prolepsen in der Form von zukunfts gewissen Vorausdeutungen, die ein „Geschehen, das im Augenblick des Erzählens noch zur Zukunft der erzählten Geschichte gehört“¹²³, beschreiben. Hierfür ist normalerweise ein Erzähler nötig, der „sozusagen über dem Geschehen steht und eine zeitliche Position jenseits der in der erzählten Geschichte umfassten Zeit einnimmt“¹²⁴, was jedoch weder auf Fenoglio noch Orpheus zutrifft, denn beide sind Teil der Handlung und verfügen somit nur über einen für die zukunftsungewisse Vorausdeutung typischen „begrenzten Wahrnehmungshorizont“¹²⁵. Da jedoch stets genau das von den beiden Erdichtete auch eintritt, sobald es magisch vorgelesen wird, kann man nur von einer zukunfts gewissen Vorausdeutung sprechen. Hier zeigt sich einmal mehr der postmoderne Charakter des Werkes, denn dadurch, dass Fenoglio und Orpheus nicht außerhalb der erzählten Zeit der Geschichte stehen, sondern mittendrin, ist nicht nur nicht nur die in dieser Form übliche Stellung des Erzählers zu dem von ihm erdichteten Geschehen untergraben, sondern wie auch in der *Unendlichen Geschichte* stimmt der Zeitpunkt des Erzählens nicht mit dem Zeitverlauf der Geschichte überein, denn das Erzählen ist dem Geschehen eben gerade *nicht* NACHgeordnet, wie es die Verwendung des Präteritums eigentlich vermuten lassen sollte. Wenn Fenoglio oder Orpheus Änderungen an der Tintenwelt vornehmen wollen, ist es genau andersherum: Sie erzählen schriftlich von den gewünschten Ereignissen im Präteritum, doch erst im Nachhinein werden diese durch magisches Vorlesen Wirklichkeit - das Erzählen ist dem Geschehen in diesem Fall VORgelagert, es stellt die Voraussetzung dafür da, dass die Ereignisse auch tatsächlich so passieren. Dieses Paradoxon ergibt sich aus der Problematik, dass die Erzähler nicht außerhalb ihrer Erzählung existieren, sondern sich durch

¹²³ Martinez/Scheffl (1999), S. 39.

¹²⁴ Martinez/Scheffl (1999), S. 39.

¹²⁵ Martinez/Scheffl (1999), S. 39.

eine Metalepse bzw. einen frame break *in* dieser, das heißt auf der gleichen Ebene wie diese befinden. Auch wenn es sich im Zeitstrom der Tintenwelt eigentlich um *früheres* Erzählen handelt, ändert sich für alle, die die Tintenwelt schreibend ändern wollen, nichts an ihrer grundsätzlichen Position als Erzähler einer Geschichte. Jede Änderung muss in die ursprüngliche Form von Fenoglios Roman „Tintenherz“ eingewoben werden, und da es sich bei diesem um eine klassische *spätere* Erzählung im Präteritum handelt, bleibt es auch bei Eingriffen in die Zukunft der Tintenwelt bei der Verwendung des Präteritums.

2.III. Die Buchspringer

Das relativ junge Werk *Die Buchspringer* von Mechthild Gläser aus dem Jahr 2015 greift ähnlich der *Tintenherz*-Trilogie die Frage auf, wie die Buchwelt einer bestimmten Geschichte als Manifestation des gedruckten Textes konkret beschaffen ist. Während *Die unendliche Geschichte* einen Teil dessen als Text sichtbar macht, was ohnehin in der Sekundärwelt passiert, ist bei den anderen beiden Werken der Text die Basis für das, was in der Buchwelt davon betrachtet werden kann bzw. wie sich der Inhalt entwickelt.

Im Fall der *Buchspringer* eröffnet sich Angehörigen zweier schottischer Familien innerhalb einer begrenzten Altersspanne die Möglichkeit, sich über ein Buch ihrer Wahl und einen magischen Steinkreis in die Buchwelt zu begeben. Die 15-jährige Amy Lennox erfährt während eines Sommeraufenthaltes bei ihrer Großmutter von ihrer Gabe, und nach und nach lernt sie die Wunder der literarischen Welt kennen, die die beiden Familien Lennox und Macalister beschützen. Die Handlung eines jeden Buches wird dort von den Figuren immer wieder aufgeführt wie ein Theaterstück, und Amy sowie Will und Betsy Macalister können die Geschichten bereisen, darin wie in gedruckten Büchern blättern und auch mit den Figuren sprechen, denn diese verfügen über die Grenzen ihrer literarischen Rollen hinaus auch über ein individuelles Bewusstsein. Gerade, als Geflüster in der Buchwelt laut wird, dass sich ein Dieb herumtreibt, der Geschichten durcheinanderbringt, indem er deren Kernideen stiehlt, geschieht auch ein Mord. Amy, Will, Werther und Schir Khan versuchen gemeinsam, das Geheimnis zu lüften und stoßen dabei auf ein kleines Mädchen - eine Prinzessin, die sich vor langer Zeit aus einem verbrannten Manuskript in die reale Welt retten konnte und nun nach langem Schlaf danach trachtet, ihre Geschichte mithilfe der gestohlenen Ideen wiederaufzubauen. Dafür benutzt sie Will als Schachfigur, und seine einzige Möglichkeit, ihrem Zauber zu entkommen und auch Amy zu retten, liegt darin, sich selbst zu töten; dank Amy kann er jedoch ein zweites Leben in der Buchwelt von *Peter Pan* antreten.

III.1 Performative Aspekte

III.1.1 Aisthesis durch direkten „Sprung“ in die Geschichtswelt

Wie bereits in Kapitel 1.II.3 *Möglichkeiten der Grenzüberschreitung* angesprochen, verfügen die Protagonistin Amy sowie ihre Kollegen Will und Betsy über die Gabe, sich selbst direkt in ein fiktionales Werk ihrer Wahl hineinzubefördern. Während Amy bald herausfindet, dass sie jederzeit von überall springen kann, sind Will und Betsy an die „Porta Litterae“, einen stonehengeartigen Steinkreis gebunden. In jedem Fall müssen sie sich alle flach hinlegen, das Buch, in das sie springen wollen, auf der gewünschten Seite aufschlagen und es sich dann flach auf das Gesicht legen:

Ich legte mich darauf [auf eine Matte, Anm. d. Verf.], den Kopf genau unter dem steinernen Bogen. Kaum zu glauben, dass ich das wirklich tat. [...] Dennoch klappte ich das Buch auf und schob es mir über das Gesicht. Das Papier glitt sanft über meine Wange und den Rücken der Nase, legte sich über meinen Blick. Die Buchstaben waren viel zu nah, um sie lesen zu können. Sie verschwammen vor meinen Augen zu einem Strudel aus Druckerschwärze. Sie wirbelten durcheinander, verformten sich. Worte krümmten und bogen sich auseinander, bildeten Büsche und Blattwerk. Dann war es, als regneten sie auf mich hinab, ein Regen aus Worten, der auf mich niederprasselte. Einen Herzschlag später fand ich mich zwischen den Wurzeln eines Urwaldriesen wieder. Um mich herum explodierten Grüntöne in allen Schattierungen. [...] ¹²⁶

Amys erster Sprung ins „Dschungelbuch“ verrät uns schon einiges darüber wie Bücher hier als Tormedien funktionieren: im Gegensatz zur *Unendlichen Geschichte* und der *Tintenherz*-Trilogie stehen weder das Lesen/Vorlesen selbst noch die Schrift als Wahrnehmungsmedium im Vordergrund, sondern rein das

¹²⁶ Gläser, Mechthild: Die Buchspringer. Bindlach: Loewe 2015, S. 49.

Buch als Ganzes. Doch auch wenn die Schrift darin beim Springen viel zu nah an den Augen ist, um sie überhaupt lesen zu können, erfüllt das Buch dennoch seine Aufgabe als Medium und macht sich selbst für den Betrachter unsichtbar (erst verschwimmen die Buchstaben, dann verschwindet das ganze Buch), während es seinen Inhalt gleichzeitig wahrnehm- und greifbar macht, indem der Leser in die Welt hinter den Buchstaben eintreten und die Handlung dort hautnah betrachten und erleben kann.

Die Welt, die sich für die Buchspringer dann dort hinter den Seiten erschließt, unterscheidet sich in ihrem strukturellen und funktionellen Aufbau allerdings stark von dem, was wir in den vorigen Kapiteln über Phantasien, die Tintenwelt bzw. andere Buchwelten in der *Tintenherz*-Trilogie erfahren haben, denn egal, in welches Buch zunächst gesprungen wird, alle Geschichten, die je geschrieben wurden, sind wie in einer großen Bibliothek in *einer* Buchwelt vereint und können von dort aus besucht werden - ein Leitsystem aus Pfaden und Wegweisern hilft bei der Orientierung. Ebenso sind die jeweiligen Geschichtswelten nicht endlos offen und problemlos veränderlich wie etwa die Tintenwelt, sondern beschränken sich auf die Handlungsorte und Figurenbesetzung, die durch das Buch vorgegeben ist. Die Handlung selbst bietet sich dem „Leser“, wie die Buchspringer dort auch genannt werden, wie ein Theaterstück dar - Seite für Seite, Szene für Szene können sie die Handlung in dieser Welt betrachten, anstatt sie in der „Draußenwelt“, der Primärwelt, bloß auf die „normale Art“ zu lesen. Die Art und Weise, auf die Bücher als Tormedien hier also ihren Inhalt zeigen, besitzt also absoluten Aufführungscharakter, denn auch die Figuren selbst sind sich an sich ihres Status als fiktive Charaktere innerhalb einer ausgedachten Geschichte bewusst und sind bestrebt, deren Inhalte möglichst treffend darzustellen, denn jede Abweichung ändert auch den gedruckten Text, doch dazu später mehr. Sie sind allerdings nicht gänzlich mit Theaterspielern zu vergleichen, denn ihre Identität ist trotz allem die ihrer Buchfigur, und sie können ihre Rollen nicht einfach abstreifen, sondern verfügen eher über eine gewisse Eigenständigkeit darüber hinaus. So beschließt etwa Werther von sich aus, Amy zu helfen, legt dabei aber niemals sein typisches Verhalten ab - seine galanten Manieren, aber auch seine Theatralik und seinen Weltschmerz. Selten, aber doch können Figuren auch zu viel Eigenständigkeit entwickeln, wie etwa einer der Sieben Zwerge, den Betsy umstimmen muss:

„[...] er hat sich in den Kopf gesetzt, die anderen zu verlassen und eine Eisdiele zu eröffnen. Ich versuche schon seit Wochen, ihn zur Vernunft zu bringen. *Schneewittchen und die sechs Zwerge* klänge echt dämlich.“¹²⁷

Betritt ein Springer eine Geschichte, muss er sehr vorsichtig sein, denn die laufende Haupthandlung darf keinesfalls gestört werden. Schir Khan, der Amy gerade noch davon abhalten kann, mitten in die Anfangsszene mit dem Wolfsrudel und Mogli zu platzen, erklärt es ihr:

„Du darfst die Handlung nicht stören, Leserin“, flüsterte Schir Khan. [...] „Wenn sie dich sehen, werden sie das Menschenkind nicht behalten. Dann hast du das Balg am Hals und unsere ganze Geschichte geht den Bach runter. [...] Ich würde ja gern sagen, dies ist das Gesetz des Dschungels, aber es gilt in der gesamten Buchwelt: Leser dürfen nicht eingreifen. Unter keinen Umständen. Du musst immer am Rand bleiben, zwischen den Zeilen“.¹²⁸

Ebenso ist es Buchspringern an sich verboten, Buchfiguren mit in die reale Welt zu nehmen, und von alleine ist es diesen nicht möglich, die Buchwelt zu verlassen. Dennoch setzte sich schon Malcom Lennox, Amys Urahn, über dieses Verbot hinweg, als er einige Meerjungfrauen an der Küste aussetzte, und auch Will Macallister bringt seinen Freund Sherlock Holmes mitsamt dem Hund von Baskerville mit auf seine Heimatinsel Stormsay, weil er seine Hilfe braucht.

Jede Geschichtswelt verfügt nur über genau die Schauplätze, die für die Handlung benötigt werden. Entfernt man sich also weit genug davon, erreicht man den Rand der Geschichte und damit ein beschildertes Wegsystem, über das man durch die gesamte Buchwelt in jede beliebige Geschichte reisen kann. Neben

¹²⁷ Gläser (2015), S. 46.

¹²⁸ Gläser (2015), S. 50-52.

den einzelnen Geschichtswelten gibt es auch noch einen zentralen Ort, der außerhalb dieser liegt, nämlich die „Zeile“:

Sie war nicht groß. eigentlich bestand sie nur aus einer einzigen Straße. Diese aber war vollgestopft mit Geschäften und Lädchen, Kiosken, Pubs und Imbissbuden. Eine Apotheke pries in ihrem Schaufenster ein Mittel gegen schwache Verben an und eine dicke Frau mit einem Bauchladen rief irgendetwas von einem Wunderpulver, aus dem sich angeblich in Sekunden ein Happy End anrühren ließ, wenn man gerade keins griffbereit hatte. In der Auslage eines Marktstandes entdeckte ich Punkte und Kommata zum Selbstabwiegen (drei Anführungszeichen waren im Angebot zum Preis von zweien zu haben). Der Laden daneben stellte Umhänge, Schwerter und Zauberstäbe aus. Über der Tür stand: *Heldenausstatte - Vom antiken Drama bis zum Science-Fiction-Epos. (Wir bedienen auch Nebenfiguren.)*¹²⁹

Inwiefern all diese Nützlichkeiten genau zum Einsatz kommen, wird leider von der Autorin nicht erklärt. und auch nicht, wer genau die Besitzer der Läden sind, ob sie ebenfalls Buchfiguren sind oder etwas anderes.

Die Buchwelt unterscheidet sich in einem weiteren Punkt stark von den übrigen analysierten Werken: da sie von vornherein als Universum der Fiktionalität konzipiert ist und die darin beheimateten Geschichten lediglich die visuelle Darstellung eines auf Papier gedruckten Textes darstellen, entspricht auch das „Lesen“, also das Betrachten dieser Inhalte, dem Lesen eines normalen Buches in der Primärwelt, und dazu gehört selbstverständlich auch das Umblättern:

„Am besten, wir blättern ein paar Seiten vor.“ „Das geht?“ „Also als Leserin müssten Sie das doch wissen. Oder lesen Sie zu Hause immer nur eine Seite?“, sagte Werther. „Nein.“ „Na sehen Sie.“ Er marschierte geradewegs in eines der Blumenbeete hinein und zog an einer Margerite. Die Welt um uns herum klappte zusammen, der Himmel kippte zur Seite weg. Wo eben nur noch der Horizont gewesen war, hing nun der Garten samt Bachlauf in

¹²⁹ Gläser (2015), S. 78.

der Luft und das Wasser floss aufwärts. [...] Werther zog mich mit einem Ruck nach vorn. wir stolperten durch die Wand aus Wiese, als wäre es Nebel, und landeten in einer Höhle [...].¹³⁰

Das physische Objekt des Buches verbleibt in der Primärwelt, doch mit der Beschränkung seiner Geschichtswelt auf die darin festgehaltene Handlung ist auch seine Beschaffenheit als gebundenes Papier, das dieser Handlung Struktur und Halt gibt, Teil dieser Geschichtswelt, und das Lesen in der Primärwelt unterscheidet sich somit in seinem „handwerklichen“ Aspekt kaum von dem in der Buchwelt. Daran ändert sich auch in Zeiten der fortschreitenden Digitalisierung nichts - Mechthild Gläser verabsäumt es nicht, auch die „moderne“ Version des Buches, den E-Reader, in ihren Roman einzubinden, bei dem das Prinzip des Lesens inklusive Umblättern abgesehen vom Einband und den Papierseiten zwischen den Fingern unverändert geblieben ist:

Vorsichtig legte ich mir den Reader auf das Gesicht, was gar nicht so leicht war. Es gab schließlich keinen Knick und nur eine Seite, die es auf Nase und Stirn zu balancieren galt. Ich stellte mir vor, wie es heute Mittag gewesen war, wie ich vom Steinkreis aus in die Buchwelt gesprungen war [...] Ich dachte so fest daran, dass auch die Zeilen auf dem Reader sich plötzlich zu bewegen schienen.¹³¹

Auch wenn die äußerliche Hülle des E-Readers nicht unbedingt geeignet für die Technik des Buchspringens ist, schafft es Amy dennoch problemlos, auch über dieses Tormedium in „Oliver Twist“ zu springen und dort die Handlung zu betrachten.

¹³⁰ Gläser (2015), S. 95-96.

¹³¹ Gläser (2015), S. 69.

III.1.2 Änderungen an Geschichten

Solange in der Buchwelt alles in geregelten Bahnen verläuft, geht es auch der Literatur in der Draußenwelt gut und der gedruckte Text entspricht dem, was die Autoren erdacht und verfasst haben. Wird jedoch der inhaltliche Ablauf einer Geschichte gestört, wie etwa, als der Dieb Kernideen, „Rudimente“ genannt, also die ersten Ideen, die ein Autor zu einer Geschichte hatte, entfernt und Teile der Handlung nun nicht mehr stattfinden können, zeigt sich dies auch in den gedruckten Buchexemplaren in der Primärwelt. „Alice im Wunderland“ gerät etwa dadurch durcheinander, dass aus dem sprechenden weißen Kaninchen mit Weste und Uhr ein ganz gewöhnliches wird, wodurch Alice ihm nicht mehr ins Wunderland folgen kann und beim Baum in ihrem Garten warten muss. Im „Sommernachtstraum“ fällt plötzlich Schnee, weil die Idee des Sommers gestohlen wurde, und der Kleine Prinz verliert seine geliebte Blume. Auch anderwertige Unterbrechungen der Haupthandlung ziehen mitunter schwerwiegende Konsequenzen nach sich - aufgrund eines ungeplanten Kutschenunfalls bricht sich Elizabeth Bennet zum Beispiel ein Bein und kann in weiterer Folge nicht am Ball teilnehmen, um dort mit Mr. Darcy tanzen, was sich postwendend auch in der gedruckten Version manifestiert. Die „Der Hund von Baskerville“-Exemplare werden plötzlich dünner und dünner, weil der darin auftretende Sherlock Holmes ermordet wird und seine Rolle nicht spielen kann.

Welche Rolle genau Schriftsteller in Mechthild Gläfers Welt einnehmen, der „Welt der Worte, in der alles und jeder dem Willen unsichtbarer Autoren folgte“¹³², wird wie vieles andere nicht genauer erläutert. Sie sind zweifellos der Ursprung aller Geschichten und die Bewohner der Buchwelt folgen (bis auf wenige Ausnahmen wie den rebellischen Eisdielen-Zwerg) ihren Weisungen, doch wer verfasst die neuen Worte, die der gedruckte Text nun zeigt, wenn sich eine Geschichte ändert? Dies geschieht ohne ihr Zutun. Ähnlich der Erklärung

¹³² Gläser (2015), S. 379.

für das kurzfristige Erschlanken vom „Hund von Baskerville“ ist wohl auch die Antwort auf diese Frage der Fantasie der Leser überlassen.

III.1.3 Akteur- und Betrachterrollen

Die Zuordnung der Akteur- und Betrachterrollen ist in *Die Buchspringer* an sich recht eindeutig. Der theaterhafte Charakter der Buchwelt weist die darin lebenden Figuren eindeutig als die Akteure aus, während die Buchspringer und in weiterer Folge auch die Leser der Primärwelt die dargebotenen Ereignisse als Betrachter wahrnehmen. Doch auch in diesem Werk ist diese Aufteilung nicht in Zement gegossen. Desmond, Clyde und Glenn mussten - wenngleich sie auch Buchfiguren sind - ihre Akteursrolle in dem Moment aufgeben, als das Manuskript des Märchens, in dem sie beheimatet waren, zerstört wurde. Im Gegensatz dazu ist auch ein Rollenwechsel vom Betrachter zum Akteur möglich: die Prinzessin setzt alles daran, Will und Amy zu Figuren in ihrer neu zusammengestohlenen Geschichte zu machen. Will soll ihr neuer Ritter werden, weshalb sie ihn ohne sein Wissen vergiftet und gefügig macht, doch Amy kann ihn davon befreien. Seinem Schicksal als Buchfigur kann er dennoch nicht entkommen, denn um sein Leben zu retten, muss Tinkerbelle ihn zu einem Bewohner des Nimmerlands und somit zu einem Akteur innerhalb von *Peter Pan* machen:

Er hatte sich verändert, seine Arme und Beine waren weniger schlaksig, seine Gesichtszüge nun völlig makellos, sein Haar glänzender und in seinen Himmelsaugen schimmerten goldene Sprenkel aus Feenstaub. Er trug die gleiche Kleidung wie die verlorenen Jungen, Kleidung aus Blättern und Fellen. Denn er war einer von ihnen geworden. Will war eine Buchfigur.¹³³

¹³³ Gläser (2015), S. 375.

III.2 Aspekte postmodernen Schreibens

III.2.1 Narrative Ebenen, frames, scripts: Grenzüberschreitungen

Für *Die Buchspringer* funktioniert ein kombinatorisches Modell aus Genettes Narrativen Ebenen und Patricia Waughs frames ganz hervorragend, um die verschiedenen Räume, in und von denen erzählt wird, unter ein Dach zu bringen.

Die äußere Erzählstruktur passt sich gut in Genettes Unterteilung ein: die Primärwelt, im Buch auch „Draußenwelt“ genannt, in der sich Amy, Will und ihre Familien normalerweise aufhalten, entspricht der Diegese, jegliche Bücher, die sie lesen, bzw. in weiterer Folge die Buchwelt, die sie betreten können, befinden sich auf der metadiegetischen Ebene. Die Buchwelt selbst besitzt allerdings auch eine eigene Struktur, und hier kommen Waughs frames ins Spiel: jede Geschichte in der Buchwelt ebenso wie die „Zeile“, der Ort außerhalb der Geschichten, stellt einen eigenen frame dar; die Metadiegeese ist also in sich in unzählige nebeneinandergeordnete frames unterteilt. Somit ist auch klar, in welchen Fällen von einer Metalepse und wann von einem frame break gesprochen werden kann.

Metalepsen finden bei Übertritten von der Primärwelt in die Buchwelt bzw. umgekehrt statt, und zwar handelt es sich hierbei klar um ontologische Metalepsen. Die Buchwelt liegt nicht nur auf einer tieferen narrativen Ebene, sondern unterscheidet sich auch in ihrem Wesen radikal von der Primärwelt, und Übertritte in beide Richtungen haben mitunter gravierende Auswirkungen. Zu den Metalepsen in *Die Buchspringer* zählen zunächst alle Sprünge von Amy, Will und Betsy in die Literatur bzw. wieder zurück in ihre Heimat, die Primärwelt, wobei Amy hier einen Sonderfall darstellt: sie ist aus einer Verbindung zwischen Mensch und Buchfigur hervorgegangen und somit bis zu einem gewissen - uns und ihr leider nicht bekannten - Grad Teil beider Welten. Will ist zusätzlich unbewusst auch in seiner Rolle als Ritter der Prinzessin stehlenderweise in der Buchwelt unterwegs. Die Prinzessin hingegen war gemeinsam mit Desmond,

Glenn und Clyde gezwungen gewesen, eine Metalepse von der Metadiegeese in die Diegeese zu vollziehen, als das Manuskript ihres Märchens verbrannte. Auch Sherlock Holmes verlässt seine Buchheimat, um auf Stormsay Nachforschungen für Will anzustellen. Sein Tod in der Primärwelt hat schwerwiegende Auswirkungen auf seine Geschichte, und auch gerade im Fall der Prinzessin bewahrheitet sich Marie-Laure Ryans negative Behaftung von Metalepsen, denn sie richtet in beiden Welten erheblichen Schaden an, indem sie Will seines freien Willens beraubt und ihn dazu benutzt, Kernideen zu stehlen (wodurch mehrere Geschichten zerstört werden), Sherlock Holmes zu töten, Amy zu vergiften und Laidy Mairead schwer zu verletzen, bis Will schlussendlich sogar gezwungen ist, sich selbst zu töten. Wills letzte Metalepse in die Buchwelt ist schließlich endgültig, denn nur als Akteur in *Peter Pan* kann er weiterleben.

Wird nicht die Grenze zwischen intradiegetischer Primär- und metadiegetischer Buchwelt überschritten, sondern die zwischen verschiedenen Geschichten, also frames *innerhalb* der Buchwelt, kommt es zu einem frame break. Ein gutes Beispiel hierfür ist Werther, der von den drei Hexen aus *Macbeth* mit falschen Hoffnungen bezüglich seiner geliebten Lotte gequält oder vom Seeungeheuer Charybdis verfolgt wird, weil es ihn für seine Mutter hält. Diese beiden Beispiele stechen zwar stark hervor, frame breaks sind in der Buchwelt jedoch keine Seltenheit, schon gar nicht, wenn sich Figuren aller möglicher Geschichten in der „Zeile“ treffen, um den neuesten Tratsch und Klatsch auszutauschen, aber auch, um sich im Ernstfall zum Wohle der Literatur und somit der Buchwelt gegenseitig aus der Klemme zu helfen:

Nur das Bildnis des Dorian Gray war unwiederbringlich verloren, denn die Prinzessin hatte es am Steinkreis zerstört. Zum Glück hatten sich die Hexen aus *Macbeth* angeboten, als Ersatz eine Art Attrappe zu malen. Es war kaum mehr als eine Skizze und manchmal schien es so, als wäre bei diesem neuen Bild schwarze Magie im Spiel. Trotzdem funktionierte so nach einiger Zeit auch diese Geschichte wieder einigermaßen, sodass die Leser kaum bemerken würden, dass das echte Bild fehlte.¹³⁴

¹³⁴ Gläser (2015), S. 378.

Diese frame breaks bleiben, solange sie außerhalb der Haupthandlung in den einzelnen Geschichten stattfinden, von den normalen Lesern der Intradiegeese unbemerkt, da sie die Textebene nicht beeinflussen. Anders verhält es sich jedoch, wenn direkt in die Haupthandlung eingedrungen wird und diese dadurch vom üblichen Ablauf abweicht, wie etwa nach Elizabeth Bennets Beinbruch, über den sich eine empörte Kundin lautstark bei der Verkäuferin in der Buchhandlung beschwert.

Als Sonderfall präsentiert sich Werthers Kontaktaufnahme mit Amy über die ersten Seiten von *Peter Pan*, denn hierbei handelt es sich um einen frame break und eine Metalepse zugleich:

[...] schon auf den ersten Blick entdeckte ich mehrmals meinen Namen, den ein Jüngling in Seidenstrümpfen durch die Handlung gebrüllt hatte. „*Fräulein Amy! Er ist wieder da!*“ stand dort, gleich nach den ersten Sätzen über die Tatsache, dass jedes Kind einmal erwachsen werden muss. „*Die Odyssee! Es ist die Odyssee! Kommen Sie schnell!*“ An dieser Stelle verzog sich Werther in den Hintergrund der Geschichte, doch bald schon, gerade wurde der Kuss beschrieben, der sich im Mundwinkel von Wendys Mutter versteckte, tauchte er wieder auf: „*Fräulein Amy! Wo bleiben Sie denn? Soll ich etwa allein gehen?*“ [...] Ich blätterte weiter. Tatsächlich musste Werther ohne mich in die Odyssee gereist sein, denn auf der zweiten Seite entwickelte sich die Handlung wie gewohnt. Doch auf der dritten Seite flitzte Werther wieder herum. Zwischen zwei Absätzen stürmte er durch die Geschichte. Dieses Mal in nassen Klamotten und ramponiertem Zustand. „*Fräulein Amy!*“, schrie er. „*Es ist zu spät! Der Dieb hat eines der beiden Seeungeheuer gestohlen und das andere - Ah, da ist es schon wieder! Hilfe!*“¹³⁵

Nicht nur ruft Werther quer durch die allererste Szene nach Amy, was sich sogleich auch auf der Textebene in allen gedruckten diegetischen Exemplaren zeigt, sondern er bringt von seinem Ausflug in die *Odyssee* auch noch Charybdis, das strudelerzeugende Meeresungeheuer mit. Neben den dadurch entstehenden frame breaks - weder der suizidgefährdete Sentimentalist noch das riesige

¹³⁵ Gläser (2015), S. 327-328).

spitzzahnige Wurmmonstrum haben in der Kinderstube der Darlings sonderlich viel verloren - finden wir hier also gleichzeitig auch eine rhetorische Metalepse, denn Werther spricht Amy aus der Metadiegeese heraus über den gedruckten Text direkt in der Intradiegeese an (ohne dadurch die narrativen Grenzen als solche zu gefährden, daher „nur“ rhetorisch).

Scripts und Identitäten

Innerhalb ihres jeweiligen frames, also ihrer Geschichtswelt, müssen die Figuren an sich den ihnen von den Autoren vorgegebenen scripts folgen und zeigen ein ausgeprägtes Pflichtbewusstsein gegenüber ihrer Aufgabe: „In ein paar Seiten werden sie Mogli dem Rat der Wölfe vorstellen. Dann muss ich im Dickicht sitzen und seine Auslieferung fordern“¹³⁶, erklärt Schir Khan, nachdem er Amy ein Stück durch die Nebenhandlung des „Dschungelbuchs“ geführt hat, während er auf seinen Einsatz wartet. Außerhalb ihrer Auftritte in ihren Geschichten ist ihr Verhalten zwar stark von den Spezifikationen ihrer Rolle, wie es in ihrem script vorgesehen ist, gefärbt, sie verfügen darüber hinaus jedoch auch über einen gewissen Spielraum hinsichtlich eigenständigem Denkvermögen. Dadurch ist es zum einen Werther und Schir Khan möglich, abseits der Romanhandlung gemeinsam mit Amy auf die Jagd nach dem Dieb zu gehen, andererseits kann so einer der Sieben Zwerge auch den Wunsch entwickeln, seine Rolle aufzugeben und eine Eisdiele zu eröffnen.

Im Gegensatz zu den Bewohnern der Tintenwelt, die zwar von Fenoglio erschaffen wurden, jedoch kein Bewusstsein bezüglich ihrer Entstehung haben, ist es für die Figuren, die die Buchwelt bevölkern, völlig normal, fiktiv und somit „nur“ die Erfindung einer Person in einer anderen, realen Welt zu sein. Dies ist Teil ihrer Identität, denn im Gegensatz zu realen Personen sind sie unsterblich,

¹³⁶ Gläser (2015), S. 52.

sofern sie nicht außerhalb der Romanhandlung getötet werden, wie es bei Sherlock Holmes der Fall ist, und sie sehen es in ihrer Verantwortung der Literatur und ihren Lesern gegenüber, ihren scripts entsprechend die Handlung bestmöglich darzubieten.

Für die Familien Lennox und Macalister ist die Unterscheidung zwischen fiktiven und realen Personen keine Frage von Klassenzugehörigkeit, auch wenn Will Amy erklärt, dass Desmond „kein echter Mensch, sondern eine Buchfigur“¹³⁷ ist, sondern dient dem Schutz der literarischen Welt und der Wahrung der Grenze zur realen, um weder in der einen, noch der anderen Chaos zu verursachen. Aus diesem Grund müssen Alexis, Amys Mutter, und Desmond, der aus seiner Geschichte dauerhaft in die Draußenwelt flüchten musste, ihre Beziehung geheim halten - auch wenn die Ressentiments der Familien in diesem Fall vielleicht unbegründet sind, denn Desmond kann ohnehin nicht in die Buchwelt zurückkehren, und auch das Kind der beiden, Amy, ist wohlauf und stellt für keine der beiden Welten eine Bedrohung dar. Der Tod einer literarischen Figur ist in jedem Fall genauso tragisch wie der eines realen Menschen:

Es wollte einfach nicht in meinen Kopf, dass wir tatsächlich die Leiche des Meisterdetektivs am Strand von Stormsay gefunden hatten. Ob es nun ein Unfall oder Mord gewesen war, es war schrecklich. Ein Mensch war gestorben, wenn auch ein fiktiver.¹³⁸

III.2.2 Intertextualität

Da die Buchspringer stets in Werke reisen, die auch in der Extradiegeese existieren, und darüber hinaus Zugang zur gesamten Weltliteratur haben, sind intertextuelle Referenzen nicht sosehr ausgewählt platziert, um vielleicht auch

¹³⁷ Gläser (2015), S. 147.

¹³⁸ Gläser (2015), S. 118.

einen versteckten, tieferen Sinn zu erschließen, sondern sind eher ein unvermeidlicher Kernbestandteil der Handlung, dessen Zweck vor allem darin besteht, auch dem extradiegetischen Leserpublikum eine gewisse Bandbreite an bekannteren Werken aus einem anderen Blickwinkel näher zu bringen und in neue Kontexte zu setzen, wie etwa das ungestaltete Meeresungeheuer Charybdis, das den jungen Werther gar nicht fressen will, sondern ihn ihm Gegenteil für seine Mutter hält. Explizite Kenntnis der einzelnen Werke ist nicht zwingend notwendig, da alles Wichtige stets kurz erklärt wird, aber sicherlich von Vorteil, um Gläasers Spiel mit den Handlungselementen richtig genießen zu können.

Stark präsent in der Handlung von *Die Buchspringer* sind vor allem *Die Leiden des jungen Werther* mit Werther höchstpersönlich und *Das Dschungelbuch* mit dem Tiger Schir Khan, denn diese beiden begleiten und leiten Amy durch die Buchwelt, aber auch viele andere Werke der Weltliteratur spielen große Rollen: Sherlock Holmes aus *Der Hund von Baskerville* kommt dem Geheimnis der Prinzessin auf die Spur, Amy besucht bei ihrem ersten Sprung außerhalb der „Porta Litterae“ die Kinder im Armenhaus von *Oliver Twist*, Elizabeth Bennet bricht sich in *Stolz und Vorurteil* ein Bein und Will findet im Nimmerland von *Peter Pan* ein neues, letztes Zuhause. Um ihren Plan, eine neue Geschichte aus den Trümmern ihrer alten zu erschaffen, umsetzen zu können, muss die Prinzessin ganz bestimmte Rudimente, „zehn der mächtigsten Ideen der Literaturgeschichte“¹³⁹ stehlen, die Elemente des alten Märchens ersetzen können, und dafür schickt sie Will, ihren neuen Ritter, und damit auch meist Amy auf dessen Spur in *Alice im Wunderland*, *Dornröschen*, *Das Bildnis des Dorian Gray*, den *Erbkönig*, *Der Zauberer von Oz*, *Der Kleine Prinz*, *Ein Sommernachtstraum*, *Die Verwandlung*, *Dr. Jekyll und Mr. Hyde*, die *Odysee* und die *Sturmhöhe*.

Diese und viele weitere kleine Hinweise auf verschiedene Romane sind intertextueller Natur im Sinne von Genettes Klassifikation, während jene Teile der Gesamthandlung, die das Vorhaben der Prinzessin schildern, hypertextuell mit dem Inhalt ihres zerstörten Märchens verknüpft sind, dessen ganzer Text zwischen den einzelnen Kapiteln von *Die Buchspringer* abgedruckt und so nur

¹³⁹ Gläser (2015), S. 287.

dem extradiegetischen Leser zugänglich ist. Die Prinzessin will das Handlungsschema dieses Märchens (den Hypertext) auf ihre neue Geschichte (den Hypotext) übertragen und vergibt daher die Rollen neu: es gelingt ihr, Teile des Märchens mit einigen Ideen kurzfristig wieder aufzubauen und das Ritter-Ungeheuer-Handlungsschema mit Hilfe des vergifteten Will und zweier Rudimente umzusetzen, sogar bis zu dem Punkt, an dem Will sich selbst töten muss, um das Ungeheuer zu besiegen, wie es auch im Hypertext geschieht, doch durch Amys Eingreifen verliert sie alle Rudimente sowie ihren Ritter und bleibt allein im Flammenmeer ihrer zerstörten Geschichte zurück.

III.2.3 Zeitverhältnisse

Ähnlich der *Unendlichen Geschichte* und der *Tintenherz*-Trilogie stellen auch in Mechthild Gläfers Werk die besonderen Zeitverhältnisse innerhalb der einzelnen beziehungsweise zwischen den verschiedenen narrativen Ebenen eine Besonderheit dar. Auf den ersten Blick sind sie nicht ganz einfach zu durchschauen, und die Autorin hält sich mit Erklärungen auch leider ziemlich bedeckt. Während in den beiden zuvor analysierten Werken das Verhältnis von erzählter Zeit und Erzählzeit einerseits und die Wahl der Zeitform für das Erzählen andererseits in diesem Kapitel im Vordergrund standen, liegt im Fall von *Die Buchspringer* das Hauptaugenmerk auf dem zeitlichen Zusammenspiel einzelner frames.

Die Buchwelt scheint zwar an den Zeitstrom der Primärwelt in gewisser Weise angebunden zu sein - Amys Aufenthaltsdauer in der Buchwelt entspricht auch derselben Zeitspanne in der Draußenwelt - folgt aber auch ihren eigenen Gesetzen. Die einzelnen frames, also die jeweiligen Geschichtswelten, laufen durch die kontinuierliche theaterhafte Aufführung der Handlung immer wieder (einer Zeitschleife nicht unähnlich) von Anfang bis zum Schluss ab, und zwar unabhängig vom Zeitstrom der Draußenwelt bzw. der allgemeinen Buchwelt und somit auch von Gästen anderer Geschichten und den Buchspringern. So ist es den

Buchspringern möglich, je nach Wunsch eine ganz bestimmte Szene anzusteuern - sie treten dabei einfach an der gewünschten Stelle in den Zeitstrom ein; außerdem können die Figuren der Geschichte ihre „auftrittsfreie“ Zeit für sich selbst nutzen und vielleicht die „Zeile“ für einen kleinen Einkaufsbummel oder eine Erfrischung aufsuchen. Soweit noch überschaubar; interessant wird es allerdings, wenn etwa Amy und Werther beginnen, in der Handlung einer Geschichtswelt vor- oder zurückzublättern. Aus Amys und Werthers Sicht wird die Handlung sozusagen von Szene zu Szene bzw. Seite zu Seite vorgespult wie in einem Film, doch eigentlich ist es nicht der Zeitstrom der Buchhandlung, der durch die Leserin Amy nach Belieben beschleunigt wird, sondern vielmehr machen Amy und Werther selbst eine Art Zeitreise innerhalb des frames, die weder auf die Figuren (egal ob gerade in der Haupthandlung oder im Hintergrund zwischen den Zeilen oder gänzlich außerhalb des frame unterwegs) und den Handlungsverlauf darin, noch auf den übergeordneten „normalen“ Zeitverlauf der Primärwelt bzw. Buchwelt Einfluss hat. So ist es auch möglich, dass knapp hintereinander und unabhängig voneinander zwei verschiedene Leser rasch durch die Handlung blättern, wie etwa bei der Verfolgungsjagd nach dem Ideendieb. Da der allgemeine Zeitstrom davon nicht berührt wird, erklärt sich so auch, warum Werther und Schir Khan außerhalb ihrer Auftritte so viel unterwegs sein können, ohne ihre eigene Handlung zu verpassen.

Schlusswort

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Performativität und Metafiktion nicht nur gestalterische Prinzipien der *allålderslitteratur* im Allgemeinen sind, sondern darauf bauend auch ein *funktionelles* Prinzip von speziell jenen Werken, in denen Bücher als Tormedien gebraucht werden. So präsentiert sich die *Mise-en-Abyme* in der *Unendlichen Geschichte* nach außen zum Leser hin zunächst als ein gestalterisches Merkmal, während sie nach innen hin eine notwendige Funktion darstellt, um zwischen Bastian und Phantásien eine Verbindung herzustellen und den Übertritt zu ermöglichen. Michael Ende hätte dies selbstverständlich (allerdings durch Einbüßen einer zusätzlichen Sinnebene) auch nur beschreiben können, ohne das Phänomen für den Leser zusätzlich gestalterisch sichtbar zu machen. *Die Buchspringer* zeigt uns wiederum, wie das Konzept der Intertextualität zugleich einerseits den Text für den Leser mit zahlreichen bekannten Figuren der Literaturgeschichte ausgestalten und andererseits auch das funktionelle Grundprinzip der Buchwelt selbst darstellen kann, denn dort liegen alle Geschichten frei zugänglich nebeneinander und auch die zugehörigen Figuren interagieren ganz zwanglos.

Die drei ausgewählten Werke präsentieren sich bei Weitem nicht als geschlossener Kanon, sondern stehen exemplarisch für die Vielfalt des Prinzips, denn sie bieten einen besonders guten Überblick sowohl über die verschiedenen Möglichkeiten der Grenzüberschreitung, als auch über die unterschiedliche Beschaffenheit einzelner Buchwelten. Auch wenn die Übertritte durch Lesen im Spannungsverhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Schrift, durch Vorlesen mithilfe der performativen Eigenschaften der Stimme oder aber durch unmittelbaren Ortswechsel sicherlich den Großteil der Fälle grob abdecken, besteht hier keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit. Eine weitere Möglichkeit wird z.B. in Jasper Ffordes *The Eyre Affair* vorgestellt: das „ProsePortal“, eine Maschine, die mithilfe genveränderter Buchwürmer ein Tor in eine ausgewählte

Buchwelt erzeugen kann¹⁴⁰, findet vor allem in diesem ersten Band von Ffordes Buchreihe Verwendung, bevor es vom bereits beschriebenen Übertritt durch Lesen abgelöst wird. Ebenfalls bieten die vorgestellten Arten von Buchwelten lediglich einen Überblick über die „Extreme“ - die Buchwelt als gänzlich andere Welt, deren Tor, also das Buch, durch das der Leser einen Blick hineinwerfen bzw. eintreten kann, erst nachträglich und zu diesem Zweck entstanden ist, wie *Die unendliche Geschichte*; die Welt, die auf der Basis ihres Buches entsteht, sich aber eigenständig weiterentwickelt und über den bloßen geschriebenen Inhalt hinauswächst wie die Tintenwelt; und schließlich im Gegensatz dazu die literarische Welt in *Die Buchspringer*, die sich auf den gedruckten Text beschränkt und darüber hinaus wenig Eigenleben entwickelt.

Inwieweit Performativität in ihren verschiedenen Ausprägungen oder welche metafiktiven Elemente schließlich genau zum Tragen kommen und was dabei im Rahmen der Handlung im Vordergrund steht, variiert von Werk zu Werk. So wäre beispielsweise Jasper Ffordes bereits angesprochene *Thursday-Next*-Buchreihe in jeder Hinsicht ein wahres Aushängeschild für so ziemlich alle in dieser Arbeit vorgestellten Analysewerkzeuge¹⁴¹, während andere Werke, wie etwa Kai Meyers Trilogie *Die Seiten der Welt*, eine eher überschaubare Menge an besagten Elementen enthalten, die sie allerdings ebenfalls dem Genre „Bücher als Tormedien“ zugehörig machen, wenngleich diese bei Weitem nicht so sehr die Handlung bzw. die Buchgestaltung für sich einnehmen.

Sowohl die deutsch- als auch die englischsprachige Literatur bieten über die bereits genannten Werke hinaus eine wahre Fülle an Titeln, die ebenso diesem Genre zugeordnet werden können, deren genauere Betrachtung aber den Rahmen dieser Untersuchung sprengen würde - was deutlich macht, dass es sich hierbei nicht um ein kurzlebiges Randphänomen handelt, sondern dass eine nähere Auseinandersetzung mit der Thematik auch über den mit dieser Arbeit gelegten Grundstein hinaus durchaus wünschenswert ist.

¹⁴⁰ Vgl. Fforde, Jasper: *The Eyre Affair*. London: Hodder and Stoughton 2001, S. 123-126.

¹⁴¹ Judith Mohr hat sich bereits eingehend mit der Beschaffenheit der Buchwelt in Ffordes Buchreihe auseinandergesetzt: vgl. Mohr (2012), S. 204-2011.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Analysierte Werke:

Ende, Michael: Die unendliche Geschichte. Stuttgart: K. Thienemann 1979.

Funke, Cornelia: Tintenherz. Hamburg: Cecilie Dressler 2003.

Funke, Cornelia: Tintenblut. Hamburg: Cecilie Dressler 2005.

Funke Cornelia: Tintentod. Hamburg: Cecilie Dressler 2007.

Gläser, Mechthild: Die Buchspringer. Bindlach: Loewe 2015.

Weitere zitierte Werke:

Die Bibel. In der Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Vollständige Schulbuchausgabe. Hg. vom Interdiözesanen Katechischen Fonds. Klosterneuburg: Verlag Österreichisches Katholisches Bibelwerk 1986.

Fforde, Jasper: The Eyre Affair. London: Hodder and Stoughton 2001.

Lehr, Thomas: Zweiwasser oder Die Bibliothek der Gnade. Berlin: Rütten & Loenig 1993.

Meyer, Kai: Die Seiten der Welt. Frankfurt am Main: Fischer FJB 2014.

Sekundärliteratur

Assmann, Aleida: Wie Buchstaben zu Bildern werden. In: Strätling, Susanne und Georg Witte (Hg.): Die Sichtbarkeit der Schrift. München: Fink 2006, S.191-202.

Bareis, J. Alexander und Frank Thomas Grub: Vorwort. In: Bareis, J. Alexander und Frank Thomas Grub (Hg.): Metafiktion: Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Berlin: Kadmos 2010.

Bhadury, Poushali: Metafiction, Narrative Metalepsis, and New Media Forms in The Neverending Story and the Inkworld Trilogy. In: The Lion and the Unicorn 37/3 (2013), S. 301-326.

Blume, Svenja: Texte ohne Grenzen für Leser jeden Alters. Zur Neustrukturierung des Jugendliteraturbegriffs in der literarischen Postmoderne. Freiburg im Breisgau: Rombach 2005. (Rombach Wissenschaften Reihe Nordica 10)

Genette, Gérard: Die Erzählung. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage. Paderborn: Fink 2010.

Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

Grube, Gernot und Werner Kogge: Zur Einleitung: Was ist Schrift? In: Grube, Gernot und Werner Kogge u.a. (Hg.): Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine. München: Fink 2005. (Reihe Kulturtechnik), S. 9-19.

Hickethier, Knut: Ist das Buch überhaupt ein Medium? Das Buch in der Medienwissenschaft. In: Kerlen, Dietrich (Hg.): Buchwissenschaft - Medienwissenschaft. Wiesbaden: Harrassowitz 2004, S. 39-60.

Krämer, Sybille: ‚Operationsraum Schrift‘. Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift. In: Grube, Gernot und Werner Kogge u.a. (Hg.): Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine. München: Fink 2005. (Reihe Kulturtechnik), S. 23-61.

Krämer, Sybille: Performanz-Aisthesis. Überlegungen zu einer ästhetischen Akzentuierung im Performanzkonzept. In: Böhler, Arno und Susanne Granzer (Hg.): Ereignis Denken. TheatRealität, Performanz, Ereignis. Wien: Passagen 2009, S. 131-156.

Krämer, Sybille: Die ‚Rehabilitierung der Stimme‘. Über die Oralität hinaus. In: Kolesch, Doris und Sybille Krämer (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt: Suhrkamp 2006a, S. 269-295.

Krämer, Sybille: Sprache - Stimme - Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1575), S. 323-346.

Krämer, Sybille: Sprache, Stimme, Schrift. Zur impliziten Bildlichkeit sprachlicher Medien. In: Deppermann, Arnulf und Angelika Linke (Hg.): Sprache intermedial: Stimme und Schrift, Bild und Ton. Berlin, New York: de Gruyter 2010. (Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache 2009), S. 13-28.

Krämer, Sybille: Was haben „Performativität“ und „Medialität“ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der „Ästhetisierung“ gründende Konzeption des Performativen. In: Krämer, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität. München: Fink 2004, S. 13-32.

Krämer, Sybille: Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen. In: Strätling, Susanne und Georg Witte (Hg.): Die Sichtbarkeit der Schrift. München: Fink 2006b, S. 75-84.

Larsen, Svend Erik: Self-Reference: Theory and Didactics between Language and Literature. In: The Journal of Aesthetic Education 39/1 (2005), S. 13-30.

Martínez, Matías und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 9., erweiterte und aktualisierte Auflage. München: C.H.Beck 1999.

McHale, Brian: Postmodernist Fiction. London, New York: Routledge 1996.

Mitsche, Melanie: Das Buch als Medium: Intermedialität, Performativität, Epistemologie. Diplomarbeit. Univ. Wien 2012.

Mohr, Judith: Zwischen Mittelerde und Tintenwelt. Zur Struktur Fantastischer Welten in der Fantasy. Frankfurt am Main: Peter Lang 2012. (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie - Geschichte - Didaktik 72)

Nelles, Jürgen: Bücher über Bücher. Das Medium Buch in Romanen des 18. und 19. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen und Neumann 2002.

Ommundsen, Wenche: Metafictions? Carlton: Melbourne University Press 1993.

Rath, Matthias: Weltaneignung als Lesen: Das Animal Symbolicum und das Buch. In: Kerlen, Dietrich (Hg.): Buchwissenschaft - Medienwissenschaft. Wiesbaden: Harrassowitz 2004, S. 61-76.

Reynolds, Kimberley (Hg.): Modern Children's Literature: An Introduction. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2005.

Ryan, Marie-Laure: Metaleptic Machines. In: Semiotica 150 (2004), S. 439-469.

Sprenger, Mirjam: Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Raum der Gegenwart. Stuttgart u.a.: Metzler 1999.

Waugh, Patricia: Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London: Routledge 1984.

Internetquellen:

Ertl, Edith: Opa Wolf und Wölfchen begeisterten in der VS Fernitz. 15.4.2015.
Online unter: <https://www.meinbezirk.at/graz-umgebung/leute/opa-wolf-und-woelfchen-begeisterten-in-der-vs-fernitz-d1307780.html> (Datum der
Einsichtnahme: 22.8.2017)

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Blume (2005), S. 309.

Abbildung 2: Ende (1979), S. 10.

Abbildung 3: Ende (1979), S. 16.

Abbildung 4: Ende (1979), S. 187-189.

Anhang

Abstract

Diese Arbeit befasst sich mit einer Gruppe jugendliterarischer Werke, in denen Bücher dazu genutzt werden, Menschen, Tiere oder unbelebte Materie in die Buchwelt eintreten zu lassen oder daraus hervorzubringen. Diese Werke können aufgrund ihrer thematischen, inhaltlichen, erzähltechnischen und textgestalterischen Gemeinsamkeiten in ein Subgenre der postmodernen Fantasyliteratur zusammengefasst werden, das hier „Bücher als Tormedien“ genannt wird. Anhand dreier ausgewählter Werke der Jugendliteratur (Michael Endes *Die unendliche Geschichte*, Cornelia Funkes Trilogie *Tintenherz-Tintenblut-Tintentod* und Mechthild Gläfers *Die Buchspringer*) werden Antworten auf die Frage gesucht, wie genau sich der Inhalt eines Buches jeweils auf magische Weise seinem Leser zeigt. Zentral hierfür sind Sybille Krämers Überlegungen zu Performativität und damit Medialität allgemein und von Stimme und Schrift im Besonderen, sowie auch die Rollenverteilung im Rahmen der Aisthesis. Diese Konzepte erlauben die Feststellung, was im Einzelfall ein Buch zu einem Tormedium macht und wie der (magische) Übertritt funktioniert; wie genau sich nun der Inhalt selbst dem Leser-Betrachter präsentiert, wurzelt in den textgestalterischen Möglichkeiten des postmodernen Schreibens bzw. der Metafiktion und kann deren Prinzipien entsprechend verschiedenste Formen annehmen. Auf eine genreklassifikatorische Einordnung und Begriffsklärung folgt die Textanalyse, in der zum einen drei verschiedene Möglichkeiten der Grenzüberschreitung erläutert und zum anderen auch die völlig unterschiedlichen Gestaltungskonzepte dreier Buchwelten und damit die Art und Weise, wie diese ihren Inhalt für den Leser wahrnehmbar machen, aufgezeigt werden. Was all diese Werke in ihrer Vielfalt eint, ist, dass Performativität und Metafiktion einerseits *gestalterische* Prinzipien des Genres allgemein, andererseits immer auch individuell das *funktionelle* Grundprinzip von Büchern als Tormedien darstellen.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Barbara Nehiba
Geburtsdatum	12.8.1988
Geburtsort	Wiener Neustadt
Staatsangehörigkeit	Österreich

Schulische Laufbahn

2006-laufend	Studium an der Universität Wien
1998-2006	Bundesgymnasium Zehnergasse (Matura mit Auszeichnung) <i>Wiener Neustadt</i>
1994-1998	Volksschule Pestalozzi <i>Wiener Neustadt</i>

Berufliche Laufbahn

seit September 2016	Lehrerin Deutsch/Englisch <i>Bundesinternat Am Himmelhof, Wien</i>
seit Dezember 2015	Erzieherin <i>Bundesinternat Am Himmelhof, Wien</i>
August 2015	Rettungsschwimmerin/Schwimmlehrerin/ pädagog. Mitarbeiterin <i>SOS-Feriendorf, Caldonazzo/Italien</i>
Juli 2015	Betreuerin/Rettungsschwimmerin <i>KidsCamps der Unicredit Bank Austria AG, Wien</i>
Oktober 2012- Jänner 2016	Betreuerin von Lernhilfegruppen (VS) <i>Interface Wien GmbH</i>