

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Bookish Books: Das Motiv des Buches in der zeitgenössischen
Kinder- und Jugendliteratur

verfasst von | submitted by

Marie Lechner BEd

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 199 506 511 02

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB) Unterrichtsfach
Deutsch Unterrichtsfach Geschichte und Politische
Bildung

Betreut von | Supervisor:

Ass.-Prof. Dr. Dariya Manova

Dank

Ich möchte meinen Eltern ganz herzlich danken: Danke, dass ihr mir auf eure pragmatische Art dabei geholfen habt, mein Ziel nicht aus den Augen zu verlieren, aber auch für die Ermutigung, diese Arbeit nicht nur für einen Abschluss, sondern auch für mich selbst und mein eigenes Lernen zu schreiben.

Auch meinem Freund Maximilian möchte ich von Herzen danken. Danke, dass du mich fast seit Beginn meines Studiums begleitest und mir auch in den vielen schwierigen Phasen der Erstellung dieser Arbeit mit so viel Feingefühl, Humor und Liebe zur Seite gestanden bist!

Ein besonderer Dank gilt auch meiner Großmutter Anna. Danke für deine immerwährende Unterstützung, du bist mir in deiner Charakterstärke ein großes Vorbild.

Abschließend möchte ich meiner Masterarbeitsbetreuerin Frau Dr. Dariya Manova für ihre vielen hilfreichen Ergänzungen sowie das interessante und konstruktive Feedback danken, welches ich im Laufe des Schreibprozesses erhalten habe.

Inhalt

1.	Einleitung	4
2.	Einführung in die Texte	10
3.	Theorie	16
3.1	Phantastische Literatur: Zwei Definitionsansätze	16
3.1.1	Das „Zwei-Welten-Modell“ nach Maria Nikolajeva	16
3.1.2	Tzvetan Todorovs Phantastik-Definition	17
3.2	Die Entwicklung der (phantastischen) KJL in der BRD ab 1970	20
3.3	Der Korpus im Kontext der Postmoderne	23
4.	Motivische Konnotationen und literarische Traditionen	26
4.1	Historischer Überblick	27
4.1.1	Die Motive in der Allgemeinliteratur	29
4.1.2	Die Motive in der Kinder-, Jugend- und All-Age-Literatur	33
4.2	Analyse	36
4.2.1	Lesende Figuren	36
4.2.2	Bibliotheken und Büchersammlungen	40
4.2.3	Das Buch selbst	43
4.2.4	Der Prozess des Lesens	47
5.	Intertextualität im Textkorpus	50
5.1	Theoretischer Hintergrund	50
5.1.1	Die Crossover-Literatur	50
5.1.2	Die Transtextualitätstheorie von Gérard Genette	55
5.2	Analyse	57
5.2.1	„Wie sie erklärten, stammte es von einem Phantásienreisenden aus längst vergessenen Tagen“	57
5.2.2	„»Was hast du vorm Schlafen gelesen? <i>Dr. Jekyll und Mr. Hyde?</i> « “	62

5.2.3 „Bei einem Dichter klauen ist Diebstahl, bei vielen Dichtern klauen ist Recherche.“.....	69
6. Selbstreflexivität im Textkorpus	75
6.1 Theoretische Überlegungen	75
6.1.1 Die Erzählebenen nach Gérard Genette	76
6.1.2 Der Tod des Autors.....	78
6.1.3 Der Akt des Lesens	80
6.2 Analyse.....	83
6.2.1 „Was zeigt ein Spiegel, der sich in einem Spiegel spiegelt?“	83
6.2.2 „Womöglich würde er mir noch erzählen, wie meine Geschichte ausgeht“	87
6.2.3 „Was wir brauchen, ist Mittelmaß. Ramsch, Schrott, Massenware“	91
7. Conclusio	98
8. Literaturverzeichnis	102
8.1 Primärliteratur	102
8.2 Sekundärliteratur.....	103
9. Abstract	108

1. Einleitung

Schon von weitem kann man sie riechen. Sie riecht nach alten Büchern. Es ist, als würde man die Tür zu einem gigantischen Antiquariat aufreißen, als würde sich ein Sturm purer Bücherstaub erheben und einem der Moder von Millionen verrottender Folianten direkt ins Gesicht wehen. Es gibt Leute, die diesen Geruch nicht mögen, die auf dem Absatz kehrtmachen, wenn er ihnen in die Nase steigt. Zugegeben, es ist kein angenehmer Geruch, er ist hoffnungslos unmodern, er hat mit Zerfall und Auflösung zu tun, mit Vergänglichkeit und Schimmelpilzen – aber da ist noch etwas anderes. Ein leichter Anflug von Säure, der an den Duft von Zitronenbäumen erinnert. Das anregende Aroma von altem Leder. Das scharfe, intelligente Parfüm der Druckerschwärze. Und schließlich, über allem, der beruhigende Geruch von Holz.¹

Dies ist die Beschreibung, mit welcher Walter Moers seine Leser:innen im erstmals 2004 erschienenem Roman *Die Stadt der Träumenden Bücher*² nach Buchhaim entführt. Die Stadt vereint in sich alle wundersamen Aspekte des Literaturbetriebes und der Tätigkeit des Lesens: unzählige Antiquariate, in welchen Bücher jeglicher Art gefunden werden können, schummrig-gemütliche Cafés, in denen man es sich stundenlang bei einem heißen Getränk und natürlich auch einem guten Buch gemütlich machen kann, und zu jeder Tages- und Nachtzeit stattfindende Lesungen. Doch nicht nur die wunderbaren, sondern auch die negativen Seiten des Literaturbetriebes haben ihren Platz in Buchhaim: verarmte Dichter:innen leben auf der Straße, Literaturkritiker:innen schreiben vernichtende Verrisse und – am schlimmsten – es regiert die Habgier: dem Antagonisten des Romanhelden geht es nicht um gute Literatur oder um Innovation, für ihn zählen nur die generierten Umsätze. Als Hildegunst von Mythenmetz – der Protagonist der Erzählung – beginnt, unangenehme Fragen zu stellen, wird er in die Katakomben der Stadt verbannt – eine Strafe, welche einen (fast) sicheren Tod verspricht. Nicht nur Walter Moers, sondern auch unzählige andere Autor:innen beschäftigen sich in ihren Büchern selbstreflexiv mit der Kunstform, welche sie schaffen. Dies gilt auch für Autor:innen von Kinder- und Jugendliteratur³: allein auf dem deutschsprachigen Markt erschienen in den letzten zwei Jahren unzählige Bücher, welche dieses Motiv nicht nur beinhalten, sondern im Fokus führen.⁴

Autor:innen drücken hiermit ihre Liebe zur Literatur, zum Schreiben und zur allgemeinen Ästhetik des bibliophilen Lebens aus. Gleichzeitig ist das *bookish book* aber auch ein Spiegel einer Gesellschaft, vielleicht treffender einer Jugendkultur, die das physische Buch

¹ Moers, Walter: *Die Stadt der Träumenden Bücher*. München: Piper 2004, S. 10.

² Ebd. Zitate aus diesem Buch werden in weiterer Folge in Form eines Kurzzitates im Fließtext ausgewiesen. Der Titel wird dabei mit der Sigle *DSdTB* abgekürzt.

³ In weiterer Folge wird „Kinder- und Jugendliteratur“ mit der Sigle *KJL* abgekürzt.

⁴ Fünf ausgewählte Titel: Henn, Carsten: *Die Goldene Schreibmaschine*. Hamburg: Oetinger 2024; Menschig, Diana: *Die Legende vom letzten Bücherjäger*. Zürich: Atlantis 2023; Funke, Cornelia: *Die Farbe der Rache*. Hamburg: Dressler 2023; Bertram, Rüdiger, Dominik Rupp (Ill.): *Bookmän. Alles Konfetti*. Hamburg: Carlsen 2024; Schumacher, Jens: *Lesen nervt! Bücher? Nein, danke!* München: arsEdition 2024.

zunehmend fetischisiert. Die US-amerikanische Universitätsprofessorin Jessica Pressman widmet sich in ihrer 2021 erschienenen Monographie *Bookishness: Loving Books in a Digital Age*⁵ dem Phänomen der Bibliophilie im Digitalen Zeitalter. Sie stellt fest, dass durch das Aufkommen des eBooks der physische Buchkörper verfremdet wurde, gerade dies aber den Buchkörper wieder zu einem begehrenswerten Objekt machte.⁶ Anders als das eBook fungiere das physische Buch nämlich stets auch als Werkzeug der Selbstdarstellung.⁷ So hat beispielsweise die Subkultur *Dark Academia*, welche erstmals in den 2010er Jahren aufkam und sich durch einen dandyhaften, etwas altbackenen Kleidungsstil und die Glorifizierung des Studiums an einer europäischen Universität auszeichnet, auch das Lesen für sich entdeckt. Zur Schau gestellt wird die Lektüre spezifischer, kanonisierter Bücher, etwa *Der Klub der toten Dichter* (1989) und *Das Bildnis des Dorian Gray* (1891).⁸ Nach Pressmann dient auch das eigene Bücherregal durchaus der Selbstdarstellung: bei sogenannten „Shelfies“ fotografieren oder filmen sich Menschen vor ihren Bücherregalen und drücken durch den Inhalt derselben ihre Vorlieben aus.⁹ Man könnte also die These aufstellen, dass der Fokus auf die Ästhetik des Lesens und des Buches innerhalb vieler zeitgenössischer Romane Produkt einer gesellschaftlichen Rückbesinnung auf das physische Buch sei.

Dies wäre allerdings zu kurz gedacht, geht doch das Motiv des Buches auf eine wesentlich ältere Tradition zurück. Don Quixote kämpft bereits zu Beginn des 17. Jahrhundert gegen Windmühlen, weil er zu viele Ritterromane gelesen hatte, 1953 entscheidet sich Guy Montag zur Rebellion gegen die dystopische, bibliophobe Welt von *Fahrenheit 451* und 1980 brennt die labyrinthartige Bibliothek – und mit ihr das metafiktionale *Zweite Buch der Poetik* von Aristoteles – in Umberto Ecos *Der Name der Rose*. Der Reiz des Büchermotivs ist bis zu einem gewissen Grad zeitlos.

Dies liegt auch an der Verbindung des Motivs mit dem narrativen Verfahren der *Mise en abyme*. Die *Mise en abyme* ist „eine Einlagerungs- und Spiegelungsfigur und kann im weitesten Sinne als die Einlagerung eines Kunstwerks in ein anderes verstanden werden, die sowohl einander spiegeln als auch eine werkimmanente Tiefenstruktur, einen Abgrund, konstituieren.“¹⁰ Der Begriff, der ursprünglich aus der Heraldik stammt, in den 1950er Jahren

⁵ Vgl. Pressmann, Jessica: *Bookishness. Loving Books in a Digital Age*. New York: Columbia University Press 2020.

⁶ Vgl. ebd., S. 62ff.

⁷ Vgl. ebd., S. 33f.

⁸ Vgl. Murray, Simone: *Dark Academia: Bookishness, Readerly Self-fashioning and the Digital Afterlife of Donna Tartt's The Secret History*. In: *English Studies* 104 (2023), H. 2, S. 349.

⁹ Vgl. Pressmann: *Loving Books in a Digital Age*, S. 33f.

¹⁰ Gauger, Charlotte: *Der Abgrund im Spiegel. Mise en abyme – zur Aufhebung der ontologischen Dichotomie von Kunst und Wirklichkeit*. Bielefeld: transkript 2019 (Reihe Metabasis Band 57), S. 7.

aber in die Literatur- und Kunstwissenschaft eingeführt wurde¹¹, beschreibt somit ein literarisches Verfahren, bei welchem verschiedene Textbausteine in anderen gespiegelt werden. Diese Spiegelungen sind es wiederum, welche „das Verhältnis zwischen Kunst und Welt metaphorisch“¹² wiedergibt. So ist es auch in *Tintenherz*¹³: die Grundidee des Romans von Cornelia Funke ist, dass Personen der realen Welt nicht von Figuren aus Büchern zu unterscheiden, beide in gleichem Maße real sind. Figuren, welche in *TH* als real gelten, sind zugleich Figuren in einem Buch, gleich jenen der metafikionalen Ebene. Leser:innen drängt sich so die philosophische Frage auf, was an der Wirklichkeit nun tatsächlich real, was hingegen unreal sei. Durch die *Mise en abyme* kann also bewusst Irritation hervorgerufen werden, wodurch der Spannungsbogen einer Erzählung gestärkt wird.

Das Buch im Buch steht des Weiteren in einem Spannungsverhältnis zur sozialen Konnotation des Buches. Vor allem in der Jugendliteratur, in der die Frage nach sozialer Zugehörigkeit und die Suche nach der eigenen Identität eines der wichtigsten inhaltlichen Schwerpunkte darstellt, werden jugendliche Leser:innen und somit auch Räume und Personen, welche in Verbindung zu Literatur stehen, oft negativ bewertet. Maria Nikolajeva schreibt dazu:

Attitude toward and engagement with reading and literacy as a characterisation device is a fascinating issue, arguably more pertinent to children's literature than the mainstream. This negative portrayal of reading permeates contemporary children's and Young Adult fiction in which loners, outsiders, newcomers, underperformers, overweights, eyeglass-wearers are all avid readers, as opposed to popular, successful, physically attractive, but frequently light-headed and shallow pseudo-heroes.¹⁴

Dem gegenüber steht die große Menge an intertextuellen Verweisen in bibliophilen Büchern, können diese doch nur von Leser:innen entschlüsselt werden, die über einen breiten literarischen Horizont verfügen. Hier schlagen sich die Autor:innen auf die Seite der Vielleser:innen. Gleichzeitig handelt es sich hierbei aber auch um ein Nebenprodukt der Doppeladressierung von KJL, einem Phänomen, zu welchem beispielsweise Lena Hoffmann forschte¹⁵.

In der vorliegenden Masterarbeit soll das Motiv des Buches im Buch in den drei Romanen *Die unendliche Geschichte*¹⁶, *TH* und *DSdTB* vertiefend analysiert werden. Es

¹¹ Vgl. ebd., S. 14f.

¹² Ebd., S. 9.

¹³ Funke, Cornelia: *Tintenherz*. Hamburg: Dressler 2003. In weiterer Folge wird dieser Titel mit der Sigle *TH* abgekürzt.

¹⁴ Nikolajeva, Maria: 'Everybody knew that books were dangerous'. Cognitive and affective responses to representation of books and reading. In: Arizpe, Evelyn, Vivienne Smith (Hg.): *Children as Readers in Children's Literature. The power of texts and the importance of reading*. London: Routledge 2015, S. 9.

¹⁵ Vgl. Hoffmann, Lena: *Crossover. Mehrfachadressierung in Text, Markt und Diskurs*. Zürich: Chronos 2018 (Populäre Literaturen und Medien 12).

¹⁶ Ende, Michael: *Die unendliche Geschichte. Von A bis Z mit Buchstaben und Bildern versehen von Roswitha Quadflieg*. Nachwort von Roman Rocke. München: Piper 2010⁴. In weiterer Folge wird dieses Buch mit der Sigle *DuG* abgekürzt.

handelt sich hierbei um eine auf den ersten Blick leicht problematische Zusammenstellung, liegt doch zwischen dem Erscheinen von *TH* und *DSdTB* nur ein Jahr, zwischen dem Erscheinen von *DuG* und den anderen beiden Büchern liegen aber über 20 Jahre, wodurch das Vergleichen der Bücher theoretisch erschwert wird. Dem ist entgegenzuhalten, dass *DSdTB* und *TH* trotz ihres nahe beieinander liegenden Erscheinungsdatums sehr wenige inhaltliche Gemeinsamkeiten aufweisen, welche über das Motiv des Buches im Buch hinausgehen: während es sich bei *TH* um eine düster-magische Erzählung handelt, ist *DSdTB* in erster Linie eine satirische Nonsense-Erzählung, sodass auf struktureller Ebene größere Parallelen zwischen *TH* und *DuG* liegen.

Des Weiteren stellt gerade das Vierteljahrhundert, welches zwischen *DuG* und *TH* sowie *DSdTB* liegt, eine Zeitenwende für die phantastische KJL dar: Michael Ende hatte zwar mit seiner KJL und somit auch mit *DuG* großen kommerziellen Erfolg, wurde allerdings von Kritiker:innen aufgrund scheinbar mangelnder politischer Aspekte in seinen Büchern des Öfteren kritisiert.¹⁷ Gerade diese gesellschaftliche Geringschätzung der phantastischen KJL thematisiert Ende in *DuG*. Gleichzeitig sorgte *DuG* bezüglich ihrer Adressierung für Verwirrung, handelte es sich doch um ein Buch, das als zu komplex für ein Kinder- oder Jugendbuch galt, aufgrund des phantastischen Inhalts und des kindlichen Protagonisten aber auch nicht in die Sparte der „Erwachsenenliteratur“ zu fallen schien.¹⁸ Mit Beginn des 21. Jahrhunderts änderte sich die gesellschaftliche Wahrnehmung der phantastischen KJL grundlegend: das ständig wachsende Interesse an phantastischen Bücherreihen ging nun nicht mehr nur von Kindern oder Jugendlichen aus, sondern zunehmend auch von Erwachsenen. Es etablierte sich die sogenannte Crossover-Literatur.¹⁹

Die Bücher des Primärtextkorpus wurden absichtlich nach dem Kriterium der inhaltlichen, aber auch formalen Heterogenität ausgewählt. Das frühe Erscheinungsdatum von *DuG* wird in der Analyse berücksichtigt, es stellt allerdings im Vorgang des Vergleichens der drei Texte kein Hindernis, sondern eine Bereicherung dar, da so der Übergang von einer eher phantastikfeindlichen hin zu einer phantastikfreundlichen Literaturlandschaft, in welcher KJL-Autor:innen immer öfter die Grenze zur Allgemeinliteratur überschreiten, beobachtet werden kann.

¹⁷ Zur Rezeptionsgeschichte von *DuG* vgl. Friedrich, Hans-Edwin: Die Poetik der *Unendlichen Geschichte*. In: Boyken, Thomas, Thomas Scholz: Michael Ende – Poetik und Positionierungen. Berlin, Heidelberg: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel 2024, S. 13f.

¹⁸ Vgl. Hoffmann, Lena: Zwischen den Feldern. Michael Endes Selbstinszenierung als literarischer Grenzgänger. In: Boyken, Scholz: Michael Ende – Poetik und Positionierungen, S. 129.

¹⁹ Hoffmann: Crossover, S. 235–241.

In dieser Masterarbeit wird das Motiv des Buches im Buch aus drei verschiedenen Schwerpunkten heraus betrachtet. Diese Schwerpunkte stellen gleichzeitig die drei Abschnitte des Hauptteils dieser Arbeit dar, wobei auch der kulturelle Entstehungskontext der Bücher berücksichtigt wird. Die zentralen Forschungsfragen sollen hier kurz erläutert werden:

1. Welche Konnotationen haben Bücher, Leser:innen, Bibliotheken und der Leseprozess im Textkorpus und wie lassen sich diese mit literaturhistorischen Motivtraditionen in Verbindung bringen?

Ziel dieses Kapitels ist es, die Darstellungsweise der Motive in den drei Romanen zu erfassen und sie mit Motivtraditionen zu vergleichen. Dabei kann auf verschiedene Studien, welche die Konnotation des Buches, der Leser:innen, Autor:innen und Bibliothekar:innen in der Literatur theoretisch untersucht haben, zurückgegriffen werden. Neben einer Gegenüberstellung der Motive mit historischen Traditionen sollen die Primärtexte auch untereinander verglichen werden. Das Kapitel setzt mit einer Geschichte der Motivtraditionen ein. Dabei werden sowohl Traditionen in der Allgemeinliteratur als auch in der Kinder-, Jugend- und All-Age-Literatur nachgezeichnet. Ein eigenes Kapitel bezüglich der Traditionen in der Allgemeinliteratur ist zielführend, da der Korpus aus Crossover-Literatur besteht und somit ein Fokus auf die Motivtraditionen in der KJL nicht ausreichen würde.

2. Welche tatsächlich existierenden Bücher und/oder Autor:innen finden ihre Erwähnung anhand intertextueller Verweise im Primärtextkorpus? Welchen Zweck erfüllen diese Verweise?

Intertextuelle Verweise treten im Primärtextkorpus in einer herausragenden Dichte auf. Diese Verweise werden in diesem Kapitel aufgeschlüsselt. Ausgehend von der These, dass es sich hierbei um Textbausteine handelt, welche die Texte mehrfachadressiert machen sollen, wird der Frage nachgegangen, inwieweit die intertextuellen Verweise die philosophischen Konzepte der Bücher stützen. Dieses Kapitel bezieht sich einerseits auf die Crossover-Theorie von Lena Hoffmann, arbeitet aber auch mit der Transtextualitätstheorie von Gérard Genette.

3. Wie wird im Primärtextkorpus die Interaktion von Leser:innen, Autor:innen, Text und Buchmarkt selbstreflexiv verhandelt?

Dieses Kapitel geht einerseits der Frage nach, wie selbstreflexive Elemente innerhalb der Texte auf deren Fiktionalität hinweisen. Andererseits widmet sich der Abschnitt auch der Frage, wie

innerhalb der Texte über den Schreibprozess, Autor:innenschaft, die Rolle der Leser:innen und des Buchmarktes reflektiert wird. Einerseits werden dabei die Begrifflichkeiten der Erzählebenen von Gérard Genette verwendet, um die narrativen Metalepsen innerhalb der Texte zu beschreiben, die Theorien *Der Tod des Autors* und *Der Akt des Lesens* werden punktuell ebenfalls einfließen. Die Darstellung führt eng an den Texten entlang, mit Blick auf die Biographien und die Rezeption des literarischen Schaffens der Autor:innen, zur Erarbeitung einer Interpretation der selbstreflexiven Elemente.

Bevor die Forschungsfragen im Hauptteil beantwortet werden, widmet sich ein eigener Abschnitt der inhaltlichen Einführung in die Texte. Anschließend werden einige literaturgeschichtliche und literaturwissenschaftliche Grundlagen, welche für alle drei Kapitel des Hauptteils relevant sind, erläutert. Hier finden zwei verschiedene Definitionsansätze der Phantastik ihren Platz, nämlich jene von Tzvetan Todorov und von Maria Nikolajeva. Es folgt ein kurzer literaturhistorischer Abriss über die Entwicklung der KJL nach 1970 in der Bundesrepublik Deutschland. Abschließend werden diese Entwicklungen in der KJL mit dem Begriff der Postmoderne in Verbindung gebracht.

2. Einführung in die Texte

Die unendliche Geschichte

DuG, erstmals 1979 erschienen, handelt von einem kleinen Jungen namens Bastian Balthasar Bux, der eines Tages mehr oder weniger zufällig in ein Antiquariat stolpert und sich dort derartig magisch von einem Buch angezogen fühlt, dass er beschließt, dieses zu stehlen. Zurückgezogen auf den Speicher seiner Schule beginnt der buchaffine Junge zu lesen. Das Versinken in einer anderen Welt kommt ihm gelegen: der Junge wird von seinen Mitschülern gehänselt, hat schulische Probleme und muss den Tod seiner Mutter noch verarbeiten. Aber auch Phantasien, das unendlich große und vielfältige Kaiserreich, von welchem die Geschichte handelt, hat Probleme. Die Kindliche Kaiserin – die Herrscherin der Welt – und mit ihr ganz Phantasien sind vom sogenannten *Nichts* befallen, einer seltsamen Krankheit, die sich anhand blinder, sich ständig vergrößernden Flecken in der Landschaft offenbart. Bastian verfolgt lesend eine Heldengeschichte: Atréju, ein Junge in Bastians Alter wird losgeschickt, um ein Heilmittel für Phantasien finden zu sollen. Was Atréju nicht weiß ist, dass sein Vorhaben von Beginn an zum Scheitern verurteilt ist; das Heilmittel für die Kindliche Kaiserin und damit auch für Phantasien liegt außerhalb der unüberwindbaren Grenzen der Welt. Dennoch erfüllt die abenteuerliche Reise des Jungen seinen Zweck. Die Reise hat das Ziel, Bastian, das eigentliche Heilmittel für Phantasien, für die Welt zu begeistern und ihn so schließlich in die Erzählung zu locken. Mit steigender Identifikation beginnen die Grenzen zwischen primärer und sekundärer Welt zu verschwimmen: mal ist Bastians Stimme in Phantasien zu hören, dann wieder sein Spiegelbild.

Als Bastian sich schließlich dazu überwindet, die Schwelle nach Phantasien zu überschreiten, offenbart sich ihm eine Welt, welche er nach eigenen Wünschen gestalten kann, eine Tatsache, welche der in der primären Welt völlig fremdbestimmte Junge sofort nutzt. Doch der anfängliche Übermut wird schnell zu Überheblichkeit; Bastian verliert sich mehr und mehr in der beschönigten Version seiner Selbst, die er kreiert hat und merkt dabei nicht, dass er die Erfüllung seiner Wünsche mit Erinnerungen an sein altes Leben bezahlt – Erinnerungen, welche er letztlich dazu braucht, um Phantasien wieder zu verlassen und in sein altes Leben zurückkehren zu können. In letzter Sekunde und mit der Hilfe von Atréju schafft er es schließlich doch, wieder zu seinem Vater zurückzukehren. Es folgt ein Happy End: Bastian hat Klarheit und ein neues Selbstbewusstsein auf seiner Reise gewonnen und ist nun für die Herausforderungen der primären Welt gewappnet.

Tintenherz

Das 2003 erstmals erschienene *Tintenherz* verfolgt einen ähnlichen Modus Operandi wie *DuG*. Auch hier geht es um eine gefährliche sekundäre Welt, deren Portal ein Buch ist. Leser:innen folgen hier der Geschichte der 12-jährigen Meggie, die mit ihrem Vater Mo lebt. Mo ist „Bücherarzt“ – Restaurateur alter Bücher – und ist genau wie seine Tochter äußerst bibliophil. Schnell wird klar, dass Mo sich und seine Tochter vor jemandem verbergen will; die beiden ziehen ständig um und nach dem nächtlichen Besuch eines Mannes namens Staubfinger packen die beiden erneut ihre Koffer. Die heimliche Flucht misslingt, Staubfinger schließt sich den beiden an. Zu dritt geht es nach Italien zu Meggies Tante Elinor, einer zurückgezogen lebenden, mürrischen Dame mit riesiger Bibliothek.

Gerade Elinors riesige Bibliothek ist es, die Mo zu ihr zieht, er möchte nämlich nicht nur sich und seine Tochter verbergen, sondern auch ein unscheinbares Buch namens *Tintenherz*. Nur wenige Tage nach ihrer Ankunft wird Mo von den Handlangern eines Mannes namens Capricorn entführt. Auch Staubfinger verschwindet gemeinsam mit Mo, kehrt aber bald wieder zurück und berichtet, dass Meggie und Elinor das metafiktionale *Tintenherz* gegen Mo eintauschen könnten. Obwohl offensichtlich ist, dass er es war, der Capricorn den Aufenthaltsort von Mo verraten hat, nehmen Elinor und Meggie sein Angebot, sie zu Capricorn zu führen, an und sind bereit dazu, das unscheinbare *Tintenherz* an Capricorn zu übergeben. Die drei gelangen schließlich zu Capricorn, dem Anführer einer mafiaartigen Vereinigung, die die gesamte Region in Atem hält. Der Mann hat eine große Anzahl an Männern um sich geschart, sein Hauptquartier ist ein kleines italienisches Dorf. Trotz des Versprechens, Mo ziehen zu lassen, sobald das Buch übergeben wurde, werden alle drei eingesperrt.

Nun, endlich, klärt Mo die nichtsahnende Meggie und damit auch die Leser:innen darüber auf, was es mit dem Buch auf sich hat: Vor rund zehn Jahren, als Meggie noch ein Baby war, kaufte Mo das Buch und las es sich und Meggies Mutter Resa vor. Den beiden war schon vorher klar, dass Mo ein begabter Vorleser ist und dass während des Vorlesens zuweilen seltsame Dinge passierten, etwa dass Gegenstände oder kleine Tiere verschwanden und dafür andere auftauchten. An diesem Abend nahm diese Magie aber ungeahnte Ausmaße an: plötzlich standen Capricorn, Staubfinger und Basta, drei Figuren aus dem metafiktionalen *Tintenherz* im Wohnzimmer der Familie, Resa und die beiden Katzen der Familie waren hingegen verschwunden. Mo stand nun vor zwei Problemen: einerseits war Resa in einer Geschichte verschwunden und es war unklar, wie man sie wieder herausholen können, andererseits waren nun drei Figuren aus einem Buch in einer Welt, in welche sie nicht gehörten.

Während aber Capricorn und Basta sich in dieser, ihnen unbekannten Welt sogar besser zurechtfinden als in ihrer Heimat, und die Schreckensherrschaft, welche sie bereits in der

sogenannten „Tintenwelt“ geführt hatten, einfach fortführten, war für Staubfinger der Umstieg von einer phantastischen, altmodischen Welt in die schnelllebige primäre Welt sehr schwer. Alle drei Figuren haben Mo in den letzten Jahren ständig gesucht: Capricorn und Basta hatten die Jahre damit zugebracht, alle Versionen des Buches und damit auch jenes von Mo ausfindig zu machen, um das Portal in ihre Heimat endgültig zu schließen. Staubfinger hingegen suchte und sucht Mo, weil er von ihm in seine Heimat zurückgebracht werden will. Mo kann weder das eine, noch das andere tun: er versteckt die Version von *Tintenherz*, die er besitzt, da so zumindest noch eine Chance besteht, seine Frau zu befreien, will gleichzeitig aber auch Staubfinger nicht vorlesen, aus Angst, aus Versehen Meggie in die Erzählung zu katapultieren.

Zurück in der Gegenwart, werden Mo, Meggie und Elinor am nächsten Tag zu Capricorn gebracht. Es stellt sich heraus, dass Capricorn nicht nur Mos Exemplar von *Tintenherz* interessiert, sondern auch sein Talent des Herauslesens, dass er sich zu Nutze machen will, um an Reichtum zu gelangen. Weiters offenbart sich, dass das Talent des Herauslesens nicht einzigartig für Mo ist, sondern dass auch andere Personen dieses besitzen können. Capricorn hat in den letzten Jahren nicht nur nach allen vorhandenen Exemplaren von *Tintenherz* gesucht, sondern auch sogenannte *Zauberzungen*. Gestoßen ist er in seiner Suche nur auf einen einzigen Mann, der das Talent ebenfalls besitzt, ein Mann namens Darius, welcher allerdings bei weitem nicht so gut Herauslesen kann wie Mo. Die Figuren, die er herausliest, lassen meistens einen Teil ihrer Selbst in der *Tintenwelt* zurück, etwa ihre Stimme oder eine bestimmte Fähigkeit.

Vor den Augen von Staubfinger werden nun alle außer ein Exemplar von *Tintenherz* verbrannt. Mo wird dazu gezwungen, aus *Die Schatzinsel* und *1001 Nacht* vorzulesen, da er das in den Erzählungen beschriebene Gold materialisieren möchte. Die Aufgabe gelingt Mo, allerdings wechselt erneut eine Figur die Welt: Farid, ein Junge aus einer Erzählung aus *1001 Nacht* steht plötzlich vor ihnen.

Am gleichen Tag können Meggie, Mo und Elinor mit der Hilfe des desillusionierten Staubfinger aus Capricorns Dorf fliehen. Mo will nun noch einen letzten Versuch starten, um Resa aus dem Buch zu befreien: er macht den Autor von *Tintenherz*, ein Mann namens Fenoglio, ausfindig und will ihn dazu überreden, die Erzählung so umzuschreiben, dass Resa aus dem Buch herausgelesen wird und Basta, Capricorn und Staubfinger hingegen wieder in der Erzählung verschwinden. Aber auch dieser Plan wird vor Herausforderungen gestellt: Basta und ein anderer Handlanger suchen erneut nach der finden Meggie und Fenoglio. Sie bringen beiden in das Dorf, mit dem Ziel, auch Mo wieder dorthin zu locken und ihn weiter für ihre Zwecke missbrauchen zu können. Capricorn bewahrt nämlich das letzte Exemplar von

Tintenherz nämlich auf, da er, bevor er das Tor zur *Tintenwelt* endgültig schließt, noch ein Monster namens *der Schatten* aus dem Buch holen will.

Meggie hat mittlerweile damit begonnen, zu erproben, ob möglicherweise auch sie die Gabe des Herauslesens besitzt. Nach einigen Versuchen gelingt es ihr tatsächlich, zwei Figuren aus Büchern herauszulesen. Dieser Erfolg bleibt aber nicht unbemerkt, sodass nun an Mos Stelle Meggie dazu gezwungen werden soll, während eines Festes in einigen Tagen den Schatten aus dem Buch herauszulesen. In der wenigen Zeit, die vorher bleibt, schreibt Fenoglio die Erzählung so um, dass *der Schatten* sich zwar materialisieren soll, sich aber gegen Capricorn und seine Männer richten wird, was letztendlich auch gelingt. Das Buch endet auch für Mo und Meggie insofern gut, als dass sich zeigt, dass Darius schon vor einigen Jahren Resa wieder aus der Tintenwelt gelesen hat und dass diese schon seit geraumer Zeit in Capricorns Dorf wohnt. Zwar hat sie beim Übertritt in die primäre Welt ihre Stimme verloren, allerdings ist sie ansonsten unversehrt.

Die Stadt der Träumenden Bücher

Während *TH* und *DuG* sich in ihrem Weltenbau relativ stark ähneln, ist das 2004 erstmals erschienene *DSdTB* bereits auf struktureller Ebene andersartig: die Erzählung spielt in einer geschlossenen sekundären Welt, nämlich auf einem fiktiven Kontinent namens Zamonien. Die Bewohner:innen des Kontinent sind keine Menschen, sondern tierähnliche, anthropomorphisierte Fantasiewesen. Die Hauptfigur der Erzählung ist Hildegunst von Mythenmetz, ein Lindwurm aus Westzamonien. Lindwürmer sind in der Erzählung dinosaurierähnliche Wesen, die zum Dichten geboren sind und von Beginn ihres Lebens an für ihren späteren Beruf ausgebildet werden. Leiter:innen der Ausbildung sind die sogenannten Dichtpat:innen, ältere Lindwürmer, die ihr Wissen so gut als möglich an ihr Protegé weitergeben. Die Erzählung beginnt damit, dass der Dichtpate von Hildegunst von Mythenmetz, ein Lindwurm namens Danzelot von Silberdrechsler, im Sterben liegt und ihm auf dem Sterbebett noch einen letzten Auftrag erteilt. Vor Jahren wurde Silberdrechsler ein kurzes Manuskript zugesendet und es war der stilistisch beste Text, den er je gelesen hatte. Nachdem Danzelot dem jungen Dichter geraten hatte, sich nach Buchhaim zu wenden, hatte er nie wieder von ihm gehört.

Buchhaim ist das literarische Zentrum von Zamonien, eine Stadt, die fast ausschließlich aus Buchhandlungen, Antiquariaten und Räumlichkeiten für Lesungen besteht. Die Stadt war ursprünglich nur unterirdisch in Form von Katakomben angelegt gewesen, doch schließlich begannen immer mehr Bewohner:innen an die Oberfläche zu wandern, da die Unterwelt

zunehmend unzivilisiert wurde; Bewohner:innen plünderten gegenseitig ihre wertvollen Buchbestände, stellten Fallen auf, spickten ihre Bücher mit Gifte und vieles mehr. Schließlich waren alle Bewohner:innen nach oben gewandert und man beschloss, die Katakomben zum größten Teil zu versiegeln. Nur zwei Möglichkeiten blieben bestehen, um die Katakomben zu betreten; entweder man verfügte über einen privaten Zugang, was einige reiche Bewohner:innen der Stadt durchaus taten, oder aber man stieg über die Kanalisation nach unten – eine Möglichkeit, welche von den sogenannten Bücherjägern genutzt wurde. Die Bücherjäger bilden eine eigene Berufsgruppe: sie steigen in die gefährlichen Katakomben hinab und durchforsten diese nach wertvollen Büchern, um sie an die Oberfläche zu bringen und zu verkaufen. Die Bücherjäger bekriegen sich gegenseitig bis aufs Blut und machen die Katakomben zu einem zwielichtigen Ort.

Danzelot von Silberdrechsler rät also Mythenmetz, nach Buchhaim zu gehen, den Verfasser des Manuskripts ausfindig zu machen und ihn zu bitten, ihn weiterführend auszubilden – ein Rat, den Mythenmetz befolgt, auch wenn er seinen Dichtpaten nicht sonderlich schätzt. Danzelot glaubt nämlich an das sogenannte *Orm*, eine metaphysische Energie, welche die besten Dichter:innen angeblich beim Schreiben durchströmt und sie dazu befähigen soll, Großartiges zu schreiben. Den Glauben an das *Orm* hält Mythenmetz für hoffnungslos überholt.

Angekommen in Buchhaim bemerkt Mythenmetz schnell, dass es mit dem Manuskript etwas auf sich hat: verschiedene Buchhändler:innen, welche er fragt, ob sie den Verfasser desselben kennen würden, reagieren panisch und verweigern jegliche Auskunft. Gleichzeitig kursieren in der Stadt seltsame Gerüchte über den sogenannten *Schattenkönig*, einer geisterartigen Gestalt, welche angeblich in den Katakomben hausen soll.

Schließlich stößt Mythenmetz doch auf einen Literaturagenten, der ihm weiterhelfen will: der Agent vermittelt ihn an Phistomefel Smeik weiter, einem Antiquar aus der Altstadt. Als Mythenmetz Smeik besucht, gibt sich dieser bedeckt; er meint, er brauche Zeit um das Schriftstück zu untersuchen und er solle am nächsten Tag wiederkommen. Für denselben Abend lädt Smeik Mythenmetz allerdings zu einem Konzert der sogenannten *Trompaunenmusik* ein. Während des Konzertes passiert etwas Erstaunliches: nicht nur kann die Musik Halluzinationen bei den Zuhörer:innen hervorrufen, sondern die Musik hypnotisiert das Publikum außerdem und bringt sie dazu, in Buchläden, die mit dem Zeichen eines Dreikreises an der Tür versehen sind, Unmengen an Geld auszugeben. Als Mythenmetz am nächsten Tag Smeik besucht, offenbart sich dieser als heimlicher Herrscher von Buchhaim: alle Buchhandlungen mit einem Dreikreis an der Tür, sind in seinem Besitz und durch die Erfindung der Trompaunenmusik

steigert sich sein Umsatz jeden Tag. Smeik erzählt weiters, dass er die Qualität der veröffentlichten Bücher in den letzten Jahren durch seine Macht kontinuierlich gesenkt hat, da er weiß, dass mit gesenkter Qualität die Anzahl an verkauften Büchern paradoxerweise zunimmt. Nach diesem Geständnis vergiftet er Mythenmetz mit einem sogenannten *Toxinbuch* und verbannt ihn gemeinsam mit dem Manuskript über seinen eigenen Zugang in die Katakomben der Stadt.

Als Mythenmetz dort wieder zu sich kommt, beginnt ein Überlebenskampf: völlig orientierungslos muss sich der Lindwurm durch die labyrinthartigen Katakomben voller Bücher schlagen. Mehr oder weniger zufällig stößt er schließlich auf die sogenannten *Buchlinge*, kleine, in ihrer Körperlichkeit kuriosen Gestalten ungeklärten Ursprungs, die jeweils eine:n Dichter:in verkörpern und sich vom Lesen ernähren. Mythenmetz kann auf dieser Etappe der Reise wieder Kraft schöpfen, allerdings werden die Buchlinge bald von den Bücherjägern überfallen und Mythenmetz muss erneut fliehen. Über Umwege gelangt er nun in ein mysteriöses unterirdisches Schloss, bewohnt von ungezieferartigen Romanen und den Geistern längst vergessener Bücher. Sehr zögerlich offenbart sich ihm schließlich der König des Schlosses, niemand anderes als der sagenumwobene Schattenkönig. Das Manuskript stammt von ihm und auch er wurde wegen ihm vor vielen Jahren von Smeik in die Katakomben verbannt. Vorher wurde er allerdings in einer an *Frankenstein* erinnernden Prozedur zu einem Monster gemacht: seine Haut wurde mit verzauberten Papierfetzen ausgetauscht, die bei Betreten der Oberwelt sofort beginnen würden zu brennen, durch das Austauschen diverser Organe wurde er außerdem übernatürlich stark, aber auch übermäßig aggressiv. In seiner Verbannung in der Unterwelt tötete der Schattenkönig beinahe alle Bücherjäger und wurde so zum Werkzeug für Smeik, der die Arbeit der Bücherjäger unterbinden wollte, da sie seinem Geschäft schaden.

Nun aber, da ihn endlich eine Person gefunden hat, die ihm nicht schaden will und die die Oberwelt betreten kann, will er Rache an Smeik nehmen. Diese beginnt damit, dass er Mythenmetz das Handwerk des Schreibens beibringt. Die unkonventionelle Ausbildung beinhaltet auch einen Aufenthalt in der sogenannten *Bibliothek des Orms*, wie sich nämlich herausstellt, ist das Orm tatsächlich kein Mythos, sondern echt, kann aber nicht erworben werden, sondern gleicht eher einer göttlichen Eingebung. Das Buch endet damit, dass der Schattenkönig gemeinsam mit Mythenmetz in die Oberwelt steigt, da er weiß, dass er durch seine Haut einen stadtweiten Brand auslösen wird, durch den auch Smeiks Buchhandlungen abbrennen werden. Somit ermöglicht er Buchhaim einen Neuanfang und ebnet auch Mythenmetz seinen Weg zum großen Schriftsteller: just in dem Moment, in dem Mythenmetz die brennende Stadt erblickt, durchströmt ihn das Orm.

3. Theorie

3.1 Phantastische Literatur: Zwei Definitionsansätze

Alle drei Werke des Primärtextkorpus können dem Genre der Phantastik zugeordnet werden, weshalb an dieser Stelle nun eine genauere Definition der Gattung erfolgen soll. Einen vielversprechenden Ausgangspunkt liefert Hadassah Stichnothe. Sie definiert phantastische Literatur durch einen „Widerspruch zwischen realistischer Alltagswelt des Lesers und dem phantastisch Erzählten“²⁰. Dieser Widerspruch entsteht dabei dadurch, dass in der phantastischen Welt Handlungen und Figuren möglich sind, welche in der realen Umwelt der Leser:innen durch die Naturgesetze verhindert werden. Diese Definition von Phantastik deckt sich mit dem Konzept der *Negationen*, ein Begriff von Wolfgang Iser. Der Begriff bezeichnet in fiktiven Texten vorherrschende Normen, welche sich von den Normen in der realen Welt unterscheiden. Die Leser:innen werden durch die Abweichung dessen, was als „normal“ angesehen wird, in einem Reflexionsprozess angestoßen, welcher Eigenaktivität erfordert.²¹

Auch wenn eine Widersprüche in den Normen und/oder Naturgesetzen der Welt der Leser:innen und der phantastischen Welt mit Sicherheit gute Ausgangspunkte für die Definition des Genres der Phantastik sind, sollen noch zwei weitere, tieferschürfende Theorien hinzugezogen werden. Einerseits das sogenannte „Zwei-Welten-Modell“ der Anglistin Maria Nikolajeva und andererseits Tzvetan Todorovs Definition der Phantastik.

3.1.1 Das „Zwei-Welten-Modell“ nach Maria Nikolajeva

Maria Nikolajeva prägte die phantastische Raumtheorie. Ausgehend von J. R. R. Tolkiens Begriff der „secondary world“, beschreibt Nikolajeva die Phantastik als ein Genre, welches sich durch die Präsenz einer primären und einer sekundären Welt auszeichnet.²² Nikolajeva unterscheidet dabei zwischen drei verschiedenen Arten von sekundären Welten. Bei der ersten Form, der geschlossenen sekundären Welt, besteht kein Kontakt zwischen primärer und sekundärer Welt, die Handlung findet in der sekundären Welt statt. Ist die sekundäre Welt hingegen offen, besteht ein direkter Kontakt zwischen primärer und sekundärer

²⁰ Stichnothe, Hadassah: Phantastisches Erzählen. In: Kurwinkel, Tobias, Philipp Schmerheim (Hg.): Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. O.O.: J.B. Metzler 2020, S. 116.

²¹ Vgl. Iser: Der Akt des Lesens, S. 283.

²² Vgl. Nikolajeva, Maria: The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children. Göteborg: Almqvist & Wiksell International 1988, S. 35.

Welt. Ist die sekundäre Welt implizit, kommt sie im Text zwar nicht direkt vor, sie nimmt aber dennoch Einfluss auf die primäre Welt in Form einzelner Figuren oder Gegenstände.²³

Das Zwei-Welten-Modell Nikolajevas wird in dieser Masterarbeit an mehreren Stellen von Bedeutung sein, da es in allen untersuchten Werken zur Konstruktion einer sekundären Welt kommt. In den Büchern *TH* und *DuG* handelt es sich um eine offene sekundäre Welt, die in beiden Fällen durch das Portal eines Buches für die Figuren geöffnet wird. Der Kontakt zwischen den beiden Welten funktioniert somit über das Motiv des Buches im Buch. Im Roman *DSdTB* kommt es hingegen zur Darstellung einer geschlossenen sekundären Welt.

3.1.2 Tzvetan Todorovs Phantastik-Definition

Todorov, der seine Definition der Phantastik erstmals 1970 in Buchform öffentlich machte²⁴, definiert die Gattung über die „Unschlüssigkeit des Lesers“. Diese muss bei Leser:innen ausgelöst werden, damit das entsprechende Buch der Phantastik zugeordnet werden kann. Die Unschlüssigkeit selbst bezieht sich dabei auf die richtige Antwort der Frage, ob die Ereignisse einen natürlichen oder unnatürlichen Ursprung haben.²⁵ Somit ergibt sich auch bei Todorov ein gewisser Widerspruch zwischen realer und fiktiver Welt. Damit diese Unschlüssigkeit vorhanden ist, definiert Todorov drei Bedingungen. Während die Erfüllung der zweiten Bedingung optional ist, müssen die erste und dritte Bedingung auf jeden Fall erfüllt sein²⁶:

Zuerst einmal muß der Text den Leser zwingen, die Welt der handelnden Personen wie eine Welt lebender Personen zu betrachten, und ihn unschlüssig werden lassen angesichts der Frage, ob die evozierten Ereignisse einer natürlichen oder einer übernatürlichen Erklärung bedürfen. Der weiteren kann diese Unschlüssigkeit dann gleichfalls von einer handelnden Person empfunden werden; so wird die Rolle des Lesers sozusagen einer handelnden Person anvertraut [...]. Dann ist noch wichtig, daß der Leser in bezug auf den Text eine bestimmte Haltung einnimmt: er wird die allegorische Interpretation ebenso zurückweisen wie die ‚poetische‘ Interpretation.²⁷

Die Unschlüssigkeit, welche einen phantastischen Text ausmacht, wird am Ende der Erzählung aufgelöst. Entweder eine Figur oder die lesende Person oder beide lösen die Unschlüssigkeit auf und treten „durch eben diesen Akt aus dem Fantastischen heraus“²⁸. Die lesende Person und/oder eine Figur kann nun allerdings auch darüber entscheiden, ob sich das Beschriebene mit den Gesetzen der eigenen Realität vereinbaren lässt. Lässt sich die Handlung

²³ Vgl. Nikolajeva: *The Magic Code*, S. 36.

²⁴ Vgl. Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions du Seuil 1970.

²⁵ Vgl. Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. Berlin: Klaus Wagenbach 2013, S. 35.

²⁶ Vgl. ebd., S. 43f.

²⁷ Ebd.

²⁸ Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*, S. 55.

mit den Gesetzen der Realität vereinbaren, dann ist der phantastische Text der Unterkategorie des *Phantastisch-Unheimlichen* zuzuordnen. Kann der Text hingegen mit den Naturgesetzen nicht in Einklang gebracht werden, müssen Leser:innen die neuen Gesetze akzeptieren und der Text ist der Unterkategorie des *Phantastisch-Wunderbaren* zuzuordnen.²⁹ Neben diesen Mischformen aus Phantastik und Unheimlichem oder Wunderbaren, gibt es laut Todorov sowohl das Unheimliche, als auch das Wunderbare in Reinform; die beiden Formen unterscheiden sich dabei von den Mischformen dadurch, dass die Unschlüssigkeit der Leser:innen bis zum Schluss nicht aufgelöst wird.³⁰

Die unvermischte Phantastik ist laut Todorov der schmale Übergang zwischen dem *Phantastisch-Unheimlichen* und dem *Phantastisch-Wunderbaren*.³¹ Die Phantastik ist somit Todorov zufolge eine Gattung, welche bedroht ist, da sie sich innerhalb eines Textes stets verflüchtigen kann.

Todorovs Definition von phantastischer Literatur ist bezüglich des Korpus in Teilen anwendbar. Die höchste Deckungsgleichheit erzielt die Theorie mit *DuG*: Bis zum Schluss ist hier eine dem Text inhärente Unschlüssigkeit spürbar. Das erste Mal werden Leser:innen mit dem Gefühl der Unschlüssigkeit konfrontiert, als die Grenzen zwischen primärer und sekundärer Welt zu verschwimmen beginnen. So scheint es beispielsweise, als ob Bastians erschrockenes Aufschreien auch für die Figuren im Buch hörbar sei. Weiters wird im Roman ein Gefühl der Unschlüssigkeit in den Protagonisten hineinprojiziert. In besonderer Weise tritt dieses Gefühl am Ende der Handlung in Erscheinung.

Drei Erzählmomente sind hierfür von Bedeutung. Der Antiquar Koreander stellt nämlich erstens fest, dass das Buch ihm niemals gehört habe. Dazu kommt, dass das Buch zweitens am Ende der Handlung seine physische Form verliert und verschwindet. Durch beide Faktoren wird somit eine Unschlüssigkeit darüber erzeugt, ob es das Buch überhaupt gegeben habe, oder ob sich die gesamte Reise nur in Bastians Kopf abgespielt hat. Gestützt wird die Theorie der Imagination der Heldenreise durch die Abwesenheit Bastians. Dieser ist nämlich nur für einen Tag verschwunden. Die Unschlüssigkeit darüber, ob Bastians Reise überhaupt stattgefunden hat, wird durch den Autor nicht aufgelöst. Vielmehr wird durch widersprüchliche Hinweise sie noch einmal verstärkt. Der Widerspruch ergibt sich daraus, dass Bastian durch seine Heldenreise sich stark charakterlich verändert. Eine solche Veränderung kann aber nicht in einem realen Tag mit 24 Stunden geschehen.

²⁹ Vgl. Todorov: Einführung in die fantastische Literatur, S. 55.

³⁰ Vgl. ebd., S. 58f.

³¹ Vgl. ebd., S. 59.

Auf die anderen beiden Romane des Korpus ist die Definition von Todorov nicht im selben Maße anwendbar, aber dennoch hilfreich. Auch *DSdTB* zeichnet eine Unschlüssigkeit aus, die vom Protagonisten transportiert wird. Hildegunst zweifelt nämlich daran, ob es das Orm, welches einen genialen Text in einem Rauschzustand verfassen lässt, überhaupt gibt. Der Text unterscheidet sich allerdings insofern von *DuG*, als dass die Unschlüssigkeit gleich zu Beginn des Romans aufgelöst wird. Mythenmetz erzählt nämlich seine Heldenreise aus der Retrospektive und gibt der Leserschaft gleich zu Beginn zu verstehen, dass er am Ende der Reise das Orm erlangen wird. Hierdurch wird dessen Existenz bestätigt und alle späteren Zweifel können vernachlässigt werden. Weiters wird durch die Figurenzeichnung Moers deutlich, dass es sich hierbei nicht um Ereignisse und oder Figuren handeln kann, die eine realhistorische Existenz haben können. Beispielhaft hierfür sollen die Buchlinge stehen. Somit ist für die Leserschaft klar, dass es sich um übernatürliche Figuren und Ereignisse handeln muss. Die Entscheidung am Ende des Textes darüber, ob es sich um einen *phantastisch-unheimlichen* oder *phantastisch-wunderbaren* Text handelt, ist überflüssig, wodurch eine der Grundvoraussetzungen Todorovs nicht gegeben ist.

Während Todorovs Theorie somit eindeutig auf *DuG* anwendbar ist und für *DSdTB* abgelehnt werden kann, ist die Situation mit dem dritten Text des Korpus etwas unklar. Ausgangspunkt der Handlung in *TH* ist das Verschwinden von Meggies Mutter und das gleichzeitige Erscheinen von Staubfinger, Capricorn und Basta. Zwar gibt es im Text keine Figur, welche daran zweifelt, dass Meggies Mutter in das metafiktionale Buch hineingelesen wurde und nicht auf eine Weise verschwunden ist, allerdings wird dieser Zweifel indirekt auf (erwachsene) Leser:innen übertragen, könnte es sich hierbei doch auch nur um eine Erzählung eines Vaters handeln, der seiner Tochter nicht erzählen möchte, dass ihre Mutter entführt wurde. Über Staubfinger erfahren Leser:innen nämlich im Laufe der Erzählung, dass Meggies Mutter schon lange in Capricorns Dorf lebt, „so was wie ein Liebling von ihm“ ist (*TH*, S. 382) und ihm jeden Tag beim Ankleiden helfe (vgl. *TH*, S. 355). Dass Capricorn gegenüber Frauen übergriffig ist, wird anhand einer anderen Nebenfigur noch expliziter gemacht: Capricorn ließ das Haus eines Mannes anzünden, der es gewagt hatte, ihm „seine Tochter zu verweigern“ (*TH*, S. 324). Somit ergibt sich für kritische Leser:innen relativ schnell eine völlig neue Leseart der Erzählung, welche Teil des *Phantastisch-Unheimlichen* wäre, wohingegen eine oberflächlichere Leseart auf das *Phantastisch-Wunderbare* hindeutet. Anhand dem Beispiel von *TH* lässt sich somit eine Verbindung zwischen Todorovs Theorie und dem Genre der Crossover-Literatur festmachen, auf welche in Kapitel 5.1 noch genauer eingegangen werden wird.

Auch wenn die Phantastik-Theorie von Todorov somit in ihren Begrifflichkeiten nicht zu allem drei Romanen passt, ist sie dennoch passend für das Thema dieser Arbeit. Wie im Kapitel 6.1.1 noch genauer erläutert werden wird, steht nämlich auch das Phänomen der Metalepse und somit auch der Selbstreflexivität in Verbindung mit einem bewusst bei Leser:innen evozierten Zweifel.

Nun sind also einige Varianten, wie Phantastik in der Literaturwissenschaft definiert wird und in welcher Verbindung diese Definitionen mit den zu untersuchenden Büchern und den Forschungsfragen stehen, klar. Es ist als nächsten Schritt wichtig, die nähere Geschichte der phantastischen KJL im deutschen Sprachraum, genauer gesagt in der BRD, zu beschreiben. Um die ebendiese Geschichte adäquat beschreiben zu können, ist es notwendig, auch das restliche kinder- und jugendliterarische Feld kurz zu erläutern, damit klar wird, welchen Stellenwert die Phantastik in der KJL eines Jahrzehnts hatte.

3.2 Die Entwicklung der (phantastischen) KJL in der BRD ab 1970

In den 1970er Jahren machte sich in der literarischen KJL-Landschaft der BRD zunehmend ein neues Konzept von Kindheit bemerkbar: „Kinder galten nun nicht mehr als andere Wesen, die in einer eigenen Welt lebten und vom modernen, heillosen und problematischen Leben der Erwachsenen getrennt werden konnten“³² Dieses neue Bild von Kindheit war, zumindest in Teilen, der 1968er-Bewegung geschuldet. Die Bewegung hatte es sich nämlich zum Ziel gemacht, autoritäre Systeme im Politik, Hochschullandschaft und Medien abzubauen.³³ Somit ist es nicht verwunderlich, dass die Bewegung auch die KJL weiterführend politisieren wollte. Sie baute dabei auf die, in Ansätzen antiautoritären, Werke von Otfried Preußler, James Krüss, Michael Ende und Astrid Lindgren auf. In diesen wird nämlich die Kindheit als eine Phase der Autonomie beschrieben, die bisherigen Erziehungsmodellen widersprach.³⁴

In der „antiautoritären Kinderliteratur“ der 1970er Jahre wurde inhaltlich auf Arbeits- und Produktionsverhältnisse sowie auf den Klassenkampf eingegangen. Die kindlichen Figuren

³² Weinmann, Andrea: Kinderliteraturgeschichten. Kinderliteratur und Kinderliteraturgeschichtsschreibung in Deutschland seit 1945. Frankfurt am Main: Peter Lang 2013 (Reihe Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik 80), S. 313.

³³ Vgl. Schmidtke, Michael A.: Cultural Revolution or Cultural Shock? Student Radicalism and 1968 in Germany. In: South Central Review 16 (H. 4) 2000, S. 77-89.

³⁴ Vgl. Benner, Julia: Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur in der BRD. In: Kurwinkel, Tobias, Philipp Schmerheim (Hg.): Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. O.O.: J.B. Metzler 2020, S. 53f.

nehmen in den Bücher oft eine aktive Rolle in diesem Kampf ein und versuchten, selbst gegen Missstände tätig zu werden.³⁵ Diese Form der explizit politischen Literatur hatte nur eine kurze Hochphase, da sie kaum Unterhaltungswert hatte.³⁶ Eine neue Form der KJL, welche in diesen Jahren entstand, ist die problemorientierte KJL, oft auch als moderne sozialkritische KJL bezeichnet. Diese hatte im Gegensatz zur antiautoritären KL großen Erfolg und hat sich in Teilen bis heute gehalten.³⁷ Ausgehend von kindlichen Problemen, wie etwa der Scheidung der Eltern, der eigenen Identität als ausländische Person oder den von einem Umzug hervorgebrachten Problemen, sollten Kindern und Jugendlichen in den didaktisch motivierten Erzählungen Lösungsvorschläge vermittelt werden.

Auch die Phantastik hatte ihren Platz im literarischen Gefüge der 1970er Jahren, allerdings mit einigen Einschränkungen, da auch sie der geforderten Realitätsnähe entsprechen musste. Neben Parabeln, welche komplexe gesellschaftliche Zusammenhänge einfach erklärten, erschienen auch eine Fülle an phantastischen Erzählungen. Diese waren in der realen Welt, welche allerdings auf irgendeine Weise verfremdet wurde, angesiedelt, wodurch die sozialkritische Ebene der Erzählung bestärkt wurde.³⁸

In den 1980er Jahren veränderten sich einerseits die thematischen Schwerpunkte der KJL, andererseits entwickelte sich aber auch die problemorientierte KJL insofern weiter, als dass weitere Tabus abgebaut wurden; die Familie wurde nun auch als ein Ort der Gewalt oder des Missbrauches gezeigt. Zu den neu eingeführten Themenbereichen der KJL gehörte aber auch das sich entwickelnde Bewusstsein für Klimawandel und die damit einhergehende Umweltzerstörung.³⁹ Entgegengesetzt dazu kam es in den 1980er Jahren auch zu einer Wiederbelebung der komischen Ebene der KJL. Diese ist allerdings nicht im Kontrast zur problemorientierten KJL zu sehen, sondern stellt vielmehr eine erneute Weiterentwicklung derselben dar. Auch die komische KJL blendete Probleme der kindlichen Lebenswelt nicht aus, sondern verarbeitete dieselben in Tragikomik.⁴⁰

Parallel zur problemorientierten KJL, die reale Probleme der Gesellschaft aufgriff, entwickelte sich auch die phantastische KJL weiter. Gertrude Lehnert konstatiert zwei Tendenzen. Erstere wäre dabei eine Annäherung der phantastischen KJL an die Literatur der Erwachsenen: „Indem die kinderliterarische Phantastik sich ihr annähert, vermag sie Themen zur Sprache zu bringen, die in der KL bisher tabuisiert waren, wie der Verlust fester

³⁵ Vgl. Weinmann: Kinderliteraturgeschichten, S. 315.

³⁶ Vgl. ebd., S. 316.

³⁷ Vgl. ebd., S. 314-319.

³⁸ Vgl. ebd., S. 319.

³⁹ Vgl. ebd., S. 324.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 325.

Wahrnehmungs- und damit Orientierungskategorien, oder ein Ich-Verlust, der in den Wahnsinn münden kann.“⁴¹ Als zweite Tendenz beschreibt sie eine Annäherung der phantastischen KJL an Kafka und Borges, in welcher diese innere Orientierungslosigkeit nach außen projiziert wird: „Die Welt selbst wird als undurchschaubar, rätselhaft, irrational, phantastisch erlebt, ohne daß irgendein im traditionellen Sinne „phantastisches“ Ereignis stattfinden müßte“.⁴² Die Annäherung der kinder- und jugendliterarischen Phantastik an jene der Erwachsenen zeigt sich außerdem in dem nun vermehrt verwendeten schwarzen Humor.⁴³

In den 1990er Jahren veränderte sich der Kinder- und Jugendbuchmarkt insofern, als dass die Epoche von starker Kommerzialisierung geprägt war: es entstanden viele Buchserien, bei deren Produktion allerdings eher auf Quantität als auf Qualität gesetzt wurde.⁴⁴ Außerdem wurde die KJL nun wieder weniger politisch. Zwar wurden weiterhin Bücher veröffentlicht, welche sich mit „viel diskutierten Themen wie AIDS, Drogen, Sekten, Magersucht, Straßenkindern oder Gangs“⁴⁵ auseinandersetzten, allerdings wurden die politischen Konflikte und humanen Katastrophen der Zeit, wie beispielsweise die Jugoslawienkriege, im deutschsprachigen Raum fast durchgehend ausgeblendet.⁴⁶

Die Kommerzialisierung der 1990er Jahre geschah, zumindest teilweise, durch die Erstarkung „neuer Medien“, welche dem Buch in seiner Vormachtstellung Konkurrenz machten. Das Aufkommen neuer, visueller Medien übte aber auch einen gewissen Nachahm-Effekt auf die KJL aus: Bücher wurden bereits mit einer Verfilmung im Hinterkopf geschrieben, oder aber Bücher entstanden angelehnt an Computerspielen. Es wurden außerdem Versuche gestartet, das Buch interaktiver zu gestalten und sich dadurch ebenfalls dem Videospiel anzunähern; es entstanden erste Bücher, in den Leser:innen über den weiteren Handlungsverlauf mitentscheiden konnten.⁴⁷

Das Aufkommen neuer Medien spielte außerdem eine wesentliche Rolle im Aufkommen der Fantasy-KJL. Die verbesserten Möglichkeiten von Computeranimation machten eine Verfilmung von Fantasy-Reihen erst möglich und sorgten daher auch für eine weitere Verbreitung des Phänomens. Somit kam es nicht nur zu einer direkten Konkurrenz von KJL und neuen Medien, sondern vielmehr in einigen Bereichen auch zur Symbiose.⁴⁸

⁴¹ Lehnert, Gertrud: Phantastisches Erzählen seit den 1970er Jahren. Zu einem kinderliterarischen Paradigmenwechsel. In: Zeitschrift für Germanistik 5, Nr. 2 (1995), S. 280.

⁴² Ebd., S. 280.

⁴³ Vgl. Weinmann: Kinderliteraturgeschichten, S. 329.

⁴⁴ Vgl. Benner: Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur in der BRD, S. 57.

⁴⁵ Ebd., S. 57.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 57.

⁴⁷ Vgl. Weinmann: Kinderliteraturgeschichten, S. 331.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 334.

Um die historische Einordnung der Primärliteratur dieser Masterarbeit abschließen zu können, ist es wichtig, einen Blick über die Grenzen der KJL hinauszuwagen und den Versuch zu machen, aktuelle literarische Trends zu beschreiben. Diese aktuellen Trends, wie etwa die Postmoderne, haben nämlich nicht an den Genregrenzen der KJL haltgemacht, sondern auch hier einen Einfluss auf die Produktion von Texten ausgeübt. Die Erklärungen zur Postmoderne sollen nicht wie andere Theorieteile einem Unterkapitel vorangestellt werden, da sich dieses Phänomen nicht auf eines der drei Kapitel eingrenzen lässt, aber trotzdem zentral für diese Arbeit ist. Wie die folgenden Ausführungen zeigen werden, steht die Postmoderne für ein nie vorher dagewesenes Maß an künstlerischer Freiheit, einem spielerischem Umgang mit Traditionen und den Texten anderer – Tendenzen, die auch in den drei Romanen ersichtlich sind.

3.3 Der Korpus im Kontext der Postmoderne

Die literarische Postmoderne setzte nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges ein. Geprägt ist sie durch eine große Vielfalt an literarischen Motiven und Texten, die allerdings trotz großer Unterschiede Parallelen und Gemeinsamkeiten aufzeigen. Vorab ist es jedoch wichtig zu erwähnen, dass die Bezeichnung „Postmoderne“ gewissermaßen irreführend ist, da es sich hierbei um eine literarische Epoche handelt, welche bereits während der historischen Epoche der Moderne entstanden ist. Beide Strömungen sind als Reaktion auf die Vielzahl von Neuerungen und Veränderungen zu verstehen, welche das „vormals geordnete, ‚geschlossene‘ Weltbild“⁴⁹ erschüttert haben. Beispielhaft stehen hierfür der Zerfall der normierenden und richtungsweisenden Instanz Religion, die Entdeckung des Unterbewusstseins durch Sigmund Freud und die Etablierung der Relativitätstheorie seitens Einstein.⁵⁰ Svenja Blume beschreibt die Folgen der Orientierungslosigkeit, die auf das Wegbrechen bisheriger Instanzen folgt, auf diese Weise:

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 [...] den Verlust allgemeingültiger Werte und gesellschaftlicher wie literarischer Normen als neugewonnene Freiheit.⁵¹

⁴⁹ Blume, Svenja: Texte ohne Grenzen für Leser jeden Alters. Zur Neustrukturierung des Jugendliteraturbegriffs in der literarischen Postmoderne. Freiburg in Breisgau: Rombach 2005 (Reihe Nordica 10), S. 69.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 69.

⁵¹ Ebd., S. 69.

Diese Freiheit ist ein zentraler Bestandteil der postmodernen Schaffensphilosophie. John Barth bezeichnete die postmoderne Literatur als „literature of exhaustion“⁵², wobei die beschriebene Ermüdung auch dadurch zustande kommt, dass es den Autor:innen oft unmöglich erscheint, im übersättigten Literaturmarkt noch etwas Neuartiges zu schaffen. Postmoderne Autor:innen begegnen diesem Umstand allerdings auf positive, spielerische Weise: das bereits Vorhandene wird spielerisch adaptiert und rekombiniert.⁵³ Dabei werden die Grenzen des Plagiats ständig ausgelotet.⁵⁴ Auf diese Weise wird auch mit dem Konzept der Autor:innenschaft gespielt und der Eindruck entsteht, dass Autor:innen im ursprünglichen Sinne gar nicht mehr existieren. Dadurch rückt die Autor:inneninstanz wesentlich in den Hintergrund.⁵⁵ Postmoderne Literatur ist in weiterführender Konsequenz somit als ein Flickenteppich intertextueller Verweise zu verstehen.⁵⁶

Außerdem weisen postmoderne Texte sehr häufig metafiktionale Elemente auf. Dadurch soll verhindert werden, dass ein literarischer Text als „wahr“ angesehen wird. Die Auflösung einer textinternen Wahrheit spiegelt dabei den Zweifel an einer einzelnen, „textexternen Realität“ und verweist dadurch auf die „Pluralität des postmodernen Weltbildes“⁵⁷. Außerdem werden in postmodernen Texten häufig Genregrenzen aufgelöst. Auf diese Weise kommt es in postmodernen Texten zu einem selbstreflexivem Element. In diesem werden sowohl die eigene Sprache und Materialität reflektiert als auch das realhistorische Umfeld, in dem der Text verfasst wurde. Auch der Korpus, der in dieser Arbeit untersucht werden soll, besteht aus hochgradig selbstreflexiven Texten, die sich mit ihrer eigenen Beschaffenheit auseinandersetzen.

Die Texte setzen sich außerdem alle drei mit der Rolle und der Autorität von Autor:innenschaft auseinander. Die Autor:inneninstanz wird als ein bedrohtes Konzept beschrieben. In *DSdTB* liegt die Macht Großteils bei den Verleger:innen und Konsument:innen. Produzent:innen sind deren Willkür ausgeliefert. In *TH* wird der Autor des metafiktionalen *TH* von seinen eigenen Figuren gefangen genommen und gerät dadurch in eine lebensbedrohliche Situation. Die Erzählung, welche der Autor erschaffen hat, nimmt nämlich mit dem Übertritt der Figuren in die primäre Welt ein Eigenleben an. Ähnlich ergeht es Bastian, dem Protagonisten in *DuG*, auch er hat nur begrenzte Macht über die Figuren Phantasien, was sich am klarsten anhand der Acharai zeigt (vgl. *DuG*, S. 408f.).

⁵² Vgl. Blume: Texte ohne Grenzen, S. 89.

⁵³ Vgl. ebd., S. 89.

⁵⁴ Vgl. ebd., 93.

⁵⁵ Vgl. ebd., 90.

⁵⁶ Vgl. ebd., 97.

⁵⁷ Ebd., S. 100.

Wie im Hauptteil dieser Arbeit außerdem aufgezeigt werden wird, kommt es im untersuchten Korpus zu einer starken Auseinandersetzung mit Autor:innenschaft über intertextuelle Verweise, wodurch sich erneut Bezüge zur Postmoderne ergeben. Diese intertextuellen Verweise werden dabei je nach Autor:in und Stelle im Text markiert und als solche kenntlich gemacht, hinter Anagrammen versteckt oder insgesamt verborgen. In diesem Fall kann von einer impliziten Aufforderung an die Leserschaft ausgegangen werden, diese intertextuellen Verweise zu entschlüsseln.

4. Motivische Konnotationen und literarische Traditionen

Eng am Text arbeitend, sollen in diesem Kapitel in einem ersten Schritt die Konnotationen von lesende Figuren, Büchersammlungen, Büchern an sich und von Leseprozessen aufgeschlüsselt werden. In einem zweiten Schritt werden ebendiese Konnotationen mit historischen Traditionen der Motive verglichen.

Während in den anderen Abschnitten der Arbeit eine getrennte Analyse der drei Bücher stattfinden wird, wird für dieses Kapitel ein vergleichender Ansatz gewählt, weshalb es nach Schwerpunkten und nicht nach Büchern eingeteilt ist. Dieser Wechsel ist darin begründet, dass in jedem Text die Konnotation derselben Motive analysiert werden soll, nämlich jene von Büchern, Leser:innen, Bibliotheken und Autor:innen, wodurch die Aufteilung des Kapitels in drei ident aufgebaute Unterkapitel repetitiv wäre.

Die Analyse anhand von thematischen Schwerpunkten ist ein komplexes Unterfangen, da die einzelnen Autor:innen in ihren Werken jeweils einen fundamental anderen Zugang zu Büchern wählen. In *DuG* ist das Buch vor allem als Medium und Vermittler zwischen der realen Welt und der Welt der Fantasie zu verstehen. In *TH* handelt es sich beim Buch um eine omnipräsente Entität, die mal mehr, mal weniger deutlich in die Figuren eingewoben wird. Durch die geschilderte Vielfalt von verschiedenen Aufladungen, die von einem Kindersatz über ein Portal in die sekundäre Welt reichen, kann nicht von einer einzigen Konnotation des Buches ausgegangen werden. In *DSdTB* kommt es wiederum zu einer vollkommen anderen Herangehensweise, wie der Autor die Konnotation von Büchern an die Leserschaft vermitteln möchte. In diesem Roman ist die Grundvoraussetzung eine andere: Der Text will als satirische Parodie des Literaturmarktes und vor allem von Büchermessen gelesen werden.

Trotz der unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen können in den Romanen auch Gemeinsamkeiten und vor allem auch Überschneidungen mit den historischen Traditionen der Motive festgestellt werden, beispielsweise mit dem Motiv der Bibliothek als Sphäre von Erwachsenen. Bevor zur Analyse der Romane übergegangen werden kann, sind die Motivtraditionen zu beleuchten.

4.1 Historischer Überblick

Das Motiv⁵⁸ des Buches und das Motiv der Bibliothek wurden in der Literaturwissenschaft schon mehrfach erforscht, wobei es sowohl Forschung im Bereich der Erwachsenenliteratur, als auch der KJL gibt. Im letzten Jahrzehnt wurden im angloamerikanischen Raum einige Sammelbände und Monographien zum Thema veröffentlicht, wovon vor allem zwei für diese Arbeit von Bedeutung sind: Der erste Titel ist *Children as Readers in Children's Literature* (2015).⁵⁹ Es handelt sich hierbei um einen Sammelband, in dem verschiedene Autor:innen in unterschiedlichen historischen oder thematischen Zugängen mit kindlichen Leser:innen in der KJL auseinandersetzen. Im zweiten Titel *Bookishness. Loving Books in a Digital Age* (2020)⁶⁰ geht die Autorin der Frage nach, welche Rolle das physische Buch im digitalen Zeitalter noch spielt und welche Bedeutung ihm noch zugemessen werden kann. Allerdings gibts es auch ältere Werke, welche sich mit dem Thema befassen. So verfasste beispielsweise Günther Stocker zwei Monographien⁶¹ zur Thematik, auf welche in weiterer Folge noch näher eingegangen wird.

Ein Element, welches vielen der aktuellen Untersuchungen gemeinsam ist, ist, dass sie die Darstellung von Büchern und Bibliotheken angesichts des *digital turns* als lohnend erachten: Physische Bücher sind mittlerweile nicht mehr notwendige Instrumente, um zu lesen. Allerdings ändert dies nichts an der Tatsache, dass physische Bücher auf viele Menschen eine große Anziehungskraft ausüben und weiterhin kulturell wirksame Artefakte sind.⁶²

Die Angst, das Buch könne durch das Aufkommen des Internets möglicherweise seine Vormachtstellung verlieren, existiert nicht erst seit der Erfindung des kommerziellen eBooks, welche in den 2000er Jahre zu verorten ist⁶³, sondern setzte bereits mit der Erfindung und Verbreitung des Internets ein. So schreibt Günther Stocker in seiner Monographie *Schrift, Wissen und Gedächtnis* (1997)⁶⁴:

⁵⁸ Diese Arbeit orientiert sich bei der Definition des Begriffes „Motiv“ am „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie“. Es definiert den Begriff des Motivs als eine „im weitesten Sinne kleinste strukturbildende und bedeutungsvolle Einheit innerhalb eines Textganzen; im engeren Sinne eine durch die kulturelle Tradition ausgeprägte und fest umrissene thematische Konstellation“ (Lubkoll, Christine: Motiv, literarisches. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe. Fünfte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 542)

⁵⁹ Vgl. Arizpe, Smith: *Children as Readers*.

⁶⁰ Vgl. Pressmann: *Loving Books in a Digital Age*.

⁶¹ Vgl. Stocker, Günther: *Schrift, Wissen und Gedächtnis*. Das Motiv der Bibliothek als Spiegel des Medienwandels im 20. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997 (Reihe Literaturwissenschaft 210); Stocker, Günther: *Zur Darstellung des Lesens in der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Memmingen: Universitätsverlag Winter Heidelberg 2007.

⁶² Vgl. Pressmann: *Loving Books in a Digital Age*, S. 1.

⁶³ Vgl. Jungbluth, Anja: Vor Kindle: Die Anfänge des e-Books. In: *Perspektive Bibliothek* 4 (2015), H. 2, S. 87.

⁶⁴ Vgl. Stocker: *Schrift, Wissen und Gedächtnis*.

Die Medienwelt befindet sich heute in einer Phase des Umbruchs. [...] Internet und Multimedia sind derzeit zentrale Themen einer fast hysterischen Berichterstattung. [...] Manche AutorInnen vergleichen den Übergang von den analogen zu den elektronischen und digitalen Medien bereits mit der Erfindung des Buchdrucks in der Mitte des 15. Jahrhunderts.⁶⁵

Weiters ist es wichtig zu erwähnen, dass die Bedrohung des physischen Buches durch den *digital turn* zumindest in Teilen ein Konstrukt ist. Diese Vorstellung des „Unterganges“ eines Mediums scheint eine natürliche Konsequenz beim Aufkommen einer neuen Technologie zu sein, so auch der prophezeite „Untergang des Buches“ durch die Erfindung des eBooks.⁶⁶ Allerdings scheint gerade eher das Gegenteil der Fall zu sein: Physische Bücher werden aufgrund ihrer Materialität fetischisiert, seit sie durch ihre digitalen Gegenstücke verfremdet wurden.⁶⁷ Diese Fetischisierung kann verschiedenste Ausprägungen haben und wird auch unter Jugendlichen und jungen Erwachsenen praktiziert. Ein Beispiel für die Fetischisierung des Buches durch junge Menschen aus den letzten Jahren ist die Online-Subkultur *Dark Academia*. Diese Form der Selbstdarstellung, welche erstmals 2014 aufkam, gleicht einer Glorifizierung des Studiums an einer europäischen Universität, wobei diese stets mit einem dandyhaftem, etwas altbackenem Kleidungsstil und der zur Schau gestellten Lektüre bestimmter „Klassiker“, wie etwa *Der Klub der toten Dichter* von Nancy H. Kleinbaum (1989), *Das Bildnis des Dorian Gray* von Oscar Wilde (1890) und Texte von Mary Shelley in Verbindung gebracht wird.⁶⁸

Auch die Neuerscheinungen auf dem Buchmarkt spiegeln die Tendenz der Fetischisierung und der Auseinandersetzung damit wieder: Seit der Jahrtausendwende gibt es den Trend in der Literatur, Bücher zu verfassen, welche sich mit ihrer eigenen Materialität selbstreflexiv befassen⁶⁹, wobei dieser Trend durch das Aufkommen von den visuellen Plattformen Bookstagram, BookTok und BookTube noch verstärkt wurde: Influencer:innen aus dieser Blase nützen ihr eigenes Bücherregal und konkrete Bücher nicht nur, um ihre eigenen literarischen Vorlieben auf einen Blick ersichtlich zu machen, sondern auch als Teil ihres Filmsets: die eigene Kleidung wird an das Buch, das vorgestellt wird, farblich und stilistisch angepasst und Bücher werden in Regalen nach Farben geordnet, ohne den Inhalt zu berücksichtigen.⁷⁰ Vor allem letzteres kann durchaus als symbolisch für die Sinnentleerung, die bei zu starkem Fokus auf den Buchkörper passiert, verstanden werden.

⁶⁵ Stocker: Schrift, Wissen und Gedächtnis, S. 12.

⁶⁶ Vgl. Pressmann: Loving Books in a Digital Age, S. 26ff.

⁶⁷ Vgl. ebd. S. 34.

⁶⁸ Vgl. Murray: Dark Academia, S. 349.

⁶⁹ Vgl. Pressmann, Jessica: The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First-Century Literature. In: Michigan Quarterly Review 47 (2009), H. 4, S. 465.

⁷⁰ Vgl. Trandafoiu, Ruxandra: Booktubing and bookstagramming. The boundary spanning and disembedded nostalgia of shelfies. In: Trandafoiu, Ruxandra (Hg.): Border Crossings and Mobilities on Screen. London: Routledge 2022, S.166ff.

Die Veränderungen und das Zusammenspiel von neuen Medien und dem physischen Buch sind allerdings nicht der einzige Grund, warum in dieser Arbeit eine Auseinandersetzung mit diesem Motiv stattfinden soll. Das Motiv des Buches geht nämlich weit darüber hinaus und wird auf vielfältige Art und Weise in den untersuchten Werken eingesetzt.

4.1.1 Die Motive in der Allgemeinliteratur

Bei einer Untersuchung des Motivs des Buches im Buch in der Allgemeinliteratur fällt als erstes auf, dass es sich hierbei um ein Motiv handelt, welches über die Epochen hinweg ambivalent konnotiert ist. Ein Beispiel für eine literarische Tradition der Erwachsenenliteratur, die besonders heraussticht, ist das Motiv des sogenannten „gefährlichen Buches“. Dieses Motiv hat seinen Ursprung in historischen Begebenheiten: Bücher wurden wiederholt von politischen Machthaber:innen zensuriert. Ein Beispiel hierfür wäre der *Index librorum prohibitorum*. Es handelt sich hierbei um eine Liste an verbotenen Büchern der katholischen Kirche, welche 1557 das erste Mal veröffentlicht wurde und bis in die 1960er Jahre aktualisiert wurde.⁷¹ Dieser Index spiegelt dabei wider, was durch Buchzensur zu erreichen versucht wurde: Das Ruhigstellen von Gedanken, die das eigene, tradierte Weltbild in Frage stellen.⁷²

Dieses Motiv wird neben vielen anderen auch in Umberto Ecos *Der Name der Rose* (1980) verhandelt. Im Zentrum des Romans steht eine Bibliothek, welche von Jorge von Burgos, einem Mönch verwaltet wird. Dieser teilt Bücher in zwei Kategorien ein: einerseits solche, welche die „ewige Wahrheit“ beinhalten, andererseits „lügenhafte und daher verbotene Bücher“⁷³. Zwar gibt es eine Reihe an Büchern, welchen von Burgos als sündhaft betrachtet, allerdings hebt sich von diesen eines nochmals ab, nämlich das zweite Buch der Poetik nach Aristoteles, in welchem es um die Komödie und somit auch um das Lachen geht. Von Burgos verbietet den anderen Mönchen die Lektüre der „lügenhaften Bücher“. Er ist gegen eine Weiterentwicklung von Wissen und für die Bewahrung des *status quo*, somit personifiziert sich in ihm die Zensur.⁷⁴

Am Ende des Romans wird die gesamte Bibliothek des Klosters absichtlich niedergebrannt. Dabei ordnet sich der Roman in eine größere literarische Tradition ein, nämlich

⁷¹ Wiegelmann, Lucas: Die Liste. In: Welt online vom 05.06.2016. Online unter: <https://www.welt.de/print/wams/kultur/article155967281/Die-Liste.html>. Letzter Zugriff: 01.03.2025.

⁷² Vgl. Sutherland, John: A Little History of Literature. New Haven: Yale University Press 2013, S. 161.

⁷³ Stocker: Schrift, Wissen und Gedächtnis, S. 209.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 210.

jene von literarischen Werken, welche Zensur durch Bücherverbrennung beinhalten. Dies bildet beispielsweise auch das Leitmotiv in *Fahrenheit 451* (1953)⁷⁵.

Eine weitere Art, auf welche Bücher gefährlich werden können, ist durch den übermäßigen Konsum derselben. So war beispielsweise im Viktorianischen Zeitalter die Angst vor der physischen und mentalen Folgen des Lesens von Romanen auf junge Frauen groß. Allerdings sind es in der Literatur nicht nur Frauen, welche durch übermäßiges Lesen gefährdet werden, ja sogar verrückt werden können. Das Paradebeispiel hierfür ist *Don Quixote* (1605): Der gleichnamige Protagonist liest so viele Ritterromane, dass er sich am Ende selbst für einen Ritter hält.⁷⁶

Das Buch im Buch kann in einigen Fällen außerdem als Marker für westliche Zivilisation und Kultivierung verstanden werden. So gibt es eine Reihe an Abenteuerromanen, in welchen der Dschungel und die dort ansässigen Bewohner als unzivilisiert dargestellt werden. Beispielhaft hierfür steht das Musterbeispiel eines Abenteuerromans *Robinson Crusoe* von Daniel Defoe (1719). In diesem kommen nämlich nicht nur „Unzivilisierte“ vor, die als Kannibalen leben, sondern Crusoe bringt auch seinem Diener Freitag seine Sprache bei und nähert ihn an die Lehre der christlichen Religion an.⁷⁷ Zentrales Werkzeug sind dabei die drei Bibeln und drei katholische Gebetsbücher, welche er aus einem Schiffswrack gerettet hat.⁷⁸ Auffallend ist an dieser Stelle die Wiederholung der Zahl drei, eine heilige Zahl innerhalb des Christentums, da sie beispielsweise die Heilige Dreieinigkeit symbolisiert. Auch die Tatsache, dass Crusoe in einer Situation, in welcher sein Überleben ungewiss ist, Schriften mit an Land nimmt, zeigt den Wert, den er dem geschriebenen Wort beimisst. Die Bibel ist für Crusoe nicht nur Werkzeug der Erziehung von Freitag, sondern auch für sein Überleben in einer schwierigen Situation wichtig: sie gibt ihm Halt, Orientierung und Sinn. Als Robinson die Bibel das erste Mal öffnet, fällt ihm sogleich eine bestimmte Stelle auf: „Rufe mich an in der Noth, so will ich dich erretten, und du sollst mich preisen“.“⁷⁹ Diese Bibelstelle macht ihm Hoffnung auf Rettung.

Es handelt sich hierbei also um eine eigene Subkategorie des Buches im Buch. Über das nach außen getragene kulturelle Kapital der Kolonialisten, repräsentiert durch das Buch, werden die eingeborenen „Wilden“ an die westliche Lebenswelt herangeführt. Der literarisch

⁷⁵ Vgl. Bradbury, Ray: *Fahrenheit 451*. New York City: Ballantine Books 1953.

⁷⁶ Vgl. Arizpe, Evelyn, Vivienne Smith: Introduction: The Fictional Portrayal of Reading. Paradox and Change. In: Arizpe, Smith: *Children as Readers*, S. xiii.

⁷⁷ Vgl. Defoe, Daniel: *Robinson Crusoe*. Braunschweig: Damnik 2015. Textgrundlage: Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts 1869, S. 227.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 68.

⁷⁹ Defoe: *Robinson Crusoe*, S. 98.

inszenierte Gegensatz von Buch und Wildnis wurde somit immer wieder dafür verwendet, das Überlegenheitsdenkens Weißer Eroberer in Literatur zum Ausdruck zu bringen.⁸⁰

Neben diesen, aus heutiger Sicht überholten und problematisierten Abenteuerromanen, gibt es eine Reihe weiterer Bücher, in welchen Bücher und vor allem Bibliotheken die Kultiviertheit eines Figur illustrieren sollen. Ein Beispiel für einen Roman, in welchem dieses Motiv aufgegriffen wird, ist *Der große Gatsby* (1925). Das Motiv wird hier ironisch verwendet. Jay Gatsby, die Schlüsselfigur des Romans, verfügt zwar über eine beeindruckende Bibliothek, allerdings ist anhand der Buchrücken erkennbar, dass keines der Bücher jemals geöffnet wurde.⁸¹

Wie bereits in der Einleitung dieses Kapitels erwähnt, gibt es vor allem seit der Jahrtausendwende vermehrt Bücher, welche sich selbstreflexiv mit ihrer eigenen Materialität auseinandersetzen. Ein Beispiel hierfür ist *Tree of Codes* (2010)⁸². *Tree of Codes* basiert auf dem Roman *Zimtläden* des jüdischen Schriftstellers Bruno Schulz. Allerdings wurden in *Tree of Codes* Passagen des Originaltextes gezielt ausgelassen, sodass eine völlig neue Erzählung daraus entstand. Die ausgelassenen Passagen des Originaltextes sind dabei allerdings immer noch insofern präsent, als dass die Passagen aus dem Papier ausgeschnitten wurden.⁸³ Die Lücken sollen eine Metapher auf die „zerstörte jüdische Kultur Ostmitteleuropas“⁸⁴ darstellen. *Tree of Codes* reflektiert die eigene Materialität also insofern, als dass der Text an sie gebunden ist.

Zum Motiv der Bibliothek in der Literatur lässt sich sagen, dass dieses, genau wie das Buch im Buch, eine lange Tradition innerhalb der Weltliteratur hat. Diese Bedeutung ist dabei im Zusammenhang mit der Bedeutung von Bibliotheken im Allgemeinen zu sehen; sie sind „Zentren der Wissensverbreitung oder Wissensvereitelung, sind Symbole europäischer Kultur und zugleich Orte mit geheimnisvoller Ausstrahlung“⁸⁵. An diesem Zitat muss allerdings gleich der Begriff „europäische Kultur“ kritisiert werden; erstens ist es falsch, die Bibliothek nur der europäischen Kultur zuzuordnen, zweitens ist fraglich, ob sich die heterogenen Kulturen Europas unter einem Sammelbegriff vereinen lassen. Beispielhaft hierfür kann die Bibliothek von Alexandria genannt werden, welche in der Antike den größten Wissensstand kanonisierte.

⁸⁰ Vgl. Richardson, Brian: The Trope of the Book in the Jungle. Colonial and Postcolonial Avatars. In: The Conradian 36 (2011), H.1, S. 1.

⁸¹ Vgl. Fitzgerald, F. Scott: The Great Gatsby. Bungay: Penguin Random House UK 2021, S. 78.

⁸² Vgl. Safran Foer, Jonathan: Tree of Codes. London: Visual Editions 2010.

⁸³ Vgl. Thumfart, Johannes: Ein Buch zum Durchgucken. In: Zeit Online, 21.02.2011, online unter <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-02/foer-tree-of-codes> (10.05.2024).

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Vogt, Margrit: Einleitung. In: Gemmel, Mirko, Margrit Vogt (Hg.): Wissensräume. Bibliotheken in der Literatur. Berlin: Ripperger & Kremers 2013, S. 7.

Durch das Wissen, welches in Bibliotheken nicht nur systematisiert, sondern auch gesammelt wird und welches dann auch rezipiert werden kann, können Bibliotheken unterschiedlich auf ihre Leser:innen wirken, gleichsam als „Horte der Lesefreude“⁸⁶, aber auch als „Orte des Schreckens oder des Grauens“⁸⁷.

Einen guten Überblick über Bibliotheken in der Literatur des 20. Jahrhunderts bietet die bereits erwähnte Monographie *Schrift, Wissen und Gedächtnis* von Günther Stocker. Es ist an dieser Stelle wichtig zu erwähnen, dass Stocker Bibliotheken in der Literatur nicht nur als Motive, sondern auch als Metapher und Kollektivsymbol versteht. Stocker begründet dies damit, dass er durch die Kombination dieser drei Zugänge verschiedene Aspekte der Bibliothek in der Literatur vertiefen kann. Analysiert man Bibliotheken in der Literatur als Motive, so hebt man den strukturellen Aspekt hervor, die Analyse der Bibliothek als Metapher unterstreicht hingegen den semantischen Aspekt und die Analyse der Bibliothek als Kollektivsymbol die kommunikative Ebene.⁸⁸

Stocker stellt bei seiner Analyse von 12 Primärwerken fest, dass Bibliotheken in der Literatur in den 1930er Jahren und in den 1990er Jahren vermehrt auftraten, wobei dies von ihm als Folge von „dem Zerfall traditioneller politischer Ordnungen“⁸⁹ interpretiert wird, welche gleichzeitig von einem medialen Wandel begleitet wurde. Diese Veränderungen verstärken das bereits existente Klima von Verunsicherung und Orientierungslosigkeit.⁹⁰

Zwar ist dies eine plausible These, allerdings soll eine Häufung des Motivs in bestimmten Epochen nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich hierbei um ein Motiv mit einer langen Tradition handelt, dessen Auftreten im Allgemeinen auch auf die schlichte Überlegung zurückzuführen sein könnte, dass Schriftsteller:innen viel Zeit in Bibliotheken verbringen und dadurch inspiriert würden, sie als atmosphärische Elemente in ihre Bücher einzubauen.

Stocker könnte außerdem in der Begründung, weshalb die Bibliothek im Buch in den 1990er Jahren vermehrt auftrat, einen entscheidenden Faktor übersehen haben, nämlich den Einfluss des Romans *Der Name der Rose* auf die Literaturlandschaft. Dieser erschien 1980 und erlebte einen enormen Verkaufserfolg.⁹¹ Die 1986 erschienene Verfilmung des Romans hatte ebenfalls großen kommerziellen Erfolg.⁹² Es ist aus diesen Gründen nicht auszuschließen, dass

⁸⁶ Vogt: Einleitung, S. 9.

⁸⁷ Ebd., S. 9.

⁸⁸ Vgl. Stocker: *Schrift, Wissen und Gedächtnis*, S. 109.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 283.

⁹⁰ Vgl. ebd. 283.

⁹¹ Vgl. Urban, Cerstin: Erläuterungen zu Umberto Eco, *Der Name der Rose*. Hollfeld: C. Bange Verlag 1998 (Reihe Königs Erläuterungen und Materialien Bd. 391), S. 12f.

⁹² Vgl. Schilling, Erik: *Der Name der Rose* (Il nome della rosa). In: Schilling, Erik (Hg.): *Umberto Eco-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler Stuttgart 2021, S. 162.

die in den 1990ern erschienen Romane, welche das Motiv der Bibliothek enthalten, *Der Name der Rose* als Inspiration vor Augen hatten oder durch die Lektüre des Romans in eine ähnliche Richtung gelenkt wurden.

Die Bibliothek in der Literatur ist im 20. Jahrhundert, unabhängig vom genauen Erscheinungsdatum, als ein Krisenphänomen zu betrachten. Die Darstellungen der Bibliotheken, aber auch der Bibliothekar:innen ist fast durchgängig negativ. Bibliotheken werden zu unübersichtlichen, manchmal sogar labyrinthartigen Orten der Gewalt und des Wahnsinns. So stehen Bibliotheken nun im Spannungsverhältnis zwischen Ordnung und Chaos. Dies zeigt sich auf zweierlei Arten. Einerseits sind Bibliotheken in der Literatur des 20. Jahrhunderts nicht mehr in der Lage, einen Überblick über das gesamte Wissen der Welt zu liefern.⁹³ Andererseits ist es im 20. Jahrhundert in Erzählungen, in welchen eine Bibliothek eine zentrale Rolle spielt, auch so, dass die Figuren, welche zu Beginn der Erzählung noch eine relative psychische Stabilität aufweisen, im Laufe der Erzählung ihren Verstand verlieren. Dabei spielt die Bibliothek insofern eine Rolle, als dass sie für die Figuren zu Beginn der Erzählung noch eine Art Refugium darstellt, diesen Status im Laufe der Erzählung allerdings verliert.⁹⁴ Eine weitere Besonderheit, welche vor allem in Literatur der letzten vierzig Jahre im Zusammenhang mit dem Motiv der Bibliothek auftritt, ist das Arbeiten mit Intertextualität. Stocker stellt in seiner Analyse von Texten mit dem Motiv der Bibliothek der 1980er und 1990er fest, dass viele dieser eine „Ansammlung verschiedener Fabeln oder eine Montage verschiedener Zitate“⁹⁵ sind.

Zusammenfassen lässt sich also sagen, dass das Motiv der Bibliothek zwischen Refugium und Ort des Chaos oszilliert und dass Texte, welche das Motiv der Bibliothek beinhalten, oft die literarische Vielfalt einer Bibliothek durch das Einbauen vieler intertextueller Verweise auf Textebene spiegeln.

4.1.2 Die Motive in der Kinder-, Jugend- und All-Age-Literatur

Günther Stocker erforscht in seiner Monographie *Vom Bücherlesen* (2007)⁹⁶ unter anderem auch das kindliche Leseerlebnis. Dieses unterscheidet sich grundlegend von dem Leseerlebnis von Erwachsenen in ihrer Intensität: Interviewt man Erwachsene zu ihrem Leseerlebnis als Kinder, so berichten viele von der damals noch präsenten Fähigkeit, komplett

⁹³ Vgl. Stocker: *Schrift, Wissen und Gedächtnis*, S. 284f.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 290ff.

⁹⁵ Ebd., S. 287.

⁹⁶ Vgl. Stocker: *Zur Darstellung des Lesens*.

in einen Text einzutauchen und die eigene Umgebung völlig auszublenden. Dieses „Flow-Erlebnis“, welches zumeist von starken Emotionen begleitet wird, sorgt für große Leselust bei Kindern und jungen Jugendlichen⁹⁷: „Der suchartige, triebhafte und phasenweise exzessive Charakter des Lesens [...] ist [...] für das Leseverhalten bis zur Pubertät charakteristisch.“⁹⁸

Die positive Assoziation, welche viele Autor:innen mit ihrem Leseerlebnis in der Kindheit und frühen Jugend haben, wird auch in literarischen Werken der KJL verarbeitet: Während das Buch in der Erwachsenenliteratur zu weiten Teilen als gefährlich konnotiert ist, hat es in der KJL eine weitaus positivere Bedeutung. Bücher repräsentieren in der KJL oftmals ein romantisiertes Kindheitsideal.⁹⁹ Weiters ist zumindest die zeitgenössische Darstellung von lesenden Kindern und Jugendlichen deren alltäglichen Realität geschuldet.¹⁰⁰

Neben diesen Gründen für eine positive Darstellung des Lesens spielt sicherlich auch ein gewisser didaktischer Anspruch eine Rolle: Kinder und Jugendliche sollen durch die positive Darstellung des Lesens dazu animiert werden. Allerdings musste sich auch hier erst die positive Konnotation von Lesen durchsetzen. So wurde im 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum eine intensive Debatte darüber geführt, was als positive Literatur angesehen werden konnte und was hingegen als „Schundliteratur“ sich schädlich auf die Entwicklung der Kinder und Jugendlichen auswirken würde. Ein erneutes Infragestellen von Lesen findet sich auch im Umfeld der 1968er Bewegung. In dieser wurde allerdings weniger das Lesen per se in Frage gestellt, als vielmehr althergebrachte Ordnungen reflektiert und damit auch der Kanon an vermeintlich „klassischer Literatur“ kritisiert.

Allerdings wird übermäßiges Lesen auch in der KJL durchaus problematisiert; Figuren in Büchern, welche viel lesen, entziehen sich der „Notwendigkeit selbstbestimmten Handelns“¹⁰¹ in einer ihnen unbekannten Umgebung. Dies zeigt sich in verschiedenen Bereichen, beispielsweise auch im Bereich der Liebe. Ein Beispiel hierfür ist der Coming-of-age Roman *Fangirl* (2013)¹⁰² von Rainbow Rowell. Der Roman handelt von der introvertierten Cath, welche eine Art Doppelleben als berühmte, aber anonyme Fanfiction-Autorin lebt. Als sie und der junge Levi sich verlieben, geht die Beziehung nur langsam voran. Lange ist es für Cath überhaupt nur dann möglich, von Levi berührt zu werden, wenn sie ihm währenddessen vorliest:

⁹⁷ Vgl. Stocker: Vom Bücherlesen, S. 269f.

⁹⁸ Ebd., S. 270.

⁹⁹ Vgl. Arizpe, Smith: Children as Readers, S. xiii.

¹⁰⁰ Vgl. Hunt, Peter: Taken as Read. Readers in books and the importance of reading, 1744-2003. In: Arizpe, Smith: Children as Readers, S. 16.

¹⁰¹ Lexe, Heidi: Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur. Wien: Praesens 2003 (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich 5), S. 85.

¹⁰² Vgl. Rowell, Rainbow: Fangirl. New York City: St. Martins Press 2013.

„Read something else,“ he whispered, kissing the skin below her ear. Cath took a deep breath. „What?“ „Anything. More fanfiction, the soybean report... You're like a tiger who loves Brahms – as long as you're reading, you let me touch you.“ He was right: As long as she was reading, it was almost like he was touching someone else.¹⁰³

Weiters sind Leser:innenfiguren oft Außenseiter:innen, welche das Lesen nur allzu gerne gegen Freunde eintauschen, wenn sich ihnen die Gelegenheit bietet, wie Maria Nikolajeva am Beispiel von *Twilight* veranschaulicht.¹⁰⁴ In phantastischer KJL sind Bücher weiters als wichtige Ausprägung der Schwellen in die sekundäre Welt zu betrachten. Zwar könnte grundsätzlich jeder Gegenstand oder Ort die Funktion als Schwelle einnehmen, allerdings eignen sich Bücher aus dem Grund gut dafür, da sie bereits *a priori* Tore in eine andere Welt sind und ein anderes Universum beherbergen. Dass diese Universen nicht nur positiv konnotiert sein können bzw. konnotiert werden müssen, zeigt sich auch in einem Boom der Gattung Dystopie, welcher nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs einsetzte.¹⁰⁵

Das Motiv der Bibliothek in der KJL wurde bisher nur in geringem Maße erforscht. Zwar gibt es durchaus einzelne Artikel zum Thema in Sammelbänden, so beispielsweise Ira Diedrichs Aufsatz zu Jasper Fordes *Thursday Next*-Reihe¹⁰⁶ und auch einige Artikel zu Bibliotheken in phantastischer Literatur¹⁰⁷, welche oftmals gleichzeitig KJL ist, allerdings fehlen Werke, welche einen historischen Überblick bieten. Allerdings ist dies bei näherer Betrachtung des Motives der Bibliothek nicht verwunderlich, scheinen fiktionale Bibliotheken kinderfeindliche Räume zu sein: Bibliotheken symbolisieren Wissen, Ordnung, das kulturelle und kollektive Gedächtnis, Macht und Intertextualität.¹⁰⁸ All diese Konzepte sind Kindern und Jugendlichen aufgrund ihres Alters, dem daraus resultierenden geringen Erfahrungsschatzes und vor allem aufgrund ihrer Abhängigkeit von erwachsenen Personen nur in sehr eingeschränktem Maße zugänglich, wodurch ihnen auch Bibliotheken als Handlungsräume nur durch die Bewilligung oder Überlistung einer erwachsenen Person überhaupt zugänglich sind. Somit sind Bibliotheken

¹⁰³ Ebd., S. 400. Übersetzung: „Lies mir etwas anderes vor“, flüsterte es, während er die Haut unter ihrem Ohr küsste. Cath atmete tief ein. „Was?“ „Irgendwas. Mehr Fanfiction, einen Bericht über die Sojabohnen-Ernte... du bist wie ein Tiger, der Brahms liebt. Solange du liest, darf ich dich berühren“ Er hatte Recht: Solange sie las, fühlte es sich fast so an, als würde er jemand anderen berühren. Übersetzt von: Marie Lechner

¹⁰⁴ Vgl. Nikolajeva: „Everybody knew that books were dangerous“, S. 9.

¹⁰⁵ Vgl. Sperling, Alexander: Dystopien der Gegenwart. Negative Zukunftsvisionen in »postutopischen Zeiten«. Göttingen: VR unipress 2023 (Reihe Gesellschaftskritische Literatur- Texte, Autoren und Debatten 19), S. 19.

¹⁰⁶ Vgl. Diedrich, Ira: »Die Bücher hier waren *lebendig*!« Die Bibliothek der lebendigen Literatur in Jasper Ffordes *Thursday Next*-Reihe. In: Gemmel, Vogt: Wissensräume, S. 235-267.

¹⁰⁷ Zwei Beispiele: Conrad, Maren J.: Das Buchkollektiv als bedrohlicher Intertext. Die Evolution der Bibliothek zum Antagonisten in der fantastischen Literatur. In: Gemmel, Vogt: Wissensräume, S. 267-289; Lodge, Sara: Fantastic Books and Where to Find Them. Libraries in Fairy Tales and Fantasy. In: Crawford, Alica, Robert Crawford (Hg.): Libraries in Literature. Oxford: Oxford University Press 2022, S. 233-244.

¹⁰⁸ Vgl. Brandt, Shoshana: Ort der Gnade, Schatzkammer oder Inferno? Die Fiktionalisierung der Bibliothek im Kontext der Postmoderne. Marburg: Tectum Verlag 2012, S. 42-46.

in der KJL stark mit einer erwachsenen Autoritätsfigur verknüpft. Eine Einteilung anhand dieser könnte sich daher auch als sinnvoll erweisen: Schulbibliotheken, Bibliotheken im Elternhaus und Buchläden.

4.2 Analyse

4.2.1 Lesende Figuren

Hinter einer mannshohen Mauer aus Büchern, die sich am gegenüberliegenden Ende des Raumes erhob, war der Schein einer Lampe zu sehen. In diesem Lichtschein stieg ab und zu ein Rauchkringel auf, wurde größer und zerging weiter oben in der Dunkelheit. Es sah aus wie Signale, mit denen Indianer sich von Berg zu Berg Nachrichten zuschicken. (*DuG*, S. 5f.)

Die hier geschilderte Sequenz stellt das erste Aufeinandertreffen der zwei wichtigsten bibliophilen Figuren des Textes *DuG* dar. Bezeichnend ist dabei, dass Karl Konrad Koreander anfangs selbst nicht sichtbar ist, sondern sich hinter einer Wand aus Büchern verbirgt. Hierdurch wird das Bild einer Person gezeichnet, welche sich vor der Welt versteckt. Dabei wird bereits eine erste Parallele zum Roman *TH* deutlich, da auch Mo erst von Staubfinger gefunden werden muss. Mo will nicht gefunden werden, da er und seine Tochter sich vor dem Antagonisten Capricorn verstecken müssen.

Während es sich bei Mo somit um einen eigenen Wunsch handelt, wird beim Antiquar nicht deutlich, ob es Wunsch oder Ausgrenzung ist, die ihn hinter seine Bücherwand treibt. Bei dem Rauchen der Pfeife handelt es sich außerdem um ein metaphorisch stark aufgeladenes Bild: Hier wird Herr Koreander bereits als ein schrulliger Exot markiert. Durch das Bild, Herr Koreander sei auf einem Berg und würde Signale zu anderen Bergen schicken, wird außerdem das Bild einer Person gezeichnet, welche auf irgendeine Weise weit weg ist. Die Entrückung wird dadurch verstärkt, dass das Rauchen der Pfeife mit einer Aura des Geheimnisvollen verbunden wird, was gleichzeitig ein Abenteuer erwarten lässt. Somit wird für Bastian in dieser ersten Begegnung mit Koreander bereits seine Reise nach Phantasien angedeutet.

Bei der geheimnisvollen Figur, die im Dunkeln sitzt und Pfeife raucht, handelt es sich um einen literarischen Topos, der auf eine lange Tradition zurückblickt. Spätestens seit die Figur des Aragorn in der Verfilmung des Romans *Der Herr der Ringe: Die Gefährten* auf ganz ähnliche Weise eingeführt wurde¹⁰⁹, hat sich diese Konnotation fest verankert. Auch hier

¹⁰⁹ Vgl. Jackson, Peter: *Der Herr der Ringe: Die Gefährten*. 2001: 171 min. Die konkrete Szene ist online einsehbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=r1j9LVVUiFg>. Letzter Zugriff: 24.03.2025.

handelt es sich um eine Figur, die, wie der Antiquar, viel erlebt hat und nun eine spannende Reise ermöglicht. Dieses Bild, welches auf einen abenteuerlichen, weit gereisten Mann schließen lässt, wird durch den spiegelverkehrten Kontrast zum äußerlichen Erscheinungsbild des Buchhändlers parodiert:

Dort saß in einem hohen Ohrenbackensessel aus abgewetztem Leder ein schwerer untersetzter Mann. Er hatte einen zerknitterten schwarzen Anzug an, der abgetragen und irgendwie staubig aussah. Sein Bauch wurde von einer geblühten Weste zusammengehalten. Der Mann hatte eine Glatze, nur über den Ohren stand je ein Büschel weißer Haare in die Höhe. Das Gesicht war rot und erinnerte an eine bissige Bulldogge. Auf der knollenförmigen Nase saß eine kleine goldene Brille. Außerdem rauchte der Mann aus einer gebogenen Pfeife [...]. Auf den Knien hielt er ein Buch, in welchem er offenbar gerade gelesen hatte [...]. (DuG, S. 6)

Die Adjektive „schwer“ und „untersetzt“ signalisieren Trägheit. Die Kleidung des Mannes weckt in gewisser Weise Assoziationen zu einem Buch, so als wäre der Mann eins mit seiner Leidenschaft geworden: der Anzug ist zerknittert und verstaubt – typische Eigenschaften von Papier. Der Bauch wird von einer Weste „zusammengehalten“, so als würde der Mann ohne diese auseinanderfallen, wie ein Buch ohne Einband. Die Brille des Antiquariats ist ein Signal seiner Belesenheit.

Genau wie Koreander wird auch Bastian als sozialer Außenseiter eingeführt. Er ist ein schüchterner, unsportlicher Junge, dessen schulische Leistungen seit dem Tod seiner Mutter sehr schlecht sind. Aber auch er liebt Bücher. Nur durch seine Fantasie und das Lesen kann Bastian seinen schwierigen Lebensbedingungen entfliehen. Hierbei offenbart sich eine Parallele zu *TH*, nämlich zu den Empfindungen Meggies, wenn sie ihren Vater vorlesen hört: „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, die sich aus den Buchstaben formten wie ein Teppich auf dem Webstuhl.“ (*TH*, S. 193). Auch in diesem Fall bietet das Lesen eine Möglichkeit, die eigenen unglücklichen Umstände zu vergessen, hier durch das tatsächliche Verschwinden der eigenen Umwelt ausgedrückt.

Gleichzeitig wird diese Form des eskapistischen Lesens und vor allem das wilde Fabulieren, eine Tätigkeit, welcher Bastian gerne nachgeht, gesellschaftlich abgewertet. Nicht nur machen sich Gleichaltrige über den Jungen lustig, sondern auch von institutioneller Seite kommt es zur Degradierung. Koreander, der Besitzer des Antiquariats, bezeichnet Bastian als Dieb (vgl. *DuG*, S. 7), „Schwächling“, „Angsthase“ und „Versager auf der ganzen Linie“ (*DuG*, S. 8f.). Seine offensichtliche Abneigung Bastian gegenüber fußt vor allem darauf, dass dieser ein Kind ist:

»Hör zu, mein Junge, ich kann Kinder nicht leiden. Heutzutage ist es zwar Mode, daß alle Welt ein Mordsgetue mit euch veranstaltet – aber ich nicht! Ich bin ganz und gar kein Kinderfreund. Für mich sind

Kinder nichts als blöde Schreihälse, Quälgeister, die alles kaputt machen, die die Bücher mit Marmelade vollschmieren und die Seiten zerreißen [...]. Außerdem gibt es bei mir keine Bücher für Kinder, und andere Bücher verkaufe ich dir nicht. So, ich hoffe, daß wir uns verstanden haben!« (*DuG*, S. 6f.)

Die negative Meinung Herrn Koreanders von Kindern ist in einem größeren Zusammenhang zu sehen. Sie illustriert Bastians Status als totaler Außenseiter: Nicht einmal von einem Buchhändler, einer Person, welche Bastians Vorliebe für das Phantastische am besten verstehen sollte, wird der Junge akzeptiert und wertgeschätzt. Koreander teilt seine Abneigung gegenüber Kindern, welche in der eigenen Büchersammlung erscheinen, mit einer Figur aus *TH*: Elinor. Auch diese lässt Maggie nur widerwillig in ihre Bibliothek und teilt Koreanders Sorge, die Bücher könnten von Kindern „beschmutzt“ werden. Dies führt sie auch dazu, Meggie zu drohen, sie würde sie erschießen, wenn sie ein Buch auch nur anfassen würde (vgl. *TH*, S. 45).

Das Verhältnis zu Herrn Koreander ist es auch, an dem die Transformation Bastians nach seiner Rückkehr aus Phantasien am deutlichsten hervortritt. Jetzt wird er nämlich von Herrn Koreander ernstgenommen: dieser glaubt ihm „selbstverständlich“ (*DuG*, S. 426) und meint sogar, „jeder vernünftige Mensch würde das tun“ (*DuG*, S. 426). Außerdem lädt er Bastian dazu ein, in Zukunft öfters in das Antiquariat zu kommen und sich mit ihm zu unterhalten (vgl. *DuG*, S. 427). Somit wird das Antiquariat, in welchem Bastian einst nicht erwünscht war, nun zu einem Ort, an dem er willkommen ist.

In dieser Ablehnung von Kindern als Rezipient:innen von Literatur wird implizit Kritik am buchstäblich antiquierten Buchmarkt geübt, welcher Kinder nicht als Adressat:innen ernst nimmt. Die Parallele zum Roman *DSdTB* ist dabei kaum zu übersehen, soll aber an späterer Stelle erläutert werden.

Bastians Lesebiographie ist vor allem von seinem Vater geprägt. Als Bastians Mutter noch lebte, erzählte ihm Vater Geschichten und las ihm vor (vgl. *DuG*, S. 35). Es entsteht somit ein gemeinschaftliches Leseerlebnis, ein verbindendes Element, sich zwischen einem Elternteil und dem Kind entwickeln kann. Dieses Band, welches Bastian und sein Vater entwickeln, wird allerdings mit dem Tod der Mutter durchtrennt. Fortan fehlt Bastian diese Verbundenheit zu seinem Vater, der ihm nur noch durch Geschenke seine Zuneigung zeigen kann. Der Vater selbst ist nach dem Tod seiner Frau selbst nicht mehr im Stande zu lesen, stattdessen starrt er stundenlang dieselbe Seite an (vgl. *DuG*, S. 35). Die Unfähigkeit zu lesen kann als eine Metapher auf seine Unfähigkeit, sein Leben weiterzuleben, gedeutet werden.

Das Ende des gemeinsamen Lesens ist somit mit einem traumatischen Erlebnis verbunden, das beide Figuren tiefgreifend prägt. Diese Art der Darstellung lässt sich auf

ähnliche Art und Weise auch in einem anderen Werk des Korpus finden: In *TH* liest nämlich Mo vor dem Verschwinden von Meggies Mutter auch immer aus verschiedenen Büchern vor. Seine Fähigkeit, Figuren aus Büchern heraus und in Bücher hineinzulesen, führt dabei zur Katastrophe, da er seine eigene Frau in ein Buch hineinliest. Es kommt somit auch hierbei zu einem Wegfall von mütterlicher Geborgenheit, die eine ähnliche Konsequenz nach sich zieht wie in *DuG*. Mo hört auf, Meggie vorzulesen (vgl. *TH*, S. 26), da er Angst hat, auch sie könnte in ein Buch gelesen werden und somit für ihn verloren gehen. Es ist somit auffallend, dass das Ende des Vorlesens als gemeinsame Tätigkeit im Umfeld der Familie mit dem Verlust der Mutter verbunden ist.

Der Tod der Mutter ist, auch wenn er als traumatisches Erlebnis einen tiefgreifenden Einfluss auf die Figuren hat, im Falle von *TH* nicht im Stande, die starke Verbindung des Lesens, welche Meggie mit ihrem Vater teilt, zu lösen. Vielmehr bleiben die beiden sich durch ihr geteiltes Interesse an Literatur nahe. Das Vorlesen wird dabei von anderen Formen der Kommunikation über Bücher ersetzt. Auch wenn in diesem Roman die Kommunikation auf den ersten Blick ebenfalls über materielle Gesten zu funktionieren scheint, wird auf den zweiten Blick deutlich, dass es offensichtliche Brüche zu *DuG* gibt. Denn die Gesten, die Meggies Vater für seine Tochter macht, zeigen eine tiefe emotionale Verbundenheit mit der Tochter und der damit verbundenen kindlichen Lesewelt und wollen die gemeinsame Liebe zu Büchern kultivieren. So bemalt Mo beispielsweise sein Auto mit zebraartigen Streifen, nachdem er ihr *Das Dschungelbuch* schenkt (vgl. *TH*, S. 60). Ebenso zimmert er ihr eine Schatzkiste für ihre Bücher (vgl. *TH*, S. 24) und bindet ihre selbstgeschriebenen Bücher bunt ein (vgl. *TH*, S. 26).

Während also in *DuG* Bastians Begeisterung für das Lesen ihn als Außenseiter markiert, ist dies in *TH* nicht der Fall. In diesem Text wird die Konnotation der Figuren auch über deren Einstellung zum Lesen an die Leserschaft vermittelt. Die Held:innen des Romans, Meggie, Mo und Fenoglio, zeichnen sich unter anderem auch dadurch aus, dass sie gerne und viel lesen. Ambivalente Figuren, wie beispielsweise Staubfinger, treten dadurch hervor, dass sie dem Lesen schon skeptischer gegenüberstehen und außerdem nicht wirklich fließend lesen können. Der Antagonist Capricorn kann zwar theoretisch lesen, tut dies jedoch nicht zu seinem Genuss, sondern sieht das Lesen mehr als Mittel, seine Ziele zu erreichen. Seine Schergen hingegen können gar nicht lesen und schreiben, da es ihnen Capricorn verboten hat (vgl. *TH*, S. 186). Somit wird deren antagonistischer und böswilliger Charakter noch einmal verstärkt.

Auch in *DSdTB* gibt es eine Figur, die im Auftrag des Antagonisten gute Literatur verhindern will: Claudio Harfenstock. Der Literaturagent, welchem Mythenmetz kurz nach seiner Ankunft in Buchhaim begegnet, meint beispielsweise, er sei eher an „literarischen

Nichtskönnern“ (*DSdTB*, S. 78) als an dichterischen Genies interessiert, da Letztere seiner Meinung nach immer erst posthum entdeckt würden und ihm somit keinen Reichtum einbrächten (vgl. *DSdTB*, S. 78). Harfenstock ist weiters sehr einfach gestrickt und bevorzugt körperliche Arbeit: er gibt zu, gute Literatur nicht von schlechter unterscheiden zu können und handwerkliche Tätigkeiten wie das Mauern zu bevorzugen (vgl. *DSdTB*, S. 78). Dadurch kann er selbst kaum für die Lage am zamonischen Büchermarkt verantwortlich gemacht werden.

Für diese ist vielmehr Smeik von Bedeutung: Einerseits besitzt dieser den Löwenanteil der Buchläden in Buchhaim, wodurch Autor:innen auf seine Gönnerschaft angewiesen sind, andererseits schreckt Smeik auch nicht vor unmoralischen Verhaltensweisen zurück, um seinen Profit zu maximieren, wie etwa der Hypnose.

Moers legt die negative Konnotation seines Antagonisten in einem Neologismus offen, der seine Wesenheit charakterisiert: Smeik ist eine sogenannte „Haifischmade“. Diese Wortschöpfung assoziiert Gefahr und Ekel in verabscheuungswürdiger Kombination. Die Gefahr entsteht durch die Verwendung des Begriffs des Haifisches, einem Raubtier, vor dem vermutlich die meisten Menschen Angst haben. Der kapitalistische Konkurrenzmarkt wird häufig mit der Metapher des Haifischbeckens umschrieben. Der zweite Teil der Artbezeichnung, die Made, spiegelt hingegen die charakterliche Verdorbenheit des Antagonisten.

Harfenstocks und Smeiks Zugang zu Literatur diametral gegenüber stehen die Buchlinge. Diesen könnte nichts fremder sein als der kapitalistische Zugang der Oberwelt. Dies zeigt sich nicht nur darin, dass ihnen ihr unermesslicher materieller Reichtum egal ist (vgl. *DSdTB*, S. 261), sondern auch in ihrem Verständnis für das sinnvolle Nutzen von Zeit: Die Buchlinge, welche jeweils eine:N Dichter:in verkörpern, lernen das Lebenswerk dieser Person auswendig und hinterfragen dabei nie den Zweck dieser Tätigkeit. Lesen ist für sie nicht nur Unterhaltung, sondern Grundlage ihrer Existenz, was auch daran deutlich wird, dass sie sich vom Lesen selbst ernähren (vgl. *DSdTB*, S. 264f.).

4.2.2 Bibliotheken und Büchersammlungen

In allen Büchern des untersuchten Korpus werden Bibliotheken und Büchersammlungen als Sphäre der Erwachsenen porträtiert, zu denen Kinder keinen bzw. nur sehr eingeschränkten Zugang haben. Einzige Ausnahme hierbei ist die Bibliothek von Bastian in *Phantásien*, die jedoch nicht kindlich verspielt ist, sondern sich vielmehr durch eine strikte Ordnung auszeichnet, die ebenfalls wieder auf eine Welt der Erwachsenen schließen lässt.

Zur Sphäre der Erwachsenen gehören das Antiquariat von Koreander (*DuG*) sowie die Bibliothek von Elinor (*TH*). Von beiden sind Kinder grundsätzlich ausgeschlossen. Auch wenn Kinder in *DSdtB* nicht grundsätzlich von Büchersammlungen ferngehalten werden, so ist doch auffallend, dass solche im Roman keine Rolle spielen. Kinder scheinen auch hier keinen Zugang zu Büchereien zu haben.

Das Antiquariat von Karl Konrad Koreander wird als „langer, schmaler Raum, der sich nach hinten im Dämmerlicht verlor“ (*DuG*, S. 5) beschrieben, betont wird weiters die große Menge und die Verschiedenartigkeit der vorhandenen Bücher (vgl. *DuG*, S. 5). Die hier bereits angedeutete, mystische Stimmung des Antiquariats, nimmt durch die beschriebene Fülle und dem nicht ersichtlichen Ende des Raumes bildlich bereits die Unendlichkeit Phantásiens vorweg.

Der Eindruck eines halbdunklen Raumes, der kaum von Kundschaft frequentiert wird, findet sich auch im Antiquariat der Schreckse, einer Figur aus Buchhaim. Auch hier liegt der Raum im Zwielflicht und Staub kitzelt in der Nase (vgl. *DSdtB*, S. 92). Wichtiger als die räumlichen Parallelen ist allerdings, dass der Protagonist darin eigentlich unerwünscht ist (vgl. *DSdtB*, S. 92-94). Weiters wird das jeweilige Antiquariat von einer optisch schrulligen Figur geführt. Während Koreander als untersetzt und dick beschrieben wird, ist die Schreckse lang und dürr (vgl. *DSdtB*, S. 92). Beide Figuren entsprechen nicht den klassischen Schönheitsidealen, im Gegenteil. Somit wird über deren Körperlichkeit ihre Stellung im gesellschaftlichen Abseits unterstrichen.

Das Antiquariat ist in Bastians Traumwelt, Phantásien, gespiegelt, nämlich in der „BIBLIOTHEK DER GESAMMELTEN WERKE VON BASTIAN BALTHASAR BUX“ (*DuG*, S. 262). Die Bibliotheken ähneln sich zwar auf den ersten Blick, in einem zweiten Moment wird allerdings klar, dass die beiden Orte sehr unterschiedliche Erfahrungsräume für Bastian darstellen. Die anfängliche Ähnlichkeit speist sich vor allem durch die Enden des Raumes, die sich in beiden Fällen in Dunkelheit verlieren, und durch bis an die Decke gestapelte Bücher. Dass die Enden der Bücherreihen nicht sichtbar sind, kann als eine Metapher auf die Unendlichkeit des Wissens gewertet werden. In der Aufstellung der beiden Büchersammlungen zeigt sich allerdings gleichzeitig der größte Unterschied zwischen den beiden Räumen. Während sich nämlich das Antiquariat chaotisch und unsortiert präsentiert, ist die fiktive Bibliothek Bastians das genaue Gegenteil davon; die Bücher sind streng nach thematischen Schwerpunkten geordnet (vgl. *DuG*, S. 262).

Bastian rächt sich gewissermaßen durch die Erschaffung einer eigenen Bibliothek in Phantásien an Koreander und lebt hier seine Allmachtsfantasien aus. Seine uneingeschränkte

Macht zeigt sich bereits am Eingang, da er der einzige ist, der die Tür öffnen kann (vgl. *DuG*, S. 262). Gleichzeitig hat er allumfassenden Zugriff auf alle Bücher, da diese von ihm selbst stammen. Die „große, nicht zu übersehende Inschrift“ (*DuG*, S. 262) in der Mitte der Bibliothek ist ein weiteres Indiz dafür, dass dieser Erfahrungsraum auf eine Kränkung Bastians fußt. Am deutlichsten zeigt sich die Kluft zwischen Antiquariat und Bibliothek im Vergleich von Atréju und Herrn Koreander: Atréju ist „von Staunen und Bewunderung überwältigt“ (*DuG*, S. 262) und zeigt dies „mehr als deutlich“ (*DuG*, S. 262), während Herr Koreander sehr unfreundlich ist (vgl. *DuG*, S. 9). Das Antiquariat von Herrn Koreander und jenes der Schreckse ist düster und kaum einladend, Elinors Bibliothek in *TH* das Gegenteil davon:

Die Regale, in denen sie standen, dufteten nach frisch geschlagenem Holz. Sie reichten bis hinauf zu einer himmelblauen Decke, von der winzige Lampen wie angebundene Sterne hingen. Schmale Holztreppe, versehen mit Rollen, standen vor den Regalen, bereit, jeden begierigen Leser hinauf zu den oberen Borden zu tragen. Es gab Leseplatte, auf denen aufgeschlagene Bücher lagen, angekettet mit messinggoldenen Ketten. Es gab Glasvitrinen, in denen Bücher mit altersfleckigen Seiten jedem, der näher trat, die wunderbarsten Bilder zeigten. (*TH*, S. 48f.)

Die Bibliothek Elinors ist ein naturnaher Raum; hell, nach frischem Holz duftend und mit einer an den Sternenhimmel erinnernden Decke. Vor allem Letzteres drückt auch eine gewisse Verspieltheit und Kindlichkeit aus, wodurch die These untermauert wird, es handle sich bei den Büchern um einen Kinderersatz für Elinor. Elinor ist eine alleinstehende Frau, von der mehrfach angedeutet wird, dass sie in ihrem Leben viele Enttäuschungen erlebt hat:

Die Welt war furchtbar, grausam, mitleidslos, dunkel wie ein schlimmer Traum. Kein Ort zum Leben. Bücher waren der einzige Ort, an dem es Mitleid, Trost, Glück gab...und Liebe. Bücher liebten jeden, der sie aufschlug, schenkten Geborgenheit und Freundschaft und verlangten nichts dafür, gingen nie fort, niemals, selbst dann nicht, wenn man sie schlecht behandelte. (*TH*, S. 456)

Die Bücher in ihrer Bibliothek sind ihre Kinder, für die sie auch bereit ist, ihren Wohlstand zu opfern (vgl. *TH*, S. 45). Eine Annäherung an wirkliche Menschen ist für sie erst dann wieder möglich, als ihre Bibliothek von Capricorns Männern niedergebrannt wird (vgl. *TH*, S. 457).

DSdTB unterscheidet sich in seiner Darstellungsform der Bibliotheken stark von den anderen beiden Büchern: in den Buchhandlungen in Buchhaim regiert das Chaos, das Motiv der Bibliothek als Metapher auf die nicht mehr kategorisierbare vorhandene Menge an Wissen wird reproduziert: trotz der hochspezialisierten Antiquariate Buchhaims können nicht alle Bücher kategorisiert werden, vieles verrottet stattdessen in den Katakomben (vgl. *DSdTB*, S. 84). Die Buchhandlungen in *DSdTB* wären somit eigentlich in Stockers Sinne Orten der

Krise¹¹⁰, dagegen spricht allerdings die Beschreibung des bunten literarischen Treibens. In unsortierten Bücherhaufen wird „lustvoll gewühlt“ (*DSdTB*, S. 85), das Chaos wird zelebriert.

Als Konsequenz der Unkontrollierbarkeit des Wissens sind auch die Katakomben scheinbar unkontrolliert und allumfassend. Das Labyrinth, das die Leserschaft mit dem Protagonisten durchschreiten muss, besteht nämlich aus nichts anderem als einem endlosen Irrgarten aus Bücherregalen (vgl. *DSdTB*, S. 57). Es entsteht somit das Bild einer endlosen Bibliothek, deren gesammeltes Wissen überwältigend ist und buchstäblich in die Irre führt. Die Unordnung ist allerdings nur scheinbar, da auch den Katakomben eine inhärente Logik zugrunde liegt, die Bücher sind nämlich in einer chronologischen Reihenfolge geordnet. Je weiter die Leserschaft gemeinsam mit Mythenmetz in die Katakomben vordringt, desto tiefer taucht man auch in die Literaturgeschichte ein (vgl. *DSdTB*, S. 173). Die Katakomben sind somit von unten nach oben gewachsen. Auch die oberirdische Stadt Buchhaim ist eine Konsequenz dieses Wachstums, da sie erst dann entstand, als die Katakomben bis zu ihren Rändern gefüllt waren.

Katakomben und Antiquariate der Oberwelt sind somit zwei sehr unterschiedliche Formen der Büchersammlung in Moers Roman. Er führt schließlich noch eine dritte Form ein, die mehr an eine Bibliothek im klassischen Sinne erinnert: Die Bibliothek des Orm. Zu dieser bekommt der Protagonist erst am Ende seiner Heldenreise Zugang, wodurch auch hier wieder ein limitierter Zugang feststellbar ist. Wiederum ist die Tendenz des Autors offensichtlich, die kanonisierte Form von „guter Literatur“ zu kritisieren. Denn auch Mythenmetz hält sich für umfassend gebildet, kennt jedoch, als er die Bibliothek betreten darf, kaum ein Werk (vgl. *DSdTB*, S. 422). Verstärkt wird die Absicht Moers noch durch seinen Verzicht, für die Autor:innen in der Bibliothek des Orm Anagramme von realhistorischen Autor:innen zu verwenden, wie er es an anderer Stelle tut, sondern dass er vielmehr sämtliche Namen erfindet.

4.2.3 Das Buch selbst

Im folgenden Abschnitt werden Assoziationen erarbeitet, welche von den beschriebenen Büchern selbst abgeleitet werden können. Die Autor:innen hauchen den Büchern des Korpus beinahe menschliche Eigenschaften ein und personifizieren sie. Allerdings schaffen sie es nie, ihre eigene Materialität zu überwinden und zu tatsächlichen Personen zu werden. Am ehesten werden sie im Roman *DSdTB* in Form der *Lebenden Bücher* zu eigenen Lebewesen. Auch wenn diese lebendig werden, sind sie nicht in der Lage, eigene Emotionen zu empfinden oder diese

¹¹⁰ Vgl. Stocker: Schrift, Wissen und Gedächtnis, S. 284f.

auszudrücken, sondern bleiben auf einer niedrigen Stufe der Entwicklung stehen und können nicht als gleichwertige Figuren im Buch betrachtet werden: die Bücher erinnern eher an Insekten oder Reptilien als an Menschen (vgl. *DSdTB*, S. 343ff.).

Dass die Materialität von Büchern für diese selbst von größter Bedeutung ist, wird beispielsweise in *TH* daran deutlich, dass unter anderem Capricorn auf diese fixiert ist. Er erhofft sich durch die Vernichtung der physischen Bücher, auch die darin enthaltene Geschichte auszulöschen, um seine Machtposition in der primären Welt für immer beibehalten zu können. Die Art und Weise, wie Capricorn diese Geschichte auslöschen will, knüpft an die Bücherverbrennung der Nationalsozialisten an: die Bücher sollen dem Feuer übergeben werden. Somit wird ein historischer Topos bedient, der wie kaum ein anderer für die Auslöschung von unliebsamer Literatur in der jüngeren Vergangenheit steht.

Zu einer anderen, aber nicht weniger drastischen Form der Zensur kommt es auch in *DSdTB*. Der Schattenkönig steht sinnbildlich für das Produzieren und Verbreiten von „guter Literatur“. Dessen geniale Autorschaft wird ihm schlussendlich zum Verhängnis. Sinnbildlich wird er nämlich von Smeik selbst zu einem Buch gemacht, in dem dieser seine Haut mit lichtempfindlichem Papier ersetzt, das an der Sonne sofort zu brennen beginnt (vgl. *DSdTB*, S. 363). Die darauffolgende Verbannung vollendet schließlich die von Smeik herbeigeführte Zensur, da der Schattenkönig fortan als gefürchtetes Monster in der Unterwelt lebt.

Sowohl in *DSdTB* als auch in *TH* misslingt die versuchte Zensur. Capricorn berücksichtigt in seinen Plänen nicht die Instanz des Autors Fenoglio, die das letzte Wort über eine Geschichte hat. Dieses „letzte Wort“ ergibt sich daraus, dass Fenoglio die Figuren erschaffen hat und somit in allen Facetten kennt. Viele Details über die Figuren sind dabei auch nicht in *Tintenherz* aufgeschrieben, sie manifestieren sich aber dennoch. So trägt Basta beispielsweise stets lange Ärmel, weil sich auf seinen Armen viele Narben befinden – ein Detail, welches nie aufgeschrieben wurde und von dem nur Basta und Fenoglio wissen (vgl. *TH*, S. 324 f.). Weiters liegt es nur in Fenoglios Hand, die *Tintenwelt* umzugestalten. Dabei ist es allerdings essenziell, dass Fenoglio die Erzählung so umschreibt, dass es für die Figuren keine Möglichkeit gibt, sich gegen ihn zu wenden (vgl. *TH*, S. 505). Es ist eigentlich nicht in Fenoglios Interesse, seine Figuren zu töten:

Es senkte die Stimme zu einem Wispern, bevor er weitersprach: »Da gibt es so viele Fragen: Was, wenn der Schatten auf dich oder mich oder die Gefangenen losgeht, nachdem er Capricorn getötet hat? Und – gibt es wirklich nur die Lösung, Capricorn töten zu lassen? Was soll danach mit seinen Männern geschehen? Was mache ich mit denen?« (*TH*, S. 505)

Hier zeigt sich im Grunde, dass eine Erzählung ein Gleichgewicht braucht, um nicht im Chaos zu enden. Auch beim Umschreiben der Erzählung wird deutlich, dass die haptische Materialität des Buches nicht ignoriert werden kann. Fenoglio kann nämlich seine Figuren nicht nach Belieben herbeirufen oder in die *Tintenwelt* verbannen, sondern dies kann nur über eine schriftlich festgelegte Form erfolgen. Bücher sind somit sowohl auf ihre Autorschaft als auch auf ihre Materialität angewiesen, um als Bücher wahrgenommen zu werden.

Die Materialität des Buches ist in *DuG* weniger relevant, um als solches erkannt zu werden. Vielmehr ist die physische Erscheinung mit dem Vorhandensein eines Portals in die sekundäre Welt verknüpft. Nach seiner Rückkehr aus Phantasien verschwindet nämlich auch das Buch, und somit besteht für Bastian keine Möglichkeit mehr, dorthin zurückzukehren. Allerdings ist die Reise nach Phantasien nicht nur über das Buch, sondern auch über andere Wege möglich.

Durch das eigenständige und aktive Verschwinden des Buches wird mit der Passivität von Büchern gebrochen. Hierbei handelt es sich um eine weit verbreitete Erzählweise im untersuchten Korpus. In diesem werden Bücher anthropomorphisiert. An vielen Stellen in *Tintenherz* werden Büchern menschliche Eigenschaften zugesprochen: Mo, ein Buchbinder, wird von Meggie als *Bücherarzt* bezeichnet; versieht er ein Buch mit einem neuen Einband, so schneidert er ihnen „ein neues Kleid“ (*TH*, S. 22). Die Personifizierung zeigt sich auch in der den Büchern zugewiesenen Fähigkeit zu sprechen, zu sehen, sich zu bewegen und der Entwicklung eines eigenen Willens. Weiters können Bücher nicht nur Trost, sondern auch Mitleid und Liebe spenden (vgl. *TH*, S. 456). Somit sind die Eigenschaften von Büchern in *Tintenherz* sowohl körperlicher als auch auf seelischer Natur.

Die physischen Eigenschaften der Bücher führen zu einer Interaktion zwischen Leser:innen und Buch. Die Interaktion geht nicht einzig von der Leserschaft aus, indem Leser:innen ein Buch in die Hand nehmen und dieses konsumieren. Vielmehr versuchen Bücher in *TH* aktiv, Leser:innen in den eigenen Text zu locken (vgl. *TH*, S. 9). Meggie, die sich stark als Leserin identifiziert, hat im Roman den Eindruck, Bücher würden sie mit Versprechungen zu sich rufen (vgl. *TH*, S. 9). Bücher mit eigener Stimme sind die häufigste Art der Personifizierung in *TH*.

Im Roman *DSdTB* können Bücher nicht zu den Figuren sprechen. Gleichzeitig entscheidet sich Moers im Vergleich mit den anderen beiden Autor:innen für die stärkste Personifizierung von Texten. Dies geschieht wiederum über die Dichotomie von Ober- und Unterwelt. Bücher in der Oberwelt erinnern in ihrer Beschreibung oft an das passive Objekt, das Bücher auch in der Realwelt sind. Die einzige Personifikation, die in die Schilderung von

Büchern der Oberwelt eingewebt ist, findet sich bei den antiquarischen Beständen. Diese werden als *Träumende Bücher* bezeichnet, wovon sich auch der Name des Romans und der Übername der Stadt „Buchhaim“ ableiten. Die Antiquitäten werden als träumend bezeichnet,

weil sie aus der Sicht der Händler nicht mehr richtig lebendig und noch nicht richtig tot waren, sondern sich in einem Zwischenzustand befanden, der dem Schlafen ähnelte. Ihre eigentliche Existenz hatten sie hinter sich, den Zerfall vor sich, und so dämmerten sie vor sich hin, zu Millionen und Abermillionen in all den Regalen und Kisten, in den Kellern und Katakomben von Buchhaim. Nur wenn ein Buch von suchender Hand ergriffen und aufgeschlagen, wenn es erworben und davongetragen wurde, dann konnte es zu neuem Leben erwachen. Und das war es, wovon all diese Bücher träumten. (*DSdTB*, S. 32f.)

Während sich die Bücher an der Oberfläche also in einer Art Dornröschenschlaf befinden, sind die Bücher in den Katakomben wesentlich aktiver und selbstbestimmter. Dies zeigt sich vor allem bei den *Lebenden Büchern* und den *Gefährlichen Büchern*. *Lebende Bücher* sind dabei als tatsächliche Lebewesen zu verstehen, die in ihrer Gestalt an eine Mischung zwischen einem Buch und einem Insekt erinnern. Der eigenständige Charakter der Lebenden Bücher zeigt sich nicht nur darin, dass sie dem Schattenkönig folgen, sondern auch in einer ihnen innewohnenden Gefährlichkeit. So gerät beispielsweise der Protagonist Mythenmetz in eine Attacke der Lebenden Bücher (vgl. *DSdTB*, S. 342–346).

Die Gefährlichkeit für Leser:innen ist ein zentrales Merkmal der aktiven Bücher der Unterwelt bei Walter Moers. Dies eröffnet sich bereits im Vorwort, in dem explizit vor den Gefahren eines Buches gewarnt wird: „Ja, ich rede von einem Ort, wo einen das Lesen in den Wahnsinn treiben kann. Wo Bücher verletzen, vergiften, ja, sogar töten können.“ (*DSdTB*, S. 9) All die Gefahren finden sich später in den *Gefährlichen Büchern*, welche zwar theoretisch auch an der Oberfläche Buchhaims existieren können, uns allerdings nur in der Unterwelt begegnen. Die von diesen Büchern ausgehenden Gefahren sind unterschiedlich: sie können beispielsweise vergiften, hypnotisieren oder explodieren, sobald man sie aufschlägt. Auch gibt es sogenannte *Fallenbücher*, welche ihre Leser:innen auf irgendeine Weise töten oder zumindest schwer verletzen, sobald sie benützt werden:

Und angeblich konnte es sogar geschehen, daß ein Leser mit Haut und Haaren in einem *Gefährlichen Buch* verschwand und nie wieder gesehen wurde. Man fand dann nur noch den leeren Sessel, auf dem das aufgeschlagene Buch lag – in dem nun ein neuer Protagonist vorkam, der den Namen des Verschwundenen trug. (*DSdTB*, S. 167)

Der Topos des Buches als Falle findet sich auch bei den anderen beiden Autor:innen des Korpus. Als Bastian das Buch zum ersten Mal berührt, „hatte er das Gefühl, als schließe sich eine Falle, „daß mit der Berührung etwas Unwiderrufliches begonnen hatte und nun seinen Lauf nehmen würde“ (*DuG*, S. 10). Sowohl Moers als auch Ende greifen in ihren Texten auf den

Begriff der Falle zurück, um auf den fesselnden Charakter eines Buches zu verwiesen, das die Leserschaft nicht mehr loslassen wird.

Das Motiv des Buches als Falle findet sich auch in *TH*. Den Lockrufen von Büchern nachzugeben, kann durchaus den eigenen Untergang herbeiführen. Liest ein Mensch sich selbst oder jemand anderes in ein Buch hinein, wird der Text zur Falle, aus der man sich nur schwerlich befreien kann. Auch wenn eine Person aus einer Geschichte wieder befreit wird, so kann es doch passieren, dass sie in diesem Prozess einen Teil ihrer Identität verliert; Meggies Mutter kehrt beispielsweise ohne eigene Stimme aus der *Tintenwelt* zurück.

4.2.4 Der Prozess des Lesens

Trotz der sehr unterschiedlichen Ebenen, auf welchen der Korpus das Motiv des Buches verwendet, finden sich starke Gemeinsamkeiten in der Beschreibung des Prozesses des Lesens. Dieser wird in allen drei Fällen als sehr immersiv beschrieben. Bastian, der sich zum Lesen auf den Speicher seiner Schule zurückgezogen hat, scheint geradezu prädestiniert für diese intensive Form des Lesens, da seine Fantasie sehr lebhaft ist: „Wenn er sich selbst seine Geschichten erzählte, dann vergaß er manchmal alles um sich herum und wachte erst am Schluß auf wie aus einem Traum.“ (*DuG*, S. 26). Bastian wird hier, genau wie Meggie in *TH*, zu einer Projektionsfläche: die Fähigkeit, sich in die eigene Fantasie derartig zu vertiefen, ist die nostalgische Erinnerung erwachsener Autor:innen an eigene, kindlichen Leseerfahrungen.

Auch beim Lesen des Buches taucht Bastian schnell tief in die Erzählung ein. Als Voraussetzung für diese Immersion dient dabei die vermeintliche Tatsache, der Inhalt des Buches habe nichts mit der Realität zu tun: Bastian wird als eine Figur beschrieben, die in Büchern keine „alltäglichen Begebenheiten“ (vgl. *DuG*, S. 26) sucht und der es außerdem hasst, „wenn er merkte, dass man ihn zu was kriegen wollte“ (vgl. *DuG*, S. 26). Stattdessen ist es die Phantastik, welche ihn fasziniert. Diese Beschreibung ist von Bedeutung, da sie die Vorbehalte von Leser:innen gegenüber der Phantastik zum Erscheinungszeitpunkt des Buches aufgreift, welche allerdings im Laufe des Buches im besten Falle aufgelöst werden sollten. Gerade der phantastische Inhalt des Buches, welcher nicht in der Realität verwurzelt ist, lässt Bastian immer weiter in die Erzählung eintauchen und sorgt schließlich auch dafür, dass er seine eigenen Ängste überwindet und die Schwelle nach Phantasien bewusst übertritt. Die Reise durch Phantasien ist wiederum eine Reise zu sich selbst, welche schlussendlich auch die schwierige Realität Bastian außerhalb von Phantasien heilt. Somit wird phantastischer Inhalt von Literatur als eine Grundvoraussetzung dafür gezeigt, dass Leser:innen sich überhaupt erst

auf den immersiven, heilsamen Prozess des Lesens und des Schwelgens in der eigenen Fantasie einlassen.

Das intensive Eintauchen Bastians in die Erzählung zeigt sich anhand von zwei Stilmitteln. Einerseits reflektiert Bastian das Gelesene und sucht nach Verbindungen zu seinem eigenen Leben: als die Kindliche Kaiserin und ihre Bedeutung für Phantasien zum ersten Mal beschrieben wird, denkt Bastian beispielsweise über den Verlust seiner eigenen Mutter nach. Die Assoziation entsteht dabei dadurch, dass der mögliche Tod der Kindlichen Kaiserin als fatales Ereignis beschrieben wird, welches den Untergang der Welt besiegeln würde. Auch wenn Bastian und sein Vater nach dem Tod der Mutter weitergelebt haben, ist das Verhältnis zwischen den beiden komplett erkaltet (vgl. *DuG*, S. 34f.). Als Atréju in die Erzählung eingeführt wird, denkt Bastian sofort über die Unterschiede zwischen sich und Atréju nach (vgl. *DuG*, S. 44). Darüber hinaus geht Bastian schnell dazu über, die Taten von seinem Vorbild Atréju zu imitieren, indem er beispielsweise erst dann isst, sobald es auch Atréju in der Erzählung tut.

Die Immersion zeigt sich zweitens auch in Bastians körperlichem und sensorischem Empfinden. Als Atréju von der Spinne Ygramul gebissen wird, fühlt auch er, „als ob er selbst Ygramuls Gift in seinem Körper hätte“ (*DuG*, S. 73), und er bildet sich teilweise ein, in der Erzählung vorkommende Gerüche selbst wahrnehmen zu können (vgl. *DuG*, S. 89).

Symbolträchtig ist auch die wiederholte Unterbrechung der Lektüre Bastians durch die Turmuhr in seiner Nähe. Der Junge, welcher sich aufgrund mangelnder Alternativen auf den Speicher seiner Schule zurückgezogen hat, wird durch das Läuten der Glocke – die Turmuhr ist zugleich Schulglocke – immer wieder aus dem Lesefluss geworfen und an das streng getaktete Leben seiner Realität erinnert. Diese Reglementierung besteht im Falle Bastians aus seinem kafkaesk anmutenden Schulalltag: der Naturkundeunterricht besteht aus dem „Aufzählen von Blütenständen und Staubgefäßen“ (*DuG*, S. 26), Geschichte aus „Jahreszahlen von Schlachten, die Geburtsdaten und Regierungszeiten irgendwelcher Leute“ (*DuG*, S. 38) und Erdkunde ebenfalls aus dem Aufzählen von Banalitäten wie Nebenflüssen und Einwohnerzahlen (vgl. *DuG*, S. 49). Durch diese Gegenüberstellung des vom Nichts befallenen Phantásiens und des tristen (Schul)Alltages des Protagonisten wird sowohl der pathologische Charakter von Primär- als auch Sekundärwelt unterstrichen.

Auch in *TH* ist der Prozess des Lesens zentral. Durch das Lesen wird nämlich die Grenze der primären und sekundären Welt aufgeweicht. Hierdurch wird das Lesen zu einem besonders emotionalen und immersiven Erlebnis für die lesende Figur. Das Maß dieser Immersion bewegt sich auf einem breiten Spektrum. Dieses reicht vom Wahrnehmen eines leichten Geruches,

welchen Meggie beim ersten eigenen Vorlesen vernimmt (vgl. *TH*, S. 269), bis hin zur Veränderung der Wirklichkeit. Das Lesen bekommt somit in *TH* nicht nur eine immersive, sondern auch eine realitätskonstituierende Komponente.

Betont wird in *TH* stets auch der soziale Aspekt des Lesens. Hierdurch grenzt sich der Roman deutlich von *DuG* ab. Während sich Bastian auf dem Speicher seiner Schule sozial isoliert, entfaltet sich die gesamte Magie des Lesens in *TH* erst im Kollektiv. Gleichzeitig kommt es in *TH* nicht zu einer Persönlichkeitsentwicklung der Protagonistin, wie sie in *DuG* beschrieben wird. Bastian wächst und heilt gleichzeitig durch seinen Leseprozess, während Meggie vom Anfang bis zum Ende des Romans ohne größere Veränderungen beschrieben wird. Dies ist ohne Zweifel auf den sozialen Aspekt des Lesens und auf das Vorlesen zurückzuführen. Das Vorlesen stellt für die Zuhörerschaft einen magischen Moment dar und kann diese in einen verzauberten Zustand versetzen. Aufgrund der geteilten Leseerfahrung ist es aber nicht möglich, eine ähnliche Persönlichkeitsentwicklung zu durchlaufen, wie wenn derselbe Text allein gelesen wird. Ein wesentlicher Aspekt der Bewusstseinsbildung und Persönlichkeitsentwicklung Bastians ist nämlich die Projektion seiner eigenen Gedanken auf Phantasien. Die aus der Literatur gespeiste Fantasie Bastians ist für die Heldenreise fundamental. Offensichtlich räumt der Autor Ende der Entwicklung einer eigenen Fantasie durch das Lesen einen hohen Stellenwert ein. Dasselbe kann nicht über Funkes Text gesagt werden. In diesem spielt eine persönliche Fantasie Meggies oder irgendeiner anderen Figur keine Rolle. Deshalb kann sie sich durch das Lesen auch nicht weiterentwickeln.

DSdTB vereint in sich Elemente von *TH* und *DuG*. Dies geschieht beispielsweise insofern, als dass alle Figuren, welche das Manuskript des Schattenkönigs lesen, an den gleichen Stellen dieselben emotionalen Reaktionen zeigen (vgl. *DSdTB*, S. 26–29, 52, 108). Somit wird das universelle Leseerlebnis, welches eigentlich nur in einer Gemeinschaft erzeugt werden kann, auf die einzelne Person übertragen. Im Falle des Manuskripts ist dies damit zu erklären, dass es sich hierbei um einen perfekten Text handelt. Im Roman wird aber auch der gemeinschaftliche Aspekt des Lesens durch die Darstellung der Buchlinge betont. Diese tragen sich nämlich immer wieder kurze Textpassagen gegenseitig vor. Dabei wird nicht nur auf den Text geachtet, sondern auch auf die Vortragsweise. Darüber hinaus ist es eine Besonderheit bei Moers, dass der Akt des Lesens einem Grundbedürfnis gleichgesetzt wird, die Buchlinge ernähren sich nämlich vom Lesen (vgl. *DSdTB*, S. 265). Zwar ist das Lesen im Falle der Buchlinge eine Notwendigkeit, gleichzeitig allerdings immer mit großem Genuss verbunden.

5. Intertextualität im Textkorpus

5.1 Theoretischer Hintergrund

Anders als im ersten Kapitel dieser Arbeit, in welchem das Motiv des Buches auf einer konkreten Ebene beleuchtet wurde, soll es in diesem Kapitel abstrakter werden, indem nach Verweisen auf real existierende Bücher im Textkorpus gesucht wird. Bevor es zu dieser Analyse kommt, werden jedoch zwei theoretische Grundlagen geklärt. Einerseits wird erklärt, auf welchen Begriff von Intertextualität zurückgegriffen werden wird. Andererseits soll im theoretischen Teil aber auch auf die Crossover-Literatur eingegangen werden. Dieser Begriff ist grundlegend für ein Verständnis einer möglichen Intention hinter intertextuellen Verweisen in der KJL. Diese Intention wird im analytischen Abschnitt dieses Kapitels zwar genau herausgearbeitet werden, allerdings erschöpft sich die Analyse nicht darin. Die intertextuellen Verweise sind nämlich auch Teil des philosophischen Gesamtkonzeptes, drücken Kritik aus oder sollen belustigen.

Die vielen biblischen Verweise innerhalb von *DuG* fungieren einerseits als Metapher für die heilende Kraft der kindlichen Fantasie, stellen aber gleichzeitig auch eine Kritik an Bastians Hochmut dar. Der Text verfügt auch über andere intertextuelle Verweise, welcher allerdings nie gekennzeichnet werden. Aus anderen Texten Entlehntes wird als selbstverständlicher Teil der traumartigen Fantasielandschaft Phantásiens präsentiert, sodass deren kollektiver Charakter unterstrichen wird. In *TH* sind intertextuelle Verweise aller Art präsent. Einerseits sollen diese den bibliophilen Charakter einiger Figuren unterstreichen, andererseits können sich aber auch als Kommentar auf das Autor:innenverständnis der Postmoderne verstanden werden. In *DSdTB* dienen intertextuellen Verweise vor allem satirischen Zwecken.

5.1.1 Die Crossover-Literatur

Laut des deutschen Germanisten Hans-Heino Ewers beschreibt die Crossover-Literatur eine KJL, die „gleichzeitig auch als Lektüreangebot für Erwachsene“¹¹¹ angesehen werden kann. Erwachsene wurden und werden jedoch nicht erst seit Aufkommen der Crossover-Literatur beim Verfassen von kinder- und jugendliterarischen Texten mitgedacht. Dies ist der Tatsache geschuldet, dass KJL auf Vermittler:innen¹¹² angewiesen ist. Diese Tatsache wird in

¹¹¹ Vgl. Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in die Grundbegriffe der Kinder- und Jugendliteraturforschung. München: Fink ²2012, S. 58.

¹¹² Erziehungsberechtigte, Lehrpersonen, Buchhändler:innen, Rezensent:innen, usw.

der Literaturwissenschaft mit dem Sachbegriff der Doppeladressierung bezeichnet. Ewers führt dies folgendermaßen aus:

Ein kinder- und jugendliterarischer Text darf sich auf erwachsene Vermittler denn auch nicht in der Weise einstellen, dass er vorrangig deren eigene Lesebedürfnisse befriedigt. Es ist vielmehr entscheidend, dass er deren grundlegenden Vorstellungen von geeigneter Kinder- und Jugendlektüre entspricht. Sollte dies der Fall sein, sind die Vermittler bereit, den Text zu empfehlen oder direkt an Kinder und Jugendliche weiterzuleiten, selbst wenn er für sie selbst nur von geringem Reiz sein sollte.¹¹³

Von diesem Anspruch löst sich Crossover-Literatur. In ihr werden Erwachsene nicht auf eine Vermittler:innenrolle beschränkt, sondern vielmehr als eigenständige Rezipient:innen beim Schreiben mitgedacht. Es handelt sich somit bei Crossover-Literatur nicht mehr nur um doppel- sondern auch um mehrfachadressierte Texte.

Das Phänomen Crossover ist sicherlich eines, welches nicht getrennt von den finanziellen Interessen von Verlagen und Buchhandlungen betrachtet werden kann, werden doch Crossover-Bücher beispielsweise durch getrennte Ausgaben von Texten gezielt an Jugendliche und Erwachsene herangetragen, wodurch Verlage eine Verkaufsmaximierung zu erlangen versuchen.¹¹⁴ Der finanzielle Erfolg vieler Crossover-Texte ist allerdings nicht nur auf eine rein kommerzielle Vermarktung zurückzuführen, sondern liegt in der textuellen Struktur der Bücher begründet.¹¹⁵ Lena Hoffmann widmete sich in ihrer Monographie *Crossover. Mehrfachadressierung in Text, Markt und Diskurs*¹¹⁶ der Analyse ebendieser textuellen Strukturen. Sie stellte die These auf, dass die von ihr untersuchten Crossover-Bücher über eine „Oberflächenstruktur“ und eine darunter liegende „Tiefenstruktur“ verfügen. Die Oberflächenstruktur wird als eine leicht verständliche Ebene des Textes beschrieben, während die Tiefenstruktur schwieriger zu erfassen ist.¹¹⁷ Am Beispiel von *DuG* zeigt sich dies deutlich: die Oberflächenstruktur der Erzählung ist, dass ein Junge durch ein Buch in eine fremde Welt gelangt, aus der er erst nach dem Meistern verschiedener Hürden wieder herausfindet. Die Tiefenstruktur ist weitaus komplexer, da sie stark auf intertextuelle Verweise, aber auch philosophische Überlegungen zur Macht der Phantastik beruht. Gleichzeitig lehnt Hoffmann lehnt die zuweilen vorgebrachte Abwertung der Oberflächenstruktur von Crossover-Texten als banal ab.¹¹⁸

Sie beschreibt weiters, dass Crossover-Texte über eine starke, inhaltliche Spannung verfügen. Zwar gibt Hoffmann selbst zu, dass die Erzeugung von Spannung ein literarisches

¹¹³ Ewers: Literatur für Kinder und Jugendliche, S. 57.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 60.

¹¹⁵ Vgl. Hoffmann: Crossover, S. 23.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 182-193.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 184.

Verfahren ist, welches nur schwer zu erklären ist, allerdings findet sie dennoch zwei Erklärungsansätze. Einerseits benötigt Spannung Hoffmann zufolge eine emotionale Nähe zu den Figuren von Seiten der Leser:innen. Diese emotionale Nähe wird beispielsweise durch die Schilderung der tragischen Lebensumstände von Figuren erzeugt.¹¹⁹ Sie hebt außerdem die Bedeutung der immersiven Qualität eines Texten für dessen Fähigkeit, Spannung zu erzeugen, hervor. Immersion wird dabei gerade durch die bereits beschriebene, einfach zugängliche Oberflächenstruktur möglich. Durch die hier wiedergegebenen, den Leser:innen oftmals bereits bekannten Motivkonstellationen, werden Rezipient:innen sanft an den Text herangeführt. Die Tiefenstruktur der Texte, welche wiederum schwieriger zugänglich ist, weckt im zweiten Moment länger andauerndes Interesse bei der Leserschaft.¹²⁰ Hoffmann konkretisiert das Konzept der Spannung im Crossover-Texten weiter und stellt dabei fest, dass in dieser Literaturform vor allem die spannungserzeugenden Formen *mystery* und *suspense* gebraucht werden. *Suspense* beschreibt dabei eine zukunftsorientierte Form der Spannung: gleich zu Beginn der Erzählung wird evident gemacht, dass eine Gefahrensituation auf den/die Protagonist:in zukommt, welche es abzuwenden gilt. *Mystery* ist hingegen ein vergangenheitsorientiertes Prinzip, da in diesem Fall ein Unrecht, ein Verbrechen oder Ähnliches, welches sich in der Vergangenheit zugetragen hat, aufgeklärt werden muss.¹²¹ Im Falle von *DSdTB* wird beispielsweise mit *suspense* gearbeitet. Dem Text wird nämlich eine ausführliche Warnung vorangestellt, dass die Handlungsorte der Erzählung überaus gefährlich wären: „Nur wer wirklich bereit ist, [...] sein Leben aufs Spiel zu setzen, um an meiner Geschichte teilzuhaben, der sollte mir zum nächsten Absatz folgen.“ (*DSdTB*, S. 9)

Hoffmann beschreibt weiters, dass vor allem den ersten Sätzen von erfolgreicher Crossover-Literatur große Bedeutung zuzuschreiben ist: diese Sätze müssen möglich eingänglich sein. Ihre These ist, dass Eingänglichkeit vor allem durch die Angabe konkreter Informationen erzeugt wird. Sie gibt hier als Beispiel den Einstieg von *Krabat* wieder, in welchem in einer halben Seite bereits die gesamte Ausgangslage des Protagonisten beschrieben wird.¹²² Die gegebenen Informationen sollen den Text greifbarer machen, weshalb sie oftmals auch verschiedene Sinne ansprechen. Besonders anschaulich zeigt sich dies im ersten Satz des Bestsellers *Tschick*, welchen Hoffmann zitiert: „Als erstes ist da der Geruch von Blut und Kaffee“.¹²³ Auch diese eingängigen Sätze mit konkreten Informationen finden sich in allen drei

¹¹⁹ Vgl. Hoffmann: Crossover, S. 187.

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 195.

¹²¹ Vgl. ebd., S. 197f.

¹²² Vgl. ebd., S. 208.

¹²³ Ebd. S. 210f.

Büchern des Korpus. *TH* beginnt beispielsweise mit dem Satz „Es fiel Regen in jener Nacht, ein feiner, wispernder Regen.“ (*TH*, S. 9). Leser:innen werden mit diesem Satz in eine konkrete, ihnen bekannt und dadurch auch eingängige Situation geholt.

Hoffmann geht außerdem auf die Verwandtschaft von Crossover-Literatur und Populärem Realismus ein. Zwischen den beiden Genres gibt es insofern Überschneidungen, als dass beide mit ihren textuellen Strategien an verschiedene literarische Formen anknüpfen: „Der Populäre Realismus ist nicht nach einer Gleichzeitigkeit von Kinder- und Jugend- und Allgemeinliteratur ausgerichtet, sondern nach einer Gleichzeitigkeit von Unterhaltung und bildungsbürgerlichem Anspruch“. ¹²⁴ Beiden literarischen Formen ist also zu eigen, dass sie über eine leichter und einer schwerer zugänglichen Textebene verfügen. Hoffmann kritisiert in diesem Zusammenhang die andersartige Wertung von Crossover-Literatur und Populärem Realismus im Feuilleton: während Crossover-Werke oft trotz hoher Verkaufszahlen ausgeblendet werden, werden Werke des Populären Realismus durchaus besprochen. Diesen Missstand erklärt sie mit der latenten Geringschätzung von Büchern, welche auch von Kinder und Jugendlichen rezipiert werden können. ¹²⁵

Mit dieser Geringschätzung und der damit zusammenhängenden Notwendigkeit von Crossover-Autor:innen, ihren literarischen Hintergrund unter Beweis zu stellen bringt Hoffmann auch das Phänomen der Genrehybridität in Verbindung. Sie stellt fest, dass Crossover-Texte zumeist an verschiedene, zum Erscheinungszeitpunkt populäre Genres anknüpft. Sie nennt in diesem Zusammenhang wieder als Beispiel *Tschick*: nicht nur ist das Buch Kinder- und Jugend- und Allgemeinliteratur, sondern „Abenteuerroman, Coming-of-Age-Geschichte und/oder Roadnovel“ ¹²⁶. Die Genrehybridität liegt im Falle von Crossover-Literatur durchaus nahe, auch durch sie kann eine breitere Leser:innenschaft gewonnen werden. Sie liegt außerdem nahe, da das Genre der Crossover-Literatur bereits durch seine generationenübergreifende Adressierung irritiert. Die Anknüpfung an verschiedene Genres wird außerdem als Methode genutzt, um das eigene künstlerische Können, welche im Falle von Crossover-Autor:innen teilweise in Frage gestellt wird, zu demonstrieren: „Über diesen Weg beweisen Autor_innen souveränen Umgang mit Genrekonventionen, stellen ihre literarische Überlegenheit geradezu heraus, wenn sie mit diesen Traditionen spielerisch umgehen, sie irritieren und brechen können.“ ¹²⁷ Am klarsten zeigt sich die Genrehybridität im Falle des

¹²⁴ Hoffmann: *Crossover*, S. 215.

¹²⁵ Vgl. ebd., S. 219; vgl. Lemke, Gerrit: »Hier fängt die Geschichte an.« Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents. In: Lemke, Gerrit (Hg.): *Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents*. Göttingen: V&R unipress 2011, S. 16.

¹²⁶ Hoffmann: *Crossover*, S. 221.

¹²⁷ Ebd., S. 222.

Korpus anhand von *DSdTB*. Der Roman ist humoristischer Nonsens, Schelmenroman und Krimi.

Ein weiteres Merkmal, welches Hoffmann in der Crossover-Literatur hervorhebt, ist die Metaisierung der Erzählung, genauer gesagt Metanarration und Metafiktion. Die Metanarration ist dabei ein Fachbegriff, welcher den Akt des Erzählens innerhalb der Erzählung thematisiert. Konkret wird dabei eine Illusion durch eine fiktive Erzählinstanz erzeugt. Diese Erzählinstanz kommentiert durchaus auch das eigene Erzählen und kann in einen fingierten Austausch mit den Leser:innen treten.¹²⁸

Auch den Einbau einer metanarrativen Ebene bringt Hoffmann mit dem Versuch, das eigene literarische Können unter Beweis zu stellen, in Verbindung. Diese Ebene sorgt nämlich für eine subtile Durchbrechung des immersiven Leseflusses, welche nur für geübte Leser:innen, also für erwachsene Leser:innen von Crossover-Literatur, spürbar ist. Durch das Einbauen dieser Metaebene wird eben dieser Lesergruppe, welcher von gesellschaftlicher Seite das eskapistische Lesen oftmals nicht mehr zugestanden wird, eine Lektürelegitimation geboten.¹²⁹

Auch die Metafiktion stellt eine Lektürelegitimation dar. Sie beschreibt das literaturästhetische Verfahren von Texten, welche „durch den Einbezug einer höheren textlogischen Ebene den fiktiven Status des Textes sowie die Möglichkeiten von Fiktion reflektiert“¹³⁰. Hoffmann hebt dabei vor allem die Bedeutung jener metafiktionalen Elemente von Crossover-Büchern hervor, welche das Verhältnis von kindlichen Leser:innen und Buch hervorheben. Einerseits haben diese Beschreibungen eine didaktische Ebene, da sie das Lesen fördern, gleichzeitig sollen Erwachsene an die intensiven Lektüreerfahrungen ihrer eigenen Kindheit und Jugend erinnert werden.¹³¹ In diesem Zusammenhang sind Bastian und Meggie als ebensolche Identifikationsfiguren im Korpus zu nennen.

Die vorletzte Eigenschaft, welche Hoffmann als gemeinsamen Nenner von Crossover-Literatur nennt, ist das Einbauen von intertextuellen Verweisen. Ähnlich wie die bereits beschriebene Oberflächen- und Tiefenstruktur, eröffnen auch die eingebauten intertextuellen Verweise breitere Möglichkeiten der Diversifizierung der Adressat:innen. Durch die intertextuellen Verweise wird innerhalb von Crossover-Literatur eine „Hierarchisierung des Wissens“ erzeugt, welche zu Gunsten von erwachsenen Leser:innen ausfällt und diesen wiederum als Lektürelegitimation dient.¹³² Auch diese kommen im Korpus mit auffallender

¹²⁸ Vgl. Hoffmann: Crossover, S. 268f.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 280.

¹³⁰ Ebd., S. 282.

¹³¹ Vgl. ebd., S. 283.

¹³² Vgl. ebd., S. 303-314.

Dichte vor. So beginnt beispielsweise in *TH* jedes Kapitel mit einem längeren Zitat aus kanonischen Werken der KJL, gelegentlich auch aus kanonischer Allgemeinliteratur. In der Crossover-Literatur wird also über das der KJL inhärente Verfahren der Doppeladressierung¹³³ hinausgegangen, angestrebt wird stattdessen die sogenannte Mehrfachadressierung.

Wie die Ausführung zu Crossover-Literatur zeigten, steht das literarische Genre in einer engen Verbindung zum Motiv des Buches im Buch. Die Darstellung des Akts des Lesens und die damit in Verbindung stehenden philosophischen Überlegungen, das Auftreten einer kommentierenden Erzählinstanz, die teilweise auch direkt mit den Leser:innen spricht, die Darstellung kindlicher oder jugendlicher lesender Figuren und eben auch das Vorkommen verschiedensten intertextueller Verweise sind als eine Strategie der Mehrfachadressierung zu bewerten. Die mehrfachadressierte Textstruktur ist dabei einerseits mit Sicherheit wirtschaftlich motiviert, andererseits sollen sie aber auch als eine Methode der Darstellung des eigenen künstlerischen Könnens gewertet werden.

5.1.2 Die Transtextualitätstheorie von Gérard Genette

Um die intertextuellen Verweise im Primärtextkorpus adäquat analysieren zu können, soll nun die gewählte Theorie, welche der Analyse zugrunde liegt, vorgestellt werden. Verwendet wird die Theorie der Transtextualität von Gérard Genette. Grundaussage der Theorie Genettes ist es, dass jeder Text auf einer sogenannten „zweiten Stufe“ angesiedelt ist. Genette nutzt zur Erläuterung dieses Prinzips die Metapher der Palimpsests – „antike, auch mittelalterliche Manuskriptseiten, die abgeschabt oder abgewaschen wurden, damit sie danach wieder neu beschriftet werden konnten“¹³⁴, welche aber immer noch Spuren der Vorgängertexte durchscheinen lassen.¹³⁵ Genau wie Palimpseste, weisen also auch literarische Texte Spuren von Vorausgegangenem auf.

Genette definiert fünf Arten von transtextuellen Beziehungen: Intertextualität, Paratextualität, Metatextualität, Hypertextualität und Architextualität. Diese Beziehungen sind unterschiedlich konkret und teilweise sehr abstrakt. So beschreibt die Architextualität lediglich das Verwenden eines bestimmten Formates, beispielsweise jenes der Komödie oder Novelle.¹³⁶ Der Grund, weshalb dieses Kapitel nun aber „Intertextualität im Textkorpus“ und nicht

¹³³ Vgl. Hoffmann: Crossover, S. 61.

¹³⁴ Berndt, Frauke, Lily Tonger-Erk: Der Text als Palimpsest (Gérard Genette). In: Berndt, Frauke, Lily Tonger-Erk (Hg.): Intertextualität. Eine Einführung. O.O.: Erich Schmidt Verlag 2013 (Grundlagen der Germanistik 53), S. 112.

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 112.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 123.

„Transtextualität im Textkorpus“ heißt ist, dass dieses Kapitel sich auf die Analyse der intertextuellen Verweise fokussieren wird, dabei aber dennoch mit den Begrifflichkeiten Genettes arbeiten wird. Dieser teilte intertextuelle Verweise in drei Kategorien ein, nämlich in das Zitat, das Plagiat und die Anspielung. Die Grenze zwischen Plagiat und Zitat ist dabei fließend: auch wenn eine Entlehnung aus einem anderen Text grundsätzlich markiert sein muss, um als Zitat zu gelten, entscheiden letzten Endes Leser:innen darüber, ob eine nicht-sachgemäß markierte, aus einem anderen Text entlehnte Textstelle ein Zitat oder ein Plagiat ist.¹³⁷ Die dritte Kategorie der intertextuellen Verweise ist die Anspielung, welche weniger explizit und weniger wörtlich als Zitate und Plagiate sind.¹³⁸

Das Verwenden der Theorie von Genette scheint aus mehreren Gründen für dieses Kapitel angemessen. Es handelt sich hierbei um eine Theorie, welche die Möglichkeiten des Verweises eines Textes auf einen anderen zwar sehr komplex beschreibt, aber in den Definitionen auch präzise ist. Weiters zieht Genette in seiner Theorie keine klare Grenze zwischen Zitat und Plagiat, sondern überlässt es den Leser:innen zu beurteilen, worum es sich im konkreten Fall handelt. Da viele intertextuellen Verweise in *DSdTB* und *DuG* zwischen Plagiat und Zitat oszillieren, scheint die Theorie weiters angemessen für die Analyse.

Abschließend sei noch gesagt, dass bei der Analyse nur intertextuelle Verweise auf andere literarische Werke und/oder gängige Motivkonstellationen der Literatur und keine Verweise auf Kunst anderer Art, beispielsweise bildende Kunstwerke, berücksichtigt wurden. Grund hierfür ist, dass sich diese Masterarbeit mit dem Motiv des Buches im Buch beschäftigt. Zwar sehen Intertextualitätstheorien es häufig vor, eine sehr weite Definition von „Text“ zu verwenden, sodass auch Verweise auf Kultur, Politik, Bildende Kunst und weiteres auch intertextuell (oder in Falle von Genette transtextuell) gelesen werden, allerdings scheint es in Anbetracht des Themas dieser Arbeit sinnvoll, den Textbegriff auf Lyrik, Epik und Dramatik zu begrenzen.

¹³⁷ Vgl. Berndt, Tonger-Erk: Der Text als Palimpsest, S. 114f.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 116.

5.2 Analyse

5.2.1 „Wie sie erklärten, stammte es von einem Phantásienreisenden aus längst vergessenen Tagen“¹³⁹

DuG ist nicht nur in ihrer Selbstreflexivität, sondern auch Komplexität der im Text vorkommenden intertextuellen Anspielungen bemerkenswert. Diese Anspielungen sind dabei bis auf eine Textstelle (vgl. *DuG*, S. 273) nicht gekennzeichnet und teilweise so flüchtig, dass sie vielen Leser:innen entgehen. So wird beispielsweise beiläufig erwähnt, dass im Garten des Elfenbeinturmes ein Phönix unter einer blauen Glockenblume nistet (vgl. *DuG*, S. 27), ein Symbol für Endes Rückbesinnung auf die Romantik¹⁴⁰, mit welchem er bereits in *Momo* arbeitete. Mit derartigen Verweisen werden vor allem erwachsene Leser:innen angesprochen, wodurch die bereits beschriebene Hierarchisierung von Wissen¹⁴¹ erzeugt wird. Seite an Seite mit diesen komplexen, kleinteiligen Verweisen stehen allgemeinere Anspielungen, welche auch einer jüngeren Leser:innenschaft offenstehen. Beispielhaft kann hierfür der Drache Smärg stehen, welchen Bastian für den Helden Hynreck erfindet (vgl. *DuG*, S. 265) und der in seiner Namensgebung eine klare Anspielung an J. R. R. Tolkiens Smaug ist.

Diese mehrfachadressierte Textstruktur erklärt sich bei der Berücksichtigung der dem Buch inhärenten Logik: Phantásien ist eine Sammlung aller jemals gedachter, kreativer Gedanken. Ende äußert sich dazu folgendermaßen:

[...]Phantasien ist nicht die Schöpfung eines Menschen. Es ist im Grunde die Schöpfung aller Menschen. Es ist die Welt des Imaginären, die Welt der Dichtung. Sie gehört eigentlich allen Menschen an. Was je Menschen erfunden, erdichtet und erträumt haben, das ist Phantasien.¹⁴²

Gleichzeitig erleben Leser:innen Phantásien ab der zweiten Hälfte des Buches aus der Perspektive eines Kindes, welches seine Reise und die Erlebnisse auf dieser Reise durch seine eigenen Wünsche, aber auch durch seine eigene Fantasie steuert. Da Bastians Fantasie durch die vielen Bücher, die er gelesen hatte, erst gewachsen war, besteht auch Bastians Fantasielandschaft aus einer Mischung aus eigenen Gedanken und Gelesenem. Aus diesem Grund wurde Ende zum Teil vorgeworfen, seine Figuren seien schon aus anderen Werken

¹³⁹ *DuG*, S. 273.

¹⁴⁰ Auch andere poetologische Bilder Endes verweisen auf die Romantik, nämlich das Labyrinth, das Ei und der Spiegel. Vgl. Friedrich: Die Poetik der *Unendlichen Geschichte*, S. 33.

¹⁴¹ Vgl. Hoffmann: Crossover, S. 329.

¹⁴² Bondy, Barbara, Barbara von Wulfen, Hans Heigert: Gespräch mit Michael Ende. In: Süddeutsche Zeitung vom 15.3.1981.

bekannt. Ende stritt dies nicht ab, sondern bezeichnete diese Tatsache sogar als selbstverständlich, da sich Bastians Fantasie natürlich auch aus Gelesenem speise.¹⁴³

Das Verfassen der Erzählung seitens Bastian folgt also dem Prinzip des „reproduktiven Lesens“ von Julia Kristeva. Dieses beschreibt die Theorie, dass die eigene Textproduktion eng mit der persönlichen Lesebiographie verknüpft ist. Diese Verknüpfung kann dabei so intensiv sein, dass das eigene Schreiben nur ein Reproduzieren von bisher Gelesenem ist.¹⁴⁴

Auch wenn es sich bei *DuG* um einen Text handelt, dessen Mehrfachadressierung sich aus der Beschaffenheit des Handlungsortes speist, ist diese nicht der einzige mögliche Grund für die Fülle an intertextuellen Verweisen. Diese sind mit Sicherheit auch ein Produkt des Wunsches Endes, sich in der Öffentlichkeit als ein Autor anspruchsvoller und ernstzunehmender Literatur zu positionieren.

Ende widmete sich der Schriftstellerei nachdem seine Karriere im Theater scheiterte.¹⁴⁵ Auch wenn Ende Zeit seines Lebens der phantastischen Literatur, die auch von Kindern und Jugendlichen rezipiert werden kann, verpflichtet blieb, kränkte ihn dennoch bis zum Schluss die Geringschätzung für phantastische KJL - welche bis heute in Teilen besteht, allerdings vor allem in den 80er Jahren nicht zu leugnen ist.¹⁴⁶ Vor allem in seinem Essay *Gedanken eines zentraleuropäischen Eingeborenen*¹⁴⁷ wird seine Verbitterung über den damaligen status quo der Literaturwelt deutlich:

Ich bin ein Primitiver aus dem zentraleuropäischen Reservat. [...] Nun gibt es innerhalb unseres Reservats noch eine besondere Enklave, die von jenen Missionaren gehaßt wird wie die Pest, weil selbst die Gutwilligsten unter ihnen die Hoffnung aufgegeben haben, den Geist der Finsternis aus ihr zu vertreiben. Diese Enklave heißt «das phantastische Kinderbuch». Es handelt sich da um eine Gegend, in der sich sozusagen zwei Gegenden überlappen, nämlich das jener eben schon «unberührbaren» Literatur mit der phantastischen Literatur, die ja zwar ganz ganz generell als eskapistisch und daher wertlos gilt, die aber noch immerhin als Kuriosum zur Kenntnis genommen wird [...]¹⁴⁸

Somit ist klar, dass die intertextuellen Verweise sowohl als ein Produkt des Konzeptes von Phantasien, als auch als ein Produkt von Michael Endes Wunsch, sich in der Öffentlichkeit auf eine bestimmte Weise zu präsentieren, zu lesen ist.

¹⁴³ Vgl. Hocke, Roman: Von dem Zauberbuch, das die Welt eroberte. Eine kleine Entstehungsgeschichte. Nachwort von Roman Hocke. In: *DuG*, S. 436.

¹⁴⁴ Berndt, Frauke, Lily Tonger-Erk: Von der Dialogizität zur Intertextualität. In: Berndt, Tonger-Erk: Intertextualität, S. 39.

¹⁴⁵ Vgl. Friedrich: Die Poetik der *Unendlichen Geschichte*, S. 32.

¹⁴⁶ Vgl. Hoffmann: Michael Endes Selbstinszenierung als literarischer Granzgänger. In: Boyken, Scholz: Michael Ende - Poetik und Positionierungen, S. 127f.

¹⁴⁷ Vgl. Ende, Michael: Gedanken eines zentraleuropäischen Eingeborenen. In: Ende, Michael: Michael Endes Zettelkasten. Skizzen und Notizen. Stuttgart: Weibrecht 1994, S. 55-69.

¹⁴⁸ Ebd., S. 55f.

Nachdem nun einige Prämissen bezüglich *DuG* geklärt wurden, sollen nun konkrete intertextuelle Verweise beleuchtet werden. Eine Konstante in *DuG*, auf welche auch Maria Nikolajeva in einem einschlägigen Artikel¹⁴⁹ verweist, sind intertextuelle Anspielungen auf die Bibel. Schon von Beginn der Erzählung an wird die Identität des Bastian Balthasar Bux als Menschenkind als essenzielle Voraussetzung für seine Fähigkeit, Phantasien zu retten, hervorgehoben (vgl. *DuG*, S. 111). Die hier implizit erzeugte Verbindung mit der christlichen Erlösungstheorie wird durch die verwendete Terminologie explizit gemacht: „Die Adamssöhne, so nennt man mit Recht, die Evastöchter, das Menschengeschlecht [...]“ (*DuG*, S. 109).

Auch der tatsächliche Einstieg Bastians in Phantasien ist der Bibel, genauer gesagt der Schöpfungsgeschichte, entlehnt. Bastian wechselt in die Sekundärwelt durch das Aussprechen des neuen Namens der Kindlichen Kaiserin (vgl. *DuG*, S. 190-193). Dort erwartet ihn buchstäbliche Leere, aus nichts, außer einem Samen, soll er Phantasien erschaffen. Somit steht zu Beginn des Schöpfungsprozesses, mit dem Bastian Phantasien neu erschafft, ein einziges Wort. Die Parallelen zur biblischen Schöpfungsgeschichte sind hierbei kaum zu übersehen, da auch das Johannes-Evangelium mit dem Satz „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott“¹⁵⁰ beginnt.

Dieser gottgleiche Status, welchen Bastian gleich zu Beginn seiner Heldenreise attribuiert bekommt, bleibt zunächst auch bestehen. Bastian erschafft durch seine Wünsche neue Teile Phantasien und belebt alte Teile, wie Atréju und Furchur, wieder (vgl. *DuG*, S. 234f.). Einhergehend mit seiner Schöpfung verliert Bastian jedoch zunehmend seinen gottgleichen Status und die Kindliche Kaiserin als oberste divine Instanz wird reinstalliert. Schleichend weicht damit einhergehend auch *DuG* immer mehr von der biblischen Heilserzählung ab. Trotzdem gehen die biblischen Verweise nicht vollständig verloren, sondern werden in einzelnen Passagen weiterhin verwendet, wobei biblische Verweise nun einen Verfremdungseffekt haben sollen: Während Jesus als Zeichen seiner Demut auf einem Esel nach Jerusalem einzieht¹⁵¹, verweigert Bastian irgendwann den Ritt auf Jicha, dem Maulesel, welchen er bis zu diesem Zeitpunkt geritten hat (vgl. *DuG*, S. 323f.).

Mit der Etablierung der Kindlichen Kaiserin als einzig wahre Gottheit, welche durch die Abwertung Bastians untermalt wird, kommt noch ein weiterer intertextueller Bezug zur Bibel

¹⁴⁹ Vgl. Nikolajeva, Maria: How Fantasy is made. Patterns and Structures in The Neverending Story by Michael Ende. In: Merveilles & contes 4 (1990), H. 1, S. 34-42.

¹⁵⁰ Vgl. o.A.: Das Evangelium nach Johannes, Kapitel 1. In: Die Bibel in Einheitsübersetzung, online unter <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/joh1.html#:~:text=Im%20Anfang%20war%20das%20Wort,und%20das%20Wort%20war%20Gott.&text=Im%20Anfang%20war%20es%20bei%20Gott.&text=Alles%20ist%20durch%20das%20Wort,wurde%20nichts%2C%20was%20geworden%20ist> (19.08.2008), 02.02.2025.

¹⁵¹ Vgl. o.A.: Das Evangelium nach Matthäus, Kapitel 21. Die Bibel in Einheitsübersetzung, online unter <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/mt21.html> (19.08.2008), 02.02.2025.

hinzu. Die Kindliche Kaiserin ist nämlich keineswegs nur milde, die ihre Welt gerecht regiert, sondern sie zeigt auch einen strafenden Charakter, der aus der Bibel bekannt ist. So wie der christliche Gott die sündhafte Stadt Gomorrha dem Erdboden gleichmacht, spielt auch in der Bestrafung der Kindlichen Kaiserin eine Stadt eine wichtige Rolle. Wollen menschliche Besucher:innen ihr gleich sein und verbraucht diese Person dafür all ihre/seine Wünsche, wird die Person mit der Höchststrafe Phantásiens belegt, nämlich dem Verlust jeglicher Fantasie. Den Rest seines Daseins muss diese Person in der *Alten Kaiser Stadt* fristen (vgl. *DuG*, S. 364-370).

Abgesehen von den biblischen Motiven der Erzählung lässt sich auch andere intertextuelle Verweise in der Erzählung feststellen. In *DuG* wird Bastian als fiktiver Autor präsentiert: Sobald er in Phantásien einsteigt, beginnt er mit dessen Neugestaltung. Bastians grundlegende Ideen stammen dabei aus Büchern, weshalb sich im zweiten Teil des Buches die intertextuellen Verweise häufen.

Bereits im ersten Teil gibt es allerdings konkrete Verweise auf die Odyssee: nicht nur werden Atréju und Furchur durch Winde von ihren Wegen abgebracht (vgl. *DuG*, S. 124ff.), sondern beim ersten Zusammentreffen von Atréju und seinem Antagonisten Gmork, bezeichnet sich Atréju selbst als „Niemand“ (vgl. *DuG*, S. 139). Damit wird auf die Episode in der Odyssee verwiesen, in welcher Odysseus dem Kyklopen Polyphem begegnet. Odysseus macht Polyphem in der Erzählung betrunken und rammt ihm anschließend einen glühenden Pfahl in sein einziges Auge. Von den Schmerzensschreien angelockt, wollen andere Kyklopen Polyphem zwar zur Hilfe eilen, wenden sich allerdings wieder ab, als Polyphem meint, „Niemand“ habe ihn verletzt. Zwar kann Odysseus so der Höhle des Kyklopen entkommen, verrät ihm aus Hochmut allerdings doch seinen richtigen Namen.¹⁵² Ähnlich verhält es sich in *DuG*: auch hier verrät Atréju Gmork letztlich seinen richtigen Namen und verschlechtert dadurch seine Überlebenschancen erheblich (vgl. *DuG*, S. 147f.).

Nicht nur in diesen kleinen Passagen, sondern auch auf der Makroebene sind die Verweise auf die Odyssee präsent, geht es doch sowohl in der Odyssee als auch in *DuG* um eine Heldenreise, welche die Protagonisten moralisch herausfordert. Im Falle von *DuG* ist die Heldenreise genau wie die generelle Struktur des Textes gedoppelt, Atréjus und Bastians Reise bilden Spiegelbilder zueinander und die Irrfahrten Bastians werden durch die Struktur der ersten Hälfte des Buches, aber eben auch durch Verweise auf die Odyssee antizipiert.

¹⁵² Vgl. Homer: Odyssee. Textgrundlage: Homer: Ilias/Odyssee. Übers. v. Johann Heinrich Voß. München: Winkler 1976. Berlin: Edition Holzinger 2013, Neunter Gesang, S. 102–105.

Die zweite Hälfte des Buches beginnt mit einem Verweis auf *Die Chroniken von Narnia*: Bald, nachdem Bastian in die Erzählung einsteigt, begegnet er dem Löwen Graógraman. Dieser stellt einen intertextuellen Verweis auf den Löwen Aslan dar.¹⁵³ Wenig später begegnet Bastian dem Helden Hynreck und dessen Gefährten Hýkrion, Hýsbald und Hýdorn. Nachdem er Hynreck im Kampf besiegt und somit selbst zum Helden wird, erfindet Bastian für Hynreck einen neuen Gegner, nämlich einen Drachen mit dem Namen Smärg, ein intertextueller Verweis auf Smaug, den Drachen aus *Der Hobbit*. Als Bastian schließlich mit den Gefährten Hynrecks weiterzieht, zitieren diese eine Passage aus Shakespeares *Was ihr wollt*:

Dennoch waren die drei Herren auf ihre etwas rauhe Art guter Dinge. [...] Ab und zu sangen sie mehr herhaft als schön mit lauten Stimmen gegen den Sturm an, mal einzeln, mal im Chor. Ihr Lieblingslied war offenbar eines, das mit den Worten begann: »Als ich ein kleines Büblein war, juppheißa bei Regen und Wind...« Wie sie erklärten, stammte es von einem Phantásienreisenden aus längst vergessenen Tagen, der *Schexpir* oder so ähnlich geheißen hatte. (*DuG*, S. 273)

Diese und viele weitere Verweise zeigen den collageartigen Charakter von *DuG*. Um die Autorfiktion seitens Bastians aufrecht zu erhalten, werden viele platt wirkende Figuren und Narrative in der Erzählung verflochten. Zwar wird auch auf „höhere Literatur“, wie im oberen Beispiel auf Shakespeare, verwiesen, allerdings haben auch diese Verweise eine kindliche Einfärbung, welche durch die falsche Schreibweise des Namens des Autors zum Ausdruck gebracht wird.

Neben den Verweisen, welche als Produkt von Bastians Lesebiographie aufzufassen sind, gibt es allerdings auch viele intertextuelle Anspielungen, welche nicht zur Autorfiktion beitragen, sondern welche vielmehr ideologischer Natur sind. Wie bereits erwähnt, ist die blaue Blume im Garten des Elfenbeinturms, zu dessen Füßen ein Phönix nistet (vgl. *DuG*, S. 27), als eine Anspielung auf die angestrebte Wiederbelebung der deutschen Romantik von Seiten Ende zu verstehen, da es sich hierbei um ein Symbol handelt, welches oftmals in romantischer Literatur verwendet wurde.¹⁵⁴ Das Ouroboros-Symbol, welches sich auf dem Cover des Buches befindet, welches aber auch mehrfach in der Erzählung beschrieben wird, unterstreicht die sich gegenseitige Notwendigkeit von phantastischer und realer Welt und damit auch die Botschaft des Buches. Im Kapitel zur *Alten Kaiser Stadt* verweist Ende wiederum auf das *Infinite-Monkey-Theorem*. Die Theorie, welche immer wieder in der Literatur aufgegriffen wird, unterstreicht das Paradoxon der eben nur scheinbaren Unendlichkeit der Fantasie. Das Gedankenexperiment besagt nämlich, dass ein Affe mit unendlich viel Zeit das literarische

¹⁵³ Intertextuelle Verweise auf *Die Chroniken von Narnia* bilden Maria Nikolajeva zufolge eines der Standbeine von *DuG*. Neben den Parallelen in den Löwenfiguren, hebt sie außerdem die Parallelen zwischen Xayíde und der Weißen Hexe hervor. Vgl. Nikolajeva: *How Fantasy is made*, S. 40.

¹⁵⁴ Vgl. Friedrich: *Die Poetik der Unendlichen Geschichte*, S. 33.

Werk von Shakespeare reproduzieren könnte, indem er zufällige Tasten auf einer Schreibmaschine wählt.¹⁵⁵ Vor allem diese letzteren intertextuellen Verweise machen *DuG* hochgradig mehrfachadressiert.

5.2.2 „»Was hast du vorm Schlafen gelesen? *Dr. Jekyll und Mr. Hyde?*«“¹⁵⁶

Im Vergleich *DuG*, kommt es in *TH* zu wesentlich direkteren intertextuellen Verweisen, vor allem in der Form direkter Zitate oder von Figuren, welche aus anderen Büchern übernommen wurden. Die Zitate und Anspielungen werden dabei auf verschiedene Weisen instrumentalisiert. Einerseits stellen vor allem die Zitate, welche die Kapitel einleiten, einen klare Doppel- und Mehrfachadressierungsstrategie dar. Die Doppeladressierung entsteht dabei dadurch, dass die Zitate durch Kursivsetzung kenntlich gemacht werden. Kindliche Leser:innen bekommen durch diese intertextuellen Verweise Literaturempfehlungen auf beinahe ausschließlich kanonische Werke der Weltliteratur. Hiermit beweist die Autorin gleichzeitig der erwachsenen Leserschaft, dass sie selbst über einen breiten literarischen Horizont verfügt. Dadurch, dass weiters die meisten der zitierten Bücher in der Erstveröffentlichung mehrere Jahrzehnte zurückliegen, werden Literaturvermittler:innen an eigene Leseerfahrungen aus der Kindheit erinnert. Diese lustvoll konnotierte Erinnerung an die eigene, kindliche Lesebiographie führt in direkter Folge zu Nostalgie, wodurch der somit mehrfachadressierte Text auch erwachsene Leser:innen gewinnen kann. Gleichzeitig wird durch die Zitate auch die bereits erwähnte Hierarchisierung des Wissens geschaffen¹⁵⁷, welche einen wichtigen Bestandteil mehrfachadressierter Literatur ausmacht.

Darüber hinaus ist das Anführen von Zitaten aus kanonischen Werken der Weltliteratur auch als eine Positionierung der Autorin in eben diesem Kanon zu lesen. Vor allem in den Passagen im Fließtext, in welchen längere Ausschnitte aus anderen Büchern zitiert werden (vgl. *TH*, S. 194), nimmt die Autorin einen direkten Vergleich zwischen der eigenen Kompetenz und der Qualität des zitierten Textes in Kauf.

Die Entscheidung Funkes, derart viele intertextuelle Verweise einzubauen, ist im Diskurs der Literaturwissenschaft auch auf Kritik gestoßen. So schreibt beispielsweise Stefan Neuhaus, die

¹⁵⁵ Vgl. Ritchie, Hanna: Monkeys will never type Shakespeare, study finds. BBC News Sydney vom 1.11.2024. Online unter: <https://www.bbc.com/news/articles/c748kmvwyv9o>. Letzter Zugriff: 07.02.2025.

¹⁵⁶ *TH*, S. 11.

¹⁵⁷ Vgl. Hoffmann: Crossover, S. 329.

Zitate hätten nur „expositorische Funktion und wären verzichtbar“.¹⁵⁸ Die Kritik hat in Teilen ihre Berechtigung: die Zitate haben definitiv expositorische Funktion, sind aber dadurch für die literaturästhetische Wirkung des Textes nicht weniger wichtig, da sie eine kreative Bereicherung darstellen. So arbeitet die Autorin Figuren der Weltliteratur auf gelungene Art und Weise in ihren eigenen Text ein und macht sie zum Teil der Handlung, wodurch sie für dieselbe unverzichtbar werden.

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive sind die Zitate auch interessant, weil sie Funkes Positionierung auf dem internationalen Literaturmarkt verdeutlichen. Bereits 2000 landete die Autorin mit *Herr der Diebe* einen internationalen Bestseller. Die darauf aufbauende internationale Orientierung zeigt sich auch darin, dass *TH* 2003 zeitgleich in Deutschland, England, Kanada, den USA und Australien erschien.¹⁵⁹ Somit erklärt sich auch, weshalb die Zitate im Buch Großteils aus original englischsprachigen Werken entnommen wurden; da der Großteil des erwarteten Lesepublikums Englisch als Muttersprache hat, wurde auch die Zitate so ausgewählt, dass sie den literarischen Horizont des Publikums bedienen würden. Die internationale Orientierung rührt auch daher, dass Funke zu Beginn ihrer Karriere im englischsprachigen Raum mehr mediale Aufmerksamkeit und Anerkennung erfahren hat als im deutschsprachigen Pendant.¹⁶⁰ Hier schließt sich der Kreis zu Michael Endes *Vita*, die ebenfalls von Geringschätzung seines Œuvre von deutscher Seite geprägt war.

Andererseits werden die Zitate und Anspielungen als Methode zur Figurencharakterisierung verwendet, die Konnotation der Figuren in *TH*, korreliert nämlich mit deren Verhältnis zu Literatur. Gleichzeitig wird durch die gleichen literarischen Vorlieben aber auch Verbundenheit oder Apathie zwischen Figuren illustriert: während Meggie und Elinor literarisch nicht auf einen gemeinsamen Nenner kommen (vgl. *TH*, S. 115), haben Meggie und Mo ähnliche literarische Vorlieben und können dies zu ihrem Vorteil nutzen (vgl. *TH*, S. 424f.) Insgesamt sind also auch in *TH*, genau wie in *DuG*, die intertextuellen Verweise als ein Hinweis auf das Selbstverständnis der Autorin zu lesen. Dadurch, dass Cornelia Funke jedes ihrer Kapitel mit einem Zitat aus einem kanonischen Kinder- und Jugendbuch, teilweise auch mit einem Zitat aus der kanonischen Allgemeinliteratur, beginnt, reiht sie sich selbst in den Kanon ein.

¹⁵⁸ Neuhaus, Stefan: *Märchen*. 2. überarbeitete Auflage. Tübingen: Narr Francke Attempto 2017, S. 403.

¹⁵⁹ Vgl. Karnatz, Ella Margaretha: *Autorschaft, Genres und digitale Medien*. Sibylle Berg, Markus Heitz, Cornelia Funke und Michael Köhlmeier im literarischen Feld der Gegenwart (2010-2020). Bielefeld: transkript Verlag 2023 (*Literatur in der digitalen Gesellschaft* Bd. 5), S. 195.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 216.

Cornelia Funkes Buch wird – nach einer kurzen persönlichen Widmung – von einem Ausschnitt aus Paul Celans Gedicht „Engführung“ eingeleitet:

Kam, kam.
Kam ein Wort, kam,
kam ein Wort durch die Nacht,
wollte leuchten, wollte leuchten.
Asche.
Asche, Asche.
Nacht.
(*TH*, S. 7)

Auch wenn es auf den ersten Blick sehr ungewöhnlich oder vielleicht sogar unpassend scheint, ein Gedicht, in welchem es um den Holocaust geht, an den Beginn eines Fantasy-Romans zu stellen, entpuppt sich die Wahl dieses Anfangszitates bei näherer Analyse als treffend. Dies ist einerseits der Fall, weil Paul Celans Gedichte von der Art und Weise leben, in welcher sie vorgetragen werden. Der Lyriker selbst hatte eine „eindringliche, mitunter fast melodisch-schwebende Vortragsweise“¹⁶¹. Somit greift die Anführung dieses Gedichtes im Kontext von *TH* in der Handlung vor, die Bedeutung der Qualität des Vorlesens wird hier schon indirekt zur Sprache gebracht.

Der Ausschnitt des Gedichtes greift allerdings nicht nur durch seinen Verweis auf die Bedeutung des Vorlesens für die Konstruktion von Sinn in der Erzählung voraus, sondern auch rein inhaltlich kann das Gedicht als Vorschau auf die folgende Handlung gesehen werden. Die Handlung von *TH* beginnt damit, dass Staubfinger, eine Figur aus der *Tintenwelt*, welche aus Versehen in die reale Welt gelesen wurde, in der Nacht zu Mo kommt, um ihn darum zu bitten, sich Capricorn zu stellen (vgl. *TH*, S. 17). Staubfinger erhofft sich daraus, von Mo wieder in seine Heimat gelesen zu werden. Auch wenn von Paul Celan nicht so intendiert, kann in besagten Ausschnitt seines Gedichtes genau diese Handlung hineininterpretiert werden. Staubfingers Identität als Buchfigur lässt sich in dem Subjekt „Wort“ wiederfinden. Staubfingers Wunsch, in seiner Heimat zurückzukehren wurzelt vor allem darin, dass er sich dort wohler fühlte, als er es jetzt in der realen Welt tut. Dies spiegelt sich in dem Wunsch des Wortes in Paul Celans Gedicht, zu leuchten. Die dreifache Wiederholung des Wortes Asche in den nächsten beiden Zeilen kann wiederum als Vorschau auf die folgenreiche Bücherverbrennung fast aller existenter Exemplare des metafictionalen *TH* (vgl. *TH*, S. 179ff.) gelesen werden.

¹⁶¹ Vgl. Zekert, Rainer: Zu Paul Celans Gedicht „Engführung“. In: Planet Lyrik, online unter <https://www.planetlyrik.de/rainer-zekert-paul-celans-gedicht-engfuehrung/2014/02/>. Letzter Zugriff: 01.02.2025.

Dieser Verweis auf das in *TH* vorkommende Motiv der Bücherverbrennung durch ein Gedicht über den Holocaust kann als Versuch von Cornelia Funke gewertet werden, die ernste Komponente ihres Buches hervorzuheben. Generell ist die Herstellung einer Verbindung zwischen ihrem Buch und einem Gedicht eines renommierten Künstlers wie Paul Celan als versuchtes Crossover zu werten. Kurz anzumerken ist an dieser Stelle, dass die Umbettung eines Gedichtes, welches den Opfern des Holocausts gedenken soll, in diesen, vergleichsweise trivialen Kontext unpassend scheint.

Das einleitende Zitat von Paul Celan ist nur eines von vielen in *TH*: jedes Kapitel des Romans wird von einem direkten Zitat eingeleitet. Diese Zitate stammen aus verschiedensten Quellen. Die meisten davon sind Bücher, aber es werden auch Gedichte und Ausschnitte aus Reden und Sachbüchern zitiert. Bei der zitierten Belletristik handelt es sich ebenfalls um eine bunte Mischung. Neben klassischen Kinderbüchern wie *Hexen hexen* von Roland Dahl, *Peter Pan* von J. M. Barrie und *1001 Nacht*, kommen auch Bücher vor, welche traditionell eher als Allgemeinliteratur gelten. Beispiele hierfür sind *Der seltsame Fall von Dr. Jekyll und Mr Hyde* von Robert Louis Stevenson, *Die vier Zweige des Mabinogi* von Evangeline Walton und *Fahrenheit 451* (1953) von Ray Bradbury. Genau wie das dem Text vorausgestellte Zitat aus *Engführung*, greifen auch die Zitate, welche die einzelnen Kapitel einleiten, inhaltlich voraus. So wird beispielsweise die etwas unheimliche Atmosphäre von Staubfingers nächtlichen Besuch bei Mo und Meggie bereits durch ein vorangestelltes Zitat aus Lucy M. Bostons *Die Kinder von Green Knowe* (1954) vorgegeben:

Der Mond schimmerte im Auge des Schaukelpferdes und auch im Auge der Maus, wenn Tolly sie unter dem Kissen hervorholte, um sie anzuschauen. Die Uhr tickte, und in der Stille meinte er kleine nackte Füße über den Boden laufen zu hören, dann Kichern und Wispern und ein Geräusch, als würden die Seiten eines großen Buches umgeblättert. (*TH*, S. 9)

Das Kapitel, in welchem Meggie, Mo und Fenoglio von Basta aufgespürt werden, wird durch ein Zitat aus William Goldmans *Die Brautprinzessin* (1973) eingeleitet: „»Man hat euch falsch informiert«, sagte die Butterblume zu ihm. »Hier ist kein Dorf, auf viele Meilen nicht.« »Dann ist ja auch niemand da, der dich schreien hört«, sagte der Sizilianer und sprang sie mit erstaunlicher Behendigkeit an.“ (*TH*, S. 311)

Zitate werden auch im Fließtext hin und wieder aufgegriffen. Dem Kapitel, in welchem Meggie das erste Mal Elinor begegnet, wird beispielsweise ein Zitat aus Oscar Wildes *Der selbstsüchtige Riese* (1888) vorangestellt. Im Fließtext folgen wir dem Gedanken von Meggie, welche das Tor vor Elinors Garten an die Geschichte des selbstsüchtigen Riesens erinnert (vgl.

TH, S. 39). Den Kapiteln, in welchen Meggie oder Mo aus einem bestimmten Buch vorlesen, wird ein Zitat aus diesem Buch vorangestellt (vgl. TH, S. 383, 191).

Es stellt sich nun die Frage, zu welchem Zweck besagte Anfangszitate eingebaut wurden. Eine naheliegender Erklärungsansatz wäre, dass das Einbauen der Zitate didaktisch motiviert sei und dass es sich hierbei um versteckte Leseaufforderungen an Kinder und Jugendliche handle. Auch wenn diese Hypothese nicht vollständig widerlegt werden kann, scheint diese These dennoch auf jeden Fall zu kurz gegriffen. Stattdessen scheinen die Zitate eher auf den Status der Autor:innenschaft in der Postmoderne hinweisen zu wollen: die Erkenntnis, nichts völlig Neues mehr schreiben zu können, wird angenommen und in Form der Zitate, die das folgende Kapitel schon in Teilen beschreiben, verdeutlicht.

Eine wichtige Anmerkung ist außerdem, dass viele dieser Anfangszitate nicht nur den Inhalt des jeweiligen Kapitels einführen, sondern dass viele außerdem einen Bezug zu Büchern im weitesten Sinne in sich tragen. Als beispielsweise Resa, die Mutter von Meggie, als Figur in die Erzählung eingeführt wird, wird das Kapitel mit einem Zitat aus *Große Erwartungen* (1861) von Charles Dickens eingeleitet. In diesem erzählt die Hauptfigur Pip, dass er seine Eltern nie kennengelernt habe, sich allerdings ihr Aussehen ausmalte und dabei als Referenzpunkt die Schriftart, in welcher ihre Namen auf dem Grabstein gemeißelt waren, nahm (vgl. TH, S. 347). Meggie geht es mit Resa ähnlich, ihre Erinnerungen an sie sind sehr verschwommen. Auch wenn Resa mittlerweile wieder in der primären Welt ist, hat sie dennoch einen Teil von sich auf ihrem Weg zurück verloren, nämlich ihre Stimme. Meggie und Resa werden sich zwar gegen Ende der Erzählung wiederfinden, was allerdings bleibt ist die Sprachbarriere, sodass auch Meggie den Charakter ihrer Mutter nur durch den Filter von geschriebenen Worten erlebt.

Direkte Zitate kommen in TH nicht nur am Anfang jedes Kapitels vor, sondern auch im Fließtext. Manchmal wird auch bei diesen Zitaten die Autor:innen genannt – beispielsweise wird Shel Silverstein namentlich genannt (vgl. TH, S. 269) –, allerdings sind diese teilweise nur an der, ins Kursiv gesetzten, Schrift zu erkennen. Auch hier findet sich wie in den Anfangszitaten eine Mischung zwischen Klassikern der KJL, wie *Die Schatzinsel* (Robert Louis Stevenson, 1883) (vgl. TH, S. 194), *Das Dschungelbuch* (Rudyard Kipling 1894) (vgl. TH, S. 234) oder *Der standhafte Zinnsoldat* (Hans Christian Andersen, 1838) (vgl. TH, S. 441, 447) und Texten, welche eher von Erwachsenen rezipiert werden. Die Bücher, welche zitiert werden und welche zur Erwachsenenliteratur zählen, werden dabei auch im Fließtext von erwachsenen Figuren verwendet: Fenoglio zitiert beispielsweise Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig* (1600) (vgl. TH, S. 283) und Mo *Almansor* (1823) von Heinrich Heine (vgl. TH, S. 183). Neben kurzen Zitaten, welche teilweise nur aus einem Satz bestehen, kommen auch längere vor,

nämlich in jenen Teilen des Buches, in welchen tatsächlich etwas aus einem Buch hinaus- oder hineingelesen wird. Diese längeren Zitate sind eine Weiterführung der zuvor gemachten, blumigen Umschreibungen des Erlebnisses, wenn eine *Zauberzunge* wie Meggie oder Mo vorliest:

Alles verschwand. Die roten Wände der Kirche, die Gesichter von Capricorns Männern und Capricorn selbst auf dem Stuhl. Es gab nur noch Mos Stimme und die Bilder, die sich aus dem Buchstaben formten wie ein Teppich auf dem Webstuhl. [...] Selbst Cockerell hatte sein Messer vergessen und die Zungen, die er abschneiden wollte und lauschte mit abwesendem Blick. Flachnase starrte so verzückt in die Luft, als kreuze ein Priatenschiff mit geblähten Segen geradewegs durch eins der Kirchenfenster. [...] Während er las, was Jim Hawkins, der Junge, der kaum älter als Meggie war, als er eine schrecklichen Abenteuer erlebte, in einer dunklen Höhle sah, passierte es: *Goldstücke, die die Köpfe von George oder einem der Louis trugen, Dublonen, doppelte Guineen* [...] (TH, S. 193f.)

In diesen Passagen wird dem Text, dessen Zauber vorher so eindringlich beschrieben wurde, die Möglichkeit gegeben, selbst zu sprechen. Intertextuelle Verweise werden im Text nicht nur über Zitate gemacht, sondern teilweise auch nur über die Erwähnung bestimmter Titel und kurzen Anmerkungen zu diesen. Ein Beispiel: In einer Passage des Buches, in welcher Meggie und Mo über Resa sprechen, meint Meggie, sie habe sich oft über ihre Mutterlosigkeit hinweggetröstet mit dem Wissen, dass auch die Figuren in ihren Lieblingsbüchern oft keine Mutter hatten. Sie nennt dabei auch konkrete mutterlose Figuren, zum Beispiel Jim Knopf, Tom Sawyer, und die Verlorenen Jungs aus Peter Pan (vgl. TH, S. 308). Diese Vergleiche Meggies von sich selbst oder der aktuellen Situationen mit Figuren oder Handlungen aus Büchern zeigen, welche große emotionale Nähe Meggie gegenüber der Literatur empfindet. Die Passagen, in welchen konkrete, von Meggie gelesene Bücher erwähnt werden, sind außerdem Marker für Meggies Wesen. Wie in Kapitel VI genauer ausgeführt wird, besteht Meggies Wesen vor allem aus ihrer Liebe zur Literatur, ihrer Fähigkeit der Immersion in literarische Texte und ihr Wissen über Bücher.

Das sich, mit dem ihres Vaters überlappende, Wissen bezüglich Literatur, aber auch historische Literaturproduktion (vgl. TH, S. 47), bildet außerdem die Grundlage ihrer Beziehung. Ironischerweise ist es gerade Meggies Wissen über Literatur und ihre Liebe hierzu, durch welche sie Capricorn, ihren bibliophoben Endgegner, besiegen kann. So können sich beispielsweise Meggie und Mo geheime verschlüsselte Botschaften schicken, weil sie beide die *Elbenschrift* aus *Herr der Ringe* (J. J. R. Tolkien, 1954-1955) beherrschen. Dies wird zu einem großen Vorteil, als Meggie gemeinsam mit Fenoglio gefangen genommen wird (vgl. TH, S. 424f.).

Die letzte Art des intertextuellen Verweises in TH ist das Einbauen von Figuren aus anderen Texten. Funke baut in TH Hans Christian Andersens Standhaften Zinnsoldaten (vgl.

TH, S. 422), J. M. Barries Tinker Bell (vgl. TH, S. 388f.) und Farid, eine Figur aus einer nicht näher definierten Erzählung aus dem ebenfalls keiner konkreten Autor:innenschaft zuordenbaren *Tausendundeine Nacht* ein. Diese Aneignung von Figuren ordnen den Text, ähnlich wie die längeren Zitate im Fließtext, in den Kanon der KJL ein. Gleichzeitig zeigt sich auch hier wieder der für die Postmoderne typische, spielerische Umgang mit dem bereits Vorhandenen, das nach Belieben adaptiert werden kann.

Das Einbauen der Figuren könnte auch eine Methode sein, um die Idee der unendlich vielen sekundären (Buch)Welten greifbarer zu machen. Die Übernahme von literarischen Figuren, wie beispielsweise Tinker Bell, die aus einem Buch herausgelesen wird, macht den Prozess des Herauslesens für eine kindliche Leserschaft besser verständlich.

Bevor dieses Kapitel abgeschlossen werden kann, soll noch einmal ein Blick auf die Auswahl der literarischen Werke, auf welche intertextuell verwiesen wird, geworfen werden. Obwohl die These, Funke habe die Werke aus didaktischen Motiven ausgewählt, von mir abgelehnt wird, ist mir dennoch klar, dass die Wahl nicht zufällig erfolgte. Die meisten Bücher, welche im Text zitiert wurden, hatten großen literarischen Erfolg. Außerdem liegt das Erscheinungsdatum der meisten der Bücher eine geraume Zeit zurück, zumeist sogar länger als 50 Jahre. Es wurden also Bücher ausgewählt, welche den „Test der Zeit“ bestanden haben und mittlerweile den (umstrittenen) Stempel eines Klassikers tragen.

Die Auswahl von Funke lässt sich aus feministischer Perspektive kritisch hinterfragen. Unter den 44 Quellenangaben des Buches finden sich nur vier Bücher, welche von Frauen geschrieben wurden (vgl. TH, S. 569-574). Dieser Unterschied soll zwar nicht überinterpretiert werden, allerdings kann er nicht anders erklärt werden, als dass es keine Bemühungen gab, bewusst nach Texten von Autorinnen zu suchen. Dabei gäbe es durchaus Autor:innen, welche Klassiker verfasst haben und deren Bücher sich inhaltlich gut in den Inhalt von TH gefügt hätten. Einige konkrete Beispiele wären *Harry Potter und die Kammer des Schreckens* (1998) von Joanne K. Rowling, *Pippi Langstrumpf* (1945) von Astrid Lindgren, *Frankenstein* (1818) von Mary Shelley und *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat* (1881) von Johanna Spyri.

Während man diese Diskrepanz in TH noch mit dem Erscheinungsjahr rechtfertigen könnte, zeigt ein Blick in das Quellenverzeichnis von *Die Farbe der Rache*, dem erst 2023 erschienenem letztem Band der Tetralogie, dass auch 20 Jahre später immer noch dieselbe Problematik besteht. Unter den 48 Verweisen auf Bücher des Romans finden sich nur acht Bücher von Frauen. Eines der Bücher, auf die verwiesen wird, ist dabei sogar *Tintentod* (2007), also ein Buch von Funke selbst.

5.2.3 „»Bei einem Dichter klauen ist Diebstahl, bei vielen Dichtern klauen ist Recherche.«“¹⁶²

DSdTB ist Teil von Walter Moers Hauptwerk, der Zamonien-Reihe. Diese zeichnet sich dadurch aus, dass alle Bücher auf dem fiktiven Kontinent Zamonien spielen. Eine weitere wichtige Gemeinsamkeit ist, dass sich Moers stilistisch an der englischen Nonsense-Literatur orientiert.¹⁶³ Dazu gehört unter anderem eine Betonung der grotesk-karnevalistischen Körperlichkeit seiner Figuren, aber auch hohe inhaltliche und illustratorische Dichte.

Neben intratextuellen Verweisen kommen in *DSdTB* auch zahlreiche intertextuelle Verweise vor. Diese sind dabei teilweise Verweise auf fiktive Werke, sehr oft allerdings auch Verweise auf real existente Werke und Autor:innen. Intertextuelle Verweise kommen im Roman vor allem in der Etappe der Erzählung vor, welche Hildegunst von Mythenmetz bei den sogenannten Buchlingen verbringt.

Die kleinen, als merkwürdig beschriebenen Wesen mit nur einem Auge (vgl. *DSdTB*, S. 206) verkörpern jeweils eine:n Autor:in (vgl. *DSdTB*, S. 278f.). Die Autor:innen, welche sie verkörpern, sind dabei größtenteils an real existenten Vorbildern angelehnt, welche in den Namen, dem Aussehen und dem Habitus der Buchlinge erkenntlich sind. Auch die Angewohnheit der Buchlinge, aus den Texten „ihres Dichters“ oder „ihrer Dichterin“ zu zitieren, macht das Erkennen ihrer real existierenden Vorbilder einfacher. Der Lebensinhalt der Buchlinge besteht darin, das Werk „ihres Dichters“ oder „ihrer Dichterin“ zu memorieren. Diese Aufgabe ist es auch, welche insgesamt zur Übernahme des Charakters des Dichters/der Dichterin führt:

»Die Literatur durchdringt das Leben viel mehr, als man es bemerkt. Bei uns Buchlingen ist das noch viel stärker der Fall.« »In welcher Beziehung?« »In jeder Beziehung. Es ist so: Jeder Buchling nimmt irgendwann den Charakter des Dichters an, den er auswendig lernt, das ist unvermeidlich. Das ist unser Schicksal. Von Natur aus sind wir leere Blätter, die beschrieben werden wollen, ohne eigene Persönlichkeit. Und dann nehmen wir immer mehr die Eigenschaften unseres Dichters an, bis wir komplexe Individuen geworden sind. Nicht immer nur angenehme Individuen übrigens! [...] Ich selber neige leider sehr zur Aufgeblasenheit, aber was soll ich machen? Ojahnn van Fontheweg war nun mal ein ziemlicher Kotzbrocken, das ist amtlich.«

Dieser Textausschnitt illustriert bereits eine zentrale Eigenschaft der Buchlinge, nämlich dass diese zwar bestimmte Autor:innen mitsamt ihres Habitus verkörpern, dabei aber gleichzeitig über diesen Charakter reflektieren können und sich auch bis zu einem gewissen Grad davon distanzieren können, sodass sie weiterhin Sympathieträger:innen bleiben.

¹⁶² *DSdTB*, S. 276.

¹⁶³ Vgl. Oppermann, Eva: Der deutsche Carroll. Walter Moers' zamonische Romane im Vergleich mit klassischem englischen Nonsense. In: Lembke: Vermessungen eines fiktionalen Kontinents, S. 121-138.

Walter Moers schafft mit der Erfindung der Buchlinge ein einzigartiges Szenario: alle Autor:innen, ob tot oder lebendig, werden an einem Ort vereint. Man kann die Körperlichkeit und die Namen der Buchlinge als Parodie auf die genannten Autor:innen verstehen. Die teilweise Verschleierung der realen Vorbilder der Buchlinge ist aber auch in Anbetracht der Tatsache, dass es sich hierbei um Crossover-Literatur handelt, zu interpretieren. Für kindliche, beziehungsweise jugendliche Leser:innen ist das Verschleiern der realen Vorbilder dahingehend von Vorteil, als dass diese sich hierdurch besser auf die offensichtliche Komik der Figuren konzentrieren können. Für erwachsene beziehungsweise literarisch versierte Leser:innen hat die Verschleierung den Vorteil, dass die Leser:innen durch Hinweise zum Mitraten stimuliert werden.

Der gerade erwähnte Apell zum Mitraten wird dabei an einer Stelle auch explizit gemacht, nämlich in dem Kapitel, in welchem es um das „Ormen“ geht. Dieses Spiel der Buchlinge, bei welchem auch Mythenmetz teilnimmt, besteht darin, dass einzelne Buchlinge passagenweise Texte oder Gedichte vortragen, welche von den anderen erkannt werden müssen. Das Ormen“ – jenes Kapitel des Buches, in welchen das Spiel gespielt wird - ist dabei ein primär an literarisch versierte Leser:innen adressierter Teil des Romans, werden hier doch eine Vielzahl an veränderten Zitaten aus bekannten literarischen Werken eingebracht. Ein Beispiel:

Wie die Feuerglocke gellt –
Ehern gellt!
Welche Schreckensmär jetzt ihre Turbulenz vermeld't!
Ins verstörte Ohr der Nacht
Wie sie Grauen hat gebracht!
Nicht mehr sprechen kann sie, nein,
kann allein noch schreien, schrein! (*DSdTB*, S. 232)

Bei diesem Gedicht handelt es sich um eine Abwandlung des Gedichtes *Die Glocken* (1849) von Edgar Allan Poe. Das Gedicht Poes, welches die vier verschiedenen Lebensphasen eines Menschen – Kindheit, Jugend, Reife, Tod – anhand der verschiedenen Bedeutungen und Klänge der Glocken in diesen beschreibt, hat vier Strophen, wobei das Gedicht von Moers sich an der dritten Strophe orientiert. Diese lautet:

Hört der Feuerglocken Hall,
Eisenschall!
O wie schaurig und wie schrecklich schwillt der Töne Schwall!
In das Ohr der bängigen Nacht
Braust der wilden Klänge Schlacht.
Keine Musik mehr erschwellt.
Rauh und widrig gellt – gellt
Nur ein Schrei, [...] ¹⁶⁴

¹⁶⁴ Das Gedicht ist in voller Länge online unter <https://www.gedichte7.de/die-glocken.html> nachzulesen. Letzter Zugriff: 01.02.2025.

Walter Moers bringt allerdings nicht nur Gedichte ein, welche umgewandelt wurden. Kurt Schwitters *Kleines Gedicht für große Stotterer* (1922) kommt in seiner ursprünglichen Form vor, wobei dieses im Zamonien-Roman allerdings dem fiktiven Autor „T.T. Kreischwurst“ zugeordnet wird (vgl. *DSdTB*, S. 234f.). Auch kommen Gedichtneuschöpfungen von Moers vor, welche allerdings unter Pseudonymen präsentiert werden. Diese Mischung aus real existierenden, an real existierenden Gedichten inspirierten und völlig neuen Gedichten ist als Spiel mit den Leser:innen zu werten. Diese werden schon zu Beginn des Kapitels indirekt dazu angestachelt, selbst mitzuraten: „Wenn du gut in Zamonischer Literatur bist, wirst du die meisten erraten. Wenn du aber schlecht in Zamonischer Literatur bist, wirst du dich unsterblich blamieren.“ (*DSdTB*, S. 229).

Die umgewandelten Gedichte, welche vorkommen, sind durchaus bekannt und dürften teilweise auch älteren Jugendlichen bekannt sein: neben dem bereits erwähnte Gedicht *Die Glocken* von Edgar Allan Poe, kommen auch die Gedichte *Herbsttag* (1902) von Rainer Maria Rilke und *Im Moose* (1813-1848) von Annette von Droste-Hülshoff von.

Durch das Einbringen von Zitaten unterschiedlichster Epochen und Werke legt Moers sein eigenes soziales Kapital offen: Auffällig viele Zitate und Anspielungen stammen aus dem Kanon der deutsch- und englischsprachigen „Klassiker“ und haben daher hohes Prestige. So wird beispielsweise eine längere Passage aus Faust I leicht abgewandelt zitiert (vgl. *DSdTB*, S. 299). Es handelt sich hierbei also um Verweise, welche eingebaut werden, um entdeckt zu werden und welche die eigene Lesebiographie illustrieren sollen. Gleichzeitig kann aber nicht gesagt werden, dass Walter Moers sich mit diesen Verweisen an den Kanon anbieten möchte, eher kann das Gegenteil behauptet werden. Einerseits werden die intertextuellen Verweise von den Buchlingen vorgebracht, wodurch den Texten und Autor:innen, auf welche verwiesen wird, ihr Elitarismus genommen wird. Andererseits finden sich in der *Bibliothek des Orms*, jener Büchersammlung des Schattenkönigs voller genialer literarischer Werke, keine „Klassiker“. Alle Titel und Autor:innen, welche aus dieser Sammlung genannt werden, sind erfunden. Somit wird indirekt das Prestige von „Klassikern“ angezweifelt.

Neben den intertextuellen Verweisen durch abgewandelte Gedichte, kommt es in *DSdTB* auch zu Verweisen durch Anagramme. Sämtliche Namen der Buchlinge sind nämlich Anagramme auf die Namen ihrer real existenten Vorbilder. So wird beispielsweise Johann Wolfgang von Goethe zu Ojahnn Golgo van Fontheweg und Gottfried Keller zu Gofid Letterkerl (vgl. *DSdTB*, S. 210f.). Die Verwendung von Anagrammen hat dabei, genau wie die Verwendung intertextueller Verweise, zweierlei Funktion. Für Leser:innen, welche das literarische Vorbild, welches hinter dem Anagramm steht, nicht erkennen, sind die Namen der

Buchlinge inhaltlich bedeutungslos, sorgen aber durch ihre scheinbare, gagaistisch anmutende Sinnlosigkeit für Unterhaltung. Leser:innen, welche das literarische Vorbild hinter dem Namen eines Buchlings erkennen, werden diesen gerade aufgrund des Verweises auf real existierenden Dichter:innen komisch finden.

Zwar sind die meisten Anagramme „inhaltlich leer“, sprich sie sind eine zufällige Anordnung der Buchstaben des Ursprungsnamens, allerdings gibt es auch Anagramme, welche konkrete Anspielungen auf das Leben oder den Stil der real existenten Dichter:innen beinhalten, so zum Beispiel Hulgo Bla, Anagramm für Hugo Ball. Das Anagramm spielt auf die scheinbare Sinnlosigkeit vieler dadaistischer Gedichte von Hugo Ball an, beispielsweise „Verse ohne Worte“ und „Seepferdchen und Flugfische“. Genau wie die Silbe „Bla“ scheinen auch die einzelnen Komponenten dieser Gedichte oft austauschbar. Auch das Anagramm für Friedrich Hölderlin ist ein sprechender Name. Es lautet Dölerich Hirnfiedler (vgl. *DSdTB*, S. 233) und spielt auf die geistige Verwirrung Hölderlins, welche ihn als Dichter prägte, an.

Dieser letzte Teil des Kapitels wird sich nun noch intertextuellen Verweisen innerhalb von Figuren widmen. Es sind vor allem zwei Figuren, welche von anderen Werken inspiriert wurden, nämlich der Schattenkönig und Phistomefel Smeik.

Bereits der Name von Phistomefel Smeik ist eine Anagramm auf Mephistopheles, der Teufel in Goethes Faust, aber vor allem in den Figuren selbst finden sich einige Parallelen. Sowohl Mephisto als auch Smeik erreichen ihr Vorhaben am Ende nicht, ihre Opfer können sich in beiden Fällen dem Einfluss irgendwann entziehen. Im Falle von *DSdTB* ist das Opfer allerdings nicht wie in Faust der Protagonist, sondern eine Nebenfigur, nämlich der Schattenkönig. Dieser wurde von Smeik körperlich so verändert, dass er nach seinen Wünschen handeln muss. Der Schattenkönig wird zum hormongesteuerten Monster, welches das Betreten der Katakomben und somit auch das zu Tage fördern guter Literatur fast unmöglich macht. Gleichzeitig kann der Schattenkönig selbst auch nicht mehr seine genialen Werke veröffentlichen, weil seine Haut nach der alchemistischen Veränderung durch Smeik im Sonnenlicht sofort brennen würde und er aus diesem Grund nicht nach Draußen kann.

Die Art, wie die Faust und der Schattenkönig sich zu guter Letzt aus dem Abhängigkeitsverhältnis befreien, ist allerdings verschieden: während Faust eines natürlichen Todes stirbt und von Gott begnadigt wird, sodass Mephisto seine Seele nicht erhält, entscheidet sich der Schattenkönig aktiv dazu, sein eigenes Leben zu beenden, um Smeik nicht mehr dienen zu müssen und um Buchhaim vor seiner Übernahme zu retten.

Eine wichtige Frage in der Interpretation von Faust ist, ob Mephisto überhaupt jemals in der Lage gewesen wäre, Faust zum Bösen zu führen, wo Mephisto selbst doch Teil der

göttlichen Schöpfung ist und somit an den Willen Gottes gebunden ist. Mephisto bezeichnet sich in Faust selbst als „Teil von jener Kraft, Die stets das Böse will und stets das Gute schafft“¹⁶⁵. Auch hier besteht eine Parallele zwischen den beiden Figuren: Auch wenn Smeik eigentlich die Kontrolle über Buchhaim an sich reißen will und gute Literatur vernichten will, ist gerade er es, der Mythenmetz und den Schattenkönig zueinander führt, wodurch ersterer das Orm erlangt. Im Roman ist das Ende von Beginn an klar: Hildegunst von Mythenmetz wird das Orm erlangen (vgl. *DSdTB*, S. 9). Man könnte somit sagen, dass die Namensgebung von Phistomefel Smeik ein weiterer, dieses Mal allerdings subtilerer Hinweis auf den Ausgang der Erzählung ist.

Noch viel klarer und vielfältiger sind die intertextuellen Verweise allerdings in der Figur des Schattenkönigs. Die Figur ist vor allem an jener des Prager Golem inspiriert. Die Figur des Golems hat eine lange Tradition in der jüdischen Kultur. Ihre Ursprünge gehen in das 12. Jahrhundert zurück. Schon aus dieser Zeit gibt es Erwähnungen eines angeblichen magischen Rituals, mit welchem jüdische Mystiker einen Golem zum Leben erweckten. Am bekanntesten ist allerdings die viel später entstandene Prager Golem-Legende, welche 1890 von Jizchok-Leib Perez niedergeschrieben wurde. In ihr erschafft Rabbi Löw zum Schutz der jüdischen Gemeinde Prags einen riesenhaften Körper aus Lehm, welchen er durch Zauberei zum Leben erweckt. Die Figur hat die Aufgabe, Menschen davon abzuhalten, tote Kinder im jüdischen Viertel abzuladen, sodass diese nicht dem Ritualmord an christlichen Kindern beschuldigt werden konnten. Zwar beschützt Golem die jüdische Gemeinde tatsächlich und sorgt dafür, dass sich die Ritualmordvorwürfe zerstreuen, allerdings gerät er immer mehr außer Kontrolle. Auch bezüglich der Zerstörung des Golems gibt es verschiedene Versionen: In manchen gelingt dies Rabbi Löw problemlos, in anderen wiederum wird Rabbi Löw selbst bei der Zerstörung des Golems getötet. Somit handelt es sich bei der Figur des Golems um einen künstlichen, riesenhaften Menschen, welcher für die Interessen seines Schöpfer geschaffen wurde.¹⁶⁶

Moers spielt auch direkt an die Golem-Sage an: die neue Haut des Schattenkönigs besteht aus „buchimistischen Geheimpapier“, gemacht von „Buchimisten, die vor vielen Jahrhunderten unterhalb von Buchhaim lebten und arbeiteten“ (*DSdTB*, S. 363). Die Wortneuschöpfung „Buchimisten“ ist eine klare Anspielung auf die mittelalterlichen jüdischen Mystiker, welche daran glaubten, mithilfe von bestimmten Buchstabenkombinationen künstliche Wesen

¹⁶⁵ Goethe, Johann Wolfgang von: Faust I. In: Stenzel, Gerhard (Hg.): Johann Wolfgang von Goethe. Werke in vier Bänden, Band IV. Salzburg: Caesar 1983, S. 389.

¹⁶⁶ Vgl. Augustin, Anna-Carolin: Der Golem. Von Mystik bis Minecraft. In: Jüdisches Museum Berlin Online 2016, online unter: <https://www.jmberlin.de/der-golem-von-mystik-bis-minecraft>. Letzter Zugriff: 05.01.2025.

erschaffen zu können.¹⁶⁷ Neben der Golem-Sage, kommt es auch zum intertextuellen Verweis auf Frankenstein. Auch dieser wurde in einem alchemistischen Verfahren geschaffen. Auch er leidet, genau wie der Schattenkönig an Einsamkeit und an dem Hass, welchen andere ihm gegenüber empfinden.

¹⁶⁷ Vgl. Akinyosoye, Clara: Golem. Gefährlicher Retter aus Lehm. In: Religion ORF Online, 2.01.2021, online unter: <https://religion.orf.at/stories/3203524/>. Letzter Zugriff: 05.01.2025.

6. Selbstreflexivität im Textkorpus

6.1 Theoretische Überlegungen

Das Konzept der Selbstreflexivität beschreibt das Verfahren innerhalb eines Textes, auf seine eigene Konstruktion hinzuweisen. Eine Auseinandersetzung mit diesem Konzept ist in der Literaturwissenschaft der vergangenen Jahrzehnte vermehrt festzustellen. Zwar wurde Selbstreflexivität in der Forschung immer wieder als inhärentes Merkmal jedes schriftlichen Textes ausgewiesen,¹⁶⁸ allerdings kann durchaus eine Häufung explizit selbstreflexiver Texte in der Postmoderne festgestellt werden. Florian Lippert und Marcel Schmid sehen die Postmoderne allerdings nur als den bisherigen Zenit einer schon älteren literarischen Entwicklung. Ihnen zufolge ist die Selbstreflexivität der Literatur ein Spiegel zur Selbstreflexivität der Gesellschaft. Diese beginne mit der Aufklärung, also in dem Moment, in welchem der Klerus seine Deutungshoheit verlor. Aus der daraus resultierenden moralischen Orientierungslosigkeit entwickelte sich im Laufe der Zeit eine ständig zunehmende Tendenz zur Selbstreflexion.¹⁶⁹ Selbstreflexivität kann sich in Texten auf verschiedene Weisen zeigen: so kann etwa das Verhältnis einer Figur zu Büchern in den Vordergrund gestellt werden¹⁷⁰ und durch den kreativen Einsatz von Erzählebenen oder klar erkennbaren Bezügen zu anderen Texten kann ein Text seine eigene Fiktionalität kommentieren.¹⁷¹

Selbstreflexivität im Kontext von Romanen, welche das Motiv des Buches im Buch beinhalten, bedeutet weiters, dass die Texte ihr jeweiliges Selbstverständnis von Buch, Autor:innenschaft und Leser:innen offenlegen. Das kann beispielsweise bedeuten, dass die Texte über eine genaue Beschreibung des Leseprozesses die Bedeutung der Leser:innen für die Sinnkonstruktion eines Textes hervorheben wollen.

Dieses Kapitel widmet sich unter anderem dem Einsatz von verschiedenen Erzählebenen als Mittel zur Selbstreflexion. Um die verschiedenen Erzählebenen adäquat

¹⁶⁸ Vgl. Geulen, Eva, Peter Geimer: Was leistet Selbstreflexivität in Kunst, Literatur und ihren Wissenschaften? In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geisteswissenschaft 89 (2015), H. 4, S. 521f.

¹⁶⁹ Vgl. Lippert, Florian, Marcel Schmid: Read Thyself: Cultural Self-reflection and the Relevance of Literary "Self"-labels. Introduction. In: Lippert, Florian, Marcel Schmid (Hg.): Self-Reflection in Literature (Internationale Forschung zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Band 202). Leiden: Brill 2020, S. 1-20.

¹⁷⁰ Ein zentrales historisches Beispiel hierfür ist *Don Quijote*: der spanische Roman handelt von einem Mann, der sich aufgrund übermäßiger Lektüre von Ritterromanen irgendwann selbst für einen Ritter hält.

¹⁷¹ Ein bekanntes Werk aus dem deutschsprachigen Raum mit derartigem Inhalt ist *Die neuen Leiden des jungen W.*: nicht nur wechseln sich im Text verschiedene Erzählebenen ab, sondern es werden außerdem starke intertextuelle Bezüge zu *Der Fänger im Roggen*, *Faust* und *Die Leiden des jungen Werthers* hergestellt. vgl. Paefgen, Elisabeth K.: „Old-Werther“, „dieser Salinger“ und Sidney Poitier: Ulrich Plenzdorfs Roman „Die neuen Leiden des jungen W.“ (1973). In: Paefgen, Elisabeth K.: Filme und Literatur der 1970er Jahre. Eine Studie zur Annäherung und Wandel zweier Künste. Bielefeld: transcript Verlag 2016, S. 59-88.

beschreiben zu können, sind von Gérard Genette entwickelte Begrifflichkeiten nützlich, weshalb diese nun kurz erläutert werden sollen. Weiters soll, bevor die Analyse der Bücher beginnt, auch auf zwei Theorien der Literaturwissenschaft hingewiesen werden, welche sich ebenfalls mit dem Zusammenspiel von Leser:innen, Autor:innenschaft und Text auseinandersetzen, nämlich *Der Tod des Autors*¹⁷² von Roland Barthes und *Der Akt des Lesens*¹⁷³ von Wolfgang Iser.

6.1.1 Die Erzählebenen nach Gérard Genette

Genette unterteilt eine Erzählung in verschiedene Ebenen. Außerhalb der Erzählwelt befindet sich die *extradiegetische Ebene*, auf welcher Erzählinstanz und Leser:innen angesiedelt sind. Das von der Erzählinstanz Erzählte bildet wiederum die *(intra)diegetische Erzählebene*. Erzählen wiederum Figuren der diegetischen Ebene, wird das von ihnen Erzählte zur *metadiegetischen Ebene*.¹⁷⁴ Diese Verschachtelung ist immer weiter fortführbar. Dabei gilt immer: „Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächst höheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist.“¹⁷⁵

Ist eine metadiegetische Ebene präsent, so steht diese in einer Verbindung mit der diegetischen Ebene. Diese Verbindung kann verschiedener Art sein, beispielsweise kann die metadiegetische Ebene eine Erklärung für die Ereignisse der diegetischen Ebene liefern, zweitens kann eine thematische Beziehung bestehen, wobei diese Beziehung sowohl aus Kontrast (zum Beispiel die Erzählung einer leidvollen Situation während einer Festlichkeit) als auch aus Ähnlichkeit bestehen kann. Die dritte Art der Beziehung zwischen diegetischer und metadiegetischer Ebene ist keine Verbindung im eigentlichen Sinne. Hier steht der Inhalt der metadiegetischen Erzählung in keinerlei Verbindung zur diegetischen Ebene, der Inhalt der Erzählung ist egal. Zentral ist allerdings der Akt des Erzählens. Genette nennt als Beispiel *1001 Nacht*. Die vorgetragenen Erzählungen der metadiegetischen Ebene sind inhaltlich von der diegetischen Ebene unabhängig. Der Akt des Erzählens selbst ist insofern entscheidend, als dass Scheherazade sich hierdurch das Hinauszögern ihres eigenen Todes erhofft.¹⁷⁶

¹⁷² Vgl. u. a. Barthes: *Der Tod des Autors*.

¹⁷³ Vgl. u. a. Iser: *Der Akt des Lesens*.

¹⁷⁴ Vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Paderborn: Wilhelm Fink 2010, S. 148.

¹⁷⁵ Ebd., S. 148.

¹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 150f.

Die beschriebenen narrativen Ebenen eines Textes sind zwar durch den Akt der Narration voneinander getrennt, allerdings kann diese Schwelle auch überwunden werden. Dieser Übergang wird von Genette als *(narrative) Metalepse* bezeichnet¹⁷⁷ und hat nach ihm eine „bizarre Wirkung, die mal komisch [...], mal phantastisch“¹⁷⁸ ist.

Genette beschreibt weiters, die Metalepse sei nicht immer gleich wichtig für eine Erzählung. Die von ihm als banal und unschuldig bezeichneten Metalepsen sind solche, die eine Gleichzeitigkeit von Geschichte und Narration vorgeben. In diesen Fällen wird vorgegeben, die Erzählinstanz müsse Leerläufe im Geschehen irgendwie füllen.¹⁷⁹

Literarisch relevanter sind seiner Ausführung zufolge Erzählungen, in welchen eine Figur die Ebene wechselt. Dieser Wechsel löst Unruhe aus, verletzt er doch „eine bewegliche, aber heilige Grenze zwischen zwei Welten: zwischen der, in der man erzählt, und der, von der erzählt wird“.¹⁸⁰ Wird diese Grenze verletzt, wirft dies Fragen auf:

Das Verwirrendste an der Metalepse liegt sicherlich in dieser inakzeptablen und doch so schwer abweisbaren Hypothese, wonach das Extra-diegetische vielleicht immer schon diegetisch ist und der Erzähler und seine narrativen Adressaten, d. h. Sie und ich, vielleicht auch noch zu irgendeiner Erzählung gehören.¹⁸¹

Diese Unsicherheit wird, wie die Analyse zeigen wird, im Falle dieses Korpus auf die Figuren selbst übertragen, da diese Figuren selbst Leser:innen sind. Metalepsen zwischen der metadiegetischen und diegetischen Ebene erzeugen im Falle des Korpus einen Bruch mit dem sogenannten *Fiktionsvertrag*. Dieser Begriff wurde von Umberto Eco geprägt und bezeichnet die stumme Übereinkunft zwischen Leser:innen und Autor:innen, dass eine Geschichte zwar ausgedacht ist, für die Dauer der Erzählung aber Leser:innen und Autor:innen so tun, als wären die Geschehnisse wirklich.¹⁸² Im Idealfall wird durch den Fiktionsvertrag ein Zustand erzeugt, in welchem Leser:innen entweder zwischen zwei mentalen Zuständen hin- und herwechseln oder sogar beide parallel aufrechterhalten können, nämlich die völlige Immersion während des Leseprozesses und das gleichzeitige Bewusstsein darüber, dass die Erzählung nicht wahr ist.¹⁸³ Im Falle von *DuG* und *TH* wird dieser Fiktionsvertrag allerdings auf diegetischer Ebene gebrochen: die Erzählung auf der metadiegetischen Ebene wird (in Teilen) real. Dies sorgt unweigerlich für Verunsicherung der Leser:innen auch auf extradiegetischer Ebene. Diese bewusst erzeugte Unsicherheit ist auch im Korpus dieser Arbeit von größer Bedeutung.

¹⁷⁷ Vgl. Genette: Die Erzählung, S. 152.

¹⁷⁸ Ebd., S. 152.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 152.

¹⁸⁰ Ebd., S. 153.

¹⁸¹ Ebd., S. 153.

¹⁸² Vgl. Eco, Umberto: Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur, München / Wien: Hanser 1994, S. 103.

¹⁸³ Haferland, Harald: Fiktionsvertrag und Fiktionsanzeigen, historisch betrachtet. In: Poetica 46, H. 1 2014, S. 46.

6.1.2 Der Tod des Autors

Roland Barthes begründete mit seinem Aufsatz *Der Tod des Autors*¹⁸⁴ ein neues Verständnis für die Interpretation von Literatur. Barthes zeichnet nämlich die Genese der Instanz der Autor:innenschaft nach. Durch diesen literaturgeschichtlichen Zugang steht er in der Tradition der Postmoderne, entwickelte diese jedoch weiter. Da der untersuchte Korpus stark mit Autor:innenschaft und den damit verbundenen Erwartungen spielt, ist diese Theorie von hoher Relevanz.

Barthes stellt in seinem Text einerseits fest, das Konzept „Autor:in“ sei eine Erfindung der Neuzeit. Vorher seien Erzählungen zumeist mündlich tradiert worden, ohne deren Urheberschaft zu nennen.¹⁸⁵ So formuliert er die These, ein Text sollte unabhängig von seiner Autor:innenschaft interpretiert werden, da dieser für sich selbst sprechen könne: „Sobald ein Ereignis ohne weitere Absichten *erzählt* wird – also lediglich zur Ausübung des Symbols, anstatt um direkt auf die Wirklichkeit einzuwirken – vollzieht sich diese Ablösung, verliert die Stimme ihren Ursprung, stirbt der Autor, beginnt die Schrift.“¹⁸⁶

Barthes kritisiert das Heranziehen der Autor:innenschaft bei der Interpretation eines Textes, da diese eine Interpretation einschränke: „Noch immer sehen die Kritiker im Werk von Baudelaire nichts als das Versagen des Menschen Baudelaire, im Werk von van Gogh nichts als dessen Verrücktheit, im Werk von Tschaikowski nichts als dessen Laster.“¹⁸⁷ An diesem Zitat wird ein weiterer Punkt von Barthes Theorie offensichtlich: Er bezieht Autor:innenschaft nicht nur auf geschriebene Texte, sondern vielmehr auf die Produktion von Kunst im Allgemeinen.

Der Fokus auf die Instanz der Autor:innenschaft müsse, seiner Ansicht nach, allein deshalb schon scheitern, da kein Text in einem Vakuum entstehe, sondern vielmehr ein „Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur“¹⁸⁸ sei, welche unmöglich in ihrer Gesamtheit nachzuvollziehen seien. Somit sei es auch überflüssig, in Texten unbedingt nach einer inhärenten Moral zu suchen, da man diese durch die verschiedenen Einflüsse auf den Text nie nachvollziehen könne.

Barthes geht weiters davon aus, Texte könnten nicht in ihrer Gesamtheit interpretiert werden, sondern es sei nur eine Annäherung an eine ganzheitliche Interpretation möglich.¹⁸⁹ Eine Abkehr von der Autor:innenschaft als Interpretationsinstanz sei notwendig, um die

¹⁸⁴ Vgl. Barthes: *Der Tod des Autors*.

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 186.

¹⁸⁶ Ebd., S. 185.

¹⁸⁷ Ebd., S. 186.

¹⁸⁸ Ebd., S. 190.

¹⁸⁹ Vgl. ebd., S. 191.

Leserschaft zu eigenständiger Interpretation zu ermächtigen. Allerdings sei es wichtig, Leser:innen nicht als einzelne Personen zu sehen. Barthes entwirft in seinem Aufsatz einen nicht zu erreichenden „Idealzustand“: „Der Leser ist ein Mensch ohne Geschichte, ohne Biographie, ohne Psychologie. Er ist nur der *Jemand*, der in einem einzigen Feld alle Spuren vereinigt, aus denen sich das Geschriebene zusammensetzt.“¹⁹⁰ Während einem Text somit die Berücksichtigung des Kontextes seiner Entstehung in der Interpretation zugesprochen wird, wird der Leserschaft dieses Privileg verweigert, obwohl diese ermächtigt werden soll. Diesen Wechsel hinsichtlich der Interpretationsautorität fasst Barthes besonders treffend im letzten Satz seines Aufsatzes zusammen: „Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des *Autors*.“¹⁹¹

Nachdem nun die Grundzüge des Theoriekonzeptes von Barthes vorgestellt wurden, soll nun abschließend darauf eingegangen werden, warum sich diese Theorie in Kombination mit der Theorie des *Akts des Lesens* von Wolfgang Iser (siehe unten) besonders gut für die Erreichung der gesetzten Forschungsziele eignet. Für die Legitimation reicht es dabei nicht aus, dass der Text von Roland Barthes als eine der grundlegenden Theorien angesehen werden kann, in denen das Konzept der Autor:innenschaft und die Autorität desselben verhandelt wird. Vielmehr ist diese Theorie von Bedeutung, weil sich eine konkrete Verbindung zu den Texten des Korpus aufbauen lässt. Diese Verbindung liegt darin, dass Barthes in seiner Theorie von einer Ermächtigung der Leserschaft spricht. Diese ergibt sich dadurch, dass die Leserschaft in der Interpretation von Texten zur zentralen Instanz erklärt und im Gegenzug die Autor:innenschaft ausgeschlossen wird. Eine Ermächtigung der Leserschaft findet sich auch in den Texten des Korpus wieder. Vor allem in *TH* und *DuG* haben die Leser:innen die Fähigkeit, den geschriebenen Text zu verändern. In *TH* geschieht dies durch das Heraus- beziehungsweise Hineinlesen von Figuren. In *DuG* reichen die Befugnisse des Lesers Bastian noch weiter. Die Geschichte und Welt Phantásiens sind für ihn ein unbeschriebenes Blatt, das er nach seinen Wünschen füllen kann. Trotzdem ist Bastian als Verkörperung der Leserschaft innerhalb gewisser Grenzen gefangen. So kann Bastian beispielsweise nicht Kaiser Phantásiens werden und hat weiters nur eine gewisse Anzahl an Wünschen zur Verfügung, mit denen er Phantasien und sich selbst verändern kann. Dadurch wird deutlich, dass die Leserschaft zwar ermächtigt, jedoch nicht allmächtig wird. Die Autor:innenschaft bleibt als Instanz erhalten und setzt die Grenzen dieser Welt fest. Auch in *TH* lässt sich feststellen, dass die Instanz der Autor:innenschaft nicht vollkommen ausgeschlossen werden kann, da sie als einzige nicht nur

¹⁹⁰ Barthes: Der Tod des Autors, S. 192.

¹⁹¹ Ebd., S. 193.

in der Lage ist, Figuren herbeizurufen, sondern die Geschichte grundlegend zu verändern. Die Verbindung zwischen der Theorie und dem dritten Text des Korpus *DSdTB* gestaltet sich dabei schon schwieriger, da es zu keiner offensichtlichen Ermächtigung der Leserschaft auf Textebene kommt. Trotzdem lässt sich durchaus eine Brücke bauen, die darin besteht, dass sich sowohl Theorie als auch Text mit dem Konzept Autor:innenschaft auseinandersetzen und der Frage nachgehen, was einen Autor/eine Autorin ausmacht und welche Rolle diese in den eigenen Texten spielen. Außerdem kommt es in *DSdTB* zu einer Ermächtigung der Leser:innen auf extradiegetischer Ebene: da Walter Moers sich als bloßer Übersetzer der Zamonien-Romane inszeniert (vgl. *DSdTB*, S. 3), weist er jegliche Deutungshoheit über den Roman bereits von sich und überträgt diese Verantwortung auf seine Leser:innen.

Fazit: Die Einbeziehung der Theorie Barthes bei der Untersuchung nach selbstreflexiven Elementen im Textkorpus stellt eine fruchtbare Ergänzung dar.

6.1.3 Der Akt des Lesens

Wolfgang Iser beschäftigt sich in seiner 1976 erschienen Monografie *Der Akt des Lesens* mit der grundlegenden Frage, wie ein literarischer Text und seine Leser:innen miteinander interagieren. Ausgangspunkt für seine Überlegungen ist dabei unter anderem seine Kritik an der These, es sei möglich, einem Text einen allgemeingültigen Sinn zu entlocken. Iser setzt dem die Hypothese entgegen, ein Text entfalte seinen Sinn erst in der Interaktion mit seinen Leser:innen.¹⁹² Somit kann keine Interpretation eines Textes Allgemeingültigkeit beanspruchen.

Iser distanziert sich weiters von gebräuchlichen Leser:innen-Archetypen, etwa des idealen Lesers, da die Modelle unerreichbare Idealzustände seien.¹⁹³ Allerdings entwirft auch Iser einen Leser:innen-Archetypus, wobei er allerdings die von ihm vorher vorgebrachte Kritik an derartigen Modellen einarbeitet, indem er seinem Archetypus „keine reale Existenz“¹⁹⁴ zuschreibt.

Das von ihm entworfene Modell des *impliziten Lesers* verkörpert stattdessen „die Gesamtheit der Vororientierungen, die ein fiktionaler Text seinen möglichen Lesern als Rezeptionsbedingungen anbietet“.¹⁹⁵ Damit ist gemeint, dass der *implizite Leser* sich bei seiner Interpretation innerhalb der, vom Text aufgeworfenen, „Textperspektiven“ – beispielsweise die

¹⁹² Vgl. Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 22f.

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 51f.

¹⁹⁴ Ebd., S. 60.

¹⁹⁵ Ebd., S. 60.

Perspektive der Autor:innenschaft, Perspektiven der Figuren oder die Handlung – bewegt und sich von ihnen bis zu einem gewissen Grad auch in seiner Interpretation lenken lässt.¹⁹⁶

Der Entwurf des *impliziten Lesers* lässt es nicht unbedingt vermuten, aber Iser misst der Interpretation der Leser:innen eine große Bedeutung zu. Er schreibt: „Vollendet sich der Text in der vom Leser zu vollziehenden Sinnkonstitution, dann funktioniert er primär als Anweisung auf das, was es hervorzubringen gilt, und kann daher selbst noch nicht das Hervorgebrachte sein“.¹⁹⁷ Somit ist für Iser der Beitrag der Leser:innen notwendig für die Entfaltung des Potenzials eines Textes. Der Sinnkonstitution von Seiten der Leser:innen wird weiters ein lustvoller Charakter zugeschrieben: „Denn das Lesen wird erst dort zum Vergnügen, wo unsere Produktivität ins Spiel kommt, und das heißt, wo Texte eine Chance bieten, unsere Vermögen zu betätigen.“¹⁹⁸ Das immersive Leseerlebnis ist eine Folge der eigenen Produktivität und Partizipation an der Konstruktion von Sinn. Erst dadurch entsteht der Eindruck, „während des Lesens ein anderes Leben gelebt zu haben“.¹⁹⁹

Eine Einschränkung in der Freiheit der Interpretation stellt auf den ersten Blick die sogenannte „Leserfiktion“ dar. Darunter wird die Adressierung der Leser:innen von Seiten der Autor:innen verstanden. Bei näherem Hinsehen wird allerdings deutlich, dass es sich nach Iser nur um ein Konstrukt handelt, welches realen Leser:innen den ihnen zugedachten Ort aufzeigen soll. Gleichzeitig wird die Leserschaft aber dazu motiviert, eben diese Konvention zu brechen und sich in ihrer Analyse nicht einschränken zu lassen.²⁰⁰

Eine essenzielle Prämisse der Theorie ist es, von einer grundlegenden Asymmetrie zwischen Text und Leser:innen auszugehen, wobei diese Asymmetrie darin besteht, dass die Entstehung des Textes der lesenden Person vorangeht. Die Asymmetrie kann unterschiedlich stark ausgeprägt sein und – zumindest teilweise – auch aufgelöst werden.²⁰¹

Für diese Auflösung ist es von großer Bedeutung, dass Texte die „Vorstellungsvielfalt des Lesers“²⁰² provozieren. Dafür benötigt ein Text Stellen, welche bedeutungsoffen sind. Iser verwendet hierfür den Begriff der *Leerstellen*.²⁰³ Diese seien fiktiven Texten inhärent, da sie nur selektive Beschreibungen liefern könnten.²⁰⁴ Leerstellen verlangen von Leser:innen eine

¹⁹⁶ Vgl. Iser: Der Akt des Lesens, S. 61f.

¹⁹⁷ Ebd., S. 175.

¹⁹⁸ Ebd., S. 176.

¹⁹⁹ Ebd., S. 207.

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 248.

²⁰¹ Vgl. ebd., S. 257.

²⁰² Ebd., S. 263.

²⁰³ An dieser Stelle ist anzumerken, dass die Leerstellen-Theorie von Roman Ingardens Theorie zu den sogenannten *Unbestimmtheitsstellen* ausgeht, welche in der Monographie auch ausführlich beschrieben wird (vgl. Ebd., S. 267-280).

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 281.

eigene Produktivität, da sie gefüllt werden müssen, was auf verschiedene Weise geschehen kann: „Statt einer Komplettierungsnotwendigkeit zeigen sie eine Kombinationsnotwendigkeit an.“²⁰⁵ Leerstellen können somit nicht als weiße Leinwand verstanden werden, welche erst durch die Leserschaft gestaltet wird. Vielmehr handelt es sich hierbei um Kreuzungen, mit deren Hilfe Leser:innen der Interpretation des Textes eine gewisse Richtung geben können. Die Straßen der Interpretation sind somit durch den Text bereits vorgegeben, allerdings wird durch die Auswahl einer Möglichkeit ein selektiver Akt von Seiten der Leser:innen begangen.²⁰⁶

Dieser Selektionsprozess wird zusätzlich durch die nicht vorhandene *good continuation* vieler fiktionaler Texte erschwert. Dieser, aus der Wahrnehmungspsychologie entlehnte Begriff, bezeichnet das Phänomen, dass sich in der realen Welt das von der Wahrnehmung Erfasste zumeist in ein konsistentes Muster fügt. Durch derartige Muster können weitere Verläufe oft schon bis zu einem gewissen Grad vorausgesagt werden.²⁰⁷ In der Literatur wird allerdings oftmals bewusst mit diesem Prinzip der *good continuation* gebrochen. Leerstellen dienen in diesem Zusammenhang als bewusst eingesetztes Stilmittel: die Leser:innen müssen den *missing link* in den „kontrafaktisch, oppositiv, kontrastiv, teleskopierend oder segmentierend angelegten Schemata“²⁰⁸ finden. Dieses Vorgehen hat den Vorteil, dass Leser:innen aus ihren habituellen Interpretationsmustern ausbrechen müssen.²⁰⁹

Neben Leerstellen, welche Leser:innen füllen müssen, enthalten fiktive Texte weiters sogenannte *Negationen*. Dieser Begriff bezeichnet in Texten vorherrschende Normen, welche sich von den Normen in der realen Welt unterscheiden. Die Leser:innen werden durch die Abweichung dessen, was als „normal“ angesehen wird, in einem Reflexionsprozess angestoßen, welcher Eigenaktivität erfordert.²¹⁰ Neben dem Konzept der *Leerstellen* und dem Konzept der *Negationen* erstellt Iser außerdem das Konzept der *Negativität*. Darunter ist die Dopplung von Formulierbarem und Nicht-Formulierbarem zu verstehen, welche jedem fiktionalen Text innewohnt.²¹¹

Warum ist diese Theorie also für die Beantwortung der Forschungsfragen geeignet? Die Verbindung zum Inhalt der Roman besteht darin, dass sowohl in der Theorie Iser als auch in den gewählten Primärtexten die Frage nach der Autorität der Leserschaft gestellt wird. Iser sieht die Aufgabe der Leser:innen darin, die *Leerstellen* eines Textes zu füllen. Somit wird ein Text

²⁰⁵ Iser: Der Akt des Lesens, S. 284.

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 286.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 287f.

²⁰⁸ Ebd., S. 288.

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 293.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 283.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 348.

erst dadurch vollkommen, dass er gelesen wird. Dieses Dogma findet sich auch in den gewählten Primärtexten wieder und ist hier Teil einer größeren, selbstreflexiven Rahmenerzählung. Wie bereits bei Barthes Theorie festgestellt wurde, kommt es auch hier zu einer Ermächtigung der Leserschaft. Somit werden auch die Texte erst dadurch vollkommen, dass das Buch im Buch gelesen wird. Ein Beispiel hierfür ist *DuG*. Die Kindliche Kaiserin und damit auch Phantasien können erst dadurch vor dem sich ausbreitenden *Nichts* gerettet werden, indem Bastian von Atréju an den Text gefesselt wird. Dessen Fantasie kann das *Nichts*, welches durchaus als Metapher für die Leerstelle eines Text stehen kann, füllen. Bastian wird somit als Leser zum Retter der Geschichte. Dieser Gedanke der Errettung durch die Leserschaft findet sich auch in *DSdTB* wieder. Auch wenn sich dieser Text primär mit der Frage auseinandersetzt, was einen Autor ausmacht, so wird dennoch deutlich, dass Autor:innen von ihrer Leserschaft abhängig sind. Der Schattenkönig nämlich, der als der größte lebende Autor Zamoniens gilt, kann nur dadurch die Unterwelt verlassen, indem Mythenmetz eines seiner Manuskripte liest, dabei die Grandiosität des Textes erkennt und somit dazu motiviert wird, den Autor ausfindig zu machen. Auch in *TH* sind es die Leser:innen, welche einen Text tatsächlich zum Leben erwecken können. Die Leerstellen, die sich durch das Herauslesen einer Figur im Text bilden, werden nicht durch die Autor:innenschaft geschlossen, sondern indem ein anderer Mensch in die Geschichte hineingelesen wird. Während in den anderen beiden Werken somit ein rettender Charakter der Leserschaft beschrieben wird, ist die Leserschaft in *TH* ambivalenter konnotiert. Fest steht allerdings, dass auch in *TH* die Leserschaft äußerst mächtig ist.

6.2 Analyse

6.2.1 „Was zeigt ein Spiegel, der sich in einem Spiegel spiegelt?“²¹²

DuG beginnt damit, dass Bastian dem Antiquar Karl Konrad Koreander ein Buch mit dem Titel *Die unendliche Geschichte* stiehlt. Zu Beginn der Erzählung ist die Materialität der Buches zentral; Bastian starrt das Buch an und kann seine Augen kaum davon abwenden (vgl. *DuG*, S. 10). Als er es das erste Mal berührt, „machte etwas in seinem Inneren »klick!«, so als habe sich eine Falle geschlossen“ (*DuG*, S. 10). Auch die künstlerische Gestaltung des Buches wird im Detail beschrieben, wobei sich klare Parallelen zum Roman von Michael Ende ergeben:

²¹² *DuG*, S. 184.

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 (*DuG*, S. 10)

Als Bastian mit dem Lesen beginnt, rückt diese Materialität allerdings schnell in den Hintergrund. In der ersten Lesepause denkt der Junge noch darüber nach, ob ihn dieses Buch nicht belehren wolle (vgl. *DuG*, S. 25f.). Er identifiziert sich in weiterer Folge zunehmend mit den Figuren des Textes und blendet den Akt des Lesens und damit auch den Körper des Buches aus: nach zwei Stunden des Lesens ahmt Bastian beispielsweise Atréju, der auf einem Pferd reitet, nach, indem er auf einen Turnbock klettert und so tut, als wäre dieses ein Pferd (vgl. *DuG*, S. 46).

Das immersive Leseerlebnis Bastians wird allerdings bald durch Metalepsen und Geschehnisse auf der metadiegetischen Ebene gestört. Bastians Schrei wird in einer Metalepse in die metadiegetische Ebene transportiert, was Bastian erschrickt und ihm Unwohlsein bereitet (vgl. *DuG*, S. 70). Als Atréju das *Zauber Spiegel Tor* durchquert, sieht er Bastian, wie er auf dem Speicher sitzt (vgl. *DuG*, S. 99).

Die Vermischung der diegetischen und metadiegetischen Ebene, welche also bereits in der ersten Hälfte des Buches beginnt, wird in der Sequenz, in welcher die Kindliche Kaiserin auf den Alten vom Wandernden Berg trifft, auf die Spitze getrieben. Es beginnt damit, dass der Alte vom Wandernden Berg in ein Buch schreibt, das in kupferfarbene Seide geschlagen ist, auf dessen Einband sich zwei Schlangen befinden und welches den Titel *Die unendliche Geschichte* trägt. Bastian erkennt in diesem Buch sein eigenes Exemplar der Geschichte wieder und ist darüber beunruhigt (vgl. *DuG*, S. 183). Diese Beunruhigung wird zumindest in Teilen auf die Leser:innen auf der extradiegetischen Ebene übertragen, da auch deren Buch ähnlich aussieht – die Originalausgabe des Buches besaß ebenfalls einen Seideneinband (vgl. *DuG*, S. 438).

Des Weiteren kommt es in dieser Sequenz zu einer Metalepse. Während er sich in den vorherigen Sequenzen, in welchen er unwillentlich die Grenzen zwischen diegetischer und metadiegetischer Ebene überschritten hat, selbst immer noch als eigenständige Person wahrnehmen konnte, wird Bastian jetzt allerdings selbst zu einer Buchfigur, die in ihrem Schicksal fremdbestimmt ist:

Die Stimme des Alten fuhr fort und Bastian mußte ihr folgen. »Diese Inschrift stand auf der Glastür eines kleinen Ladens, aber so sah sie natürlich nur aus, wenn man vom Inneren des dämmerigen Raumes durch die Scheibe auf die Straße hinausblickte. [...] Während Bastian dies las und zugleich die tiefe Stimme des Alten vom Wandernden Berg hörte, begann es ihm in den Ohren zu brausen und vor den Augen zu flimmern. [...] Er, Bastian, kam als Person in dem Buch vor, für dessen Leser er sich bis jetzt gehalten hatte! Und wer weiß, welcher andere Leser ihn jetzt gerade las, der auch wieder nur glaubte, ein Leser zu sein – und so immer weiter bis ins Unendliche! [...] Er wollte aufhören, wollte nicht mehr weiter lesen. Aber die tiefe Stimme des Alten vom Wandernden Berg fuhr fort, zu erzählen, und Bastian konnte nichts dagegen tun. (*DuG*, S. 187f.)

Diese Passage macht, wie kaum eine andere, die Selbstreflexivität von *DuG* deutlich. Nicht nur wird in dieser die diegetische mit der metadiegetischen Ebene vermischt und das Unwohlsein der Figur beschrieben, sondern das Unwohlsein wird gleichzeitig auf die Leser:innen der Erzählung übertragen. Ihr Leseprozess spiegelt sich mit dem von Bastian und unter Umständen könnten Leser:innen nur glauben, echte Menschen zu sein und eigentlich nur Figuren in einem Buch. In dieser Passage zentral ist die Frage nach dem Unterschied zwischen realen Person und fiktiven Figuren.

Neben der oben geschilderten Passage gibt es auch viele weitere Elemente innerhalb von *DuG*, welche auf die Fiktionalität des Textes hinweisen und dadurch Irritationen bei den Leser:innen hervorrufen. Vor allem drei textuelle Verfahren sind dabei hervorzuheben. Einerseits lassen sich in den Namensgebungen der diegetischen und metadiegetischen Ebene Parallelen feststellen. Sowohl Bastian Balthasar Bux, als auch Karl Konrad Koreander gehören der Primärwelt an, sie tragen allerdings Namen, welche Alliterationen enthalten, genau wie viele Bewohner:innen Phantásiens. So heißen beispielsweise die ersten drei Figuren, welche als Bewohner:innen Phantásiens genannt werden Blubb, Ückück und Wúschwusul (vgl. *DuG*, S. 22). Die Ähnlichkeit in der Namensgebung ist wohl darauf zurückzuführen, dass Bastian und Herr Koreander zu jenen Menschen gehören, welche nach Phantásien reisen können. Allerdings können die Namen auch als ironischer Hinweis darauf gelesen werden, auch Bastian und Herr Koreander seien nur Figuren in einem Buch, denen aber das Bewusstsein darüber fehle. Die Bewohner:innen Phantásiens wissen dies hingegen und sind somit Bastian und Koreander gewissermaßen überlegen. Es heißt: „Wir sind nur Figuren in einem Buch, und vollziehen, wozu wir erfunden. Nur Träume und Bilder in einer Geschicht`, so müssen wir sein, wie wir sind, und Neues erschaffen – wir können es nicht, kein Weiser, kein König, kein Kind.“ (*DuG*, S. 109).

Hervorzuheben ist weiters die Regelmäßigkeit der Erzählung. Das Buch besteht aus exakt 24 Kapiteln, die Anfangsbuchstaben der Kapitel sind alphabetisch sortiert. Das Buch ist weiters in zwei Teile geteilt, wobei jeder Teil 12 Kapitel umfasst. Am Beginn des zweiten Teiles tritt Bastian endgültig nach Phantásien über (vgl. *DuG*, S. 190-193). Auch hierdurch wird mit der scheinbaren Ziellosigkeit der Erzählung klar gebrochen und der hochgradig artifizielle Aufbau lässt die Leser:innen die Fiktionalität der Erzählung nie vergessen. Als letzter Punkt ist ein sich immer wieder wiederholender Satz innerhalb der Erzählung zu nennen, nämlich „Doch das ist eine andere Geschichte und soll ein andermal erzählt werden“ (siehe u. A. *DuG*, S. 229,

269). Auch dieser Satz unterstreicht die artifizielle Struktur der Erzählung, da er auf Auslassungen innerhalb des Geschriebenen hinweist.

Der Text reflektiert allerdings nicht nur seine eigene Fiktionalität, sondern kann durchaus auch als Kommentar des Autors auf die sogenannte „Eskapismusdebatte“ verstanden werden. Wie bereits in der Aufarbeitung der Historie der phantastischen KJL in Kapitel 3 beschrieben wurde, hatte die Phantastik in der deutschen KJL der 1970er Jahren zwar durchaus einen Platz, allerdings musste sie gewisse Voraussetzungen erfüllen, nämlich vor allem eine sichtbare Verbindung zu realen Problemstellungen der Republik²¹³, ansonsten handle es sich bei der Phantastik um reinen Eskapismus, der abzulehnen sei. Der Inhalt von *DuG* zeigt, dass Ende diese Auffassung eigentlich teilt, allerdings die Phantastik nicht als Objekt sieht, das mit „realen Problemen“ im Sinne von sozialen Missständen in Verbindung gebracht werden muss, sondern das man vor allem als Möglichkeit zur Festigung der eigenen Persönlichkeit sehen sollte. Das Buch präsentiert mit der Figur Bastians ebenjene Leser:innen, die phantastische Literatur als Weltflucht nützen. Nachdem Bastian Phantasien betritt, beginnt er sich optisch, aber auch charakterlich, seinem Vorbild Atréju immer stärker anzunähern und überhöht ihn schließlich auch, indem er ihn im Zweikampf besiegt (vgl. *DuG*, S. 356). Bastian verliert sich also in einem Selbstbild, welches der Realität nicht entspricht und kann dem Sog seiner unterbewussten Wünsche nicht standhalten. Dies wird ihm schnell zum Verhängnis: Phantasien selbst beginnt ihn abzulehnen, indem es sich beispielsweise weigert, ihn zum Kaiser zu machen (vgl. *DuG*, S. 357) und indem sich die von ihm geschaffenen Wesen gegen ihn wenden (vgl. *DuG*, S. 407ff.). Am Ende, als Bastian mit Hilfe von Atréju Phantasien doch noch verlassen kann, muss er jeglichen Schein, den er sich aufgebaut hat, wieder ablegen, erlangt aber doch eine tiefe Dankbarkeit für seine eigene Identität (vgl. *DuG*, S. 416), weil diese im Gegensatz zu seinem phantastischen Ich eigenen echten Lebenszweck hat: „Er war neu geboren. Und das schönste war, daß er jetzt genau der sein wollte, der er war. [...] Denn jetzt wusste er: Es gab in der Welt tausend und tausend Formen der Freude, aber im Grunde waren sie alle eine einzige, die Freude, lieben zu können.“ (*DuG*, S. 416).

Zusammenfassend kann man also sagen, dass das Buch die Fantasie als Möglichkeit präsentiert, verschiedene Versionen der eigenen Identität zu erproben, gleichzeitig aber auch davor warnt, sich in Einbildungen zu verlieren.

²¹³ Vgl. Weinmann, *Kinderliteraturgeschichte*, S. 314-319.

6.2.2 „Womöglich würde er mir noch erzählen, wie meine Geschichte ausgeht“²¹⁴

Dieser Satz, gesprochen von Staubfinger, illustriert bereits in Teilen den im Buch selbstreflexiv verhandelten Unterschied zwischen realen Personen und Buchfiguren. Der Unterschied ist in *TH* subtiler als in *DuG*: in *DuG* haben nur echte Menschen die Fähigkeit zur Fantasie, welche sie in Phantasien zur Umgestaltung der Welt nutzen können, wodurch ihnen viel Macht zukommt. Wie diverse Passagen im Buch zeigen, ist es für Bastian außerdem möglich, das Schicksal der Figuren Phantásiens zu verändern (vgl. *DuG*, S. 258ff., 265, 280f.). Dies ist in *TH* nicht in dem Ausmaß der Fall. Die Figuren, die sich in der primären Welt befinden, sind nicht beeinflussbar und nicht in größerem Ausmaß formbar als die ursprünglichen Bewohner:innen der primären Welt, also beispielsweise Meggie und Mo. Die Buchfiguren haben allerdings einen Schöpfer, der sie in allen Details kennt, nämlich den Autor Fenoglio. Aber das Schicksal der Figuren, welches sich ebendieser Autor ausgedacht hat, ist nur für die *Tintenwelt* gültig. Deutlich wird dies anhand der Figur Staubfinger: er würde in der *Tintenwelt* umgebracht werden, in der Primärwelt ist sein Schicksal hingegen ungeklärt. Staubfinger selbst möchte das Ende seiner Geschichte in der *Tintenwelt* nicht kennen, woran sich auch seine Menschlichkeit zeigt:

Staubfinger kam noch einmal auf Mo zu. »Untersteh dich und erzähl diesem Mann von mir! [...] Womöglich würde er mir noch erzählen, wie meine Geschichte ausgeht«, murmelte er. Ungläubig sah Meggie ihn an. »Das weißt du nicht?« Staubfinger lächelte. [...] »Was ist daran so Besonderes, Prinzessin?«, fragte er mit leiser Stimme. »Weißt du etwa, wie deine Geschichte ausgeht?« (*TH*, S. 266)

Der Unterschied zwischen den Figuren der Primärwelt und jenen der Sekundärwelt ist also nur, dass es im Falle der Figuren der Sekundärwelt einen Schöpfer gibt, der seine Figuren genau kennt. Doch auch dieser Unterschied wird schnell obsolet, sind doch auch Meggie, Mo, Elinor und Fenoglio, also alle Figuren der Primärwelt, von einer Person geschaffen worden, nämlich von Cornelia Funke. Diese Spiegelstruktur wird noch dadurch verstärkt, dass die *Tintenwelt* und die Primärwelt als optisch ähnlich beschrieben werden (vgl. *TH*, S. 340). Somit entsteht auch im Falle von *TH* eine spiegelartige Erzählstruktur, welche auch Leser:innen an ihrer eigenen Realität zweifeln lässt.

Während es also zwischen *TH* und *DuG* in den jeweiligen Beschreibungen bezüglich der spiegelartigen Erzählstrukturen viele Ähnlichkeiten gibt, gibt es doch auch einen nennenswerte Unterschied: anders als in *DuG*, ist das Buch, in welchem die Sekundärwelt

²¹⁴ *TH*, S. 266.

geschildert wird, nicht ähnlich gestaltet wie die reale Version. Zwar haben beide Bücher ein „schmales rotes Lesebändchen“ (*TH*, S. 58), das fiktionale *TH* besitzt aber „einen Einband aus Leinen, silbrig grün, wie die Blätter einer Weide“ (*TH*, S. 58), wodurch keine Assoziationen zwischen dem realen und dem fiktionalen Buch entstehen. Die in *DuG* prävalente Idee, auch wir Leser:innen könnten eigentlich fiktive Figuren sein, wird nicht aufgegriffen, sondern eher Distanz zur Idee hergestellt. Man kann also sagen, dass auf textueller Ebene zwar eine gewisse Unsicherheit bei Leser:innen evoziert wird, diese allerdings auf visueller Ebene keine Unterstützung erfährt.

Dies könnte daran liegen, dass in *TH* auf der selbstreflexiven Ebene die Autor:inneninstanz wesentlich wichtiger ist als in *DuG*. Dazu muss kurz auf das philosophische Konzept von Phantásien eingegangen werden. Bereits die Tatsache, dass Phantásien unendlich ist, macht es unmöglich, den Ort vollends zu beschreiben. Vor allem Bastians Rolle innerhalb von Phantásien macht aber klar, dass sich die metadiegetische Ebene von *DuG* bewusst einer vollständigen Interpretation entzieht. Leser:innen verfolgen, wie Bastian in eine Welt gerät, von welcher es zu Beginn heißt, er könne sie völlig neu erschaffen. Allerdings kehren nach einer Weile Elemente wieder, welche nicht von Bastian stammen, etwa die Figuren Atréju und Furchur. Bastian zweifelt aber auch bei Figuren, welche er selbst erschafft, ob diese wirklich von ihm kreiert wurden. So heißt es beispielsweise, als Bastian das erste Mal die Acharai erblickt: „Es war ihm klar, daß es jene Geschöpfe waren, von denen er in seiner Geschichte über die Entstehung von Amargánth gesprochen hatte, aber wie jedesmal, so war er sich auch diesmal nicht sicher, ob sie schon seit immer dagewesen oder erst durch ihn entstanden waren.“ (*DuG*, S. 280). Während in dieser Passage noch unklar bleibt, ob Bastian ebendiese Wesen selbst erschaffen hat, ist in anderen Textabschnitten eine Inspirationsquelle klar erkennbar; Madame Aiuòla inspiriert sich beispielsweise an Giuseppe Arcimboldos Tafelbildern. Nach und nach wird klar, dass sich Bastian und Phantásien in einer wechselseitigen Weiterentwicklung befinden: einerseits erschafft Bastian neue Elemente von Phantásien, wodurch das *Nichts* immer weiter zurückgedrängt wird, andererseits stellt die Welt Bastian vor Herausforderungen, welche er meistern muss, um die Welt wieder verlassen zu können. Das klarste Beispiel hierfür ist Xayíde, eine Hexe, die sich Bastian zwar scheinbar unterwirft, ihn aber in Wirklichkeit durch Schmeicheleien manipuliert (vgl. *DuG*, S. 314f.). Phantásien ist also nicht an den Willen und die Fantasie einer einzelnen Person geknüpft.

Dem gegenüber steht die Tintenwelt, welche von einem Autor völlig bestimmt wird und auch nach Vollendung des Buches noch verändert werden kann: Fenoglio ändert eine Passage seines Buches, um zu verhindern, dass Capricorn das Monster *Der Schatten* zu sich holen kann.

Um die Änderungen in der Erzählung zu besiegeln, bedarf es außerdem einer sogenannte *Zauberzunge*, also einer begabten lesenden Person: erst als Meggie die umformulierte Passage vorliest, wird sie Wirklichkeit.

Hier zeigt sich also, dass der Text selbst in *TH* keinerlei Eigenständigkeit besitzt, wie es in *DuG* der Fall ist. Die Rigidität der Tintenwelt ist sogar so groß, dass selbst Figuren, die aus der Erzählung herausgelesen wurden, diese trotzdem noch prägen. Capricorn ist den Bewohner:innen der *Tintenwelt* immer noch ein Begriff, sie reden von ihm, als sei er verweist (vgl. *TH*, S. 561). Die Allmacht des Autors über seinen Text und somit auch über seine Figuren wird also betont. Fenoglio beschreibt beispielsweise, dass er Dinge über seine Figuren weiß, welche er nicht niedergeschrieben hat, die aber trotzdem Teil von deren Historie sind (vgl. *TH*, S. 362). In diesem Sinne entsteht der Eindruck einer beinahe gottgleicher Autorinstanz. Sobald Fenoglios Figuren allerdings in die primäre Welt übertreten, verliert dieser jegliche Macht über seine Figuren. Neben der Frage nach der eigentlichen Realität, wird im Roman also auch das Verhältnis zwischen Autor:innenschaft und deren Figuren reflektiert. Dabei findet sich in *Tintenherz* ein Topos wieder, welcher auch in anderen selbstreflexiven Romanen vorkommt, nämlich jener des Autors, dessen Figuren ein Eigenleben entwickeln. Dieser Topos findet sich beispielsweise in *Sophies Welt* (1991)²¹⁵ und *Die vierte Wand* (2024)²¹⁶.

Der Autor verliert hier also die Kontrolle über die von ihm geschaffenen Figuren. Er wird somit zu einer zauberlehrlingsartigen Figur, welcher die selbst geschaffenen Figuren zu einer Gefahr für Leib und Leben erwachsen. Bereits in dieser ersten Begegnung kommt es zu einer körperlichen Auseinandersetzung zwischen dem Autor und seiner Figur, als Staubfinger dem alten Mann ein Messer an die Kehle hält (vgl. *TH*, S. 293). Aber auch im weiteren Verlauf der Erzählung wird Fenoglio von seinen Figuren übel mitgespielt. Als Meggie nämlich gewaltsam dazu gezwungen wird, Basta und Flachnase zu Fenoglio zu bringen, verkündet dieser sofort, dass er die beiden Männer erfunden habe. Seine Erwartung, „dass Basta auf der Stelle vor ihm auf die Knie sinken würde“ (*TH*, S. 323), wird allerdings nicht erfüllt. Die Männer zeigen sich stattdessen – zumindest anfangs – unbeeindruckt: „»Wer hat sich die Geschichte denn ausgedacht?«, fragte er [Basta]. »Dein Vater? Wie dumm sehe ich aus, he? Jeder weiß, dass gedruckte Geschichten uralt sind, und dass sie aufgeschrieben wurden von irgendwelchen Leuten, die längst tot und begraben sind.«“ (*TH*, S. 323). Diese Aussage stellt dabei in doppelter Hinsicht ein selbstreflexives Textelement dar. Einerseits wird die Beziehung

²¹⁵ Gaarder, Jostein: *Sofies Welt. Roman über die Geschichte der Philosophie. A. d. Norwegischen* von Gabriele Haefs. München/Wien: 1993 Carl Hanser.

²¹⁶ Ilisch, Maja: *Die vierte Wand*. Hamburg: 2024 Oetinger.

der Figuren zu ihrem Schöpfer, dem Autor, betrachtet, andererseits auch ein gewisses Bild von Autor:innenschaft reflektiert, ein Bild, das die großen Autor:innen und berühmten Texte allesamt in weit entfernter Vergangenheit verortet. Autor:innen werden als Instanzen gezeichnet, die in keiner Weise mehr erreichbar sind.

Der Machtverlust des Autors über seine Figuren wird am Ende des Romans auf die Spitze getrieben. Fenoglio wird von Meggie und Mo aus Versehen in die *Tintenwelt* gelesen (vgl. *TH*, S. 546). Somit befindet er sich nun auf einer Stufe mit seinen Figuren, der Text hat seinen Autor verloren.

Es lässt sich also sagen, dass *TH* einerseits das Verhältnis von Autor:innenschaft und Figuren reflektiert und dabei zum Schluss kommt, dass das Verhältnis zwar von einer gewissen Hierarchie geprägt ist, diese sich aber auf die Textebene beschränkt. Treten Figuren hingegen durch den Akt des Lesens aus der Textebene heraus, können sich diese von der Autorität der Autorschaft ablösen. Das materielle Buch selbst ist in *TH* bis zum Schluss unbedeutend im Vergleich zu Autor:innenschaft und dem Akt des Lesens.

Der Akt des Lesens ist ein wiederkehrendes Textelement von *TH*, welches ebenfalls selbstreflexiv ist. Die von Iser beschriebenen Leerstellen innerhalb eines Textes werden im Roman beim Lesen geschlossen: erst durch das Vorlesen der umgeschriebenen Textpassage wird diese wahr. Das Füllen der Leerstellen zeigt sich außerdem darin, dass der Text zu einem alle menschlichen Sinne ansprechenden Erlebnis wird:

Und Mo begann, die Stille mit Wörtern zu füllen. Er lockte sie von den Seiten, als hätten sie nur auf seine Stimme gewartet – lange und kurze, spitznasige und weiche, schnurrende, gurrende Wörter. Sie tanzten durchs Zimmer, malten Bilder aus buntem Glas und kitzelten auf der Haut. Selbst als Meggie einnickte, hörte sie sie immer noch, obwohl Mo das Buch längst wieder zugeschlagen hatte. (*TH*, S. 268)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Lesen in *TH* nicht nur als Möglichkeit gezeigt wird, die Portale zu den schier unendlichen sekundären Welten zu öffnen, sondern eben auch, um die Figuren dieser sekundären Welten zu materialisieren. Der Roman beschäftigt sich vor allem mit der Frage nach dem Verhältnis von Autor:innenschaft und Figuren. Die anfänglich aufgebaute Hierarchie zwischen den beiden wird systematisch unterwandert und am Ende des Romans sogar in das Gegenteil verkehrt.

6.2.3 „Was wir brauchen, ist Mittelmaß. Ramsch, Schrott, Massenware“²¹⁷

In *DSdTB* kommt es im Vergleich zu *TH* wieder zu einer stärkeren Anbindung an die Materialität des Buches, wie sie bereits in *DuG* festgestellt werden konnte. Zentral ist in diesem Roman die Ambiguität von Textmenge und literarischem Wert. Kontrastiert wird dabei das nur wenige Seiten umfassende Manuskript mit der überbordenden Menge an Literatur in Buchhaim.

Buchhaim gleicht als Stadt einer nie enden wollenden Buchmesse: jeden Abend finden unzählige Lesungen statt, an jeder Ecke können Bücher erworben werden und auch die Gastronomie ist auf ein buchaffines Publikum eingestellt (vgl. *DSdTB*, S. 54). Von Anfang an ist klar, dass die Buchläden, aber auch die Schriftsteller:innen, zueinander in großer Konkurrenz stehen. So versuchen die Buchläden beispielsweise, sich durch ein sehr spezifisches Sortiment von den anderen zu unterscheiden. Bei den Schriftsteller:innen zeigt sich die Konkurrenz vor allem dahingehend, dass viele von ihnen verarmt auf der Straße leben und Möglichkeiten angeboten werden, Kolleg:innen zu diffamieren, indem etwa Verrisse in Auftrag gegeben werden können. Die Perfidität des Systems erreicht ihren Gipfel in Smeik und seinen Trompaunenkonzerten. Trotz der verfremdenden Elemente dieser Szene, welche vor allem dadurch zustande kommen, dass die Manipulation über ein Konzert stattfindet, ist diese Sequenz ein Verweis auf die Manipulation von Konsument:innen durch Werbung auf dem modernen Buchmarkt: das Publikum des Konzerts, welches durch falsche Versprechungen dorthin gelockt wird, wird zum wahllosen Kauf von Büchern aus den Antiquariaten von Smeik manipuliert (vgl. *DSdTB*, S. 136f.). Eindrücklich schildert Smeik das Konzept des Buchhaimer Buchmarkts, den er aus dem Hintergrund heraus kontrolliert: „Was zählt, ist das verkaufte Papier.“ (vgl. *DSdTB*, S. 367).

Dem „verkauften Papier“, also der Massenware gegenüber steht das Manuskript des Schattenkönigs. Trotz der Länge von wenigen Seiten ruft auch dieses bei seinen Leser:innen rauschähnliche Empfindungen hervor, welche an jene des Trompaunenkonzertes erinnern (vgl. *DSdTB*, S. 26-29). Das geniale Manuskript steht im Kontrast zu den „immer dickeren, nichtsagenden Büchern“, (vgl. *DSdTB*, S. 367), die den zamonischen Buchmarkt überschwemmen. Somit wird im Roman ein klar formulierter Kommentar auf den modernen Buchmarkt abgegeben: die Kommerzialisierung und Trivialisierung von Literatur wird kritisiert, als Schuldige werden vor allem Verleger:innen genannt. Die Betonung der Materialität der Bücher ist dabei insofern von Bedeutung, als dass damit das Chaos und gleichzeitig auch die Macht

²¹⁷ *DSdTB*, S. 367.

von Verleger:innen über den literarischen Markt betont wird: Smeik begräbt seine Feinde, den Schattenkönig und Hildegunst von Mythenmetz, mitsamt des Manuskripts buchstäblich und metaphorisch in den Untiefen der literarischen Welt.

Neben der Kommentierung der Perversion des modernen Büchermarktes entwirft Moers in seinem Roman weiters ein konkretes Konzept von Autor:innenschaft. Diese ist in allem Zamonien-Romanen von Moers von einer gewissen Bedeutung, wie sich bereits im Paratext zeigt. Auf dem Titelblatt steht: „Die Stadt der Träumenden Bücher. Ein Roman von Hildegunst von Mythenmetz. Aus dem Zamonischen übertragen und illustriert von Walter Moers“ (*DSdTB*, S. 3). Die hier eingeführte Autorfiktion von Hildegunst von Mythenmetz ist ein Stilmittel, welches Walter Moers in allen Zamonien-Romanen verwendet und auch darüber hinaus medienwirksam inszeniert: der Autor, der die Öffentlichkeit grundsätzlich meidet, lässt sich immer wieder in Interviews von Hildegunst von Mythenmetz – dargestellt durch eine Handpuppe – vertreten.²¹⁸ Inszeniert werden weiters Streitgespräche zwischen Hildegunst von Mythenmetz und Walter Moers, wobei von Mythenmetz immer wieder der Vorwurf geäußert wird, Moers würde seine Bücher nicht gut übersetzen.²¹⁹ Diese Autorinszenierung kann auf verschiedenen Ebenen interpretiert werden. Einerseits kann Moers sich auf diese Weise der Frage nach der Bedeutung seiner Texte entziehen und gibt die Aufgabe der Bedeutungskonstruktion an seine Leser:innen weiter. Andererseits kann die Inszenierung als Übersetzer aber auch als Ausdruck der selbstreflexiven Überlegung gewertet werden, die eigenen Gedanken und Konzepte niemals zur Gänze in Worte fassen zu können, da in dem Transfer von Gedanken zu Schrift ein Teil verloren geht, sodass die Romane letztlich gezwungenermaßen nur Annäherungen an das, was ausgedrückt werden soll, sind.

Nicht nur auf paratextueller, sondern auch auf inhaltlicher Ebene reflektiert Moers in *DSdTB* das Konzept der Autor:innenschaft. Im Mittelpunkt steht dabei der Weg zur Autor:innenschaft, welcher beispielhaft anhand der Figur von Mythenmetz nachgezeichnet wird. Dieser erwirbt im Roman drei aufeinander aufbauende Eigenschaften, welche ihn letztendlich zu einem guten Dichter machen.

Die erste Eigenschaft, die Mythenmetz noch in seiner Heimatstadt, der Lindwurmfesten, erwirbt, kann mit dem Archetypen des *poeta doctus* gleichgesetzt werden. Der *poeta doctus* ist

²¹⁸ Siehe u. A. O. A.: Drachengespräche. Ein Gespräch mit Hildegunst von Mythenmetz. In: Zamonien Wiki, o. D., online unter https://zamonien.fandom.com/de/wiki/Drachengespr%C3%A4che:_Ein_Gespr%C3%A4ch_mit_Hildegunst_von_Mythenmetz (23.03.2025).

²¹⁹ Siehe u. A. O. A.: Natürlich bleibt Ihr Buch ein Schmarrn. Moers trifft Mythenmetz. In: Frankfurter Allgemeine online, 04.10.2007, online unter <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/moers-trifft-mythenmetz-natuerlich-bleibt-ihr-buch-ein-schmarrn-1488651.html> (23.03.2025).

ein dichterisches Ideal, welches ursprünglich aus der Antike stammt und besonders gelehrte Dichter oder Schriftsteller beschreibt, welche in ihrer Kunst ihr Wissen durch das Herstellen von Bezügen darlegen und dieses Wissen auch bei ihren Leser:innen voraussetzen.²²⁰ Hildegunst von Mythenmetz bekommt als „junger Lindwurmfestebewohner“ (*DSdTB*, S. 12), wie es dort üblich ist, einen Dichtpaten zugeordnet. Dieser „bringt dem Zögling das Lesen und Schreiben bei, führt ihn an die zamonische Dichtkunst heran, gibt Lektüreempfehlungen und lehrt ihn das Schriftstellerhandwerk“ (*DSdTB*, S. 12). Die Beschreibung der Schriftstellerei als Handwerk, wie sie bereits in diesem Zitat vorkommt, wird auch in den nächsten Seiten fortgeführt: der Dichtpate von Mythenmetz war „ein solider Verseschmied“ (*DSdTB*, S. 12). Auch die Namen der Bewohner der Lindwurmfesten sind an Handwerksberufe angelehnt: der Dichtpate von Mythenmetz heißt Danzelot von Silberdrechsler (vgl. *DSdTB*, S. 9) und ein Lindwurm, welchem Mythenmetz in Buchhaim zufällig über den Weg läuft, heißt Ovidios von Versschleifer (vgl. *DSdTB*, S. 88).

Die Kenntnisse, welche Mythenmetz von seinem Dichtpaten erhalten hat, sind zwar nur die erste Stufe auf dem Weg zur Autorschaft von Mythenmetz, aber dennoch notwendig, um weitere Fertigkeiten zu erlangen und um in den Katakomben von Buchhaim zu bestehen. Als Mythenmetz nämlich von Phistomefel Smeik in die Katakomben von Buchhaim verschleppt wird, mit dem Ziel, ihn dort sterben zu lassen, muss der angehende Dichter sich dort zurechtfinden. Orientierung bietet ihm sein literarisches Wissen, da die Literatur in den Katakomben chronologisch absteigend sortiert ist. Somit muss sich Mythenmetz während seiner ersten Herausforderung auf seiner Heldenreise im ihm präsentierten literarischen Feld zurechtfinden:

„Ich dankte meinem Dichtpaten im nachhinein für die Unbarmherzigkeit, mit der er mich all diese Fakten pauken ließ. [...] Es war, als würde ich über ein dunkles Meer segeln, in dem auf kleinen Inseln zahllose Leuchttürme standen. Die Leuchttürme, das waren die Dichter, die sich über Jahrhunderte ihre einsamen Botschaften zufunkten, und ich segelte dem Leuchtfeuer der Poesie hinterher, von Insel zu Insel – das war mein Leitfaden aus dem Labyrinth.“ (*DSdTB*, S. 173)

Dies steht symbolisch dafür, dass Autor:innen ein gewisses Wissen über bisherige Literatur haben müssen, um sich im Dickicht ihrer eigenen Gedanken zurechtzufinden. Gleichzeitig können die Texte anderer Autor:innen als Inspirationsquelle dienen. Denn, wie auch die Buchlinge Mythenmetz als Rat mit auf den Weg geben: „»Bei einem Dichter klauen ist Diebstahl, bei vielen Dichtern klauen ist Recherche.«“ (*DSdTB*, S. 276).

Der Aufenthalt bei den Buchlingen bildet die zweite Station der mythenmetzschen Heldenreise. Die Buchlinge selbst symbolisieren innerhalb des Romans die zweckfreie

²²⁰ Vgl. o. A.: Poeta doctus, der. In: Duden online, o. D., online unter https://www.duden.de/rechtschreibung/Poeta_doctus (23.03.2025).

Auseinandersetzung mit Literatur und eine Art des Schreibens, die nicht von Erwartungen anderer determiniert ist. So ernähren sich die Buchlinge von Lesen (vgl. *DSdTB*, S. 265), allerdings geht ihre Auseinandersetzung mit Literatur weit über diese Notwendigkeit hinaus. Die Wesen beschäftigen sich intensiv mit Büchern und Autor:innen: Jeder Buchling trägt den Namen eines Autors/ einer Autorin. Ihren Lebenszweck ziehen sie aus dem Ziel, das Gesamtwerk der ihnen zugeteilten Person auswendig zu lernen, sie sehen in dieser Aufgabe ihren Lebenssinn (vgl. *DSdTB*, S. 212), reflektieren aber nicht den Sinn der Aufgabe. Weiters sammeln die Buchlinge Bücher aller Art, darunter auch sehr wertvolle Bücher, ohne allerdings Profit aus ihnen schlagen zu wollen (vgl. *DSdTB*, S. 223). Zwar wird dies nie explizit erwähnt, allerdings ist die Lebensweise der Buchlinge eine Gegenwelt zu jener in Buchhaim. Für die Heldenreise von Hildegunst von Mythenmetz ist es wichtig, diese Gegenwelt kennenzulernen und die rein kontemplative Auseinandersetzung mit Literatur, deren Wert unabhängig von Prestige und finanziellen Gewinn ist, bis zu einem gewissen Grad auch zu übernehmen.

Die dritte Stufe der mythenmetzschen Heldenreise und sein Weg zur Autorschaft ist sein Aufenthalt beim Schattenkönig. Dieser stellt eine Metapher für den Dichterarchetyp des *poeta vates* dar. Dieser Begriff bezeichnet eine antike Vorstellung, in welcher der Dichter als „Seher, Mittler und als göttlich Inspirierter“²²¹ gesehen wird. In *Die Stadt der Träumenden Bücher* wird zwar nicht per se von einer göttlichen – oder anderweitig mythologischen Instanz – ausgegangen, allerdings gibt es im Roman das sogenannte „Orm“ und das sogenannte „Alphabet der Sterne“.

Beim Orm handelt es sich um den „Quell der Inspiration, der nie versiegt“ (*DSdTB*, S. 393). Allerdings ist das Orm kein Ort, welchen man physisch erreichen kann und auch kein Zustand, auf welchen man gezielt hinarbeiten kann, sondern ein Befinden, von welchem man plötzlich erfasst wird:

„Es war ein Planet ohne Substanz, ohne Leben, ohne ein einzelnes Atom Materie, aber von solch geballter Vorstellungskraft, daß er die Sterne in seiner Nähe zum Tanzen brachte. Hier konnte man eintauchen in schiere Phantasie und eine Kraft tanken, die den meisten zeitlebens vorenthalten war. Eine einzige Sekunde in diesem Kraftfeld genügte, um einen Roman zu gebären. [...] Als er von diesem Ort zurückkehrte, war er zum Bersten gefüllt mit Worten, Sätzen, Ideen, alle vorgefügt, poliert und geschliffen, er brauchte alles nur noch niederzuschreiben. Und er war beglückt und bestürzt zugleich darüber, wie gut das war, was aus seiner Feder floß, und wie wenig er selbst eigentlich dazu beigetragen hatte.“ (*DSdTB*, S. 354f.)

Somit ist das Orm eine Art plötzliche Eingebung, welche Dichter:innen durchströmt. Das Orm erfüllt drei verschiedene Funktionen im Roman. Einerseits manifestiert sich hier eine

²²¹ Vgl. Gann, Thomas: Zur Krise des »poeta vates« im Biedermeier. Adalbert Stifters »Das Haidendorf« (1840/44). In: Weimarer Beiträge 64 (2018 Nr. 4), online unter <https://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/56396/file/2gann.pdf> (23.03.2025), S. 185.

Kritik an der Kommerzialisierung von Literatur, weiters bietet das Orm eine Möglichkeit, Dichter:innen zu kategorisieren und eine Hierarchie aufzubauen. Drittens ist das Erreichen des Orms durch Hildegunst von Mythenmetz der Höhepunkt des Romans und gleichzeitig das Ende seiner Reise zur Autorschaft.

Das Orm ist insofern eine Kritik an der Kommerzialisierung von Literatur, als dass zur erzählten Zeit von den Autor:innen im Roman angenommen wird, dass es das Orm gar nicht gebe: „Danzelot hing noch dem alten Glauben an das Orm an, eine Art mysteriöse Kraft, die manche Dichter in Augenblicken höchster Inspiration durchströmen soll. Wir jungen und aufgeklärten Schriftsteller belächeln diesen antiquierten Hokusfokus [...]“ (*DSdTB*, S. 20). Sie haben somit keinen Anspruch, selbst geniale und einzigartige Literatur schaffen zu wollen. Stattdessen ist der zamonische Büchermarkt wegen Phistomefel Smeik „dieses genau regulierte Mittelmaß [...] Ramsch, Schrott, Massenware“ (*DSdTB*, S. 367), welches es für aufstrebende Autor:innen unmöglich macht, an das Orm zu glauben und höhere Ambitionen zu entwickeln.

Gleichzeitig ist klar, dass nur wenige Autor:innen das Orm tatsächlich erreichen können. Der Schattenkönig sagt hierzu: „Manche schaffen es einmal und dann nie wieder. Manche schaffen es immer wieder, aber sie beherrschen das Alphabet nicht. Andere gelangen jederzeit mühelos zum Orm und kommunizieren durch das Alphabet. Das sind die ganz wenigen“ (*DSdTB*, S. 394). Somit handelt es sich beim Orm um einen Zustand der Genialität, welcher nicht erlernt werden kann. Das im Zitat angesprochene Alphabet ist das sogenannte Alphabet der Sterne, welches es Schriftsteller:innen, die zum Orm gelangen, erlaubt, dort nicht nur Inspiration zu schöpfen, sondern gleichzeitig „dort mit allen künstlerischen Kräften des Universum [zu] kommunizieren“ (*DSdTB*, S. 393). Somit stellt es eine Steigerungsform des Orms dar.

Der Weg zum Orm und zum Alphabet der Sterne ist zwar nicht zu erzwingen, allerdings tut der Schattenkönig dennoch sein Möglichstes, um Mythenmetz beim Erreichen von beidem zu unterstützen. Die Lehre des Schattenkönigs ist auf eine gewisse Weise ein völliger Neuanfang für Mythenmetz. Dies wird metaphorisch dadurch ausgedrückt, dass der junge Saurier das Schreiben erneut erlernen muss:

»Mit welcher Hand schreibst du?« fragte er. »Mit der rechten.« »Und dabei ist noch nichts herausgekommen, was du für veröffentlichungswürdig hältst?« »Nicht wirklich.« »Dann schreibst du mit der falschen Hand. [...] Der poetische Fluß vom Gehirn wird fehlgeleitet. Deine rechte ist nicht deine Schreibhand. Du mußt mit der linken schreiben.« »Aber das kann ich nicht. Ich habe mit rechts schreiben gelernt.« »Dann mußt du es neu lernen.« (*DSdTB*, S. 392)

Im Anschluss daran muss Mythenmetz die sogenannten „Weinenden Schatten“ lesen. Bei den Weinenden Schatten handelt es sich um „die ruhelosen Seelen von uralten Büchern

[...], die begraben und vergessen wurden“²²² (*DSdTB*, S. 375), welche nun als schattenartige Wesen durch die Katakomben von Buchhaim streifen. Durch diese Lektüre erlangt Mythenmetz das „Wissen einer längst vergessenen Epoche [...], einer Zeit, in der sprachlich wesentlich genauer differenziert wurde als heutzutage“ (*DSdTB*, S. 399). Die Gedanken von Mythenmetz werden in dieser Phase wesentlich nuancierter. Neben Lehrstunden und dem gemeinsamen Erleben eines Abenteuers, welches dazu dient, Mythenmetz einen Stoff zu geben, über welchen er schreiben kann, ist die letzte und wohl wichtigste Stufe der Ausbildung von Mythenmetz dessen Zeit in der sogenannten Bibliothek des Ormes. Dabei handelt es sich um eine Bibliothek, welche vom Schattenkönig angelegt wurde und in welcher er „Bücher nach dem Kriterium gesammelt und geordnet habe, wie stark das Orm durch ihre Dichter geströmt ist, während sie sie verfaßt haben“ (*DSdTB*, S. 421). Als Mythenmetz sich die Bücher in der Bibliothek des Ormes anschaut, fällt ihm auf, dass er kaum eines der Bücher in den Regalen kennt (vgl. *DSdTB*, S. 422). Allerdings verfällt er, kaum dass er das erste Buch in die Hände nimmt, vollständig dem Zauber des Orms; die Bibliothek enthält „eine Klasse von Literatur, die Lichtjahre über dem von den Lehrplänen verordneten Klassikerschrott schwebte“ (*DSdTB*, S. 425). Die beschriebenen Bücher zeichnen dabei alle die gleiche Eigenschaft aus: sie lösen starke Emotionen hervor, wobei die Gattung unwichtig ist (vgl. *DSdTB*, S. 425f.).

Nachdem nun auch dieser letzte Schritt der Lehre abgeschlossen ist, kehren der Schattenkönig und Mythenmetz an die Oberfläche von Buchhaim zurück, um dort gemeinsam Phistomefel Smeik zu besiegen. Nur kurze Zeit, nachdem der Schattenkönig sich selbst opfert, indem er sich selbst dem Sonnenlicht aussetzt und sich dadurch selbst entzündet, um damit der *Stadt der Träumenden Bücher* einen Neuanfang zu bescheren, durchströmt Mythenmetz zum ersten Mal das Orm und er sieht gleichzeitig das Alphabet der Sterne am Himmel. Dieser Moment ist es auch, in dem Mythenmetz seine Erfahrungen, welche er im Laufe der Erzählung sammelt, binnen weniger „erregter Herzschräge zu Sätzen, Seiten, Kapiteln und schließlich zu jener Geschichte“ (*DSdTB*, S. 475) ordnete, welche *Die Stadt der Träumenden Bücher* heißt.

Auch dieses Ereignis in der Erzählung ist metaphorisch stark aufgeladen. Hier kann nämlich ein klarer und gleichzeitig selbstreflexiver Bezug zu Barthes *Der Tod des Autors* festgestellt werden. Barthes unterscheidet in seinem Aufsatz zwischen dem *Autor* und dem *modernen Schriftsteller [scripteur]*. Der Autor gehe dabei seinem Text voraus, wohingegen der moderne Schreiber im selben Moment wie sein Text geboren werde.²²³ Barthes erläutert diese

²²² Bei den Weinenden Schatten handelt es sich nur um eine der vielen Arten von Büchern im Roman *Die Stadt der Träumenden Bücher*, welche teilweise menschliche Züge besitzen.

²²³ Vgl. Barthes: *Der Tod des Autors*, S. 189.

Theorie beispielhaft anhand *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* von Marcel Proust, in welchem der Erzähler ein Mann ist, der noch nichts geschrieben hat, es aber anstrebt.²²⁴ Und „in dem Moment, als das Schreiben endlich möglich ist, endet der Roman“²²⁵. Barthes betrachtet dies als einen „radikalen Kunstgriff“²²⁶, durch welchen das Verhältnis zwischen dem Autor und seinen Figuren nachhaltig verändert wird.²²⁷ Diese Interpretation kann auch auf *Die Stadt der Träumenden Bücher* übertragen werden, da auch hier der vermeintliche Autor der Erzählung gleichzeitig eine Figur ist, wodurch die Hierarchie zwischen Autor und Figuren aufgelöst wird.

Zusammengefasst kann gesagt werden, dass der Roman *DSdTB* den zeitgenössischen Literaturmarkt scharf kritisiert, wobei diese Kritik vor allem auf dessen Oberflächlichkeit und die überproportionale Macht von Verleger:innen und Werbung abzielt. Gleichzeitig reflektiert das Buch auch darüber, wie es trotz dieser widrigen Bedingungen möglich sein kann, als Autor:in wahrlich großartig zu sein.

²²⁴ Vgl. Barthes: Der Tod des Autors, S. 188.

²²⁵ Ebd., S. 188

²²⁶ Ebd., S. 187.

²²⁷ Ebd., S. 188.

7. Conclusio

Diese Masterarbeit hat es sich zum Ziel gesetzt, das Motiv des Buches im Buch in der phantastischen, zeitgenössischen KJL aus dem deutschen Sprachraum näher zu beleuchten. Exemplarisch wurden hierzu die drei Romane *DuG*, *TH* und *DSdTB* untersucht. Ausgangspunkt für die Themenfindung war die Beobachtung einer Häufung von literarischen Texten in den letzten Jahren, die sich mit dem Lesen als Tätigkeit selbstreflexiv auseinandersetzten. In diesen Büchern werden nicht nur die Magie des Lesens thematisiert, die sich unter anderem aus der von ihr erzeugten Immersion in eine andere Welt speist, sondern auch potentielle Gefahren des Lesens. Diese Gefahren können verschiedener Natur sein: neben dem Buch als Gut mit teilweise verbotenen Inhalten, dessen bloßer Besitz problematisch sein kann, sind Bücher als Schwelle in andere, phantastische und abenteuerliche Welten häufig verwendete Motive. Das Buch als Medium wird aber nicht nur aus der Sicht der Leser:innen thematisiert, sondern auch aus der Perspektive von Autor:innen, indem etwa der Prozess des Schreibens dargelegt wird. Gebündelt werden diese Überlegungen an der Schnittstelle von Erschaffungs- und Konsumationsprozess, nämlich in den Überlegungen zum Lesen. Immer wieder wird der Frage nachgegangen, wie sich die Bedeutung eines literarischen Textes nun genau konstituiere.

Das Motiv des Buches im Buches wurde in der Literaturwissenschaft schon des Öfteren erforscht, nicht zuletzt, da es sich auf die bildende und darstellende Kunst allgemein übertragen um ein Phänomen handelt, das etwa aus der Malerei, dem Theater und dem Film als *Mise en Abyme* bekannt ist. Somit konnte diese Masterarbeit auf ein gutes Grundgerüst aus literaturwissenschaftlichen Theorien zurückgreifen. Neben der Crossover-Theorie von Lena Hoffmann, stellten sich auch die Theorie der Erzählebenen von Gérard Genette und die Theorie *Der Akt des Lesens* als besonders ertragreich heraus.

Bei der Analyse wurde auch der kulturhistorische Entstehungskontext des Primärtextkorpus in den Blick genommen. Während *DSdTB* und *TH* in ähnlicher literarischer Zeit geschrieben wurde, entstand *DuG* wesentlich früher, befasst sich dementsprechend auch mit anderen Themen und war dementsprechend auch nach seiner Veröffentlichung anderer Kritik ausgesetzt.

Diese Arbeit hat sich die Beantwortung von drei Forschungsfragen zum Ziel gesetzt:

4. *Welche Konnotationen haben Bücher, Leser:innen, Bibliotheken und der Leseprozess im Textkorpus und wie lassen sich diese mit literaturhistorischen Motivtraditionen in Verbindung bringen?*

5. Welche tatsächlich existierenden Bücher und/oder Autor:innen finden ihre Erwähnung anhand intertextueller Verweise im Primärtextkorpus? Welchen Zweck erfüllen diese Verweise?
6. Wie wird im Primärtextkorpus die Interaktion von Leser:innen, Autor:innen, Text und Buchmarkt selbstreflexiv verhandelt?

Die Analyse zur ersten Frage lieferte erwartungsgemäß sehr unterschiedliche Ergebnisse für alle drei Bücher. *DuG* beschäftigt sich vor allem mit der Frage nach dem Akt des Lesens. Der Text beschreibt dabei das Lesen als überaus heilsamen, wenn auch gefährlichen Prozess. Dies deshalb, da das Lesen weniger eine Reise in eine bereits existente, konsistente literarische Welt sei, sondern vor allem eine Reise in das eigene, von kulturellen Produkten sowie eigenen und gesellschaftlichen Erwartungen an sich selbst geprägte Unterbewusstsein. Neben dem Buch sind auch die Bibliothek als Erfahrungsraum und bibliophile Personen ambivalent konnotiert. Die Bibliothek wird als kinderfeindlicher Raum präsentiert, bibliophilen Personen wird anfänglich ihre Lebenstauglichkeit bis zu einem gewissen Grad abgesprochen, wodurch zwei tradierte Motive der Literaturwissenschaft aufgegriffen werden.

Auch in *TH* ist die Konnotation des Buches nicht so eindeutig, wie man annehmen möchte. Das Verhältnis der jeweiligen Figuren zu Büchern ist zentraler Bestandteil ihrer Persönlichkeit. Allerdings gilt auch hier: Lesen ist gut, Leben ist besser. So ist die Figur Elinor archetypisch für das Klischee einer weltfremden Bibliothekarin. Bücher sind im Roman insgesamt als Sehnsuchtsorte konnotiert. Vor allem in der Figur des Staubfingers verdichtet sich dieses Gefühl der Sehnsucht und steuert zu großen Teilen dessen Handeln. Der Akt des Lesens selbst ist allerdings keineswegs nur positiv, sondern vor allem als gefährlich markiert. Er war es, der Meggies Mutter scheinbar unwiderruflich in die Tintenwelt transportierte und der die Bösewichte der Erzählung in die Primärwelt brachte.

Bezüglich der Konnotation des Buches in *DSdTB* ist festzustellen, dass hier vor allem der Topos des unkategorisierbaren Wissens und der Bibliothek als Ort des Chaos aufgegriffen wird. Vor allem die Katakomben sind dabei als Sinnbild zu verstehen: sie sind im Laufe der Zeit zu einem unübersichtlichen und gesetzlosen Labyrinth geworden, welches ein Eigenleben führt. Die Erzählung beschreibt Bücher stets in ihrer Körperlichkeit, die das Buch beispielsweise zu einer Falle machen kann.

Die intertextuellen Verweise in *DuG* illustrieren neben der gewünschten Mehrfachadressierung des Textes auch die philosophische Konzeption der Welt Phantasien. Die

Welt soll den Eindruck von Vielstimmigkeit erwecken. Es ist zwar Bastian, der schöpferisch agiert, allerdings speist er seine Ideen aus der Kunst, die er bisher rezipiert hat. Die Welt selbst wird zwar von Bastian mitgestaltet, allerdings ist er nur einer von vielen, die darauf Einfluss nehmen.

Die vielen intertextuellen Verweise auf die Bibel erklären sich wiederum nicht mit Blick auf den Weltenbau, sondern eher mit Blick auf die Botschaft des Textes. Einerseits wird durch den Vergleich des „Menschenkindes“ Bastian mit Jesus der Wert der (kindlichen) Fantasie betont. Gleichzeitig wird mit ebendiesen Bezügen auch bewusst gebrochen, wodurch auf den immer weiter fortschreitenden moralischen Verfall Bastians während seiner Zeit in Phantasien hingewiesen wird.

In *TH* werden intertextuelle Verweise bewusst in Szene gesetzt und auch hier ist das Ziel der Mehrfachadressierung vorhanden. Auch wenn die Zitate in diesem Roman zum Teil nur dekorative und manchmal auch nur expositorische Elemente sind, zeigen sie dennoch ein für die Postmoderne typisches Verständnis von Schreiben seitens der Autorin: Vorhandenes Material wird modelliert, in einen neuen Kontext versetzt und manchmal auch wie selbstverständlich als Ergänzung an Eigenes eingebaut. Die Identität des Textes als Palimpsest wird offengelegt, die Autorin reiht sich in den Kanon ein.

DSdTB verfügt über die größte Dichte an intertextuellen Verweisen des Korpus. Dies erklärt sich vor allem durch die Vorliebe des Autors für das Stilmittel der Parodie. Diese betrifft im Falle der intertextuellen Verweise vor allem andere Autor:innen: beginnend mit dem Körper der Autor:innen, welchen er in den verschrobenen und amüsanten Körper der Buchlinge umwandelt, macht der Autor weder vor Texten noch Namen halt. In anagrammatischer Vorgehensweise werden die Namen der Autor:innen in Synonyme verwandelt, wodurch deren Autorität untergraben wird. Auch konkrete Textstellen aus Büchern werden umgeschrieben und parodiert, wobei die Leser:innen indirekt dazu aufgefordert werden zu versuchen, diese wiederzuerkennen.

Auch wenn alle drei Romane viele selbstreflexive Komponenten aufweisen, sind sie vor allem in *DuG* von großer Bedeutung. Im Laufe des Leseprozesses kommt es immer wieder zu Metalepsen im Erzählfluss, wodurch dessen fiktionaler Charakter betont wird. Spiegelartige Strukturen finden sich auch in der optischen Gestaltung der extradiegetischen, diegetischen und metadiegetischen Version von *Die unendliche Geschichte* und beim Zusammentreffen der Kindlichen Kaiserin mit dem Alten vom Wanderenden Berg, wodurch bei Leser:innen eine Verunsicherung erzeugt werden soll. Michael Ende verarbeitet im Roman außerdem

selbstreflexiv die gängige Kritik an der Phantastik als Eskapismus. Der Text distanziert sich nicht völlig von dem Vorwurf, misst der maßvollen Fantasie aber auch eine heilsame Wirkung bei.

In *TH* finden sich einige selbstreflexive Elemente ebenfalls in Form von Spiegelstrukturen. In diesem Roman ist allerdings die Frage nach der Macht von Autor:innen über deren Figuren zentral. Über den Autor Fenoglio, dem seine Figuren völlig entgleiten und der am Ende in seine eigene Erzählung gesogen wird, wird das Machtpotential von Autor:innen kritisch hinterfragt. Der Roman beschreibt außerdem ausführlich den Prozess des Lesens und dabei, ganz im Sinne von *Der Akt des Lesens* von Wolfgang Iser, das Schließen der Leerstellen eines Textes durch den Leseprozess. Somit wird in diesem Roman die Autor:inneninstanz entmachtet und die Leser:inneninstanz gewinnt an Bedeutung.

DSdTB verfügt zwar über keine Elemente, die Unsicherheit bei den Leser:innen hervorrufen sollen, allerdings setzt sich der Text anderweitig selbstreflexiv mit sich selbst auseinander. Neben einer fulminanten Kritik an einem Literaturmarkt voller „Ramsch, Schrott, Massenware“ (*DSdTB*, S. 367), auf dem wahre Künstler:innen eher als Störfaktor gesehen werden, wird auch der Frage nachgegangen, wie Autor:innen in einem derartigen Klima bestehen können. Als Antwort wird ein dreistufiger Prozess auf dem Weg zur Autorschaft illustriert: aufbauend auf dem Wissen eines *poeta doctus*, müssen anstrebende Autor:innen sich von Erwartungen von außen befreien und im Anschluss darauf hoffen, zu ebenjenen wenigen Auserwählten zu gehören, die von der Muse geküsst werden.

Abschließend soll noch ein Ausblick auf zukünftige Forschung versucht werden. Einerseits wäre es ein lohnendes Forschungsvorhaben, noch jüngere KJL mit dem Motiv des Buches im Buch zu untersuchen, da sich allfällige Reflexionen auf Grund des *digital turns* wahrscheinlich klarer manifestieren würden. Andererseits könnte der Korpus dieser Arbeit, im Besonderen *DuG* und *DSdTB*, auch auf seine Illustrationen und auf die generelle optische Gestaltung untersucht werden. Das Erscheinungsbild ist in beiden Fällen außergewöhnlich. Die Frage nach der Verbindung zwischen dieser Optik und dem Motiv des Buches im Buch wäre ein guter Ausgangspunkt für weitere Forschung.

Schließlich könnte auch eine Erweiterung der Fragestellung ins Auge gefasst werden. Reizvoll wäre etwa eine Untersuchung, welche Rolle Tagebücher in Texten der KJL spielen. Ein Vergleich der dort aufgespürten selbstreflexiven Elemente mit den in dieser Arbeit dargelegten könnte fruchtbringend sein.

8. Literaturverzeichnis

8.1 Primärliteratur

Berndt, Frauke, Lily Tonger-Erk: Der Text als Palimpsest (Gérard Genette). In: Berndt, Frauke, Lily Tonger-Erk (Hg.): Intertextualität. Eine Einführung. O.O.: Erich Schmidt Verlag 2013 (Grundlagen der Germanistik 53).

Bertram, Rüdiger, Dominik Rupp (Ill.): Bookmän. Alles Konfetti. Hamburg: Carlsen 2024.

Bradbury, Ray: Fahrenheit 451. New York City: Ballantine Books 1953.

Defoe, Daniel: Robinson Crusoe. Braunschweig: Damnik 2015. Textgrundlage: Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts 1869.

Ende, Michael: Die unendliche Geschichte. Von A bis Z mit Buchstaben und Bildern versehen von Roswitha Quadflieg. Nachwort von Roman Rocke. München: Piper 2010⁴.

Ende, Michael: Gedanken eines zentraleuropäischen Eingeborenen. In: Ende, Michael: Michael Endes Zettelkasten. Skizzen und Notizen. Stuttgart: Weibrecht 1994, S. 55-69.

Fitzgerald, F. Scott: The Great Gatsby. Bungal: Penguin Random House UK 2021

Funke, Cornelia: Die Farbe der Rache. Hamburg: Dressler 2023.

Funke, Cornelia: Tintenherz. Hamburg: Dressler 2003.

Gaarder, Jostein: Sofies Welt. Roman über die Geschichte der Philosophie. A. d. Norwegischen von Gabriele Haefs. München/Wien: 1993 Carl Hanser.

Goethe, Johann Wolfgang von: Faust I. In: Stenzel, Gerhard (Hg.): Johann Wolfgang von Goethe. Werke in vier Bänden, Band IV. Salzburg: Caesar 1983.

Henn, Carsten: Die Goldene Schreibmaschine. Hamburg: Oetinger 2024.

Homer: Odyssee. Textgrundlage: Homer: Ilias/Odyssee. Übers. v. Johann Heinrich Voß. München: Winkler 1976. Berlin: Edition Holzinger 2013.

Ilisch, Maja: Die vierte Wand. Hamburg: 2024 Oetinger.

Menschig, Diana: Die Legende vom letzten Bücherjäger. Zürich: Atlantis 2023.

Moers, Walter: Die Stadt der Träumenden Bücher. München: Piper 2004.

Rowell, Rainbow: Fangirl. New York City: St. Martins Press 2013.

Schumacher, Jens: Lesen nervt! Bücher? Nein, danke! München: arsEdition 2024.

Safran Foer, Jonathan: Tree of Codes. London: Visual Editions 2010.

8.2 Sekundärliteratur

Akinyosoye, Clara: Golem. Gefährlicher Retter aus Lehm. In: Religion ORF Online, 2.01.2021, online unter: <https://religion.orf.at/stories/3203524/>. Letzter Zugriff: 05.01.2025.

Arizpe, Evelyn, Vivienne Smith: Introduction: The Fictional Portrayal of Reading. Paradox and Change. In: Arizpe, Evelyn, Vivienne Smith (Hg.): *Childred as Readers in Children's Literature. The power of texts and the importance of reading*. London: Routledge 2015, S. xi-xvii.

Augustin, Anna-Carolin: Der Golem. Von Mystik bis Minecraft. In: Jüdisches Museum Berlin Online 2016, online unter: <https://www.jmberlin.de/der-golem-von-mystik-bis-minecraft>. Letzter Zugriff: 05.01.2025.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000, S. 185-198.

Benner, Julia: Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur in der BRD. In: Kurwinkel, Tobias, Philipp Schmerheim (Hg.): *Handbuch Kinder- und Jugendliteratur*. O.O.: J.B. Metzler 2020, S. 51-60.

Berndt, Frauke, Lily Tonger-Erk: Von der Dialogizität zur Intertextualität. In: Berndt, Frauke, Lily Tonger-Erk: *Intertextualität. Eine Einführung*. O.O.: Erich Schmidt Verlag 2013 (Grundlagen der Germanistik 53), 34-49.

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

Bondy, Barbara, Barbara von Wulfen, Hans Heigert: Gespräch mit Michael Ende. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 15.3.1981.

Brandt, Shoshana: *Ort der Gnade, Schatzkammer oder Inferno? Die Fiktionalisierung der Bibliothek im Kontext der Postmoderne*. Marburg: Tectum Verlag 2012.

Conrad, Maren J.: Das Buchkollektiv als bedrohlicher Intertext. Die Evolution der Bibliothek zum Antagonisten in der fantastischen Literatur. In: Gemmel, Mirko, Margrit Vogt (Hg.): *Wissensräume. Bibliotheken in der Literatur*. Berlin: Ripperger & Kremers 2013, S. 267-289.

Diedrich, Ira: »Die Bücher hier waren lebendig!« Die Bibliothek der lebendigen Literatur in Jasper Ffordes Thursday Next-Reihe. In: Mirko Gemmel, Margrit Vogt (Hg.): *Wissensräume. Bibliotheken in der Literatur*. Berlin: Ripperger & Kremers Verlag 2013, S. 235-267.

Eco, Umberto: *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*, München / Wien: Hanser 1994.

Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in die Grundbegriffe der Kinder- und Jugendliteraturforschung. München: Fink ²2012.

Friedrich, Hans-Edwin: Die Poetik der *Unendlichen Geschichte*. In: Boyken, Thomas, Thomas Scholz: Michael Ende - Poetik und Positionierungen. Berlin, Heidelberg: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel 2024, S. 13-42.

Gann, Thomas: Zur Krise des »poeta vates« im Biedermeier. Adalbert Stifters »Das Haidendorf« (1840/44). In: Weimarer Beiträge 64 (2018 Nr. 4), online unter <https://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/56396/file/2gann.pdf> (23.03.2025).

Gauger, Charlotte: Der Abgrund im Spiegel. *Mise en abyme* – zur Aufhebung der ontologischen Dichotomie von Kunst und Wirklichkeit. Bielefeld: transkript 2019 (Reihe Metabasis Band 57).

Genette, Gérard: Die Erzählung. Paderborn: Wilhelm Fink ³2010.

Geulen, Eva, Peter Geimer: Was leistet Selbstreflexivität in Kunst, Literatur und ihren Wissenschaften? In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geisteswissenschaft 89 (2015), H. 4, S. 521-533.

Hocke, Roman: Von dem Zauberbuch, das die Welt eroberte. Eine kleine Entstehungsgeschichte. Nachwort von Roman Hocke. In: Ende, Michael: Die unendliche Geschichte. Von A bis Z mit Buchstaben und Bildern versehen von Roswitha Quadflieg. Nachwort von Roman Rocke. München: Piper 2010⁴, S. 431-440.

Hoffmann, Lena: Crossover. Mehrfachadressierung in Text, Markt und Diskurs. Zürich: Chronos 2018 (Populäre Literaturen und Medien 12).

Hoffmann, Lena: Zwischen den Feldern. Michael Endes Selbstinszenierung als literarischer Granzgänger. In: Boyken, Thomas, Thomas Scholz: Michael Ende - Poetik und Positionierungen. Berlin, Heidelberg: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel 2024, S. 125-139.

Hunt, Peter: Taken as Read. Readers in books and the importance of reading, 1744-2003. In: Arizpe, Evelyn, Vivienne Smith (Hg.): Childred as Readers in Children's Literature. The power of texts and the importance of reading. London: Routledge 2015, S. 16-27.

Haferland, Harald: Fiktionsvertrag und Fiktionsanzeigen, historisch betrachtet. In: Poetica 46, H. 1 2014, S. 41-83.

Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. München: Wilhelm Fink 1976.

Jungbluth, Anja: Vor Kindle: Die Anfänge des e-Books. In: Perspektive Bibliothek 4 (2015), S. 87-106.

Jackson, Peter: Der Herr der Ringe: Die Gefährten. 2001, 171 min.

Karnatz, Ella Margaretha: Autorschaft, Genres und digitale Medien. Sibylle Berg, Markus Heitz, Cornelia Funke und Michael Köhlmeier im literarischen Feld der Gegenwart (2010-2020). Bielefeld: transkript Verlag 2023 (Literatur in der digitalen Gesellschaft Bd. 5).

Lehnert, Gertrud: Phantastisches Erzählen seit den 1970er Jahren. Zu einem kinderliterarischen Paradigmenwechsel. In: Zeitschrift für Germanistik 5, Nr. 2 (1995), S. 279-289.

Lemke, Gerrit: »Hier fängt die Geschichte an.« Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents. In: Lembke, Gerrit (Hg.): Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents. Göttingen: V&R unipress 2011, S. 15-42.

Lexe, Heidi: Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur. Wien: Praesens 2003 (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich 5).

Lippert, Florian, Marcel Schmid: Read Thyself: Cultural Self-reflection and the Relevance of Literary "Self"-labels. Introduction. In: Lippert, Florian, Marcel Schmid (Hg.): Self-Reflection in Literature (Internationale Forschung zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Band 202). Leiden: Brill 2020, S. 1-20.

Lodge, Sara: Fantastic Books and Where to Find Them. Libraries in Fairy Tales and Fantasy. In: Crawford, Alica, Robert Crawford (Hg.): Libraries in Literature. Oxford: Oxford University Press 2022, S. 233-244.

Murray, Simone: Dark Academia: Bookishness, Readerly Self-fashioning and the Digital Afterlife of Donna Tartt's *The Secret History*. In: English Studies 104 (2023), H. 2, S. 347-364.

Neuhaus, Stefan: Märchen. 2. überarbeitete Auflage. Tübingen: Narr Francke Attempto 2017.

Nikolajeva, Maria: 'Everybody knew that books were dangerous'. Cognitive and affective responses to representation of books and reading. In: Arizpe, Evelyn, Vivienne Smith (Hg.): Children as Readers in Children's Literature. The power of texts and the importance of reading. London: Routledge 2015, S. 3-15.

Nikolajeva, Maria: How Fantasy is made. Patterns and Structures in The Neverending Story by Michael Ende. In: Merveilles & contes 4 (1990), H. 1, S. 34-42.

Nikolajeva, Maria: The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children. Göteborg: Almqvist & Wiksell International 1988.

Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe. Fünfte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013.

O.A.: Das Evangelium nach Johannes, Kapitel 1. In: Die Bibel in Einheitsübersetzung, online unter <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/joh1.html#:~:text=Im%20Anfang%20war%20das%20Wort,und%20das%20Wort%20war%20Gott.&text=Im%20Anfang%20war%20es%20bei%20Gott.&text=Alles%20ist%20durch%20das%20Wort,wurde%20nichts%2C%20was%20geworden%20ist> (19.08.2008), 02.02.2025.

O.A.: Das Evangelium nach Matthäus, Kapitel 21. Die Bibel in Einheitsübersetzung, online unter <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/mt21.html> (19.08.2008), 02.02.2025.

O. A.: Drachengespräche. Ein Gespräch mit Hildegunst von Mythenmetz. In: Zamonien Wiki, o. D., online unter https://zamonien.fandom.com/de/wiki/Drachengespr%C3%A4che:_Ein_Gespr%C3%A4ch_mit_Hildegunst_von_Mythenmetz (23.03.2025).

O. A.: Natürlich bleibt Ihr Buch ein Schmarrn. Moers trifft Mythenmetz. In: Frankfurter Allgemeine online, 04.10.2007, online unter <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/moers-trifft-mythenmetz-natuerlich-bleibt-ihr-buch-ein-schmarrn-1488651.html> (23.03.2025).

O. A.: Poeta doctus, der. In: Duden online, o. D., online unter https://www.duden.de/rechtschreibung/Poeta_doctus (23.03.2025).

Oppermann, Eva: Der deutsche Carroll. Walter Moers' zamonische Romane im Vergleich mit klassischem englischen Nonsens. In: Lungershausen, Gerrit (Hg.): Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents. Göttingen: V&R Unipress 2011, S. 121-138.

Paefgen, Elisabeth K.: „Old-Werther“, „dieser Salinger“ und Sidney Poitier: Ulrich Plenzdorfs Roman „Die neuen Leiden des jungen W.“ (1973). In: Paefgen, Elisabeth K.: Filme und Literatur der 1970er Jahre. Eine Studie zur Annäherung und Wandel zweier Künste. Bielefeld: transcript Verlag 2016, S. 59-88.

Pressmann, Jessica: Bookishness. Loving Books in a Digital Age. New York: Columbia University Press 2020.

Richardson, Brian: The Trope of the Book in the Jungle. Colonial and Postcolonial Avatars. In: The Conradian 36 (2011), H.1, S. 1-13.

Ritchie, Hanna: Monkeys will never type Shakespeare, study finds. BBC News Sydney vom 1.11.2024. Online unter: <https://www.bbc.com/news/articles/c748kmvwyv9o>. Letzter Zugriff: 07.02.2025.

Schilling, Erik: Der Name der Rose (Il nome della rosa). In: Schilling, Erik (Hg.): Umberto Eco-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler Stuttgart 2021, S. 382-385.

Schmidtke, Michael A.: Cultural Revolution or Cultural Shock? Student Radicalism and 1968 in Germany. In: South Central Review 16 (H. 4) 2000, S. 77-89.

Stichnothe, Hadassah: Phantastisches Erzählen. In: Kurwinkel, Tobias, Philipp Schmerheim (Hg.): Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. O.O.: J.B. Metzler 2020, S. 116-125.

Stocker, Günther: Schrift, Wissen und Gedächtnis. Das Motiv der Bibliothek als Spiegel des Medienwandels im 20. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997 (Reihe Literaturwissenschaft 210).

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

Sperling, Alexander: Dystopien der Gegenwart. Negative Zukunftsvisionen in »postutopischen Zeiten«. Göttingen: VR unipress 2023 (Reihe Gesellschaftskritische Literatur- Texte, Autoren und Debatten 19).

Sutherland, John: A Little History of Literature. New Haven: Yale University Press 2013.

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

Todorov, Tzvetan: Introduction à la littérature fantastique. Paris: Editions du Seuil 1970.

Trandafoiu, Ruxandra: Booktubing and bookstagramming. The boundary spanning and disembedded nostalgia of shelfies. In: Trandafoiu, Ruxandra (Hg.): Border Crossings and Mobilities on Screen. London: Routledge 2022, S. 162-169.

Thumfart, Johannes: Ein Buch zum Durchgucken. In: Zeit Online, 21.02.2011, online unter <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-02/foer-tree-of-codes> (10.05.2024).

Urban, Cerstin: Erläuterungen zu Umberto Eco, Der Name der Rose. Hollfeld: C. Bange Verlag 1998 (Reihe Königs Erläuterungen und Materialien Bd. 391).

Weinmann, Andrea: Kinderliteraturgeschichten. Kinderliteratur und Kinderliteraturgeschichtsschreibung in Deutschland seit 1945. Frankfurt am Main: Peter Lang 2013 (Reihe Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik 80).

Vogt, Margrit: Einleitung. In: Gemmel, Mirko, Margrit Vogt (Hg.): Wissensräume. Bibliotheken in der Literatur. Berlin: Ripperger & Kremers 2013, S. 7-15.

Wiegmann, Lucas: Die Liste. In: Welt online vom 05.06.2016. Online unter: <https://www.welt.de/print/wams/kultur/article155967281/Die-Liste.html>. Letzter Zugriff: 01.03.2025.

Zekert, Rainer: Zu Paul Celans Gedicht „Engführung“. In: Planet Lyrik, online unter <https://www.planetlyrik.de/rainer-zekert-paul-celans-gedicht-engfuehrung/2014/02/>. Letzter Zugriff: 01.02.2025.

9. Abstract

Diese Masterarbeit schlüsselt das Motiv des Buches in den drei kinder- und jugendliterarischen Texten *Die unendliche Geschichte* von Michael Ende, *Tintenherz* von Cornelia Funke und *Die Stadt der Träumenden Bücher* von Walter Moers auf. Eingegangen wird erstens auf motivische Konnotationen und wie diese mit literarischen Traditionen in Verbindung stehen. Zweitens werden die in den Texten präsenten intertextuellen Verweise literaturwissenschaftlich eingeordnet. Drittens wird das Motiv des Buches im Buch mit der Selbstreflexivität der Texte in Beziehung gesetzt.