



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der wissenschaftlichen Arbeit:
Serielle Narration in der Kinderliteratur.

Verfasser
Carl Pick

Angestrebter akademischer Grad
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, am

A 190 333 313
Lehramt UF Deutsch , UF Geschichte
Betreuer: Dr. Roland Innerhofer

Vielen Dank,
Anderen nicht.

Abstract

In this thesis, I create a typology of children's book series. I analyze series from four different countries: the Italian "Adventures of Pinocchio," the Austrian "Die Knickerbocker-Bande," the German "Die Wilden Fußballkerle" and the American "The Spiderwick Chronicles," and consider specifically the areas of fabula-episode-relation, beginnings and endings, and the relationship of the author to his/her work and story/discourse time. The paper defines three major different types of children's book series: "Serie", which has both a contained episode and an overlapping fabula; "Reihe", which has only fabula contained within the episode; "Feuilletonroman", which is best defined with the already established definition: „Every fabula that is published in a periodical publication“.

There exists a phenomenon in current children's literature called the illusion of the real, especially in children's books where the level of border crossing between reality and fiction reaches a new climax: In two of the four series analyzed, it's not only the author who stages himself as a witness-narrator, but protagonists of later episodes who have read earlier ones. While series in other media create cliffhangers by breaking on the peak of suspense, the books analyzed here use the narrator to achieve tension at the end of an episode.

In general, I conclude that similarities prevail over differences in children's book series. While the plot may vary, the formal frameworks are very strict and serve as a narrative guide for the young reader.

Inhaltsverzeichnis

Abstract.....	5
I. Theoretischer Teil.....	9
I.1. Einleitung	9
I. 2. Begriffsdefinitionen	12
I.2.1. Reihe, Serie, Zyklus	12
I.2.2. Mehrteiler	17
I.2.3. Fortsetzungs-, Feuilleton-, Kolportageroman.....	17
I.2.4. Kinderliteratur	18
I.3. Kriterien der Materialauswahl.....	20
I.4. Theoretische Grundlagen.....	23
I.4.1. Handlungsstränge	23
I.4.2. Anfänge und Enden	24
I.4.4. Zeit.....	29
I.4.5. Die Rolle des/der AutorIn	30
I.4.6. Marketing von AutorInnen	34
II. Analyse ausgewählter Beispiele	38
II. 1. Die Abenteuer des Pinocchio.....	38
II.1.1. Verhältnis Autor – Werk.....	39
II.1.2. Entstehungsgeschichte und Formales	40
II.1.3. Handlungsstränge.....	42
II.1.4. Anfänge und Enden.....	46
II.1.5. Besondere Beobachtungen.....	52
II.1.6. Conclusio.....	56
II.2. Die Knickerbocker-Bande.....	58
II.2.1. Verhältnis Autor - Werk.....	58
II.2.2. Formales	59
II.2.3. Die Handlungsstränge bei der Knickerbocker-Bande.....	60
II.2.4. Anfänge und Enden.....	61
II.2.5. Besondere Beobachtungen.....	62
II.2.6. Conclusio.....	64
II.3. Die Wilden Fußballkerle	65
II.3.1. Verhältnis Autor – Werk und Entstehungslegende	66
II.3.2. Formales	67

II.3.3. Handlungsstränge.....	68
II.3.4. Anfänge und Enden.....	73
II.3.5. Besondere Beobachtungen.....	78
II.3.6. Conclusio.....	81
II. 4. Die Spiderwick Geheimnisse	83
II.4.1. Verhältnis Autor – Werk und Entstehungsgeschichte	83
II.4.2. Formales.....	84
II.4.3. Handlungsstränge.....	85
II.4.4. Anfänge und Enden.....	90
II.4.5. Besondere Beobachtungen.....	93
II.4.6. Conclusio.....	96
III. Schlussbemerkungen.....	97
IV. Anhang	100
IV.1. Inhaltsangaben „Die Wilden Fußballkerle“	100
IV.2. Inhaltsangaben „Die Spiderwick Geheimnisse“	113
IV.3. Bibliographie	122
IV.4. Liste der Tabellen	129
Danksagung	130

I. Theoretischer Teil

I.1. Einleitung

Serielle Narration gibt es, seit Menschen erzählen, sei es Scheherazade, die versucht mit Hilfe von Cliffhanger-Geschichten der Exekution zu entinnen oder die Heldenepen über die zwölf Taten des Herakles. Trotz der langjährigen Tradition dieser Erzählform existiert dazu kaum Forschungsliteratur. Das meist untersuchte Phänomen in diesem Zusammenhang ist der Feuilletonroman, dem einige wissenschaftliche Arbeiten gewidmet sind¹. Zwar sind einzelne Serien² auf Grund ihrer Popularität beziehungsweise deren AutorInnen Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen geworden, wenige Arbeiten betrachten jedoch das Phänomen als größeres Ganzes auf einer narrativen Ebene.

Die wohl bedeutendste Arbeit, die einem vergleichbaren Phänomen auf den Grund geht, ist Vladimir Propps „Morphologie des Märchens“, dessen Erscheinen sich dieses Jahr zum 81. Mal jährt. Bis auf den Versuch der Komparatistin Christine Mielke in ihrem 2006 erschienenen Buch „Zyklisch-Serielle Narration“, einen Bogen des „erzählten Erzählens von 1001 Nacht bis zur TV-Serie“³ zu spannen, hat die Literaturwissenschaft die Untersuchung dieser Erzählform völlig der Film- und Medienwissenschaft überlassen, die wiederum in seltenen Fällen Literatur als Medium serieller Narration einbezieht⁴. Die Serie wird oft als Trivallliteratur angesehen und daher als nicht untersuchungswürdig eingestuft. Es ist allerdings zu leicht, die Serie als bloße Reproduktion literarischer Erfolge aus wirtschaftlichen Gründen abzutun. Zwar gibt es dutzende Beispiele dieser endlosen Wiederholung der gleichen Muster in unterschiedlichen Variationen, es gibt aber genauso viele Serien, die nicht gleichzeitig Schemenliteratur sind.

¹ Siehe: Leibl, Friederike, 2003, (Kein Tag kommt zurück); Bachleitner, Norbert, 1999, (Kleine Geschichte des deutschen Feuilletonromans); Rindt, Bernhard 2001, (Der Feuilletonroman im „Neuen Wiener Tagblatt“ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts)

² Eine Definition der Begrifflichkeiten befindet sich in Kapitel I.2.. Bis dahin wird *Serie* als Überbegriff verwendet, ab dann wird die neutralere Bezeichnung serielle Narration Verwendung finden.

³ Mielke, Christine, 2006, (Zyklisch-Serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie)

⁴ Etwa im Beitrag: Giesenfeld, Günther, 1994, (Serialität als Erzählstrategie in der Literatur)

Die literarische Serie scheint – zumindest in den letzten 100 Jahren – vor allem in zwei Bereichen vorzukommen: In der Gattung der Kriminalromane und in der Kinder- und Jugendliteratur. Mehrere Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur nutzen die serielle Erzählform, etwa „Pinocchio“, der zuerst als Fortsetzungsroman in einer italienischen Kinderzeitung erschienen ist oder die mehrbändige Geschichte der Pippi Langstrumpf. Trotzdem widmet sich auch die Kinderliteraturforschung dieser Erzählform kaum. Nicht einmal, wenn eines der meist untersuchten kinderliterarischen Ereignisse der letzten Jahre, „Harry Potter“, diskutiert wird, wird in Betracht gezogen, dass es sich dabei um eine literarische Serie handelt.

Das ist durch die Skepsis mancher VertreterInnen der Kinderliteraturforschung gegenüber der Serie zu erklären. Sie kritisieren an der Serie, dass sie ein Bewahrungsraum für Kinder sei.⁵ Univ-Prof. Dr. Seibert etwa meint, dass, während Kinderliteratur Einstiegsliteratur sei, die Serienlektüre von Literatur abhielte, weil sich kindliche LeserInnen nicht aus ihr herausbewegen müssten. Intertextuelle Referenzen fänden nur innerhalb der Serie statt und brächten dementsprechend andere Literatur nicht zur Kenntnis.

Diese Betrachtung des Phänomens auf edukativer, philosophischer oder gattungstheoretischer Ebene tritt in dieser Arbeit aber eher in den Hintergrund. Mir geht es mehr um eine technisch-narratologische Untersuchung, die meiner Ansicht nach einer kinderliterarischen Bewertung des Phänomens als Grundlage dienen muss. Die Frage, wie die Serie kinderliterarisch einordenbar ist, etwa ob es sich um eine Gattung handelt, wird nicht beantwortet werden. Viel mehr wird diese Arbeit versuchen, eine Art Typologie der unterschiedlichen Serien zu erstellen und die zentrale Frage stellen: „Wie funktionieren Serien?“

Dabei stehen vier Bereiche im Vordergrund:

- Der/die AutorIn im Verhältnis zum Werk
- Die Handlungsstränge im Allgemeinen
- Die Anfänge und Enden im Speziellen
 - der Folgen

⁵ Persönliches Gespräch mit Dr. Ernst Seibert am 3. September 2008.

- der gesamten Serie
- Zeit

Der Untersuchungsgegenstand der/s AutorIn ist aus zwei Gründen interessant. Einerseits nimmt die Vermarktung des/r AutorIns in der Kinderliteratur und im Allgemeinen in den letzten Jahren zu, was die Frage nach der Rolle der/s AutorIn aufwirft. Ist er/sie bloße Marke, aber für die Verfassung des Texts irrelevant, wie etwa bei Enid Blyton?⁶ Oder steht und fällt die Serie mit der Biographie des/r AutorIn und dem, was ich Entstehungslegende nennen werde?

Die Handlungsstränge sind, wie ich im Kapitel Definitionen diskutieren werde, ein zentrales Element zur Bestimmung des Serientyps. Hier geht es um Existenz und Verhältnis von drei Elementen: Die Folge, die mit dem physischen Buch gleichzusetzen ist und zwei Arten von Handlungssträngen, jenen, den man umgangssprachlich wohl den „roten Faden“ nennen würde und jenen, welcher der Folge immanent zu sein scheint.

Anfänge und Enden in Serien haben eine wesentliche Funktion mehr in der Serie als in einfachen Texten. Sie dienen zur LeserInnenbindung. Anhand der Untersuchung der Anfänge von Folgen kann etwa festgestellt werden, ob Serien vom/n der AutorIn konzipiert sind, chronologisch gelesen zu werden oder ob sie in beliebiger Reihenfolge konsumiert werden können. Die Untersuchung des Beginns und Endes der ersten Folge einer Serie könnten Aufschluss darüber geben, ob die Serie als Serie geplant war oder nach dem Ende zu einer gemacht wurde.

Das Element der Zeit ist insofern interessant, als dass man sich die Frage stellen muss, wie langjährige Serien mit Zeit umgehen. Die „Knickerbocker-Bande“ etwa wird seit 18 Jahren veröffentlicht, und ihre ProtagonistInnen sind noch immer so alt wie zu Beginn. Ein weiterer interessanter Untersuchungsgegenstand ist der Zeitraum zwischen dem Erscheinen der Folgen. Welchen Einfluss haben LeserInnen oder ökonomischer Erfolg auf das Entstehen von weiteren Folgen?

Eine Diplomarbeit, die in einem so wenig untersuchtem Gebiet forscht, kann allerdings nicht alle auftauchenden Fragen beantworten. Die Tatsache, dass jede kinderliterarische Serie auch ein Medienverbund ist, wird festgestellt, aber nicht

⁶ Siehe Kapitel I.3.6.

weiter analysiert werden. Zwar werden die weitgehend als erste Serie eingeschätzten⁷ „Abenteuer des Pinocchio“ analysiert werden, es wird aber sonst keine diachrone Untersuchung der Serie geben. Die Frage nach Art und Charakter der ProtagonistInnen wird ignoriert werden. Eine Pionierarbeit kann immer nur Stückwerk sein.

I. 2. Begriffsdefinitionen

I.2.1. Reihe, Serie, Zyklus

Alltagssprachlich sind die drei Begriffe *Reihe*, *Serie* und *Zyklus* eng miteinander verbunden. Es ist daher notwendig, die Begriffe voneinander zu trennen, um bei einer Differenzierung unterschiedlicher Typen serieller Narration mit ihnen arbeiten zu können. Der Duden deklariert *Folge*, *Reihe*, *Serie* und *Zyklus* als synonym⁸ und beschreibt die Begriffe mit einem jeweils anderen: Die Serie ist eine „Reihe gleichartiger [zueinander passender, eine zusammenhängende Folge darstellender] Dinge“⁹, die Folge ist laut Duden eine Reihe mit einem (nach)zeitlichen Element¹⁰, der Zyklus eine „Folge inhaltlich zusammengehörender [literarischer] Werke“¹¹ und die Reihe wird interessanterweise quantitativ beschrieben, als eine „größere Anzahl von etwas“¹².

Auch literaturwissenschaftliche Enzyklopädien sind nicht hilfreich, um eine Begriffsabgrenzung vorzunehmen. Metzler Lexikon Literatur verweist etwa beim Eintrag *Reihe* auf den Eintrag *Serie*. Dieser wiederum erwähnt die literarische Serie nicht explizit: „durch eine Aufeinanderfolge mehrerer Teile („Folgen“) gekennzeichnete Reihe in den *Printmedien*, im *Radio*, *Fernsehen* oder *Internet*, die eine übergreifende Struktur und oft einen fortlaufenden Erzählstrang enthält“¹³. Der Begriff der Serie wird hier als Überbegriff verstanden, der Begriff der Reihe als dessen Subkategorie: „S[erie] mit in sich geschlossenen Einzelfolgen (z.B. Tatort)

⁷ Richter, Dieter, 1986, S. 111f. (Es war einmal ein Stück Holz)

⁸ Vgl. Duden, 2002, (Das Bedeutungswörterbuch.)

⁹ Ebd. S. 816.

¹⁰ Ebd. S. 524.

¹¹ Ebd. S. 102.

¹² Ebd. S. 726.

¹³ Bleicher, Joan, 2007, (Serie), S. 703f. [Hervorhebung C.P.]

werden auch als „Reihen“ bezeichnet.“¹⁴ Dass der Begriff der Serie nicht oft für Literatur angewendet wird, zeigen auch Lexika aus dem Brockhaus Verlag: Weder in „Der Brockhaus Literatur“¹⁵ noch im achtbändigen „Der Literatur Brockhaus“¹⁶ existieren die Einträge Serie oder Reihe. Gero v. Wilpert ist einer der wenigen, der die literarischen Serie als Form der Serie erwähnt: „im Buchwesen ein in regelmäßiger Folge fortgesetztes Reihen- oder Sammelwerk“.¹⁷ Diese Definition birgt mehrere Schwierigkeiten. Die Verwendung eines zeitlichen Definitionsrahmens mit dem Begriff „regelmäßige Folge“ und dem Beisatz „in weiterem Sinn alle [Zeitschriften] und Periodika“¹⁸ ist eine nicht notwendige Einschränkung. Eine Serie ist auch dann eine Serie, wenn die Einzelfolgen in unregelmäßigen Abständen erscheinen, wie es vor allem bei literarischen Serien der Fall ist. Die Verwendung des Begriffs Buchwesen anstelle von Literatur lässt weiters den Eindruck entstehen, die Serie sei weniger eine Kreation von AutorInnen als ein von Verlagen aus ökonomischen Gründen geschaffenes Werk.

Ein häufig verwendeter Begriff in der Literaturwissenschaft, der der zu untersuchenden Erzählform nahe kommt, ist der Zyklus. Er ist nicht auf die Literatur beschränkt und wird beschrieben als „Eine Reihe von zusammengehörigen literar. Werken (Gedichte, Novellen, Romane, Dramen usw.), deren einzelne Teile zwar selbständig sind, die jedoch in ihrer Gesamtheit zu einer größeren Einheit zusammengeschlossen sind.“¹⁹ Die Bildung dieser Einheit wird unterschiedlich beschrieben. Meid spricht davon, dass „formale und/oder inhaltliche Momente den Zusammenhang zwischen den einzelnen Werken her[stellen], die sich wechselseitig erhellen und [...] auf ein Ganzes verweisen“²⁰. Gisela Henckmann fügt dem noch einen atmosphärischen Zusammenhang hinzu und spricht von einem Grundthema, das von unterschiedlichen Blickpunkten beleuchtet wird. Ihre Definition trägt auch dem Wortursprung Rechnung, indem sie die Kreisförmigkeit und das Ende, das zum Anfang zurückführt als wesentliches Element des Zyklus festhält.²¹

¹⁴ ebd. S. 703.

¹⁵ Der Brockhaus Literatur, 2007.

¹⁶ Habicht, Werner; Lange, Wolf-Dieter et. al. 1995 (Der Literatur Brockhaus)

¹⁷ Von Wilpert, Gero, 2001, (Sachwörterbuch der Literatur) S. 750.

¹⁸ Ebd. S. 750.

¹⁹ Habicht, Werner; Lange, Wolf-Dieter et. al. 1995, (Der Literatur Brockhaus) S. 415.

²⁰ Meid, Volker, 1999, (Sachwörterbuch zur deutschen Literatur) S. 568.

²¹ Henckmann, Gisela, 2007, (Zyklus) S. 844f.

Die wohl am intensivsten diskutierte Abgrenzung der Begriffe Serie und Zyklus geschieht bei Christine Mielke.²² Sie hält mit Verweis auf das Duden Bedeutungswörterbuch²³ fest, dass „[d]er Begriff Serie [...] in der Alltagssprachlichen Verwendung dem Begriff Zyklus semantisch sehr nahe kommen [kann]. [...] Wie beim Zyklus ist auch bei der Serie ein gleichmäßiger Ablauf kennzeichnend und eine thematische Verbundenheit mehrere Teile.“²⁴ Auch sie verweist auf Henckmann und Wilpert und stellt fest, dass der Unterschied zwischen Zyklus und Serie die bei der Serie fehlende „Transformation des Themas aller Folgen auf eine höhere Stufe“²⁵ ist. Mielke begeht aber dann die Ungenauigkeit, die Serie als narrativ auf Endlosigkeit angelegt zu beschränken.²⁶

Mit einem Blick auf den Untersuchungsgegenstand Kinderliteratur, dessen Werke oft thematisch, inhaltlich und auch atmosphärisch zusammenhängen, aber nicht als kreisförmig bezeichnet werden können und auch kaum ein Thema von unterschiedlichen Perspektiven beleuchten, kann man den Begriff des Zyklus nach eingehender Betrachtung als nicht brauchbar für die vorliegende Arbeit erklären. Alltagssprachlich wird der Begriff der Serie vor allem im Zusammenhang mit Fernsehen verwendet. Für eine Definition des Begriffs ist es daher vielleicht sinnvoll, in der Medienwissenschaft nach einer Antwort zu suchen.

Das Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft definiert keinen allgemeinen Serienbegriff, sondern unterscheidet streng zwischen Fernseh- und Filmserie. Unter dem Begriff summiert es unterschiedliche Typen von (Fernseh)serien, die diese Arbeit eigentlich differenziert sehen will: „episodal angelegte, teils kurze Serien versus Serien mit fortlaufenden Handlungssträngen bis hin zu prinzipiell unendlich fortschreibbaren F[ernsehserien] mit mehreren ineinander geflochtenen Handlungssträngen“.²⁷ Diese Typologie kann nicht komplett auf literarische Serien umgelegt werden, da die vorliegende Arbeit die Hypothese aufstellt, dass unendlich fortschreibbare literarische Serien keine ineinander verflochtenen Handlungsstränge haben. Derselbe Artikel definiert auch den Begriff

²² Mielke, Christine, 2006, (Zyklisch-serielle Narration) S. 40ff.

²³ Zyklus. In: Müller, Wolfgang, 1985, (Duden Bedeutungswörterbuch) S. 792.

²⁴ Mielke, Christine, 2006, (Zyklisch-serielle Narration) S. 42.

²⁵ Ebd. S. 42.

²⁶ Ebd. S. 47.

²⁷ Brück, Ingrid, 2002, (Fernsehserie) S. 88.

Reihe, nämlich wenn eine gemeinsame Klammer in Form von Titel, Schwerpunkt oder Konzept, nicht aber von Figuren und Handlung zu finden ist. Auch diese Definition erscheint für Literatur nicht brauchbar, da es sich bei beschriebenem Phänomen doch eher um einen Zyklus handelt. Weiters führt der Artikel noch den Begriff Mehrteiler ein, der später in diesem Kapitel diskutiert werden wird. Vinzenz Hediger leitet die Filmserie im selben Lexikon als direkte Folge des Fortsetzungsromans ab und definiert sie als Gruppe, „die Thema, Genre und Hauptfigur(en) teilen und/oder durch eine Erzählstruktur mit offenem Ende zu einer Episodenfolge verbunden sind.“²⁸ Den Begriff der Reihe verwendet er als Begriff in direktem Zusammenhang mit einem Einzelwerk, so spricht er etwa von der James Bond Reihe oder der Pink Panther Reihe. Er führt außerdem den Begriff Franchise ein, also die Möglichkeit der Produktionsfirmen, mit Folgeprodukten zusätzlichen Profit zu machen,²⁹ ein Phänomen, das auch bei erfolgreichen Serien in der Kinderliteratur vorkommt, wo unter anderem Film-, Fernseh- oder Hörspielserien, sowie Computerspiele und Spielzeug, eben diese Folgeprodukte einer literarischen Serie sind, und das in der Literaturwissenschaft unter dem Begriff Medienverbund diskutiert wird.³⁰

Eine Definition der Reihe, die sich als erste klar von der Serie abhebt, findet sich bei Gerhart Pickerodt. Er versteht Reihe als „Folge von Episoden, die in sich abgeschlossen sind und wo allenfalls der Schauplatz, die Figuren usw. übertragen werden.“³¹ Allerdings scheint er von den Argumenten seines Vorredners überzeugt, dass auch bei einer Reihe Spiegelungsverhältnisse und Verzahnungen stattfinden,³² eine Eigenart, die ich wiederum als zentrales Element des Zyklus bezeichnet hätte.

Eine brauchbare Unterscheidung wurde im „Metzler Lexikon Literatur“ getroffen, die zwischen additivem und kumulativem Erzählen. Ersteres beschreibt in sich geschlossene Einzelfolgen, zweiteres „abgeschlossene Einzelepisoden mit einem übergeordneten Handlungsstrang“.³³ Das additive Element betont auch Albert Klein:

²⁸ Hediger, Vinzenz, 2002, (Filmserie) S. 103.

²⁹ Ebd. S. 103.

³⁰ Zu Medienverbünden im Kinder- und Jugendliterarischen Bereich siehe: Ewers, Hans-Heino, 2004, (Die Göttersagen der Gegenwart) S.4f.

³¹ Pickerodt, Gerhart, 1994, (Diskussion: Etwas Aufregung und etwas Abregung) S. 35.

³² Ebd. S. 35

³³ Bleicher, Joan, 2007, (Serie) S. 704.

„Streng definiert, folgt die Reihe – anders als die S[erie] – mehr einem additiven Prinzip nach weitgehend äußerlichen, formalen und losen inhaltlichen Zuordnungskriterien“³⁴

Zwar plädiert Hartmut Winkler dafür, die Unterscheidung zwischen Serie und Reihe in Frage zu stellen³⁵, für das Vorhaben dieser Arbeit, eine Typologie in der seriellen Narration in der Kinderliteratur zu finden, ist diese Unterscheidung allerdings notwendig. Tatsächlich scheint es sinnvoll zu sein, die definitorische Abgrenzung zwischen Serie und Reihe anhand der Handlungsebene bzw. kumulativem und additivem Erzählen zu treffen. Keine der diskutierten Definitionen ist absolut auf den Untersuchungsgegenstand übertragbar.

Zwar verwenden alle Definitionen den gleichen Kanon an Elementen, wie etwa Erzählelemente, Thema, zeitliche Kategorien, Genre und ähnlichem, allerdings kombinieren sie die Elemente immer unterschiedlich. Knut Hickethier bringt das definitorische Dilemma auf den Punkt: „Serie ist, was als Serie verstanden wird.“³⁶ Eine Lösung bietet Hans Krah im Artikel ‚Serie‘ des Reallexikons der deutschen Literaturwissenschaft.³⁷ Zwar wendet er seine Begriffsdefinition nicht explizit auf die literarische Serie an, stellt aber folgende brauchbare Differenzierung fest: „[Die Serie ist] ein fiktionales und narratives Textkorpus [...], bei dem die relativ selbständig rezipierbaren Einzelfolgen zusammengenommen doch eine größere narrative Einheit bilden“.³⁸ Inwieweit die Einzelfolgen tatsächlich selbstständig rezipierbar sind, könnte ein typologisches Merkmal sein. Im Gegensatz dazu meint Krah:

„Die *Reihe* bildet weder einen chronologischen Zusammenhang der einzelnen Folgen noch ein gemeinsames folgenübergreifendes Weltmodell aus, bei (meist) gemeinsamem Handlungsträger, wieder erkennbaren Handlungsmustern und identifizierbaren formalen Gestaltungselementen wie [...] Dramaturgie.“³⁹

Die vorliegende Arbeit wird vorläufig folgende Definitionen für Reihe und Serie verwenden und versuchen, sie zu verifizieren:

Die Serie ist eine Sammlung von mehreren Einzelwerken, die neben einem jeweils abgeschlossenen Handlungsstrang einen übergeordneten Handlungsstrang

³⁴ Klein, Albert, 1984, (Serie) S. 380.

³⁵ Vgl. Winkler, Hartmut, 1994, (Diskussion: Etwas Aufregung und etwas Abregung) S. 36.

³⁶ Hickethier, Knut, 1991, (Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens) S. 9.

³⁷ Krah, Hans, 2003, (Serie) S. 433f.

³⁸ ebd. S. 433.

³⁹ Ebd. S. 433.

vorantreiben. Die Serie hat eine klare – wenn nicht sogar von Beginn an festgelegte – Anzahl an Einzelwerken.

Die Reihe ist eine Sammlung von Einzelwerken, denen Erzählelemente gemein sind, deren Handlungsstränge aber nicht über das Einzelwerk hinausgehen. Oftmals handelt es sich bei den gemeinsamen Elementen um denselben/dieselbe ProtagonstIn oder dieselbe Gruppe von ProtagonstInnen. Reihen arbeiten, stärker als die Serie, in strenger vorstrukturierten Erzählmustern und werden dadurch unendlich verlängerbar. Reihen haben keine oder kaum zeitliche Progression. Bücher, die nur ein formales Element gemeinsam haben, etwa die „Sonne, Mond und Sterne“ Bücher des Oetinger Verlags oder die „Leselöwen“ des Loewe Verlags,⁴⁰ versteht diese Arbeit nicht als Reihe.

I.2.2. Mehrteiler

Möglicherweise wird es in weiterer Folge notwendig sein, Serien in weitere Subkategorien einzuteilen. Unter Umständen verwenden Dilogien oder Trilogien andere Mechanismen als Serien mit mehr als drei Einzelwerken. Vielleicht folgen Dilogien oder Trilogien eher den Mechanismen eines Feuilletonromans. Für diese Unterscheidung wird der Begriff Mehrteiler verwendet, dessen spezifische Merkmale noch untersucht werden müssen. Krah versteht Mehrteiler als nicht selbstständige Einzelfolgen, die aufeinander aufbauen und „Teile eines übergreifenden Handlungszusammenhangs sind, der erst in der letzten Folge abgeschlossen ist“.⁴¹ Damit unterscheidet sich der Mehrteiler allerdings – bis auf den Veröffentlichungsort – nicht mehr von der Definition des Feuilletonromans (siehe nächstes Unterkapitel).

I.2.3. Fortsetzungs-, Feuilleton-, Kolportageroman

Ähnlich verworren ist die Abgrenzung zwischen Feuilleton- und Fortsetzungsroman. Der Kolportageroman, der manchmal auch synonym für oben

⁴⁰ Vgl. Mair, Karin, 2004, (Wie krieg ich das auf die Reihe? Serien und Reihen in der öffentlichen Bibliothek)

⁴¹ Krah, Hans, 2003, (Serie) S. 433.

genannte benutzt wird, wird meist verwendet, um die beschriebene Literatur in ein triviales Eck zu stellen,⁴² ein Vorwurf, mit dem auch der Feuilletonroman zu kämpfen hat.⁴³ Für die Begriffe Feuilletonroman und Fortsetzungsroman gibt es keine Differenzierung. Oft wird der Fortsetzungsroman als eine Prosa-Erzählung bezeichnet, die im Feuilleton einer Zeitung zu finden ist⁴⁴ oder der Feuilletonroman als Überbegriff für alle Erzählungen, die in der Tagespresse erscheinen, genannt. Der Erscheinungsort ist also ein zentrales Kriterium. Die Unterscheidung zwischen Romanabdruck in Fortsetzung⁴⁵ und Fortsetzungsromanen ist für die vorliegende Arbeit notwendig. Nur Fortsetzungsromane fallen in den Untersuchungsbereich dieser Arbeit, da sie strukturell, etwa durch die Cliffhanger-Technik und andere Formen der LeserInnenbindung, der Serie vorangehen: Merkmale sind das periodische, folgenhafte Erscheinen, eine spezifische Technik der Spannungserzeugung (Cliffhanger) und eine Mehrsträngigkeit der Handlung⁴⁶.

Die vorliegende Arbeit wird den Begriff Feuilletonroman als Überbegriff verwenden und versteht ihn als eine Geschichte, die in mehreren Teilen in einer periodisch erscheinenden Form, meist Zeitschrift oder Zeitung, publiziert wird. Die Einzelteile weisen kaum in sich abgeschlossene Handlungsstränge auf.

1.2.4. Kinderliteratur

Die Diskussion rund um die Begrifflichkeit der Kinderliteratur ist schon oft geführt worden. Ein diachroner Überblick über die Diskussion findet sich bei Bettina Kümmerling-Meibauer.⁴⁷ Hans-Heino Ewers diskutiert acht unterschiedliche Begrifflichkeiten: Die Kinder- und Jugendlektüre, also die tatsächlich von Kindern und Jugendlichen, freiwillig, außerhalb der Schule konsumierte Literatur; die intentionale Kinder- und Jugendliteratur, die von Erwachsenen als geeignet angesehen bzw. publiziert wird, die – falls die Akzeptanz in der Zielgruppe scheitert – als nicht-

⁴² Grimm, Gunter E., 2007, (Kolportageroman) S. 288f.

⁴³ Bachleitner, Norbert, 1999 (Kleine Geschichte des deutschen Feuilletonromans) S. 7f.

⁴⁴ Der Brockhaus Literatur, 2007, S. 243f.

⁴⁵ Bachleitner, Norbert, 1999 (Kleine Geschichte des deutschen Feuilletonromans) S. 9.

⁴⁶ Ebd. S. 7f.

⁴⁷ Kümmerling-Meibauer, Bettina, 2003, (Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung) S. 6ff.

akzeptierte Kinder- und Jugendliteratur verstanden wird; die intendierte und nicht intendierte Kinder- und Jugendliteratur meint jene Texte, die von Kindern/Jugendlichen gelesen und von Erwachsenen als geeignet anerkannt werden bzw. nicht als Kinder- und Jugendliteratur intendiert sind. Das Gegensatzpaar sanktionierte bzw. nicht-sanktionierte Kinder- und Jugendliteratur meint Texte, die von gesellschaftlichen Instanzen autorisiert bzw. nicht autorisiert wurden und schließlich die spezifische Kinder- und Jugendliteratur: „für Kinder [...] eigens hervorgebrachte Literatur [...] ; sie umfaßt all die Texte, die seitens ihrer Urheber von vornherein als potentielle Kinder[literatur] [...] gedacht waren.“⁴⁸ Die vorliegende Arbeit benutzt letztere Definition.

⁴⁸ Ewers, Hans-Heino, 2000, (Literatur für Kinder und Jugendliche) S. 15ff.

I.3. Kriterien der Materialauswahl

In den Begriffsdefinitionen in Kapitel I.2. habe ich fünf Begrifflichkeiten von einander differenziert, die unterschiedliche Ausprägungen der seriellen Erzählform bezeichnen: Die Serie, die Reihe, den Fortsetzungsroman, den Mehrteiler und den Zyklus. Anhand dieser Einteilung wurden die zu untersuchenden Primärtexte ausgewählt.

Als Beispiel für den Fortsetzungsroman wurde „Die Abenteuer des Pinocchio“ gewählt. Dieser Kinderbuchklassiker erschien erstmals in einer italienischen Kinderzeitung und gilt als der erste Text, der sich der Instrumente der modernen seriellen Erzählform bedient. Er steht demnach nicht nur am Anfang der Analyse, sondern bildet auch den Anfang des Untersuchungsgegenstands per se.

Als Beispiel für die Reihe werden drei Bände der „Knickerbocker-Bände“ untersucht: Die Untersuchung des ersten Bands „Rätsel um das Schneemonster“ soll zeigen, wie eine Reihe konstituiert wird; die Untersuchung der Bände „Das Phantom der Schule“ (KB 06) und „Das Phantom der Schule spukt weiter“ (KB 47) soll zeigen, inwieweit es intertextuelle Bezüge innerhalb einer Reihe gibt oder ob sogar von einem übergeordneten Handlungsstrang⁴⁹ gesprochen werden kann. Auf eine Untersuchung der kompletten Reihe wurde verzichtet, weil die Reihe meiner Ansicht nach durch ihren Schematismus das unspannendste der fünf Phänomene serieller Narration ist und eine Diplomarbeit diese Reihe bereits eingehend untersucht hat.⁵⁰

Instrumente der Serie sollen anhand der „Spiderwick Geheimnisse“ untersucht werden. An dieser Serie ist neben der allgemeinen Untersuchung vor allem die Frage nach Fortsetzung eines übergeordneten Handlungsstrangs nach Ende des ersten Handlungsstrangs interessant.

Als Werk, das vorerst nicht einordenbar ist, sollen „Die wilden Fußballkerle“ dienen. Diese Texte rund um eine Fußballmannschaft sind vor allem herausstechend, weil die Erzählinstanz jedes Mal eine andere ist: Die dreizehn Folgen werden aus der Perspektive des/der jeweiligen TitelheldIn erzählt. Damit könnten diese Texte am nächsten kommen, was üblicherweise als Zyklus bezeichnet wird oder zumindest könnten die Texte auf populärliterarischer Ebene als Zyklus bezeichnet werden.

⁴⁹ Siehe zum Begriff des übergeordneten Handlungsstrang Kapitel I.3.1.

⁵⁰ Sedlak, Karin 2005. (Lesen soll Abenteuer sein!)

Die Untersuchung der fünften Ausprägung serieller Narration, der Mehrteiler, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Mehrteiler, also Dilogien und Trilogien, arbeiten wahrscheinlich mit denselben Mechanismen wie die Serie, allerdings weniger ausgeprägt und damit für eine erste Untersuchung der seriellen Erzählformen weniger interessant.

Mit der Analyse der vier Werke „Die Abenteuer des Pinocchio“, „Die Knickerbocker-Bande“, „Die Spiderwick Geheimnisse“ und „Die wilden Fußballkerle“ ist die Primärtextauswahl so vielfältig wie möglich: Mit der „Knickerbocker-Bande“ und den „Fußballkerlen“ ist deutschsprachige Kinderliteratur repräsentiert, mit den „Spiderwick Geheimnissen“ ein Werk aus dem von seriellen Texten geprägten anglo-sächsischen Raum und mit „Pinocchio“ ein dritter Sprach- und Literaturraum. Alle vier Werke gehören unterschiedlichen Genres an, vom kinderliterarischen Schelmen- bzw. Entwicklungsroman über den kinderliterarischen Kriminalroman bis hin zum Fantasyroman. Mit „Pinocchio“ ist ein viel untersuchter Klassiker der Kinderliteratur Gegenstand der Analyse, die „Spiderwick Geheimnisse“ wurden fast ausschließlich im anglo-sächsischen Sprachraum diskutiert und den „Wilden Fußballkerlen“ wurde bisher wenig Aufmerksamkeit zuteil, während die „Knickerbocker-Bande“ meistens als trivial abgetan und nicht weiter untersucht wurde.

Auch die Erscheinungsumstände sind äußerst differenziert, Erscheinungsdauer und Erscheinungszeitraum sind bei allen vier Werken unterschiedlich:

„Pinocchio“ erschien in den 1880ern über die Länge von zwei Jahren, die „Knickerbocker“ begann in den 1990ern zu erscheinen und ist bis heute nicht abgeschlossen und „Spiderwick Geheimnisse“ und die Fußballkerle sind Teil Gegenwartskinderliteratur.

Gemein ist den vier Texten nicht nur die serielle Erzählform, sondern auch die Weiterverwertung im Medienverbund: Zu allen vier Werken gibt es (mindestens) einen Film und/oder eine Fernsehserie und weitere vermarktbarer Nebenprodukte, deren Analyse eine eigene Arbeit gewidmet werden sollte.

Diese vielfältige Materialauswahl erlaubt es, Ergebnisse der Analyse durch Vergleich und Differenzierung als Merkmale der seriellen Erzählform festzustellen und die Wahrscheinlichkeit von Fehlschlüssen zu minimieren.

I.4. Theoretische Grundlagen

I.4.1. Handlungsstränge

Die vorläufige Begriffsdefinition der Begriffe Serie, Reihe und Feuilletonroman differenziert die drei Begriffe vor allem über das Verhältnis und die Existenz der unterschiedlichen Handlungsstränge. Um einen Überblick über das Geschehen im Text zu bekommen, eignet sich die Betrachtung der Ebene, die Mieke Bal *Fabula* nennt.⁵¹ Der Begriff ist vor allem deshalb ein brauchbarer, da er, anders als Plot, Story und discours⁵², nicht alltagssprachlich vorbelastet ist. Die *Fabula* ist „a series of logically and chronologically related events“.⁵³ Die tiefgehende Analyse der Primärwerke fragt, welchem Handlungsstrang die *Fabula* zuzuordnen ist. Es gibt zwei unterschiedliche Handlungsstränge: Übergeordnete Handlungsstränge und folgenimmanente Handlungsstränge.

Nicht immer sind die untergeordneten Handlungsstränge ausschließlich folgenimmanent. Manche Handlungsstränge ziehen sich auch über mehrere Folgen, sind aber trotzdem keine übergeordneten Handlungsstränge. Die Arbeit verwendet für übergeordnete Handlungsstränge die Abkürzung H und für untergeordnete, oft folgenimmanente Handlungsstränge die Abkürzung h. Als H werden jene Handlungsstränge bezeichnet, deren Ende eine Änderung der allgemeinen narrativen Voraussetzungen (*Hauptkonflikt*) herbeiführt. Das ist nicht gleichbedeutend mit dem Ende der seriellen Narration. Die Frage, die sich allerdings am Ende von H stellt, ist aus welchem Anlass der Text fortgesetzt wird. Eine zu beantwortende Frage ist, ob h beliebig austauschbar sind, oder ob trotzdem eine Art von Progression und intertextuelles aufeinander Beziehen herrscht. Gibt es mehrere Handlungsstränge beider Ordnungen, werden sie nach der Reihenfolge ihres Auftretens nummeriert, also der erste übergeordnete Handlungsstrang H_I , der zweite H_{II} etc. und der erste untergeordnete Handlungsstrang h_i , der zweite h_{ii} , etc.

⁵¹ Bal, Mieke, 1997, S. 5 (Narratology)

⁵² Zu den Begriffen Story und Discourse siehe Culler, Jonathan, 1981 (The pursuit of signs) oder Abbott, H. Porter, 2007, S. 39ff. (Story, plot, and narration)

⁵³ Bal, Mieke 1997, S. 5 (Narratology)

Nicht zu verwechseln ist der eben genannte Hauptkonflikt mit jenem Hauptkonflikt, den ich mit dem englischen Begriff *premis* bezeichne. Diese *premis* ist eine narrative Voraussetzung, der keine Handlungsebene zugeordnet ist, etwa die Tatsache, dass Dr. Dolittle mit Tieren sprechen kann oder Pippi Langstrumpfs Freiheit von Erziehungsberechtigten. Dass ihnen zu Beginn keine Handlungsebene zugeordnet ist, heißt nicht, dass sie nicht verändert werden kann. Eine Folge könnte sich zum Beispiel um die Veränderung und den Wiederherstellungsversuch der *premis* drehen, etwa, wenn Dr. Dolittle seine Fähigkeit verlöre oder Pippi in ein Heim gesteckt werden würde. Diese *premis* geschieht dann allerdings auf einem h und nicht auf einem H.

Ernst Lämmert hat in seinem Standardwerk „Bauformen des Erzählens“⁵⁴ die Gliederung und Verknüpfung mehrsträngiger Erzählungen diskutiert. Er unterscheidet zwischen übergeordneten und eingelagerten Handlungssträngen, die keinesfalls mit H und h verwechselt werden dürfen, zumal Lämmert nur von Handlungssträngen innerhalb eines Texts spricht. Das Verhältnis der beiden Handlungsstränge bezeichnet Lämmert als „Ergänzungsstränge“ oder „Episoden“, im Fall dass die übergeordnete Handlung dominiert, bzw. als „Rahmenhandlung“, wenn der Focus auf dem eingelagerten Handlungsstrang liegt. Die weitere Diskussion rund um additive und korrelative Verknüpfung der Handlungsstränge ist ob der Festlegung auf die zeitliche Ebene weniger brauchbar, aber sie gibt den grundsätzlichen Denkanstoß wie H und h miteinander verknüpft sind. Sind den jeweiligen Handlungssträngen eigene Kapitel gewidmet oder sind sie verwoben? Ist H nur der Rahmen, der zu Beginn und Ende der Folge erzählt wird und dazwischen dem h allen Platz lässt? Ist der H von h in irgendeiner Form abhängig oder funktioniert er eigenständig – möglicherweise sogar als eigenständiger h innerhalb einer Folge?

I.4.2. Anfänge und Enden

Es gibt vier wesentliche Stellen in der seriellen Narration: Beginn und Ende der seriellen Erzählung und Beginn und Ende der jeweiligen Einzelfolgen. Wesentlich

⁵⁴ Lämmert, Ernst, 1991, S. 43ff. (Bauformen des Erzählens)

deshalb, weil sie mehr Funktion haben, als Beginn und Ende einer abgeschlossenen Erzählung.

1.4.2.1 Enden

Das Ende der seriellen Erzählung ist ein Knackpunkt, weil es entweder die Handlungsstränge von vier und mehr Folgen Erzählung verknüpft, zusammenführt und auflöst oder eben genau dies nicht tut. Am Ende einer seriellen Erzählung müssen nicht zuletzt Verlag und Autor der Versuchung widerstehen, den ökonomischen Erfolg weiterzuführen und das Ende nicht endgültig zu schreiben. Ein Beispiel für ein endgültiges Ende ist J.K. Rowlings „Harry Potter“ Serie. Es war klar, dass nach sieben Hogwartsjahren und damit Einzelfolgen der Handlungsstrang zu einem Ende kommen wird oder zumindest der Hauptkonflikt radikal geändert werden muss. Es wäre ein Leichtes gewesen, drei weitere Jahre/Folgen/Abenteuer Harrys in der Aurorenausbildung zu schreiben, für die in den letzten Folgen schon der Boden bereitet wurde⁵⁵, anstatt dessen wagte die Autorin in einem Epilog einen so großen Zeitsprung, dass die Weiterführung der „Harry Potter“ Serie eher unwahrscheinlich ist. Auf der anderen Seite gibt es serielle Erzählungen, die kein Ende haben, weil sie entweder zwar schon eine festgelegte Anzahl an Folgen haben, diese aber noch nicht erreicht haben oder aber, weil sie nie abgeschlossen wurden oder werden. Vor allem Reihen sind für diese Art der Endlosigkeit anfällig.

Auch das Ende der Einzelfolge ist in der seriellen Erzählform zentral. Es muss Auflösung und Abschluss bieten, gleichzeitig aber die LeserInnen an die nächste Folge binden. Ob und wie das die unterschiedlichen Typen serieller Narration schaffen, wird noch näher untersucht werden. Als Basis dazu kann Peter Hasubeks Typisierung von Romanenden dienen⁵⁶. Er hat sieben Typen festgestellt: Die geschlossene Form, der mehrfach abgestufte Schluss, die Kreisform, der vorweggenommene Schluss, der prospektive Romanschluss und Varianten des offenen Schlusses.

⁵⁵ In HP 5 erwähnt Harry, dass er Auror werden will, eine Ausbildung die weitere drei Jahre in Anspruch nimmt. Dazu muss er das Fach Zaubersprüche alle sieben Jahre lang belegt haben. Um es zu belegen braucht er ab Jahr 6 eine gewisse Note bei der UTZ Prüfung, den er auf Grund seiner Abenteuer nicht erreicht. In HP 6 bekommt er einen neuen Lehrer in dem Fach, der keine so gute Note verlangt, daher kann er das Fach weiter belegen.

⁵⁶ Hasubek, Peter 2007 (Finis coronat opus).

Eine weitere interessante Unterscheidung trifft H. Porter Abbott, jene zwischen *closure* und *ending*.⁵⁷ *Closure* ist dabei weit mehr als die Auflösung des Hauptkonflikts, es ist ein Verlangen des/der LeserIn mit dem der/die AutorIn spielt und sich spätestens am *ending* des Texts entscheiden muss, ob er/sie die den Erwartungshorizont erfüllt oder frustriert.⁵⁸ In seriellen Erzählformen ist der Grat, den der/die Autorin zu wandern hat, noch schmaler: *Closure* kann erst im letzten Teil der seriellen Erzählung vollständig erfüllt werden, gleichzeitig darf sie für den/die LeserIn nicht aus dem Blick geraten, so dass er/sie die Erzählung frustriert zur Seite legt. Es muss also in jeder Folge mindestens eine *closure* hergestellt werden, die aber nicht endgültig sein darf. Es ist zu untersuchen, für welchen Handlungsstrang diese (Teil)Auflösung passiert. Soll die *closure* des h_i das Verlangen des/der LeserIn befriedigen oder hat H_i eine eigene – teilweise – *closure* in den Einzelfolgen? Es könnte schwierig sein, in der Analyse der Primärtexte eine endgültige Antwort auf diese Frage zu erhalten, da die Unterscheidung manchmal schwer zu treffen ist. Ist etwa der Kampf Harry Potters gegen Lord Voldemort in der ersten Folge *closure* des H_i , immerhin besiegt er die Inkarnation seines Erzfeindes – oder des h_i – er verhindert, dass der Stein der Weisen in die falschen Hände gerät⁵⁹? Es ist zu vermuten, dass es für H_i innerhalb der Folgen *closures* gibt, allerdings wird der Konflikt – unter Umständen in einer anderen Form – sofort wieder hergestellt. Diese Variante braucht eine eigene Begrifflichkeit. Es sollte also in der Serie noch eine Differenzierung des Begriffs stattfinden. *Scheinbare closure* sollte als Begriff eingeführt werden, wenn etwa am Ende einer Folge eine *closure* des H_i existiert, die rasch revidiert wird.

Ein wesentliches narratives Element der seriellen Erzählform ist der Spannungsaufbau: „Spannung entsteht dadurch, daß der Leser in Bezug auf seine evozierten Erwartungen in *Unsicherheit* oder *Unwissen* versetzt wird, die er auflösen möchte.“⁶⁰ Im Bereich der seriellen Narration ist Spannung bzw. die Nichtauflösung von Spannung zentral: Der/die LeserIn soll motiviert werden, die nächste Folge zu kaufen. Der Terminus dafür, wenn ein/e RezipientIn an einer spannenden Stelle *hängengelassen* wird, ist in der Filmwissenschaft der des Cliffhangers. Der

⁵⁷ Abbott, H. Porter 2002, S. 52. (The Cambridge Introduction to Narrative)

⁵⁸ ebd. S. 52.

⁵⁹ Vgl. HP1, S. 313ff.

⁶⁰ Ludwig, Hans-Werner 1998, S. 164 (Arbeitsbuch Romananalyse)

Cliffhanger ist ein „große Spannung hervorrufendes Ereignis am Ende einer Folge [...], das die Neugier auf die Fortsetzung wecken soll.“⁶¹ In seiner Dissertation zum Thema Dramaturgie von Fristen und Zeitdruck im populären Film hat Anton Fuxjäger unterschiedliche Arten von Spannung definiert⁶², die analog auch im Bereich Cliffhanger angewandt werden können. Grundlage der Typologie ist die Frage, die den/die RezipientIn beschäftigt: Ob die Figur ihr Ziel erreichen kann? Wie kann die Figur ihr Ziel erreichen? Warum kann die Figur ihr Ziel erreichen?

Die Ob-Spannung ist also eine Entscheidungsfrage und simplifiziert mit Ja oder Nein beantwortbar, während die Wie-Spannung nach Modus oder Verhalten fragt.⁶³ In serieller Narration scheint die Ob-Spannung die „unspannendste“ der drei zu sein, da sie bei negativer Beantwortung meist das Ende des Werks bedeuten würden. (Ob Pinocchio dem Tod durch Feuer entkommt? Ob Harry Potter Voldemort besiegen kann?) Da die Ob-Spannung durch die Erzählform implizit schon beantwortet wurde, oder zumindest durch das Ausschlussverfahren beantwortet werden kann, ist die Wie-Spannung häufiger und interessanter. (Wie entkommt Pinocchio dem Feuer? Wie besiegt Harry Voldemort?)

Die Warum-Spannung, also die Frage nach der Motivation, ist erzähltechnisch komplexer, da sie durch einen Wissensvorsprung des/der RezipientIn hergestellt wird. Das Ziel der Figur ist bekannt und die Frage beantwortet, wie es erreicht wurde, die Frage, die Spannung erzeugt, ist, warum etwas geschehen ist. (Warum wird Pinocchio als Hampelmann aus dem Meer gezogen, wenn er als Esel ins Meer geworfen wurde? Warum bringt Severus Snape Professor Dumbledore um?).

Es ist zu untersuchen, welcher Arten von Cliffhangern sich die literarische serielle Narration bedient.

1.4.2.2. Anfänge

Anfänge von Romanen waren schon öfter Objekt von Untersuchungen.⁶⁴ Annette Retsch typologisiert drei Romananfangsvarianten, indem sie den beiden Horaz'schen

⁶¹ Duden 2007, S. 360 (Universalwörterbuch)

⁶² Fuxjäger, Anton 2002 (Deadline/Time Lock/Ticking Clock und Last Minute Rescue)

⁶³ Fuxjäger, Anton 2002, S. 36. (Deadline/Time Lock/Ticking Clock und Last Minute Rescue)

⁶⁴ Siehe etwa: Miller, Norbert 1965 (Romananfänge); Retsch, Annette 2000 (Paratext und Textanfang); Wolkersdorfer, Andreas 1994: (Der erste Satz).

Eingangstypen *ab ovo* und *in medias res* einen dritten hinzufügt: den metatextuellen.⁶⁵ *Ab ovo* meint, dass „das zentrale Geschehen [...] durch eine allmähliche Verengung erreicht [wird]“⁶⁶ während der *in medias res* Typus – wie der Name verrät – inmitten des Geschehens einsteigt. Der metatextuelle Typus „ist daran zu erkennen, dass der Erzähler den Erzählprozess thematisiert.“⁶⁷ Die Aufgabe des Romananfangs ist allerdings immer dieselbe:

„Der Romananfang hat die Aufgabe, den Leser auf die Erzähl- bzw. Darstellungsweise einzustimmen, er ist für die Konstituierung seiner Erwartungshaltung zuständig. Im Romananfang, oft schon im ersten Satz oder ersten Wort, werden Vorentscheidungen für Tonlage und Rhythmus des Texts getroffen, die die Art der Sinnstiftung festlegen [...]. Gleichzeitig soll er die Aufmerksamkeit des Lesers fesseln, indem er die Weite des erzählerischen oder thematischen Spannungsbogens aufscheinen lässt.“⁶⁸

Der Beginn einer seriellen Erzählung hat diese Aufgaben doppelt: Die Konstituierung erfolgt, sowohl für den Handlungsstrang der Folge, als auch für den übergeordneten Handlungsstrang. Dabei muss man beachten, dass Anfang der ersten Folge und Anfang der Serie nicht ident sind. Der Anfang der seriellen Erzählung ist wesentlich länger, man könnte sogar argumentieren, die gesamte erste Folge sei der Anfang des Gesamtwerks, da erst nach der ersten Folge der endgültige Ton und – sofern sie existiert – die Erzählstruktur festgelegt ist. Es gibt außerdem den Fall, in dem die erste Folge nicht als Anfang der seriellen Erzählung gesehen werden kann, weil das Geschehen des übergeordneten Handlungsstrangs erst in weiteren Folgen später erzählt wird. Man könnte argumentieren, dass die Geschichte des Pinocchio so ein Fall ist, weil sich der Wunsch des Pinocchio ein Junge zu werden, erst nach Folge 15 entwickelt. Gleichzeitig muss man sehen, dass der wichtigere H_1 , die Suche nach seinem Vater, bereits in den ersten Folgen etabliert wird. (Siehe Kapitel II.1.)

In der Fernsehwissenschaft wird im Bereich der Anfänge serieller Narration der Begriff *Pilot* gebraucht. Ein Pilot ist die erste Folge einer Serie, anhand deren die EntscheidungsträgerInnen einer TV-Station entscheiden, ob sie die Serie produzieren

⁶⁵ Retsch, Annette 2000, S.139. (Paratext und Textanfang).

⁶⁶ Ebd. S. 139.

⁶⁷ Ebd. S. 140.

⁶⁸ Wolkersdorfer, Andreas 1994, S. 13 (Der erste Satz).

oder nicht.⁶⁹ Es gibt eine Reihe unterschiedlicher Typen von Piloten, von denen eine Begrifflichkeit interessant ist: Der so genannte *premise pilot* zeigt das Entstehen der Voraussetzungen für die Serie, etwa dadurch, dass ein neuer Charakter zu einer bestehenden Gruppe hinzukommt, der/die ProtagonistIn in einem neuen Beruf beginnt oder der Lebensraum der Menschen durch Außerirdische zerstört wird. Dieser Typ könnte als serielle Variante des *ab ovo* Typs verstanden werden.

Die Tatsache, dass Romananfang und Anfang der erzählten Geschichte nicht immer ident sein müssen⁷⁰, sei hier erwähnt, aber außer Acht gelassen, da es zumindest in den untersuchten Texten nicht zu den ausschweifenden Beschreibungen des Realismus kommt.

Der vierte Untersuchungsgegenstand sind die Anfänge der Einzelfolgen ab Folge zwei. Manche erfüllen die Aufgabe, den/die LeserIn über das bisherige Geschehen zu informieren oder die Charaktere erneut einzuführen und machen es damit für den/die LeserIn nicht notwendig, die Folgen in der vom/von der AutorIn geplanten Reihenfolge zu lesen. Manche beginnen immer am selben Ort und/oder zur selben (Jahres)Zeit oder mit demselben Ritual und wieder andere verändern die Voraussetzungen jedes Mal neu, um eine neue Geschichte erzählen zu können.

Die nachfolgenden Analysen werden untersuchen, ob sich eine Typologie bei Beginn und Ende von seriellen Erzählungen feststellen lässt.

I.4.4. Zeit

Neben den Begriffen Erzählzeit und erzählte Zeit muss in der seriellen Erzählform noch ein dritter Begriff eingeführt werden: Der Begriff der Erscheinungszeit. Im Gegensatz zur einfachen Literatur werden die meisten seriellen Texte nicht im stillen Kämmerlein geschrieben und geraten an die Öffentlichkeit, wenn sie vollständig sind. AutorInnen serieller Texte stehen unter Beobachtung ihrer LeserInnen, was das Werk mit großer Wahrscheinlichkeit beeinflusst. Wenn ein Werk nicht erscheint, ist

⁶⁹ Epstein, Alex 2008. (Pilot, Premise Pilot, Backdoor Pilot).

⁷⁰ Vgl. Wolkersdorfer, Andreas 1994, S. 15 (Der erste Satz).

oft ein neuer Text im Entstehen. Das ist den LeserInnen klar, und sie versuchen, den Handlungsverlauf zu beeinflussen. Auch der Autor oder die Autorin kann auf LeserInnenwünsche eingehen, mehr noch: Im Gegensatz zu AutorInnen einfacher Literatur kann der Text auf aktuelle Entwicklungen und Weltgeschehen eingehen, etc. Diese Pausen in der Erscheinungszeit sind also zentrale Stellen in der Entstehung des Textes.

I.4.5. Die Rolle des/der AutorIn

Der Tod und die Wiedergeburt des/r AutorIn wurde schon einige Male proklamiert.⁷¹ Wenn über den/die AutorIn gesprochen wird, wird dieser oder ein ähnlich lautender Satz zu Beginn postuliert. Es werden Barthes und Foucault zitiert, aber ein wichtiges Faktum außer Acht gelassen: Barthes und Foucault haben sich in ihren Texten vor allem auf das Verhältnis Erzählinstanz – AutorIn bzw. AutorInnenbiographie und Text bezogen. Wenn in der Literatur über den/die AutorIn gesprochen wird, dann wird meist erwähnt, dass der/die AutorIn nicht mit der Erzählinstanz gleichzusetzen ist, um dann die Erzählinstanz zu untersuchen und die Rolle des/r AutorIn außer Acht zu lassen. Untersuchungen zur AutorInnenschaft beschäftigen sich meist mit theoretischen Modellen⁷², bringen aber nicht AutorInnenschaft mit folgenden Phänomenen in Zusammenhang:

- GhostwriterIn
- Pseudonym
- AutorIn

Diese drei Begriffe und ihr Verhältnis zueinander ist in der seriellen Narration ein zentraler Untersuchungsgegenstand, wobei bei diesen drei Bezeichnungen eine wesentliche Unterscheidung zu treffen ist: Während die Begriffe GhostwriterIn und AutorIn sich auf die schreibende Person beziehen, ist Pseudonym der Name einer inexistenten und (dadurch) inaktiven Person. Dies sind also nicht alle Dimensionen der AutorInnenschaft. Zwei weitere müssen hinzugefügt werden: Der/die VerfasserIn und das *Label*. Das Label meint den Namen, der auf dem Buchdeckel abgedruckt ist, um LeserInnen glauben zu machen, es sei die Person, die dieses Buch verfasst hat.

⁷¹ Vgl. Foucault 1969 (Was ist ein Autor?), Barthes, Roland, 1968 (Der Tod des Autors) bzw. Anesko, Michael 1991, S. 588 (What was an Author?)

⁷² Künzel, Christine; Schönert, Jörg, 2007, S. 9 (Autorinszenierungen)

VerfasserIn bezeichnet die tatsächlich schreibende Person. Diese Unterscheidung ist notwendig, da sich AutorIn sowohl auf das Label als auch auf den/die VerfasserIn beziehen kann. GhostwriterIn kann sich nur auf den VerfasserIn beziehen und Pseudonym nur auf das Label.

Es existieren also folgende vier Kombinationen:

	Label	VerfasserIn	Neue Bezeichnung
1	AutorIn	AutorIn	Originale AutorInnenschaft
2	AutorIn	GhostwriterIn	Vorgetäuschte AutorInnenschaft
3	Pseudonym	GhostwriterIn	Versteckte AutorInnenschaft
4	Pseudonym	AutorIn	Pseudonyme AutorInnenschaft

Tabelle 1: Vier AutorInnenschaften

Originale AutorInnenschaft ist wohl selbsterklärend: Eine Person, die einen Text verfasst hat, scheint als Label auf. Vorgetäuschte AutorInnenschaft ist meiner Ansicht nach vor allem bei Autobiographien⁷³, in der Rhetorik und – illegalerweise – in der Wissenschaft der Fall: eine Person, in deren Auftrag von einem/r GhostwriterIn ein Text verfasst wird.

Die Unterscheidung zwischen versteckter und pseudonymer AutorInnenschaft würde ich folgendermaßen beschreiben: Schreibt ein/e AutorIn einen oder mehrere Texte unter einem oder mehreren Pseudonymen, bezeichne ich das als pseudonyme AutorInnenschaft. Gibt es ein AutorInnenkollektiv, deren SchreiberInnen unter einem einzigen Pseudonym jeweils einen oder mehrere Texte schreiben, ist das versteckte AutorInnenschaft. Eine Frage, die so offen bleibt ist, ob sich diese AutorInnenschaft ausschließlich über die Anzahl der VerfasserInnen definiert. Kann tatsächlich nur von einem Ghostwriter gesprochen werden „wenn er für eine Einzelperson arbeitet“⁷⁴? Mielke differenziert an dieser Stelle zwischen GhostwriterIn, der/die für eine Einzelperson arbeitet und Verlagspseudonym, wenn ein AutorIn für einen Verlag unter einem anderen Namen produziert.

⁷³ Vgl. hierzu: Volkening, Heide 2006, (Am Rand der Autobiographie)

⁷⁴ Mielke, Ulrike 1995, S. 17. (Der Schatten und sein Autor)

Die Problemstellung anders formuliert bleibt aber dennoch: was macht einen Ghostwriter zum Ghostwriter, wenn das Label ohnehin ein Pseudonym ist? Oder: Wie unterscheidet sich dann die vorgetäuschte AutorInnenschaft von der versteckten AutorInnenschaft?

Die Antwort zu beiden Fragestellungen liegt in den genauer zu definierenden Begriffen des/r GhostwriterIn: „Der Ghostwriter schreibt im Auftrag eines Anderen, in der Regel geht die Initiative nicht von ihm aus.“⁷⁵ Im Fall der vorgetäuschten AutorInnenschaft arbeitet der/die GhostwriterIn im Auftrag des/r Vortäuschenden; im Fall der versteckten AutorInnenschaft mit großer Wahrscheinlichkeit im Auftrag eines Verlages. Das führt allerdings zu einer weiteren Schwierigkeit: Wenn etwa Wolf Haas im Auftrag der Kulturhauptstadt Graz einen Krimi⁷⁶ mit seinem eigenen Namen am Label verfasst, ist er dadurch kein Ghostwriter und „Das ewige Leben“ fällt nicht in die Kategorie vorgetäuschte AutorInnenschaft. Deshalb muss eine weitere Bedingung festgestellt werden: Vorgetäuschte AutorInnenschaft liegt dann vor, wenn es sich nicht um dieselbe Person handelt. Kurz – und auf der Hand liegend – ein Autor kann nicht für sich selbst Ghostwriter sein. Dies ist auch juristisch argumentierbar: Beim Ghostwriting besitzt der/die AuftraggeberIn sämtliche Rechte.⁷⁷

Sämtliche Varianten funktionieren auch mit einer Vielzahl an Menschen in der Dimension VerfasserIn (AutorInnenkollektiv, GhostwriterInnen).

Aus dem Blickwinkel dieser Arbeit ist vor allem die versteckte AutorInnenschaft interessant. Sie ist zumindest zum Großteil, wenn nicht ausschließlich auf serielle Narration beschränkt. Das wohl beeindruckendste Zeugnis im kinderliterarischen Bereich ist das Stratemeyer Syndikat. Der Autor und Ghostwriter Edward Stratemeyer produzierte zu Beginn des 20. Jahrhunderts Kinderbücher:

„Stratemeyer had many books published under his own name with Lee & Shepard and its successor, Lothrop, Lee & Shepard, of Boston. However, these books did not sell as well as the books which Stratemeyer wrote and had published by cheaper publishers under pseudonym. In a short time, he realized that he could offer more books each year if he dealt with several publishers and had the books published under a number of pseudonyms which

⁷⁵ Volkening, Heide 2006, S. 57. (Am Rand der Autobiographie)

⁷⁶ Gohlis, Tobias 2003, (Neue Krimis)

⁷⁷ Mielke, Ulrike 2005, S. 23 (Der Schatten und sein Autor)

he controlled. He also purchased previously-published periodical stories with an intent to have them published as books.“⁷⁸

Der nächste Schritt war, nicht mehr alles selbst zu schreiben, sondern Arbeit abzugeben: „He would serve as editor and assign stories to hired writers who would work from an outline he supplied.“⁷⁹ Die im englischsprachigen Raum berühmten Reihen „The Hardy Boys“ und „Nancy Drew“ sind Erzeugnisse des Stratemeyer Syndikats. Aus deren Reihen stammt auch die – meines Wissens nach – einzige Autobiographie eines Ghostwriters der Kinderliteratur.⁸⁰

Der Grund für versteckte AutorInnenschaft liegt also oft in der Ökonomie. Es lässt sich viel und schnell produzieren. Die Motivation für vorgetäuschte AutorInnenschaft ist vielfältiger. Im Fall serieller Erzählformen meine ich, dass Ökonomie auch hier eine Rolle spielt. Hat ein/e AutorIn einmal eine Serie oder Reihe kreiert und ist damit erfolgreich, ist es einfach, sich auch zum Label zu machen und mit Hilfe von GhostwriterInnen mehr Texte in kürzerer Zeit zu produzieren. Ein anderer Grund für vorgetäuschte AutorInnenschaft kann aber auch einfach das Unvermögen zu schreiben sein – sei es literarisch oder wissenschaftlich.⁸¹

Die pseudonyme AutorInnenschaft hat und hatte im Laufe der Geschichte unterschiedliche Motivationen, oft war sie Produkt einer Unterdrückung sei es aufgrund des Geschlechts⁸², der politischen Ansicht oder um die Zensur zu umgehen, mal ist es ein/e erfolgreiche/r AutorIn, der wissen will „ob sein Werk oder sein Name gekauft wird“⁸³ oder ein/e neue/r AutorIn, die „der Blamage entgehen will“.⁸⁴ Ein weiterer Grund für die Verwendung eines Pseudonyms kann sein, dass der geschriebene Text nicht zur Autorenmarke passt.⁸⁵

⁷⁸ Keeline, James D. N.D. (Stratemeyer Syndicate)

⁷⁹ Keeline, James D. N.D. (Stratemeyer Syndicate)

⁸⁰ Siehe McFarlane, Leslie 1976 (The Ghost of the Hardy Boys) bzw. auch Greenwald, Marilyn 2004 (The Secret of the Hardy Boys)

⁸¹ Mielke, Ulrike 2005, S. 101 (Der Schatten und sein Autor)

⁸² Kord, Susanne 1996, S. 12 (Sich einen Namen machen)

⁸³ Eymer, Wilfrid, 1997, S. XIII (Eymers Pseudonymen Lexikon)

⁸⁴ ebd.

⁸⁵ Vgl. Jagnow, Bjørn, 2005, S. 104 (Marketing für Autoren)

I.4.6. Marketing von AutorInnen

In der Kinderliteratur ist der/die AutorIn präsenter denn je. Originale AutorInnenschaft spielt dabei keine Rolle: Während es von Enid Blytons Internatsreihe Hanny und Nanny (orig. St. Clair's) im Englischen sechs Bände gibt⁸⁶, existieren im deutschen über 20 Bände⁸⁷: Nachdem der Erfolg am deutschen Buchmarkt so groß war, beschloss der Schneider-Verlag, weitere Hanni und Nanni Texte in Auftrag zu geben; auf über 100 Bänden der drei Fragezeichen Reihe ist Alfred Hitchcock das Label, ohne jemals ein Wort dafür geschrieben zu haben und Thomas Brezina muss sich immer wieder vorhalten lassen, eine solche Anzahl an Büchern pro Jahr nicht selbst schreiben zu können. Der/die Autorin mehr als der/die VerfasserIn, er/sie ist ein Marketinginstrument. Das gilt genauso für jene AutorInnen, bei denen nicht angezweifelt wird, dass sie die VerfasserInnen der Texte sind. Wie J.K. Rowling den „Harry Potter“ in einem Café in Edinburgh geschrieben hat und damit von der Sozialhilfeempfängerin zur Multimillionärin wurde⁸⁸, ist Teil der Legende Potter und damit des Marketingkonzepts, genauso wie die Geheimniskrämerei um Lemony Snicket, der noch dazu ein Pseudonym ist.

Schon seit jeher werden mehr die AutorInnen als ihre Bücher vermarktet. Schon über die 1890er schreibt Demoor: „The personality of the author, whether real or fictional, was what mattered“⁸⁹ Der/die AutorIn wird zur Marke. Das ist nur schlüssig, da ein Buch nur einmal, ein/e AutorIn mehrfach vermarktet werden kann und auf seinem/ihrer Erfolg aufgebaut werden kann. „Eine Autorenmarke ist ein Name, der Produkte oder Dienstleistungen zu einem gemeinsamen Programm verbindet und damit gegen die Angebote der Konkurrenz abgrenzt.“⁹⁰

In der seriellen Erzählform gibt es gleich zwei Marken: Die des Autors, die m. E. nach vor allem bei der Einführung der zweiten Marke verwendet wird. Diese zweite Marke ist der serielle Erzähltext selbst, repräsentiert durch den immer gleichen Titel, durch ein einheitliches Logo oder immer gleiches äußeres Erscheinungsbild. „Eine Marke dient der Kennzeichnung von Waren oder Dienstleistungen eines

⁸⁶ K.A. (N.D.) St. Claires.

⁸⁷ K.A. (N.D.): Hanni und Nanni.

⁸⁸ Lexe, Heidi 2001, S. 6 (Möge die Macht mit Euch sein)

⁸⁹ Demoor, Marysa, 2004, S. 5f. (Marketing the Author)

⁹⁰ Jagnow, Bjørn, 2005, S. 99 (Marketing für Autoren)

Unternehmens“⁹¹ Im Fall des Verlagsunternehmens eben AutorInnen. Die Marke hat mehrere Funktionen, die wichtigste ist sicherlich die Wiedererkennbarkeit: „Für den Verbraucher machen Marken materielle und immaterielle Güter wieder erkennbar und verknüpfen sie außerdem mit einem Set von (positiven) Assoziationen.“⁹²

Ein Marketingbefürworter argumentiert mit der konsistenten Qualität: „a well-regarded brand name is a mark of consistent quality. Guidebook series sometimes vary widely in quality; but a single author's work does not. A good author writes good books consistently. This consistent quality demands brand recognition.“⁹³ Die intellektuelle Elite argumentiert, dass die Marke die Funktion des Ersatzes von Recherche und/oder literarischer Kenntnisse hat: „Markenartikel suggerieren dem Käufer, ohne weitere Prüfung genau die Ware zu bekommen, die er verlangt hat“⁹⁴

AutorInnennamen werben dabei nicht nur für sich selbst, sondern – einmal zur Marke gemacht – auch für andere, neue AutorInnen. „AutorIn X ist die neue Y“. Dieses Verkaufskonzept wird so lange vereinfacht, bis nicht mehr literarische Kategorien, sondern persönliche angewandt werden. Da wird schnell einmal jede in Europa schreibende Frau mit afrikanischem oder karibischem Migrationshintergrund als „neue Zadie“ bezeichnet.⁹⁵

Doch wie entsteht die Marke Autor? Laut Wegmann sind zwei Faktoren ausschlaggebend: Was der/die AutorIn schreibt und was darüber geschrieben oder gesagt wird. „Dass sich letzteres beeinflussen lässt und dabei auch Bilder und Biographien eine wichtige Rolle spielen, zählt zum Grundwissen der meisten Autoren in der Moderne“⁹⁶ Wobei auch das Fehlen von ebendiesem zur Etablierung der Marke beitragen kann, wie Thomas Pynchon aber auch das Pseudonym Lemony Snicket beweisen. Der zweite Faktor ist meiner Ansicht nach unglücklich formuliert, weil er eine wichtige Tatsache verschleiert: AutorInnen, die sich ihrer Marke bewusst sind, lassen nur Dinge über sich verbreiten, von denen sie wollen, dass sie verbreitet werden. Es ist also nicht das wesentlich, was Dritte über AutorInnen sagen, sondern, was AutorInnen über sich sagen lassen. Für selbstvermarktende AutorInnen ist es

⁹¹ Wegmann, Thomas 2005, S. 257 (Marke)

⁹² Wegmann, Thomas 2005, S. 257 (Marke)

⁹³ Brosnahan, Tom n.d. (Author as a brand name)

⁹⁴ Wegmann, Thomas 2005 (Markt.Literarisch)

⁹⁵ Sethi, Anita 2005 (The curse of being labelled the ‚new Zadie‘)

⁹⁶ Wegmann, Thomas 2005, S. 258 (Marke)

dabei wichtig, dass Berichte über die Textsorte Rezension hinausgehen, weil diese durch ihre Textgebundenheit tendenziell am wenigsten beeinflussbar sind, oder zumindest am wenigsten von den AutorInnen direkt, sehr wohl aber von anderen Texten über den/die AutorIn beeinflussbar sind. Dass das Internet die direkte Kommunikation des/r AutorIn mit der/dem LeserIn noch einmal vereinfacht hat, ist offensichtlich. Bjørn Jagnow beschreibt in seinem Buch „Marketing für Autoren“ zum Aufbau der Marke vier wesentliche Faktoren: „Mit Marken verbinden sich immer Eigenschaften, die das jeweilige Produkt innehat.“⁹⁷, des Weiteren hat jede Autorenmarke einen Verwendungszweck und vermittelt Werte und Kultur.

Eine beliebte Vermarktungsmethode in der seriellen Erzählform ist die Betonung der Entstehungsgeschichte: AutorInnen vermitteln über alle möglichen Kanäle, von Klappentext bis Interview, wie der Text entstanden ist. Beispiele dafür sind nicht nur die schon erwähnte Produktion des „Harry Potter“ auf einer Serviette, sondern auch die Ideenfindung: „when I was travelling back to London on my own on a crowded train, that the idea for Harry Potter simply fell into my head.“⁹⁸ Bei Brezina ist die Entstehung der Reihe „Die Knickerbocker-Bande“ keine so plötzliche Eingebung, sehr wohl aber die Idee des Namens: „Der Name ist mir unter der Dusche eingefallen. Zuerst hieß die Bande „Karotten-Bande“⁹⁹

Ein anderes Element der Vermarktung im kinderliterarischen Bereich ist der persönliche Bezug. Das geht so weit, dass Brezina sogar zum Tierarzt wird:

„In der Biographie der Serie *Sieben Pfoten für Penny* (für die natürlich Thomas Brezinas eigener Hund Modell stand) wurde der Vielschreiber sogar zum verhinderten Tierarzt umgemodelt [...] Die Kurzbeschreibung [am Klappentext] verleitet zur Annahme, Thomas Brezina hätte aufgrund seiner Liebe zu Tieren mit dem Studium der Veterinärmedizin begonnen. Tatsächlich hat Thomas Brezina zwischen 1982 und 1989 Theaterwissenschaft studiert.“¹⁰⁰

Auch der Realismusanspruch, die Wahrhaftigkeit, die meist durch die Etablierung des/r AutorIn als ZeugIn des Geschehens produziert wird, ist Teil dieser Marke. Schon bei „Pinocchio“ wird Collodi vom Herausgeber der Zeitschrift, in der „Pinocchio“ erschien, als Freund der Hauptfigur bezeichnet, die über die

⁹⁷ Jagnow, Bjørn, 2005, S. 100 (Marketing für Autoren)

⁹⁸ Rowling, J.K. n.d., (Biography)

⁹⁹ Brezina, Thomas n.d. (Die Knickerbocker-Bande)

¹⁰⁰ Lexe, Heidi 1997, S. 19 (Unendliche Weiten)

wundersamen Erlebnisse berichtet. Auch Brezina ist wichtig zu betonen, dass die „Knickerbocker-Bande“ mit der realen Welt verwurzelt ist: Es gibt „echte Vorbilder“ für die vier Bandenmitglieder und die Namen der vier sind inspiriert von Begegnungen mit echten Menschen. Das Vorbild für Dominik heißt gar „tatsächlich so.“¹⁰¹ Auch die „Wilden Fußballkerle“ ist eine Geschichte die das Leben schrieb: Die Söhne des Autors sind fußballbegeistert und haben ihn auf die Idee gebracht, Erzählungen über deren Fußballmannschaft zu schreiben. Auf der Homepage des Verlags findet man ein Portrait des echten Felix, Protagonist der zweiten Folge des Werks.¹⁰² In jedem dieser Beispiele wird der/die AutorIn mehr zum berichtenden Zeugen, als zum/r Erzählenden.

Marken definieren überdies nicht nur das Produkt, sondern auch den/die RezipientIn: Wie Jugendliche, die durch Marken ihre Gruppenzugehörigkeit zur Schau tragen, können auch LeserInnen ihren Buchgeschmack, Bildungsgrad und mehr präsentieren. „Ich lese die neue Jelinek“ sagt etwas anderes über die Person aus, als „Ich lese den neuen Grass“; „Ich mag die Dramen Bernhards“ etwas anderes als „Shakespeares Komödien sind überbewertet.“ Dies soll aber Thema einer anderen Arbeit sein.

¹⁰¹ Brezina, Thomas n.d. (Die Knickerbocker-Bande)

¹⁰² Knödler, Christine n.D#. (Die Story der echten Fußballkerle)

II. Analyse ausgewählter Beispiele

Die zur Analyse vorliegende Primärliteratur ist nach den in Kapitel I.2. diskutierten Kriterien ausgewählt worden. Die vorliegende Reihenfolge entspricht dem Veröffentlichungsdatum der jeweils ersten Folge.

II. 1. Die Abenteuer des Pinocchio

„Die Abenteuer des Pinocchio“, wie der Feuilletonroman ab Folge 15 hieß, nachdem Carl Collodi den Pinocchio aufgrund von LeserInnenprotesten wiederauferstehen ließ, ist aus mehrerlei Gründen interessant. „Pinocchio“ ist ein unumstrittener Klassiker der Kinderliteratur. Alle vier Kanonisierungsversuche von Kinderliteraturklassikern, Seibert 1994, Hurrelmann 1995, Doderer 1969 und Meibauer-Kümmerlings Lexikon der Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur, haben den „Pinocchio“ aufgenommen.¹⁰³ Weiters ist „Pinocchio“ als Feuilletonroman geplant und erstmalig erschienen und damit einer von wenigen kinderliterarischen Klassikern, der seriell erzählt ist. „Pinocchio“ ist, meinen manche, sogar mehr als ein Feuilletonroman. Es ist

„das vielleicht erste Kinderbuch [...], das in seiner Schreibtechnik der Struktur der modernen Unterhaltungsmedien [...] und ihren konstitutiven Elementen – allgemeinen Handlungsfaden, Kurzzeitspannung, additive Reihung in sich abgeschlossener Einzelabenteuer – verpflichtet ist.“¹⁰⁴

Hurrelmann beschreibt die Struktur des „Pinocchio“ ebenso aus Sicht der seriellen Erzählform, wobei die Beschreibung von der des zuvor von mir definierten Begriffs Feuilletonroman abweicht:

„Jedes Kapitel nimmt sich eines neuen Abenteuers an. Die Handlung entwickelt sich von einer Folge zur nächsten, inhaltliche Ungereimtheiten und logische Brüche sind dabei nicht ausgeschlossen. Die einzelnen Folgen reihen sich in ihrem Spannungsgrad gleich weiter aneinander ohne daß eine zielstrebige Zuspitzung der Handlung auf ein mögliches Ende hin erkennbar wird. Im Grunde ließe sich Pinocchio endlos fortsetzen.“¹⁰⁵

¹⁰³ Lexe, Heidi 2003, S. 28. (Pippi, Pan und Potter)

¹⁰⁴ Richter, Dieter 1986, S. 111f. (Es war einmal ein Stück Holz)

¹⁰⁵ Meibauer-Kümmerling, Bettina 1999, S. 443. (Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Lexikon).

„Pinocchio“ ist also nicht aus einem Guss und weist „kaum in sich abgeschlossene Handlungsstränge auf“, wie meine Definition des Feuilletonromans lautet? Selbst wenn dem so sei, ist es wert, anhand des „Pinocchio“ zu untersuchen, wie LeserInnenbindung funktioniert und sie über bisher Geschehenes informiert werden, wie sich einzelne Handlungsstränge zueinander verhalten und zuletzt, wie das Verhältnis des Autors zu seinem Werk ist.

Zwei Tatsachen seien der folgenden Analyse vorweggeschickt:

Erstens, Gerard Gernot hat eine Strukturanalyse des „Pinocchio“ durchgeführt¹⁰⁶, die mir aufgrund mangelnder Italienischkenntnisse verschlossen bleibt. Es existiert lediglich eine englische Rezension dieses Buches.¹⁰⁷ Zweitens, aus demselben Grund musste zur Analyse eine Übersetzung herangezogen werden, die wiederum auf der Buchausgabe basiert, in der die Vorspanne gestrichen wurden, ein Faktum, das die Analyse der Anfänge schwierig macht, da vor allem durch Analyse dieser Vorspanne beantwortet werden hätte können, wie der Text seine LeserInnen über bisher Geschehenes informiert.

II.1.1. Verhältnis Autor – Werk

Bei den „Abenteuern des Pinocchio“ liegt eine versteckte AutorInnenschaft vor: Als „Pinocchio“ entstand, war Carlo Lorenzini¹⁰⁸ bereits als Autor und Übersetzer bekannt. Für den Text verwendete der Verfasser ein Pseudonym: Carlo Collodi, nach dem Geburtsort der Mutter.¹⁰⁹

Der „Pinocchio“ war ein Auftragswerk der Gründer des „Giornale per i Bambini“, Ferdinando Martini und Guido Biagi, mit denen er befreundet war.¹¹⁰ Von Anfang an bezeichnete Collodi seinen Text als eine „Kinderei“¹¹¹, für die er, als Motivation weiterzuschreiben, eine gute Bezahlung erhoffte.¹¹² Collodi nimmt die Verpflichtung nicht besonders ernst, die Entstehung des Textes ist eine „schwere Geburt“¹¹³: „Immer

¹⁰⁶ Gernot, Gerard 1970 (Analyse structurelle di Pinocchio)

¹⁰⁷ DeLaurentis, Teresa 1972 (Review)

¹⁰⁸ Meibauer-Kümmerling, Bettina, 1999, S. 226. (Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur)

¹⁰⁹ Richter, Dieter 2004, S. 12. (Carlo Collodi und sein Pinocchio)

¹¹⁰ Schneider, Marianne 2003, S. 228. (Pinocchio)

¹¹¹ Meibauer-Kümmerling, Bettina, 1999, S. 228. (Pinocchio)

¹¹² Richter, Dieter 2004, S. 42. (Carlo Collodi und sein Pinocchio)

¹¹³ Nölling-Schweers, Claudia, 1995, S. 442. (Zeitlos und International)

wieder muß die Redaktion im weiteren Verlauf mahnen und auf Fortsetzung drängen“¹¹⁴, die sich überdies darüber beschwert, dass Collodi neue Folgen schickt, ohne die alten noch einmal gelesen zu haben.¹¹⁵ Auch die Tatsache, dass Collodi Pinocchio am Ende von Folge 15 umbringt und den Text mit Fine beschließt¹¹⁶, deutet darauf hin, dass er keine besondere Motivation hatte, den Text zu schreiben. Marianne Schneider wagt im Nachwort ihrer „Pinocchio“ Übersetzung sogar zu behaupten: „Pinocchio [entstand] sozusagen seinem Meister zum Trotz.“¹¹⁷ Der Autor hatte nur bedingt Einfluss auf ein wichtiges Element der seriellen Erzählform: Die Kapiteleinteilung war „Sache der Redaktion, nicht des Autors.“¹¹⁸ Mit größter Wahrscheinlichkeit ist damit nicht gemeint, dass die Redaktion bestimmte, wann eine Folge begann und wann sie endete, sondern viel mehr, wie viele Folgen pro Ausgabe der Zeitschrift abgedruckt wurden. Das hat, wie im Weiteren diskutiert werden wird, Auswirkungen auf die Unterbrechungen in der Erscheinungszeit und auch auf die Analyse der Enden von einzelnen Folgen.

Interessant ist das Verständnis, das der Herausgeber der Zeitschrift über den Autor vermittelt. In den Erscheinungspausen nach dem Tod Pinocchios wird der Autor zwar einerseits als Freund Pinocchios bezeichnet, was die Zeugenhaftigkeit des Autors bedient, andererseits spricht der Herausgeber davon, dass Collodi Pinocchio „wie tot an einem Baum *hängen ließ*“¹¹⁹ was den Autor zu einem Akteur macht.

II.1.2. Entstehungsgeschichte und Formales

Das „Giornale per i Bambini“ und damit die Folgen des „Pinocchio“ erschienen immer in einer Beilage am Donnerstag, da in Italien donnerstags schulfrei war, und hatten eine Auflage von 25.000 Stück.¹²⁰

¹¹⁴ Richter, Dieter 2004, S. 42. (Carlo Collodi und sein Pinocchio)

¹¹⁵ Pollidori, Ornella Castellani 1983, S. XVI (Le avventure di Pinocchio)

¹¹⁶ Nölling-Schweers 1995, S. 445. (Zeitlos und International)

¹¹⁷ Schneider, Marianne 2003, S. 229. (Pinocchio)

¹¹⁸ Richter, Dieter 2004, S. 124. (Carlo Collodi und sein Pinocchio)

¹¹⁹ Zit. Nach: Schneider, Marianne 2003, S. 225. (Pinocchio) [Hervorhebung C.P.]

¹²⁰ Richter, Dieter, 2004, S. 40 (Carlo Collodi und sein Pinocchio)

Am 7. Juli 1881 erschienen die ersten beiden Kapitel, eine Woche später das dritte Kapitel. Über die Kapiteleinteilung bzw. Folgen zwischen Folge 3 und Folge 15 herrscht ein wenig Unklarheit: Marianne Schneider schreibt im Nachwort der zweisprachigen Ausgabe: „In beinahe regelmäßigen Abständen lieferte Collodi die sieben nächsten Folgen ab. In der Nummer vom 27. Oktober war er beim Ende des Kapitels 15 angelangt.“¹²¹ Die zwölf übrigen Kapitel wurden also in „unterschiedlichen Folgen von einem bis zu drei Kapiteln“¹²² abgedruckt. Am 27. Oktober 1881 wurden die Folgen 14 und 15 abgedruckt, die mit dem Tod von Pinocchio an der Großen Eiche enden. Collodi wollte die Geschichte des Pinoccios an dieser Stelle beenden, doch auf Grund von LeserInnenprotesten wurde der Fortsetzungsroman im Februar 1882 weitergeführt. Mit einer Pause von 5 Wochen erschienen in insgesamt elf Ausgaben der Zeitschrift die Kapitel 16 bis 29, wobei die Kapitel 19/20, 21/22/23 und 25/26 gemeinsam erschienen¹²³, eine Tatsache, die für die Analyse der Enden noch interessant werden wird.¹²⁴ Weitere sechs Monate später, im November 1882 beginnt das 30. Kapitel, am 25. Jänner 1883 endet die Geschichte mit Kapitel 36 endgültig. Von Seiten des Erscheinungszeitrahmens kann also von vier Blöcken gesprochen werden:

- Dem ersten Block Juli bis Oktober 1881, Kapitel 1-15,
- dem zweiten Block Februar 1882 bis März 1882 Kapitel 16-23,
- Block drei erscheint Mai bis Juni 1882 mit Kapiteln 24-29
- und der vierte Block sind die Kapitel 30-36, die von November 1882 bis Jänner 1883 erschienen sind.

Die größte Zäsur, nicht nur auf formaler Ebene, findet zwischen Kapitel 15 und 16 statt, wo sich unter anderem auch der Titel der Geschichte ändert. Hieß der Fortsetzungsroman in den ersten Wochen des Erscheinens noch „La storia d’un burattino“ (Die Geschichte eines Hampelmanns/Puppe), wurden die Folgen ab Folge 16 mit „Le avventure di Pinocchio“ betitelt.¹²⁵ Wie in Kapitel II.1.5.2. diskutiert werden wird, ändern sich mehrere Faktoren zwischen diesen Kapiteln.

¹²¹ Schneider Marianne, 2003, S. 225. (Pinocchio)

¹²² Richter, Dieter, 2004, S. 43. (Carlo Collodi und sein Pinocchio)

¹²³ Richter, Dieter 2004, S. 124. (Carlo Collodi und sein Pinocchio)

¹²⁴ siehe S. 48ff.

¹²⁵ Richter, Dieter 2004, S. 43f. (Carlo Collodi und sein Pinocchio)

Die Längen der einzelnen Folgen sind völlig unterschiedlich. Die kürzeste ist Folge 6 mit nur zwei Spalten¹²⁶, die längste Folge 36 mit fast 13 Spalten. Man kann die vier Blöcke anhand der Spaltenanzahl relativ klar erkennen: Je weiter die Erscheinungszeit voranschreitet, desto länger werden die Kapitel: Der erste Block hat nie mehr als fünf Spalten, während die Folgen im letzten Block im Durchschnitt acht Spalten lang sind.

II.1.3. Handlungsstränge

II.1.3.1. Die H des „Pinocchio“

H I würde ich als jenen Handlungsstrang bezeichnen, in dem Pinocchio seinen Vater sucht und ein braver Junge werden will. Jedoch ist diese Definition eine diffizile, da H_I entweder kaum ein, oder aber alles Geschehen zuzuordnen ist. „Der ‚rote Faden‘, der die Geschichte zusammenhält, ist Pinocchios Bestreben, ein Menschenkind zu werden, bzw. die Suche nach seinem Vater Geppetto.“¹²⁷ In jedem, jetzt als h definiertem, Geschehen wird Pinocchio von der Motivation vorangetrieben, mit seinem Vater wiedervereinigt zu werden, allerdings geschieht das implizit und nur als „relativ locker geknüpfter Handlungsfaden“¹²⁸. Gerade diese „literarische [...] Technik der Struktur der modernen Unterhaltungsmedien“¹²⁹ macht „Pinocchio“, argumentiert Richter, noch heute zu einem Erfolg und die Qualität des Buches so besonders. Diese beiden Motivatoren, die Wiedervereinigung mit dem Vater und die Genese zu einem braven Jungen, die immer wieder artikuliert werden, aber eigentlich nebensächlich sind, machen es Collodi möglich, unterschiedliche Abenteuer nacheinander zu erzählen, die alle am Weg zum Erreichen von Pinocchios Wünschen liegen, aber nicht direkt zu deren Erfüllung beitragen. Geschehen auf H, so habe ich argumentiert, muss direkt zur Vollendung des Hauptkonflikts führen. Unter dieser Voraussetzung sehe ich zwei H im Text: H_I erzählt die Wiedervereinigung mit Geppetto zum ersten Mal in Folge 7 und schließlich in den Folgen 34 und 35; H_{II}

¹²⁶ Die zweisprachige Ausgabe hat den italienischen und den deutschen Text auf der selben Seiten nebeneinander in Spalten abgedruckt. Spaltenangaben beziehen sich auf die Länge des deutschsprachigen Texts.

¹²⁷ Nölling-Schweers, Claudia, 1995, S. 444 (Zeitlos und International),

¹²⁸ Richter, Dieter 2004, S. 41 (Carlo Collodi und sein Pinocchio)

¹²⁹ Richter, Dieter 2004, S. 41 (Carlo Collodi und sein Pinocchio)

erzählt den Wunsch Pinocchios, ein braver Menschenjunge zu werden. Dieses Ziel wird von Pinocchio zwar öfters geäußert, aber tatsächliches Geschehen auf diesem H_{II} findet sich nur in der letzten Folge. Unter einer anderen Definition von H könnte man argumentieren, dass jeder Versuch Pinocchios, in die Schule zu gehen, H_{II} zugerechnet werden kann. Da nach meiner Definition am Ende des H allerdings die Auflösung eines Hauptkonflikts stehen muss, ist nur H_{II} , wenn Pinocchio tatsächlich endgültig zum braven Jungen wird. Es ist überdies diskutierbar, ob h_{xiv} als Teil Pinocchios Läuterung gerechnet werden kann oder als eigener h steht.

II.1.3.2. Die h des „Pinocchio“

Die zeitliche Struktur, die in Kapitel I.1.2. diskutiert wurde, muss immer mitgedacht werden, wenn die Struktur des Fortsetzungsromans diskutiert wird, da diese Erscheinungsstruktur ausschlaggebend für den Handlungsverlauf sein kann. Der Autor konnte dadurch etwa auf LeserInnenvorschläge und –wünsche eingehen. Ob das tatsächlich geschehen ist, ist fraglich.

Es ist relativ schwierig, die unterschiedlichen Handlungsbögen zu entflechten, und der Struktur h und H unterzuordnen. Nölling-Schweers teilt den „Pinocchio“ in fünf inhaltliche Abschnitte ein:

Der erste Abschnitt, von Folge 1 bis 3 ist die Vorgeschichte. Als Abschnitt zwei sieht sie die Folgen 4 bis 8, also die Wiedervereinigung mit Geppetto bis zur Trennung von ihm, um in die Schule zu gehen. Den dritten Abschnitt deklariert Nölling-Schweers bis Folge 15, also Pinocchios Ermordung. Der vierte Abschnitt (Folgen 16-29) steht im Zeichen der langsamen Besserung Pinocchios unter dem Einfluss der Fee. Der fünfte Abschnitt schließlich ist die Reise ins Spielzeugland „als würde [Pinocchio] ahnen, daß das Leben als ordentlicher Junge ziemlich langweilig sein wird“.¹³⁰ Für die Analyse, die diese Arbeit sich zum Ziel gesetzt hat, ist die Einteilung – besonders die Abschnitte drei und vier – zu grob. Die 36 Folgen können meiner Ansicht nach in 15 untergeordnete Handlungsstränge eingeordnet werden, von denen nur drei nicht folgenübergreifend sind.

¹³⁰ Nölling-Schweers, Claudia, 1995, S. 445f. (Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur)

II.1.3.3. H und h bei „Pinocchio“

Fortlaufende h	In Folge/n	Geschehen
h _i	1-3	Prolog
h _{iii}	4	Pinocchio bringt die moralisierende Grille um
h _{ii} , H _I	5-7	Essenssuche, Wiedervereinigung mit Geppetto
h _{iv}	6-8	Pinocchio bekommt neue Füße
h _v	8-9	Pinocchio wird auf die Schule vorbereitet
h _{vi}	9-12	Puppentheater
h _{vii}	12-15, 17-19	Fuchs und Kater überzeugen ihm vom Wunschfeld
h _{viii}	16,17	Wiederbelebung
h _{ix}	20	Schlange
h _x	20-22	Pinocchio als Wachhund
h _{xi}	23, 24	Insel der Bienen
h _{xii}	25-27	Pinocchio geht in die Schule
h _{xiii}	28-29	Pinocchio wird von einem Fischer gefangen
h _{xiv}	30-34	Im Spielzeugland
H _I	34-35	Im Haifisch
h _{xv}	36	Pinocchio erarbeitet Milch
H _{II}	36	Ende: Läuterung

Tabelle 2: H und h bei „Pinocchio“

II.1.3.4. Alleinstehende Handlungsstränge

Der erste nicht folgenübergreifende Handlungsbogen ist h_{iii}, als Pinocchio die Grille umbringt. Es ist eine klare, innerhalb einer Folge abgeschlossene Handlung. Sie beginnt mit der Einführung eines neuen Charakters, der Sprechenden Grille, hat ihren Höhepunkt in der Mitte der Folge mit der Moralpredigt der Grille und ihren Schlusspunkt am Ende der Folge mit dem Mord an der Grille. h_{iii} ist der einzige h, dem eine eigene Folge zugeordnet ist, also Anfang, Mitte und Ende der Folge mit h korrelieren. Das lässt dem Autor die Möglichkeit, die nächste Folge völlig unabhängig von der vorhergegangenen zu schreiben. Nach dem Epilog, der sich über drei Folgen hinweg erstreckt, hat Collodi sich offenbar eine „Verschnaufpause“ erschrieben, um den nächsten h zu planen.

Ein weiterer eigenständiger h ist h_{ix} in Folge 20. Pinocchio, der gerade aus dem Gefängnis entlassen wurde, begegnet auf seinem Weg zurück zu Geppetto einer

Schlange.¹³¹ Hier sind weder Anfang, Mitte und Ende der Folge und der h ident, es ist sogar relativ schwer, diese simplifizierte narrative Struktur an h_{ix} anzulegen: Pinocchio begegnet der Schlange; Pinocchio wartet; Pinocchio bittet die Schlange zu weichen; Die Schlange regt sich nicht mehr, Pinocchio steigt über die Schlange; Die Schlange bewegt sich; Pinocchio fällt vor Schreck und bleibt mit dem Kopf voran im Schlamm stecken; Die Schlange lacht sich zu Tode.¹³² Daran anschließend, also als tatsächliches Ende der Folge, ist der Beginn von h_x .

Ob das dritte Beispiel eines allein stehenden Handlungs bogens überhaupt als solches gelten kann, ist strittig. Es handelt sich dabei um die letzte Folge beziehungsweise h_{xv} . Pinocchio und Geppetto sind dem Haifisch entkommen. Geppetto ist geschwächt und braucht Milch, um zu genesen. Pinocchio verdient sich Milch vom Nachbarn, indem er jeden Morgen 100 Eimer Wasser aus dem Brunnen holt.¹³³ Es gibt mehrere Gegenargumente, diesen Handlungsstrang als eigenständig anzusehen. Erstens ist Geppetto durch die Flucht aus dem Haifisch geschwächt. Man könnte also argumentieren, dass das Geschehen zu h_{xiv} , dem Haifisch Plot gehört. Zweitens ist der Grund, warum Pinocchio sich die Milch überhaupt verdienen kann, der, dass der Esel des Bauern im Sterben liegt. Dieser Esel ist Dünndocht, ein Schulfreund Pinocchios, der wie Pinocchio im Spielzeugland zu einem Esel verwandelt wurde (h_{xiii}).¹³⁴ Drittens kann argumentiert werden, dass dieser h_{xiv} nur Teil des Läuterungsprozesses ist, den Pinocchio in Folge 36 durchläuft.

II.1.3.5. Handlungsstränge über mehrere Folgen

Die folgenübergreifenden h sind in ihrem Aufbau und in ihrer Länge völlig unterschiedlich. Die meisten spannen sich über etwa zwei bis drei Kapitel, manche überschneiden sich mit anderen und wieder andere werden von einem anderen h unterbrochen, um wenige Folgen später wieder aufgenommen zu werden. Der mit Abstand längste h ist h_{xiii} , die Passage in der Pinocchio anstatt in die Schule zu gehen ins Spielzeugland fährt und dort zu einem Esel verwandelt wird. Sie beginnt in Folge 30 und zieht sich bis Folge 34, wo er von der Eselgestalt befreit wird und flüchtend

¹³¹ P 20, S.100f.

¹³² P 20, S. 100f.

¹³³ P 36, S. 216f.

¹³⁴ P 32, S. 175.

ins Meer springt. Nicht nur die größte Anzahl an Folgen erzählen h_{xiii} , sondern mit 38 Spalten auch der längste Text.

Ein interessanter h ist h_{vii} , da er von einem anderen (h_{viii}) unterbrochen wird, um dann in weiteren zwei Folgen nahtlos fortgesetzt zu werden. Es ist die Passage mit dem Fuchs und dem Kater, die Pinocchio einreden, 5 Goldstücke zu vergraben, um sie zu vermehren. Der Grund für die Unterbrechung ist, dass Collodi den Pinocchio eigentlich mit Folge 15 sterben lassen wollte: „Mit dem [...] Kapitel 15 sollte die Erzählung zu Ende sein“¹³⁵

Nachdem Collodi beschlossen hatte, die Erzählung weiter zu führen, den Protagonisten allerdings am vermeintlichen Ende durch Erhängen umgebracht hatte, musste er die Figur wiederbeleben. Dafür nahm er sich zwei Folgen Zeit in deren erster Pinocchio zwar schon wieder lebt, aber schwach ist, und in deren zweiter Pinocchio gezwungen wird, die bittere Medizin zu schlucken, die ihn heilt. Der h_{viii} endet in Folge 18 damit, dass Vögel Pinocchio die langgewachsene Nase abpicken, damit er durch die Türe passt. Er will Geppetto entgegengehen und läuft direkt in die Arme von Fuchs und Kater, wo h_{vii} wieder einsetzt.

II.1.4. Anfänge und Enden

II.1.4.1. Anfänge der Einzelfolgen

Über die Anfänge der Einzelfolgen lässt sich nicht allzu viel sagen. Im Original wurde vor jedem Kapitel das Geschehen der bisherigen zumindest nach längeren Pausen zusammengefasst.¹³⁶ Diese Zusammenfassungen wurden in keiner der Buchausgaben übernommen, sondern durch Kapitelüberschriften, die das folgende Kapitel zusammenfassen, ersetzt.

Neuen LeserInnen wurde also im Paratext die Möglichkeit gegeben, das bisherige Geschehen nachzuvollziehen und auch für regelmäßige LeserInnen waren diese Vorspanne notwendig, um die durch die langen Veröffentlichungspausen verblasste Erinnerung an das Geschehen aufzufrischen. Manchmal waren die Vorspanne

¹³⁵ Richter, Dieter 2004, S. 43 (Carlo Collodi und sein Pinocchio)

¹³⁶ Richter, Dieter 2004, S. 46 (Carlo Collodi und sein Pinocchio)

inhaltlich nicht ganz korrekt, wie Dieter Richter schreibt: „In Kapitel 20 hatte die Fee für die 100 Festgäste ,200 Tassen Milchkaffee und 400 Brötchen mit Butter bestrichen von oben und unten’ in Aussicht gestellt; im Vorspann zu Kapitel 30 ist von einer Tasse Milchkaffee und 2 Brötchen pro Nase’ die Rede – der Festschmaus wurde also um die Hälfte reduziert”.¹³⁷ Diese Feststellung hat allerdings mehrere Unschärfen: Es ist nicht Kapitel 20, in dem die Fee das Mahl verspricht, sondern Kapitel 29, doch auch wenn man das als Druckfehler abtut, wird nirgends in der deutschen Übersetzung die Zahl der Festgäste mit 100 veranschlagt. Dennoch kann man davon ausgehen, dass die Vorspanne dem vorhergegangenen Text nicht immer exakt paraphrasiert haben. Ein Indiz für diese Behauptung findet sich nicht im Paratext, sondern im Text selbst: Als Pinocchio für seinen Vater seine Erlebnisse zusammenfasst, erinnert er sich nicht in der richtigen Reihenfolge an sie: Er vertauscht h_{viii} und h_{ix} . Ganz allgemein ist diese Szene, in der Pinocchio mehr als eine Spalte lang erzählt, was ihm widerfahren ist, seltsam. Man muss sich fragen: Für wen fasst er die Ereignisse zusammen? Regelmäßige LeserInnen waren bei all diesen Abenteuern dabei und – abgesehen davon, dass neue LeserInnen wohl nicht im vorletzten Kapitel einsteigen – die Zusammenfassung ist unvollständig: Pinocchio erzählt das Geschehen nur bis h_x , zu diesem Zeitpunkt wäre für neue LeserInnen aber eher h_{xiv} interessant, der die Frage beantwortet, wie Pinocchio in den Haifisch gekommen ist. Eine Antwort, warum Collodi an dieser Stelle diese unnötige Zusammenfassung einfügt, könnte der Verrechnungsmodus sein: Collodi wurde mit einem Zeilenhonorar bezahlt.¹³⁸

II.1.4.2. Die Enden der H

Zu den Enden beider H gibt es recht wenig zu sagen. Das Ende von H_I tritt zu Beginn der Folge 35 ein, als Pinocchio Geppetto im Haifisch wieder trifft. „He must have had [the rescue] in mind at least as early as chapters 23 and 24”¹³⁹, als eine Taube ihm erzählt, sie hätte Geppetto nach Pinocchio suchend im Meer schwimmen sehen¹⁴⁰ und in Folge 24, in der ein Delphin Pinocchio erzählt, ein Hai hätte ein

¹³⁷ Richter, Dieter 2004, S. 124 (Carlo Collodi und sein Pinocchio)

¹³⁸ Richter, Dieter 2004, S. 42 (Carlo Collodi und sein Pinocchio)

¹³⁹ Perella, Nicolas J. (1986), S. 15 (An Essay on Pinocchio)

¹⁴⁰ P 23, S. 113.

Schiffchen geschluckt¹⁴¹. Die Wiedervereinigung mit Geppetto im Hai ändert allerdings die Voraussetzungen der Geschichte noch nicht: Nachdem Geppetto durch die Flucht aus dem Haifisch geschwächt ist, ist Pinocchio zwar mit Geppetto vereint, aber in seinen letzten Abenteuern noch immer auf sich alleine gestellt.

Das Ende von H_{II} korreliert mit dem Ende der Serie. Weder H_I noch H_{II} müssten aber gezwungenermaßen in diesen Folgen enden. Zwar ist LeserIn wie ProtagonistIn, wie diskutiert, ab den Folgen 23/24 klar, wo Pinocchio Geppetto finden kann, aber es existiert dennoch keine tatsächliche Zuspitzung auf dieses Ende. Das Ende dieses Feuilletonromans ist also nicht durch die Geschichte ‚erzungen‘, sondern vom Autor herbeigeführt. Collodi hätte den „Pinocchio“ noch folgenlang weiterführen können.

II.1.4.3. Die Enden der Folgen

In den seltensten Fällen korreliert das Ende eines h mit dem Ende einer Folge. Das bedeutet automatisch, dass das Ende einer Folge inmitten eines h eintritt. Diese Unterbrechung eines h ist die einfachste Variante eines Cliffhangers. Die Arbeit hat zu Beginn die Frage gestellt, wie LeserInnen dazu motiviert werden, die nächste Folge zu lesen, dementsprechend ist es weniger interessant, sich die Enden der h anzusehen, als die Enden der Folgen. Bezüglich mancher Stellen in „Pinocchio“ muss noch dazu mitbedacht werden, dass mehrere Folgen pro Veröffentlichung abgedruckt wurden. Es zeigt sich, dass an Stellen, von denen eine Veröffentlichung mehrerer Folgen in einer Ausgabe bekannt ist, die Folgenenden, die nicht das Ende des Texts der Ausgabe sind, eher antiklimaktisch sind. Solche Mehrfachveröffentlichungen finden, wie schon in I.1.2. besprochen, mit den Folgen 1/2, 19/20, 21/22/23 und 25/26 statt. Das Ende der Folge eins ist noch relativ dramatisch: Meister Kirsche fällt um und sitzt, mit vor Angst verzerrtem Gesicht, am Boden.¹⁴² Das Ende der Folge 19 korreliert mit h_{vii} und hatte wahrscheinlich zu viel *closure*, um es alleine stehen zu lassen. Ähnliches gilt auch für die Folgen 21 und 22, die gemeinsam h_x bilden.

Folge 22 ist wiederum gleichzeitig Ende des h und erzeugt damit wenig Spannung, wogegen Folge 23 mit dem dramatischen Sprung ins Meer endet und den/die LeserIn mit einer Wie Spannung zurücklässt. Am Ende von Folge 25 scheint Pinocchio fast

¹⁴¹ P 24, S. 121.

¹⁴² P 1, S. 11.

am Ziel des H_{II} zu sein, als er der Fee verspricht, brav zu werden und in die Schule zu gehen. Folgende 26 stellt dazu einen absoluten Gegenpol dar und schließt mit einem der dramatischsten Enden im ganzen Text: „In diesem Augenblick wußte der Unglückselige noch nicht, welchen Ängsten und welch schrecklichem Unglück er entgegenlief!“¹⁴³ Gleichzeitig muss an dieser Stelle noch einmal betont werden, dass nicht der Autor, sondern die Redaktion die Kapiteleinteilungen vorgenommen hat, Dementsprechend ist fraglich, ob die Enden antiklimaktisch sind, weil ohnehin noch andere Folgen zur Veröffentlichung bereit standen oder ob mehrere Folgen gleichzeitig veröffentlicht wurden, weil die Enden der Redaktion für die Veröffentlichung von nur einer Folge zu antiklimaktisch schienen.

Bei „Pinocchio“ ergeben Folgenenden, dem Gesamtauftritt des Texts entsprechend, kein einheitliches Bild. Mal sind die Enden antiklimaktisch, wie die diskutierten Enden der Folgen 1, 19, 21, 22, 25, in manchen ist nichts weniger als das Leben des Protagonisten in Gefahr oder es droht sogar bereits Tod. Meiner Beobachtung nach lassen sich die meisten Folgenenden in sieben Kategorien einteilen, wovon die erste, das antiklimaktische Ende schon diskutiert wurde:

Todesgefahr

Abgesehen von Folge 15, an deren Ende Pinocchio nicht nur in Todesgefahr ist, sondern – ginge es nach dem Autor – schon tot ist, gibt es noch einige andere Enden, an denen Pinocchios Leben in Gefahr ist. Am Ende von Folge 10 wird Pinocchio von anderen Puppen aus dem Theater im Auftrag des Puppenspielers Richtung Feuer getragen, da es an Brennholz fehlte. Die Folge endet mit dem Ausruf: „Mein Vater, rettet mich! Ich will nicht sterben, ich will nicht sterben!“¹⁴⁴ In Folge 28 wird Pinocchio, in Fischform, von einem Fischer gefangen und soll gebraten werden. Er wird schon im Mehl gewälzt und am Kopf gepackt, wo plötzlich der Satz unterbrochen wird: „Dann packte er ihn am Kopf, und...“¹⁴⁵ Auch Folge 33 endet in Todesgefahr: Wieder ist Pinocchio in Form eines Tiers, diesmal eines Esels, der von einem enttäuschten Käufer ertränkt werden soll, um ihm das Fell abzuziehen.¹⁴⁶ Dieses Ertränken hilft sogar am Ende Pinocchio, nachdem ihm von Fischen das

¹⁴³ P 26, S. 134.

¹⁴⁴ P 10, S. 50.

¹⁴⁵ P 28, S. 149.

¹⁴⁶ P 33, S. 192.

Eselskostüm abgeknabbert wird, eine Tatsache die von manchen als christliches Motiv der Wiedergeburt interpretiert wird.¹⁴⁷

Ungewissheit

Eine abgeschwächte Form der ersten Endvariante ist die Ungewissheit. Dazu zählen etwa die Enden der Folge 16, in der die Ärzte diskutieren, ob Pinocchio tot oder lebendig ist oder das Folgenende 14, an dem Pinocchio die Mörder zuerst abhängen kann, als er sich umdreht, sind sie aber wieder hinter ihm her. Auch Folge 27, in der Pinocchio ein Hund nachgehetzt wird, kann zu dieser Kategorie Ende gezählt werden. Folge 30 endet damit, dass der/die LeserIn in Ungewissheit gelassen wird, ob Pinocchio mit ins Spielzeugland fährt.

Vorausdeutungen

Manche Enden bestehen aus Vorausdeutungen auf einen – in fast allen Fällen negativen – Ausgang. Folge 3 ist die einzige dieser Kategorie, die, sehr vage, neutral gehalten ist: „Was dann geschah, ist eine Geschichte, die man gar nicht glauben kann, und ich werde sie euch in den nächsten Kapiteln erzählen.“¹⁴⁸ Sie ist deshalb so vage, mutmaßt Richter, weil Collodi selbst noch nicht wusste, wie die Geschichte weitergehen würde.¹⁴⁹ Fast alle dieser vorausdeutenden Enden werden durch einen Kommentar der Erzählinstanz kreiert, zum Beispiel neben dem schon erwähnten Ende 26 auch Folgenende von 29. Andere Ausgänge werden von Autoritätspersonen vorausgedeutet, etwa wenn Geppetto am Ende von Folge 7 sagt: „Ja, mein Lieber, man weiß nie, was einem auf dieser Welt noch blüht. Da kann soviel geschehen!!“¹⁵⁰ oder wenn die personifizierte Moral in Form der Sprechenden Grille Pinocchio vor den Mördern warnt, um ihn dann in völliger, buchstäblicher Dunkelheit stehen zu lassen (Folge 13).¹⁵¹

Aufbruch

Durchwegs positiv sind die Enden der Kategorie Aufbruch. Meist hat gerade ein Abenteuer geendet und Pinocchio macht sich nach dieser Ablenkung wieder auf den

¹⁴⁷ Perella, Nicolas J. 1986, S. 14 (An Essay on Pinocchio)

¹⁴⁸ P 3, S. 21.

¹⁴⁹ Richter, Dieter 2004, S. 42. (Carlo Collodi und sein Pinocchio)

¹⁵⁰ P 7, S. 37.

¹⁵¹ P 13, S. 64.

Weg, um Geppetto zu finden. Enden dieser Kategorie haben oft auch Züge von Ungewissheit, wenn etwa in Folge 18 Fuchs und Kater und Pinocchio getrennte Wege gehen oder sie in Folge 12 gemeinsam aufbrechen, um Pinocchios Geld zu vermehren. Folge 35, in der Geppetto und Pinocchio aus dem Hai fliehen, kann genauso hinzugerechnet werden, wie Folge 34, als sich Pinocchio vom Tunfisch trennt und tiefer in den Hai hineingehen will.

Happy End

Es gibt auch einige Happy Ends im Text, vor allem in frühen Folgen, wie etwa Folge 8, in der Geppetto seine Joppe für eine Fibel verkauft hat oder als in Folge 11 h_{vi} damit schließt, dass keine der Puppen verbrannt wird.

Fehlverhalten

Einige der Kapitel schließen mit einem Fehlverhalten Pinocchios. Diese können ganz unterschiedlich sein und reichen von Lüge bzw. Konsequenz der Lüge (Folge 17) bis hin zu Mord (Folge 4). Auch Folge 20 kann dazugezählt werden, die zwar direkt damit endet, dass Pinocchio in die Falle des Bauern gerät, dieses Geschehen aber Konsequenz seines Fehlverhaltens, nämlich das Stehlen der Trauben, ist.

Natürlich können nicht alle Enden in dieses Schema gepresst werden. Das Ende von Folge 32 etwa, an dem der Wagenführer vor der Türe steht, lässt zwar den Handlungsverlauf offen, kann aber trotzdem nicht als Ungewissheit bewertet werden. Auch die Selbstpeinigung, mit der Folge 21 endet, passt in keine der definierten Kategorien.

Andere Folgenenden könnten als Beispiele für mehrere der Begriffe angeführt werden, besonders, wenn man die Länge des Endes flexibler definiert. Etwa Folge 7, in der kurz vor dem vorausdeutenden Ende mit dem Stillen von Pinocchios Hunger ein Happy End existiert oder in Folge 23 in der Pinocchios Sprung ins Meer als Aufbruch, aber auch als Ungewissheit gesehen werden kann.

II.1.5. Besondere Beobachtungen

II.1.5.1. Indizien auf Planung

Dass Collodi den „Pinocchio“ nicht ausgiebig geplant hat, ist an mehreren Stellen zu bemerken. In Folge 30 wird Dünndocht eingeführt, „der faulste und böseste Junge in der ganzen Schule, aber Pinocchio hatte ihn ins Herz geschlossen“.¹⁵² Pinocchio hatte ihn „lieber [...] als alle anderen“¹⁵³ Trotz dieser Sympathie wird der Charakter nicht eingeführt, bevor er für die Handlung notwendig ist und wird dadurch mehr zu einer Funktion als zu einem Charakter. In den Folgen 25 bis 27 werden Abenteuer von Pinocchio in der Schule erzählt und es wäre ein Leichtes für Collodi gewesen, den Charakter einzuführen – hätte er bereits gewusst, dass er ihn brauchen würde. Man darf auch nicht aus den Augen lassen, dass zwischen den Folgen in der Schule und Folge 30 sechs Monate vergangen sind, in denen keine neuen Folgen publiziert wurden.

Eine weitere solche Stelle fällt dem/der kindlichen LeserIn bestimmt nicht auf und stößt nur einem/r analytischen LeserIn auf: In Folge 23 wird erzählt: „Der Hampelmann hatte sein Lebtage die Wickenkerne nicht ausstehen können“¹⁵⁴ Nun verfolgen RezipientInnen den Pinocchio schon sein Lebtage lang und haben von dieser Abneigung gegenüber Wickenkernen noch nie gehört.

Ein drittes Beispiel für nicht vorhandene, oder zumindest nicht besonders weitgehende Planung, ist ein Einwurf des/der ErzählerIn in Folge 33: „Was mit Dünndocht weiterhin geschehen ist, weiß ich nicht“.¹⁵⁵ Drei Folgen weiter, in der letzten Folge, taucht Dünndocht wieder als sterbender Esel des Nachbarn im Haus der Grille, in dem sie nach der Flucht aus dem Haifisch untergekommen sind, auf. Man könnte argumentieren, dass dieser Einwurf des/der ErzählerIn ein erzählerisches Moment ist, etwa um den/die ErzählerIn als unzuverlässig zu etablieren. Da der/die ErzählerIn allerdings zu keinem anderen Zeitpunkt unzuverlässig ist, ist jedoch zu vermuten, dass der/die ErzählerIn und Collodi in diesem Moment tatsächlich noch nicht wusste, was das Schicksal des Dünndochts sein würde.

¹⁵² P 30, S. 162

¹⁵³ ebd.

¹⁵⁴ P 23, S. 115.

¹⁵⁵ P 33, S. 184

In der Tat gibt es nur zwei Stellen, an denen ein Plotelement eingeführt wird, bevor es gebraucht wird: In Folge 28 rettet Pinocchio einen Hund, der ihm bis ins Meer nachgejagt wurde, vor dem Ertrinken. Dieser verabschiedet sich mit den Worten:

„Und tausend Dank, daß du mich vor dem Tod gerettet hast. Du hast mir einen großen Dienst getan; und auf dieser Welt bleibt keine Tat unbelohnt. Wenn sich eine Gelegenheit bietet, dann kommen wir darauf zurück.“¹⁵⁶

Schon in der nächsten Folge wird Pinocchio von eben diesem Hund aus den Fängen eines Fischers gerettet. Dieser Kunstgriff ist zwar völlig offensichtlich, aber ist doch der Hinweis auf zumindest kurzfristige Planung.

Etwas längerfristig wurde ein anderes Plotelement geplant: Dünndocht wird von einem Wagen ins Spielzeugland gebracht. Weil sich Pinocchio so spät entschlossen hat, mitzufahren, hat er nur mehr auf dem Esel Platz. Auf der Fahrt beginnt der Esel leise zu klagen:

„Merke es dir, du Dummkopf! Mit den Jungen, die aufhören zu lernen und den Büchern, den Schulen und den Lehrern den Rücken kehren, um nur noch dem Spiel und dem Spaß zu leben, kann es nur ein schlimmes Ende nehmen!...Ich weiß es aus Erfahrung! Und kann es dir sagen! Es wird ein Tag kommen, da wirst du auch weinen, wie ich heute weine...aber dann ist es zu spät!“¹⁵⁷

Der Wagenführer behauptet, der Esel hätte sprechen gelernt, als er mit „einer Kompanie sprechender Hunde zusammen war“.¹⁵⁸ Als Pinocchio in Folge 32 langsam in einen Esel verwandelt wird, ahnt der/die aufmerksame LeserIn schon das Komplott, doch erst in Folge 33 wird es endgültig aufgedeckt:

„Und habt ihr jetzt verstanden, meine kleinen Leser, welches schöne Gewerbe das Männlein trieb? Dieses hässliche Monster [...] zog hin und wieder mit einem Wagen durch die Welt und unterwegs sammelte es mit Versprechungen und Schöntuerei alle faulen Kinder ein, die von den Büchern und den Schulen genug hatten; und nachdem es sie auf seinen Wagen geladen hatte, brachte es alle ins ‚Land der tausend Spiele‘, damit sie dort ihre Zeit mit Spielen, Späßen und Vergnügungen verbrachten. Wenn dann die armen betrogenen Jungen indem sie immer spielten und nie lernten, schließlich zu Eseln wurden, holte es sie sich und bot sie auf Märkten und Jahrmärkten feil.“¹⁵⁹

¹⁵⁶ P 28, S. 145

¹⁵⁷ P 31, S. 171

¹⁵⁸ P 31, S. 171

¹⁵⁹ P 33, S. 185

Streng genommen gibt es noch weitere narrative Elemente, deren Verlauf in den weiteren Folgen schon geplant waren. So kann man argumentieren, auch Pinocchios Füße, die verbrennen während er schläft¹⁶⁰, sind ein solches, da ihm Geppetto in Folge 8 neue schnitzt. Das Bemerkenswerte an obigen Beispielen ist allerdings, dass das erste ein wiederkehrendes Plotelement in zwei unterschiedlichen h ist, dessen Funktion in h_{xiii} zur Erscheinungszeit des h_{xii} schon geplant war. Zweiteres ist zwar kein Element in zwei unterschiedlichen h, dennoch verstrich einige Erscheinungszeit, immerhin 4 Folgen, bis es wiederkehrte.

II.1.5.2. Unterbrechungen in der Erscheinungszeit

Besondere Enden sind die drei Erscheinungspausen, in denen der Text für Monate nicht fortgesetzt wird. Sie treten alle in unterschiedlichen Phasen der Handlungsverläufe auf. Die erste Pause zwischen Kapitel 15 und 16 ist kaum als Pause zu bezeichnen, da der Autor geplant hatte, die Geschichte mit Kapitel 15 enden zu lassen. Es bleiben also keine h offen und beide H sind insofern beendet, als dass das Ziel des Pinocchio unerfüllt bleibt und mit moralisch hoch erhobenem Finger zeigt, was passiert, wenn man vom rechten Weg abweicht. „Mit der Fortsetzung [...] ändert sich nichts weniger als der Charakter des Helden.“¹⁶¹ Während Pinocchio in den ersten 15 Folgen ausschließlich frech ist, seinen Vater hintergeht und keine Pflicht erfüllt, will Pinocchio ab Folge 16 ein braver Junge werden, argumentiert Richter. „Damit gewinnt die Figur eine neue Spannung, und die Geschichte entwickelt sich durch Eskapaden und abenteuerliche Verwicklungen hin zur ‚Menschwerdung‘ Pinocchios“¹⁶² So radikal, wie Richter den Wechsel beschreibt, ist er m.E. allerdings nicht. Erst in Folge 25 äußert Pinocchio gegenüber der Fee: „Ach ich habe das Hampelmannleben satt. [...] Es wäre an der Zeit, daß auch ich ein Mensch werde [...] Ich möchte ein braver Junge werden [...]“¹⁶³ Tatsächlich ist das erste, was Pinocchio nach seiner Wiederauferstehung macht, die helfende Fee anzulügen. Auch die Feststellung, aus dem „moralischen Exempel wird der

¹⁶⁰ P 6, S. 32

¹⁶¹ Richter, Dieter 2004, S. 44 (Carlo Collodi und sein Pinocchio)

¹⁶² Ebd. S. 45.

¹⁶³ P 25, S. 128.

Kindheitsroman“¹⁶⁴ ist etwas vorschnell: Gleich in Folge 17 wird an Pinocchio ein Exempel statuiert, was passiert, wenn böse Kinder nicht ihre Medizin nehmen wollen. Auch die „Verwandlung des schönen toten Mädchens in die mütterliche Fee“¹⁶⁵ vollzieht sich erst mit Folge 25: „Das behagt mit sehr, denn so werde ich Euch nicht mehr mein Schwesterlein, sondern meine Mama nennen.“¹⁶⁶

Der Originaltext und die Buchausgabe gehen unterschiedlich mit diesem Enttöten um. In der Zeitschrift wird die Wiederauferstehung im Paratext erklärt. Bereits zwei Wochen nach Erscheinen der Folge schreibt der Chefredakteur:

„Eine gute Nachricht. Herr Carlo Collodi schreibt mir, daß sein Freund Pinocchio noch immer am Leben ist und daß er euch von ihm noch schöne Sachen erzählen wird. Es war klar: Eine Puppe, ein Ding aus Holz wie Pinocchio hat harte Knochen und ist nicht so leicht ins Jenseits zu befördern.“¹⁶⁷

Drei Monate nach Erscheinen der 15. Folge werden die LeserInnen der Zeitschrift benachrichtigt

„Ihr erinnert euch bestimmt an den armen Hampelmann, den Herr Collodi an einem Baum hängen ließ und der wie tot aussah? Jetzt schreibt uns derselbe Herr Collodi, um uns mitzuteilen, daß Pinocchio nicht tot ist, sondern lebendiger denn je, und daß ihm ganz unvorstellbare Dinge zugestoßen sind. Und die wird er euch alle in einem Zug erzählen, in *Pinoccchios Abenteuer*, mit deren Veröffentlichung wir in der nächsten Nummer beginnen.“¹⁶⁸

Für die Buchausgabe fällt die Erklärung aus, Folge 16 beginnt nicht damit, dass der/de ErzählerIn erläutert, dass man „ein Ding aus Holz“ nicht so leicht töten kann. Der Inhalt des Paratexts fällt zur Gänze weg, nur ein Halbsatz wird in Folge 15 eingefügt¹⁶⁹: „...und er stammelte beinahe schon im Sterben.“¹⁷⁰

Die anderen beiden Erscheinungsunterbrechungen beginnen nicht mit abgeschlossenen h. Im Gegenteil, beide Enden fangen mit Cliffhangern an. Dennoch unterscheiden sie sich stark voneinander: Die zweite Unterbrechung zwischen Folge

¹⁶⁴ Richter, Dieter 2004, S. 45 (Carlo Collodi und sein Pinocchio)

¹⁶⁵ Ebd., S. 45

¹⁶⁶ P25, S. 127.

¹⁶⁷ Zit. Nach: Richter, Dieter 2004, S. 43f (Carlo Collodi und sein Pinocchio)

¹⁶⁸ Zit. Nach: Schneider, Marianne 2003, S. 225. (Pinocchio)

¹⁶⁹ Richter, Dieter 2004, S. 44 (Carlo Collodi und sein Pinocchio)

¹⁷⁰ P 15, S. 74.

23 und 24 beginnt damit, dass Pinocchio ins Meer springt. Nachdem die Pause nur fünf Wochen lang ist¹⁷¹, ist zu vermuten, dass Collodi zwar schon geplant, aber noch nicht geschrieben hatte, was mit Pinocchio passieren würde. Eine andere Theorie ist, dass Collodi nicht erwartet hatte, dass sein Stoff so schnell zu Ende ging: Die Kapiteleinteilung nahm nicht er vor, sondern die Redaktion und im zweiten Block wurden zweimal je zwei Folgen und einmal sogar drei Folgen gleichzeitig veröffentlicht, die Collodi unter Umständen für vier einzelne Wochen vorgesehen gehabt hätte. Damit wäre die Unterbrechung nur eine Woche gewesen und nicht fünf.

Die dritte Unterbrechung beginnt vager: Zwar ist klar, dass Pinocchio noch etwas zustoßen wird, aber was, bleibt offen. „Es versprach, ein wunderschöner und sehr lustiger Tag zu werden, aber ... unglücklicherweise gibt es im Leben der Hampelmänner immer ein *Aber*, das alles verdirbt.“¹⁷² Es ist also der/die ErzählerIn, der/die kommentierend eingreift, um Spannung auf die nächste Folge zu erzeugen. Diese Pause dauert ein halbes Jahr, also ist davon auszugehen, dass auch Collodi noch nicht wusste, was h_{xiv} bringen würde.

II.1.6. Conclusio

Was schon zu Beginn der Analyse vermutet wurde, hat sich bestätigt: Die im Kapitel Begriffsdefinitionen getätigte Definition des Feuilletonromans hält der Analyse nicht stand. Anders, als vermutet, gibt es h im Feuilletonroman „Pinocchio“. Eine neue Definition des Begriffs kann sich also nur auf bereits in Kapitel I.2.3. diskutierte Zitat berufen: Ein Feuilletonroman ist tatsächlich an seinen Erscheinungsort gebunden.¹⁷³

Eine weitere Beobachtung aus der Analyse ist, dass alle h austauschbar und nicht aufeinander aufbauend sind. Sonst gibt es keine Gemeinsamkeiten: Mal sind h kleiner als eine Folge, mal entspricht h exakt einer Folge und manchmal ist ein h folgenübergreifend. Dennoch zeigt die Analyse Phänomene, die uns in anderen, über 100 Jahre später erschienenen seriellen Texten, auch begegnen werden. Der Autor

¹⁷¹ Richter, Dieter 2004 S. 45 (Carlo Collodi und sein Pinocchio)

¹⁷² P 29, S. 159.

¹⁷³ Vgl. S. 15 der vorliegenden Arbeit

inszeniert sich als Zeuge des Geschehens, der ökonomische Erfolg des Texts führt zu seiner Verlängerung, und die Erscheinungszeit hat einen wichtigen Einfluss auf den Geschehensverlauf.

II.2. Die Knickerbocker-Bande

„Die Knickerbocker-Bande“ ist wohl einer der bekanntesten Kinderkriminaltexte aus Österreich. Mittlerweile sind 66 Folgen erschienen und man kann getrost und ohne viel Analyse von einer Endlosreihe sprechen. Dennoch sollen in dieser Arbeit Einzelaspekte im Blickpunkt der seriellen Narration der „Knickerbocker-Bande“ analysiert werden. Eine dem Umfang der Reihe gerecht werdende Analyse hat Karin Sedlak in ihrer Diplomarbeit „Lesen soll Abenteuer sein!“¹⁷⁴ vorgenommen, dementsprechend soll dieses Kapitel nur eine Ergänzung sein, auch weil der analytische Gehalt der „Knickerbocker-Bande“ sich in Grenzen hält. Zur Analyse werden drei Folgen herangezogen, deren Auswahl bereits diskutiert wurde (Siehe Kapitel I.2. - Kriterien der Materialauswahl). Es handelt sich dabei jeweils um die Auflagen, die noch im Breitschopf Verlag erschienen sind. Spätere Folgen erschienen bei Ravenstein.

II.2.1. Verhältnis Autor - Werk

Thomas Brezina gehört zu jenen AutorInnen, die gerne Entstehungslegenden prägen - die einprägendsten Beispiele sind bereits im Kapitel „Marketing von AutorInnen“ (Siehe I.3.7.) diskutiert worden. Diese Entstehungslegenden existieren aber, m.E. nach weitgehend außerhalb des Texts. Die prominenteste Ausnahme dieser Regel ist, als ein Kind als Sieger eines Gewinnspiels hervorgeht, dessen erster Preis es ist, in einer Folge Teil der Knickerbocker-Bande zu sein.¹⁷⁵ Auch die Entstehung der „Junior-Knickerbocker-Bande“ im Jahr 1998 ist Beispiel einer Übertretung der Realitäts-Fiktionsgrenze: „Die vier Kinder Babs Babs, Roki, Daffi und Chris [...] sind große Fans von Lilo, Axel, Poppi und Dominik und gründen ihre eigene Bande: die „Junior-Knickerbocker-Bande“.¹⁷⁶ Diese Verschränkung von Realität und Fiktion, entstanden durch die Lektüre des früheren Texts durch die ProtagonistInnen des späteren Texts, wird uns noch in anderen seriellen Narrativen begegnen. Zwar ist die

¹⁷⁴ Sedlak, Karin, 2005. (Lesen soll Abenteuer sein!)

¹⁷⁵ Just, Johanna 2005. (Von der Schulbank ins Bücherregal.)

¹⁷⁶ Sedlak, Karin, 2005, S. 110 (Lesen soll Abenteuer sein!)

Illusion des Realen kein Phänomen von seriellen Texten alleine, ein solcher Übertritt kann aber nur in einem seriellen Text existieren. Im Werk Thomas Brezinas gibt es zwar diesen Realitätsanspruch und diese Verschränkung, allerdings nicht so stark wie bei anderen AutorInnen und ich meine, dass Brezina sich zwar einer Entstehungslegende bedient, aber nie das Bild des Autors als Zeugen forciert und dadurch das Verhältnis von Autor und Werk relativ unverstrickt ist. Das liegt sicher auch daran, dass die Reihe 1990 begonnen aber dieses Phänomen in der Kinderliteratur erst später modern wurde.

II.2.2. Formales

Die „Knickerbocker-Bande“ hat eine starre formale Struktur, die sich vor allem zu Beginn der jeweiligen Folge niederschlägt. Gleich auf der ersten Seite nach dem Einband ist das Lied der Knickerbocker-Bande mit Noten abgedruckt. Jeder Folge stehen vier Steckbriefe vor, die die vier Bandenmitglieder anhand von sieben Kriterien (Name, Spitzname, Alter, Sternzeichen, Hobbys, Lieblingsspeise, Besondere Kennzeichen) beschreiben. Während diese Steckbriefe in Folge 6 noch von der Erzählinstanz geschrieben werden (etwa bei Poppi: „eigentlich Paula, aber das ist für Poppi ein Horror-Name“¹⁷⁷), werden die Steckbriefe später von den ProtagonistInnen selbst geschrieben („Paula finde ich einen Horrornamen“¹⁷⁸), wofür sie sogar andere Fonts verwenden. Danach folgt eine LeserInnenaufklärung, wie der Name der Knickerbocker-Bande entstanden ist. Es werden die ersten Kapitel der ersten Folge beschrieben. Auch hier finden sich leichte Abweichungen zwischen den ersten Folgen und der späteren, die offenbar auf den internationalen Erfolg der Reihe reagieren. („Der Name Knickerbocker-Bande entstand in Innsbruck“¹⁷⁹ beziehungsweise später „Der Name Knickerbocker-Bande entstand in Österreich“¹⁸⁰). Die beiden Motti der Knickerbocker-Bande¹⁸¹, die in keiner der analysierten Folgen eine Rolle spielt, werden dem/r LeserIn präsentiert. Im Text sind immer wieder Illustrationen vom

¹⁷⁷ KB 6, S. 9.

¹⁷⁸ KB 47, S. 9.

¹⁷⁹ KB 6, S. 10.

¹⁸⁰ KB 47, S. 10.

¹⁸¹ „Vier Knickerbocker lassen niemals locker“ und „Überall, wo wir nicht sollen/stecken wir die Schüffelnknollen/ sprich die Nasen, tief hinein/ es könnte eine Spur ja sein“

Atelier Bach-Kiesel, das in den bei Ravensburger erschienenen Folgen durch den Illustrator der „Wilden Fußballkerle“ Jan Birck ersetzt wurde, zu finden.

II.2.3. Die Handlungsstränge bei der „Knickerbocker-Bande“

Die Handlungsstränge der „Knickerbocker-Bande“ entsprechen genau dem im Kapitel Definitionen vorgeschlagenem Schema: h und Folge stimmen überein und es existiert kein übergeordneter H. Das bedeutet aber nicht, dass sich die *premis* nicht ändert, allerdings ändert sie sich nicht auf Grund von Geschehnissen im Text: Die größte Veränderung ist die Tatsache, dass die Knickerbocker-Bande etwa ab Folge 40¹⁸² plötzlich gemeinsam in - einem anonymisierten - Wien leben.¹⁸³ Dies wird nicht im Text, sondern nur paratextuell in einem Fanbrief begründet.¹⁸⁴ Die analysierten Folgen geben keinen Hinweis darauf, dass es h gibt, die aufeinander aufbauen. Selbst in Folge 47, die sich im Titel und Klappentext auf Folge 6 bezieht, gibt es keine Voraussetzungen, die sich von „Das Phantom der Schule“ ableiten lassen. Zusammenhänge bleiben rhetorisch.

Handlungsstrang	Folge	Geschehen
h _i	1	Die Knickerbocker lösen das Geheimnis um das Schneemonster.
h _{vi}	6	Die Knickerbocker lösen das Geheimnis um das Phantom der Schule.
h _{xlvi}	47	Die Knickerbocker lösen das Geheimnis um das neue Phantom der Schule.

Tabelle 3: Die h der „Knickerbocker-Bande“

¹⁸² Ebd. S. 121.

¹⁸³ Ebd. S. 74.

¹⁸⁴ Ebd.

II.2.4. Anfänge und Enden

II.2.4.1. Anfang der Reihe

Da kein H existiert, kann man hier nicht, wie in den anderen Analysen, von einem Anfang eines H sprechen. Sehr wohl allerdings existiert ein Anfang der Reihe. Die erste Folge „Rätsel um das Schneemonster“¹⁸⁵ beginnt zwar mit einem Mysterium, das zu h_i gehört, es folgt danach in den nächsten 4 Kapitel jedoch so etwas wie ein Prolog, der die Entstehung der Knickerbocker-Bande erzählt. Er ist zeitlich vom h abgegrenzt: Nach dem Prologgeschehen fahren die Kinder wieder in ihre jeweiligen Heimorte, um sich wenige Wochen später wieder zu treffen, um h_i zu erleben. Die Episode insgesamt ist allerdings schwierig im Schema h/H einzuordnen. Sie fungiert gleichzeitig als Voraussetzung für die Reihe selbst und für $h1$. Einerseits lernen sich die vier Kinder hier erst kennen, weil sie die vier Gewinner eines Lederhosenzeichenwettbewerbs sind, gleichzeitig wirkt dieser Sieg als Voraussetzung für h_i .¹⁸⁶

Auch die Genese des Bandennamens fällt in diesen Prolog. Diese Genese ist tatsächlich die einzig relevante Information aus diesem Prolog und m.E. nach der Grund, warum dieses Geschehen im Paratext jeder Folge zu finden ist.

II.2.4.2. Anfänge der Folgen

Der formale Anfang jeder Folge wurde bereits diskutiert. Narrativ sind alle drei Anfänge ident: Im ersten Kapitel geht etwas Rätselhaftes vor. Der einzige Unterschied in den drei Folgen ist, dass dieses Ereignis in KB 47 Lilo betrifft, während in den anderen beiden Folgen ein/e Fremde/r verwickelt ist. Sedlak ordnet diese Art des Folgenanfangs der Kategorie „Abenteuer vom erstem (sic!) Kapitel an“¹⁸⁷ zu. Sedlak definiert noch drei andere von ihr „Abenteuertypen“ genannte Kategorien, die sich zwar nicht hundertprozentig mit dem hier analysierten Untersuchungsgegenstand decken, aber dennoch Erwähnung finden sollen: Harmloser Handlungsbeginn - Abenteuer gerät erst langsam in Schwung; das Verbrechen kann verhindert werden und die Bande wird gebeten, einen Fall zu lösen. Bei drei der vier

¹⁸⁵ KB 1.

¹⁸⁶ KB 1, S. 17ff.

¹⁸⁷ Ebd. S.45.

Typen („Das Verbrechen wird verhindert“ scheint die Ausnahme zu sein) dürfte es sich auch um eine Typologie der Folgenbeginne handeln. LeserInnenaufklärung findet - abseits des bereits beschriebenen Paratexts - in keiner der Typen statt, da es keine relevanten Informationen oder Vorwissen gibt, die LeserInnen zur Lektüre der Folge benötigen.

II.2.4.3. Enden der Folgen

Alle drei Folgen enden mit einer Vordeutung auf zukünftige Abenteuer. Folge 47 ist dabei konkreter als die anderen beiden:

„Niemand ahnte, dass [die Fußballleidenschaft von Axel] die vier Freunde auch schon in ihren nächsten Fall stürzen sollte. Denn eines Tages war da noch ein zwölfter Spieler am Feld - ein unsichtbarer Spieler, der seit einiger Zeit tot war...“¹⁸⁸

Wie einige Male im Text (siehe Kapitel „Intertextuelle Referenzen“), reicht diese - schon recht konkrete - Andeutung nicht aus, und eine Fußnote fordert: „Siehe Knickerbocker-Abenteuer Nr. 48: „Der unsichtbare Spieler“.“¹⁸⁹ Sedlaks Expertise stellt fest, dass auf diese „Art von Köder“¹⁹⁰ in späteren Abenteuern verzichtet wird. Ob diese Feststellung einer richtigen Beobachtung entspricht, ist aber zu bezweifeln, zumal „Das Phantom der Schule spukt weiter“ als Folge Nummer 47 von 61¹⁹¹ bereits zu den späteren zählt.

II.2.5. Besondere Beobachtungen

II.2.5.1. Intertextuelle Referenzen

Nach Durchsicht der bisherigen Analyseergebnisse ist es keine Überraschung, dass es kaum intertextuelle Referenzen gibt. Hie und da wird in KB47 auf das erste Phantom Bezug genommen, allerdings spielt das für den Handlungsverlauf keine

¹⁸⁸ KB 47, S. 139.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Sedlak, Karin, 2005, S. 89 (Lesen soll Abenteuer sein!)

¹⁹¹ Zur Zeit der Abfassung Sedlaks Arbeit. Mit Ende 2008 sind es 66 Folgen.

Rolle. In den wenigen Fällen, in denen auf andere Folgen Bezug genommen wird - immer nur rhetorisch, nie birgt sich darin eine tatsächlichen Konsequenz - verlässt sich der Autor nicht auf das Lektürewissen der LeserInnen: Wenn eine intertextuelle Referenz gebracht wird, wird mit einer kleinen Fußnote erklärt, was damit gemeint ist. Etwa: „'Ich habe genug von Abenteuern. Der Schreck mit den Bodensee-Piraten*) steckt mir noch in allen Knochen!' [...] *) Siehe: Bodensee-Piraten auf der Spur.“¹⁹² Dies ist einerseits verständlich, weil nicht davon ausgegangen werden kann, dass ein/e gegenwärtige LeserIn das Opus Magnum seit 1990 kennt, gleichzeitig wirkt es deplatziert, wenn in Folge 6 auf Folge 5 Bezug genommen wird, auch weil die Referenzen die Subtilität des obigen Beispiels nie überschreiten. Dadurch, dass die Bezüge ausschließlich rhetorischer Natur sind, würde ich behaupten, dass es sich um bloße intertextuelle Eigenwerbung handelt, wie sie in dieser plumpen Form in keiner der anderen analysierten Texten existiert.

II.2.5.2. Zeit

Sedlak stellt richtigerweise fest, dass 20 Jahre vergehen müssten, würde die erzählte Zeit einen realen Bezug haben.¹⁹³ Man möchte meinen, dass bei einer Reihe, wie sie die „Knickerbocker-Bande“ ist, auf Grund der fehlenden zeitlichen Progression bei den ProtagonistInnen auf Zeitangaben weitestgehend verzichtet wird. Interessanterweise findet der/die LeserIn jedoch in jedem der Texte eine zeitliche Einordnung, sogar mit genauem Datum (unter Ausschluss des Jahres): Das Rätsel um das Schneemonster beginnt am Freitag, den 8. Dezember (Der 8. Dezember des Jahres 1989 war ein Freitag); Das Phantom der Schule beginnt an einem Mittwoch, dem 22. August zu spuken¹⁹⁴ (Der 22. August des Erscheinungsjahres 1990 war ein Mittwoch) und „Das Phantom der Schule spukt weiter“ beginnt etwas unkonkreter am ersten Septemberwochenende. Auch vor technologischem Fortschritt kann die Reihe natürlich nicht Halt machen und so haben die Bandenmitglieder, die nach über 60 Fällen immer noch 9, 10 und 13 Jahre alt sind, bald Digitalkameras und Handys.¹⁹⁵

¹⁹² KB 6, S. 24

¹⁹³ Sedlak, Karin, 2005, S. 72. (Lesen soll Abenteuer sein!)

¹⁹⁴ KB 6, S. 11.

¹⁹⁵ Sedlak, Karin, 2005, S. 42. (Lesen soll Abenteuer sein!)

II.2.6. Conclusio

Die „Knickerbocker-Bande“ ist ein perfektes Beispiel für eine Reihe, wie ich sie zu Beginn definiert habe. Es wird offenbar bewusst kein H erzählt, nicht einmal um die narrative Voraussetzung zu ändern. Es wird außerdem nicht davon ausgegangen, dass die LeserInnen mit den Texten vertraut sind, daher werden keine Voraussetzungen außerhalb einer Folge aufgebaut. Diese Abneigung gegen Veränderungen der *premis* führt sogar dazu, dass, während sich die Welt in den Büchern offensichtlich an die Realität anpasst, die ProtagonistInnen in ihrer Entwicklung - sei es in Charakter oder Alter - eingefroren sind.

II.3. Die Wilden Fußballkerle

„Die Wilden Fußballkerle“ – der Name ist in Anlehnung an Maurice Sendaks berühmtes Bilderbuch¹⁹⁶ gewählt – von Joachim Masannek ist eine serielle Erzählung, die aus mehreren Gründen für die vorliegende Arbeit interessant ist. Das wohl herausstechendste Merkmal ist, dass die Erzählinstanz mit jeder Folge wechselt: Der/die ProtagonistIn¹⁹⁷, nach dem die Folge benannt ist, ist gleichzeitig ErzählerIn. Außerdem liegt, wie zu diskutieren sein wird, kein übergeordneter Handlungsstrang vor, sehr wohl aber eine zeitliche Progression zwischen den Folgen. In meiner zuvor getroffenen Definition würde man also von einer Reihe sprechen müssen. Es ist zu diskutieren, ob dieser Begriff für „Die Wilden Fußballkerle“ zutreffend ist. Dass die dreizehn Texte längst nur ein kleiner Teil eines riesigen Medienverbundes mit fünf wirtschaftlich höchst erfolgreichen¹⁹⁸ Filmen, einigen Begleitbüchern zum Thema Fußball und zahllosen Fanartikeln aller Art¹⁹⁹ sind, ist keine Überraschung. In dem Zusammenhang bemerkenswert ist, dass, während der erste Film noch dieselbe Fabula wie die Buchfolgen 1-4 erzählt, sich die folgenden Filme immer weiter von der ursprünglichen Fabula entfernen.²⁰⁰ Die Analyse wird sich auf die dreizehn Texte konzentrieren, wobei die Filme in Teilen einen zumindest bemerkbaren und bemerkenswerten Einfluss auf die Texte haben.

Die Quellenlage ist bei der Analyse mehr als dünn, weshalb sie sich stark am Text orientieren wird. Zur Analyse wurden die Taschenbuchausgaben, die im dtv-Verlag erschienen sind, herangezogen. Um Verwirrungen vorzubeugen, werden die Bücher als „Die Wilden Fußballkerle“ bezeichnet, die ProtagonistInnen als Kollektiv WK und die real existierende Mannschaft als (reale) Wilde Kerle.

¹⁹⁶ Duphorn, Andrea, 2004, S. 12 (Alles Fußball!).

¹⁹⁷ Der Begriff TitelheldIn würde hier in die Irre führen, denn nicht immer ist die titelgebende Person tatsächlich HauptprotagonistIn der Geschichte.

¹⁹⁸ Bräunlein, Peter, 2007, S. 11 (Immer am Ball bleiben).

¹⁹⁹ K.A., 2008, (Willi's Kiosk)

²⁰⁰ Vgl. K.A., 2008, (Kinofilm 1. Story)

II.3.1. Verhältnis Autor – Werk und Entstehungslegende

Bei den „Wilden Fußballkerlen“ handelt es sich um eine originale AutorInnenschaft. Der Germanist Joachim Masannek ist nicht nur Autor der Bücher und Drehbücher und Regisseur der Filme, sondern auch „Vater der beiden Wilde Kerle-Mitglieder Marlon und Leon“²⁰¹ und der Trainer der echten Wilden Kerle. Wie oft bei den untersuchten seriellen Texten²⁰² wird versucht, den Autor als Zeugen, denn als Erfinder des Geschehens zu etablieren: „Wir, das sind „Die Wilden Kerle“. Unser Trainer ist der Drehbuchautor Joachim Masannek. Wir erlebten so viele Abenteuer, dass Joachim Masannek eines Tages beschloss, alles aufzuschreiben.“²⁰³ Da der Eindruck erweckt werden soll, dass die Geschichten das Leben geschrieben hat, hält sich auch die Vermarktung des Autors in Grenzen: Das kollektive Wir erzählt die Entstehungslegende, die so unverblümt erzählt wird, dass sie der Entstehungsgeschichte wahrscheinlich relativ nahe kommt: Die Frau des Zeichners, dem die (realen) Wilden Kerle ihr Logo zu verdanken hätten, habe eine Firma zur Entwicklung von Stoffen für Bücher, CD-Roms und Filme gehabt, mit Hilfe derer sie tatsächlich einen Verlag für die Bücher und eine Firma für die Filme gefunden hätten.²⁰⁴ Es ist also offenbar davon auszugehen, dass die Texte nicht nur in serieller Erzählform, sondern sogar bereits als Medienverbund geplant wurden. Masannek: „Der Illustrator Jan Birck, dessen Sohn Timo²⁰⁵ auch im Team spielt, hat mich eines Tages gefragt, ob wir nicht eine Serie über die Wilden Fußballkerle machen wollen. Ich den Text und er die Bilder. Also habe ich mich hingesetzt und ein Buch- und Serienkonzept geschrieben.“²⁰⁶

In den seltenen Fällen, in denen der Autor als tatsächlicher Geschichtenschreiber dargestellt wird, relativiert dieser seine Rolle. In einem Interview auf der offiziellen Homepage der „Wilden Fußballkerle“ sagt der Autor:

Mein älterer Sohn liest jedes Buch, bevor es rauskommt, und sagt, was er gut oder schlecht findet. Das ist schwierig, denn in den Geschichten ist es wichtig,

²⁰¹ Masannek, Joachim, 2008, S. 0. (Die Wilden Fußballkerle, Bd1)

²⁰² Siehe Kapitel 1.3.6. AutorInnenschaft

²⁰³ K.A., 2008, (Die Wahre Geschichte)

²⁰⁴ K.A., 2008, (Die Wahre Geschichte)

²⁰⁵ Anm.: In der fiktiven Mannschaft existiert kein Spieler mit diesem Namen.

²⁰⁶ Duphorn, Andrea, 2004, S. 13 (Alles Fußball!)

dass der Held auch Fehler macht und ihm peinliche Sachen passieren. Wenn es um Liebesgeschichten geht, sagt er kategorisch nein, aber da weiß ich dann schon, was richtig ist. Aber es gibt auch wirklich Sachen, die er völlig uncool findet und die er nie so machen würde.²⁰⁷

Es wird also behauptet, dass nicht nur die Charaktere auf real existierenden Personen basieren, diese sollen auch noch ein Mitspracherecht bei der Entwicklung der Charaktere und Fabula haben und wirken – glaubt man der Produktionslegende, die Massanek in dem Interview kreiert – auch als Zensor. Die Vermischung von realer und literarischer Welt geht sogar so weit, dass die Gegner der Wilden Kerle in Folge 13 alle Bücher über die Wilden Kerle gelesen haben. Die Bücher „Die Wilden Fußballkerle“ existieren also in der Welt der Wilden Fußballkerle.²⁰⁸ Diese Illusion des Realen wird uns auch bei den „Spiderwick Geheimnissen“ begegnen.

Beeinflusst werden die Texte überdies nicht nur von den Söhnen des Autors, sondern auch vom Prozess des Drehbuchschreibens: „Die Figur des Obsthändlers entstand im ersten Teil [der Filme] und wurde erst dann in die Bücher übernommen.“²⁰⁹

II.3.2. Formales

Die Bücher der „Wilden Fußballkerle“ sind in der ersten Ausgabe bis Folge 13 im Baumhaus Verlag erschienen. Die Taschenbücher erschienen ab 2003 im dtv. Jede Folge trägt als Titel den Namen eines Mitglieds der Wilden Kerle, der gleichzeitig als Erzählinstanz dient. Jede Folge umfasst im durchschnitt 20 Kapitel, wobei Folge 4 mit 12 Kapiteln die wenigsten und Folge 13 mit 24 die meisten Kapitel hat. Die Seitenanzahl variiert noch mehr und weist eine Tendenz auf, die man auch bei den anderen zu analysierenden Texten erkennen kann: Spätere Folgen sind tendenziell umfassender. So hat die vorerst letzte Folge 13 über 300 Seiten während die ersten Folgen nie mehr als 170 Seiten umfassten.

²⁰⁷ K.A. 2008. (Interview mit Joachim Masannek)

²⁰⁸ WK 13, S. 264.

²⁰⁹ K.A. 2008. (Interview mit Joachim Masannek)

Die Bücher sind von Jan Birck illustriert. Dabei auffällig ist, dass sich in jedem der Bücher einmal dieselbe Illustration von jedem Mitglied der Wilden Kerle befindet. Zunächst noch in den Kapiteln „Die Wilden Kerle“, in Folgen 4, 5 und 6 in unterschiedlichen Phasen in der Geschichte im Text und ab Kapitel 7 in den „Die Wilden Fußballkerle stellen sich vor“ Kapiteln (Siehe Kapitel II.3.5.1.1.). Auch andere Illustrationen wurden mehrfach verwendet, etwa die Zeichnung der Wilden Kerle im Kreis mit ihrem Schlachtruf „RRRRRRAAAA“ comic-haft über ihnen schwebend. Das Ende jeder Folge zielt ein Wilder Kerl-Monster mit einer Tafel „Ende vom xten Band“

II.3.3. Handlungsstränge

II.3.3.1. Die h der „Wilden Fußballkerle“

Die h in „die Wilden Fußballkerle“ sind sehr klar in jeder Folge isolierbar. Eine Folge besteht aus einem h, der zu Beginn der Folge anfängt und mit Ende der Folge abgeschlossen ist. Die „Wilden Fußballkerle“ erzählen folgende Handlungsstränge. Eine genaue Zusammenfassung jeder Folge befindet sich im Anhang:

Fortlaufende h	Folgentitel	Geschehen
h _i	Leon der Slalomdribbler	Die WK müssen ihren Trainingsplatz gegen ihre Gegner, die Unbesiegbaren Sieger, verteidigen
h _{ii}	Felix der Wirbelwind	Rocce ist der Neue in der Klasse und ist der Sohn eines Fußballspielers. Erst nachdem die WK dessen Vater in einem Spiel beeindruckt haben, darf Rocce bei ihnen spielen. Dafür werden sie eine echte Mannschaft mit Trikots, Verein und Liga.
h _{iii}	Vanessa die Unerschrockene	Vanessa muss erst alle WK in einem Fußballduell schlagen, bevor sie zu den WK gehören darf.
h _{iv}	Juli die Viererkette	Juli wird von den Unbesiegbaren Siegern erpresst. Er verlässt das Team und die WK holen ihn zurück.
h _v	Deniz die Lokomotive	Der Türke kommt in die Mannschaft, woraufhin Leon und Fabi die WK verlassen. Seine Abspielpunkte werden durch den Kauf einer Brille gelöst. Als er Leon herausfordert, kommen die beiden wieder in die Mannschaft zurück.
h _{vi}	Raban der Held	Das Finale der Herbstmeisterschaft steht vor der Tür. Raban, der nicht besonders gut ist, macht Fehler, die zum Verlust des Spiels führen. Er befragt ein Fußballorakel, was seine Zukunft sein wird.
h _{vii}	Maxi Tipkick Maximilian	Maxi verliert seine Stimme und soll ins Internat gehen. Die WK organisieren eine Verfolgungsjagd, um Maxi zum Schreien zu bringen.
h _{viii}	Fabi der schnellste Rechtsaußen der Welt	Bei der Hallenmeisterschaft sieht ein Scout von Bayern-München zu. Er lädt Fabi zum Training ein. Die WK verstoßen ihn darauf. Als er das Spiel gegen die Bayern gewinnt, nehmen sie ihn wieder in die Mannschaft auf.
h _{ix}	Joschka die siebte Kavallerie	Joschka provoziert die Skaterbande, die die WK für aufgelöst erklären. Sie zerstören ihr Baumhaus und belagern ihren Trainingsplatz. Joschka kann sie von dort wegzagen.
h _x	Marlon die Nummer 10	Marlon hat einen Unfall beim Go-Kart fahren, es droht das Aus seiner Karriere. Nachdem ihn die WK aus dem Krankenhaus schleusen, erlaubt ihm ein Sportarzt dennoch zu spielen. Gemeinsam mit Rocces Vater trainiert er und bekommt seine Intuition wieder.
h _{xi}	Jojo der mit der Sonne tanzt	Jojos Mutter ist Alkoholikerin und organisiert für ihn eine neue Familie. Diese erlaubt ihm nicht mehr, Fußball zu spielen. Die WK organisieren eine Verfolgungsjagd auf Jojos neuen Bruder, der daraufhin Jojo die Freiheit wieder gibt.
h _{xii}	Rocce der Zauberer	Das Finale der Meisterschaft steht vor der Tür. Ein neues Mädchen macht alle WK ganz verrückt. Sie gewinnen zwar das Finale, doch es wird annulliert. Sie gewinnen das neue Mädchen für ihre Mannschaft und gewinnen das Wiederholungsspiel und damit den Meistertitel.
h _{xiii}	Markus	Die Biestigen Biester aus Hamm fordern die WK zu einem Spiel und beleidigen die Ehre der WK. Diese machen sich auf den 600km langen Weg. Sie spielen unentschieden und versöhnen sich.

Tabelle 4: Die h der „Wilden Fußballkerle“

Zwar ist jede Folge, wie man auch an den Kurzzusammenfassungen erkennen kann, in Bezug auf die Spannungsmomente recht ähnlich, jedoch kann man nicht von Schemenliteratur sprechen, da die Struktur der h durchaus von Folge zu Folge variiert. Die h sind sehr klar abgeschlossen: In jeder Folge beginnt ein neuer h, der mit Ende der Folge aufgelöst wird. Mehr noch: Die narrativen Voraussetzungen werden wieder hergestellt. Im Universum der WK verändert sich nichts. Wenn ein Mitglied die WK verlässt ist er/sie am Ende der Folge wieder mit den WK vereint. Wenn die Gegner der WK ihr Stadion besetzen oder ihr Baumhaus zerstören, ist es am Ende der Folge zurück erobert bzw. wieder aufgebaut. Selbst wenn die WK ein Fußballspiel verlieren ist es im Großteil der Fälle so, dass sie entweder trotzdem noch eine Chance auf einen Sieg haben oder aber der Verlust keine weiteren Konsequenzen hat. Als in Folge 9 die WK mit Wilson „Gonzo“ Gonzales einen neuen Gegner bekommen, ist am Ende der Folge die narrative Voraussetzung insofern wieder hergestellt, als dass die Bande keine Gefahr mehr für die WK ist. Ambivalent verhält es sich mit dem Dicken Michi und dessen Bande, die Unbesiegbaren Sieger. Sie spielen in den Folgen 1, 4, 7, 9, 11 und 13 eine wesentliche Rolle. Dabei sind sie in den Folgen 1 und 4 Gegner der WK, in Folge 7 werden sie zu Verbündeten, als sie Maxi helfen seine Stimme wiederzuerlangen. In Folge 9 wird kurz im letzten Kapitel erwähnt, dass die Unbesiegbaren Sieger mit Bauchläden durchs Stadion laufen und Getränke und Würste verkaufen²¹⁰ und auch in Folge 11 sind sie Verbündete und helfen, Jojo zu befreien. In Folge 13 allerdings, wie auch in Kapitel II.3.4.4. diskutiert wird, sind die Unbesiegbaren Sieger offenbar wieder eine Gefahr. Diese Veränderung im Verhältnis zu den WK steht in Diskrepanz zu meiner These, die narrative Voraussetzung würde immer wieder hergestellt werden. Manche narrativen Voraussetzungen verändern sich noch weniger stringent, als das Verhältnis der WK zu den Unbesiegbaren Siegern. Die Tatsache etwa, dass Markus' Vater es nicht gerne sieht, dass Markus' Fußball und nicht Golf spielt, wird manchmal geflissentlich ignoriert, wenn etwa die WK in Markus Villa einen Sieg feiern.

Ein weiteres Argument gegen meine These wäre die Tatsache, dass immer wieder neue Mitglieder zu den WK dazu stoßen und zwar nicht nur am Anfang der „Wilden Kerle“ sondern mit Annika in Folge 12 auch gegen Ende.

²¹⁰ WK 9, S. 165.

In obiger Tabelle habe ich jeder Folge einen h zugewiesen. Bei oberflächlicher Betrachtung könnte das als Ungenauigkeit aufgefasst werden. In drei Fällen ist diese Einteilung nämlich nicht im Vorhinein klar: Die Herbstmeisterschaft, die Hallenmeisterschaft, die Kinder-WM und die Frühlingsmeisterschaft. Die Herbstmeisterschaft wird erstmals in Folge 4 erwähnt, Spiele finden in Folge 5 und 6 statt, wobei die Spiele keine direkte Auswirkung auf das Geschehen, ja nicht einmal auf einander haben. Die Hallenmeisterschaft wird von Willi in Folge 7 eingeführt und die ersten Trainings finden in Folge 7 statt. Die Qualifikation und die Meisterschaft selbst sind Teil der Folge 8. Die Kinder-WM, die in Folge 10 eingeführt wird, wird in Folge 11 ohne weitere Konsequenzen verloren. Ich habe diesen Meisterschaften deshalb keinen eigenen h zugeteilt, weil sie nur Ort des Geschehens sind oder aber, wie im Falle der Herbstmeisterschaft keine tatsächliche Verbindung haben. Etwas anders verhält es sich mit der Meisterschaft im Frühling, von der Spiele in den Folgen 9 bis 12 stattfinden. Die meisten dieser Spiele haben wie auch bei der Herbstmeisterschaft keinen Einfluss aufeinander. Gewinne und Verluste der WK werden durch Gewinne und Verluste der anderen Mannschaften und Tabellenarithmetik ausgeglichen. Einzig ein Geschehen hat Auswirkung auf ein anderes: In Folge 12, nach dem endgültigen Sieg und Erringung des Meistertitels, bekommen die WK einen Brief, dass das Spiel wiederholt werden muss, weil sie regelwidrigerweise ein Spiel ohne Trikots bestritten haben.²¹¹ Es ist das einzige Mal in der ganzen seriellen Erzählung, dass Vergangenes Zukünftiges beeinflusst.

II.3.3.2. Der H der „Wilden Fußballkerle“

Wie bereits in Kapitel II.3.3.1. diskutiert, existieren zwar folgenübergreifende Elemente, allerdings ist keines davon als h oder gar H zu klassifizieren. Gleichzeitig ist interessant anzumerken, dass die folgenübergreifenden Elemente sehr wohl das Potential haben, ein H zu werden. Würde die Meisterschaft anders konzipiert werden, etwa durch eine Fokussierung der Einzelfolgen auf einzelne Turnierspiele oder durch konsequenteres Erzählen und Aufeinanderaufbauen der Begegnungen mit anderen Mannschaften, könnte man von einem H sprechen. Das Ziel der WK, den Meistertitel zu erreichen ist, zwar latent existent, gleichzeitig nie ernsthaft in Gefahr, nicht

²¹¹ WK 12, S. 159 bzw. WK 9, S. 109ff.

erreicht zu werden. Außerdem ändert der Sieg der WK nichts an der narrativen Voraussetzung. Das wäre anders, würde der Sieg der Meisterschaft nicht den Aufstieg in eine bessere Liga, sondern die Vollendung einer Karriere als Hobbyjugendmannschaft bedeuten.

An manchen Stellen in den Texten glaubt man, den Anfang eines H zu lesen, spätestens in der nächsten Folge wird diese Vermutung allerdings falsifiziert. Herausstechend ist dabei die Folge 6, in der das Ende der Folge und die Auflösung des Konflikts von Raban ist, dass er die Mannschaft dazu inspiriert, bei der Weltmeisterschaft 2006 anzutreten. Dieses Vorhaben wird von Trainer Willi in Folge 7 mit zwei Sätzen für nichtig erklärt und als neues Ziel die Hallenmeisterschaft postuliert, das in Folge 8 tatsächlich erreicht wird.

Trotz dieser Überlegungen steht fest, dass kein H existiert. Nach meiner Definition der Typen serieller Narration handelt es sich also um eine Reihe.

II.3.3.4. Spannung bei den WK

Wie die Zusammenfassung der Handlungsstränge schon andeutet, ist der Spannungsaufbau der h relativ ähnlich: In fast jeder Folge tritt (mindestens) eines der Mitglieder aus der Fußballmannschaft aus und kommt dann meistens während des entscheidenden Spiels zurück. Nur in vier Folgen sind die WK komplett, doch selbst in diesen gibt es eine Gefahr, die über Existenz oder Verschwinden der WK entscheidet: „Wenn das Ereignis xy eintritt, wird es die Wilden Kerle nicht mehr geben“ ist die Formel, nach der der Spannungsaufbau funktioniert. Durch die bereits diskutierte Wiederherstellung der narrativen Voraussetzungen am Ende jeder Folge, ent-spannt sich diese Formel von selbst: Keines der Mitglieder der Wilden Kerle kann in Gefahr gebracht werden, ohne dass der/die aufmerksame LeserIn weiß, dass am Ende die Anfangssituation wiederhergestellt ist. Das wird in Folge 13 sogar dem Autor unangenehm, könnte man in folgenden Kommentar der Erzählinstanz interpretieren: Wenn die WK gegen die Biestigen Biester verlieren, „Dann ist alles aus und vorbei. Das meine ich ernst und untertreibe kein bisschen. Ihr haltet den Beweis dafür nämlich schon in der Hand. [...] Schaut auf den Rücken [des Buches, C.P.] und sagt mir bitte, welche Zahl ihr dort lest. Die 13. [...] Und wie viele Wilde

Fußballkerle-Bücher soll es denn geben? [...] Nach dem 13. Band ist alles vorbei und dann muss es die Wilden Fußballkerle auch nicht mehr geben.”²¹²

Nachdem, wie diskutiert, die h am Ende der Folge enden, gibt es naturgemäß keine Cliffhanger.

II.3.4. Anfänge und Enden

II.3.4.1. Anfänge der Folgen

Wie schon bemerkt, kann man den „Wilden Fußballkerlen“ nicht vorwerfen, Schemenliteratur zu sein. Dementsprechend sind auch die Anfänge aller dreizehn Folgen relativ unterschiedlich:

Fußballspiel/Training

Die meisten Anfänge erzählen, dem Genre entsprechend, Geschehen am Fußballplatz, entweder bei einem tatsächlichen Spiel oder bei einem Training. Fünf Folgenanfänge fallen in diese Kategorie, wobei es auch zwei Sonderfälle gibt, nämlich die Anfänge der Folgen Vanessa (Folge 3) und Deniz (Folge 5). Nachdem beide Charaktere zum Zeitpunkt des Erzählens noch nicht Mitglieder der Wilden Kerle sind, sind die Spiele aus einer anderen Perspektive erzählt. Im Fall Vanessas weiß sie zu dem Zeitpunkt noch gar nichts von den Wilden Fußballkerlen, da sie in einer Mädchenmannschaft in Hamburg spielt. Im Fall von Deniz dient das Fußballspiel gleichzeitig der Vorstellung der Wilden Fußballkerle, mit dem bedeutenden Unterschied, dass Deniz’ Mannschaft gegen sie spielt. Auch in Folge 8 wird ein Großteil der WK im Laufe des Trainings vorgestellt.

Vorstellung

Mit einer Vorstellung der Wilden Fußballkerle ohne Geschehen beginnen die ersten beiden Folgen der seriellen Erzählung. Der jeweilige Erzähler stellt sich und seine – zu diesem Zeitpunkt ausschließlich männlichen – Mitspieler mit Namen, Spitznamen und kurzer Charakterisierung vor. Diese beiden Kapitel, die beide „Die Wilden Kerle“ benannt sind, enden jeweils mit einer Vorausdeutung auf das zu

²¹² WK 13, S. 79f.

erzählende Geschehen. Ein Detail, in das nicht zu viel interpretiert werden sollte, das aber dennoch erwähnenswert ist, ist die Tatsache, dass Leon im ersten Kapitel der ersten Folge bei der Vorstellung Joschka vergisst.

Überschneidung/Anschluss

Zwei der Folgenanfänge schließen mehr oder weniger direkt an die vorhergegangene Folge an. Am Ende von Folge 6 verlässt Raban das Baumhaus Camelot, um zu seiner Mutter zu laufen, während die anderen gemeinsam mit ihren Eltern Sylvester im Garten vor Camelot feiern. Zuvor hatten die WK auf Camelot noch auf ihren schwarzen Fußball geschworen, bei der Weltmeisterschaft 2006 mitzuspielen. Folge 7, die von Maxi erzählt wird, beginnt genau zu jenem Zeitpunkt, an dem Vanessa die WK auffordert, zu schwören. Das Geschehen wird also doppelt erzählt.

Folge 11 beginnt mit einer Feier, die „unseren Triumph [und] Rocce und Marlon“²¹³ feiert. Diese beiden Charaktere waren beste Freunde und zerstritten sich in Folge 10, weil Marlon Rocce vorwarf, Schuld an seinem Unfall zu haben. Auch wenn unklar ist, ob es ein direkter zeitlicher oder ein bloßer inhaltlicher Anschluss ist.

Isolation von einem WK

Drei Folgen beginnen mit dem Titelhelden/Erzähler abseits der Gruppe: Juli (Folge 4) liegt im Wald und überlegt, wie er seinen Vater finden kann, Raban (Folge 6) ist gerade aufgestanden und stellt sich seinem beleidigenden Spiegelbild, und Joschka (Folge 9) steht auf und geht zum Frühstückstisch, wo er zum Geburtstag ein Stoffmonster und ein Fahrrad geschenkt bekommt. Alle drei Geschehen stehen in direktem Zusammenhang mit dem jeweiligen h.

Kommentar der Erzählinstanz

Das erste Kapitel der vorerst letzten Folge (Markus der Unbezwingbare, Folge 13), das als einziges dieser Kategorie angehört, verhält sich in etwa so, wie die Kapitel der Kategorie Vorstellung, mit dem Unterschied, dass die Erzählinstanz nicht die WK vorstellt, sondern das Geschehen dürftig zusammenfasst und mit einer vagen Vorausdeutung abschließt: „[...]fielen wir in unser größtes Abenteuer hinein [...]

²¹³ WK 11, S. 7.

Glaubt mir, ich weiß wovon ich hier rede: denn ich war bei dem Albtraum dabei. Also, was ist? Traut ihr euch weiterzulesen?“²¹⁴ Dieses Kapitel ist also eine Mischform aus Überschneidung/Anschluss und Vorstellung.

Es sind also rund die Hälfte der Folgen, die die LeserInnen auf den „neuesten Stand“ bringen. Das bedeutet nicht, dass die anderen Folgen von den LeserInnen verlangen, alle vorherigen Folgen gelesen zu haben. Früher oder später werden in allen Folgen die Protagonisten vorgestellt und wird auf vorheriges Geschehen Bezug genommen.

II.3.4.2. Enden der Folgen

So unterschiedlich die Anfänge der Folgen sind, so ähnlich sind sich die Enden der Folgen. Das liegt auch an der bereits diskutierten Schematik im Spannungsaufbau. Es gibt mit wenigen Ausnahmen zwei unterschiedliche Enden: (Wieder)Vereinigung und Fußballspiel(sieg). Auch diese Trennung ist nicht besonders strikt, ist doch das Fußballspiel fast immer gleichzeitig die Wiedervereinigung mit dem/den verloren gegangenen Mitglied/ern. Die Folgen, die mit einem Fußballspiel enden, sind 1, 4, 8, 9 und 10. In Folge 1 erkämpft sich Raban im Spiel wieder seinen Platz in der Mannschaft, in Folge 4 wird Juli wieder in die Mannschaft aufgenommen und in Folge 8 schließlich Fabi. Die Kategorie (Wieder)Vereinigung umfasst nicht nur die Mannschaft. In den Folgen 7 und 11 werden Maxi bzw. Jojo mit seinem Vater bzw. Mutter wiedervereinigt, in anderen werden neue Mitglieder aufgenommen.

Nicht in diese beiden Kategorien einteilen lassen sich die Enden der Folgen 5 und 13. Das Ende der Folge 13, das unten noch genauer diskutiert wird, ist der Aufbruch der WK von Hamm zurück nach Grünwald. Das letzte Kapitel von Folge 5 ist etwas abstrus: Der h ist bereits abgeschlossen, Deniz in die Mannschaft aufgenommen und Leon und Fabi sind zurückgekehrt. Deniz erzählt im letzten Kapitel, wie in der Zeit nach der Wiedervereinigung sich die WK pinkfarbene Hinterräder für ihre Fahrräder gekauft haben. Dieses anekdotisch erzählte Geschehen steht außerhalb des h_v und mutet deshalb deplatziert an. Im ersten Film, in dem diese Begebenheit auch vorkommt, ist sie als eine Szene in die Geschichte inkludiert und wirkt weniger

²¹⁴ WK 13, S. 8f.

absurd. Inwieweit Film und Buch einander hier beeinflussen ist unklar. Das Buch ist 2002 erstmals erschienen, der Film kam im deutschsprachigen Raum Herbst 2003 in die Kinos²¹⁵. Nachdem Joachim Masannek in einem Interview erzählt, es hätte kaum Vorbereitungszeit gegeben, weil alles sehr kurzfristig beschlossen wurde²¹⁶, dürfte der Drehbuchschreibprozess dieses letzte Kapitel der Folge 5 nicht beeinflusst haben.

In allen Enden werden die h aufgegriffen und zu Ende erzählt, so dass keine Cliffhanger entstehen. Es gibt also innerhalb des Textes keine Motivatoren für LeserInnen auch die nächste Folge zu lesen.

II.3.4.3 Anfang der seriellen Erzählung

Nachdem, wie in Kapitel II.3.3.2. diskutiert, die „Wilden Fußballkerle“ keinen H haben, stellt sich die Frage, ob man von Anfang und Ende bei der seriellen Erzählung sprechen kann. Da kein H existiert, kann auch kein H beginnen, dementsprechend sollte die Fragestellung, die normalerweise Hintergrund dieser Kapitel ist, etwas geändert werden: Unterscheiden sich die ersten Folgen der „Wilden Fußballkerle“ wesentlich von den anderen?

Zuerst sollte definiert werden, was die ersten Folgen sind, und bereits hier kommt es zu einer Unschärfe: Als erste Folgen der „Wilden Fußballkerle“ würde ich Folgen 1-3 und 5 bezeichnen. Gemeinsam ist ihnen, dass sie mit einer Vorstellung der WK beginnen. Wie oben diskutiert, beginnt auch Folge 8 mit einer Vorstellung der WK, allerdings ist diese Vorstellung unvollständig, weil nicht alle WK vorgestellt werden und weil die in den anderen Vorstellungskapiteln üblichen Illustrationen fehlen. Des Weiteren befindet sich in Folge 8 bereits das „Die Wilden Fußballkerle stellen sich vor“ Kapitel (Siehe Kapitel X). Folge 4 ist nicht nur in dieser Hinsicht anders. Es spielt etwa in ihrem h Fußball keine wesentliche Rolle, und der Titelheld steht mehr im Zentrum des Geschehens, als in den meisten anderen h.

Eine weitere Gemeinsamkeit, die sie von den anderen Folgen unterscheidet, ist die Tatsache, dass erst mit Folge 5 die WK – bis auf weiteres – komplett sind. In Folge 5

²¹⁵ K.A., 2008, (Release dates for: Die Wilden Kerle)

²¹⁶ K.A., 2008, (Interview mit Joachim Masannek)

kommt Deniz zum Team, das bis Folge 12 in dieser Konstellation bleibt. Auch unter diesem Blickwinkel unterscheidet sich Folge 4 von den anderen: In Folge 2 kommt Rocce zum Team, in Folge 3 Vanessa und in Folge 5 eben Deniz. Selbst in Folge 1 kommen neue Spieler hinzu: Nachdem Leon Raban und Joschka aus dem Team wirft, wird er von Willi beauftragt, zwei neue Spieler zu organisieren. Er holt Jojo ins Team, der mit Markus befreundet ist.²¹⁷

Innerhalb dieser vier Anfangsfolgen sollte man ebenfalls differenzieren: In den ersten beiden Folgen sind, auch wenn das nicht sehr deutlich erzählt wird, die WK eher eine befreundete Gruppe, die gerne Fußball spielt, denn eine Fußballmannschaft. Erst in Folge 2 werden sie ein Verein mit Spielerverträgen, Statut und Trikots. Aus dieser Perspektive kann man auch Folge 4 als Anfangsfolge definieren: In Folge 4 wird aus dem Boltzplatz ein Stadion, und Willi eröffnet ihnen, dass sie ab jetzt in einer Division spielen.²¹⁸ Die Folgen 1 und 2 würde ich also als *premis Pilot* bezeichnen, aber dennoch den Anfang der seriellen Erzählung auf Folge 5 legen.

II.3.4.4. Ende der seriellen Erzählung

Ebenso schwierig ist die Bezeichnung Ende bei den „Wilden Fußballkerlen“. Eigentlich kann man nicht von einem Ende sprechen, zumindest nicht von einem abschließenden. Zwar wird in Folge 13 artikuliert, dass das die letzte Folge sei: „Und wie viele Wilde Fußballkerle-Bücher soll es denn geben? Genau: dreizehn. [...] Nach dem 13. Band ist alles vorbei.“²¹⁹, die offizielle Homepage spricht aber davon, dass ein vierzehnter Band bald komme.²²⁰ Er wurde bereits für Frühjahr 2006 angekündigt²²¹ und könnte 2009 erscheinen. Das Datum ist allerdings laut Verlag unbekannt.²²² Über die Handlung verrät der Klappentext, dass sie direkt an Folge 13 anschließt: „Als die Wilden Fußballkerle völlig erschöpft nach ihrem letzten Abenteuer nach Hause kommen, erwartet sie eine böse Überraschung: Der Dicke Michi hat die Herrschaft im Wilde-Kerle-Land übernommen und sich zum König

²¹⁷ WK 1, S. 106ff.

²¹⁸ WK 4, S. 22ff.

²¹⁹ WK 13, S. 79f.

²²⁰ K.A., 2008, (Die Wahre Geschichte)

²²¹ Dick, Ulrike, K.D., S. 8. (Die Wilden Fußballkerle)

²²² ÖBV, 2009, (Der Dicke Michi)

erklärt.“²²³ Für diese Übernahme wurde in der 13. Folge bereits der Boden bereitet: Als die Wilden Fußballkerle aus Grünwald Richtung Hamm aufbrechen, beobachtet ihr Gegenspieler, der Dicke Michi, ihre Abreise und schwört Rache. Diese für hxiixi unbedeutende Szene dient als Ausgangssituation für Folge 14, zumal Folge 13 mit einer Feier in Hamm, nicht mit einer Rückkehr nach Grünwald aufhört. Der Autor bzw. der Verlag scheinen also der ökonomischen Versuchung unterlegen zu sein, mehr Folgen als geplant zu produzieren und damit mehr Geld zu lukrieren.

II.3.5. Besondere Beobachtungen

II.3.5.1. LeserInnenaufklärung

Ich habe behauptet, dass die Vergangenheit mit einer Ausnahme keinen Einfluss auf die Gegenwart der WK hat und dass am Ende jeder Folge die narrativen Voraussetzungen vom Beginn wiederhergestellt sind. Das entspricht zwar den Tatsachen, gleichzeitig ist aber auch die Aussage wahr, dass die Texte die Vergangenheit nicht ignorieren, im Gegenteil: es werden sehr häufig Geschehnisse aus der Vergangenheit referenziert. Allerdings werden sie – wiederum mit einer Ausnahme – erklärt. Von Folge 2 an wird nicht davon ausgegangen, der/die LeserIn hätte die vorherigen Folgen gelesen, und bei jeder auch noch so kleinen Referenz auf Vorhergegangenes wird es in einem kurzen Satz erklärt. Die einzige Ausnahme dieser Regel ist Folge 9, in der, vor allem zu Beginn, mehrere Anspielungen gemacht werden, die von neuen LeserInnen nicht verstanden werden können; etwa wenn Joschka seinen Bruder Juli fragt, was er der Cousine vom Dicken Michi erzählen wird²²⁴, was eine Anspielung auf Folge 4 ist, in der Juli sich ein wenig in das angesprochene Mädchen verliebt. Auch als Maxi sagt: „Das war so wenig verhext wie die Raketen und Riesen am Fluss“²²⁵ ist das eine Anspielung auf Folge 7, die nicht erklärt wird, nämlich:

Es wird in diesem Bereich eine interessante Diskrepanz zwischen Autor und ErzählerIn offensichtlich: Zwar erklärt der Autor fast alle Referenzen, der/die

²²³ ÖBV, 2009, (Der Dicke Michi)

²²⁴ WK 9, S.20.

²²⁵ WK 9, S. 35.

ErzählerIn fügt allerdings nicht einmal ein „Wie ihr euch bestimmt erinnern könnt“ oder „Ihr wisst bestimmt noch, dass“ ein.

II.3.5.1.1. Die WK stellen sich vor Kapitel

Teil und Sonderfall der LeserInnenaufklärung ist die Vorstellung der Charaktere. Dabei bedient sich der Autor drei unterschiedlicher Möglichkeiten.

Folge 1 bis 3: Kapitel „Die Wilden Kerle“

Wie bereits oben diskutiert, ist die Vorstellung der Charaktere in zwei Folgen an den Anfang gestellt. Diese Kapitel heißen „Die Wilden Kerle“ und sind ein Kommentar der Erzählinstanz. Sie sind mit Illustrationen zu jedem einzelnen WK bebildert. In Folge 3 ist ein Kapitel mit eben diesen Merkmalen ans Ende der Folge gestellt. Nachdem Vanessa zu Beginn ihrer Erzählung die WK noch nicht kennt, ist es durchaus konsequent, das Kapitel nicht an den Anfang zu setzen. Allerdings macht es am Ende der Folge wenig Sinn, da es keine Informationen enthält, die die LeserInnen nicht bereits durch die Lektüre des Texts gesammelt haben. Die Kapitel „Die Wilden Kerle“ sind überdies nicht mit den Kapiteln „Die Wilden Kerle“ zu verwechseln, die in manchen Folgen dazu dienen, Teile der Geschichte aus deren Sicht zu erzählen, während sich die Erzählinstanz nicht bei ihnen befindet.

Folge 4 bis 6: Vorstellung im Text

In diesen Folgen, die zum Teil noch zum Anfang der seriellen Erzählung gezählt werden, gibt es kein Kapitel, das der Vorstellung der WK dient, dementsprechend sind die Informationen wenig detailliert. Das ist gleichzeitig ihre einzige Gemeinsamkeit. Folge 4 stellt die Charaktere überhaupt nur im Laufe der Handlung und nicht gleichzeitig vor; Folge 5 stellt die Vorstellung der WK an den Beginn, als Deniz' Mannschaft gegen die WK spielt. Die Illustrationen finden sich in Kapitel 7, in dem Deniz alleine gegen jeden WK spielen muss.

Auch in Folge 6 finden sich die Illustrationen wieder. In Kapitel 4 setzen sich die WK in einem Halbkreis um Willi. Diese Gelegenheit nutzt die Erzählinstanz, die Mitglieder vorzustellen.

Folge 7 bis 13: Kapitel „Die Wilden Kerle stellen sich vor“

Ab Folge 7 wird die Vorstellung der WK in den Paratext verlegt. Am Ende jeder Folge befindet sich ein Kapitel „Die Wilden Kerle stellen sich vor“, das in scheinbar wahlloser Reihenfolge die WK und Trainer Willi vorstellt. Dabei verändert sich der Text der einzelnen Charaktere nicht wesentlich, was auch daran liegt, dass nur bei vier Charakteren (Felix, Vanessa, Joschka, Deniz) eine tatsächliche Hintergrundgeschichte erzählt und nicht nur eine Charakterisierung vorgenommen wird. Diese vier Charaktere haben nämlich ihre Abenteuer bereits vor der Einführung dieses Vorstellungskapitels erlebt.

Erst in Folge 13 wurde das Vorstellungskapitel verändert: Annika, die Charaktere aus Willi's Gang und „Weitere Gegenspieler der Wilden Fußballkerle“ werden vorgestellt und Julis Vorstelltext wird um die Information erweitert, dass das Baumhaus Camelot in Band 9 von der Skatergang zerstört wurde.

II.3.5.2. Zeitliche Progression

Ein interessantes Detail ist, dass die WK zwar keinen H, sehr wohl aber eine zeitliche Progression haben. Es wird in fast jeder Folge in einem der ersten Kapitel erwähnt, in welcher Jahreszeit oder gar in welchem Monat wir uns befinden. Beim Schwur der WK, bei der WM 2006 teilzunehmen, der in Folge 6 und 7 erzählt wird, wird sogar eine Jahreszahl genannt: „Wir versprechen uns das, heute und hier auf Camelot, am 1. Januar 2003.“²²⁶ Es lässt sich also fast auf den Tag genau die erzählte Zeit bestimmen. Diese korreliert in den ersten 6 Folgen mit der Erscheinungszeit.

²²⁶ WK 6, S.129 bzw. WK 7, S. 11

h	erzählte Zeit	Erscheinungszeit²²⁷
h _i	Ostern 2002	03/2002
h _{ii}	Nach den Pfingstferien 2002	03/2002
h _{iii}	Letzte Sommerferienwochen 2002	05/2002
h _{iv}	Erste Schulwochen 2002	10/2002
h _v	Oktober 2002	11/2002
h _{vi}	November bis Sylvester 2002	11/2002
h _{vii}	Jänner 2003	03/2003
h _{viii}	Jänner 2003	11/2003
h _{ix}	März 2003	2004
h _x	Osterferien 2003	2004
h _{xi}	Sonntag vor Pfingsten 2003	2004
h _{xi}	letzte Pfingstferienwoche 2003	2005
h _{xiii}	Sommerferien 2003	2005

Tabelle 5: Erzählte Zeit bei den „Wilden Fußballkerlen“

II.3.6. Conclusio

Die Wahl, „Die Wilden Fußballkerle“ zur Analyse heranzuziehen, hat sich als eine gute herausgestellt, da sie meine Hypothese in mehreren Punkten gefordert hat. Es hat sich herausgestellt, dass meine Definition der Reihe letztendlich standgehalten hat, aber, wichtiger noch, hat sich eines herausgestellt: Reihe muss nicht unbedingt der Schemenliteratur gleichgesetzt werden. Es gibt auch abwechslungsreichere, narrativ komplexere Reihen, als jene – meist – Kinderdetektivromane, die in den Sinn kommen, wenn man die Definition der Reihe zum ersten Mal hört. „Die Wilden Fußballkerle“ ist ein Paradebeispiel für eine serielle Erzählung ohne übergreifenden Handlungsstrang, sehr wohl aber mit zeitlicher Progression und anderen Elementen der Serie.

Auch im Bereich der AutorInnenschaft ist diese Reihe brauchbar, um die Frage nach der Rolle des Autors zu beantworten. Auch Joachim Masannek wird mehr als Zeuge denn als Verfasser dargestellt. Die Analyse der Anfänge und Enden und die LeserInnenaufklärung hat gezeigt, wie viel Text die Reihe benutzt, LeserInnen auf den aktuellen Stand zu bringen. Mit den besonderen Beobachtungen zeigt sich, dass

²²⁷ Leider war es dem Baumhaus-Verlag nicht möglich, mir die genauen Ersterscheinungsdaten zur Verfügung zu stellen. Daher musste ich auf die Daten bei http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Wilden_Fußballkerle (26.8.2008) zurückgreifen.

die Frage, ob LeserInnen die Folgen achronologisch lesen können, nicht so leicht beantwortet werden kann. Zwar werden alle Referenzen auf Vergangenes erklärt und die Vergangenheit hat fast nie eine Auswirkung auf die Gegenwart, dennoch existiert eine zeitliche Progression, welche die WK doch zu einer zusammengewachsenen Gruppe macht und den/die LeserIn dabei mit einschließt. Neue LeserInnen könnten sich durchaus als „AußenseiterIn“ fühlen, würden sie mitten in die Reihe einsteigen. Das Leseerlebnis ist daher, würde ich behaupten, höher, wenn jede Folge in der richtigen Reihenfolge gelesen wird. Vorgesehen scheint aber eine chronologische Lektüre nicht unbedingt zu sein. In Folge 6 etwa meint die Erzählinstanz Raban: „Doch das war eine andere Geschichte. Die erzählt euch Juli „Huckleberry“ Fort Knox, die Viererkette in einer Person.“²²⁸ Hier wird also der/die LeserIn direkt aufgefordert, Folge 4 zu lesen.

Nicht alle sich ergebenden Fragen können in dieser ersten Analyse der „Wilden Fußballkerle“ untersucht werden. Vor allem der immense Medienverbund „Wilde Fußballkerle“ braucht nähere Betrachtung. Wie sich etwa der Prozess des Drehbuchschreibens auf die Bücher ausgewirkt hat, darüber konnte ich nur Vermutungen anstellen. Eine tiefergehende Analyse des Geschehens der Filme in Relation zu den Büchern gibt darüber sicher noch mehr Aufschluss. Eine genauere Analyse der Rolle der Fußballspiele ist zwar für den Untersuchungsgegenstand der seriellen Narration nur ein Nebenschauplatz, aber durch die Schwierigkeiten rund um Turniere im Zusammenhang mit der Definition der Handlungsstränge durchaus auch untersuchenswert.

²²⁸ WK 6, S. 126.

II. 4. Die Spiderwick Geheimnisse

Die „Spiderwick Geheimnisse“ sind ein nicht abgeschlossener serieller Text, von dem bisher sieben Teile erschienen sind. Die ersten fünf Bände bilden dabei den ersten Zyklus, mit Folge 6 beginnt ein neuer Zyklus, der mit anderen ProtagonistInnen versehen die Geschehnisse von Neu England nach Florida verlagert. Der Begriff Zyklus hat in diesem Zusammenhang nichts mit dem in Kapitel I.2.1. diskutierten Begriff zu tun, sondern ist von den AutorInnen selbst gewählt, die in Folge 6 in einer Zusammenfassung die ersten fünf Folgen den „ersten Zyklus“ nennen.²²⁹

Zusätzlich zu den sieben Texten existieren mehrere Bücher, die als Sachbücher über die fantastische Welt der „Spiderwick Geheimnisse“ berichten. Der erste Zyklus wurde verfilmt²³⁰ und es kam bereits ein Videospiel auf den Markt²³¹. Meiner Analyse liegen die deutschsprachigen Übersetzungen von Anne Brauner zu Grunde, die in erster Auflage im cbj Verlag erschienen sind.

II.4.1. Verhältnis Autor – Werk und Entstehungsgeschichte

Bei den „Spiderwick Geheimnissen“ liegt eine originale AutorInnenschaft vor, wobei erwähnenswert ist, dass der Illustrator und die Autorin als Team auftreten. Wie bereits bei „Pinocchio“ diskutiert, reihen sich auch die „Spiderwick Geheimnisse“ nahtlos in die Reihe der seriellen Texte mit dem/r AutorIn als ZeugIn ein. Die Entstehungsgeschichte ist eine Entstehungslegende. Im Paratext findet sich ein Brief an die LeserInnen. In ihm beschreibt Holly Black, wie die Geschichte entstanden sei: Nach einer Signierstunde sei der Besitzer des Buchladens zu ihr und ihrem Partner Tony DiTerlizzi gekommen und hätte ihnen einen Brief gegeben. Der Brief – der ebenfalls im Paratext zu finden ist – wurde von den ProtagonistInnen der ersten fünf Bücher verfasst und bittet, dass die AutorInnen das Buch „Arthur Spiderwicks Handbuch für die fantastische Welt um dich herum“ ihrem Verleger zur

²²⁹ SW 6, S. 6

²³⁰ N.N., 2007, (The Spiderwick Chronicles)

²³¹ Brendan Sinclair, 2007, (Sierra snares Spiderwick Chronicles)

Veröffentlichung geben. Die Autorin schreibt weiter, sie hätten sich mit den Grace Kindern getroffen und deren Geschichte gehört.²³² Während allerdings bei allen bisher erwähnten Texten die AutorInnen volle Glaubwürdigkeit innerhalb der Entstehungslegende besitzen, haben DiTerlizzi und Black diese nicht völlig: Sie sind auf die kindlichen ZeugInnen und ExpertInnen angewiesen, da DiTerlizzi im Blog zu den „Spiderwick Geheimnissen“ auf die Frage, ob er das zweite Gesicht (also die Fähigkeit, Wesen zu sehen) habe, schreibt: „I have no way of knowing. I’ve never seen a faerie, but that’s not to say I never will.“²³³

Im Paratext am Ende jeder Folge finden sich AutorInnenportraits, die relativ sachlich gehalten sind und die Inszenierung der AutorInnen als ZeugInnen vorerst eher abfedern: Holly Blacks Portrait spricht davon, dass ihre Mutter sie mit Geister- und Elfengeschichten versorgt hätte. Am Ende der Portraits wird diese Inszenierung – zumindest im ersten Zyklus – allerdings wieder verstärkt: „Tony und Holly wehren sich weiterhin Tag und Nacht gegen wütende Elfen und Kobolde, damit sie die Geschichte der Grace-Kinder für euch zu Papier bringen können“²³⁴

Im zweiten Zyklus treiben die AutorInnen die Inszenierung auf eine Spitze: Hier tauchen die AutorInnen als ProtagonistInnen ihres eigenen Texts auf (siehe dazu Kapitel II. 4.5.1.3.).

II.4.2. Formales

Die Folgen der „Spiderwick Geheimnisse“ folgen formal einem sehr starren Konzept. Auf der ersten Seite jedes Buches ist eine der im Text schwarz-weiß abgebildeten Zeichnungen in Farbe abgedruckt. Nach einer Widmung befindet sich ein Inhaltsverzeichnis, das sämtlichen Text – auch den paratextuellen – erfasst. Danach listen die AutorInnen die ganzseitigen Illustrationen, inklusive Seitenanzahl. Damit soll augenscheinlich die Wissenschaftlichkeit und Authentizität der Geschichte erneut bewiesen und verstärkt werden. Diese ganzseitigen Illustrationen sind jeweils

²³² SW 1, S. 10 f.

²³³ DiTerlizzi, Tony, 2007. (More questions answered by Tony D.)

²³⁴ SW 1, S. 123.

mit einem Textauszug, der nicht selten ein Zitat eines/r ProtagonistIn ist, unterteilt. Auffallend ist, dass die Wort-Bild Korrelation zwar durch die Untertitelung gegeben ist, allerdings durch die Position der Illustration zum Teil wieder zerstört wird: So findet sich etwa in Folge 1 auf Seite 30 das Bild „Jared wurde davon wach, dass Malory schrie“. Diese Zeichnung bebildert allerdings ein Geschehen von Seite 59.²³⁵

Die in der Liste aufgezählten Illustrationen sind nicht alle Zeichnungen, die den Text begleiten, zahlreiche weitere sind über den ganzen Text verstreut, so dass fast keine Doppelseite illustrationsfrei bleibt. Ein weiterer Sonderfall bei den Illustrationen sind die ProtagonistInnen und Wesen. Im Laufe der Folgen werden sie alle in Portraitszeichnungen dargestellt, m.E. nach eine weitere Authentizitätsmaßnahme.

Nach der Liste der ganzseitigen Illustrationen befinden sich in den Folgen des ersten Zyklus die beiden bereits diskutierten Briefe, während in der ersten Folge des zweiten Zyklus eine gereimte „Kurzzusammenfassung des ersten Zyklus“²³⁶ LeserInnen über die vorangegangenen Ereignisse aufzuklären versucht. Danach folgt eine Karte der jeweiligen Wohnorte der ProtagonistInnen und deren Umgebungen, die gleichzeitig die Orte des Geschehens sind.

Auch die Formalia des Textes sind sehr starr. Jede Folge des ersten Zyklus hat sieben Kapitel, im Falle der letzten Folge des ersten Zyklus' sechs plus ein Epilog. Der Titel jedes Kapitels ist eine Zusammenfassung oder eine Andeutung des Geschehens. Etwa: „Kapitel Eins in dem die Grace Kinder ihr neues Zuhause kennen lernen“²³⁷

II.4.3. Handlungsstränge

Nachdem der zweite Zyklus der „Spiderwick Geheimnisse“ noch nicht abgeschlossen ist, ist eine Zuordnung des Geschehens in h oder H noch nicht möglich. Die Analyse setzt daher ihren Schwerpunkt auf den ersten Zyklus. Der zweite Zyklus wird gesondert im Kapitel „Besondere Beobachtungen“ diskutiert.

²³⁵ SW 1, S.30, S. 59.

²³⁶ SW 6, S. 10.

²³⁷ SW 1, S. 17

II.4.3.1. Die h der „Spiderwick Geheimnisse“ im ersten Zyklus

Wie die Definition der Serie bereits vermuten lässt, ist die Zuordnung des Geschehens in Handlungsstränge komplexer, als bei den anderen Formen serieller Narration. Auch das Verhältnis zwischen h und H ist weniger klar. Die „Spiderwick Geheimnisse“ sind nach dieser Definition eine Serie, da sie mehrere unterschiedliche h und einen komplexen H enthalten, an dessen Ende die Erzählvoraussetzungen geändert sind. Die Bücher gliedern sich in folgende Handlungsstränge. (Eine Inhaltsangabe befindet sich im Anhang):

Fortlaufender h	Inhalt	Folge
h _i	Die Kinder verärgern Thimbletack.	1
h _{ii}	Simon wird von Kobolden entführt.	2
h _{iii}	Jared verärgert Thimbletack erneut. Daraufhin tauscht dieser das Buch aus.	2, 3
h _{iv}	Die Kinder befreien einen Greif aus den Klauen der Kobolde. Sie pflegen ihn und er wird zu ihrem Helfer.	2, 3
h _v	Die Kinder finden eine Karte, deren Hinweisen sie folgen. Sie treffen auf Elfen, die Jared gefangen halten.	3
h _{vi}	Malory wird entführt. Simon und Jared befreien sie.	4

Tabelle 6: Die h der „Spiderwick Geheimnisse“

Diese Aufstellung lässt schon die Unterschiedlichkeit der h erahnen. Während einige h auf eine Folge beschränkt sind, erstrecken sich andere über mehrere. Auch die Wichtigkeit der h ist, anders als bei den anderen analysierten Werken, unterschiedlich. Während die h_{ii}, h_v und h_{vi} eigenständige Geschichten mit klarem Spannungsaufbau sind, ist etwa h_{iv}, trotzdem er in drei Folgen erzählt wird, unbedeutend. Der Greif, der in Folge 2 eingeführt wird und sich in Folge 5 endgültig zu ihrem Helfer wandelt²³⁸, wird nie Subjekt sondern bleibt Hilfsmittel. Im Gegensatz dazu steht Hogsqueal, ebenfalls eine helfende Nebenfigur. Er ist allerdings so wichtig, dass er Teil des H wird und in keinem eigenen, etwa einführenden h erzählt wird.

Während im Allgemeinen h oft miteinander austauschbar sind und nicht aufeinander aufbauen, sind hier die h zum Teil voneinander abhängig und auch mit dem H verwoben. Der in Folge 2 erzählte h_{ii} bedingt zu einem gewissen Grad h_{iii}: Simon wird von Kobolden entführt. Um sie zu sehen, braucht Jared das zweite Gesicht, das ihm ein Stein geben kann. Jared entreißt Thimbletack diesen und

²³⁸ SW 2, S. 80ff. bzw. SW 5, S. 29ff.

verärgert ihn damit.²³⁹ Auch h_{iii} wiederum hat Auswirkungen auf h_v und h_{vi} : In beiden Fällen versuchen Wesen den Kindern das Buch heraus zu pressen, was beide Male scheitert, weil die Kinder es nicht (mehr) haben.²⁴⁰ Interessanterweise sind die wichtigeren h jene, die chronologisch leicht austauschbar sind. Diese drei, h_{ii} , h_v und h_{vi} sind auch die Handlungsstränge, deren Spannungsbogen und Inhalt sich am stärksten deckt. Man kann sie als „Ein Kind wird von einer Gruppe Wesen entführt/festgehalten, die dadurch versuchen an das Buch heranzukommen“ zusammenfassen. Jedes der Kinder wird dabei einmal entführt/festgehalten.

II.4.3.2. Der H der „Spiderwick Geheimnisse“ im ersten Zyklus

In einer Serie ist, nach meiner Definition, der H narrativ auf einer gleichen Ebene wie h , wenn nicht sogar „übergeordnet“, wie ich ihn auch im Theorieteil der vorliegenden Arbeit bezeichnet habe. In den „Spiderwick Geheimnissen“ ist der H komplexer und vielschichtiger, als in anderen Formen der seriellen Narration. In jeder Folge nimmt er einen nicht unwesentlichen Raum ein, eine Folge – die letzte – ist gar nur dem Erzählen des H gewidmet. In einem Satz zusammengefasst, würde ich den H wie folgt erzählen: „Die Grace Kinder finden ein Buch und werden daraufhin in einen Kampf zwischen Wesen hineingezogen, der erst zu Ende ist, als der Führer einer der beiden Seiten vernichtet wird.“

Die folgende Tabelle gibt einen Überblick über die Aufteilung des H in die unterschiedlichen Folgen der Serie.

²³⁹ SW 2, S. 43.

²⁴⁰ SW 3, S. 111 bzw. SW 4, S. 81.

Folge	Geschehen
Folge 1	Die Grace Familie zieht in ihr neues Heim ein. Die Kinder finden das Buch und erleben die Echtheit der dargestellten Welt.
Folge 2	Hogsqueal wird eingeführt. Die Kinder bekommen das zweite Gesicht. Die Geschichte Arturs wird anhand eines Zeitungsartikels näher beleuchtet.
Folge 3	Die Kinder besuchen Tante Lucinda, die ihre Geschichte und die Geschichte ihres Vaters Arthurs beleuchtet. Der Kampf Mulgarath gegen den Rest der Welt wird eingeführt.
Folge 4	Die Kinder sind zum ersten Mal mit Mulgarath konfrontiert.
Folge 5	Die Mutter wurde entführt und muss befreit werden. Dabei kommt es zum Endkampf zwischen den Kindern und Mulgarath.

Tabelle 7: Der H der „Spiderwick Geheimnisse“ im ersten Zyklus

Der H des ersten Zyklus der „Spiderwick Geheimnisse“ zeigt eine klare Gewichtung: In Folge 1 ist der H sehr präsent (wenn auch – wie noch diskutiert werden wird – für den/die LeserIn noch nicht erkennbar) und in Folge 5 dominant. Folge 5 hat keinen eigenständigen h mehr, sondern erzählt ausschließlich den H zu Ende. Man könnte zwar argumentieren, dass die Entführung der Mutter ein eigenständiger h ist, der erst am Ende des Narrativs mit dem Geschehen des H zusammenfällt, nachdem aber die Entführung durch den Antagonisten direkt – und nicht, wie etwa die anderen Entführungen von Lakaien des Antagonisten – geschieht, ordne ich dieses Geschehen keinem eigenen h zu. Auf der anderen Seite könnte man auch argumentieren, dass h_v eigentlich kein h, sondern Teil des H ist, weil die Elfen Mulgarath einführen und der Handlungsstrang erst mit dem Epilog in Folge 5 abgeschlossen wird. Dieser h_v ist ein eindrucksvolles Beispiel, wie eng h und H verknüpft sind. Zwar würde ich der Behauptung zustimmen, dass die Einführung von Mulgarath Teil des H ist, gleichzeitig ist die Überwindung der Gefangenschaft von Jared durch das Verwehlungsspiel ein eigener Handlungsstrang, der innerhalb der Folge etabliert und gelöst wird.

Eine Auffälligkeit dieses H ist, dass er – auch für den/die analytische LeserIn – erst ab Folge 3 definierbar wird. Die Elfen klären die Grace Geschwister über Mulgarath auf:

„„Mulgarath gebietet über [die Kobolde]’ Malory stand auf. ‚Wer ist Mulgarath?’ [...] ‚Ein Ungeheuer’, sagte Lorengorm. ‚Er schart seit längerem Kobolde um sich und schließt Pakte mit Zwergen. Wir glauben, dass er Arthur Spiderwicks Handbuch selbst besitzen will.’ ‚Warum?’ fragte Jared. [...] ‚Egal in welchen Händen, das Buch ist zu gefährlich [...] Zu viel Wissen ist darin aufgeschrieben. Übergebt es uns. Es soll zerstört werden [...]’“²⁴¹

Damit ist die narrative Voraussetzung klar: Entweder die Gefahr selbst (Mulgarath) oder das die Gefahr Anlockende (Buch) muss verschwinden.

Zu obigen Überlegungen muss noch einmal in Erinnerung gerufen werden, dass es sich bei beschriebenem H nicht um den einzigen H der Serie handelt. Es ist vielmehr ein H, dem noch mindestens ein zweiter – erzählt in den Folgen 6 und folgende – hinzugefügt wird. Dieser H_I hat also auch die Funktion, die Fabelwelt zu etablieren. Es macht also unter Umständen Sinn, die Geschehen, die nicht h zugeordnet sind, mehr als einem H zuzuweisen: H_{II} als der bereits beschriebene und H_I als die etablierende Geschichte rund um Lucinda Spiderwick, ihren Vater Arthur und dem Handbuch. H_{II} könnte also mit dem Schlagwort „Mulgarath“ bezeichnet werden und H_I mit „Handbuch“. Dabei teilen sich die beiden übergeordneten Handlungsstränge wie folgt auf die fünf Folgen auf:

Folge	Handlungsstrang
Folge 1	H _I : Einführung
Folge 2	H _I : Hintergrund Arthur, das zweite Gesicht H _{II} : Hogsqueal wird eingeführt
Folge 3	H _I : Hintergrund Tante Lucinda, Hintergrund zum Verschwinden Arthurs H _{II} : Mulgarath wird eingeführt
Folge 4	H _{II} : Erste Begegnung mit Mulgarath
Folge 5	H _I : Zusammenführung Lucinda und Arthur H _{II} : Kampf gegen und Sieg über Mulgarath

Tabelle 8: Neuaufteilung der H

²⁴¹ SW 3, S. 107f.

Zusammenfassend zeigt sich, dass die Vermutung verifiziert werden kann, dass die Änderung einer narrativen Voraussetzung nicht dem Ende der Serie gleichzusetzen sein muss. Solche Serien verwenden wahrscheinlich einen eigenen H dazu, die *premis* zu etablieren, wie es der H_I in den „Spiderwick Geheimnissen“ macht.

II.4.4. Anfänge und Enden

II.4.4.1. Anfänge der Folgen

Wie schon im Kapitel Formales diskutiert, ist der Paratext zu den Folgen sehr klar strukturiert. So schematisch der Paratext ist, so divers sind die narrativen Anfänge der Folgen. Jede Folge kann einer anderen Kategorie zugeordnet werden. Folge 2 hat etwa überhaupt keinen Anschluss zur vorherigen Folge²⁴² und das Geschehen zu Beginn hat auch nichts mit den untergeordneten Handlungssträngen der Folge zu tun. Folge 3 setzt nahtlos h_{iii} fort²⁴³, der auch für das zentrale Geschehen des H_I in dieser Folge aufbauend ist. Folge 4 wiederum, die im Allgemeinen als die am selbstständigsten funktionierende Folge gesehen werden kann, da sie nur einen h erzählt, beginnt sehr direkt mit dem Geschehen eben dieses h_{vi}.²⁴⁴ Allen Folgen ist gemein, dass sie die LeserInnen nicht über wissenswerte Geschehnisse der vorhergegangenen Folgen aufklären. Es wird offenbar davon ausgegangen, dass LeserInnen die Folgen chronologisch lesen beziehungsweise sich das notwendige Wissen aus den beiden Briefen im Paratext erschließen.

II.4.4.2. Enden der Folgen

Die Enden der Folgen sind relativ schematisch. Im Allgemeinen ist zu bemerken, dass jede Folge sehr knapp nach der Katharsis endet. Wenige Seiten widmen sich dem Nachspiel. In den Folgen 1 bis 3 befinden sich die Kinder nach dem Abenteuer wieder zuhause²⁴⁵, in Folge 4 brechen sie nach Hause auf und auch im Epilog in Folge 5

²⁴² SW 2, S. 17ff.

²⁴³ SW 3 S. 17ff.

²⁴⁴ SW 4, S. 17ff.

²⁴⁵ SW 1, S. 118f.; SW 2, S. 117f.; SW 3, S. 122f.

befinden sie sich nach dem Endkampf gegen Mulgarath in der Bibliothek in ihrem Haus.²⁴⁶ Zwar endet keine der Folge auf einem Spannungshöhepunkt, aber alle deuten in der einen oder andern Art auf Geschehen in zukünftigen Folgen hin. In der ersten Folge wird den Kindern klar, dass bei tatsächlicher Existenz Thimbletacks auch die vielen anderen Gestalten, die das Buch beschreibt, existieren könnten, und so tritt H₁ erstmals ins Bewusstsein der ProtagonistInnen.²⁴⁷ Auch Folge 3 endet mit H₁ Geschehen: Die Kinder vermuten, dass die wirren Worte des Phooka bedeuten könnten, dass Arthur noch lebt. Lediglich Folge 4 endet ansatzweise mit einem Cliffhanger: Die Kinder wissen nicht, wer der/die unbekannte Gefangene sein könnte. Allerdings wird die Bedeutung dieser Person auch dem/der LeserIn erst im abschließenden Paratext deutlich gemacht. Diese Paratexte, die sich am Ende jeder Folge befinden, sind im Allgemeinen interessanter für die Forschungsfrage, als die narrativen Enden. Diesem Paratext wird in der ersten Folge die Illustration Thimbletacks mit erhobenem, mahnenden Zeigefinger und dem Text: „Die Geschwister und ihre Geschichten / Sind euch nun wohl bekannt. / Doch gibt es noch viel zu berichten / Vom Leben im Elfenland“²⁴⁸ vorangestellt. Dann folgt die portraithafte Illustration eines Charakters, der in der nächsten Folge zentral sein wird, mit kurzen, vierzeiligen Versen, die Fragen aufwerfen und auf Geschehen in den nächsten Folgen vorausdeuten. Die letzte Strophe endet dabei mit der wenig subtilen Feststellung, dass die LeserInnen das nächste Buch lesen sollten, um Antworten zu erhalten. Dass der Text zur LeserInnenbindung einen spannungsaufbauenden Paratext braucht, spricht nicht unbedingt für ihn. Interessant ist auch die wenig prominente Position dieses Paratexts nach den AutorInnenbiographien und sein Fehlen im Inhaltsverzeichnis.

II.4.4.3. Anfang und Ende der Serie

Dem Anfang der Serie ist, wie in Kapitel II.4.3.2. festgestellt, ein eigener H gewidmet, der sich über alle fünf Bücher des ersten Zyklus zieht. Das Ende kann nur insofern analysiert werden, als festzuhalten ist: es existiert noch nicht. Dem Lösen des

²⁴⁶ SW 4, S. 123 zw. SW 5, S. 121f.

²⁴⁷ SW 5, S. 136.

²⁴⁸ SW 1, S. 125.

Hauptkonflikts wurde eine neue Folge hinzugefügt, die das Geschehen nach Florida verlagert. Was fehlt sind also die Analysen von Anfängen der Zyklen und dem – bisher einzigen – Ende.

II.4.4.4. Anfänge der Zyklen

Beide Zyklen beginnen mit einem Ortswechsel und der damit verbundenen Veränderung im Leben der ProtagonistInnen. In der ersten Folge ziehen die Grace Kinder in das Haus von Tante Lucinda, in der sechsten Folge – also der ersten Folge des zweiten Zyklus – bekommt Nick eine Stiefschwester, die zu ihm zieht. Beide Anfänge werden mit Fokus auf jeweils einen Protagonisten (Jared bzw. Nick) erzählt, die beide als mit der Gesamtsituation unzufrieden dargestellt werden.

Was dem Anfang des zweiten Zyklus vorsteht, sind vier Seiten, die im Inhaltsverzeichnis „Kurzzusammenfassung des ersten Zyklus“ genannt werden. Was nach einer Aufklärung der LeserInnen über die Geschehnisse der ersten fünf Bücher klingt, ist ein kryptisches Gedicht, das im Stil der Enden der Folgen geschrieben, den/die uninformierte LeserIn m.E. eher verwirrt als informiert.

II.4.4.5. Ende des Zyklus

Das Ende des ersten Zyklus lässt auf einer narrativen Ebene nicht auf eine Fortführung schließen. Es bleiben keine Handlungsstränge offen. Im Paratext befindet sich wieder ein Gedicht, das die Geschehnisse des Zyklus abrundet und mit einer plumpen Kaufaufforderung endet: „Ob ihre Geschichten wohl bald / Wieder den Schlaf euch rauben? / Die Zeit ist da, wie fulminant! / Bald hältst auch du das Buch in deiner Hand - / [...] / Haltet Augen und Ohren auf, / Ist doch Wissen immer hilfreich und gut, / Überredet eure Eltern zum Kauf! / Doch seid vor dem Buch auf der Hut!“²⁴⁹

²⁴⁹ SW 5, S. 41.

II.4.5. Besondere Beobachtungen

II.4.5.1. Der zweite Zyklus

II.4.5.1.1. Die Handlungsstränge im zweiten Zyklus

Der zweite Zyklus umfasst bisher zwei Folgen und es ist nicht klar, nach wie vielen er enden wird, deshalb kann man nur auf einer spekulativen Ebene über einen H sprechen, zumal sich auch, was ich während der Lektüre als H gesehen hätte, nach etwa zwei Drittel des Buches zu einem h wendet. Der erste h des zweiten Zyklus (h vii) ist relativ klar: Nick und Laurie haben einen Riesen geweckt und versuchen ihn wieder loszuwerden. Auch der H beginnt in dieser Folge schon, zumal den Kindern ja erst ein zweites Gesicht gegeben werden muss. In der zweiten Folge des zweiten Zyklus scheint der h, wie angedeutet, während der Lektüre zuerst ein H zu sein: Die Kinder sehen sich erneut mit Riesen konfrontiert, die ihr Haus zerstören und im ganzen Land für Brände sorgen. Dass sie dieses Problem am Ende der Folge lösen, kommt etwas überraschend. Der H wird am Ende der Folge von den Grace Kindern vorangetrieben: Die ProtagonistInnen des ersten Zyklus kommen, um die Varga Kinder zu warnen: Durch die Vernichtung der Riesen hätten sie einen Kreislauf gebrochen. Die Riesen seien deshalb aufgewacht, weil etwas noch Gefährlicheres die Welt bedrohe, das die Riesen hätten aufhalten können.²⁵⁰

II.4.5.1.2. Formales, Anfänge und Enden des zweiten Zyklus

Was die Formalita angeht, ist der zweite Zyklus genauso streng strukturiert, wie der erste. Jede Folge beginnt mit einem Inhaltsverzeichnis, einer Liste der ganzseitigen Illustrationen und einer Karte des Orts, die für das weitere Verstehen der Folge nicht notwendig ist, zumal die zweite Folge einen recht großen Spielraum hat, während die Karte nur die direkte Umgebung des Wohnhauses der ProtagonistInnen, das in der Mitte des Buches zerstört wird, abbildet. Aus der Reihe sticht in mehrerer Hinsicht lediglich Folge 6. Neben einem Gedicht zu Beginn, das den ersten Zyklus zusammenfassen soll unterscheidet sich auch das Ende: Anders, als bei allen anderen Büchern existiert kein Gedicht, das Ausblick auf die nächste Folge gibt. Das Gedicht

²⁵⁰ SW 7, S. 152.

am Ende der siebenten Folge unterscheidet sich auch ein wenig von den anderen: Zum ersten Mal gibt es keinen - auch keinen impliziten - Aufruf, die nächste Folge zu kaufen.

II.4.5.1.3. Selbstreferenzierung

Ein bemerkenswertes Kapitel ist das siebente der sechsten Folge. In ihm nehmen die AutorInnen den nächsten Schritt, Phantasie und Realität zu vermischen. Die Briefe, die im ersten Zyklus dafür zuständig sind, werden im zweiten Zyklus nicht mehr am Beginn jeder Folge abgedruckt, dafür werden die AutorInnen selbst zu ProtagonistInnen. Das Kapitel trägt den Titel: „In dem wir beinahe die vierte Wand durchbrechen“, wodurch sie natürlich die vierte Wand durchbrechen. Schon die Tatsache, dass Laurie über die Existenz der fabelhaften Welt um sie herum weiß, nämlich weil sie den Nachdruck von Spiderwicks Handbuch besitzt, geht in diese Richtung. Überhöht wird diese Vermischung, als Laurie und Nick nicht weiter wissen und deshalb zu einer Lesung der AutorInnen nach Orlando fahren, um sich von ihnen Rat zu holen. Dort treffen sich nicht nur die AutorInnen, sondern auch Jared und Simon Grace.²⁵¹ Eine ähnliche Vermischung von Realität und Wirklichkeit ist uns auch bei den „Wilden Fußballkerlen“ begegnet, wo die ProtagonistInnen von einer Mannschaft herausgefordert wurden, weil diese die Bücher über sie gelesen hatten. Das Phänomen der Illusion der Realität ist kein auf die serielle Narration beschränktes, sondern scheint ein Trend der aktuellen Kinderliteratur zu sein. Was allerdings nur die serielle Narration vermag ist, dass ProtagonistInnen (wie AntagonistInnen) der Texte über andere, frühere ProtagonistInnen der Texte gelesen haben.

II.4.5.1.4. Unterschiede zum ersten Zyklus

Anders, als beim ersten Zyklus, ist die Lektüre der beiden Folgen in richtiger Reihenfolge erforderlich. Zwar ist es auch im ersten Zyklus von Vorteil, aber die

²⁵¹ SW 6. S. 115ff.

Folgen bauen kaum aufeinander auf, und daher ist es möglich, eine Folge ohne die Kenntnisse aus der vorhergegangenen zu verstehen. Im zweiten Zyklus geht das nicht.

Was dem ersten Zyklus in der Rezeption anhaftet ist das Geheimnisvolle. Es sind nicht nur die Grace Kinder, die das Handbuch nicht hätten öffnen sollen, es sind auch die LeserInnen, die besser das Buch nie aufschlagen hätten dürfen. Die Klappentexte jeder Folge des ersten Zyklus werden von etwas überdeckt, mal ist es ein Blatt, mal ein Stück Papier, das immer sinngemäß sagt: Lies das nicht. Dieses Geheimnisvolle ist dem zweiten Zyklus nicht mehr anhaftig, im Gegenteil: ohne mit der Wimper zu zucken werden neue Personen in die Welt um sie herum eingeweiht.

Ein Thema, das beide Zyklen implizit behandeln, ist die Frage der Umweltzerstörung oder zumindest -veränderung durch die Menschen. Im ersten Zyklus sind es die Elfen, die sich darüber beklagen, auch weil sich in diesem zerstörerischen Tun die bösen Zwerge und Mulgarath wohl fühlen. Im zweiten Zyklus sind es die Nixen - die in Grazie und Aussehen durchaus Ähnlichkeiten mit den Elfen haben - die sich darüber beklagen.²⁵² Eine zentrale Frage, in der sich auch Elfen und Nixen ähnlich sind, ist die Frage des Vertrauens von Menschen und Wesen. Diese, behaupte ich, wird in zukünftigen Folgen noch eine Rolle spielen.

II.4.5.4. Literarische Referenzen

Ein Kritikpunkt an seriellen Texten ist, wie in der Einleitung erwähnt, jener, dass solche Narrative einen Bewahrungsraum für Kinder darstellen, der keine literarischen Referenzen und damit keine Leseanreize für andere Texte bietet. Diese Kritik gilt für die „Spiderwick Geheimnisse“ nicht, die Texte beziehen sich in vielen Punkten auf kinderliterarische Klassiker, auch abgesehen von der Tatsache, dass sie sich natürlich dem Repertoire der phantastischen Literatur bedienen. In Folge 1 fragt Simon, als Jared ihm zum ersten Mal das Buch zeigt, ob die Wesen „Wichtelmännchen wie bei Nils Holgerson seien“²⁵³. Der Phooka, der in Folge 3 eingeführt wird, hat unübersehbare Parallelen zur Cheshire Cat in „Alice im Wunderland“: Er sitzt auf einem Baum und verwirrt mit einem verschmitzten Lächeln die ProtagonistInnen mit

²⁵² SW 7, S. 106.

²⁵³ SW 1, S. 80.

komischen Sätzen.²⁵⁴ Die offensichtlichste interliterarische Referenz ist allerdings die Entführung von Malory in Folge 4. Sie liegt, von Zwergen entführt, schlafend in einem Glassarg, eine eindeutige Anspielung auf Schneewittchen - auch wenn im Märchen die Zwerge der Protagonistin nicht böse gesinnt sind.

II.4.6. Conclusio

In vielen Bereichen entspricht die Analyse der „Spiderwick Geheimnisse“ der im Kapitel I.2.1. getätigten Definition. Der Text hat gezeigt, dass h und H in der Serie untrennbar miteinander verwoben sind, so sehr, dass die Trennung in h und H fast versagt. Zu Beginn habe ich gefragt, wie es einer Serie es gelingt, den Erwartungshorizont des/r LeserIn zu erfüllen, also eine closure zu schaffen und die LeserInnen gleichzeitig an der Serie gebunden zu halten. Die Antwort ist - zumindest für die „Spiderwick Geheimnisse“ - weniger komplex, als die Frage es vermuten lässt: Sie schließen die h immer vollständig ab und schaffen die LeserInnenbindung zur nächsten Folge entweder durch eine Vorausdeutung im Text oder spätestens im paratextuellen Gedicht. Interessant wird zu beobachten sein, wie und nach wie vielen Folgen der zweite Zyklus vollendet wird. Es scheint, als hätten die AutorInnen einen Publikationsrhythmus gefunden: Die dritte Folge (das achte Buch) ist für September 2009 angekündigt.²⁵⁵

²⁵⁴ SW 3, S. 86ff.

²⁵⁵ K.A., 2008, (The Wyrn King)

III. Schlussbemerkungen

Es wäre vermessen, hinter diese Arbeit ein Ist-Gleich-Zeichen zu setzen. Dennoch können einige Ableitungen getroffen werden. Die im I. Teil aufgestellte, hypothetische Definition der unterschiedlichen Typen serieller Narration hat weitgehend gehalten. Einzig beim Feuilletonroman war sie völlig unpassend. Was die Analyse allerdings gezeigt hat, ist, dass das Verhältnis Folge-h-H zwar für eine Typologie wichtig ist, sie aber das Element der narrativen Voraussetzung ursprünglich unterschätzt hat: Eine wesentlich unaufwändigere Methode, die Einteilung Serie-Reihe zu treffen, ist die Frage nach der narrativen Voraussetzung zu stellen: Ist der Hauptkonflikt am Ende der Folge wiederhergestellt, handelt es sich um eine Reihe, wurde dieser weiterentwickelt, ist der vorliegende Text eine Serie. Das ist der größte Unterscheidungspunkt zwischen unterschiedlichen Typen serieller Narration.

Die Gemeinsamkeiten überwiegen. Alle untersuchten Texte arbeiten in einem starren formalen Rahmen. Sowohl die „Spiderwick Geheimnisse“ als auch die „Wilden Fußballkerle“ und die „Knickerbocker-Bande“ haben einen Paratext, der sich wenig verändert. Diesen starren Rahmen gibt es auch außerhalb des analysierten Materials; man denke etwa an die Jahresstruktur der „Harry Potter“ Romane, die in allen Folgen wesentliche zentrale Erzählelemente abarbeitet. Die drei neueren analysierten Werke haben ihrerseits wenig Spielraum in der Kapitelanzahl und haben viele wiederkehrende Elemente, zumindest im Paratext. Bei diesem fällt gleichzeitig auf, dass er zwar vermuten lässt, für die LeserInnenaufklärung und damit für die Lektüre des Textes notwendig zu sein, es aber nicht ist. Der/die LeserIn kann getrost darauf verzichten, zu wissen wie der Name Knickerbocker-Bande entstanden ist; es ist nicht notwendig zum Verständnis des Geschehens eine Karte des Spiderwick Anwesens zu haben, und die Vorstellung der Wilden Fußballkerle ist ohnehin nach dem Text abgedruckt und damit obsolet.

Auch bei der Rolle des/r AutorIn ergeben sich einige Parallelen. Ich habe festgestellt, dass die meisten AutorInnen sich mehr als ZeugIn denn als VerfasserIn inszenieren. Dies bedient die Illusion des Realen, die viele zeitgenössische Kinderbücher zu erschaffen versuchen. Serielle Narration treibt diese Verschränkung von Fiktion und Realität auf die Spitze, weil sie die einzige narrative Form ist, in der

Charaktere einer späteren Folge eine vorhergegangene Folge ihres eigenen seriellen Textes lesen können.

Im Untersuchungsgegenstand „Zeit“ musste die Arbeit einen neuen Begriff einführen, den der Entstehungszeit, also jener Pause zwischen der Veröffentlichung von Folgen. Nur bei seriellen Texten haben LeserInnen die Möglichkeit, in dieser Zeit auf Texte Einfluss zu nehmen. Doch nicht nur diese beeinflussen die Handlung von zukünftigen Folgen, auch ein Medienverbund tut dies, wie wir etwa bei den „Wilden Fußballkerlen“ festgestellt haben, wo die Bücher durch die Abfassung des Drehbuchs beeinflusst wurden. Weiters hat die Arbeit festgestellt, dass Reihen, die üblicherweise als zeitlos angesehen werden, durchaus Zeit erzählen können, ohne dass die narrative Hauptvoraussetzung geändert wird, wie wir etwa bei den „Wilden Fußballkerlen“ gesehen haben.

Was die Anfänge der Einzelfolgen angeht, gibt es nicht einmal innerhalb der untersuchten Texte Gleichmäßigkeiten. Was bereits festgestellt wurde, ist der starre formale Rahmen, meistens auch im Paratext, der den Texten meist vorsteht. Die Untersuchung der Folgenenden hat ein überraschendes Bild gezeichnet: Es gibt weniger Cliffhanger, als erwartet. Viele der Texte verzichten ganz auf diese Form der LeserInnenbindung oder verschieben sie in den Paratext. Oft bedienen sich die untersuchten Texte falscher Cliffhanger, es gibt also keine Abbrüche am Spannungshöhepunkt, sondern Vorausdeutungen von Seiten der Erzählinstanz. Eine weitere Eigenschaft ist allen vier untersuchten Texten gemein: Sie haben die Tendenz, nicht zu enden. Die „Spiderwick Geheimnisse“ wurden nach fünf erfolgreichen Folgen mit neuen ProtagonistInnen - mit den alten Charakteren als „Gaststars“ - weitergeführt; die „Wilden Fußballkerle“ sind noch zu keinem Ende gekommen. Selbst, wenn die vierzehnte Folge nicht mehr erscheinen sollte, werden sie wirtschaftlich äußerst erfolgreich in einem neuen Medium weitergeführt; die „Knickerbocker-Bande“ ist ohnehin nicht endenwollend und Pinocchio wurde sogar vom Autor wiederbelebt, damit der Feuilletonroman weitergehen kann.

Wie bereits im Vorwort angedeutet, kann eine Pionierarbeit wie diese nur Stückwerk sein. Mehr Fragen mussten offen gelassen werden, als beantwortet werden konnten. Weitere Arbeiten in diesem Bereich sollten tiefer in die Struktur der Handlungsstränge vordringen und diese weiter analysieren. Der von dieser Arbeit vernachlässigte Typ des Mehrteilers sollte Gegenstand einer Folgearbeit sein. Ein Phänomen, das diese Arbeit nur wenig angeschnitten hat, ist die Tatsache, dass alle

behandelten Texte Teil eines enormen Medienverbunds sind. Die Überschneidungen und Einflüsse der anderen Medien sollten genauso untersucht werden wie die Auswirkungen, die solche Medienwechsel auf den Stoff haben. Zuletzt sollte eine weitere Arbeit im Bereich der seriellen Narration den Figuren von seriellen Texten auf den Grund gehen. Es scheint, dass es sich hier vor allem um Dreierkonstellationen handelt, wie zum Beispiel bei „Harry Potter“, dem ersten Zyklus der „Spiderwick Geheimnisse“ oder auch „Lemony Snickets Serie betäublicher Ereignisse“.

Im Sinne der seriellen Narration kann man also hoffen: Fortsetzung folgt.

IV. Anhang

IV.1. Inhaltsangaben „Die Wilden Fußballkerle“

Folge 1: Leon der Slalomdribbler

Dieser erste folgenimmanente Handlungsstrang (h_i) wird von Leon erzählt. Er und seine Freunde nennen sich, nach ihrer Lieblingsbeschäftigung, „Die Wilden Fußballkerle“ (WK). Es ist April, noch immer winterlich und die WK spielen vor Langeweile jeweils bei sich zu hause Fußball, was in allen Fällen destruktiv endet. Maxi, der als Mann mit dem härtesten Schuss der Welt vorgestellt wurde, zerstört eine Fensterscheibe, woraufhin er von seinem Vater Hausarrest bekommt. Plötzlich, zu Beginn der Osterferien wird es frühlingshaft und die WK entkommen ihren Strafen und Hausarresten. Am Weg zu ihrem Trainingsplatz, dem so genannten Bolzplatz, werden sie von ihrem Rivalen, dem Dicken Michi und dessen Bande „Die Unbesiegbaren Sieger“ (US), die Anspruch auf den Platz artikulieren, eingekreist. Leon schlägt ein entscheidendes Fußballspiel in zwei Wochen vor. Marlon, Leons Bruder, bemerkt, dass sie einen Trainer brauchen, als Willi, der Besitzer des Kiosks am Bolzplatz, zur Gruppe stößt. Die Gruppe ist begeistert von ihm als Trainer, doch er lässt sich bitten und meint, dass die WK die Bande rund um den dicken Michi nicht schlagen können, willigt dann jedoch ein. Wieder müssen sich alle WK mit ihren Eltern auseinandersetzen. Felix darf etwa am nächsten Tag nicht zum Training, weil er Fieber hat. Der Rest der WK kommt am neuen Trainingsplatz am Fluss an und merkt, dass er voller Schlamm ist. Im Laufe der Zeit werden alle besser, nur der sechsjährige Joschka und der tollpatschige Raban nicht, weshalb Leon sie aus dem Team wirft. Daraufhin schickt Willi ihn, zwei neue Spieler aufzustellen, was Leon auch ohne weiteres gelingt. Es sind Jojo aus dem Waisenhaus und dessen reicher Freund Markus, dessen Eltern eigentlich wollen, dass er Golf spielt. Das Training läuft gut, bis die US kommen und den WK erzählen, dass Willi gar kein Profi ist. Willi leugnet das nicht, worauf hin sich die WK enttäuscht von ihm trennen. Am Tag des Spiels kommt Jojo nicht, weil seine Mutter ihn wieder einmal abgeholt hat, und daher kann niemand den Adlerruf, um Markus zu holen. Sie beginnen das Spiel gegen den unfairen Gegner in Unterzahl. Raban und Joschka beobachten das Geschehen woraufhin Raban Willi zurückholt. Mittlerweile sind auch Markus und Jojo eingetroffen und nach einer verlorenen ersten Halbzeit gewinnen sie das Spiel. Um

die US endgültig zu vertreiben muss noch Socke, der Hund von Leon und Marlon knurren.

Folge 2: Felix der Wirbelwind

Es ist das Ende der Osterferien. Die WK sitzen gemeinsam Maxis Hausarrest ab, können diesen aber durch einen Trick verkürzen. Am ersten Tag nach den Ferien kommt ein neuer Schüler in die Klasse: Rocce, der Sohn eines Brasilianischen Fußballspielers. Er sitzt auf Felix Platz und dadurch ist Felix ihm gegenüber negativ eingestellt, doch als sie mit Rocce Fußball spielen, ist sogar er begeistert. Am nächsten Tag in der Schule wird Rocce von seinem Vater in die Schule gebracht und läuft wortlos an ihnen vorbei. Die WK erzählen Willi geschockt von dem Vorfall, der sie zu Rocce nach Hause schickt. Dort sagt Rocces Vater, dass aus seinem Sohn etwas werden soll und er deshalb bei den Bayern spielen wird, weil die WK keine echte Mannschaft sind. Bei einer Besprechung schlägt Leon vor, gegen die Bayern zu spielen. Willi hält das für eine gute, aber nicht umsetzbare Idee und löst die WK auf, der Bolzplatz ist ab jetzt verboten. Alle WK langweilen sich zuhause, bis Felix' Mutter eine Idee hat. Felix trommelt die WK auf ihrem Baumhaus Camelot zusammen. Felix erklärt, dass die WK ein Statut, einen Sponsor, Verträge und ein Logo brauchen, um als echter Verein zu gelten. Zufällig sagt Felix: „Alles ist gut, solange du wild bist“, was zum Slogan der WK wird. Sie teilen sich in Gruppen auf und produzieren alles, nur finden sie keinen Sponsor. Fabi, Leons bester Freund, hat einen geheimnisvollen Plan. Sie treffen sich am nächsten Tag mit ihren Sparschweinen vor der Bank, in der Maxis Vater arbeitet. Der erklärt sich durch eine kleine Erpressung bereit, 400 Euro zu zahlen, die die WK aber im Falle eines Verlustes gegen die Bayern zurückzahlen müssten. Danach bringen sie Willi durch einen Trainervertrag dazu, sie wieder zu trainieren. Sie geben Rocce die Herausforderung, die aber von den Bayern abgelehnt wird. Die WK gehen daraufhin zu Markus, dessen Mutter Schauspielerin ist und ein Interview gibt, das die WK „kidnappen“. Am nächsten Tag steht in der Zeitung, das die Bayern den WK nicht wild genug sind, woraufhin diese die Herausforderung annehmen. Die Freude und die Angst ist groß und wieder hat Felix Mutter einen Plan, nämlich eine gemeinsame Mutprobe zu bestehen. Motiviert davon spielen die WK gegen Bayern und gehen mit einem Unentschieden in die Pause. Rocce wurde in der ersten Halbzeit verletzt, wurde aber von Willi beobachtet, wie er getanzt hat. Felix geht darauf hin zu Rocce, der

gesteht, lieber bei den WK zu spielen, es ihm sein Vater aber verboten hat. Zwar verlieren die WK das Spiel und müssten die Schulden an Maxis Vater zurückzahlen, aber sie bekommen kurz darauf eine Einladung von Rocce zu einem Fest, bei dem Rocces Vater sich entschuldigt und ihnen Trikots gibt.

Folge 3: Vanessa die Unerschrockene

Vanessa sitzt auf der Ersatzbank und sieht ihrer Mannschaft beim Verlieren zu und schimpft auf die Mädchenmannschaft. Sie darf erst in den letzten Minuten aufs Feld und schießt drei Tore. Nach dem Spiel kommt Alex von der Jungenmannschaft auf sie zu und lädt sie ein, bei ihnen zu spielen. Vanessa freut sich und hat vor lauter Freude vergessen, dass sie mit ihrem Vater nach München übersiedelt. In der ersten Nacht im neuen Haus ist Vanessa todtraurig. Um Mitternacht kommt ihr Vater als Monster verkleidet ins Zimmer gestürmt und erzählt ihr, dass sie bei der Jungenmannschaft „WK“ spielen darf. Am nächsten Tag kommt Vanessas Oma zu Besuch. Zwar ist es ihr unrecht, dass Vanessa so bubenhaft ist, sie schenkt ihr dennoch Fußballschuhe. Vanessa geht zum Training, wo ihr der Hass entgegenschlägt. Niemand passt zu ihr und als sie sich darüber beschwert, bekommt sie nur Bälle gepasst, die man unmöglich verwandeln kann. Als sie sich bei ihrem Vater ausweint, schlägt der vor, sie zu einem Geburtstagsturnier am letzten Ferientag einzuladen, was Vanessa auch gleich in die Tat umsetzt. Die WK versammeln sich darauf hin auf Camelot und beraten sich. Am nächsten Tag verfolgen sie Vanessa und nehmen die Einladung an. Das Turnier ist zwei gegen zwei, also muss ein WK mit Vanessa spielen. Fabi würde gerne, aber Leon bestimmt Marlon. Vor dem Spiel übergeben die WK Vanessa ihr Geschenk: Rosa Pumps. Das Turnier läuft unfair. Marlon schießt Eigentore, um rauszufliegen, aber auch Fabi schießt welche und gibt damit Vanessas Team eine Chance auf den Aufstieg. Im Halbfinale springt dann Marlon über seinen Schatten und spielt ehrgeizig. Das Finale zwischen Vanessa/Marlon und Fabi/Leon muss durch ein Elfmeterschießen entschieden werden. Zum entscheidenden Elfer zieht Vanessa die Pumps an: Als sie trifft gehen die WK. Am nächsten Tag wird sie von den US umkreist, die aber verschwinden, als die WK Vanessa zu Hilfe kommen. Sie geben ihr ein Trikot.

Folge 4: Juli die Viererkette

Juli liegt im Wald, der Grenze zwischen Grünwald, der Heimat der WK und den Graffitiburgen, der Heimat der US, in denen er auch seinen Vater vermutet. Er entkommt den vorbeigehenden US nur knapp durch einen Trick mit Hilfe eines Fuchsschwanzes und flieht nach Hause. Seit zwei Wochen ist wieder Schule und die WK radeln, wie nach jedem Schultag, auf den Bolzplatz. Anstelle dieses finden sie aber ein Stadion, mit Flutlichtanlage und Willi erklärt ihnen, dass sie jetzt in einer Division spielen. Die WK treffen sich zum Feiern auf Camelot, wo Juli in Tränen ausbricht. Gegenüber dem/r LeserIn gesteht er, dass er sicher sei, dass sein Vater auf ihn stolz wäre. Statt zum Training zu gehen, geht Juli am nächsten Tag in den Wald, wo ihn die US erwischen. Michi erkennt den Fuchsschwanz wieder und erpresst Schutzgeldzahlungen von Juli, der dann flüchten kann, weil ein LKW Fahrer erscheint. Am nächsten Tag in der Schule beschließen die WK einen Anzug für Willi zu kaufen, weil ein Trainer auch einen echten Anzug braucht. Sie vereinbaren von ihren Verwandten mehr Geld zu organisieren. Am Nachmittag schleicht Juli wieder, diesmal heimlich beobachtet von Fabi, Richtung Graffitiburgen. Juli gibt den US all sein Taschengeld, wieder ist der LKW Fahrer anwesend und Juli fühlt sich durch ihn geschützt. Am nächsten Tag vertrauen die WK Juli das Geld für Willis Anzug an, das er gut aufbewahrt. Tags darauf geht er früher als üblich in die Schule und wird gemeinsam mit Raban von den US eingekreist, die WK lauern auf den Dächern und kommen ihnen zu Hilfe. Michi steckt Juli unauffällig eine Nachricht zu: Wenn er ihnen das Geld nicht übergibt, würden sie seinem Bruder etwas antun. Am Nachmittag desselben Tages übergibt Juli nicht nur das Geld, sondern wird von den US mitgenommen und in ihre Bande aufgenommen, da er ohnehin nicht zu den WK zurück kann. Vanessa beobachtet das alles. Sie erstattet den WK Bericht und Willi artikuliert einen Plan. Während die US von Juli eine Mutprobe fordern, greifen die WK an und fordern Michi auf, zum Teufelskopf zu kommen. Der LKW Fahrer erscheint erneut. Kurze Zeit später greifen die US Camelot an, das von den WK präpariert wurde, wodurch der Angriff kläglich scheitert. Am Ende des Tages setzt sich Julis Mutter an sein Bett und sie sprechen über seinen Vater. Juli bittet seine Mutter, ihn zum Fußballmatch einzuladen. Das Fußballspiel läuft in der ersten Halbzeit schlecht und Juli ist enttäuscht, dass sein Vater nicht gekommen ist. Plötzlich sieht Juli den LKW Fahrer neben seiner Mutter stehen und erkennt in ihm

seinen Vater. Ab diesem Zeitpunkt spielt Juli so gut wie noch nie und die WK gewinnen das Spiel.

Folge 5: Deniz die Lokomotive

Deniz Mannschaft spielt gegen die WK. Deniz, ein Türke, spielt gut, gibt aber nicht ab, weil er nur Nebel sieht. Die WK gewinnen und Deniz wird aus seiner Mannschaft geworfen. Außerhalb des Stadions trifft er die WK, die ihm zu einem guten Spiel gratulieren. Trainer Willi lädt ihn in den Teufelstopf, vormals Bolzplatz, ein. Bei Deniz zu Hause schimpft sein Vater mit ihm, weil er schon wieder verloren hat. Am nächsten Tag trickst Deniz seine Hortbetreuerin aus und schleicht sich zum WK Training. Am Weg dorthin verläuft er sich und bekommt von niemandem Hilfe. Im Gegenteil: Er wird von einem Taxifahrer beleidigt und der Trafikant beschimpft ihn als Dieb. Als er dann doch seinen Weg ins Stadion findet sind vor allem Leon und Fabi feindselig, da für jeden neuen Spieler ein Stammspieler auf die Bank muss. Willis Argument, dass auch Rocce und Vanessa neu waren, zählt für sie nicht. In Duellen soll er sich beweisen. Diese gewinnt er auch, bis er auf Vanessa trifft. Leon und Fabi machen ihre Drohung, die WK zu verlassen wahr. Zu Hause bei Deniz droht sein Vater, dass das seine letzte Chance ist, wenn er auch aus dieser Mannschaft geworfen wird, darf er nie wieder Fußball spielen. Bei seinem ersten Spiel mit den WK spielt Deniz schlecht, weil er nicht abgibt. Beschämt schleicht sich Deniz beim Stand 4:7 gegen WK vom Platz und versteckt sich auf einem Spielplatz, wo er einige Stunden später von den WK gefunden wird. Sie sagen ihm, dass sie ihn mögen und setzen ihm Rabans Brille auf, sodass plötzlich der Nebel verschwindet, der ihn am Abspielen gehindert hat. Nach dem Kauf einer Brille mit der Mutter Tags darauf, rächt Deniz sich am Taxifahrer und am Trafikanten. Willi gibt ihm beim nächsten Training den Auftrag, Leon und Fabi zurückzuholen. Er läuft zum Fluss, wo er sie findet und fordert Leon heraus. Sie spielen Stunden, ohne sich schlagen zu können und am Ende ist Leon versöhnlich. Sie spielen ein Spiel gegen den Tabellenführer und haben somit eine Chance auf die Herbstmeisterschaft, für das sie die ganzen Herbstferien trainieren.

Folge 6: Raban der Held

Raban steht am Tag des Herbstfinales auf und sieht in den Spiegel. Sein Spiegelbild verspottet ihn und erzählt ihm, dass er zwei falsche Beine hat. Am Weg

zum Training rast Raban, wie offenbar jeden Tag, in den Stand eines Gemüsehändlers. Während des Warm-Ups ist Raban der einzige Optimist. Willi möchte die Erwartungen herunterschrauben, was ihm aber nicht gelingt. Beim Spiel gegen den Tabellenführer halten sie sich gut, obwohl dieser hart spielt. Raban will unbedingt das entscheidende Tor machen, vergibt und macht es noch schlimmer, als er versucht, den Fehler auszubügeln. Die WK verlieren das Spiel und sind nicht Herbstmeister. Enttäuscht gehen alle ihrer Wege. Der Gemüsehändler reißt Raban aus seiner Lethargie in dem er ihn verfolgt. Zu Hause angekommen taucht erneut das Spiegelbild auf und sagt Raban, die WK hätten gewonnen, wenn er nicht wäre. November zieht ins Land und niemand unternimmt etwas mit Raban, als er versucht Felix zu besuchen, kracht er erneut in den Stand des Gemüsehändlers und kehrt nach Hause zurück. Am letzten Schultag vor Weihnachten sind alle frustriert und sprechen nicht miteinander. Als Raban von seinem Spiegelbild erzählt, lachen ihn alle aus. Enttäuscht geht er nach Hause, wo er eine Einladung zu einer Weihnachtsrodelparty von Willi findet. Raban kommt zum Teufelstopf, wo nur Willi auf ihn wartet, der ihn in seinen Wohnwagen einlädt. Dort erzählt er, dass er auch ein Spiegelbild hätte und in seiner Jugend genau so schlecht wie Raban gespielt hätte. Er erzählt ihm vom Fußballorakel, das alle 24 Jahre in der Sylvesternacht kommt und einem Nachwuchsspieler sagt, ob er ein Profi werden würde. Am Abend feiern Raban und seine Mutter gemeinsam Weihnachten. Raban schenkt seiner Mutter eine VIP Karte, mit der sie nichts anzufangen weiß. Zu Sylvester bittet Raban seine Mutter um Erlaubnis, ins Stadion zu gehen anstatt mit ihr Sylvester zu feiern. Trotz des Verbots schleicht sich Raban aus dem Haus. Im Stadion sind alle WK, aber sie nehmen Raban nicht ernst. Als um Mitternacht nichts passiert, verstoßen sie ihn, was die Mutter, die ihm gefolgt ist, beobachtet und sich schämt. Plötzlich geht das Flutlicht an und die Weltmeister von 1974 erscheinen. Sie spielen mit Raban und nehmen ihn dann in die Mitte. Sie sagen ihm, dass er kein Fußballer werden würde, aber geben ihm einen schwarzen Ball und sprechen von einer neuen Aufgabe. Daraufhin verschwinden sie. Raban erzählt den WK vom Geschehen, die sich daraufhin bei ihm entschuldigen. Gefragt, was seine Aufgabe denn sei, ruft er die WK dazu auf, sich in Camelot zu versammeln. Dort erzählt ihnen Raban, dass sie bei der WM 2006 mitspielen müssen. Nach einem Schwur feiern sie mit den Eltern Sylvester, einzig Rabans Mutter ist nicht da. Raban läuft nach Hause, wo seine Mutter sich bei ihm entschuldigt und schwört,

ab jetzt zu jedem Spiel zu gehen. Als Raban am nächsten Tag aufwacht, spottet sein Spiegelbild, aber er schickt es weg.

Folge 7: Maxi „Tippkick“ Maximilian

Nach dem Sylvesterfest nimmt Maxis Vater ihn in den Arm und Maxi fühlt plötzlich Angst, dass alles bald vorbei sein könnte. Am ersten Schultag nach den Ferien muss Maxi ein Gedicht aufsagen. Maxi, der noch nie viel gesprochen hat, schweigt und bekommt dafür eine Sechs. Aus Ärger schlägt er in der Pause den Spind, als plötzlich Willi die WK theatralisch in den Teufelstopf einlädt. Weil er dasselbe Vokabular verwendet, wie in Folge 1 haben einige der WK Angst, Willi könnte sie erneut verlassen. Nach der Schule kommt Maxi nach Hause, wo sein Vater gerade mit dem Lehrer telefoniert. Danach will sein Vater ihm eigentlich die Leviten lesen, aber sein Tagesplan sieht etwas anderes vor. Daher kann Maxi sich zum Teufelstopf schleichen, wo Willi ein Winterlagerfeuer entzündet hat. Willi erklärt den WK, dass sie die WM vergessen sollen und schlägt ihnen vor, an einem Hallenturnier teilzunehmen. Die WK sind begeistert, wissen aber nicht wo sie üben sollen. Fabi und Leon schlagen ihren geheimen Ort vor, zu dem sie die WK aber nur mit verbundenen Augen führen. Es ist eine Halle, die sie gemeinsam renovieren. Als Maxi zurückkommt, hält sein Vater ihm eine Standpauke. Am nächsten Tag schleppt er einen Ast in die Schule, woraufhin der Lehrer wieder mit einer Vorladung der Eltern droht und Maxi wegläuft. Er sitzt am Fluss, wo ihn die WK finden und ihm beteuern, dass sie zu ihm halten. Danach trainieren sie in der Halle. Hallenfußball ist laut, was Maxi verwirrt. Statt dem starken Schuss, den er normalerweise hat, kann er gar nicht schießen. Er will schreien doch schafft es nicht und läuft nach Hause, wo sein Vater und sein Lehrer auf ihn warten. Sie offenbaren ihm, dass er in ein Internat muss. Maxi glaubt, ohnehin keine Freunde mehr zu haben, weil er durch seine Flucht aus der Halle deren Standort weiß. Am nächsten Tag beraten sich die WK, die von ihrem Lehrer erfahren haben, dass Maxi auf ein Internat geschickt wird. Marlon, Maxis bester Freund, sagt dass Maxi offenbar seine Stimme verloren hat und dass die WK ihn zum Schreien bringen müssten. Sie schmieden einen Plan, der auch die US beinhaltet. Fabi und Leon gehen zu den US und weihen sie ein, während Vanessa zu Maxis Schwester geht. Sie schicken Maxi einen Zettel mit einem schwarzen Punkt, der das Todesurteil der WK ist. Beim Essen mit Maxis Familie fliegt ein Ball durch das Fenster und jemand schreit, dass Maxi laufen solle. Sein Vater verfolgt ihn bis in

den Wald, wo plötzlich die WK als Monster verkleidet auftauchen. Die WK jagen Maxi durch den Wald und scheuchen ihn in die Halle, in die Maxi von seinem Vater getragen wird. In der Halle erzählt Maxis Vater ihm, dass er auch immer schweigsam war und dass er bitte jetzt etwas sagen solle, doch Maxi kann noch immer nicht sprechen. Sie schlafen ein und die US schleichen sich langsam an sie heran. Maxi wacht auf und verteidigt brüllend seinen Vater, woraufhin auch die WK aus ihren Verstecken kommen und ihm gratulieren. Doch die Prüfung ist noch nicht vorbei, Maxi muss erst einen Schuss zurückbekommen. Sie spielen in der Halle gegen die US und Maxi gelingt ein scharfer Schuss. Zu Hause sagt Maxis Vater ihm, dass er doch nicht ins Internat muss.

Folge 8: Fabi der schnellste Rechtsaußen der Welt

Die WK trainieren in der Halle. Es ist das letzte Training vor der Hallenturnierqualifikationsrunde. Willi versammelt die Mannschaft um sich und erklärt ihnen, dass Fußballspielen ab jetzt nicht mehr ausreicht: Ab jetzt müssen sie auch zählen, was die WK auch gleich versuchen. Danach will Leon Fabi etwas zeigen. Sie fahren Richtung Graffiti-Burgen, wo sie in eine Höhle kriechen, in der ein altes Flugzeug steht. Nachdem sie das zu ihrem neuen Geheimplatz bestimmt haben, sagt Leon Fabi, dass er nicht wolle, dass sich etwas verändert. Am nächsten Tag fährt Fabi mit seinem neuen Rad zur Halle, wo er erfährt, dass ein Scout der Bayern anwesend sein wird. Die ersten beiden Spiele verlieren sie, bis Willi ihnen einschärft, Schritte zu zählen. Im Finale treffen sie auf die Mannschaft, gegen die sie die Herbstmeisterschaft verloren haben, gewinnen diesmal aber. Fabi wird zum Spieler des Turniers und wird vom Scout zum Training eingeladen, woraufhin Fabi aus der Halle läuft. Er weiß nicht, was er tun soll. Am Weg nach Hause trifft er den Scout erneut, der ihm sagt, dass er ein Schmetterling, während Leon ein Stein sei. In der darauf folgenden Nacht kann Fabi nicht schlafen. Seine Mutter kommt und spricht mit ihm. Sie rät ihm, dass er den WK auf jeden Fall Bescheid sagen sollte, sonst sei es Verrat. Am nächsten Tag geht Fabi mit dem Vorsatz in die Schule, den WK seine Entscheidung mitzuteilen, was er aber doch nicht macht. Er schleicht sich stattdessen heimlich zum Training der Bayern, das gut verläuft. Doch dann bekommt er einen Zettel mit einem schwarzen Punkt und die WK verfolgen ihn. Sie nehmen ihm sein Trikot und seinen Spielervertrag ab. Am nächsten Tag in der Schule ignorieren sie ihn. Beim Training der Bayern erfährt er, dass er drei Wochen Probezeit hat und nicht

beim Hallenturnier mitspielen darf. Er diskutiert mit dem Trainer, was wäre wenn er bei den WK spielen würde. Am ersten Tag des Turniers beobachtet er Juli und Joschka, wie sie zum und vom Turnier kommen, doch er kann an ihren Gesichtern nicht erkennen, wie erfolgreich sie waren. Er schreibt Leon einen Brief und sie treffen einander in ihrem neuen Geheimquartier. Fabi überzeugt ihn, dass er das Hallenturnier mit den WK bestreiten darf. Tags darauf gewinnen sie alle Spiele und stehen im Finale gegen die Bayern. Fabi schießt im Elfmeterschießen den Siegestreffer und erfährt, dass er die Probezeit bei den Bayern bestanden hat. Als er jedoch nach Hause kommt, steht sein Spielervertrag und sein Trikot vor seiner Türe.

Folge 9: Joschka die siebte Kavallerie

Joschka, der jüngste der WK, hat Geburtstag. Er bekommt ein WK-Stoffmonster und ein Fahrrad von seinem Vater, dem LKW Fahrer. Die WK fordern ihn daraufhin zum Rennen, das Joschka nur durch eine Abkürzung gewinnen kann, wie er glaubt. Doch er fällt just im Gebiet des coolen Jugendlichen Wilson Gonzo Gonzales und seiner Bande den Flammenmützen (FM), vom Rad. Sie zerstören sein Stoffmonster, bevor er flüchtet, fordert er Gonzo auf, sein Stofftier in drei Tagen heil zurückzubringen. Er trifft wieder auf die WK, denen er aber davon nichts verrät. Am Abend treffen sie sich auf Camelot und lesen ein Gruselbuch. Joschka hat einen Kassettenrecorder mit Gruselgeräuschen installiert, den Juli entdeckt und Joschka daraufhin durch den Garten jagt. Plötzlich sehen sie das Stoffmonster auf der Treppe, das von Raketen in die Luft geschleudert wird. Die FM kommen und erklären die WK für aufgelöst. Innerhalb von 48 Stunden soll alles verschwunden sein, was mit den WK in Verbindung gebracht wird. Nachdem die FM gegangen sind, erklärt Joschka die Situation. Die WK sind wütend, denn die FM provoziert man nicht. Am nächsten Tag fahren sie zu einem Auswärtsspiel. Als sie sich umziehen wollen, entdecken sie, dass im Koffer keine Trikots mehr sind. Sie treten in Unterhosen an, verlieren aber dadurch die erste Halbzeit haushoch. In der Pause hält Joschka eine Motivationsrede, woraufhin sich die WK mit Schlamm und Lackstift schminken. Sie gewinnen das Spiel und holen sich ihre Trikots, die auf Kreuzen hinter dem Stadion im Wind wehen. Gonzales rappt aus dem Kassettenrecorder, dass Camelot gefallen sei. Tatsächlich: Als sie bei Camelot ankommen, ist es völlig zerstört. Die Schuld dafür geben sie Joschka. Sie laufen weiter zum Teufelstopf, der von den FM belagert wird. Markus und Jojo versuchen die neu installierte Zugbrücke zu rammen, scheitern aber.

Joschka zieht sich zum Weinen zurück, wo er von Willi gefunden wird. Der erklärt ihm, dass er der Gegenspieler von Gonzales ist. Er schickt Joschka durch einen kleinen Tunnel in den Teufelstopf, sagt ihm aber nicht, was er darin machen soll, nachdem er sie gefesselt hat. Die FM schlafen mittlerweile, er fesselt sie und erschrickt sie mit dem Stoffmonster. Wilson und seine Gang kapitulieren. Tags darauf ist das Stadion voller Menschen. Die US verkaufen Snacks, Rabans Cousinen sind Cheerleader, doch das Spiel läuft schlecht. Plötzlich kommen die FM und feuern die WK rappend an, woraufhin die WK Tore schießen. Joschka verhindert den Anschlusstreffer der gegnerischen Mannschaft und sie gewinnen das Spiel, Die FM bitten, ob sie Freunde der WK werden dürfen und bieten sogar an, Camelot zu reparieren.

Folge 10: Malon die Nummer 10

Die WK gewinnen gegen eine Mannschaft und erfahren nach dem Spiel, dass sie eine Chance auf den Meistertitel haben. Am nächsten Morgen wird Marlon von fünf Kieseln, die an sein Fenster geworfen werden, ein Signal dafür, dass die WK sich in Camelot treffen, geweckt. Dort angekommen erzählt Felix, dass es eine Kinderweltmeisterschaft gibt, zu der sie sich qualifizieren können. Am nächsten Morgen läuft Marlon zu seinem besten Freund Rocce, wo sie die gemeinsam gebauten Go-Karts einweihen wollen. Sie machen ein Rennen und Marlon hat einen Unfall. Er wird ins Krankenhaus gebracht und erfährt, dass er nicht mehr spielen wird können, um sein Kreuzband zu schonen. Marlon wirft verbittert die WK, die ihn besuchen, aus dem Krankenzimmer. Einige Wochen später kommt Rocce zu ihm und bittet ihn, seinen Vater zu trainieren. Dessen Vertrag läuft aus und ohne Training wird er nicht verlängert. Marlon lässt Rocce aber abblitzen. Als er zurück ins Krankenzimmer kommt, sitzt Willi in einer Ecke und hält Marlon vor, sich lebendig begraben zu haben. Wenige Tage später kommen Marlons Eltern zu Besuch, die ihm schreckliche Dinge erzählen: Die WK hätten das letzte Spiel verloren und müssten das nächste Spiel gewinnen, um Meister zu werden, allerdings kämen Rocce und Deniz nicht mehr zum Training. In der Nacht kommen die WK ins Krankenhaus und schleusen Marlon heraus. Sie laufen zum Haus des Vereinsarztes der Bayern, der sie schon erwartet. Er sagt Marlon, dass er wieder spielen kann. Zurück im Training spielt er allerdings schlecht. Willi überzeugt Marlon, Rocce zu verzeihen. Als er zu Rocce kommt, ist dessen Vater gerade auf dem Weg, um einen Vertrag mit einem Verein in

der Türkei zu unterschreiben. Die beiden Burschen fahren ihm mit den Go-Karts hinterher und überzeugen Rocces Vater, zwei Wochen zu warten. Die WK überzeugen Willi, Rocces Vater zu trainieren. Dieser baut einen Parcours, den die WK bestreiten, allerdings am letzten Level scheitern. In der nächsten Nacht weckt Rocces Vater Marlon und sie gehen in den Teufelstopf, um das letzte Level zu schaffen. Am nächsten Tag findet ein Freundschaftsspiel der Bayern statt. Marlon wird gebeten, mit ihnen zu spielen und er und Rocces Vater spielen perfekt zusammen und schießen das Siegestor.

Folge 11: Jojo der mit der Sonne tanzt

Bei Markus feiern die WK die Wiedervereinigung von Rocce und Marlon. Jojo wirkt etwas traurig. Als seine Mutter, die Alkoholikerin ist, ihn abholt, schämt er sich und geht hinaus. Sie bittet ihn, ihr zu folgen. Sie wandern durch die Stadt, gehen an einem Restaurant vorbei, wo ihnen Bill einen Sack Essensreste gibt und Jojo neue Fußballschuhe verspricht. Sie gehen weiter zu einer Brücke, unter der Obdachlose leben. Jojos Mutter bittet ihn, sich das genau anzusehen. Dann wandern sie weiter zu einem Parkplatz, wo sie ein Candlelight Dinner vorbereitet hat. Sie bittet ihn, seine Augen zu schließen und als er wieder aufwacht, fährt eine Limousine vor. Die Mutter erklärt ihm, dass er jetzt adoptiert sei. Am nächsten Tag bei der Vorbereitung zur Kinder-WM geht es den WK hervorragend. Sie merken zuerst gar nicht, dass Jojo nicht da ist. Erst am Ende meint Willi, seine Mutter hätte ihn sicher nicht zum Training gelassen. Währenddessen geht es Jojo in seinem neuen Heim sehr gut. Er vergisst die WK und die WM. Am nächsten Tag hat Willi einen neuen Parcours aufgebaut: den Lancelot Test. Sie versuchen sich daran und verletzen sich alle. Willi sagt überraschend, dass er die WK erst wieder trainieren würde, wenn sie eine Mannschaft sind. Am selben Tag besucht Markus Jojo und erzählt ihm die Neuigkeiten. Jojos neuer Bruder Marc sagt, dass sie Jojo nicht zurückbekommen und auch Jojo sagt, er sei jetzt ein anderer. Als Jojo und Marc am nächsten Tag spielen langweilt sich Jojo. Am nächsten Morgen weiß er: Er muss zur WM. Der Butler bringt ihn hin, wo er den WK beim Gewinnen des ersten Matches zusieht. Beim zweiten kann Jojo wieder mitspielen, doch plötzlich kommt sein Adoptivvater ins Stadion und zwingt ihn mitzukommen. Noch im Auto erfährt er, dass die WK verloren haben. Marlon und Leon laufen nach Camelot und blasen das Horn, dem alle folgen: Die US, die FM und Willi kommt mit drei Freunden: Edgar, dem Butler von

Markus, Bill und einem Maskiertem, der den WK befiehlt, ihm zu folgen. Unter dem Obststand gehen sie durch ein Loch und bemerken, dass das Phantom der Obstverkäufer ist. Er hat in seinem Versteck unterschiedliche Maschinen gebaut und die WK beschließen, Marc einen Alptraumtag zu bereiten. Sie terrorisieren Marc, der verängstigt seine Mutter anruft, um ihr mitzuteilen, dass er Jojo nicht mehr wolle. Just wird er am Parkplatz abgesetzt. Jojo will zu seiner Mutter, die gerade einen Job in einem Supermarkt hat. Sie überreicht ihm ein Geschenk: Bill hat ihm die versprochenen Fußballschuhe besorgt.

Folge 12: Rocce der Zauberer

Rocce sieht beim Training für das letzte und entscheidende Spiel der Meisterschaft Krähen, die er für ein böses Omen hält. Jojo muss den Lancelot Test bestehen und muss dabei gegen Rocce antreten. Beim dritten und letzten Versuch schafft Jojo den Test. Am nächsten Tag ist ein fremdes Mädchen im Teufelstopf, das die WK ignoriert. Sie macht einen Balltrick und fährt dann mit ihrem Fahrrad, das einen Superantrieb hat, weg. Die WK sind schockiert und in ihrer Ehre verletzt. Sie gehen nach Hause und verarbeiten das Geschehen. Marlon und Rocce machen ein Rennen mit ihren Go-Karts und fahren die exakt selbe Zeit, was Rocce erneut für ein Omen hält. Tage später gewinnen die WK die erste Halbzeit des entscheidenden Spiels, doch die zweite Hälfte müssen sie gegen den Wind spielen. Der Schiedsrichter, der gleichzeitig der Trainer der anderen Mannschaft ist, ist ihnen gegenüber unfair. Er schickt Markus vom Spielfeld. Das geheimnisvolle Mädchen steht auf dem Hügel neben dem Stadion und sieht den WK zu. Rocce schickt Vanessa ins Tor und sie gewinnen, angespornt von den skeptischen Blicken ihrer Beobachterin. Von der Siegesparty verschwindet Rocce, um das Mädchen zu suchen. Er bedankt sich bei ihr und fragt sie, ob sie den WK beitreten möchte. Sie verneint, weil die WK Kinder seien. Als Rocce zu den WK zurückkommt, stellen sie Rocce. Bei einer Besprechung auf Camelot beschließen sie, das Mädchen zu stalken. Sie sind in den nächsten Tagen freundlich zu ihr und erfahren, dass sie Annika heißt. Sie fordern sie zu einem Rennen, das sie auf Grund ihres schnellen Rades gewinnt. Dann versammelt Willi die WK: Sie haben einen Brief erhalten. Da sie ein Spiel in Unterhosen bestritten haben, wird das Ergebnis annulliert. Sie sind daher mit ihren Gegnern punktegleich und das letzte Spiel muss wiederholt werden. Daraufhin beschließen die WK zu versuchen, Annika in die Mannschaft zu holen. Sie verfolgen sie und sehen sie bei

Ballettstunden. Vanessa fordert sie zum Ballettduell, das sie aber verliert. Rocce fordert sie zum Tanz und sie lädt ihn daraufhin zu einem Treffen. Bei diesem Treffen soll geboxt werden. Zuerst scheint es, als würde Rocce verlieren, dann trifft er sie und die WK laden Annika erneut ein, eine Spielerin zu werden. Am Tag des Spiels kommt sie mit einem Spielerpass und Trikot. Sie gewinnen das Spiel und auf der Siegesfeier küssen sich Rocce und Annika.

Folge 13: Markus der Unbezwingbare

Die WK sitzen im Teufelstopf und klagen, was sie in den Sommerferien mit ihren Eltern machen müssen. Am nächsten Tag wacht Markus auf, als ein Fußball durch die Fensterscheibe fliegt. Er versammelt die WK in Camelot, wo sie die Nachricht, die auf den Ball geschrieben wurde, mit Schrecken lesen: Sie werden von den Biestigen Biestern aus Hamm nicht nur herausgefordert, sondern auch beleidigt. Am 5. August sollen die WK sich in Hamm einem Spiel stellen. Sie diskutieren, was sie machen können und beschließen, dass sie ausreißen und nach Hamm fahren müssen. Die WK teilen sich auf, um von Willis Bande Hilfe zu holen: Billi soll ihnen Geheimverstecke zeigen, der Obsthändler soll ihnen Waffen bauen und Markus geht nach Hause und holt sich von seinem Butler Mut und Proviant. Als sie sich am nächsten Tag treffen stellt sie Willi. Sie hätten seine Bande belogen und ihn nicht eingeweiht, er würde daher nicht mitkommen. Nach etwas Überredung willigt Willi ein, mitzukommen. Markus Butler verspricht, den Eltern Briefe zu schreiben sobald sie weg sind. Sie fahren lautlos in der Nacht bis sie zum ersten Geheimversteck, das sich ihnen nur öffnet, in dem sie im Wald Tanzschritte üben. Via SMS erfährt Markus am nächsten Tag, dass alle Eltern bis auf zwei weggefahren sind. Diese beiden würden Ärger machen. Aus Angst gesucht zu werden, fahren sie immer nur nachts. Das nächste Versteck, eine Mühle, ist nicht mehr so gemütlich und dann beginnt es zu regnen. Markus fordert alle auf zu fluchen, wodurch der Regen verschwindet. Sie finden Schlafplatz in einer Scheune und im Halbschlaf bekommt Markus eine SMS. Am nächsten Morgen kreist ein Hubschrauber über der Scheune und sie fürchten schon, entdeckt worden zu sein, bis Markus die SMS liest: Alles sei in Ordnung, sie würden nicht gesucht werden. In ihrem nächsten Versteck können sie endlich wieder Fußball spielen. Sie werden von zwei „Piratenbräuten“ dabei beobachtet, wie sie Squashfußball spielen. Als sie in Hamm ankommen, sieht alles aus, wie zuhause. Sie schlagen auf einer Wiese Lager auf und werden daraufhin von einer Bande Mädchen

gefangen genommen. Diese erklären, nachdem die Mädchen sie in ein Bergwerk geschleppt haben, die Biestigen Biester hätten sie beauftragt, die WK zu kidnappen, damit sie nicht zum Treffpunkt kämen. Als Markus sich in eine Ecke zurückzieht, werden die WK mit einem Netz gefangen. Sie diskutieren, wer ihnen helfen könne, als plötzlich eine komische Gestalt auftaucht. Diese Gestalt scheint sich mit ihnen zu verbünden, gibt den Biestigen Biestern aber dann ihre Waffen. Als diese nach hinten losgehen ist klar, auf welcher Seite die Gestalt steht. Die WK machen sich auf den Weg zum Austragungsort, ein Wasserturm. Die Trainerin erklärt ihnen, alle Bücher über sie gelesen zu haben und dann die Spielregeln. Das Match ist ausgewogen, in der Pause steht es 0:1. Markus bittet ein Mädchen um ihr Fahrrad um Willi zu holen. Dieser ist betrunken, willigt aber dann doch ein mitzukommen. In der zweiten Hälfte schaffen die WK den Ausgleich, es kommt zum Elfmeterschießen. Markus und die Torfrau sind die letzten, beide verschießen und das Spiel ist unentschieden. Die WK rasten sich auf der Wiese aus, als die Biester einen Wasserangriff starten. Sie haben eine wilde Wasserschlacht, feiern gemeinsam ihr gelungenes Spiel und laden die Biester zum Rückspiel nach Grünwald ein.

IV.2. Inhaltsangaben „Die Spiderwick Geheimnisse“

Zyklus 1

Folge 1: Eine unglaubliche Entdeckung

Die Familie Grace, bestehend aus den Zwillingen Simon und Jared, ihrer Schwester Mallory und ihrer Mutter, kommt in ihrem neuen Zuhause an. Es gehörte einmal Tante Lucinda, die jetzt in einer Nervenheilanstalt ist, weil sie keine Nahrung zu sich nimmt. Am Abend des Einzugs hören sie Geräusche in der Wand. In der ersten Nacht können die Kinder nicht schlafen. Sie machen sich auf Entdeckungsreise. Mallory schlägt die Wand ein, hinter der sie Geräusche hört. Dahinter ist ein Nest, das sie ausräumen. Die Kinder entdecken einen Speiseaufzug, in den Jared klettert. Die beiden anderen ziehen ihn hoch. Als er aussteigt ist er in einer Bibliothek. Jared findet ein Gedicht und eine Botschaft im Staub. Während dessen erwischt die Mutter Simon und Mallory und schickt sie zu Bett. Als Mallory Jared aus dem Speiseaufzug befreit, erwischt sie die Mutter erneut in einem Augenblick, als es

so aussieht, als würden sich die beiden streiten. Simon versichert Jared, dass er ihm glaube, was er behauptet am Dachboden gesehen zu haben.

Am nächsten Morgen sind Mallorys Haare an ihr Bett geknotet. Jared wird verdächtigt. Später versucht Jared aus dem Gedicht schlau zu werden. Er geht unters Dach und findet eine Truhe, in der er ein Buch über Elfen findet: „Arthur Spiderwicks Handbuch für die fantastische Welt um dich herum“. Als er das Buch seiner Schwester zeigt, meint diese, es sei ein Märchenbuch. Am Esstisch erkundigt sich Jared nach Arthur, den Mom nicht kennt. Sie meint aber, Spiderwick sei der Mädchenname von Tante Lucinda gewesen. Später recherchieren Jared und Simon im Buch und finden heraus, dass die Streiche von einem Irrwicht sein könnten. In der Nacht will Jason mit Hilfe kleiner Fußspuren beweisen, dass nicht er die Streiche gespielt hat. Allerdings wird er am Weg nach unten von seiner Mutter ertappt. Als am nächsten Morgen die Küche völlig verwüstet ist und Simons Mäuse und Kaulquappen fehlen, fällt der Verdacht auf Jared. Dieser findet zwar Fußspuren, die seine Unschuld beweisen würden, er kommt aber nicht dazu, sie seiner Mutter zu zeigen. Beim Hinausbringen des Mülls entdeckt er das zerstörte Nest. Er kommt auf die Idee, dass das Wesen böse gemacht haben könnte und baut ein neues Nest. Um das in die geheime Kammer zu bringen braucht er allerdings die Hilfe seiner Geschwister. Gemeinsam und versöhnt finden sie einen neuen Eingang in die Kammer und hängen das neue Haus für den Irrwicht auf und hinterlegen einen Brief. Eine Woche später gehen sie erneut hinauf und finden statt des Briefes ein Wichtelmännchen namens Thimbletack, das die Mäuse hat. Er warnt die Kinder vor dem Buch und verschwindet. Langsam wird ihnen klar, dass das erst der Anfang gewesen sein könnte.

Folge 2 – Gefährliche Suche

Jared kommt von der Schule nach Hause. Er ist frustriert, weil er nachsitzen muss. Er geht in die Bibliothek, wo Thimbletack ihn vor Problemen warnt. Sie hätten unrechtmäßig das Buch behalten. Jared beobachtet durch das Fenster Simon, der plötzlich in einen Kampf mit einem unsichtbaren Gegner verwickelt und in den Wald geschleppt wird. Thimbletack erklärt ihm, dass er mit Kobolden kämpft, die von Menschen nicht gesehen werden können, sofern diese nicht das zweite Gesicht haben. Jared informiert sich schnell im Buch über das zweite Gesicht: Rote Haare. Als

siebenter Sohn eines siebenten Sohnes geboren werden. Elfenbadewasser und ein Stein mit Loch sind die Möglichkeiten ein solches zu bekommen. Jared holt Mallory zu Hilfe, die skeptisch ist. Sie folgt Jared dennoch ins Kutscherhaus und sucht mit ihm den Stein. Dort finden sie einen Zeitungsausschnitt, der über das Verschwinden von Arthurs Bruder vor über 100 Jahren. Als Thimbletack den Stein findet, entreißt Jared ihm diesen gewaltsam. Zu zweit kämpfen sie mit den Kobolden, die sie jetzt sehen können. Nach ihrem Sieg gehen sie auf die Suche nach Simon im Wald. Sie sehen Elfen in freier Wildbahn und treffen auf einen Troll, ein zwielichtiges Wesen, das im Bach lebt. Tiefer im Wald finden sie das Lager der Kobolde. Simon sitzt in einem der vielen Käfige, die an den Ästen aufgehängt sind. Jared klettert auf einen Baum, wo er ein weiteres gefangenes Wesen entdeckt. Hogsqueal, ein grüner Kobold, erpresst Jared ihn auch zu befreien. Zum Vertrauensbeweis spuckt Hogsqueal Jared ins Gesicht: Dadurch bekommt er das zweite Gesicht. Jared lässt Hogsqueal frei, nachdem er Simon befreit hat. Gemeinsam helfen sie sich durch jeweiliges Ablenken der Kobolde bei der Flucht. Die Kinder laufen zum Bach, wo die Kobolde dem Troll in die Arme laufen. Simon artikuliert, dass er die von den Kobolden gefangenen Tiere retten will. Tatsächlich gehen sie zurück und finden Hogsqueal und einen verletzten Greif. Nachdem auch Mallory das zweite Gesicht bekommt, nehmen sie den Greif mit ins Kutschhaus. Als sie zurück ins Haus kommen ist ihre Mutter erleichtert, aber wütend. Jared geht auf sein Zimmer, in dem er ein völlig verwüstetes Bett vorfindet. Mallory meint, sie hätte ihn gewarnt, Thimbletack den Stein so zu entreißen.

Folge 3 – Im Bann der Elfen

Jared wird noch immer von Thimbletack mit Streichen getriezt. Mallory findet, dass sie das Buch zurückgeben sollten. Sie haben so viele unbeantwortete Fragen, dass sie auf die Idee kommen, Tante Lucinda zu besuchen. Ihre Mutter bringt sie in die Nervenheilanstalt, wo sich Lucinda befindet, weil sie nicht isst. Die Krankenschwester bittet die Mutter auf ein Vier-Augen-Gespräch auf den Gang. Sobald die Erwachsenen außer Hörweite sind, fragt Lucinda was passiert sei. Nach dem Bericht gibt sie den Kindern Murmeln für Thimbletack. Sie erzählt, dass Arthur sie verlassen hätte und dass sie einmal eine Gabe von Elfen genommen hätte und ihr seitdem weltliches Essen nicht mehr schmeckte. Sie erzählt, dass Wesen sie gequält hätten, um an das Buch zu kommen und dass die Kinder sofort ausziehen müssten,

wenn sie das Buch hätten. Jared will ihr daraufhin das Handbuch zeigen, aber Thimbletack hat es gegen ein Kochbuch ausgetauscht.

Am Weg zurück diskutieren sie darüber, dass Arthur vielleicht gar nicht tot ist, sondern von Elfen gefangen wurde. Zu Hause suchen sie das Buch und finden stattdessen eine Karte, auf der eine geheimnisvolle Notiz geschrieben steht. Sie folgen der Karte in den Wald. Dort sind sie Irrgras ausgesetzt, das ihre Orientierung verwirrt, solange sie ihre Pullover nicht links anhaben. Dann treffen sie auf Phooka, einen Getaltenwandler, der ihnen die richtige Richtung weist. Als sie auf eine Lichtung kommen, werden sie plötzlich eingesperrt. Elfen konfrontieren sie, weil sie das Buch wollen. Ihrer Meinung nach kann man Menschen nicht trauen. Vom Elfenanführer erfahren sie, dass die Kobolde die von den Menschen zerstörte Welt lieben. Er klärt das Missverständnis auf, dass die Elfen die Kobolde auf die Kinder gehetzt hätten. Es war Mulgarath, der selbst das Wissen von Arthur besitzen will. Als Jared gesteht, dass er das Buch nicht habe, kommt es zu einem Streit in dem der Elf erklärt, Elfen würden ihre Versprechungen halten und Jared von Bäumen gefangen halten lässt. Daraufhin betreiben Jared und Simon ein Verwechslungsspiel, sodass die Elfen versprechen Jared loszulassen. Die drei fliehen von der Lichtung und treffen am Rückweg auf Phooka, der ihnen erklärt, dass sie nicht weit von Arthur weg gewesen seien. Zurück zuhause meint Mallory, dass sie das Buch, sollten sie es wieder finden, behalten wolle. Sie wolle nicht länger herumgeschupst werden.

Folge 4 – Der Eisene Baum

Die Familie fährt gemeinsam auf dem Weg zum Fechtturnier von Mallory in die Schule an einem alten Steinbruch vorbei. Während des Turniers sieht Jared ein Mädchen, das in Mallorys Sporttasche wühlt, als er versucht zu ihr zu gehen, lässt sie der Trainer nicht durch. Plötzlich sieht Jared einen Jungen, der aussieht wie er, aber nicht Simon ist. Sie treffen am Schulgang aufeinander, wo Jared ihn mit dem Messer bedroht, woraufhin sich Nicht-Jared zu einem weinenden Jungen verwandelt. Er wird vom Direktor mit dem Messer erwischt und die Mutter wird in die Direktion zitiert. Als sie wiederkommt, ist Mallory verschwunden. Sie suchen sie am Schulgelände, können sie aber nicht finden, sondern finden stattdessen ihre Medaille, auf der HANDEL geschrieben steht. Sie kombinieren, dass sie zum Steinbruch müssen, wo Zwerge leben. Unten im Steinbruch angekommen finden sie ein Rätsel, das Simon

lösen kann. Sie fallen in einen Spalt und werden von Zwergen gefangen genommen und zum König gebracht. Unter der Erde ist alles aus Metall und damit unsterblich. Beim König wird Mallory in einem Glassarg hereingeführt. Sie können den König zu einem Tausch Schwester gegen (falsches) Buch überreden, vergessen aber, sich selbst in diesen Tausch miteinzuschließen. Sie werden in einen Käfig geworfen. Der Erbauer und Wächter des Käfigs gibt mit ihm an und sie können ihm den Schlüssel entwenden. Sie befreien Mallory, die in Trance ist, und fliehen. In den Wirren des Bergwerks treffen sie auf Klopfer, ein Wesen, das Steinen zuhört. Sie finden mit seiner Hilfe weiter, werden aber bald von Metallhunden eingeholt. Simon, der gut mit Tieren ist, kann sie allerdings beruhigen. Sie finden den Ausgang und beobachten vom Rand des Steinbruchs die Begegnung zwischen Mulgarath und den Zwergen. Mulgarath führt einen geheimnisvollen Gefangenen mit sich, der den Kindern bekannt vorkommt. Sie erkennen, dass Mulgarath der Gestaltenwandler in der Schule war. Der Zwergenkönig gibt Mulgarath das falsche Handbuch, woraufhin dieser die Zwerge töten lässt, denn er hat das richtige Buch gefunden, was die Kinder mit Grausen zur Kenntnis nehmen. Mit dem Vorhaben, ihre Mutter in das Geschehen einzubinden, machen sie sich auf den Weg nach Hause.

Folge 5 – Die Rache der Kobolde

Die Kinder schleppen sich erschöpft nach Hause. Sie finden ihr Haus verwüstet zurückgelassen, von ihrer Mutter keine Spur. Thimbletack sitzt inmitten des Chaos und berichtet traurig, dass ihre Mutter von Kobolden entführt wurde. Die Kinder erkennen, dass sie der geheimnisvolle Gefangene Mulgaraths im Steinbruch war. Er gibt sich die Schuld an der Misere, weil es seine Pflicht gewesen wäre, die Menschen zu schützen. Sie laufen aufs Dach, wo der Greif einen Kobold in die Enge treibt, den die Kinder gleich als Hogsqueal erkennen. Dieser gesteht, dass er mit der Horde mitgezogen sei. Bedroht durch den Drachen, erzählt Hogsqueal, dass die Kbolde die Mutter wahrscheinlich zu Mulgaraths Höhle an der Müllkippe am Stadtrand verschleppt haben. Die Kinder versuchen einen Plan zu schmieden, was sich ohne die Informationen des Handbuchs als schwierig herausstellt. Jared schlägt vor, die Elfen zu bitten, mit Arthur sprechen zu dürfen. Er geht von Thimbletack begleitet auf die Wiese und trifft eine grünäugige Elfe, die vorerst abweisend ist. Erst, als Thimbletack gesteht, dass er das Buch hatte, es jetzt aber im Besitz von Mulgarath sei und nach

dem Versprechen Jareds, das Buch nach bestandenerm Abenteuer den Elfen zu geben, erlaubt sie Jared, kurz mit Arthur zu sprechen. Arthur, der nicht weiß, dass er so lange verschwunden war, erzählt, Mulgarath sei eitel und hätte einen Hang zur Prahlerei. Als die Zeit abgelaufen ist, holen Simon und Mallory Jared mit dem Drachen ab. Sie haben einen Plan ausgeheckt: Hogsqueal führt Jared und Mallory gefangen in die Müllhalde und übergibt sie den Kobolden. Diese ketten sie an einem verschrotteten Auto fest. Mallory und Jared beobachten die Kobolde, wie sie Salamander ins Feuer werfen, die aber nicht verbrennen, sondern in der Glut sitzen bleiben. Als die Gefangenen von einem Kobold bedroht werden, nützt Mallory ihre Chance, den gelockerten Knoten zu durchtrennen und gegen den Kobold zu kämpfen. Auch Jared kann sich befreien und mit Hilfe von Simon auf dem Greif kämpfen sie sich Richtung Mulgaraths Palast. Plötzlich erkennt Jared, dass die feuerfesten Salamander, die überall kriechen, Babydrachen sind. Es entbrennt ein Kampf, dem sie entkommen und weiter Richtung Palast laufen, der völlig unbewacht und still ist, weshalb die Kinder eine Falle vermuten. In einem Saal finden sie nicht nur ihre bewusstlose Mutter, sondern auch ihren Vater gefesselt. Sie erzählen ihm alles, doch als er sagt, dass er sich wünsche, dass sie ab jetzt wieder zusammen leben, erkennt Jared, dass das nicht sein Vater, sondern Mulgarath ist. Er hat Mallory und Simon gefangen und schlägt Jared einen Tausch vor: Weil Jared sich an den Inhalt des Buches – zumindest teilweise – erinnern kann will Mulgarath sein Leben gegen das der anderen tauschen. Während Jared Mulgarath Gelegenheit zum Prahlen gibt, schleicht Thimbletack zu ihm und kettet Mallory und Simon fest. Als er versucht, Mulgarath eine Kette anzulegen, wird er erwischt. Mulgarath wirft die Geschwister über das Geländer. Jared gelingt es, Mulgarath ebenfalls zum Geländer zu zerren. Als das Monster in die Tiefe stürzt, verwandelt es sich in einen Vogel. Plötzlich schießt Hogsqueal wie aus dem Nichts auf den Vogel zu und frisst ihn auf.

Epilog: Drei Wochen später sitzen die Geschwister mit der aus der Nervenheilanstalt entlassenen Tante Lucinda in der Bibliothek, als ein Blatt hereingeweht wird. Auf diesem steht die Aufforderung, den Elfen wie vereinbart das Buch zu geben. Gemeinsam geht die Familie zum Hain. Dort meinen die Elfen, dass Jared das Buch behalten könne, weil er sein Versprechen gehalten hätte. Darüber hinaus erfüllen sie den Kindern einen Wunsch. Diese wünschen sich, dass Arthur sich aussuchen könne, ob er die Welt der Elfen verlasse oder dort bleiben wolle. Die Elfen

warnen, dass Arthur beim Betreten der echten Welt zu Staub zerfallen würde, aber befreien Arthur. Vereint mit der Tochter zerfällt er zu Staub.

Zyklus 2

Folge 6 – Das Lied der Nixe

Nick Vargas aus Florida bekommt eine neue Stiefschwester, Laurie. Beim ersten Gespräch in Lauries Zimmer, findet Nick einen Nachdruck von Arthur Spiderwicks Handbuch. Gemeinsam gehen sie auf Erkundungsreise ins nahe gelegene Biotop, wobei Nick nicht überzeugt von der Echtheit der Spiderwick-Beobachtungen ist. In der Wiese findet er ein vierblättriges Kleeblatt. Später sieht er vom Haus aus in der Wiese ein Wesen. Überstürzt zeigt er es seiner neuen Schwester, die aber kein Wesen sehen kann und daher glaubt, er würde sich über sie lustig machen. Nachdem er ihr von dem Kleeblatt erzählt, klärt sie ihn auf, dass ihm dieses das zweite Gesicht gibt. Gemeinsam und ausgestattet mit einer Schubkarre gehen sie in den Regen und tragen die Nixe zurück in den See. Wenige Tage später gehen sie zurück zum See, wo sich die Nixe dankbar zeigt und Nick das zweite Gesicht gibt, indem sie ihn in Nixenwasser taucht. Taloa, die Nixe, erzählt, dass sie sieben Schwestern gewesen wären. Am nächsten Tag, auf der Suche nach Taloas Schwestern, fahren sie durch verbrannte Landschaften und finden drei verbrannte Nixen. Sie entdecken einen Riesen, der, um Feuer zu schlucken, Salamander isst. Angezogen vom Lied der Nixe bewegt der Riese sich zum See, wo er erstarrt das Lied hört. Allerdings kann die Nixe nicht ewig singen. Laurie hat die Idee, zur Signierstunde des Buches mit den AutorInnen zu gehen, um von ihnen Hilfe zu bekommen. Diese Signierstunde ist allerdings in Orlando und sie brauchen einen Fahrer. Sie bitten Nicks älteren Bruder Julian, der sich schlussendlich überzeugen lässt. Nach der Lesung ist eine Fragestunde, bei der Nick gesteht, ein Problem mit einem Riesen zu haben, was von allen Seiten belächelt wird. Laurie entdeckt die Zwillinge Jared und Simon im Publikum. Diese versprechen zu helfen, nachdem sie überzeugt wurden, dass es sich nicht um ein erfundenes Problem handelt. Sie versprechen, zu recherchieren und die Varga Geschwister bekommen eine Telefonnummer. Am nächsten Tag erfahren Nick und Laurie, dass Arthur mit einem Forscher in der Nähe ihres Wohnorts korrespondiert hat. Sie vereinbaren ein Treffen bei dessen Haus. Dort angekommen werden die Varga Geschwister von Irrlichtern getrennt, von Jared aber wieder

gerettet. Im Haus finden sie die Pläne zu einer Riesenfalle. Jared, der die Zeichnungen einfach einsteckt, entpuppt sich als wenig hilfsbereit. Zurück beim See, töten sie den Riesen mit der Falle. Als sie damit fertig sind, tritt Black Jack, der alte Forscher, auf sie zu. Er erklärt ihnen, dass Riesen wie Heuschrecken sind, und man sie alle töten müsse.

Folge 7 – Die Rückkehr der Riesen

In den Sommerferien nehmen Nick und seine Stiefschwester Laurie Nachhilfe bei Black Jack im Riesentöten. Eines Abends kommt Jack und nimmt die beiden mit in einen Wald, wo sich zwei Riesen bekämpfen. Dort wird Jack verletzt. Zurück zuhause wartet Nicks großer Bruder Jules auf sie, um ihnen ein Alibi zu verschaffen. Als Dank schenkt Laurie ihm ein Amulett. Am nächsten Tag in der Früh fängt Nick ein Wesen, das sie vorerst Stachelgras nennen, es kaut gerade auf einem Zettel herum, den sie mühsam entziffern können. Er stammt von Taloa und sagt: „Ich suche alleine nach meinen Schwestern. Ihr werdet es bereuen“. Am selben Tag riecht Nick Rauch. Er läuft gemeinsam mit Laurie aus dem Haus, wo sie sehen, dass sich zwei Riesen mit Feuer bekämpfen und dabei das Haus zerstören. Jules fährt mit dem Wagen vor und flieht mit ihnen. Er ist panisch und verwirrt, weil er die Riesen und Stichgras sehen kann. Es zeigt sich, dass im Amulett von Laurie ein vierblättriges Kleeblatt eingearbeitet ist, das Jules das zweite Gesicht verschafft. Weil das Haus zerstört ist, zieht die Familie in ein Hotel. Die drei beschließen, Jack um Hilfe zu bitten, doch Jack wird von seinem Sohn abgeholt und kann ihnen nicht mehr helfen. Am Abend recherchiert Nick und findet die Geschichte vom Rattenfänger von Hameln, aber da Taloa weggeschwommen ist, sieht er keine Möglichkeit, die Riesen anzulocken. Am nächsten Tag, bei einem Besuch im zerstörten Haus findet Nick ein selbst gebasteltes Wikingerboot, das er als Andenken mitnimmt. Am Abend fahren Nick, Laurie, Jules und Jules' Freundin Cindy, die eingeweiht wurde, zum Surferstrand, weil Jules dort eine Nixe gesehen haben will. Die gerufenen Meerjungfrauen sind nicht besonders hilfsbereit. Sie nehmen Jules in Gefangenschaft und verlangen, dass die Kinder ihnen einen Fisch zeigen, den sie noch nie gesehen haben. Diese Aufgabe können sie mit Hilfe des Salzwasseraquariums von Cindys Vater lösen. Die Nixen singen wie versprochen, allerdings nur kurz. Nick, der den Wesen von Anfang an nicht getraut hat, nimmt den Gesang jedoch auf. Stichgras hilft ihnen dabei, eine Route zu planen

und sie fahren mit Lautsprechern auf dem Autodach Richtung Meer, in das sie die Riesen mit Hilfe des Wikingerboots locken. Erfreut, die Gefahr von Zerstörung gebannt zu haben, kehren die Kinder zurück zum Hotel. Dort angekommen finden sie die Grace Geschwister vor, die ihnen offenbaren, dass die Riesen aufgewacht sind, um die Welt vor etwas noch Schlimmeren zu schützen. Die Varga Geschwister haben diesen Kreislauf nun durchbrochen.

Die dritte Folge des zweiten Zyklus erscheint im Herbst 2009.

IV.3. Bibliographie

IV.3.1. Primärliteratur

Anm.: Die Primärliteratur ist in erster Ordnung nach Autor, in zweiter jedoch nicht nach Jahreszahl, sondern nach Bandnummer sortiert.

Black, Holly u. Tony DiTerlizzi (2004): Eine unglaubliche Entdeckung. Die Spiderwick-Geheimnisse, Bd. 1, München: cbj. (= SW 1)

Black, Holly u. Tony DiTerlizzi (2004): Gefährliche Suche. Die Spiderwick-Geheimnisse, Bd. 2, München: cbj. (= SW 2)

Black, Holly u. Tony DiTerlizzi (2005): Im Bann der Elfen. Die Spiderwick-Geheimnisse, Bd. 3, München: cbj. (= SW 3)

Black, Holly u. Tony DiTerlizzi (2005): Der eiserne Baum. Die Spiderwick-Geheimnisse, Bd. 4, München: cbj. (= SW 4)

Black, Holly u. Tony DiTerlizzi (2005): Die Rache der Kobolde. Die Spiderwick-Geheimnisse, Bd. 5, München: cbj. (= SW 5)

Black, Holly u. Tony DiTerlizzi (2007): Das Lied der Nixe. Die Spiderwick-Geheimnisse, Bd. 6, München: cbj. (= SW 6)

Black, Holly u. Tony DiTerlizzi (2008): Die Rückkehr der Riesen. Die Spiderwick-Geheimnisse, Bd. 7, München: cbj. (= SW 7)

Brezina, Thomas (1994): Rätsel um das Schneemonster. Die Knickerbocker-Bande Bd. 1. 2. Auflage, Wien: C. Bertelsmann Verlag, (= KB 1)

Brezina, Thomas (1990): Das Phantom der Schule. Die Knicker-Bockerbande, Bd. 6. Wien: Breitschopf (=KB 6)

Brezina, Thomas (1997): Das Phantom der Schule spukt weiter. Die Knickerbocker-Bande, Bd. 47, Wien: Breitschopf. (= KB 47)

Lindgren, Astrid (1992): Pippi Langstrumpf. Hamburg: Oetinger.

Lofting, Hugh (2005): Dr. Dolittle und seine Tiere. SZ Junge Bibliothek Bd.14

Masanek, Joachim (2008): Leon der Slalomdribbler. Die Wilden Fußballkerle, Bd. 1, 17. Auflage, München: dtv. (= WK 1)

Masanek, Joachim (2008): Felix der Wirbelwind. Die Wilden Fußballkerle, Bd. 2, 13. Auflage, München: dtv. (= WK 2)

Masanek, Joachim (2008): Vanessa die Unerschrockene. Die Wilden Fußballkerle, Bd. 3, 11. Auflage, München: dtv. (= WK 3)

- Masannek, Joachim (2008): Juli die Viererkette. Die Wilden Fußballkerle, Bd. 4, 7. Auflage, München: dtv. (= WK 4)
- Masannek, Joachim (2008): Deniz die Lokomotive. Die Wilden Fußballkerle, Bd. 5, 6. Auflage, München: dtv. (= WK 5)
- Masannek, Joachim (2006): Raban der Held. Die Wilden Fußballkerle, Bd. 6, 5. Auflage, München: dtv. (= WK 6)
- Masannek, Joachim (2007): Maxi „Tippkick“ Maximilian. Die Wilden Fußballkerle, Bd. 1, 6. Auflage, München: dtv. (= WK 7)
- Masannek, Joachim (2006): Fabi der schnellste Rechtsaußen der Welt. Die Wilden Fußballkerle, Bd. 8, 5. Auflage, München: dtv. (= WK 8)
- Masannek, Joachim (2007): Joschka die siebte Kavallerie. Die Wilden Fußballkerle, Bd. 9, 2. Auflage, München: dtv. (= WK 9)
- Masannek, Joachim (2008): Marlon die Nummer 10. Die Wilden Fußballkerle, Bd. 10, 3. Auflage, München: dtv. (= WK 10)
- Masannek, Joachim (2007): Jojo der mit der Sonne tanzt. Die Wilden Fußballkerle, Bd. 11, 2. Auflage, München: dtv. (= WK 11)
- Masannek, Joachim (2007): Rocce der Zauberer. Die Wilden Fußballkerle, Bd. 12, 1. Auflage, München: dtv. (= WK 12)
- Masannek, Joachim (2008): Markus der Unbezwingbare. Die Wilden Fußballkerle, Bd. 13, 1. Auflage, München: dtv. (= WK 13)
- Rowling, Joanne K. (2007): Harry Potter und der Orden des Phönix. Hamburg: Carlsen. (=HP 5)
- Rowling, Joanne K. (2005): Harry Potter und der Halbblutprinz. Hamburg: Carlsen. (=HP 6)
- Schneider, Marianne (2003): Pinocchio. Die Geschichte eines Hampelmanns. Zweisprachige Ausgabe. München: Schirmer/Mosel.

IV.3.2. Sekundärliteratur

- Abbott, H. Porter (2002): The Cambridge Introduction to Narrative. Cambridge: University Press.
- Abbot, H. Porter (2007): Story, plot, and narration. In: Herman, David (Hg.): The Cambridge Companion to Narrative. Cambridge: University Press.

- Anesko, Michael (1991): What was an Author? In: American Literary History, Vol. 3. Oxford: University Press.
- Bachleitner, Norbert (1999): Kleine Geschichte des deutschen Feuilletonromans. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Bal, Mieke (1997): Narratology. Toronto: University of Toronto Press.
- Barthes, Roland (1968): Der Tod des Autors. In: Jannidis, et.al. (2000): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam.
- Bleicher, Joan (2007): Serie, In: Brudorf, Dieter; Fassbinder, Christoph; Moennighoff Burkhard (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Weimar: Metzler. 3. Aufl.
- Bräunlein, Peter (2007): Immer am Ball bleiben: „Die wilden Fußballkerle" beweisen: Es gibt lesende Jungs. Doch der kommerzielle Erfolg der Serie verdeckt einige Schattenseiten, die bessere Fußballromane nicht haben. In: JuLit; 33 (2007) Heft 1; S. 10-16
- Brendan Sinclair (2007). „Sierra snares Spiderwick Chronicles". GameSpot. (http://www.gamespot.com/pc/adventure/thespiderwickchronicles/news_6176472.html, 11.9.2008)
- Brezina, Thomas (n.d.) Die Knickerbocker-Bande (<http://www.thomasbrezina.com/buecher-serien/serie/die-knickerbocker-bande/?sid=79bc1ec96eea3b1834c35f5bbe590494>, 9.7.2008)
- Der Brockhaus Literatur (2007): Mannheim: Brockhaus. 3. Auflage.
- Brosnahan, Tom (n.d.): Author as a brand name. (<http://www.writerswebsiteplanner.com/book/guidebooks/Branding.html>, 9.7.2008)
- Brück, Ingrid (2002): Fernsehserie. In: Schanze, Helmut (Hg.): Metzler Lexikon Medientheorie Medienwissenschaft. Stuttgart: Metzler.
- Culler, Jonathan (1981): The pursuit of signs. Semiotics. Literature. Deconstruction. London: Routledge & Kegan.
- Demoor, Marysa (2004): Marketing the Author. New York: palgrave.
- DeLaurentis, Teresa (1972): Review. In: MLN Vol. 87, The Italian Issue. Baltimore: John Hopkins University Press. (<http://www.jstor.org/stable/2907723>, 16.6.2008)
- Dick, Ulrike (K.D.): Die Wilden Fußballkerle, Pressematerial. (http://kunden.common-digital.de/baumhaus/upload/Pressematerial_Downloaddatei_DWFK%20Pressematerial_24_08.pdf, 8.3.2009)

- DiTerlizzi, Tony, 2007. (More questions answered by Tony D.
(<http://blog.spiderwick.com/> 2. 10. 2008)
- Duden (2007): Deutsches Universalwörterbuch. 6. Auflage. Mannheim: Dudenverlag.
- Duden (2002): Das Bedeutungswörterbuch. Mannheim: Dudenverlag, 3. Aufl.
- Duphorn, Andrea (2004): Alles Fußball! : Joachim Masannek und seine Erfolgsserie Die Wilden Fußballkerle. In: Bulletin Jugend & Literatur ; 35 (2004) Heft 6 ; S. 12-14
- Epstein, Alex (2008) : Pilot, Premise Pilot, Backdoor Pilot.
(<http://complicationsensue.blogspot.com/2008/06/pilot-premise-pilot-backdoor-pilot.htm>, 18. 6. 2008)
- Ewers, Hans-Heino (2004): Die Göttersagen der Gegenwart. In: 1000 und 1 Buch. Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur. TV_Buch_Serie. Nr. 2/2004.
- Ewers, Hans-Heino (2000): Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Eymer, Wilfrid (1997): Eymers Pseudonymen Lexikon. Realnamen und Pseudonyme in der deutschen Literatur. Bonn: Kirschbaum.
- Foucault, Michel (1969): Was ist ein Autor?. In: Jannidis, et.al. (2000): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam.
- Fuxjäger, Anton (2002): Deadline/Time Lock/Ticking Clock und Last Minute Rescue. Zur Dramaturgie von Fristen und Zeitdruck im populären Film. Wien: Dissertation.
- Gernot, Gerard (1970): Analyse structurelle de Pinocchio. In: Quaderni della Fondazione Nazionale „Carlo Collodi“, No. 5.
- Giesenfeld, Günther (1994): Serialität als Erzählstrategie in der Literatur. In: ders. (Hg.): Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Zürich: Olms-Weidmann.
- Gohlis, Tobias (2003): Neue Krimis. In: Die Zeit.
(http://www.zeit.de/2003/24/Krystyna_Kuhn_Die_vierte_Tocht, 7.7.2008)
- Greenwald, Marilyn (2004): The Secret of the Hardy Boys. Columbus: Ohio University Press.
- Grimm, Gunter E. (2007): Kolportageroman. In: Brudorf, Dieter; Fassbinder, Christoph; Moennighoff Burkhard (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Weimar: Metzler. 3. Aufl.
- Habicht, Werner; Lange, Wolf-Dieter et. al. (1995): Der Literatur Brockhaus. Mannheim: B.I.-Taschenbuchverlag, 8 Bde.

- Hasubek, Peter (2007): *Finis coronat opus. Studien zur Typologie des Romanschlusses am Beispiel von Romanen des 20. Jahrhunderts.* Frankfurt: Peter Lang Verlag.
- Hediger, Vinzenz (2002): Filmserie. In: Schanze, Helmut (Hg.): *Metzler Lexikon Medientheorie Medienwissenschaft.* Stuttgart: Metzler.
- Henckmann, Gisela (2007): Zyklus. In: Brudorf, Dieter; Fassbinder, Christoph; Moennighoff Burkhard (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur.* Weimar: Metzler. 3. Aufl.
- Hickethier, Knut (1991): *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens.* Lüneburg: n/a.
- Hurrellmann, Bettina (1995): *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur.* Frankfurt: Fischer.
- Jagnow, Bjørn (2005): *Marketing für Autoren.* München: Uschtrin.
- Just, Johanna (2005): *Von der Schulbank ins Bücherregal.*
(http://www.presseportal.de/pm/33603/715565/ravensburger_buchverlag, 9.12.2008)
- K.A. (2008). *The Wyrn King.*
(<http://www.simonsays.com/content/book.cfm?tab=1&pid=652789&er=9780689871337>, 9.12.2008)
- K.A. (2008): *Die Wahre Geschichte.*
(<http://www.wildefussballkerle.de/index.php?id=313>, 19.8.2008)
- K.A. (N.D.): *Hanni und Nanni.* (<http://www.schneiderbuch.de/67.jsp> 3.7.2008) bzw.
(http://www.schneiderbuch.de/index.php/cat/C217_Hanni%20und%20Nanni.html?view=reihenintro, 9.12.2008)
- K.A. (2008): *Interview mit Joachim Masannek.*
(<http://www.wildefussballkerle.de/index.php?id=445>, 19.8.2008)
- K.A. (2008): *Kinofilm 1. Story.* (<http://www.wildefussballkerle.de/index.php?id=50>, 19.8.2008)
- K.A. (2008): *Kinofilm 2. Story.* (<http://www.wildefussballkerle.de/index.php?id=55>, 19.8.2008)
- K.A. (2008): *Kinofilm 3. Story.* (<http://www.wildefussballkerle.de/index.php?id=231>, 19.8.2008)
- K.A. (2008): *Release dates for: Die Wilden Kerle.*
(<http://www.imdb.com/title/tt0376990/releaseinfo>, 21.8.2008)
- K.A. (2008) *St. Claires.* (<http://www.enidblyton.net/st-clares/>, 3.7.2008)

- K.A. (2007) Spiderwick Chronicles. (<http://www.imdb.com/title/tt0416236/>, 12.9.2008)
- K.A. (2008) Willi's Kiosk. (<http://www.afterbuy.de/afterbuy/shop/storefront/start.aspx?shopid=48890>, 19.8.2008)
- Keeline, James D., (N.D.): Stratemeyer Syndicate. (<http://stratemeyer.org/>, 7.7.2008)
- Klein, Albert (1984): Serie. In: Daubert, Hannelore et. al.: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Weinheim: Beltz. 3. Bd.
- Kord, Susanne (1996): Sich einen Namen machen. Stuttgart: Metzler.
- Knödler, Christine (n.D.): Die Story der echten Fußballkerle. (http://www.dtvjunior.de/kinder/special/fussball_41.html?wohin_special=story.cf, 22.7.2008)
- Krah, Hans: Serie. In: Müller, Dirk, Hg. (2003): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Berlin: De Gruyter. Bd. 3.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (2003): Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung. Stuttgart: Metzler.
- Künzel, Christine u. Schönert, Jörg (Hg.) (2007): Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Lämmert, Ernst (1991): Bauformen des Erzählens. Stuttgart: Metzler.
- Leibl, Friederike: Kein Tag kommt zurück. Der Fortsetzungsroman in der Tageszeitung DIE PRESSE 1948 – 1966. Diplomarbeit: Wien, 2003
- Lexe, Heidi (1997): Unendliche Weiten. In: 1000 und 1 Buch. Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur. Nr. 6/1997.
- Lexe, Heidi (2001): Möge die Macht mit euch sein. In: 1000 und 1 Buch. Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur. Nr. 2/2001.
- Lexe, Heidi (2003): Pippi, Pan und Potter. Wien: Edition Praesens.
- Ludwig, Hans-Werner Hg. (1998): Arbeitsbuch Romananalyse. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Mair, Karin (2004): Wie krieg ich das auf die Reihe? Serien und Reihen in der öffentlichen Bibliothek. In: 1000 und 1 Buch. Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur. TV_Buch_Serie. Nr. 2/2004.
- McFarlane, Leslie (1976): The Ghost of the Hardy Boys. K.O.: Methuen.

- Meibauer-Kümmerling, Bettina (1999): Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon. Bd1. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Meid, Volker (1999): Sachwörterbuch zur deutschen Literatur, Stuttgart: Reclam.
- Mielke, Christine (2006): Zyklisch-serielle Narration : erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie. Berlin: De Gruyter.
- Mielke, Ulrike (1995): Der Schatten und sein Autor. Eine Untersuchung zur Bedeutung des Ghostwriters. Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag.
- Miller, Norbert Hg. (1965): Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans. Berlin: Literarisches Colloquium.
- Müller, Wolfgang (1985): Duden Bedeutungswörterbuch. Mannheim: Duden.
- Nölling-Schweers, Claudia (1995): Zeitlos und International. Carlo Collodis ‚Die Abenteuer des Pinocchio‘. In: Hurrellmann 1995.
- ÖBV, (2009): Der Dicke Michi. (http://kunden.common-digital.de/baumhaus/upload/Pressematerial_Downloaddatei_DWFK%20Pressem_24_08.pdf, 8.3.2009)
- Perella, Nicolas J. (1986): An Essay on Pinocchio. Italica, Vol. 63, K.O.: American Assosiation of Teachers of Italian. (<http://www.jstor.org/stable/479125> 16.6.2008)
- Pickerodt, Gerhart (1994): Diskussion Etwas Aufregung und etwas Abregung. In: Giesenfeld, Günther (Hg.): Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Zürich: Olms-Weidmann.
- Pollidori, Ornella Castellani (1983): Le avventure di Pinocchio. Zitiert nach: Richter, Dieter (2004).
- Retsch, Annette (2000): Paratext und Textanfang. Würzburg: Königshauer & Neumann. (= Würzburger Beiträge zur Deutschen Philologie, Bd. 18).
- Richter, Dieter (1986): Es war einmal ein Stück Holz...Pinocchio, sein Autor und seine Zeit. In: Die Schiefertafel 9. Zit. Nach: Hurrelmann (1995)
- Richter, Dieter (1996): Pinocchio. oder Vom Roman der Kindheit. Frankfurt: S. Fischer.
- Richter, Dieter (2004): Carlo Collodi und sein Pinocchio. Ein weitgereister Holzbengel und seine toskanische Geschichte. Berlin: Verlag Karl Wagenbach.
- Rowling, J.K. (n.d.) Biography. (<http://www.jkrowling.com/textonly/en/biography.cfm>, 9.7.2008)
- Sedlak, Karin (2005): Lesen soll Abenteuer sein! Wien: Diplomarbeit.

Sethi, Anita (2005): The curse of being labelled the ‚new Zadie‘. In: Guardian. (<http://www.guardian.co.uk/media/2005/nov/14/pressandpublishing.bookscomment> 9.7.2008)

Von Wilpert, Gero (2001): Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 8. Aufl.

Volkening, Heide (2006): Am Rand der Autobiographie. Bielefeld: Transcript.

Wegmann, Thomas (2005): Markt.Literarisch. Bern: Peter Lang Verlag. (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik 12).

Wegmann, Thomas (2005): Marke. In: Schütz, Erhard u.a., Hg., (2005): Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen. Hamburg: rowohlt.

Winkler, Hartmut (1994): Diskussion Etwas Aufregung und etwas Abregung. In: Giesenfeld, Günther (Hg.): Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Zürich: Olms-Weidmann.

Wolkersdorfer, Andreas (1994): Der erste Satz. Österreichische Romananfänge 1960-1980. Wien: WUV. (= Commentarii Bd.2).

IV.4. Liste der Tabellen

Tabelle 1: Vier AutorInnenschaften	S. 31
Tabelle 2: H und h bei „Pinocchio	S. 44
Tabelle 3: Die h der „Knickerbocker-Bande	S. 60
Tabelle 4: Die h der „Wilden Fußballkerle	S. 69
Tabelle 5: Erzählte Zeit bei den „Wilden Fußballkerlen“	S. 81
Tabelle 6: Die h der „Spiderwick Geheimnisse	S. 86
Tabelle 7: Der H der „Spiderwick Geheimnisse“ im ersten Zyklus	S. 88
Tabelle 8: Neuaufteilung der H	S. 89

Danksagung

Vielen Dank meinem Betreuer, Dr. Roland Innerhofer, der keine Angst vor dem Trivialen hat. Natürlich meiner Großmutter, für den Ansporn und die Unterstützung. Dank Rupert, nicht nur, weil er mir immer die Pausenbrote nachgetragen hat. Dank an Barbara, ich hätte mit niemandem lieber studiert und Sylvia, sie hat mir den Respekt vor der Wissenschaft genommen. Beth und Mareike haben mir neben vielem anderen die Wissenschaftlichkeit näher gebracht. Barbara Burkhardt, Heidi Lexe und Ernst Seibert gebührt Dank für die inhaltliche Unterstützung. Meinen vielen Freundinnen und Freunden fürs diskutieren, mitwohnen, Mut machen, für Boshaftheiten und Freundlichkeiten.

Vor allen jedoch meiner Mutter: Du hast es geschafft.

Curriculum Vitae

person

Carl Yussi Pick,

born: April 8th 1982 in Vienna, Austria

Yussi.pick@gmail.com

www.yussipick.net

school

August 2007: Fulbright Orientation, Stanford University, CA

March 2005 - June 2009 (expected): Diploma Supplement German as a foreign language

March 2003 - May 2009 (expected): German and History on a teaching degree at the University of Vienna

March 2002 - present: Political Science and educational theory at the University of Vienna

1992-2000: Bundesgymnasium (Highschool) in Vienna,, 1. district, Stubenbastei 6-8.

1988-1992: Volksschule (elementary school) in Vienna, 21.district, Prießnitzg.

professional experience

2008 - present: PR Assistant at Ecker und Partner, PR & Lobbying Company (Hill and Knowlton Associate)

March 2008: Internship with the Tennessee Democratic Party

2007 - 2008: Fulbright Language Teaching Assistant at the College of Wooster, Wooster, OH

2006 - 2007: German Teacher at Berufsschule Längenfeldgasse (vocational school)

2005 - 2007: PR Officer of the National Union of Students on federal level

2004 - 2005: PR Officer of a Students Group in the Parliament of the National Union of Students (ÖH)
2003 - 2004: Department of Internal Communications of the Union of Students at the University of Vienna
2003 - present: Trainer for PR, media, mediamarket in Austria, education politics
2002 - 2003: Department for PR of the National Union of Students in Austria (ÖH)
2001 - 2002: Secretary general of Rote Falken Vienna

papers, articles, presentations

Pick, Carl: Serial Narration in Children's Literature. Thesis.
Pick, Carl: Der Austrokoffer. A failed Anthology. Seminar Paper and Presentation for the Seminar "The Literary Canon and its discussion" at the University of Vienna, Fall Semester 2008.
Pick, Carl: Americanizing Austrian Universities? Yes please, but accurately. Speech and paper at the Conference "Momentum 08" by the Department for Society and Social Policies, University of Linz. Hallein, Sept. 25th to 28th 2008.
Pick, Carl: European Volunteers in the US Election Campaign. Panel Discussion. Bertelsmann Foundation, April 15th 2008.
Pick, Carl: yussi-goes-wooster.blogspot.com. Blog from the American Midwest. 2007/08.
Pick, Carl: A Campus Left From The Center. Article for "Der Standard", March 4th, 2008.
Pick, Carl: Emma Adler. The Attempt to classify her as a Proletarian Author. Seminar Paper and Presentation for the Seminar "Children's Literature" at the University of Vienna, Summer Term 2007.
Pick, Carl: Literature in German as a Foreign Language Cultural Teaching. Seminar Paper and Presentation for the Seminar "Cultural Learning in German as a Foreign Language Classes" at the University of Vienna, Fall Term 2007.