



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Cornelia Funkes Tintenweltrilogie“

Eine Untersuchung zur phantastischen Kinder- und
Jugendliteratur

Verfasserin

Verena Zeilinger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Dezember 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt

A 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt

Lehramt, 1. Unterrichtsfach Deutsch

Betreuer:

Doz. Dr. Roland Innerhofer

Inhaltsverzeichnis

1)	<u>Einleitung</u>	4
1.1)	Vorgangsweise	6
1.2)	Zielsetzung	7
2)	<u>Literaturgeschichtlicher Überblick</u>	9
2.1)	Entwicklung der Phantastischen Literatur	9
2.2)	Geschichte des Phantastischen Erzählens für Kinder	10
3)	<u>Phantastiktheorie</u>	14
3.1)	Forschungsdiskussion „Phantastik“	14
3.2)	Forschungsdiskussion „Phantastische Kinder – und Jugendliteratur“	22
3.3)	Einteilung der phantastischen Genres und ihre Definition	30
3.4)	Exkurs: Märchen	33
4)	<u>Cornelia Funkes Beitrag zur Phantastischen Literatur</u>	38
4.1)	Zur Person	38
4.2)	Überblick über ihr phantastisches Werk	39
4.3)	Die Tintenwelttrilogie	41
4.3.1)	Tintenherz	41
4.3.2)	Tintenblut	43
4.3.3)	Tintentod	44
5)	<u>Die Tintenwelt</u>	46
5.1)	Schauplätze	46
5.1.1)	Tintenherz	46
5.1.2)	Tintenblut und Tintentod	50
5.2)	Übergänge	56
5.3)	Die Tintenwelt – Spiegel des europäischen Mittelalters?	63
6)	<u>Helden und Schurken</u>	66
6.1)	Die Protagonisten	66
6.1.1)	Erdenbürger	66

6.1.2) Tintenweltbewohner	72
6.2) Die Antagonisten	77
6.2.1) Erdenbürger	77
6.2.2) Tintenweltbewohner	79
6.3) Phantastische Wesen	83
6.4) Resümee	89
6.5) Zeit, Stimme und Modus	92
7) <u>Die Bücher im Buch</u>	94
7.1) Intertextuelle Bezüge	94
7.2) Bibliophilie	101
7.2.1) Exkurs: Zur Geschichte des Buches und der Bibliothek	101
7.2.2) Büchernarren und Büchersammlungen im Text	103
7.3) Das Schreiben	108
7.3.1) Funkes Sprache	108
7.3.2) Die Arbeit des Dichters	110
7.3.3) Resümee	112
8) <u>Zusammenfassung</u>	115
9) <u>Schlusswort</u>	119
10) <u>Literaturverzeichnis</u>	120
10.1) Primärliteratur	120
10.2) Sekundärliteratur	122
10.3) Zeitschriften und Periodica	126
10.4) Internet	126
11) <u>Anhang</u>	127
11.1) Abb. A: Karte der Tintenwelt – Ombra und der Süden	127
11.2) Abb. B: Karte der Tintenwelt – Ombra und der Norden	128
11.3) Wer ist Wer?	129
11.4) Abstract	132
11.5) Lebenslauf	133

1) Einleitung¹

„Meinerseits kann ich mich nicht dazu durchringen, ein Bahnhofsdach für >>wirklicher<< zu halten als die Wolken. Als Kunstgebilde sagt es mir weniger als das legendäre Himmelsdach. Die Brücke zum Bahnsteig 4 interessiert mich weniger als Bifröst, wo Heimdall mit dem Gjallarhorn wacht. Aus meinem unzivilisierten Herzen kann ich die Frage nicht verbannen, ob nicht die Eisenbahningenieure, wenn sie als Kinder mehr phantastische Literatur gelesen hätten, mit all ihrem Überfluß [sic!] an Mitteln Besseres geleistet hätten, als man gemeinhin von ihnen sieht. Das Märchen, so vermute ich, könnte sich als ein besserer *Magister Artium* erweisen als der eben erwähnte Universitätslehrer.“²

So reagierte J. R. R. Tolkien in seinem Aufsatz *Über Märchen* auf jene Kritiker, die der phantastischen Literatur Eskapismustendenzen vorwarfen. Seit es literaturwissenschaftliche Untersuchungen und Literaturkritik dieser Sparte gibt, geht damit der Vorwurf einher, Phantastik – besonders das Genre Fantasy – sei Literatur für Menschen, die sich in unserer Welt nicht zurechtfinden, vor ihr fliehen wollen, für Sonderlinge der Gesellschaft also, die der Realität nicht ins Auge blicken möchten. Dabei haben die Stoffe der modernen phantastischen Literatur ihre Wurzeln in den alten Mythen- und Sagenstoffen der Welt, die die Menschheit seit Langem begleiten. Thor, Odysseus oder König Artus sind nur einige Gestalten, die immer wieder Eingang in die moderne phantastische – vor allem – Kinder- und Jugendliteratur finden. Auch Märchen bilden eine bedeutende Grundlage für die literarischen Werke der Phantastik, sowie die in der Romantik aufkommenden Kunst- und Wirklichkeitsmärchen. Mythen und Märchen füttern unseren Hunger auf Geschichten, befriedigen die Sehnsucht nach Transzendenz und versuchen über phantastisch-magische Welten unseren Blick auf die eigene zu schärfen, in dem sie unsere Gesellschaft abstrahieren, verfremden und gerade damit oft die vorhandenen Strukturen in ihr verdeutlichen.³ So auch die phantastische Literatur, die viele Motive und Stoffe der Mythen und Märchen übernommen, verändert oder weiterentwickelt hat.

¹ **Anmerkung:** Alle in diesem und folgendem Kapitel erwähnten Primärwerke sind kursiv gekennzeichnet und werden im an die Untersuchung anschließenden Literaturverzeichnis ausgewiesen. Es werden spezifische Fachausdrücke oder Titel von wissenschaftlichen Publikationen ebenfalls kursiv dargestellt.

² Tolkien, J. R. R.: Gute Drachen sind rar. Drei Aufsätze (= Cotta's Bibliothek der Moderne). Aus dem Englischen von Wolfgang Krege. Stuttgart: Klett – Cotta³2002, S. 119.

³ **Siehe dazu:** Haas, Gerhard: Funktionen von Fantastik. In: Knobloch, Jörg / Stenzel, Gudrun (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit der AJuM der GEW: Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur (= Beiträge Jugendliteratur und Medien 17). Weinheim: Juventa 2006, S. 26 – 38.

Spricht man von phantastischen Romanen, so wird – neben den Eskapismusvorwürfen – auch gern von *Boom* gesprochen. Im deutschen Sprachraum erlebten ihren ersten wirtschaftlich nachweisbaren Erfolg die Zukunftsromane der 1950er Jahre in Heftchenform, also Science Fiction-Magazine. In den 60er Jahren entstand der viel zitierte Kult um J. R. R. Tolkiens *Der Herr der Ringe*, der teilweise noch heute spürbar ist. In den 70er Jahren wurde er dann abgelöst von Michael Endes Romanen *Momo* und *Die unendliche Geschichte*. Als dann auch noch Fantasy- und Science Fiction-Verfilmungen entstanden, klingelten die Kino- und Buchhandelskassen.⁴ Der Trend, dass phantastische Literatur im Kino landet, hält bis in die Gegenwart an und ist meist ein Garant für gleichzeitig in die Höhe schießende Absätze im Buchhandel. Heute spricht jeder von einem kleinen Zauberlehrling, der lange Zeit in einer Besenkammer schlafen musste: *Harry Potter* ist laut Medien verantwortlich für den kinder- und jugendliterarischen Phantastikboom der Gegenwart, der enorme Mengen an Kollegen und Nachahmern auf den Plan gerufen hat. Unter anderem soll auch Cornelia Funke mit ihren phantastischen Werken für Kinder und Jugendliche von diesem Boom profitiert haben. Tatsächlich scheint sich das Genre seit Harry Potter enormer Beliebtheit zu erfreuen. Kinder und Erwachsene greifen vermehrt zu phantastischer Kinderliteratur, im Buchhandel türmen sich die Neuheiten auf diesem Sektor, Kinderbücher landen plötzlich auf Spiegel-Bestsellerlisten.⁵

Welchen Stellenwert in diesem Gefüge Cornelia Funkes Tintenwelttrilogie einnimmt, soll in der folgenden Arbeit, untersucht werden.

Dabei interessiert mich einerseits die Frage, was einen Text überhaupt zu einem phantastischen macht. Also welche Elemente in der Literaturwissenschaft als phantastisch ausgewiesen werden, besonders was die Struktur eines Textes, seine Schauplätze und Figuren betrifft. Welche Motive finden sich immer wieder? Gibt es bestimmte Fabelwesen, die in einer alten Tradition stehen und in die moderne Phantastik übernommen werden? Werden sie 1:1 übertragen oder verändert? Welche Figurenkonstellationen sind für die Phantastik genrebildend?

⁴ Becker, Siegfried / Hallenberger, Gerd: Konjunkturen des Phantastischen. Anmerkungen zu den Karrieren von Science Fiction, Fantasy und Märchen sowie verwandten Formen. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 23. Jg., H.92 (1993), hrsg. von Helmut Kreuzer, S. 141 – 156.

⁵ Elstner, Robert: Millionenerfolg. Auch mit Band fünf der Harry Potter-Serie zeigt sich phantastische Kinderliteratur ungebrochen beliebt. In: Julit. Informationen, 30. Jg., H.1 (2004), hrsg. vom Arbeitskreis für Jugendliteratur, S. 3 – 11.

Andererseits möchte ich wissen, ob Cornelia Funkes *Tintenweltrilogie* solche phantastischen Elemente aufweist, ihre drei Romane in einer bestimmten Phantastiktradition - besonders der des *Golden Age of Children's Literature* - stehen und ob sie sich durch besondere Motive oder Strukturen von den vorangegangenen Werken unterscheiden. Dabei wird Heidi Lexes Arbeit⁶ über die Motivkonstellationen in den Klassikern der Kinderliteratur einen besonderen Stellenwert in der Analyse einnehmen.

1.1) Vorgangsweise

Diese Untersuchung teilt sich in zwei Abschnitte.

Im ersten, theoretischen Teil, wird zuerst ein Überblick über die literaturgeschichte Entwicklung der Phantastik gegeben werden, wobei sich der Blick anfangs allgemein auf diese, in Folge dann genauer auf die kinderliterarische Tradition richten wird.

Danach soll ein Querschnitt durch die Literaturtheorie der Phantastik Thema sein, der die wichtigsten Theoretiker und Thesen chronologisch vorstellen wird, aufgeteilt nach allgemeiner und spezifisch kinder- und jugendliterarischer Forschungsdiskussion. Namen wie Tzvetan Todorov, Roger Caillois, Louis Vax auf der einen, Ruth Koch, Anna Klüger, Gerhard Haas auf der anderen Seite werden die Grundlage der frühen Theorie bilden. Daneben sollen aber auch Theorieansätze neuerer Provenienz ihren Platz finden.

Eine anschließende Begriffs- und Genreddefinition soll die letzten Ungereimtheiten ausräumen und auch eine gewisse begriffliche Basis für die Analyse bilden.

Der Abschluss des theoretischen Teils wird ein Exkurs über das Märchen sein, seine wichtigsten Merkmale und Ausformungen. Dabei wird sowohl das Volksmärchen als auch das Kunstmärchen definiert und deren spezifische Strukturen erläutert werden. Max Lüthi und Volker Klotz sind die Theoretiker, auf die ich mich vor allem beziehen werde.

Im analytischen Teil soll nun Cornelia Funkes Schaffens, genauer die *Tintenweltrilogie*, untersucht werden. Zuerst werde ich einen kurzen Abriss ihrer Biographie und ihres bisherigen literarischen Werkes geben, anschließend eine Zusammenfassung des Inhalts der drei Teile *Tintenherz*, *Tintenblut* und *Tintentod*.

Den Großteil der Arbeit wird aber die Untersuchung der Schauplätze, Figuren und Motive in der Trilogie ausmachen. Dabei sollen mit Hilfe einiger wichtiger Theorien,

⁶ Lexe, Heidi: Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur (= Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich 5). Wien: Edition Praesens 2003.

die im ersten Teil vorgestellt werden, typisch phantastische Elemente nachgewiesen und auf ihre Übernahme, Umformung, Weiterentwicklung oder komplettes Nicht-Vorhandensein eingegangen werden. Dabei wird ein Hauptaugenmerk auf der strukturellen Beschaffenheit der dargestellten Welt liegen, auf den Übergängen zwischen möglicherweise mehreren Parallelwelten und auf die Eigenart der Darstellung, Konstellation und Funktion der Figuren.

Den Abschluss wird ein Kapitel über die Besonderheiten der drei untersuchten Texte bilden, ihre sprachliche Ausformung und Themenwahl betreffend. Dies soll aber auch auf mögliche literarische Traditionen verweisen, in der sie stehen könnten. Vor allem das *Golden Age of Children's Literature* wird in Relation zu den Tintenweltromanen gesetzt werden, um herauszufinden, ob sich einige Motive der klassischen Kinderliteratur in ihrem Werk nachweisen lassen.

1.2) Zielsetzung

In dieser Arbeit sollen die Strukturen und Motive phantastischer Literatur, besonders der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur, erläutert werden. Dabei werden die verschiedensten Theorien die Basis bilden, letztendlich aber unter eine gemeinsame, größere Phantastiktheorie subsummiert werden. Ziel dabei ist es, Werkzeuge in die Hand zu bekommen, mit denen man phantastische Elemente in den Texten der *Tintenweltrilogie* nachweisen kann.

Dadurch sollten vor allem die Struktur und Merkmale der dargestellten Welt und ihrer Schauplätze als eindeutig phantastisch nachgewiesen, sowie das Figureninventar als zumindest teilweise typisch für dieses Genre erkenntlich werden. Besonders die Fabelwesen möchte ich einerseits in Relation zu ihren möglichen Wurzeln stellen, andererseits ihre – falls vorhandene - spezifische Eigenart in Funkes Texten hervorheben.

Neben dem Nachweis von typisch phantastischen Elementen im Text möchte ich auch auf das *Golden Age of Children's Literature* etwas eingehen, um die vorhandenen Überschneidungen und Abweichungen in Struktur und Motivik zwischen Funkes *Tintenweltrilogie* und den klassischen, phantastischen Kinderbüchern á la *Peter Pan*, *Alice im Wunderland* und *Pinocchio* herauszuarbeiten. Ich werde also auch versuchen intertextuelle Bezüge herzustellen, wobei es unmöglich sein wird, eine vollständige Untersuchung in diesem Bereich in die Arbeit

inzubauen. Dies wäre ein Thema für eine davon unabhängige Analyse, weil Zitate in enormer Fülle vorhanden sind.

Den Abschluss der Arbeit soll schließlich die Betonung der herausragenden Stellung Cornelia Funkes *Tintenweltrilogie* im phantastischen Kanon bilden. Dabei werden besonders ihre spezifische Themenwahl und die strukturelle Verarbeitung dieser im Mittelpunkt stehen. Es gibt nicht viele Schriftsteller, die Kindern eine so große Zahl an Informationen zumuten, wie sie es in der *Tintenweltrilogie* tut. Damit meine ich nicht nur die Menge an Schauplätzen und Figuren im Text, sondern auch die gehäuften intertextuellen Anspielungen auf und expliziten Zitate anderer Kinder- und sogenannter Erwachsenenliteratur. Ebenso die enorme Masse an Hintergrundinformation zum Thema Buchgeschichte, -binderei und -illustration ist für einen Kinder- und Jugendroman beachtlich. Und vor allem, die autopoietischen und selbstreflexiven Verfahren im Erzählvorgang, die aus ihrer Geschichte auch eine Schreibwerkstatt gemacht haben, verlangen vom jugendlichen Leser sehr spezifisches Interesse am Entstehungsprozess einer Geschichte. Cornelia Funke ist eindeutig keine Kinderbuchautorin, die ihre jungen Leser unterschätzt.

Letztendlich soll diese Arbeit auch ein Plädoyer für die Phantasie und ihre literarischen Ausprägungen sein. Die Phantastik kennt viele Subgattungen und Mischformen, sie ist eine enorm vielfältige Literatursparte. Es wäre schade sie nur als *Fluchtliteratur* zu verteufeln, sie als *rückwärtsgewandt* und *schwarz-weiß-malerisch* abzukanzeln.⁷ Es lohnt sich, seinen Kopf ab und zu in zauberhaft, magische Welten zu stecken, denn:

„So oft erzählen uns zuerst Worte oder Bilder von dem, was wir ersehen.“⁸

⁷ Bonacker, Maren: Eskapismus, Schmutz und Schund?! Fantasy als besonders umstrittene fantastische Literatur. In: Knobloch, Jörg / Stenzel, Gudrun (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit der AJuM der GEW: Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur (= Beiträge Jugendliteratur und Medien 17). Weinheim: Juventa 2006, S. 64 – 70.

⁸ Funke, Cornelia: Tintentod. Hamburg: Dressler 2007, S. 477.

2) Literaturgeschichtlicher Überblick

2.1) Entwicklung der Phantastischen Literatur

Die motivgeschichtlichen Wurzeln phantastischen Erzählens, besonders der sogenannten Fantasyliteratur⁹, liegen in den Mythologien der Antike und dem höfischen Roman des Mittelalters.¹⁰ Die Phantastik im engeren Sinne geht auf den gotischen Schauerroman des 18. Jahrhunderts zurück, weil das Spiel mit dem Bruch der Realität erst dann einsetzen konnte, als klar war, welche Naturgesetze sie bestimmen und man sich sicher sein konnte, dass die Menschen aufgehört hatten, an Hexen und Zauberei zu glauben.¹¹ Dazu parallel entwickelten sich Ballade und Novelle als literarische Gattungen für phantastische Inhalte. Der phantastische Roman, um den es hier ja eigentlich gehen soll, blieb zuallererst noch Randerscheinung.¹² In der Romantik fand das phantastische Erzählen seine erste Hochblüte, denn die alles möglich machenden, Naturgesetze missachtenden Inhalte dieses Stils kamen den vernunftverdrossenen, von Staat und Kirche allzu eingeeengten Geistern der damaligen Dichter gelegen, um auf eine höhere Macht hinter all den irdischen Zwängen hinzuweisen und so indirekt Kritik am herrschenden Zustand zu üben.¹³ Als bedeutende Vertreter dieser Zeit sind E.T.A. Hoffmann und E.A. Poe zu nennen. Im 19. Jahrhundert boomt die Gespenstergeschichte¹⁴ und besonders um die Jahrhundertwende kann man von einer zweiten Hochblüte der phantastischen Literatur sprechen, die geprägt ist durch die zunehmende Verängstigung der Menschheit im Zuge der fortschreitenden Industrialisierung und der damit einhergehenden Anonymität. In dieser Zeit entsteht auch der phantastische Roman im engeren Sinne, besonders Alfred Kubins *Die andere Seite* von 1909 und Gustav Meyrinks *Golem* von 1915 gelten bis heute als Meilensteine dieser Romanform.¹⁵ Um einen Sprung in die Zeit der zu untersuchenden Romane zu schaffen, sei hier aber nur noch kurz auf zwei modernere Formen phantastischen

⁹ **Anmerkung:** zur näheren Begriffserklärung der verschiedenen Genres siehe Kapitel 3.3 dieser Arbeit.

¹⁰ Pesch, Helmut W.: Fantasy. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Sonderausgabe. Passau: Erster deutscher Fantasy Club ³1990, S. 22 - 23.

¹¹ Rottensteiner, Franz: Vorwort. Zweifel und Gewißheit.(sic!). Zu Traditionen, Definitionen und einigen notwendigen Abgrenzungen in der phantastischen Literatur. In: Rottensteiner, Franz (Hrsg.): Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik (= Phantastische Bibliothek 199). Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987, S. 13.

¹² Freund, Winfried: Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart (= UTB für Wissenschaft 2091). München: Fink 1999, S. 9.

¹³ Freund, Winfried: Deutsche Phantastik, S. 11.

¹⁴ Rottensteiner, Franz: Vorwort. Zweifel und Gewißheit In: Rottensteiner, Franz (Hrsg.): Die dunkle Seite der Wirklichkeit, S. 13 -14.

¹⁵ Freund, Winfried: Deutsche Phantastik, S. 11 - 12 u. 194 -196 u. 201 - 208.

Erzählens hingewiesen, wohlwissend, dass die Tradition des phantastischen Romans im engeren Sinn noch parallel dazu fortbestand.

Science Fiction entstand in Amerika und fand zunächst reißenden Absatz in Heftchenform in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts. Zu dieser Sparte gehören H.G. Wells *Die Zeitmaschine* genauso wie die anti-utopischen Romane von Huxley (*Brave New World*, 1932) und Orwell (*1984*, 1949). In den 60er Jahren entwickelte sich daraus die sogenannte Fantasy-Literatur, ein Zweig der phantastischen Literatur, der sich bis heute enormer Beliebtheit beim Lesepublikum erfreut. Zu dieser meist in abgeschlossenen, archaisch-mythischen Welten spielenden Form der Phantastik zählen berühmte Werke wie Peter S. Beagles *Das letzte Einhorn*, J.R.R. Tolkiens *Der Herr der Ringe* und Ursula K. LeGuins *Erdsee* - Zyklus. Mischformen dieser beiden letztgenannten Genres sind bis heute erhalten.

2.2) Geschichte des Phantastischen Erzählens für Kinder und Jugendliche

Wie bereits im vorherigen Unterkapitel angedeutet geht die phantastische Literaturtradition besonders auf die Romantik zurück. So ist es auch oder gerade in der Kinder- und Jugendliteratur. Neben den Märchen der Brüder Grimm und den sogenannten Kunstmärchen von Hans Christian Andersen und Wilhelm Hauff gelten vor allem E. T. A. Hoffmanns vorwiegend als Wirklichkeitsmärchen definierte phantastische Erzählungen als Wiege der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Besonders sein Werk *Nußknacker und Mausekönig* (1816) ist für die Entwicklung des späteren phantastischen Kinder- oder Jugendromans von großer Bedeutung. In diesem sogenannten Märchen lässt Hoffmann erstmals phantastische Elemente in die alltägliche, realistisch geschilderte Welt der Kinder einbrechen. Hier wird ein Riss zwischen Realität und Wunderwelt geschildert, der sich als Ungewissheit in der Psyche der Protagonistin manifestiert. Diese nimmt nicht einfach das Eindringen von wundersamen Vorgängen als gegeben hin, wie es sonst ein Merkmal des Märchens ist, sondern ist durchaus irritiert, ob sie ihren eigenen Augen trauen kann. Dieser Dualismus zweier Handlungsebenen als Unterschied zum traditionellen eindimensionalen Märchen ist im phantastischen Jugendroman bis heute zu finden.¹⁶

¹⁶ Ewers, Hans - Heino: Romantik. In: Wild, Reiner (Hrsg.): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. 2., ergänzte Auflage. Stuttgart / Weimar: Metzler 2002, S. 126 - 128.

Die deutsche Romantik wirkte sich auch auf die englische Erzähltradition für Kinder und Jugendliche aus. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts bildeten sich jene Werke heraus, die heute großteils unter den Begriff Klassiker der Kinderliteratur fallen.¹⁷

Allen voran Lewis Carrolls *Alice im Wunderland* (1865), James M. Barries *Peter Pan* (1911), Pamela L. Travers' *Mary Poppins* (1934) sowie Edith Nesbits Romane, darunter *Psammy sorgt für Abenteuer* (1902) und *Die Kinder von Arden* (1908). Zweiter großer Einflusskreis ist die skandinavische Kinderliteratur. 1906 erscheint Selma Lagerlöfs *Nils Holgersson* (1906), in den 40er/50er Jahren Tove Janssons *Mumins* (1948) und auch *Pippi Langstrumpf* hält in den 50er Jahren Einzug in die deutschen Kinderzimmer. Astrid Lindgrens aufmüpfige Kindergestalt sorgt zunächst für Kontroversen, stellt sie in dem krisengebeutelten Nachkriegsdeutschland doch alle Autoritäten in Frage. Neben Pippi hat Astrid Lindgren aber noch andere, der Fantasy nahestehendere Texte verfasst. Die am besten in dieses Schema passenden sind *Mio, mein Mio* und *Die Brüder Löwenherz*. Vorindustrielle Welten als Schauplatz und der Kampf *Gut gegen Böse* zeichnen diese Texte aus. Weder englisch, noch skandinavisch, aber dennoch nicht wegzudenken aus den Kinderbuchregalen dieser Zeit sind *Der Zauberer von Oz* (1900) des Amerikaners L. Frank Baum sowie *Pinocchio* (1883) vom Italiener Carlo Collodi.¹⁸ Die Liste wichtiger außerdeutscher Kinderbücher dieser Zeit wäre noch lang.

Die deutschen Autoren der Nachkriegszeit beziehen sich zuerst einmal mehr auf die romantischen Wurzeln, d.h. auf das Spielen mit Mythen und die deutsche Märchentradition. Wichtige deutsche Schriftsteller dieser Zeit sind Otfried Preußler [*Die kleine Hexe* (1957), *Das kleine Gespenst* (1966), *Krabat* (1971)], der seinen märchenhaften Figuren in den Büchern für die jüngeren Leser das gefährliche, gruselige Moment nimmt, in *Krabat* aber sehr wohl mit den Unbehagen hervorrufenden Elementen der Phantastik spielt. Die einsetzende Fantasy – Welle aus Amerika greift mit der deutschen Ausgabe von Tolkiens *Der Herr der Ringe* (1969) schließlich auch auf Deutschland über. Zu deren Vertretern gehören die bis heute wichtigsten Namen der Szene: J. R. R. Tolkien (*Der Hobbit* (1937), *Der Herr der Ringe*), C. S. Lewis (*Die Chroniken von Narnia*) und Lloyd Alexander (*Taran*). In

¹⁷ Kaulen, Heinrich: Wunder und Wirklichkeit. Zur Definition, Funktionsvielfalt und Gattungsgeschichte der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. In: Julit. Arbeitskreis für Jugendliteratur, 30. Jg (2004), H. 1, S. 17.

¹⁸ Patzelt, Birgit: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur der 80er und 90er Jahre. Strukturen – Erklärungsstrategien – Funktionen (= Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik 16). Berlin, Freie Universität Dissertation 2001. Frankfurt/Main / Berlin / Bern / Bruxelles / New York / Oxford / Wien: Lange 2001, S. 25 – 29.

die Nachfolge dieser Fantasyliteratur aus England und Amerika sowie auch romantischer Märchentradition tritt schließlich Michael Ende, der durch seine Romane *Jim Knopf* (1960), *Momo* (1973) und vor allem *Die unendliche Geschichte* (1979) bis heute zu den erfolgreichsten deutschen Autoren für phantastische Kinderliteratur zählt.¹⁹

Ab Ende der 60er Jahre lässt sich eine zunehmende Kritik an der Gesellschaft in den Büchern für Kinder feststellen. Einerseits öffnet das Wege für Autoren von realistisch-fiktiven Texten, andererseits werden in der phantastischen Literatur für Kinder zunehmend der Alltag der menschlichen Protagonisten und die Gesellschaft, in der sie leben, kritischer durchleuchtet. Hierfür stehen Christine Nöstlingers *Wir pfeifen auf den Gurkenkönig* (1972) und *Konrad oder das Kind aus der Konservenbüchse* (1975) sowie Paul Maars *Sams-Geschichten*, aber auch James Krüss bereits 1962 erschienenenes Buch *Timm Thaler oder Das verkaufte Lachen*, das vom Verlust von Glück und Heiterkeit im Tausch für ökonomischen Gewinn erzählt. Wichtig für die 70er Jahre ist auch das Werk des Engländers Roald Dahl, der dafür bekannt ist, in seinen Büchern Horror mit Humor zu verbinden. Dabei steht er immer eindeutig auf Seiten der Kinder, Erwachsene erscheinen meist dumm oder böseartig oder beides.

Mit den 80er Jahren zieht dann das Gruselmotiv in die Kinderzimmer ein. Angela Sommer – Bodenburgs *Der kleine Vampir* oder Eva Ibbotsons *Das Geheimnis der 7. Hexe* sind dafür symptomatisch. Sind zwar jetzt Motive der Grusel – und Horrorliteratur zu finden, so sind die Vampire, Gespenster und Hexen meist aber nicht wirklich gefährlich, sondern wie schon bei Otfried Preußler in harmloser, menschenfreundlicher Version dargestellt.²⁰

Der enorme Erfolg Michael Endes führt eine regelrechte Explosion von phantastischen Kinder- und Jugendgeschichten in den Folgejahren herbei. Die letzten drei Jahrzehnte sind nicht zuletzt aufgrund von *Harry Potter* zum Synonym für Fantasy-Boom geworden. Dazu kommt, dass die immer wieder auch bedrohlich phantastischen Welten einer umfangreicheren Schilderung bedürfen und dadurch die Fantasy-Reihen nur so aus dem Boden schießen.²¹ Um nur die wichtigsten zu

¹⁹ Tabbert, Reinbert: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur. In: Lange, Günter (Hrsg.): Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur 1. Grundlagen – Gattungen. 2., korrigierte Auflage. Baltmannsweiler: Schneider 2000, S. 192-194.

²⁰ Patzelt, Birgit: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur der 80er und 90er Jahre, S. 32 – 38.

²¹ Friedrich, Hans-Edwin: Was ist Fantasy? Begriff – Geschichte – Trends. In: 1001 Buch. Das Magazin für Kinder – und Jugendliteratur, o. Jg. (2004), H.1, S.6 - 7.

nennen, seien hier – neben Cornelia Funke, auf die an späterer Stelle genauer eingegangen werden wird – einige der erfolgreichsten Autoren und Titel erwähnt. Im deutschsprachigen Raum sind besonders Wolfgang Hohlbein, Ralf Isau und Kai Meier – allesamt Vielschreiber – bekannt. Ihre internationalen Kollegen kommen natürlich wieder größtenteils aus der anglo-amerikanischen Szene, darunter Philip Pullman und seine - auf Deutsch leider keinen Gesamttitel tragende - *His Dark Materials*-Serie (*Der goldene Kompass*, *Das magische Messer*, *Das Bernsteinteleoskop*), natürlich Joanne K. Rowlings siebenteilige *Harry Potter*-Reihe, die *Bartimäus*-Trilogie von Jonathan Stroud und die auf drei Teile ausgerichtete *Eragon*-Serie von Christopher Paolini. Allein drei der vier hier genannten Titel wurden bereits – zumindest teilweise – verfilmt. Die enge Zusammenarbeit zwischen Fantasy und Film ist besonders in den letzten Jahren auffallend (markantestes Beispiel ist wohl die aufwändige *Der Herr der Ringe*-Verfilmung vom Regisseur Peter Jackson). Heinrich Kaulen bringt die jetzige Situation auf den Punkt:

„In der Gegenwart sind Phantastik und Fantasy verbreitete Erfolgsgenres der globalisierten Medien- und Erlebnisgesellschaft geworden.“²²

²² Kaulen, Heinrich: Wunder und Wirklichkeit. In: *Julit*, S. 18.

3) Phantastiktheorie

Will man über die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in phantastischen Werken sprechen, so muss man sich zuallererst fragen, was denn phantastische Literatur ausmacht. Ob, wenn man überhaupt eindeutige Kriterien finden kann, diese in gleicher Weise für phantastische Erwachsenenliteratur wie Kinder- und Jugendliteratur gelten. Es hat in der Geschichte der Literaturforschung – und auch heute noch – einige Literaturforscher gegeben, die sich an einer Definition von phantastischer Literatur versucht haben. Einheitliche Ergebnisse gibt es wohl bis in die gegenwärtige Forschung nicht, worüber sich einige Literaturwissenschaftler auch lauthals beklagen.²³ Besonders die 70er Jahre waren jedoch ein sehr fruchtbarer Boden für solche Definitionsversuche. Ich werde in folgendem Kapitel versuchen, einen kurzen Überblick über die Definitionsgeschichte der Phantastischen Literaturtheorie zu geben. Da dies aber keine rein theoretische Arbeit sein soll, werde ich mich auf die notwendigsten Namen und Theorien beschränken.

Weil sich viele Forscher für eine klare Trennung zwischen Phantastischer Literatur für Erwachsene und solcher für Kinder und Jugendliche aussprechen, möchte ich auch hier diesen Unterschied machen und die Forschungsdiskussion getrennt vorstellen. Zuerst werde ich mich den theoretischen Überlegungen allgemeiner phantastischer Erzählungen - oder kurz der Phantastik - widmen, in Folge dann der Theorie für phantastische Kinder- und Jugendliteratur.

3.1) Forschungsdiskussion „Phantastik“

Erste Definitionsversuche von phantastischen Texten gibt es bereits im 19. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Sie treten nicht häufig auf, doch Namen von Forschern wie Charles **Nodier** und H. P. **Lovecraft** sind auch heute noch in der Phantastikforschung ein Begriff.²⁴

Die Phantastikdiskussion nimmt jedoch erst in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts Form an. Besonders die französischen Forscher sind in der ersten Stunde der Phantastiktheorie tonangebend.

²³ **Anmerkung:** Solch eine Klage ist nachzulesen bei: Durst, Uwe: Theorie der phantastischen Literatur. Tübingen/Basel: Francke 2001, S. 17.

Siehe auch: Schröder, Stephan Michael: Literarischer Spuk: Skandinavische Phantastik im Zeitalter des Nordischen Idealismus. Dissertation der Universität Berlin 1994, S. 44.

²⁴ **Anmerkung:** Für nähere Informationen dazu siehe: Durst, Uwe: Theorie der phantastischen Literatur, S. 27 – 29.

Louis **Vax** beschreibt in seiner Theorie, die in dem Sammelband *Phaicon* von Rein A. **Zondergeld** 1974 veröffentlicht wurde, Phantastik als unerklärliches Einbrechen von Übernatürlichem in die Realität.²⁵ Mit Realität meint Vax die rationale Welt, in der Einigkeit darüber herrscht, dass Übernatürliches nicht möglich ist. Dabei sei es wichtig die rationale Ebene als Grundlage zu haben, weil nur so das Unerklärliche auftreten könne.²⁶ Denn es „[...] findet das Phantastische gerade seinen Ursprung in den Konflikten zwischen dem Realen und dem Möglichen.“²⁷

Ein weiterer französischer Theoretiker dieser Auffassung, der ebenfalls in dem Sammelband von Zondergeld veröffentlicht wurde, ist Roger **Caillois**. Nach Caillois stellt sich das Phantastische als eine Art *Riss* in der rationalen Welt dar. Immer ist das Übernatürliche bei Caillois auch mit einer Art Grauen oder einer Bedrohung der realen Welt verbunden.²⁸ Dabei spielt für ihn – wie schon bei Vax – eine große Rolle, dass das allgemeine Weltbild das Übernatürliche als unmöglich voraussetzt.

So meint Caillois:

„Das Phantastische, ich muss darauf insistieren, kann nur entstehen, nachdem das Weltbild keine Wunder mehr zulässt [sic!] und von einer strengen Kausalität bestimmt wird.“²⁹

Als dritter Vertreter der französischen Phantastikforschung sei hier noch Georges **Jacquemin** erwähnt. Auch seine Überlegungen sind in Zondergelds *Phaicon* (diesmal im zweiten Band von 1975) zu finden. Er betont zwar auch die Notwendigkeit einer realen und einer übernatürlichen Ebene in phantastischen Texten, doch muss für ihn nicht unbedingt ein Riss zwischen diesen Bereichen vorhanden, sondern – im Gegenteil – eine möglichst harmonische Überleitung gewährleistet sein, die den Leser ohne viel Aufhebens vom realen in den übernatürlichen Bereich (und wieder zurück) versetzen soll. Phantastisches soll hier als eine andere Art von Realität akzeptiert werden. Deshalb müsse gerade dieser Bereich glaubwürdig und überzeugend realistisch geschildert sein.³⁰

²⁵ **Vax**, Louis: Die Phantastik. In: **Zondergeld**, Rein A. (Hrsg.): *Phaicon* 1. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt (Main): Insel 1974, S. 12.

²⁶ **Vax**, Louis: Die Phantastik, S. 19-20.

²⁷ **Vax**, Louis: Die Phantastik, S. 12.

²⁸ **Caillois**, Roger: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: **Zondergeld**, Rein A. (Hrsg.): *Phaicon* 1. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt (Main): Insel 1974, S. 46.

²⁹ **Caillois**, Roger: Das Bild des Phantastischen. In: **Zondergeld**, Rein A. (Hrsg.): *Phaicon* 1, S.59.

³⁰ **Jacquemin**, Georges: Über das Phantastische in der Literatur. In: **Zondergeld**, Rein A. (Hrsg.): *Phaicon* 2, Frankfurt (Main): Insel 1975, S. 48 – 50.

Die Phantastik -Diskussion in Deutschland wurde jedoch nicht von einem Franzosen, sondern einem bulgarischen Literaturtheoretiker und dessen Werk – 1970 in französischer Sprache erschienen – *Introduction á la littérature fantastique* angeregt. Tzvetan **Todorov** prägt die Begriffe des *Unheimlichen* und des *Wunderbaren* und formt aus diesen beiden Gattungstypen ein Schema, in dem das Phantastische in der Mitte dieser beiden Begriffe eingeordnet ist.³¹

Das Phantastische ist bei Todorov „[...]“ eher an der Grenze zwischen zwei Gattungen, nämlich zwischen dem Wunderbaren und dem Unheimlichen anzusiedeln, als daß [sic!] es eine selbstständige Gattung wäre.“³²

Wie seinem Schema zu entnehmen ist, befinden sich zwischen *Unheimlichem* und *Wunderbarem* noch zwei Übergangsstadien, die des *Phantastisch–Unheimlichen* und des *Phantastisch–Wunderbaren*. An der Trennlinie dieser beiden letzten Begriffe, fände man das Phantastische.³³

Das *Unvermischt-Wunderbare* beschreibt Todorov als Text, in dem unsere rationale Weltordnung aufgehoben sei, wie zum Beispiel im Märchen.³⁴ Dem gegenüber stehe das *Unvermischt Unheimliche*, in dem zwar unsere gewohnte Ordnung herrsche, sich jedoch Vorfälle ereignen würden, die zwar rational erklärbar wären, aber unheimlich, außergewöhnlich oder schockierend wirken würden, wie es zum Beispiel in den Erzählungen von Edgar Allen Poe der Fall ist.³⁵ Neben diesen reinen Formen gibt es, wie bereits oben erwähnt, zwei Mischformen. Das *Phantastisch–Unheimliche* wirke zunächst irrational, habe aber letztendlich eine rationale Erklärung als Lösung parat³⁶, während das *Phantastisch–Wunderbare* den Leser lange Zeit im Unklaren darüber lasse, ob die bekannte Weltordnung noch gelte, zu guter Letzt müsse aber die Existenz von Wunderbarem eingeräumt werden.³⁷

Das *Unvermischt-Phantastische* zeichne sich dadurch aus, dass es bis zum Schluss nicht einzuordnen sei und zwischen den oben genannten Kategorien stehen bliebe.³⁸ Die Unschlüssigkeit des Lesers – oder bei Todorov, des impliziten Lesers –

³¹ **Siehe dazu:** Todorovs Schema. In: Todorov, Tzvetan: Einführung in die phantastische Literatur. Aus dem Französischen von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur. München: Hanser 1972, S. 43.

³² Todorov, Tzvetan: Einführung, S. 40.

³³ Todorov, Tzvetan: Einführung, S. 43.

³⁴ Todorov, Tzvetan: Einführung, S. 51f.

³⁵ Todorov, Tzvetan: Einführung, S. 44f.

³⁶ Todorov, Tzvetan: Einführung, S. 43f.

³⁷ Todorov, Tzvetan: Einführung, S. 49ff.

³⁸ Todorov, Tzvetan: Einführung, S. 40.

entscheidet letztendlich also darüber, ob ein Text *phantastisch*, dem *Wunderbaren* oder *Unheimlichen* zuzuordnen sei. Genau dieser letzte Punkt hat dazu geführt, dass Todorovs Theorie auf harte Kritik gestoßen ist.³⁹

Andrzej **Zgorzelski**, um einen letzten Theoretiker aus den 1970er Jahren zu erwähnen, kritisiert die bisher genannten Ansätze insofern, dass er es nicht für richtig empfinde, wenn man die Definition der phantastische Literatur von Autoren – oder Leserempfindungen abhängig macht. Egal was in dieser oder jener Epoche als real oder phantastisch empfunden werden würde, dies sollte keine Auswirkung auf einen Text dahingehend haben, ob er nun phantastisch sei oder nicht.⁴⁰

Der Text allein trage die Bestimmungsmerkmale in sich:

„Phantastik erscheint, wenn die *inneren Gesetze* der fiktiven Welt *zerbrochen* werden. Dieser Prozeß [sic!] geht oft aus den bedeutsamen Reaktionen des Erzählers, des Protagonisten oder des Adressaten hervor, die Erstaunen oder Entsetzen gegenüber der neuen Form der fiktiven Welt empfinden. Phantastik sollte als Folge des Bruchs der *inneren* literarischen Gesetze und nicht der Gesetze der *objektiven Realität*, welche manchmal das Modell für die fiktive Realität literarischer Werke bilden, gesehen werden.“⁴¹

Zgorzelski ist somit der erste, der die Definition des Phantastischen allein von den innerliterarischen Gesetzen des Textes abhängig macht. Sein Ansatz ist also ein struktureller. Todorov hatte das zwar auch versucht, hat die Zuordnung eines Textes zur phantastischen Literatur aber vom Empfinden des Lesers abhängig gemacht.⁴²

Ich möchte nun die 1970er Jahre hinter mir lassen und auf ein paar ausgewählte wichtige Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre zu sprechen kommen.

³⁹ Zur Kritik an Todorov siehe z.B.:

-) Lem, Stanislaw: Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen. In: Zondergeld, Rein A.: Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt (Main): Insel 1974, S. 92 – 122.

-) Haas, Gerhard: Aspekte der Kinder- und Jugendliteratur. Genres – Formen und Funktionen – Autoren (= Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien Bd. 22). Frankfurt (Main)/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien: Lang 2003, S. 14.

⁴⁰ Zgorzelski, Andrzej: Zum Verständnis phantastischer Literatur. In: Zondergeld, Rein A.: Phaicon 2. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt (Main): Insel 1975, S. 55 – 56.

⁴¹ Zgorzelski, Andrzej: Zum Verständnis phantastischer Literatur, S. 61.

⁴² Siehe dazu: Patzelt, Birgit: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur der 80er und 90er Jahre. Strukturen – Erklärungsstrategien – Funktionen (= Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik Bd. 16). Frankfurt (Main)/ Berlin/ Bern/ Bruxelles/ New York/ Oxford/ Wien: Lang 2001, S. 50.

Florian F. **Marzin** versucht in seiner theoretischen Arbeit über die phantastische Literatur, diese als Gattung zu definieren.⁴³ Im Gegensatz zu Zgorzelski ist auch bei ihm die nicht phantastische Literatur dadurch gekennzeichnet, dass sie der alltäglichen Erfahrungswelt des Lesers entspricht. Nicht phantastisch sei demnach jegliche Literatur, die „[...] nicht im Widerspruch zu der empirisch erfahrbaren Realität [...]“ stehe und in der keine Ereignisse widersprüchlich „[...] zu dieser Realitätsauffassung erklärt werden.“⁴⁴

Für Marzin unterscheidet sich Literatur in *eindimensionale Literatur*, zu der die nicht phantastische gerechnet werde, und *Literatur der zwei Handlungskreise*, zu der die Phantastik zähle.

Der *erste Handlungskreis* repräsentiere die rational erklärbare Welt unserer Prägung und sei somit Hintergrund für die *eindimensionale Literatur*.⁴⁵ In der phantastischen Literatur komme diesem jedoch eine andere Funktion zu. Hier sei er als „[...] Ausgangs- und Kontrastpunkt für die zu schildernden phantastischen Ereignisse [...]“⁴⁶ nötig.

Der *zweite Handlungskreis* beinhalte Phänomene, die „[...] im Widerspruch zu der empirisch-rationalen, naturwissenschaftlich geprägten Welterfahrung“ stehen würden und einem „[...] immanent stimmigen System“, also einer eigenen Logik folgen müssten, die nicht mit der des ersten Handlungskreises übereinstimmen dürfe. Diesem zweiten Handlungskreis seien nun phantastische Motivkataloge zuzurechnen, wie sie zum Beispiel von Louis Vax oder Roger Caillois aufgestellt wurden.⁴⁷

Phantastische Literatur sei nun dadurch definiert, dass sie beide Handlungskreise in sich vereine. Diese müssten aber aufeinander einwirken, indem sie die in dem jeweils anderen Handlungskreis geltenden Regeln verletzen. Würden sie nur nebeneinander existieren, könne man nicht von phantastischer Literatur sprechen.⁴⁸

Birgit **Patzelt** kritisiert meines Erachtens zu Recht, dass Marzin zwar versuche, phantastische Literatur durch textimmanente Strukturen zu erklären, er dabei aber

⁴³ **Marzin**, Florian F.: Die phantastische Literatur. Eine Gattungsstudie (= Europäische Hochschulschriften I, Bd. 569), S. 108.

⁴⁴ **Siehe dazu**: **Marzin**, Florian: Die phantastische Literatur, S. 110 – 114; Besonders seine beiden Prämissen zur eindimensionalen Literatur, S. 114.

⁴⁵ **Marzin**, Florian: Die phantastische Literatur, S. 117.

⁴⁶ **Marzin**, Florian: Die phantastische Literatur, S. 121.

⁴⁷ **Siehe dazu**: **Marzin**, Florian: Die phantastische Literatur, S. 125 – 140; erstes direktes Zitat zum zweiten Handlungskreis auf S. 127; zweites direktes Zitat zum zweiten Handlungskreis auf S. 136. Beispiel für einen Motivkatalog siehe: **Vax**: Die Phantastik, S. 31 – 42; **Caillois**: Das Bild des Phantastischen, S. 63 – 66.

⁴⁸ **Marzin**, Florian: Die phantastische Literatur, S. 140 – 142.

die Einschätzung, was realistisch sei, wieder von der Welterfahrung des Lesers abhängig mache.⁴⁹

Franz **Rottensteiner** spricht in der Einleitung zu seinem Sammelband - **Die dunkle Seite der Wirklichkeit** – von einer *Phantastik im engeren Sinne* und definiert diese ganz in der Tradition von Vax und Caillois, als Konflikt zweier Weltordnungen.⁵⁰ Sie schildere durchgehend Menschen, die uneins mit ihrer Welt wären und lebe aus dem „[...] Zusammenprall der Ordnungen, dem Spannungsverhältnis, dem Oszillieren zwischen dieser und jener Welt, der verbotenen Grenzüberschreitung.“⁵¹ Eine eigene, neuartige Definition der Phantastik hat Rottensteiner nicht versucht, der Ansatz, dass die Protagonisten der phantastischen Literatur ihrer Welt entfremdet wären, ist jedoch ein besonders interessanter Gedanke Cornelia Funkes Tintenweltrilogie betreffend. Zu dieser Idee später mehr.

Marianne **Wünsch** hat sich wieder genauer mit einer Definition der phantastischen Literatur auseinandergesetzt. In ihrem Werk **Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890 – 1930)** versucht sie im ersten Kapitel den Begriff des *Fantastischen* abzuklären. Generell wird in ihrer Arbeit das Fantastische als Struktur eines Textes erklärt. Dabei unterscheidet sie zwischen *potentiell-fantastischer*, *faktisch-fantastischer* und *nicht-fantastischer* Struktur eines Textes.⁵²

Als *potentiell fantastisch* bezeichnet Wünsch jene Struktur in Texten, die zumindest ein zunächst phantastisch erscheinendes Phänomen aufweisen würden. Ob sich dieses letztendlich als wirklich phantastisch erweist oder nicht, bleibe für die Einordnung unter diese Bezeichnung zunächst sekundär.⁵³ In ihrer Untersuchung stellt Wünsch 8 Bedingungen auf, die gelten müssen, um eine Textstruktur als *potentiell fantastisch* auszuweisen. In Folge entscheidet sie dann aufgrund der Erklärungsmuster übernatürlicher Phänomene, ob ein Text eine *faktisch-fantastische*

⁴⁹ Patzelt, Birgit: Phantastische Kinder – und Jugendliteratur, S. 51.

⁵⁰ **Anmerkung:** Rottensteiner bezieht sich in seiner Phantastik - Definition explizit auf Caillois, Todorov und Zgorzelski. **Siehe dazu:** Rottensteiner, Franz: Vorwort. Zweifel und Gewissheit. Zu Traditionen, Definitionen und einigen notwendigen Abgrenzungen in der phantastischen Literatur. In: Rottensteiner, Franz (Hrsg.): Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik (= Phantastische Bibliothek 199). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 12 – 13.

⁵¹ Rottensteiner, Franz: Vorwort. In: Rottensteiner, Franz (Hrsg.): Die dunkle Seite der Wirklichkeit, S. 18 – 19.

⁵² Wünsch, Marianne: Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890 – 1930). Definition, Denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen. München: Fink 1991, S. 65 – 67.

⁵³ Wünsch, Marianne: Die fantastische Literatur der frühen Moderne, S. 65.

Struktur oder eine *nicht-fantastische Struktur* aufweist. Die *faktisch-fantastische* sowie die *nicht-fantastische* Struktur eines Textes müssen sowohl alle acht Bedingungen des *potentiell-fantastischen* Textes als auch jeweils fünf der Struktur eigenen Bedingungen erfüllen. Das bedeutet, dass sowohl ein fantastischer als auch ein nicht-fantastischer Text jeweils dreizehn Bedingungen zu erfüllen haben, die sie zu solch einem machen. Diese hier genau aufzuzählen und zu erklären, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, da es sich hier ja nicht um eine theoretische sondern vielmehr um eine analytische Untersuchung von phantastischen Texten handeln soll. Wer sich näher damit auseinandersetzen möchte, sei auf Marianne Wünschs Arbeit verwiesen. Trotzdem möchte ich erwähnen, dass Wüsch unter anderem die narrative Struktur eines Textes sowie mindestens ein nicht-wissenskonformes Erklärungsangebot eines übernatürlichen Phänomens als Grundbedingungen für eine fantastische Struktur ansieht.⁵⁴

Heinrich **Kaulen** spricht von *Phantastik im weiteren Sinne*, wenn übernatürliche Vorgänge, Darstellungen und Figuren einen Text dominieren und die gesamte Textstruktur damit konstituieren. Als zugehörig zu dieser Gattung versteht er Subgattungen wie Märchen, Sage, Legende, Schauerroman, Nonsens-Poesie ebenso wie phantastischer Roman oder phantastische Erzählung. Lediglich gattungsspezifische Merkmale würden diese Subgattungen voneinander unterscheiden. Der Oberbegriff Phantastik trifft, laut Kaulen, aber auf alle die oben genannten Gattungen zu.⁵⁵

Ähnlich wie Kaulen sieht Hans – Edwin **Friedrich** den Begriff der phantastischen Literatur. Auch er unterscheidet in *phantastisch im weiteren Sinn* und *im engeren Sinn* und hält sich im Großen und Ganzen an Todorov. Auch für ihn ist das Phantastische lediglich eine Schreibweise und ohne den in einem Werk vorkommenden Gegensatz zu einer realistischen Ebene nicht denkbar. Zur *Phantastik im weiteren Sinn* zählt auch er Gattungen wie Märchen, Science Fiction, Horrorliteratur und *Phantastik im engeren Sinn*. Letztere definiert er leider nicht genauer.⁵⁶

⁵⁴ **Wüsch**: Die fantastische Literatur der frühen Moderne, S. 65 – 67.

⁵⁵ **Kaulen**, Heinrich: Wunder und Wirklichkeit. Zur Definition, Funktionsvielfalt und Gattungsgeschichte der phantastischen Kinder – und Jugendliteratur. In: Julit. Informationen, 30. Jg. (2004), H.1, S. 14.

⁵⁶ **Friedrich**, Hans – Edwin: Was ist Fantasy? Begriff – Geschichte – Trends. In: 1001 Buch. Das Magazin für Kinder – und Jugendliteratur. (2004), H.1, S. 4.

Zum Abschluss seien noch zwei Studien jüngerer Alters erwähnt. In der Aufsatzsammlung *Nach Todorov*⁵⁷ fasst Mitherausgeber Clemens **Ruthner** in seiner Einleitung⁵⁸ die bisher wichtigsten Definitionversuche der Literaturwissenschaft zusammen und spricht auch die Problematik des Phantastikbegriffs an. Er schlägt vor, „[...] Phantastik als Oberbegriff einer spekulativen Literatur [...]“⁵⁹ zu sehen und sie in drei Genres zu gliedern. In Texte, die sich mit der Zukunft eines Ist-Zustands unserer Welt befassen (Science Fiction, Utopien, Dystopien etc.), welche, die beim Leser Schrecken hervorrufen sollen (Schauerphantastik, Horrorliteratur) und jene, die sich auf symbolische oder allegorische Weise phantastischen Inhalten widmen und dabei oft didaktische Züge in sich tragen (Fantasy, Märchen). Er spricht auch die Problematik an, dass sich die Literaturwissenschaft noch immer darüber uneins sei, ob man Texte des Surrealismus und ähnlicher Strömungen nun zur Phantastik zählen dürfe oder nicht. Besonders Kafkas Werke seien bis heute eine Streitfrage. Die bisherigen Phantastiktheorien teilt er aufgrund ihrer Zugangsmethode in elf verschiedene Ansätze ein: *literaturpsychologische, (kultur)anthropologische, religionswissenschaftliche, sozial- und diskursgeschichtliche, motivgeschichtliche, strukturalistische / narratologische, rhetorische / poetologische, semiotische, medienwissenschaftliche, systemtheoretische und antidefinitorische / poststrukturalistische* Definitionsversuche. Diese verschiedenen Zugangsweisen sollten nicht gegeneinander ausgespielt werden sondern sich vielmehr ergänzen und somit neue Phantastiktheorien hervorbringen. Es sei aber in der Literaturwissenschaft ein moderner *linguistic turn* bemerkbar, der vor allem Narratologie, Semiotik, Rhetorik und Diskursanalyse als Zugangsmethoden präferiere.⁶⁰

⁵⁷ Ruthner, Clemens/ Reber, Ursula/ May, Markus (Hrsg.): Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Tübingen: Narr Francke Attempto 2006.

⁵⁸ Ruthner, Clemens: Im Schlagschatten der 'Vernunft'. Eine präliminare Sondierung des Phantastischen. In: Ruthner/ Reber/ May (Hrsg.): Nach Todorov, S. 7 - 14.

⁵⁹ Ruthner, Clemens: Im Schlagschatten der Vernunft. In: Ruthner / Reber / May (Hrsg.): Nach Todorov, S. 9.

⁶⁰ Ruthner, Clemens: Im Schlagschatten der Vernunft. In: Ruthner / Reber / May (Hrsg.): Nach Todorov, S. 11 - 13.

3.2) Forschungsdiskussion „Phantastische Kinder - und Jugendliteratur“

Den Anfang der phantastischen Kinder- und Jugendliteraturforschung bestreiten zwei Frauen: Ruth **Koch** und Anna **Krüger**, die sich beide bereits in den 50er Jahren mit dieser Thematik auseinander setzen. Krüger spricht von der phantastischen Geschichte oder Abenteuergeschichte⁶¹, Koch, der dieser Begriff zu eng gefasst ist, bezeichnet diese als phantastische Erzählungen.⁶² Beide sind sich jedoch einig, dass der Unterschied einer phantastischen Erzählung zum Märchen darin liegt, dass Wirklichkeit und Wunderwelt nebeneinander bestehen und gegensätzlich sind.⁶³

Göte **Klingberg**, ein Forscher der frühen 70er Jahre, hält sich zunächst an die Definition von Koch und Krüger, was die Zweidimensionalität von phantastischen Erzählungen betrifft. Auch für ihn, wäre eine so bezeichnete Erzählung dadurch gekennzeichnet, dass in ihr „[...] eine realistische und eine fremde Welt nebeneinanderstehen.“⁶⁴ Darüber hinaus würde ein Autor einer solchen Erzählung immer den Schein aufrecht erhalten wollen, dass diese Erzählung wahr sei und deshalb würde man meist ganz alltägliche Kinder, mit individuellen Zügen, als Hauptfiguren, sowie Orts- und Zeitangaben der Handlung vorfinden. Nonsensartige Züge oder Eindimensionalität der Handlung wären für die phantastische Erzählung völlig undenkbar. Deshalb spricht Klingberg in weiterer Folge von zwei verwandten Genres, der *surreal-komischen* und der *mythischen Erzählung*. Die surreal-komische Erzählung zeichne sich dadurch aus, dass sie in einer, nämlich der realen, Welt des Lesers spiele und das Auftreten von phantastischen oder magischen Elementen völlig unkommentiert lasse und dabei komische Elemente als Hauptmerkmal habe. Dazu zählt Klingberg zum Beispiel Michael Endes *Jim Knopf*. Die mythische Erzählung würde auch nur in einer Welt spielen, aber in einer magisch ausgestatteten, in sich logischen. Sie würden dem Wundermärchen nahe stehen, ohne aber das Bedrohliche Element, das diesem eigen wäre, zu haben. Außerdem würde diese Art Texte eine detaillierte Länderbeschreibung ausmachen, die oft

⁶¹ **Krüger**, Anna: Buch – Gefährte eurer Kinder. Stuttgart: Klett ²1954, S. 21.

⁶² **Koch**, Ruth: Phantastische Erzählungen für Kinder. Untersuchungen zu ihrer Wertung und zur Charakteristik ihrer Gattung. In: Studien zur Jugendliteratur, (1959), H.5, S. 56.

⁶³ **Siehe dazu**: **Koch**, Ruth: Phantastische Erzählungen für Kinder, S. 55.

⁶⁴ **Klingberg**, Göte: Die phantastische Kinder- und Jugenderzählung. In: **Haas**, Gerhard (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteratur. Zur Typologie und Funktion einer literarischen Gattung. Stuttgart: Reclam 1974, S. 226.

mittels gezeichneten Karten veranschaulicht werden würde. Beispiele für diese Kategorie wären zum Beispiel Tolkiens *Hobbit* sowie Lloyd Alexanders *Taran*.⁶⁵

1978 veröffentlicht Gerhard **Haas** einen Aufsatz mit dem Titel ***Struktur und Funktion der phantastischen Literatur***, in dem er die bisherigen Theorieansätze kritisiert, weil sie nur auf eine Abgrenzung zu anderen Genres und nicht auf eine Herausarbeitung von Gemeinsamkeiten derselbigen unter einer einheitlichen Bezeichnung abzielen würden. Haas versucht in seinem Aufsatz ein Modell zu entwickeln, das auch Platz für die heitere Phantastik, wie sie besonders häufig in der Kinder – und Jugendliteratur zu finden ist, hat.⁶⁶ Dazu beruft er sich auf den Anthropologen Claude **Lévi-Strauss** und seine Schrift ***Das wilde Denken***⁶⁷ und behauptet, dass „in dem von Lévi–Strauss beschriebenen mythisch-magischen Ordnen und Begründen von Welt alle Bauformen und Mittel des Phantastischen enthalten sind [...und sich damit] die Struktureinheit aller erzählerischen Ausprägungen des Phantastischen erschließen lassen müsste.“⁶⁸ In weiterer Folge spricht Haas von den Funktionen des Phantastischen, welche aber für die theoretische Bestimmung von Phantastik eher zweitrangig sind. In seinem 1986 erstmals erschienenen Aufsatz ***Phantastische Kinder– und Jugendliteratur. Überlegungen zu einer mehrperspektivischen Annäherung*** geht Haas noch mal auf die Problematik der Eingrenzung des Phantastikbegriffs ein. Er unterscheidet schließlich nach Theorieansätzen, die eine *Phantastik im engeren Sinn* und eine *Phantastik im weiteren Sinn* beschreiben. Zu erst genanntem zählen alle Formen der *dunklen Phantastik* wie er sie nennt, das heißt alle Texte, die grob gesagt zwei Welten aufeinanderprallen lassen und damit Grauen oder Angst beim Leser bzw. bei den Figuren erzeugen. Ausgeschlossen sind davon, laut Haas, folgende Textsorten: Science Fiction, Märchen, Sage, Mythe, heitere Phantastik. Diese fallen in die *Phantastik in weiterem Sinne*.⁶⁹ Haas spricht sich in diesem Aufsatz entschieden gegen einen Phantastikbegriff im engeren Sinne aus, denn:

⁶⁵ Klingberg, Göte: Die phantastische Kinder– und Jugenderzählung, S. 222 – 228.

⁶⁶ Haas, Gerhard: Struktur und Funktion der phantastischen Literatur. In: Haas, Gerhard: Aspekte der Kinder – und Jugendliteratur. Genres – Formen und Funktionen – Autoren (= Kinder– und Jugendkultur, -literatur und –medien. Theorie – Geschichte – Didaktik 22). Frankfurt/Main: Lang 2003, S. 18 -19.

⁶⁷ Lévi–Strauß, Claude: Das wilde Denken. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1973.

⁶⁸ Haas, Gerhard: Struktur und Funktion der phantastischen Literatur, S. 22.

⁶⁹ Haas, Gerhard: Phantastische Kinder – und Jugendliteratur. Überlegungen zu einer mehrperspektivischen Annäherung. In: Haas, Gerhard: Aspekte der Kinder – und Jugendliteratur.

„Nur 'dunkle' Phantastik als 'richtige' Phantastik gelten zu lassen, ist eine akademische Entscheidung und geht an der Sache, d. h. an den literarischen Phänomenen vorbei. Die Unterbringung all dessen, was dabei übrigbleibt, in anderen Schubladen [...] löst das Problem, dass grundlegende Gemeinsamkeiten vorhanden sind, die in der realistischen Literatur fehlen, nur vordergründig. Die Frage nach einer eventuellen gemeinsamen Grundstruktur bleibt dabei unbeantwortet [...].⁷⁰

Wie schon im zuvor behandelten Aufsatz versucht Haas erneut über das bildhafte Denken einen Bogen zwischen Mythos und phantastischer Literatur zu spannen und so zu einem alle oben genannten Genres vereinigenden Phantastikbegriff zu kommen, der in der realistischen Literatur seinen Gegenpol findet.⁷¹

1995 bringt Gerhard Haas seinen Definitionsansatz auf den Punkt, wenn er ihn folgendermaßen zusammenfasst:

„Phantastik als Form bildlichen „wildes Denkens“ [...], gekennzeichnet durch die Merkmale einer globalen und integralen Determination, einer komplexen und zugleich heterogenen Bildlichkeit sowie einer gleichermaßen heterogenen Kombinatorik.“⁷²

Diese Definition umfasse nun sowohl dunkle als auch heitere Phantastik und sei deshalb näher an dem literarischen Phänomen als die vorhergehenden Definitionen. Darüber hinaus teilt Haas seiner Phantastischen Erzählung für junge Leser, wie er es nennt, neun Merkmale unter dem Aspekt phantastischer Reisen als genredelinierend zu. Das sind also phantastische Reisen, die sowohl äußerer als auch innerer Natur sein können, was bedeutet, dass das Augenmerk der Texte entweder auf wirklichen Reisen oder auf der Entwicklung ihres Protagonisten liegt.⁷³

1. Reisen in andere Zeiten und nach phantastischen Orten

Zu diesem Typus zählt Haas Texte wie Nesbits *Psammy* oder James Krüss' *Tim Thaler*. Die Reisen könnten sich durchaus nur in der alltäglichen Welt des Protagonisten abspielen, müssen es aber nicht.

Genres – Formen und Funktionen – Autoren (= Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik 22). Frankfurt/Main: Lang 2003, S. 36 – 38.

⁷⁰ Haas, Gerhard: Phantastische Kinder – und Jugendliteratur. Überlegungen zu einer mehrperspektivischen Annäherung. In: Haas, Gerhard: Aspekte der Kinder- und Jugendliteratur. Genres – Formen und Funktionen – Autoren (= Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik 22). Frankfurt/Main: Lang 2003, S. 38.

⁷¹ Haas, Gerhard: Phantastische Kinder – und Jugendliteratur, S. 38 – 42.

⁷² Haas, Gerhard: Die phantastische Erzählung. In: Franz, Kurt/ Lange, Günter/ Payrhuber, Franz – Josef (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteratur: ein Lexikon. Loseblatt-Ausgabe, Teil 5: Literarische Begriffe. Meitingen: Corian Verlag Heinrich Wimmer 1995 – 2003, S. 2.

⁷³ Haas, Gerhard: Die phantastische Erzählung, S. 6 – 12.

2. Phantastische Reisen zu sich selbst

Dabei könnten die Protagonisten durchaus wirklich reisen, doch entscheidend sei, dass durch diese eine Heilung oder Aufwertung des Selbstwertgefühls der Hauptfigur vonstatten ginge. Berühmtes Beispiel dafür sei Michael Endes *Unendliche Geschichte*.

3. Andere Welten

Texte mit diesem Merkmal würden Protagonisten aus der Alltagswelt in andere, archaische Welten versetzen, wie es zum Beispiel bei Lewis *Narnia* Büchern der Fall ist.

4. Gäste aus dem Unbekannten

Dieses Textmerkmal sei besonders häufig in phantastischen kinderliterarischen Texten zu finden und zielt vor allem darauf ab, dass diese Wesen oder Figuren, die in die alltägliche Welt des Lesers einbrechen, als Mahner in Erscheinung treten. Sie kritisieren den Zustand dieser Welt und wollen eine Veränderung herbeiführen. Beispiele dafür sind Michael Endes *Momo* und P.L. Travers' *Mary Poppins*.

5. Miniaturgesellschaften

Diese Gesellschaften von kleinen Menschen würden die Existenz der Kinder repräsentieren und seien eine Eigentümlichkeit der Kinderliteratur. In Astrid Lindgrens *Karlsson vom Dach* und Mary Nortons *Borger* kommen solche vor.

6. Hexen, Zauberer und Magier

Textmerkmal für diesen Typ, sei einfach das Auftreten solcher Figuren. In diese Kategorie fallen Rowlings *Harry Potter* wie auch Ibbotsons *Geheimnis der 7. Hexe*.

7. Blick zurück ins Mythenzeitalter

Dieser Typus sei besonders häufig Anstoß der Kritik. Aber nicht die Flucht in eine archaische Zeit oder Welt würde die wertvollen Texte dieser Sparte auszeichnen, sondern viel mehr gehe es darum, unsere Gegenwart anhand dieser Welt zu spiegeln und zu hinterfragen. Bedeutende Beispiele hierfür sind neben Tolkiens *Herr der Ringe*, T. H. Whites *Der König auf Camelot* und Lloyd Alexanders *Taran*.

8. Einbruch der Vergangenheit in die Gegenwart

In diesen Texten hole den Protagonisten seine Vergangenheit ein und er sei durch das phantastische Geschehen dazu gezwungen, diese aufzuarbeiten.

Susan Coopers *Wintersonnenwende* könne als ein solcher Erzählungstypus gelten.

9. *Das mythische Gegenspiel von Licht und Dunkelheit, Gut und Böse*

Dieses Thema sei zentral für eine Fülle an phantastischen Erzählungen und überschneide sich oft mit den anderen Texttypen. Oft bilde es die Folie der Handlung. Beispiele dafür sind unter anderem Käthe Reicheis' *Der weiße Wolf* und Lindgrens *Die Brüder Löwenherz*.

10. *Heiter-komisch-spielerische Alltags-Phantastik*

Dieser Typ sei sehr zahlreich anzutreffen und würde das spielerische und sprachspielerische Element in die phantastische Erzählung einführen. Maßgeblich dafür sei das berühmte Beispiel von Carrolls *Alice* und Paul Maars *Sams*-Geschichten.

Wolfgang **Meissner** teilt Gerhard Haas' Ansicht nicht, den Phantastikbegriff als weit aufzufassen. Er arbeitet als Konsens der bisherigen Forschung heraus, dass man unter phantastischer Kinder- und Jugendliteratur einheitlich ein Werk mit mindestens zwei Handlungsebenen verstehen würde. Eine müsse dem Realitätsprinzip entsprechen, eine widersprechen. Ob der Übergang nun als angenehm oder unangenehm empfunden würde, sei nicht vorgeschrieben. Die beiden Handlungsebenen müssten sich nur in irgendeiner Weise kontrastieren, was allein aus der Anordnung der Textelemente hervorgehen sollte. Der Leser spielt hier keine Rolle in der Beurteilung des Textes als phantastisch oder nicht phantastisch. Meissner nimmt eindeutig Anleihe an den Phantastikdefinitionen der Erwachsenenliteratur, weil es ihm anscheinend ein Anliegen ist, die Kinder- und Jugendliteraturdiskussion an die der etablierten Erwachsenenliteraturforschung heranzuführen.⁷⁴

Auch Lucia **Binder** betont in ihrem kurzen Artikel *Die phantastische Erzählung* die Verknüpfung von irrationaler und rationaler Erzählebene und weist das Nebeneinander, Ineinander und Gegenüber dieser beiden als Definitionskriterium der phantastischen Kinder- und Jugenderzählung aus. Auch sie betont, dass der Bruch

⁷⁴ Meissner, Wolfgang: Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart: Theorie und exemplarische Analyse von Erzähltexten der Jahre 1983 und 1984 (=Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur 10). Würzburg: Königshausen u. Neumann 1989 (=Würzburg, Univ., Diss. 1988), S. 64 - 65.

zwischen diesen beiden Ebenen nicht zwingend furchteinflößend erscheinen muss, sondern sogar oft als Quelle für komische Szenen dienen kann.⁷⁵

In dem von Günter **Lange** herausgegebenen Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur widmet Reinbert **Tabbert** seinen Artikel dem Thema Phantastik.⁷⁶ Darin bezieht er sich vor allem auf die russisch-schwedische Anglistin Maria **Nikolajeva** und ihre Arbeit *The Magic Code*⁷⁷. Diese meint, dass in phantastischen Erzählungen sich immer eine primäre, d. h. unserer Realität nahekommende, und eine sekundäre, mit magischen Merkmalen ausgestattete, Welt gegenüberstehen. Diese sekundäre Welt kann *geschlossen, offen oder impliziert* sein. Geschlossen meint in diesem Fall, dass die Handlung rein in dieser magischen Welt spielt, wie zum Beispiel bei Tolkiens *Hobbit*. Offen bedeutet, dass zwei Welten nebeneinander existieren und der Protagonist oder die Protagonistin zwischen den Welten wechselt. In diese Kategorie würde z. B. *Peter Pan* fallen. Und impliziert heißt, dass ein etwas Magisches, ein phantastisches Wesen oder eine Figur, in die realistisch wirkende Welt des Protagonisten einbricht, wie es zum Beispiel bei *Mary Poppins* der Fall ist.

Zu allerletzt möchte ich noch auf ein wichtiges Werk jüngerer Prägung verweisen. 2006 erschien ein Beiheft zu der Zeitschrift *Beiträge Jugendliteratur und Medien* mit dem Titel **Zauberland und Tintenwelt** herausgegeben von Jörg **Knobloch** und Gudrun **Stenzel**⁷⁸. In dieser Aufsatzsammlung werden sowohl die Grundlagen, Motive und Stoffe sowie auch Ideen für didaktische Umsetzungen der Phantastischen Kinder- und Jugendliteratur besprochen. Wichtig für diese Arbeit erscheinen mir die drei Aufsätze von Bernhard Rank, Irmgard Nickel-Bacon und Dieter Petzold, auf die hier näher eingegangen werden soll.

⁷⁵ Binder, Lucia: Die phantastische Erzählung. In: Internationales Institut für Jugendliteratur und Leseforschung (Hrsg.): Einführung in die Kinder – und Jugendliteratur der Gegenwart. Wien: Jugend und Volk 1992, S. 63 – 64.

⁷⁶ Tabbert, Reinbert: Phantastische Kinder – und Jugendliteratur. In: Lange, Günter (Hrsg.): Taschenbuch der Kinder – und Jugendliteratur 1. Grundlagen – Gattungen. 2., korrigierte Auflage. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2000, S. 187 – 200.

⁷⁷ Nikolajeva, Maria: *The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children*. Göteborg: Almqvist & Wiksell International 1988.

⁷⁸ Knobloch, Jörg / Stenzel, Gudrun (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit der AjuM der GEW: *Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder – und Jugendliteratur (= Beiträge Jugendliteratur und Medien 17)*. Weinheim/ Basel: Juventa 2006.

Bernhard **Rank**⁷⁹ fasst die bisherigen Theorieansätze zusammen und gliedert diese grob in *Phantastiktheorien im engeren Sinn* (mit Verweis auf Todorov) und *weiteren Sinn* (mit Verweis auf Haas). Er betont, dass es wichtig wäre, sich nicht auf einzelne Erklärungsmodelle zu versteifen, sondern die übergreifenden Kategorien der Erzähltextanalyse auf die phantastischen Texte anzuwenden, um so zu fruchtbareren Ergebnissen zu kommen. Dabei seien besonders die *Erzählte Welt* bzw. *Erzählten Welten* und das *Erzählkonzept* von Bedeutung. Erstere spiegle den Inhalt des Textes - also Geschehen, Figuren, Raum und Zeit - wider, zweiteres die Erzählformen, -mittel und -haltung. Mit diesen beiden Kategorien lasse sich jeder phantastische Text untersuchen und seine Zugehörigkeit zur Phantastik beweisen oder widerlegen. Mit Hilfe der Theorien von Maria **Nikolajeva**⁸⁰ und Maria **Lypp**⁸¹ schafft er es, einen Bogen zwischen Todorov und Haas zu spannen: Für die Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur sei ein *2-Welten-Modell* á la Nikolajeva Voraussetzung (wie bereits oben erörtert). Darüber hinaus müsse – frei nach Lypp - ein Riss bemerkbar sein, eine wie auch immer geartete Reaktion auf das auftretende Übernatürliche im Textgeschehen durch die handelnden Figuren. Der *Kontrast* dieser beiden Welten könne entweder gemäßigt als *Übergang* oder als eindeutige *Abgrenzung* geschildert sein, das heißt einerseits positiv andererseits negativ von den Protagonisten wahrgenommen werden. Phantastik im engeren Sinn, also eine Phantastische Erzählung im Sinne Todorovs, könne man hiermit als eine *Phantastik der Abgrenzung* bezeichnen. *Phantastik des Übergangs* sei eine märchenhaftere, spielerische Variante des Phantastischen in der Kinder- und Jugendliteratur. Daneben gäbe es aber viele Mischvarianten, zu denen Rank z.B. auch die *Harry Potter*-Romane zählt.⁸² Wichtig ist, dass überhaupt eine Reaktion der handelnden Figuren herauszulesen sei, denn das mache den Unterschied zum eindimensionalen Märchen aus, in dem mythische oder übernatürliche Elemente als völlig selbstverständlich wahrgenommen werden würden.⁸³

⁷⁹ Rank, Bernhard: Phantastik in der Kinder – und Jugendliteratur. In: Knobloch / Stenzel (Hrsg.): Zauberland und Tintenwelt, S. 10 – 25.

⁸⁰ **Siehe dazu:** Nikolajeva, Maria: The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children. Göteborg: Almquist & Wiksell International 1988.

⁸¹ **Siehe dazu:** Lypp, Maria: Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur. Frankfurt/Main: o.V. 1984.

⁸² Rank, Bernhard: Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Knobloch / Stenzel (Hrsg.): Zauberland und Tintenwelt, S. 24 – 25.

⁸³ Rank, Bernhard: Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Knobloch / Stenzel (Hrsg.): Zauberland und Tintenwelt, S. 19.

Irmgard **Nickel-Bacon** verweist in ihrem Aufsatz⁸⁴ auf die Wichtigkeit der Romantik und ihrer Poetik in der phantastischen Erzähltradition für Kinder. Der poetische Versuch, „das Endliche mit dem Unendlichen, das Diesseitige mit dem Transzendentalen zu verbinden“⁸⁵, sei in die Kinderliteratur damals eingeflossen und hätte so zu einem Bruch mit der aufklärerischen Schreibtradition für Kinder geführt und eine Basis für phantastisches Erzählen überhaupt geschaffen. Sie unterscheidet grob drei Modelle, die Ähnlichkeit mit Nikolajevas Unterscheidung von geschlossener, offener und implizierter Welt aufweisen. Abweichend von Nikolajevas Theorie ist, dass bei Nickel-Bacon das *geschlossenen Welten*-Muster nochmals zweigeteilt wird. Ihr *Modell B* weist Miniaturgesellschaften auf und unterscheidet sich nur durch einzelne übernatürliche Gesetzmäßigkeiten, Figuren oder Gegenstände von unserer Welt. Abweichend dazu sei das typische Fantasy-Grundmuster á la Tolkien, welches „Kämpfe zwischen Gut und Böse um die Herrschaft über das Universum“⁸⁶ zum Inhalt hätte. Nickel-Bacon sieht in der *geschlossene-Welten-Phantastik* eine Fortführung des romantischen Volksmärchens mit seiner Wirklichkeitstranszendenz, in der *offenen-Welten-Phantastik* eine des dualistischen Kunstmärchens der Romantik. Noch immer ginge es darum, die Welt zwischen Wunschbild und Realität abzubilden und den Heranwachsenden die Möglichkeit zu geben, diese Differenz kreativ auszugleichen und auf für den einzelnen ungefährlichem Terrain der Fiktion zu erleben.⁸⁷

Dieter **Petzold** befasst sich in seinem Aufsatz⁸⁸ mit dem Einfluss des so genannten *Golden Age of Children's Literature* auf nachfolgende Werke der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Mit dem Goldenen Zeitalter ist die zwischen 1860 bis in die 20er Jahre des Folgejahrhunderts in England entstandene Kinderliteratur gemeint. Einfluss meint hier intertextuelle Bezüge zwischen den damals

⁸⁴ Nickel-Bacon, Irmgard: Alltagstranszendenz. Literaturhistorische Dimensionen kinderliterarischer Fantastik. In: Knobloch, Jörg / Stenzel, Gudrun (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit der AJuM der GEW: Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur (= Beiträge Jugendliteratur und Medien 17). Weinheim: Juventa 2006, S. 39 – 51.

⁸⁵ Nickel-Bacon, Irmgard: Alltagstranszendenz. Literaturhistorische Dimensionen kinderliterarischer Fantastik. In: Knobloch / Stenzel (Hrsg.): Zauberland und Tintenwelt, S. 44.

⁸⁶ Nickel-Bacon, Irmgard: Alltagstranszendenz. Literaturhistorische Dimensionen kinderliterarischer Fantastik. In: Knobloch / Stenzel (Hrsg.): Zauberland und Tintenwelt, S. 41.

⁸⁷ Nickel-Bacon, Irmgard: Alltagstranszendenz. Literaturhistorische Dimensionen kinderliterarischer Fantastik. In: Knobloch / Stenzel (Hrsg.): Zauberland und Tintenwelt, S. 48 – 51.

⁸⁸ Petzold, Dieter: Fantastische Literatur des *Golden Age of Children's Literature* und ihr Einfluss auf heutige fantastische Kinder- und Jugendliteratur. In: Knobloch / Stenzel (Hrsg.): Zauberland und Tintenwelt, S. 52 – 63.

entstandenen und den späteren phantastischen Werken für Kinder, wobei er einräumt, dass ein Nachweis selbiger desto schwerer wird je mehr Zeit zwischen Hypotext und Hypertext liegt. Petzold spricht sich eindeutig für eine maximalistische Phantastiktheorie aus und bezeichnet die minimalistische als zu pedantisch.⁸⁹ Anarchische, sprachspielerische Erzählungen und besonders das Motiv der Parallelwelt hätten die nachfolgenden Dichter von Lewis Carrolls *Alice im Wunderland* übernommen. Phantastik, die sich mit religiösen Fragen beschäftigt, wäre auf die Werke von George MacDonald und C.S. Lewis zurückzuführen. Tiererzählungen aller Art hätten ihre Wurzeln in den Geschichten von Rudyard Kipling, Beatrix Potter, Kenneth Grahame und A.A. Milne. Das Motiv des der Erwachsenenwelt überlegenen Kindes sowie *illusionsdurchbrechendes Erzählen* gehe auf J.M. Barries *Peter Pan* zurück. Die Zeitreisen verweisen laut Petzold auf Edith Nesbits Geschichten. So groß der Einfluss dieser klassischen Kinderliteratur auf nachfolgende Werke auch sei, natürlich sei jede Erzählung ein Kind seiner Zeit und die Motive und Handlungsmuster würden den aktuellen Rahmenbedingungen angepasst werden.⁹⁰ Intertextuelle Bezüge zu Klassikern der Kinderliteratur in Cornelia Funkes Tintenwelttrilogie werden in einem späteren Kapitel noch genauer besprochen werden.

3.3) Einteilung der phantastischen Genres und ihre Definition

Phantastik, phantastische Erzählung, Fantasy, Science Fiction. Diese Begriffe sind allesamt sehr verwirrend und wenn man sich die Forschungsdiskussion dazu ansieht, sind sich die Literaturwissenschaftler da nicht ganz einig. Die Fülle an Theorien, aber auch der auf weiten Teilen nicht vorhandene Konsens in der Definition fallen auf. Trotzdem ist die Verfasserin dieser Arbeit dazu genötigt, sich zumindest auf eine vorläufige Definition bestimmter Begriffe einzulassen, die für die Analyse der Texte notwendig sein werden und dafür die ihr am einleuchtendsten erscheinenden Erklärungen der Forschungsdiskussion zusammenzufassen.

⁸⁹ Petzold, Dieter: Fantastische Literatur des *Golden Age of Children's Literature* und ihr Einfluss auf heutige fantastische Kinder- und Jugendliteratur. In: Knobloch / Stenzel (Hrsg.): *Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur* (= Beiträge Jugendliteratur und Medien 17). Weinheim: Juventa 2006, S. 52 - 55.

⁹⁰ Petzold, Dieter: Fantastische Literatur des *Golden Age of Children's Literature* und ihr Einfluss auf heutige fantastische Kinder- und Jugendliteratur. In: Knobloch / Stenzel (Hrsg.): *Zauberland und Tintenwelt*, S. 57 – 63.

Nach Bernhard **Rank** kann ein Text phantastische Elemente aufweisen, muss deshalb aber nicht phantastisch sein. Phantastische Elemente sind – frei nach Haas und Todorov – „[...] Figuren, Handlungen, Episoden, Zustände und Ereignisse[...]“⁹¹, welche auf der Handlungsebene so miteinander in Verbindung treten, wie das in unserer empirischen Wirklichkeit nicht, noch nicht oder fraglich bleibt ob es möglich ist. Zum literarischen Genre der Phantastik gehören jene Texte, die sich durch eine Dominanz von phantastischen Elementen auszeichnen. Unter dieses Genre fallen demnach die Textgruppen Mythos, Märchen, Sage, Legende, Fantasy, Science Fiction, (Anti)Utopie, Schauerroman und phantastische Erzählung.⁹² Zählt man diese Untergruppen alle zur Phantastik, so hat man einen weiten oder maximalistischen Phantastik – Begriff. Zählt man dazu nur das, was Rank als phantastische Erzählung bezeichnet, so schließt man sich Todorovs Definition von einem engen oder minimalistischen Phantastik–Begriff an. Die phantastische Erzählung oder Phantastik in engerem Sinn ist also ein phantastischer Text wie Caillois und Todorov ihn definiert haben. Für die kürzen Textgruppen Mythos, Sage und Legende steht für diese Arbeit das Metzler Literaturlexikon als Definitionsgrundlage. Ein Mythos ist demnach eine Götter- oder Heldensage, die versucht den Ursprung der Welt, der Götter, der Menschen oder bestimmter Naturphänomene in bildhafter Sprache zu erklären.⁹³ Eine Sage ist eine kurze, volkstümliche Erzählung, die bestimmte Orte, Personen, Ereignisse oder Erscheinungen mit magischen oder mythischen Elementen in Verbindung bringt und dabei auf Glaubwürdigkeit plädiert.⁹⁴ Und eine Legende erzählt exemplarisch oder vollständig über das Leben eines Heiligen in Form einer Sage.⁹⁵

Für die Begriffe Utopie und Science Fiction möchte ich mich an den Definitionen von Wolfgang Biesterfeld orientieren. Utopie ist demnach eine Textgattung, in der es vor allem um „[...] die Beschreibung einer Gesellschaftsform[...]“ geht. Fällt diese

⁹¹ Rank, Bernhard: Phantastik in der Kinder – und Jugendliteratur. In: Knobloch, Jörg / Stenzel, Gudrun (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit der AjuM der GEW: Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder– und Jugendliteratur (= Beiträge Jugendliteratur und Medien 17). Weinheim: Juventa 2006, S. 12.

⁹² Rank, Bernhard: Phantastik in der Kinder – und Jugendliteratur. In: Knobloch, Jörg / Stenzel, Gudrun (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit der AjuM der GEW: Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder– und Jugendliteratur (= Beiträge Jugendliteratur und Medien 17). Weinheim: Juventa 2006, S. 12-13.

⁹³ Schweikle, Günther / Schweikle Irmgard (Hrsg.): Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. 2., überarb. Auflage. Stuttgart: Metzler 1990, S. 316.

⁹⁴ Schweikle, Günther / Schweikle Irmgard (Hrsg.): Metzler Literatur Lexikon, S. 405.

⁹⁵ Schweikle, Günther / Schweikle Irmgard (Hrsg.): Metzler Literatur Lexikon, S. 261.

negativ aus, so spricht man von einer Anti-Utopie oder Dystopie.⁹⁶ Knapp und einleuchtend ist auch Biesterfelds Definition der Science Fiction:

„Science Fiction ist unterhaltende Literatur, die einen außerhalb der Erfahrung liegenden wissenschaftlichen oder technischen Fortschritt zur Voraussetzung oder zum Thema ihres Erzählens hat.“⁹⁷

Der *Fantasy*-Begriff ist etwas schwieriger zu definieren. Man könnte jetzt wie Gerhard Haas in seinem Aufsatz *Fantasy – Texte für Flüchtlinge aus der Republik der Vernunft?*⁹⁸ diese nochmals in fünf Teilbereiche gliedern, das scheint mir an dieser Stelle aber nicht förderlich, weil es wohl mehr Verwirrung als Klarheit hinterlassen würde, was man sich unter dem Überbegriff Fantasy nun vorzustellen habe. Ist es in Folge für die Textanalyse notwendig, nochmals zu unterscheiden, so werde ich das im Analyse-Kapitel noch näher ausführen. Hier sei fürs erste Heinrich Kaulens Definition ausreichend, die sich auf die Hauptgruppe der Fantasy, die Heroic Fantasy, bezieht:

„Sie [die Bezeichnung Fantasy] meint [...] einen spezifischen, enger umgrenzten Texttypus [als der deutsche Begriff phantastische Literatur], zu dessen Charakteristika die Ansiedlung des Geschehens in einer mythischen Vergangenheit ohne moderne Naturwissenschaft und Waffen, die Beschreibung archaischer Sozialstrukturen und die Fixierung auf den (gewaltsamen) Kampf zwischen Gut und Böse gehören, der zugleich ein Konflikt zwischen konkurrierenden Wertordnungen ist.“⁹⁹

Für den Begriff des Schauerromans bemühe ich noch einmal das Metzler Literatur Lexikon. Als Schauerroman (englisch Gothic Novel) bezeichnet man jene Texte, die meist in alten Klöstern oder Schlössern spielen und das Unheimliche zum Thema haben. Einerseits kann dies letztendlich rational erklärt oder auch als Mysterium stehen bleiben.¹⁰⁰

Bleibt nur noch das Märchen zu definieren. Diesem soll aber, da es von enormer Bedeutung für die Entwicklung der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur ist

⁹⁶ Biesterfeld, Wolfgang: Utopie, Science Fiction, Phantastik, Fantasy und phantastische Kinder- und Jugendliteratur: Vorschläge zur Definition. In: Lange, Günter / Steffens, Wilhelm (Hrsg.): Literarische und didaktische Aspekte der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur (= Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e.V. 13). Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, S. 75.

⁹⁷ Biesterfeld, Wolfgang: Utopie, Science Fiction, Phantastik [...], S. 77.

⁹⁸ Haas, Gerhard: Fantasy – Texte für Flüchtlinge aus der Republik der Vernunft? In: Gerhard Haas: Aspekte der Kinder- und Jugendliteratur. Genres – Formen und Funktionen – Autoren (= Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik 22). Frankfurt/Main / Berlin / Bern / Bruxelles / New York / Oxford / Wien: Lang 2003, S. 77 – 100.

⁹⁹ Kaulen, Heinrich: Wunder und Wirklichkeit, S. 15.

¹⁰⁰ Schweikle, Günther / Schweikle, Irmgard: Metzler Literatur Lexikon, S. 412.

- wie bereits im vorhergehenden Kapitel erläutert – ein eigener kurzer Exkurs gewidmet sein.

3.4) Exkurs: Das Märchen

Will man über Märchen sprechen, so kommt man an einem Namen unmöglich vorbei: Max **Lüthi** Arbeit zum *Volksmärchen* ist ein Standardwerk.¹⁰¹ Laut Lüthi reichen die Wurzeln des Märchens belegbar bis ins Altertum zurück, vielleicht sogar noch weiter. Der wirkliche Startschuss für die Geschichte des Märchens liegt aber im 19. Jahrhundert und zwar in den Händen der Brüder Grimm. Nach ihrem Vorbild begann man auch in anderen Ländern Märchen zu sammeln. Im Zeitalter der Romantik wurde also das vorher eher naserümpfend aufgenommene Märchen buchfähig, womit sich – laut Lüthi – die ursprüngliche Mündlichkeit der Form immer mehr verlor.¹⁰² Auch die Märchenforschung geht auf die Brüder Grimm zurück, die schon die ersten Fragen zu Form, Bedeutung und Ursprung dieser Gattung stellten. Diese griffen Anthropologen und Ethnologen auf, um mehr über die Entstehungsumstände zu erfahren, was letztendlich in Untersuchungen über das Alter von Märchen gipfelte. Heute ist man vermehrt der Ansicht, dass so genannte Volksmärchen nicht wie lange behauptet, im Volk entstanden wären, sondern auf eine kleine der Oberschicht angehörigen Gruppe von Dichtern zurückgehen und letztendlich nur vom Volk übernommen und durch mündliche Tradierung weitergegeben wurden.¹⁰³

Aber wie definiert Lüthi nun ein Märchen? Ursprünglich bezeichnet das Wort Märchen eine *kurze Erzählung erfundenen Inhalts*. Dazu kommt, dass im Gegensatz zu den Kunstmärchen eines Ludwig Bechstein oder H. C. Andersen, für Volksmärchen gilt, dass sie zumindest eine Zeit lang in mündlicher Form überdauert und sich dadurch auch verändert haben. Außerdem zeichnet sie als Thematik das Wunderbare, Zaubhafte, Übersinnliche aus. Konträr zur Sage, konzentriert sich ein Märchen mehr auf die Handlung als auf die Protagonisten, kennt keine genauen Orts- oder Zeitangaben und lässt ihre Hauptfiguren ohne Erstaunen magische Ereignisse oder Figuren wahrnehmen.¹⁰⁴

¹⁰¹ Lüthi, Max: Märchen (= Sammlung Metzler 16). 10., aktual. Auflage. Stuttgart: Metzler 2004.

¹⁰² Lüthi, Max: Märchen, S. 40 – 62.

¹⁰³ Lüthi, Max: Märchen, S. 63 – 82.

¹⁰⁴ Lüthi, Max: Märchen, S. 1 - 15.

Seit dem finnischen Märchenforscher Antti **Aarne** gibt es eine Märchentypologie, die die einzelnen Märchen – vorwiegend aus dem Norden Europas – gesammelt und katalogisiert hat. So unterscheidet man hier zum Beispiel zwischen *Tiermärchen* und *eigentlichen Märchen*. Letztere wiederum zeichnet eine Großzahl an *Zauber- und Wundermärchen* aus. Märchen mit ähnlichen Handlungsabläufen werden wieder in Untergruppen zusammengefasst. Der Engländer Stith **Thompson** hat diese Typologie 1928 bearbeitet und erweitert.¹⁰⁵

Das europäische Volksmärchen vereint laut Lüthi einige Wesensmerkmale. So stehe am Anfang einer Erzählung immer eine Notlage oder ein Bedürfnis, das alsbald durch Erfüllung einer Aufgabe bewältigt wird. Es gäbe immer einen Helden oder eine Heldin, welcher bzw. welche von *Kontrastgestalten* umgeben sei. So ist die Hauptfigur meist aus unserer, empirisch nachvollziehbaren Welt, während die Gegner und Helfer oft magische Züge tragen. Dazu kommt, dass das Märchen keine individuellen Züge ausarbeitet, sondern sehr universal zwischen gut und böse, schön und hässlich u.s.w. kategorisiert. Das Innenleben der Figuren sowie eine genaue Beschreibung dieser oder von deren Umgebung spielt keine Rolle und die dargestellte Handlung ist einsträngig. Außerdem neigt das Märchen zu einer gewissen Formelhaftigkeit der Sprache.¹⁰⁶

Nun etwas mehr zur Gattung *Kunstmärchen*. Volker **Klotz** meint in seiner Abhandlung über das *Europäische Kunstmärchen*¹⁰⁷, dass dies eigentlich gar keine eigenständige Gattung sei, weil es von den Merkmalen des Volksmärchens abhängen würde. Trotzdem sei das Kunstmärchen von anderen Gattungen unterscheidbar und eindeutig definierbar, weil es auf ganz einzigartige Weise mit diesen Merkmalen umgehen würde.¹⁰⁸ Nachdem das Volksmärchen seine Bedeutung verloren hat, weil es der Lebenssituation und den realen Gegebenheiten der Bevölkerung nicht mehr vollends entspricht – nur die niederen Schichten schätzten es noch – entsteht im 16. Jahrhundert das Kunstmärchen, das einerseits auch die Bildungsschichten ansprach, andererseits aktuelle Inhalte in einer bekannten Form transportieren sollte.¹⁰⁹ Es orientiert sich am Formschema des Volksmärchens und an dessen mündlicher Erzähltradition und versucht diese durch

¹⁰⁵ Lüthi, Max: Märchen, S. 16 – 24.

¹⁰⁶ Lüthi, Max: Märchen, S. 25 - 32.

¹⁰⁷ Klotz, Volker: Das Europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne (= UTB). 3., überarb. u. erw. Auflage. München: Fink 2002.

¹⁰⁸ Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen, S. 8 - 9.

¹⁰⁹ Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen, S. 23 - 24.

Ineinandergreifen von *zyklischem und instrumentalem Geschehen* mit *zyklischem und instrumentalem Erzählen* zu imitieren.¹¹⁰

Zyklisches Geschehen bedeute, die Handlung der Märchen verlaufe in Kreisform von einem Ausgangspunkt über einen Zwischenzustand zu einem Endergebnis, das die aus dem Lot geratene Ordnung wiederherstelle. Außerdem würden die immer selben Motive wiederholt und jedes Märchen von der Eingangsfloskel über die variierende Mitte zur gemeinsamen Schlussfloskel führen. *Instrumentales Geschehen* bezeichnet den Umstand im Märchen, dass alle Vorkommnisse auf der Handlungsebene nur dem Zweck dienen, die gestörte Ordnung wiederherzustellen. Mit *zyklischem Erzählen* meint Klotz, dass die „[...] selbstständigen Einzelerzählungen in einen größeren Erzählzusammenhang eingefügt werden“¹¹¹, wie das zum Beispiel bei den *Märchen aus 1001 Nacht* oder dem *Wirtshaus im Spessart* der Fall ist. Nicht nur die Erzählungen bilden einen Kreis, sondern auch fiktive Personen, die sich zusammenfinden, um einander die Märchen zu erzählen. Diese Geschichten werden nicht grundlos erzählt, sondern sollen sie meist aus einer verzwickten Lage befreien. Letzteres beschreibt nach Klotz *instrumentales Erzählen*. Bis ins 18. Jahrhundert bleibt der gemeinsame Nenner der Gattung Kunstmärchen ihr Bezug auf das Volksmärchen, teilweise werden aber auch vorhergehende Kunstmärchen anderer Autoren als Inspirationsquellen benutzt. Im Laufe der Entwicklung verkümmert dann der Erzählrahmen oder verschwindet gänzlich. Der Biedermeier schließlich hat nicht mehr das Bedürfnis, die mündliche Erzählsituation in sein Leben zurückzuholen, außerdem hat das Märchen seit den Sammlungen der Brüder Grimm an Ansehen gewonnen und muss nun nicht mehr durch literarisierte Mündlichkeit veredelt werden. Statt Rahmen- und Binnenhandlung findet man nun in den Kunstmärchen des 19. Jahrhunderts einen vermehrten Perspektivenreichtum. Die Figuren werden vielschichtiger und gewinnen an Charakter. Auffällig an den späteren Kunstmärchen ist auch, dass sie selten ein gutes oder nur bedingt gutes Ende für den Helden nehmen. Sein dargestelltes Streben nach Glück und die Entwicklung der eigenen Kräfte bleibt aber ungebrochen das Hauptthema der Gattung.¹¹²

¹¹⁰ **Siehe dazu:** Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen, S. 24 – 27.

¹¹¹ Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen, S. 26.

¹¹² Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen, S. 356 – 362.

Stefan **Neuhaus** kritisiert in seinem Band *Märchen*¹¹³ sowohl Lüthi als auch Klotz. Lüthi's Terminologie und Kategorisierung sei veraltet, besonders was Autorentum und schriftliche Fixierung der Märchen betrifft, sei dies inzwischen als Mythos entlarvt worden. Klotz's Auslegung, Märchen reflektierten die sozialen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen ihrer Zeit, findet Neuhaus nicht zielführend. Außerdem vermisst er in dessen Geschichte des Kunstmärchens das Eingehen auf das 20. Jahrhundert und die Einbeziehung der Kinder- und Jugendliteratur.¹¹⁴

In weiterer Folge stellt Neuhaus Volksmärchen und Kunstmärchen gegenüber. Ersteres sei ortlos und zeitlos, habe eine einfache Sprache, einsträngige, stereotype Handlung und Schauplätze, eindimensionale Charaktere. Die Figuren seien gut oder böse und nicht psychologisiert und es sei gekennzeichnet durch einen formelhaften Anfang und Schluss, ein einfaches Weltbild und einen glücklichen Ausgang. Das Kunstmärchen hingegen hätte fixierte Orte und Zeit, eine künstlerische Sprache sowie originelle und mehrsträngige Handlung, psychologisierte, mehrdimensionale Figuren und charakteristische Schauplätze, zudem kein eindeutig gutes Ende, keine Formeln und ein komplexeres Weltbild. Gemeinsamkeiten seien magische Requisiten, sprechende Tiere, symbolisches Bewältigen des Alltags durch die Aufgabenlösung des Helden und eine gewisse Verbindung zu Mythos, Natur und Zahlensymbolik.¹¹⁵

Für Neuhaus ist *Fantastik* kein Gattungsbegriff, sondern nur ein Merkmal für verschiedene Gattungen, die fantastische Elemente aufweisen. Das Märchen zeichne sich neben diesen fantastischen Motiven und Stoffen durch eine triadische Grundform und die „[...] Kategorie der nicht primär religiös geprägten Transzendenz, die sich als das Wunderbare bezeichnen lässt [...]“¹¹⁶ aus. Mit diesem äußerst weit gehaltenen Märchenbegriff bezieht Neuhaus nicht nur die gemeinhin als Märchen verstandenen Texte (Grimm, Hauff, Andersen) in seine Untersuchung mit ein, sondern weitet diese letztendlich auch auf Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur (*Der Zauberer von Oz*, *Pinocchio*, *Alice im Wunderland* etc.) sowie auf J.K. Rowlings *Harry Potter* und Cornelia Funkes *Tintenherz* aus. Eine Unterscheidung zum Begriff Fantasy trifft er nicht.

¹¹³ Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen / Basel: Narr Francke Attempto Verlag 2005.

¹¹⁴ Neuhaus, Stefan: Märchen, S. VII – VIII (Vorwort).

¹¹⁵ Neuhaus, Stefan: Märchen, S. 3 - 9.

¹¹⁶ Neuhaus, Stefan: Märchen, S. 16 – 17.

Einen derartig weiten Märchenbegriff halte ich persönlich für problematisch. Es mag schon sein, dass die Kategorisierungswut in der Literaturwissenschaft oft eigenartige Blüten treibt, doch das Merkmal der Länge eines Textes völlig außer Acht zu lassen und so Romane mit kurzen Erzählungen in einen Topf zu schmeißen, finde ich zu verkürzt. Neuhaus begründet seine Vorgehensweise damit, dass in der Moderne das Märchen dazu gezwungen wäre, mit seiner Gattungstradition zu brechen, um überlebensfähig zu bleiben.¹¹⁷ Durchaus einleuchtend. Aber diesen Begriff so ganz von Lüthis Vorstellung der *kurzen Erzählung erfundenen Inhalts* zu lösen, fällt mir schwer.

¹¹⁷ Neuhaus, Stefan: Märchen, S. 248 – 254.

4) Cornelia Funkes Beitrag zur phantastischen Literatur

4.1) Zur Person

Cornelia Funke wurde am 10. Dezember 1958 in Dorsten / Westfalen geboren machte dort ihr Abitur und zog danach nach Hamburg um Pädagogik zu studieren. Nach dem Abschluss arbeitete sie 3 Jahre lang auf einem Bauspielplatz mit Kindern und studierte parallel dazu Buchillustration auf der Fachhochschule für Gestaltung in Hamburg.

Die ersten Jahre nach der Ausbildung war Funke Buchillustratorin aber:

„Die meisten Texte gaben nicht genug her fürs Bild oder ich musste etwas dazuerfinden. Auf Dauer fand ich das uninteressant und habe deshalb angefangen, selbst zu schreiben.“¹¹⁸

Aus dem zunächst zweiten Standbein wurde im Laufe der Jahre ihre Profession. Inzwischen illustriert sie ihre Werke nur mehr teilweise selbst, dies überlässt die „deutsche J. K. Rowling“¹¹⁹ bei ihren kleineren Projekten seit ihrem enormen internationalen Bekanntheitsgrad Kollegen. Über 40 Bücher hat sie bis jetzt verfasst, wobei die Bandbreite von Bilderbüchern bis Geschichten für jugendliche Leser reicht. Großteils lassen diese sich in die phantastische Literatur einordnen, aber gerade mit ihrer realistischen Mädchenbuch–Reihe über die *Wilden Hühner* feierte sie große Erfolge. Ihr internationaler Erfolg beruht auf der Tatsache, dass Funke anfänglich noch selbst ihre Bücher ins Englische übersetzen ließ, um einen Verleger für den englischsprachigen Markt zu finden.¹²⁰ Der *Harry Potter*–Entdecker Barry Cunningham hat diese dann verlegt. Vorläufiges Ende dieser Erfolgsstory sind ihre Wahl unter die 100 einflussreichsten Menschen des amerikanischen Magazins *Time* 2005, zahlreiche Auszeichnungen – vor allem für ihre Bücher *Herr der Diebe* und *Tintenherz*. Darunter die Corine 2003 für *Herr der Diebe* und der Phantastik Preis der Stadt Wetzlar 2004 sowie der Silberne Griffel 2006 für *Tintenherz* und eine Gesamtauflage von über 6,5 Millionen verkauften Exemplaren ihrer Bücher allein in Deutschland (Stand 22. Oktober 2007). Am 11. Dezember 2008 kam die Verfilmung

¹¹⁸ Leuschner, Heike: Die Drachenreiterin. Begegnung mit der Erfolgsautorin Cornelia Funke. In: Bulletin Jugend & Literatur, o. Jg., H. 2 (1998), S. 8.

¹¹⁹ **Zitiert nach:** Philipp, Claus: „Ab Seite 100 tun alle, was sie wollen“. In: 1001 Buch. Das Magazin für Kinder – und Jugendliteratur, o. Jg., H. 1 (2004), S. 23.

¹²⁰ Freund, Wieland: Die einflussreichste Deutsche der Welt. Diesen Titel hat das US – Magazin „Time“ der Hamburger Kinderbuchautorin Cornelia Funke verliehen. Ein Gespräch. In: Die Welt, 15.4.2005, S.10.

von Tintenherz in die Kinos. Cornelia Funke lebt mit ihren beiden Kindern seit 2005 in Los Angeles.¹²¹

4.2) Überblick über Cornelia Funkes phantastisches Werk

Eine Gesamtschau über das literarische Schaffen Funkes ist an dieser Stelle einerseits aus Platzgründen nicht möglich, hat die Autorin – wie bereits oben erwähnt – doch schon über 40 Bücher geschrieben, andererseits für diese Arbeit nicht zielführend. In diesem Kapitel soll also nur eine repräsentative Auswahl Erwähnung finden, um die wichtigsten Stationen in Funkes Werk zu umreißen, und dann auf das eigentliche Thema dieser Arbeit – die *Tintenweltrilogie* – näher eingegangen werden.

1988 erscheint Funkes Erstling *Die große Drachensuche – Oder Ben und Lisa fliegen aufs Dach der Welt*¹²², der inhaltlich schon einiges vorwegnimmt, was in ihrem späteren ersten großen Erfolg *Drachenreiter*¹²³ von ihr wieder aufgegriffen wird. In beiden Geschichten geht es um einen Jungen namens Ben, der auf Lung, den Drachen trifft und ihm hilft, zum Saum des Himmels zu gelangen, der Heimat der letzten Drachen im Himalajamassiv. *Drachenreiter* ist aber um einiges länger und verwobener als ihr Erstling, der ja für Leseanfänger konzipiert war und auch bedeutend wichtiger für diese Werksüberschau. Auf dem Weg zum Ziel der Reise begegnen Ben und Lung einer Vielzahl von mythischen Figuren, darunter Kobolden, Zwergen, einem Basilisken, einem Dschinn, und sogar einem Homunkulus. Gegenspieler auf dieser abenteuerlichen Suche ist ein künstlich geschaffener Drache aus Gold, der letztendlich mit vereinten Kräften zur Strecke gebracht werden kann. Funke vermengt in diesem Roman europäische Sagen- und Märchenmotive mit asiatisch-arabischen. Auch die Alchimie, in Form des Golddrachen und des Homunkulus, findet einen Platz in der Geschichte.

Bereits vor *Drachenreiter* schreibt Cornelia Funke eine Vielzahl an kleineren Geschichten, darunter unter anderem welche über Feen (*Potilla und der Mützendieb*¹²⁴, 1992), böse und gute Weihnachtsmänner (*Als der Weihnachtsmann*

¹²¹ **Anmerkung:** Daten zur Biografie siehe: <http://www.cecilie-dressler.de/fileadmin/verlagsgruppe-oetinger.de/pdf/autoren/3258.pdf> sowie: Latsch, Hildegunde: Cornelia Funke. Spionin der Kinder. Hamburg: Dressler 2008.

¹²² Funke, Cornelia: *Die große Drachensuche – Oder Ben und Lisa fliegen aufs Dach der Welt* (= Edition Bücherbär). Würzburg: Arena 1988.

¹²³ Funke, Cornelia: *Drachenreiter*. Hamburg: Dressler 1997.

¹²⁴ Funke, Cornelia: *Potilla und der Mützendieb*. Hamburg: Dressler 1992.

vom Himmel fiel¹²⁵, 1994), Hexen (*Zwei wilde kleine Hexen*¹²⁶, 1994), Monster (*Zottelkralle, das Erdmonster*¹²⁷, 1994) und Gespensterjäger (*Gespensterjäger auf eisiger Spur*¹²⁸, 1993 und dessen 3 Folgebände). Ein breites Spektrum an mythischen und märchenhaften Figuren ist eines der Merkmale ihrer Werke.

Viel wichtiger für diese Arbeit ist aber der 1998 erschienene kurze Roman *Igraine Ohnefurcht*¹²⁹, weil dieser – wie später die beiden letzten Tintenweltteile – in einer mittelalterlich anmutenden Zeit und Umgebung spielt. Igraine, die Tochter von Sir Lamorak und Melisande, wohnt gemeinsam mit Bruder Albert auf Burg Bibernell. Vater und Mutter sind mächtige Zauberer und beziehen ihr Wissen aus den gut gehüteten *singenden Büchern*. Auf diese hat es Bösewicht Gilgalad abgesehen. Durch einen Zauberunfall werden Igraines Eltern außer Gefecht gesetzt, wodurch die Kinder gezwungen sind, jeder auf seine Art einen Beitrag zur Rettung der Burg und der darin versteckten Bücher zu leisten. Wie man noch sehen wird, sind einige Figuren und Motive dieser Geschichte auch in den Tintenwelt-Romanen vorhanden: ein tapferes Mädchen (wobei Igraine fast noch unabhängiger wirkt als Meggie aus der Tintenwelt, aber dazu später mehr), ein Riese, ein traurig–melancholischer Begleiter und die Macht der Bücher. Gerade letzteres Motiv ist gar nicht zu unterschätzen für die folgende Untersuchung der Tintenweltrilogie.

Zum Abschluss der Zusammenschau sei noch *Herr der Diebe*¹³⁰ als großer Meilenstein auf Funks Weg zur Tintenwelt erwähnt. 530.000 deutsche Exemplare wurden bis Oktober letzten Jahres allein von diesem Titel verkauft. Es ist einer ihrer erfolgreichsten Romane und gleichzeitig von den oben genannten am wenigsten mit phantastischen Elementen ausgestattet. Prosper und Bo, zwei verwaiste deutsche Jungen, fliehen vor ihrer Tante nach Venedig, wo sie sich einer Diebesbande anschließen. Anführer dieser ist der selbsternannte Herr der Diebe, der eigentlich Scipio heißt und aus reichem Hause ist. Wissen tut man das aber erst gegen Ende des Romans. Phantastisch wird diese Geschichte lediglich in den letzten Kapiteln, in denen von einem Karussell die Rede ist, das – je nach Drehrichtung – die Zeit vor

¹²⁵ Funke, Cornelia: Als der Weihnachtsmann vom Himmel fiel. Neuausgabe. Hamburg: Dressler 2001 (1994).

¹²⁶ Funke, Cornelia: Zwei wilde kleine Hexen. Hamburg: Dressler 1994.

¹²⁷ Funke, Cornelia: Zottelkralle, das Erdmonster. Lizenzausgabe. Frankfurt/Main: Fischer ⁵2002 (1998).

¹²⁸ Funke, Cornelia: Gespensterjäger auf eisiger Spur. Lizenzausgabe. Frankfurt/Main: Fischer ¹³2004 (1996). **Anmerkung:** Vollständiger Beleg der Reihe Gespensterjäger **siehe:** Literaturverzeichnis dieser Arbeit.

¹²⁹ Funke, Cornelia: Igraine Ohnefurcht. Hamburg: Dressler 1998.

¹³⁰ Funke, Cornelia: Herr der Diebe. Hamburg: Dressler 2000.

oder zurücklaufen und so seine Mitfahrer älter oder jünger werden lässt. Für die Beschäftigung mit *Tintenherz* und seinen Folgeromanen ist in diesem Zusammenhang nur auffällig, dass die Geschichte ebenfalls in Italien spielt und – wie in allen Romanen der Autorin – der Zusammenhalt der Figuren ausschlaggebend für die Bewältigung ihrer Probleme ist. Cornelia Funke meint selbst dazu:

„Ich glaube nicht an den einsamen Helden,
weder im Leben noch in Geschichten.“¹³¹

Im Herbst dieses Jahres hat die Autorin ihren neuesten Roman veröffentlicht, der mit den Märchentraditionen der Brüder Grimm spielt: *Reckless. Steinernes Fleisch* bildet den Auftakt einer neuen mehrbändigen Reihe der Schriftstellerin.¹³²

4.3) Die Tintenwelttrilogie

In diesem Unterkapitel soll kurz der Plot der Tintenwelt-Romane umrissen werden, damit in den folgenden Kapitel, die sich der genaueren Untersuchung von Struktur, Motiven und Figurenkonstellationen widmen werden, die inhaltlichen Zusammenhänge klar sind und bei Bedarf auf dieses Unterkapitel verwiesen werden kann.

Die Tintenweltserie besteht aus 3 Romanen, die in Abständen von jeweils 2 Jahren auf den Buchmarkt gekommen sind. Im Herbst 2003 *Tintenherz*, 2005 *Tintenblut* und letztendlich 2007 *Tintentod*. Die Geschichte ist aufeinander aufbauend, der Leser kann also die Reihenfolge der Romane – will er die gesamte Geschichte verstehen - nicht beliebig anordnen. Alle 3 Teile spielen in der Gegenwart, was den Handlungsort betrifft, sind sie jedoch unterschiedlich. Die Hauptfiguren bleiben in die gesamte Trilogie über erhalten, die Geschichte wird aber um einige Nebenfiguren erweitert, die teilweise ebenso große Wichtigkeit wie die ursprünglichen Protagonisten haben. Auf diese Aspekte wird in den folgenden Kapiteln aber noch näher eingegangen werden.

4.3.1) Tintenherz¹³³

Meggie Folchart lebt mit ihrem Vater Mo, einem Buchbinder, im Norden Europas. Als ein alter Bekannter ihres Vaters plötzlich nachts vor der Tür steht, beginnt sich ihr in

¹³¹ **Siehe dazu:** <http://www.cecilie-dressler.de/fileadmin/verlagsgruppe-oetinger.de/pdf/autoren/3258.pdf>, Pressemappe S. 44.

¹³² Funke, Cornelia: *Reckless. Steinernes Fleisch*. Hamburg: Dressler 2010.

¹³³ Funke, Cornelia: *Tintenherz*. Hamburg: Dressler 2003.

trauter Zweisamkeit und Bücherverliebtheit gelebtes Leben drastisch zu ändern. Staubfinger, so sein Name, warnt Mo vor den Nachstellungen eines gewissen Capricorn. Was Meggie gar nichts sagt, scheint ihren Vater nicht zu überraschen. Sie brechen ihre Zelte ab und reisen nach Italien zu einer Verwandten von Meggies Mutter, zu Elinor, einer geradezu besessenen Büchersammlerin. Dorthin nimmt Mo ein mysteriöses Buch mit, auf das es Capricorn anscheinend abgesehen hat. Staubfinger verrät Meggies Vater an seinen Verfolger, hat er doch selber enormes Interesse an dem Buch. Mo wird also in ein Dorf in Ligurien verschleppt und dort von Capricorns Bande festgehalten. Meggie und Elinor, die versuchen Mo zurückzuholen, kommen ebenfalls in Capricorns Gefangenschaft, in der Mo endlich die Wahrheit über die mysteriösen Umstände preisgibt. Mo hat die Gabe, Dinge und Menschen durch Vorlesen aus den Büchern herauskommen zu lassen. Meist muss dafür auch wieder jemand oder was in das Buch hinein. In diesem Fall kamen vor Jahren Staubfinger, Capricorn und sein Scherge Basta aus dem Buch *Tintenherz* heraus, Meggies Mutter und deren 2 Katzen verschwanden dafür. Nun soll Mo Capricorn Gold und einen berüchtigten Mörder, den Schatten, aus dem Buch herauslesen. Es stellt sich heraus, dass Capricorn alle existierenden Exemplare von *Tintenherz* eingesammelt hat, mit dem Ziel, diese zu verbrennen, da sich er und seine Brandstifterbande inzwischen gemütlich in dieser Welt eingerichtet haben. Staubfinger treibt das nun wieder auf die Seite von Mo, der ebenfalls ein Buch retten will, weil letzterer noch immer darauf hofft, seine Frau wieder herauslesen zu können. Es gelingt ihnen die Flucht aus Capricorns Dorf, doch das letzte verbleibende Exemplar bleibt dort. Fenoglio, der Autor von *Tintenherz*, wird nun als letzte Hoffnung von den Flüchtigen aufgesucht, doch auch er besitzt keines mehr. Nach dieser kurzen Episode werden Meggie und Fenoglio wieder eingefangen, Mo, Elinor und Staubfinger versuchen einen Rettungsversuch. In der Zwischenzeit entdeckt Meggie einerseits, dass auch sie die Gabe des Herauslesens besitzt und nun Capricorns Wünsche erfüllen soll, andererseits, dass ihre Mutter schon einige Zeit von Capricorns etwas stümperhaften Vorleser Darius in diese Welt zurückgelesen worden ist, wenn auch ohne Stimme, und Capricorn nun als Magd dient. Fenoglio verändert letztendlich die vorzulesende Textpassage so, dass der Schatten im Endeffekt seinen eigenen Herren verschlingt und mit ihm alle seine Anhänger, bis auf Basta und Mortola. Fenoglio verschwindet in seine eigene Geschichte. Das Buch endet damit, dass Staubfinger und sein neuer jugendlicher Freund Farid, der aus

1001 *Nacht* herausgelesen wurde, Mo das letzte Exemplar von *Tintenherz* entwenden und verschwinden.

4.3.2) Tintenblut¹³⁴

Tintenblut knüpft an der letzten Episode von *Tintenherz* an. Staubfinger lässt sich von einem von ihm aufgespürten Vorleser namens Orpheus in die Tintenwelt zurücklesen. Farid bleibt zurück, will aber unbedingt nach und überredet Meggie dasselbe für ihn zu tun. Beide entschwinden in die Tintenwelt, wo Meggie Fenoglio wiederfindet. Gemeinsam versuchen sie den Thron von Ombra vor dem Natternkopf, dem Fürsten im Süden des Landes, zu retten, in dem sie die Geschichte immer wieder umschreiben. Farid stößt inzwischen wieder auf Staubfinger, der zu seiner Frau Roxane zurückgekehrt ist. In der Zwischenzeit finden Basta und Mortola Mo und seiner Frau Resa und zwingen sie, sich von Orpheus in die Tintenwelt hineinlesen zu lassen. Dort angekommen wird Mo von Mortola angeschossen und liegt im Sterben, während Resa eine Botschaft zu Staubfinger bringen lässt, wo sie um Hilfe und die Suche nach ihrer Tochter bittet. Staubfinger, Farid und Meggie machen sich auf den Weg zu Mo und Resa, doch die werden inzwischen zusammen mit vielen Spielleuten auf die Natternburg verschleppt und als Gefangene gehalten. Der Natternkopf glaubt in Mo den gesuchten Räuber Eichelhäher wiederzuerkennen, von dem viele Lieder singen. Lieder, die Fenoglio, mit Mo als Figur im Hinterkopf, verfasst hat. Meggie lässt sich von Fenoglio einen möglichen Ausgang der Geschichte schreiben und begibt sich daraufhin freiwillig in die Hände des Fürsten. Als Handel schlägt sie für die Freilassung aller Gefangenen vor, dem von Todesängsten geplagten Natternkopf, gemeinsam mit ihrem Vater ein Buch zu binden, das unsterblich macht. Dies tun sie, mit dem Hintergedanken, dass man durch das Einschreiben der Wörter *Herz*, *Blut* und *Tod* in das Buch, den Natternkopf damit töten kann. Die Gefangenen werden frei gelassen, doch die Worte können nicht mehr platziert werden. Auf ihrem Weg in die Freiheit werden sie von Basta und seinen Anhängern überfallen. Farid stirbt von Bastas Hand, dafür erschlägt Mo Basta. Staubfinger kommt über Farids Verlust nicht hinweg und tauscht sein Leben gegen das eigene als Handel mit dem Tod. Dieser Teil endet damit, dass Farid verzweifelt einen Schreiber sucht, der Staubfinger aus dem Reich der Toten zurückholen kann. Fenoglio ist vom Eigensinn seiner Geschichte entsetzt und

¹³⁴ Funke, Cornelia: *Tintenblut*. Hamburg: Dressler 2005.

weigert sich, irgendetwas zu schreiben. Deshalb liest Meggie Orpheus in die Tintenwelt.

4.3.3.) Tintentod¹³⁵

Orpheus ist inzwischen angesehener Hofdichter beim Hänfling, dem Schwager des Natternkopfs, den der zur Verwaltung von Ombra, der Hauptstadt des nördlichen Reiches, eingesetzt hat. Mo wird immer mehr zu der ihm auf den Leib geschriebenen Rolle des Eichelhäher und zieht nachts mit den Räubern in das besetzte Ombra um Soldaten zu erschlagen und Gefangene zu befreien. Derweil ist der Natternkopf todkrank, kann aber nicht sterben. Das Buch, das Mo für ihn gebunden hat, zersetzt sich allmählich, sein Zauber ist aber weiterhin aufrecht. Violante, die Tochter des bösen Fürsten, will den Thron von Ombra für sich und ihren Vater tot sehen, dafür verbündet sie sich mit Mo, der sich nun auch *Eichelhäher* nennen lässt. Resa ist wieder schwanger und will die Tintenwelt verlassen, weil sie Angst hat, Mo in dieser Welt gänzlich an die Räuberrolle zu verlieren, doch der Rest ihrer kleinen Familie will das nicht. Elinor und der Vorleser Darius schaffen es, endlich auch in die Tintenwelt zu gelangen. Farid überzeugt Mo, dem ungeliebten Orpheus dabei zu helfen, Staubfinger vom Tod zurückzuholen. Der Tod geht tatsächlich erneut auf einen Handel ein: Staubfinger darf zurück, aber im Gegenzug muss Mo das Buch des Natternkopfs vernichten und ihn dadurch wieder sterblich machen. Kann er den Handel nicht einhalten, so müssen Staubfinger, Mo und Meggie dafür sterben. So lässt sich Mo offiziell von Violante gefangen nehmen, um in die Nähe des Natternkopfs und seines Buches zu gelangen. Doch Orpheus verrät den Plan, denn er will selber die Gunst des Fürsten und das Buch des ewigen Lebens für sich. Violante wird als Verräter enttarnt und in ein Kerkerloch gesteckt, Mo gezwungen ein neues Buch zu binden, das den Natternkopf wieder gesund machen soll. Gleichzeitig versucht er gegen die Rolle des Eichelhäher in sich anzukämpfen. In der Zwischenzeit kämpft Fenoglio mit seiner Schreibblockade und wird sie erst wieder los, als die Kinder Ombras in Gefahr schweben. Resa, durch Einnahme einiger Körner in eine Schwalbe verwandelt, und Staubfinger versuchen indessen heimlich das Buch des Natternkopfs zu finden, um die drei Worte hineinzuschreiben. Letztendlich bringt aber Jacopo, der vormals so geschätzte Enkel des Fürsten, Mo das Buch, der seinen Handel mit dem Tod nun einlösen kann. Der Natternkopf stirbt,

¹³⁵ Funke, Cornelia: Tintentod. Hamburg: Dressler 2007.

sein Häscher wird erschlagen und Violante befreit und Orpheus flieht in den eisigen Norden. Mo, Meggie und Resa beschließen, in der Tintenwelt zu bleiben. Im letzten Kapitel des Buches, das wieder einige Jahre später spielt, erfährt man, dass Mo und Resa inzwischen einen Sohn bekommen haben, der wie seine Mutter die Gabe besitzt, nachts zu einem Vogel zu werden. Die Geschichte schließt mit der Aussicht, dass vielleicht eines Tages dieser Sohn versuchen wird, in unsere Welt zu gelangen.

5) Die Tintenwelt

5.1) Schauplätze

Zieht man für die Untersuchung der Handlungsorte der Tintenwelttrilogie Nickel–Bacons *Realitätskontinuum*¹³⁶ heran, so bewegen sich Tintenherz und die beiden Folgebände an verschiedenen Punkten dieser Linie zwischen *Realitätsnähe* und *Realitätsferne*. Bewegen wir uns im ersten Teil *Tintenherz* durchaus auf realistischem Boden – vor allem Italien spielt eine große Rolle – so finden wir uns in den Folgebänden *Tintenblut* und *Tintentod* in einer uns völlig fremden Welt wieder. Oder ist sie gar nicht so fremd wie es auf den ersten Blick scheint? Wir werden sehen. Es macht auf jeden Fall Sinn, sich die Schauplätze, nach „realistischer Alltagswelt [und] (phantastischer) Anderswelt“¹³⁷ gegliedert, näher anzusehen.

5.1.1) Tintenherz

Meggies und Mos Zuhause

Anfangs wohnen Meggie und ihr Vater Mo auf einem alten Hof. Wo dieser genau angesiedelt ist, wird nicht näher erklärt. Hügel liegen um das Anwesen, Felder und Bäume. Der nächste größere Ort ist zwanzig Minuten entfernt. Der alte Hof ist generell zu groß für die beiden, hat auch noch einen ungenutzten Hühnerstall, eine Scheune und einen Brunnen. Mos Buchbinderwerkstatt findet in dem alten Gemäuer genauso seinen Platz wie die unzähligen Bücher, die die beiden besitzen.¹³⁸ Dies ist also ein eindeutig realistisch geschilderter Ort, wenn auch zwischen den Zeilen einige Worte dem Hof etwas Verwünschenes, Märchenhaftes verleihen:

„Meggie mochte den Ausblick auf die umliegenden Hügel, die Schwalbennester unterm Dach, den ausgetrockneten Brunnen, der einen so schwarz anähnte, als reichte er geradewegs bis hinunter ins Herz der Erde. Das Haus war ihr immer zu groß und zu zugig gewesen, mit all den leeren Zimmern, in denen fette Spinnen hausten [...]“¹³⁹

¹³⁶ Nickel – Bacon, Irmgard: Alltagstranzendenz. Literaturhistorische Dimensionen kinderliterarischer Fantastik. In: Knobloch, Jörg / Stenzel, Gudrun (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit der AJuM der GEW: Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur (= Beiträge Jugendliteratur und Medien 17). Weinheim: Juventa 2006, S. 40.

¹³⁷ Nickel – Bacon, Irmgard: Alltagstranzendenz. Literaturhistorische Dimensionen kinderliterarischer Fantastik. In: Knobloch, Jörg / Stenzel, Gudrun (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit der AJuM der GEW: Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur (= Beiträge Jugendliteratur und Medien 17). Weinheim: Juventa 2006, S. 40.

¹³⁸ Funke, Cornelia: Tintenherz. Hamburg: Dressler 2003, S. 21 – 29.

¹³⁹ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 27 – 28.

Da die beiden nie lange an einem Ort verweilen, ist ihr eigentliches Zuhause ein umgebauter Bus, der mit einer Kochecke, einer Bank, einem Tisch und einem Bett ausgestattet ist. Dieser bringt sie nach „sechs, sieben Stunden Fahrt“¹⁴⁰ zu einem der oberitalienischen Seen. Wieder wird nicht gesagt, welcher es genau ist. Dieses fehlen genauer Ortsbezeichnungen wird uns noch öfter begegnen, solange die Handlung in einer realistisch gezeichneten Alltagswelt spielt. Natürlich lassen sich einige Vermutungen anstellen, welcher See es genau sein oder welches etwas nördlich gelegene Gebiet in der richtigen Entfernung Meggies und Mos vorübergehendes Zuhause gewesen sein könnte. Richtig einschränken kann der Leser es jedoch nicht, da nun mal keine eindeutigen Ortsnamen genannt werden. Nach Volker Klotz entspreche das einem Merkmal des Märchens:

„Die Orts- und Zeitangaben der Wege, die der Held zurückzulegen hat, die Dauer seiner Abenteuer, der landschaftliche Zusammenhang von Berg und Tal, Schloß und Wald, sie sind entweder ausgeklammert oder unbestimmt oder formelhaft. Der Baum des Lebens wächst am Ende der Welt, Schneewittchen wohnt hinter den sieben Bergen. Alle Wunder und Abenteuer also ereignen sich in einer absoluten Landschaft.“¹⁴¹

Doch ganz so absolut ist der Raum hier nun wieder nicht dargestellt, denn der Leser erhält ja die Angabe wie lange die Fahrzeit von Ort A zu Ort B ist und auch die Region, in der Elinors Haus liegt wird ihm verraten. Der genaue Ortsname aber, wird ihm weder zum einen noch zum anderen geliefert. Es ist also zu vermuten, dass die Autorin absichtlich ihrem Text einen märchenhaften Beigeschmack verleiht, in dem sie Ortsnamen ausspart und lediglich Hinweise gibt, wo sich das Geschehen geographisch einordnen lässt. Letzteres wiederum ist ein eindeutiges Mittel, einer phantastischen Geschichte einen realistischen Rahmen zu geben und so auf den bevorstehenden Bruch oder Riss in der alltäglichen Welt vorzubereiten.

Dazu Caillois:

„Das Phantastische setzt die Festigkeit der realen Welt voraus, aber nur, um sie besser angreifen zu können.“¹⁴²

Elinors Anwesen

An einem der oberitalienischen Seen also liegt Elinors Haus, das hinter einem riesigen Eisentor ein gewaltiges Anwesen umgibt. Tannen und Kastanien säumen die sorgfältig gepflegte, kiesbestreute Auffahrt. Rosenbüsche wachsen um den Platz vor dem enorm großen Haus, das nur aus vergitterten Fenstern und geschlossenen

¹⁴⁰ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 23.

¹⁴¹ Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen, S. 11.

¹⁴² Caillois, Roger: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Zondergeld, Rein A. (Hrsg.): Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt (Main): Insel 1974, S. 50.

Fensterläden zu bestehen scheint. Generell wirkt das gesamte Anwesen nicht sehr einladend und spiegelt den Charakter der Besitzerin wider, die keinen Wert auf Besuch legt. Ohne die Figur der Elinor persönlich kennen gelernt zu haben, kann sich der Leser so schon ein Bild von ihr machen.

„Die Haustür aus dunklem Holz sah so abweisend aus wie ein zugekniffener Mund, und Meggie fasste unwillkürlich nach Mos Hand, als sie darauf zuzuging.“¹⁴³

Das Innere des Hauses scheint nur aus Büchern zu bestehen und eine riesige Bibliothek mit Regalen, Glasvitrinen, Holztreppen und Lesepulten bildet sein Zentrum.¹⁴⁴ Diese Bibliothek wird in Kapitel 7 noch Thema sein.

Capricorns Dorf

300 Kilometer weiter südlich von Elinors Haus liegt Capricorns Dorf, irgendwo in Ligurien. Es ist ein Dorf ohne Namen, mit nicht näher beschriebenen Koordinaten. Wieder lässt Funke uns über den genauen Ort im Unklaren.¹⁴⁵ Damit setzt sie fort, was in den vorherigen Abschnitten bereits erläutert wurde. Sie verleiht der Handlung etwas märchenhaftes, verhaftet sie durch angedeutete Koordinaten aber in unserer Alltagswelt und verleiht ihr dadurch realistisch wirkende Grundlagen. Noch immer wirkt die Geschichte zu diesem Zeitpunkt nicht phantastischer als ein Kriminalroman. Doch der anstehende Bruch in Meggies Welt und damit auch in der des Lesers wird dadurch nur vorbereitet, um den Gegensatz der Welten drastischer zu zeigen.¹⁴⁶

Weg von der Küste mit ihren fröhlichen bunten Häusern führt die Protagonisten der Weg. Tief hinein in die Hügel Liguriens, wo verfallene Häuser, schlechte Straßen und steile Abhänge ihre Begleiter sind. Ein Absperrgitter soll ungebetene Besucher vom Dorf fernhalten und eine schmale, meist bewachte Brücke stellt das letzte Hindernis zur Feste der Gesetzlosen dar. Capricorns Zufluchtstätte besteht aus einer Reihe alter, teils verlassener Häuser, engen Gassen und einem großen Kirchturm. Sein Quartier ist ein zweistöckiges, großes Gebäude am Kirchenplatz.¹⁴⁷ In fensterlosen Gemäuern neben Müllcontainern und Bauschutt müssen Gefangene auf feuchtem

¹⁴³ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 42.

¹⁴⁴ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 39 – 54.

¹⁴⁵ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 114 – 115.

¹⁴⁶ Caillois, Roger: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Zondergeld, Rein A. (Hrsg.): Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt (Main): Insel 1974, S. 50.

¹⁴⁷ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 121 – 136.

Stroh ihr Quartier beziehen¹⁴⁸, während Capricorn selbst in der ehemaligen Kirche des Dorfes seinen Thronsaal errichtet hat.

„Die Wände, die Säulen, selbst die Decke, alles war rot, zinnberrot wie rohes Fleisch oder getrocknetes Blut, und für einen Moment hatte Meggie das Gefühl, ins Innere eines Untiers zu treten.“¹⁴⁹

Auf das Kirchenportal sind schmale Rote Augen aufgemalt und Steinteufel zieren beide Seiten des Eingangs. Wie der Eingang zur Unterwelt wird Capricorns Wohnzimmertür geschildert. Im roten Saal selbst steht eine überdimensionale Statue des Bösewichts.¹⁵⁰ In der Gruft unter der Kirche werden die todgeweihten Gefangenen untergebracht. Dort müssen sie vor der geplanten Hinrichtung neben Särgen früherer Priester in schimmeligen, verdreckten und vergitterten Wänden hausen.¹⁵¹ Ein alter Fußballplatz schließlich dient Capricorn als Feststätte. Er ist von einem hohen Maschendrahtzaun umgeben. Auf diesem Platz lässt er gewöhnlich Gefangene hinrichten und dort soll Meggie schließlich den *Schatten* aus Capricorns ursprünglicher Welt herauslesen.¹⁵²

Auffällig ist, dass die geschilderte, realistische Welt ab dem Auftauchen Staubfingers sukzessive düsterer wird und Meggie letztendlich mit dem Bruch in der Welt am dunkelsten Flecken Erde zurecht kommen muss, den sie bis dahin gekannt hat. Capricorns Dorf ist der Ort, an dem Meggie die Wahrheit über Mos Gabe des Herauslesens erfährt und auch zum ersten Mal damit konfrontiert wird und ihre eigene Fähigkeit, Dinge und Wesen aus Büchern herauszulesen, entdeckt.¹⁵³

Das Dorf, in dem der Dichter Fenoglio lebt, ähnelt dem Capricorns. Eigentlich ist es nicht von großer Bedeutung, da sich die Protagonisten dort nur sehr kurz aufhalten, doch da es – bei aller Ähnlichkeit und Nähe – zu Capricorns Dorf einen eindeutigen Kontrast bietet, sei es hier kurz erwähnt. Es liegt nur eine Fahrstunde entfernt von dem oben beschriebenen Ort, doch wird es eindeutig freundlicher geschildert. Während Capricorns Dorf in einer Mulde liegt, düster und verlassen erscheint, sieht man von Fenoglios Wohnstätte aus „tief unten das Meer“¹⁵⁴, sie muss also auf einer

¹⁴⁸ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 145 – 150.

¹⁴⁹ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 172 – 173.

¹⁵⁰ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 169 – 190.

¹⁵¹ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 428.

¹⁵² Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 218.

¹⁵³ **Siehe dazu:** die Kapitel *Damals* und *Leise Worte*. In: Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 151 – 168 und 383 – 392.

¹⁵⁴ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 271.

Anhöhe liegen, wirkt generell einladender und scheint mehr Teil der realen Welt zu sein:

„Am nächsten Morgen stand er [Mo] schon sehr früh auf und kaufte, was sie zum Frühstück brauchten, in dem kleinen Laden, der am Ende der Gasse lag. Die Brötchen waren noch warm, und Meggie hatte wirklich fast das Gefühl, Ferien zu haben [...]“¹⁵⁵

Im Gegensatz zu Capricorns Dorf gibt es hier also kleine Geschäfte, das Dorf liegt in der Nähe vom Meer, wirkt freundlich und lebendig und lässt die Protagonistin kurz die erlebten Gefahren und die Nähe des Feindes vergessen. Doch dieser Ferientaufenthalt ist nur von kurzer Dauer und Fenoglio, der Erfinder der Tintenwelt, untermauert die Fremdartigkeit Capricorns Dorfes, als er und Meggie erneut gefangen werden:

„>>[...] Weißt du, dass dieser Ort einem der Schauplätze, die ich für *Tintenherz* erfunden habe, durchaus ähnlich sieht? Nun gut, es gibt keine Burg, aber die Landschaft ringsum ist annähernd die gleiche, und das Alter des Dorfes dürfte auch fast hinkommen [...].<<“¹⁵⁶

Aber wie sieht diese Tintenwelt nun aus? Dies soll im nächsten Unterkapitel näher erläutert werden.

5.1.2) Tintenblut und Tintentod

Um auf jeden Handlungsort der Tintenwelt einzugehen, fehlt hier der Platz. Es wird daher versucht, diejenigen Schauplätze zu beschreiben, die die geschilderte Welt möglichst eindrücklich wiedergeben und auch für die Analyse der phantastischen Elemente der Handlung am dienlichsten erscheinen. Um jedoch einen Überblick von der Tintenwelt zu bekommen, sei an dieser Stelle auf den Anhang der Arbeit verwiesen, der die beiden von der Autorin selbst gezeichneten Landkarten zum Inhalt hat.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Funke, Cornelia: *Tintenherz*, S. 305.

¹⁵⁶ Funke, Cornelia: *Tintenherz*, S. 340.

¹⁵⁷ **Anmerkung:** Helmut W. Pesch verweist in seinem Artikel über die Genres Science Fiction, Horror und Fantasy darauf, dass den Roman begleitende geographische Karten neben einer eigenen Chronologie der Sekundärwelt ein Charakteristikum für Fantasyromane seien. **Siehe dazu:** Pesch, Helmut W.: Science Fiction, Horror, Fantasy. Die modernen Genres der Phantastischen Literatur. In: LeBlanc, Thomas / Solms, Wilhelm (Hrsg.): *Phantastische Welten. Märchen, Mythen, Fantasy* (= Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft 18). Regensburg: Röth 1994, S. 131 - 145.

Ombra und der Weglose Wald

„[Die Luft...] roch nach überreifen Beeren, nach welkenden Blüten, tausend und mehr, deren Duft die Sinne betäubte – wachsblasse Blüten, leuchtend im Schatten der Bäume, blaue Sterne an hauchdünnen Stängeln, so zart, dass er seine Schritte zügelte, um sie nicht zu zertreten. Steineichen, Platanen, Tulpenbäume um ihn her ... wie sie in den Himmel griffen! Er hatte fast vergessen, wie groß ein Baum sein konnte, wie breit und hoch sein Stamm, die Krone so ausladend, dass eine ganze Schar von Reitern darunter Schutz finden konnte. Die Wälder in der anderen Welt waren so jung. Sie hatten ihm immer das Gefühl gegeben, alt zu sein, so furchtbar alt, dass die Jahre ihn wie Ruß bedeckten. Hier war er wieder jung, kaum älter als die Pilze zwischen den Wurzeln, kaum größer als Disteln und Nesseln.“¹⁵⁸

Der *Weglose Wald*¹⁵⁹ ist Staubfingers eigentliche Heimat in der Tintenwelt. Dorthin lässt er sich von Orpheus zurücklesen, dorthin hat ihn – neben der Sehnsucht nach seiner Familie und den Spielleuten – die ganze Zeit sein Herz gezogen, als er in unserer Welt gefangen war. Dieser Wald beherbergt gewaltige, große Bäume, darunter Platanen, Tulpen- und Eukalyptusbäume, Erlen und Steineichen. Tümpel gibt es, die von wuchernden Oleanderbüschen eingesäumt sind. Es riecht nach Beeren, Pilzen und feuchtem Gras. Eine mediterran anmutende Vegetation. Auch Bären, Wölfe, große gescheckte Katzen und Schlangen leben in diesem Wald. Und dann gibt es da natürlich noch die Fabelwesen. *Blaue Elfen* bauen ihre Nester vogelähnlich in den Bäumen, während die *Feuerelfen* bienenähnliche bewohnen. In den Waldteichen leben Nixen und natürlich gibt es da auch noch weniger freundlich klingende Fabelwesen wie *Nachtmahre*, *Rotkappen*, *Lochgreifer*, *Borkenmänner* und *Schwarze Alben*. Der *Weglose Wald* ist ein wilder und verzauberter Ort und kaum eine Menschenseele wagt sich so tief wie Staubfinger dort hinein. Die Ausmaße dieses Waldes sind enorm:

„Zwei ganze Tage brauchte Staubfinger, um den Weglosen Wald hinter sich zu lassen.“¹⁶⁰

Und auf dem Weg zu dem *Gasthaus der Spielleute*¹⁶¹ trifft er nur einige Köhler, Wilderer oder Jagdaufseher. In dieser stickigen, finsternen, verrauchten und dreckigen Spelunke versammelt sich das so genannte Bunte Volk: Seiltänzer, Feuerspucker, Tänzer, Jongleure, Schauspieler und Musiker, also Gaukler jeglicher Art, die besonders durch ihre farbenfrohe Kleidung auffallen. Dort schließen sie Handel ab

¹⁵⁸ Funke, Cornelia: Tintenblut. Hamburg: Dressler 2005, S. 26.

¹⁵⁹ **Siehe dazu:** vor allem die Kapitel „Staubfingers Heimkehr“ und „Tintenwelt“ In: Funke, Cornelia: Tintenblut, Hamburg: Dressler 2005, S. 26 – 35 und 121 – 130.

¹⁶⁰ Funke, Cornelia: Tintenblut. Hamburg: Dressler 2005, S. 68.

¹⁶¹ **Siehe dazu:** das Kapitel *Das Gasthaus der Spielleute* In: Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 68 – 85.

mit Handwerkern und Kaufleuten und lassen sich für Feierlichkeiten zu einem Auftritt verpflichten. Staubfinger will als erstes in dieses Wirtshaus um Neuigkeiten zu erfahren nach seiner langen Abwesenheit von der Tintenwelt, denn:

„Die Spielleute waren die Zeitung dieser Welt. Niemand wusste besser, was in ihr vorging, als die, die nirgends heimisch waren.“¹⁶²

Im Weglosen Wald haben die Spielleute auch ihr Lager in einer verlassenen Koboldhöhle, in der sie schlafen und ihre Kranken und Verwundeten pflegen. Genau dort ist es, wo Mo an der Todesschwelle mit den *Weißten Frauen* in Berührung kommt und zum ersten Mal als *Eichelhäher* von einzelnen Spielleuten bezeichnet wird, was letztendlich tatsächlich immer mehr die Rolle sein wird, in die er hineinwächst.¹⁶³ Aber dazu in Kapitel 6 mehr.

Ombra heißt die Stadt, in der die Burg des Speckfürsten thront.

„Meggie trat an das Fenster. Nur ein Stück Stoff war davor geheftet. Meggie schob es zur Seite und blickte hinunter in die enge Gasse. Der zerlumpfte Müllsammler zog gerade seinen Karren vorbei. Er blieb fast stecken zwischen den Häusern mit seiner schweren, stinkenden Last. Die Fenster gegenüber waren fast alle dunkel, nur hinter einem brannte eine Kerze, und das Weinen eines Kindes drang in die Nacht hinaus. Dach reihte sich an Dach wie die Schuppen an einem Tannenzapfen, und darüber ragten dunkel die Mauern und Türme der Burg in den Sternenhimmel.“¹⁶⁴

*Ombra*¹⁶⁵ ist eine Stadt mit Stadtmauer und –tor und wird von Wachen in Kettenhemden und Umhängen geschützt. Abends ist es nicht „[...] gern gesehen, wenn man sich auf den Gassen herumtreibt [...]“¹⁶⁶. Es riecht nach Mist jeglicher Art und Nutz- und Haustiere laufen frei herum. Besonders streng riecht es im Stadtteil der Färber und Gerber. Eng aneinander gebaut sind die Häuser und alles überragt die Burg des Speckfürsten, in die nicht jedermann und dann auch nur tagsüber vorgelassen wird.

Meggie entdeckt durchaus eine Ähnlichkeit Ombras mit dem Dorf in Ligurien, das Capricorn im ersten Teil der Trilogie als sein Domizil ausgewählt hat:

¹⁶² Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 71.

¹⁶³ **Siehe dazu:** das Kapitel *Das Lager im Wald* In: Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 258 – 268.

¹⁶⁴ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 175.

¹⁶⁵ **Siehe dazu:** die Kapitel *Fremde Geräusche in fremder Nacht* und *Geburtstagsmorgen* In: Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 169 – 176 und 205 – 220.

¹⁶⁶ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 173.

„Die Hügel ringsum glichen tatsächlich denen, über die Meggie mit Mo und Elinor geflohen war, damals, als Staubfinger sie aus Capricorns Verliesen befreit hatte, nur dass diese noch grüner schienen, falls das möglich war, verwunschener, als ließe jedes Blatt ahnen, dass unter den Bäumen Feen und Feuerelfen zu Hause waren. Und die Häuser und Gassen, auf die man von Fenoglios Kammer aus blickte, hätten die von Capricorns Dorf sein können, wären sie nicht so viel bunter und lauter gewesen.“¹⁶⁷

Händler, Kaufleute, Bettler, Gaukler, Bauern und Handwerker treiben sich am Marktplatz herum, wenn ein Feiertag ausgerufen ist, wie es zum Beispiel der Geburtstag des Fürstenenkels ist. Eine prächtige Bibliothek mit angeschlossener Illuminatorenwerkstatt beherbergt die Burg auch. Dazu aber in Kapitel 7 mehr.

Die Nachtburg und der Süden des Landes

Die Handlung in Tintenblut verlagert sich von Ombra nach Süden. Verlässt man das Reich des Speckfürsten durch den Weglosen Wald, so erreicht man nach einigen Tagesmärschen die *Nachtburg*¹⁶⁸. Sie liegt am Meer, ist groß, bullig und durchwegs mit Silber verziert, weil ihr Fürst sehr abergläubisch ist und darauf schwört, dass es die *Weißten Frauen*, die dem Tod dienen, fernhält. Das Silber für seine Burg gewinnt der Natternkopf aus einer nahe gelegenen Mine, in der Kinder für ihn das Edelmetall abbauen müssen. Seine Burg wirkt so dunkel wie der Natternkopf bössartig ist, im Innenhof sehen silberne Nattern mit roten Edelsteinaugen auf die Gefangenen herab. Mo wird in den Turm der Burg verfrachtet, während die übrigen Gefangenen des Natternkopfes im Kerker landen. Die gewaltigen Ausmaße und der Prunk der Festung werden richtig klar, als Meggie und Mo den Hauptsaal des Herrschers betreten, wo dieser auf einem mächtigen Thron residiert, der aus silbernen Vipern geformt ist. Wieder wird eine Verbindung zwischen der aktuellen Szenerie und der Residenz Capricorns aus dem ersten Teil hergestellt:

„Auch von dem Saal, dessen gewaltige Türen sich schließlich für sie öffneten, hatte Mo gelesen, und als er Meggies erschrockenen Blick sah, wusste er nur zu gut, an welchen anderen schlimmen Ort sie nun erinnert wurde. Capricorns rote Kirche war nicht halb so prächtig gewesen wie der Thronsaal des Natternkopfes, aber dank Fenoglios Beschreibung hatte Mo das Vorbild trotzdem gleich erkannt. Rot getünchte Wände, Säulen zu beiden Seiten, nur dass diese im Unterschied zu denen in Capricorns Kirche mit Schuppen aus Silber verkleidet waren. Sogar das Standbild hatte Capricorn dem Natternkopf abgeschaut, aber der Steinmetz, der den Silberfürsten verewigt hatte, verstand eindeutig mehr von seinem Handwerk.“¹⁶⁹

¹⁶⁷ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 210 – 211.

¹⁶⁸ **Siehe dazu:** die Kapitel *Die Burg am Meer* und *Feder und Schwert* In: Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 469 – 472 und 638 – 656.

¹⁶⁹ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 640.

Auch der Silberfürst unterhält eine Bibliothek samt Bibliothekar. Es ist sehr interessant zu beobachten, dass die Bibliotheksräume in der Nachtburg nicht näher beschrieben werden im Gegensatz zu jenen auf den anderen Burgen der Trilogie. Darauf möchte ich aber noch genauer in Kapitel 7 eingehen.

Im Umkreis der Burg liegen eine *Mühle* und ein *Siechenhaus*, beides Orte, die für den Verlauf der Handlung zwar wichtig sind, die hier aber nicht unbedingt näher beschrieben werden müssen, da sie kleine Nebenschauplätze darstellen. Es genügt zu wissen, dass es in der Tintenwelt also auch Müller und Ärzte - oder Bader, wie sie eigentlich im Text bezeichnet werden - gibt.¹⁷⁰ Es sei noch erwähnt, dass ein Siechenhaus – konträr zu dem damals auch schon auftretendem Spital - im Mittelalter ein Ort war, in dem Menschen mit hoch ansteckenden Krankheiten gepflegt wurden, also damals vor allem Menschen, die mit Lepra oder der Pest infiziert waren. Diese Siechenhäuser waren meist fernab der Städte errichtet und bewusst von der übrigen Bevölkerung gemieden.¹⁷¹ Wenn man sich die Lage des Siechenhauses in der Tintenwelt auf der Karte im Anhang (Abbildung A) ansieht, so passt diese Beschreibung wohl recht gut auf die Verhältnisse im Roman. Das Siechenhaus liegt zwar in der Nähe der Natternburg, doch ist es von Wäldern und Meer umgeben und so isoliert vom Rest der Zivilisation.

Die Burg im See und der Norden des Landes

Zu Anfang des dritten Teiles der Tintentrilogie spielt die Handlung in Ombra und seiner Umgebung. Nicht weit von der Stadt entfernt leben Mo, Meggie und Resa nun auf einem verlassenen Gehöft. Der *Friedhof der Spielleute*, etwas westlicher gelegen, ist für Mo der Eingang ins *Totenreich*¹⁷². Zwischen den Gräbern lassen sich die *Weißten Frauen* rufen, die ihn zum personifizierten Tod geleiten. Dieser wartet in der geheimen Ruhestätte Staubfingers auf ihn. Sein *Totenlager* ist das Innere eines riesigen Baumes, wo jener auf Moos gebettet und von Feen- und Vogelnestern umgeben neben toten Moosweibchen ruht. Der Tod, der bei Funke eine Frau ist, gibt beide im Tausch für das Leben des Natternkopfes wieder frei.

¹⁷⁰ **Siehe dazu:** die Kapitel *Der Schleierkauz* und *Die Mühle*. In: Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 511 – 521 und 473 – 485.

¹⁷¹ Märtl, Claudia: Die 101 wichtigsten Fragen. Mittelalter (= beck'sche Reihe 1685). 2., durchgesehene Auflage. München: Beck 2007, S. 22.

¹⁷² **Siehe dazu:** das Kapitel Ende und Anfang. In: Funke, Cornelia: Tintentod. Hamburg: Dressler 2007, S. 256 – 263.

Mo und Staubfinger ziehen darauf mit Violante, der Tochter des Natternkopfes von Ombra gen Norden. Hier finden sie bergiges Land mit tiefen Wäldern und schattigen Tälern vor, bewohnt von *Nachtmahren*, *Schwarzelben* und **Rotkappen**, *Feen*, *Kobolden* und *wilden Glasleuten*. Auch *Riesen* leben hier in den Bergen, wenn es auch früher mehr gewesen sein sollen.

*Die Burg im See*¹⁷³ ist die Heimatburg von Violantes Mutter. Dort lebte einst der Salzfürst, Violantes Großvater, mit seinen drei Töchtern. Die Burg selbst ist zum Zeitpunkt der Handlung seit Jahren unbewohnt. Sie liegt mitten auf dem See und ist nur durch eine lange 1-Mann-breite Brücke, der *Uneinnehmbaren Brücke*, mit dem Land verbunden. Die etwas düster wirkende Feste ist häufig in Nebel gehüllt und in dem sie umgebenden See sollen sich gefährliche Raubfische befinden. Außerdem nennt man diesen See *Spiegel der Riesen*, weil diese sich vor langer Zeit angeblich gern selbst darin betrachtet hätten. Die Burg des Salzfürsten selbst besteht aus unzähligen Erkern, Türmen, Brücken und fensterlosen Außenmauern. Von den Gängen in die Innenhöfe zeigen Fenster, doch die Umgebung betrachten kann der Besucher nur auf dem Dach einer der Türme oder im *Tausendfenstersaal*. Statt Ausblick bieten die Höfe wunderbare Wandmalereien, ebenso die Gänge und Zimmer. Alle zeigen sie märchenhafte Tierwesen und Blumenranken, besonders Vögel sind häufig abgebildet. Auch diese Burg beherbergte einst eine große Bibliothek, doch sind die Bücher mit der Zeit feucht geworden und so gut wie alle verfault, als die Protagonisten dort eintreffen. Generell ist die *Burg im See* nicht so düster wie die *Nachtburg* des Natternkopfs, doch kann ihr ganzer Prunk und ihre künstlerische Ausgestaltung nicht darüber hinweg täuschen, dass es einst der goldene Käfig dreier kleiner Mädchen war. Denn der Salzfürst hatte die gesamte Anlage so gestaltet, damit seine Töchter nie das Verlangen hätten, etwas von der wahren Welt draußen sehen - und stattdessen für immer bei ihm bleiben - zu wollen.

*Der Baum mit den Nestern*¹⁷⁴ ist jene Zufluchtsstätte, in die Meggie, Fenoglio und die Frauen und Kinder Ombras mit den Räubern flüchten, als sie vom Hänfling verfolgt werden. Zuerst finden sie Zuflucht in einer Höhle westlich der Stadt, doch als auch dieses Versteck nicht mehr sicher scheint, beschließen sie den oben genannten Baum zu suchen. Tatsächlich finden sie einen enorm großen Baum, auf dem einst Menschen gewohnt haben sollen.

¹⁷³ **Siehe dazu:** die Kapitel *Die Burg im See* und *Warten*. In: Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 469 – 479 und 486 – 497.

¹⁷⁴ **Siehe dazu:** das Kapitel *Menschennester*. In: Funke, Cornelia, *Tintentod*, S. 541 – 555.

„Meggie blickte hinauf in das Dickicht der Äste. Einen Baum wie diesen hatte sie noch nie gesehen. Die Rinde war rötlich braun, doch schartig wie die einer Eiche, und der Stamm verzweigte sich erst hoch oben, aber er wuchs so wulstig in die Höhe, dass sich überall Halt für Füße und Finger fand. An einigen Stellen formten riesige Baumpilze Plattformen. Höhlen klafften in dem endlos hohen Stamm, Spalten, verklebt mit Federn, die zeigten, dass nicht nur Menschen in diesem Baum genistet hatten.“¹⁷⁵

Die verlassenen Nester in der Baumkrone gleichen Feennestern und bieten Platz für jeweils fünf bis sechs Menschen. Sie sind verbunden durch Brücken, Ranken und Leitern und beherbergen eine weitreichende Tier- und Fabelwelt. Sogar Pilze wachsen auf dem Baum. Es ist also tatsächlich möglich dort zu schlafen, zu jagen und zu leben. Gleichzeitig ist der Baum so hoch, dass er Schutz vor den Verfolgern und möglicherweise angreifenden Riesen bietet. Mittels Seilen, die sie aus Ranken des Baumes winden, klettern die Flüchtigen hinauf und verteidigen sich von dort aus gegen die Angreifer.

5.2) Übergänge

Viele Literaturtheoretiker haben darauf hingewiesen, dass ein phantastischer Text vor allem dadurch zu einem solchen wird, wenn in ihm zwei oder mehrere Welten nebeneinander dargestellt werden, einander in irgendeiner Form überlappen oder es zumindest eindeutig aus dem Geschehen hervorgeht, dass die geschilderte Welt eine Sekundärwelt zu unserer Alltagswirklichkeit ist. Wie bereits im theoretischen Teil dieser Arbeit eingehend erläutert, gibt es nun einige Möglichkeiten diese Sekundärwelt der unseren gegenüberzustellen. Ich möchte nun in folgendem Unterkapitel die Tintentrilogie auf diese Prämisse hin untersuchen, um so herauszufiltern, ob einerseits diese These haltbar ist und andererseits, wenn ja, festhalten welchem Darstellungstypus die Trilogie zugeordnet werden kann.

Die zweite These, die es zu untersuchen gilt, ist jene, dass dieses Hereinbrechen einer anderen Welt in die unsere von den Protagonisten als *Bruch* oder *Riss* wahrgenommen wird. Bernhard **Rank**¹⁷⁶, der Maria **Lypps**¹⁷⁷ Untersuchungen dazu zusammengefasst und erweitert hat, unterscheidet – wie bereits weiter oben erläutert – zwischen einem *Kontrast des Übergangs* und einem der *Abgrenzung*. Die Frage wird sein, ob in der Tintenwelttrilogie so ein Riss oder Bruch dargestellt wird und wie

¹⁷⁵ **Funke**, Cornelia: Tintentod, S. 548.

¹⁷⁶ **Rank**, Bernhard: Phantastik in der Kinder – und Jugendliteratur. In: Knobloch / Stenzel (Hrsg.): Zauberland und Tintenwelt, S. 10 – 25.

¹⁷⁷ **Lypps**, Maria: Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur. Frankfurt/Main: o.V. 1984.

in weiterer Folge der Kontrast der beiden Welten von den handelnden Personen wahrgenommen wird.

In *Tintenherz* begegnen wir der Sekundärwelt zuerst in der Figur Staubfinger, die als Fremder plötzlich vor Meggies und Mos Tür steht. Für die jugendliche Protagonistin ist anfangs noch nicht klar, dass dieser streunende Zeitgenosse tatsächlich aus einer anderen Welt stammt. Erst in Capricorns Dorf schildert Mo die Geschehnisse der Vergangenheit, die sein und ihr Leben so drastisch verändert und beeinflusst haben. Die Gabe des aus Büchern Dinge- und Figurenherauslesens, indem man vorliest, ist die Tür zu dieser Sekundärwelt. Mo hat damals aus *Tintenherz* vorgelesen, als dabei seine Frau Resa und ihre beiden Katzen im Buch verschwanden, dafür kamen Staubfinger, Capricorn und Basta aus ihrer Geschichte in unsere Welt. Die Gesetzmäßigkeit scheint auf der Hand zu liegen: So viel aus einem Buch herauskommt, soviel muss auch wieder hinein. Ein gerechtes Geben und Nehmen also. Mo schildert dies als völlig unkontrollierbare Gabe. Er könnte nicht beeinflussen, wer oder was herauskommt und hineingeht. Auch Wände schützen nicht davor, dass eine Person im Nebenzimmer in ein Buch hineingelesen werden könnte. Das traumatische Erlebnis, seine Frau an ein Buch zu verlieren, hat ihn diese Gabe verheimlichen und nicht mehr vorlesen lassen.¹⁷⁸ Bis zu dem Zeitpunkt, an dem Capricorn ihn zwingt, ihm Gold herbeizulesen. Dabei stellt Mo sein Können eindrucksvoll unter Beweis und der ihm gegebene Name Zauberzunge scheint völlig berechtigt zu sein:

„Alles verschwand. Die roten Wände der Kirche, die Gesichter von Capricorns Männern und Capricorn selbst auf seinem Stuhl. Es gab nur noch Mos Stimme und die Bilder, die sich aus den Buchstaben formten wie ein Teppich auf dem Webstuhl. Hätte Meggie Capricorn noch mehr hassen können, dann hätte sie es jetzt getan. Schließlich war nur er schuld, dass Mo ihr all die Jahre nicht ein einziges Mal vorgelesen hatte. Was hätte er ihr alles ins Zimmer zaubern können mit seiner Stimme, die jedem Wort einen anderen Geschmack gab und jedem Satz eine Melodie! Selbst Cockerell hatte sein Messer vergessen und die Zungen, die er abschneiden sollte, und lauschte mit abwesendem Blick. Flachnase starrte so verzückt in die Luft, als kreuzte ein Piratenschiff mit geblähten Segeln geradewegs durch eins der Kirchenfenster. Alle schwiegen. Kein Laut war zu hören außer Mos Stimme, die Buchstaben und Wörter zum Leben erweckte.“¹⁷⁹

Eigentlich ist Mo aber zu keinem Zeitpunkt Herr über seine Fähigkeit und kennt auch – bis auf die eine oben erwähnte – die Regeln dieser Zauberkunst nicht.

¹⁷⁸ Funke, Cornelia: *Tintenherz*, S. 159.

¹⁷⁹ Funke, Cornelia: *Tintenherz*, S. 193.

Meggie versucht bewusst, es ihrem Vater gleich zu tun. Und es gelingt. Sie liest Tinker Bell aus *Peter Pan* in ihrem Gefangenzimmer in Capricorns Dorf heraus.¹⁸⁰ Neben Mo und Meggie besitzt auch Darius, Capricorns unfreiwilliger Vorleser, diese Gabe, doch lebt er in ständiger Angst vor seinem Herrn und stottert jedes Mal dabei so sehr, dass den Figuren und Dingen, die aus den Büchern von ihm herausgelesen werden, meist ein Makel anhaftet.¹⁸¹ Flachnase hat eine zu flache Nase, Cockerell hinkt und Resa – Meggies Mutter und Mos Frau – ist seit ihrer Rückkehr aus der Tintenwelt stumm.

Fenoglio, der Autor von *Tintenherz*, schreibt letztendlich ein Ende für Capricorn und seine Anhänger, das wahr wird, als Meggie es vorliest. Die Figuren scheinen seinen Worten gehorchen zu müssen, wenn sie eine Zaubersprache in den Mund nimmt. Doch auch der Autor ist nicht davor gefeit, selbst ein Teil seiner Geschichte zu werden, denn letztendlich muss Fenoglio für den herausgekommenen Schatten in seine selbst erfundene Geschichte hineingehen.¹⁸²

In *Tintenherz* begegnet der Leser also der Sekundärwelt in Form von Besuchern aus dieser. Es ist kein freiwilliger Besuch, es ist ein Tauschhandel. Während Staubfinger seiner Welt die ganzen Jahre über nachtrauert, richten sich Capricorn und Basta in der neuen Umgebung gemütlich ein. Sie stammen aber definitiv nicht aus der geschilderten Alltagswelt, denn sie sind im Tausch gegen Mos Frau aus dem Buch gekommen und entsprechen genau den Charakteren, von denen er im Moment davor noch gelesen hatte. Gerhard **Haas** würde *Tintenherz* wohl unter den Typus *Gäste aus dem Unbekannten* oder *Einbruch der Vergangenheit in die Gegenwart* einreihen.¹⁸³ Ersteres stimmt zwar nicht haargenau mit Haas' Theorie überein, denn Mahner und Kritiker unserer Alltagswelt sind Capricorn und Basta bei Leibe nicht, doch stammen sie eindeutig aus einer anderen Welt und sind in der unseren gelandet und üben Einfluss auf das Leben der kindlichen Protagonistin aus. Die Vergangenheit wirkt in sofern auf die Gegenwart ein, weil das Verschwinden von Meggies Mutter und das damit zusammenhängende Auftauchen von Staubfinger, Capricorn und Basta in unserer Welt zum Zeitpunkt der Handlung bereits neun Jahre zurückliegt:

¹⁸⁰ Funke, Cornelia: *Tintenherz*, S. 388 – 389.

¹⁸¹ Funke, Cornelia: *Tintenherz*, S. 185.

¹⁸² Funke, Cornelia: *Tintenherz*, S. 546.

¹⁸³ Haas, Gerhard: *Die phantastische Erzählung*, S. 6 – 12.

„>>Zwölf Jahre alt<<, wiederholte er [Staubfinger].
>>Natürlich. Damals war sie ... drei, nicht wahr?<<“¹⁸⁴

Verwendet man die Kategorien Maria **Nikolajewas**, so muss man Tintenherz zum Typus *implizierte sekundäre Welt* zählen.¹⁸⁵ Versucht man letztendlich mit Bernhard **Ranks** Kategorien¹⁸⁶, den Kontrast der dargestellten beiden Welten beziehungsweise das Empfinden des Risses zwischen diesen auszuloten, so muss man wohl von einem *Kontrast der Abgrenzung* sprechen. Sowohl Mo als auch Staubfinger leiden unter den Auswirkungen des plötzlichen Ineinandergreifens der Welten. Capricorn und Basta empfinden dies zwar anders, trotzdem kennzeichnet ein erster Schock den Moment des Übertritts.¹⁸⁷ Zudem wird immer wieder von den herbeigelesenen Figuren betont, wie konträr ihre Welt zu der uns bekannten ist. So zum Beispiel Capricorn:

„>>[...] All diese überflüssigen Wesen, diese Flatterfeen mit ihren zirpenden Stimmen, überall kribbelte und krabbelte es, stank nach Fell und Mist, auf dem Marktplatz stolperte man über die krummbeinigen Kobolde und auf der Jagd vertrieben einem die Riesen mit ihren plumpen Füßen das Wild. Flüsternde Bäume, wispernde Teiche ... gab es eigentlich irgendetwas, das nicht reden konnte? Und dann die endlos schlammigen Wege bis zur nächsten Stadt, wenn man das eine Stadt nennen konnte ... das wohlgeborene, fein gekleidete Fürstenpack auf seinen Burgen, die stinkenden Bauern, so arm, dass nichts bei ihnen zu holen war, die Rumtreiber und Bettler, denen das Ungeziefer aus den Haaren fiel – was war ich sie alle leid.<<“¹⁸⁸

Und zu Staubfinger meint er:

„>>[...] Ich weiß, du verzehrst dich vor Sehnsucht nach den guten alten Zeiten und vermisst all deine zirpenden, flatternden Freunde, aber ich weine alldem keine Träne nach. Diese Welt ist unendlich viel besser eingerichtet als die, mit der wir uns jahrelang begnügen mussten.<<“¹⁸⁹

In den Folgebänden *Tintenblut* und *Tintentod* ist das Grundschema ein völlig anderes. Erstens bewegen sich die Figuren hauptsächlich in der Sekundärwelt, wie sie im Kapitel 5.1 eingehend beschrieben worden ist. Zweitens ist der *Riss* diesmal nicht als ein Einbrechen fremdartiger Gestalten aus einer anderen Welt in die Alltagswelt, sondern als ein Eindringen beziehungsweise Verschwinden derselbigen und der Primärwelt-Protagonisten in die Sekundärwelt zu beobachten.

¹⁸⁴ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 14.

¹⁸⁵ **Zitiert nach:** Tabbert, Reinbert: Phantastische Kinder – und Jugendliteratur. In: Lange, Günter (Hrsg.): Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur 1. Grundlagen – Gattungen. 2., korrigierte Auflage. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2000, S. 187 – 200.

¹⁸⁶ Rank, Bernhard: Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Knobloch / Stenzel (Hrsg.): Zauberland und Tintenwelt, S. 24 – 25.

¹⁸⁷ **Siehe dazu:** Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 153 – 159.

¹⁸⁸ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 178.

¹⁸⁹ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 180.

Orpheus, der begnadete Vorleser aus der Alltagswelt, liest Staubfinger in die Tintenwelt zurück. Er scheint die Gesetzmäßigkeiten des Heraus- und Hineinlesens besser zu beherrschen als Mo. Er weiß, wie man selbst die Worte des Autors so setzen muss, dass ein Hineinlesen der ursprünglich von dort stammenden Figur gelingt. Im Laufe der Handlung verfeinert er diese Technik so weit, dass es ihm gelingt den Tauschhandel gering zu halten:

„Eine blaue Fee und eine Lerche, panisch gegen die Scheiben flatternd,
das war alles gewesen, was herausgekommen war – für vier Menschen!
>>Na bitte!<<, hatte Orpheus triumphierend verkündet. >>Zwei für vier!
Es kommen immer weniger heraus. Und irgendwann wird es mir bestimmt
gelingen, dass keiner mehr herausrutscht.<<“¹⁹⁰

Nur sich selbst in eine Geschichte hineinzulesen, schafft er nicht. Meggie ist vorerst die einzige, der das gelingt, als sie Farid und sich selbst in den *Weglosen Wald* liest. Dass sie wirklich die Gesetzmäßigkeiten dahinter bewusst verstanden hat, um sie anzuwenden, scheint unwahrscheinlich. Es mutet eher nach einem Selbstversuch an, der glücklicherweise gelingt.¹⁹¹

Orpheus glaubt am Ende von *Tintenblut*, dass es seiner eigenen Kompetenz anzurechnen sei, in der Tintenwelt gelandet zu sein. Doch zeitgleich zu seinem Selbstversuch liest Meggie einen von Fenoglio verfassten Text, der den Vorleser in die Sekundärwelt holen soll. Es bleibt offen, wer letztendlich dafür gesorgt hat, dass Orpheus in der Tintenwelt landet. Die beiden *Zauberzungen* werden sich darüber nicht einig und auch der Leser kann sich nicht sicher sein, obwohl er wohl eher der kindlichen Protagonistin den Vorzug geben wird.¹⁹²

Finden sich in Teil 2 der Trilogie noch verhältnismäßig zahlreiche Szenen, die in der Primärwelt spielen, so sind diese in *Tintentod* auf ein Minimum beschränkt. Mit dem von Orpheus verfassten Blatt, gelingt es Darius, sich und Elinor ebenfalls in die von Fenoglio geschaffene Geschichte hineinzulesen und damit verläuft der Rest der Handlung nur mehr in der oben beschriebenen Sekundärwelt.¹⁹³

Legt man das Gerüst von **Haas** auf den zweiten und dritten Teil der Trilogie um, so muss man wohl von einer Mischform zwischen dem Texttypus *Andere Welten* und *Mythisches Gegenspiel von Licht und Dunkelheit / Gut und Böse* ausgehen.¹⁹⁴ Einerseits reist die kindliche Protagonistin und letztendlich auch der Rest ihrer kleinen Familie an einen phantastischen, archaisch anmutenden Ort. Dort

¹⁹⁰ Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S. 253.

¹⁹¹ Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S. 113.

¹⁹² **Siehe dazu:** Meggies und Orpheus' Gespräch. In: Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S. 698.

¹⁹³ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 313 – 314.

¹⁹⁴ Haas, Gerhard: Die phantastische Erzählung, S. 6 – 12.

angekommen übernehmen sie aber neue Rollen und mischen im Kräftemessen zwischen bösen Fürsten und gejagten Untertanen kräftig mit.

Auch nach Wolfgang **Meissners** Theorie¹⁹⁵ müsste man die Tintentrilogie als ein phantastisches Werk einstufen, weil definitiv zwei Handlungsebenen vorhanden sind: Eine, die dem Realitätsprinzip entspricht – also die geschilderte Primärwelt – und eine, die diesem widerspricht – also alle Geschehnisse übernatürlicher Art wie sie oben beschrieben wurden. Dies trifft sowohl für *Tintenherz* als auch für die Folgebände zu, in denen das Realitätsprinzip immer mehr in den Hintergrund tritt, da sich die Handlung sukzessive in die Sekundärwelt verlagert.

Legt man Maria **Nikolajevas** Kategorien¹⁹⁶ auf den Text um, kommt man zu dem Schluss, dass die sekundäre Welt in *Tintenblut* und *Tintentod* eine *offene* ist. Es wird nicht nur eine phantastische, archaische Welt geschildert, sondern auch die Übertritte des Figureninventars von der Primärwelt in selbige. Natürlich tritt die Offenheit dieser Welt mit dem Fortschreiten der Handlung zurück und mutet im dritten Teil fast schon geschlossen an, doch der Ausgangspunkt der Protagonisten liegt in der Alltagswelt und darauf wird auch immer wieder im Text verwiesen.

Wieder ist der *Kontrast* zwischen den beiden Welten als einer *der Abgrenzung* zu bezeichnen, denn wenn auch Staubfinger beglückt über seine Rückkehr ist, so empfindet er den Unterschied zwischen den beiden Welten sofort und eindeutig.¹⁹⁷ Und auch Meggie und Farid müssen sich in ihrer neuen, fremdartigen Umgebung erst zurechtfinden und auf völlig neue Gefahren schon bei ihrer Ankunft reagieren.

Vorwurfsvoll spricht sie kurz nach ihrer Ankunft zu Fenoglio:

„>>Aber musstest du unbedingt Wölfe in deiner Geschichte vorkommen lassen? Und dann die Nachtmahre und die Rotkappen. Sie haben Farid mit Steinen beworfen und uns mit ihren Krallenfingern ins Gesicht gegriffen. Zum Glück hat Farid es geschafft, Feuer zu machen, aber ...<<“¹⁹⁸

Für Mo und Resa ist der Wechsel in die Tintenwelt wohl am schlimmsten, denn Meggies Vater wird – kaum dort angekommen und noch dazu gegen seinen Willen von Orpheus hineingelesen – durch Mortola so schwer verletzt, dass er nur knapp dem Tod entrinnt.¹⁹⁹

¹⁹⁵ Meissner, Wolfgang: Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart: Theorie und exemplarische Analyse von Erzähltexten der Jahre 1983 und 1984 (=Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur 10). Würzburg: Königshausen u. Neumann 1989 (=Würzburg, Univ., Diss. 1988), S. 64-65.

¹⁹⁶ Nikolajeva, Maria: The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children. Göteborg: Almqvist & Wiksell International 1988.

¹⁹⁷ **Siehe dazu**: das Kapitel *Staubfingers Heimkehr*. In: Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 26 – 35.

¹⁹⁸ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 165.

¹⁹⁹ **Siehe dazu**: das Kapitel *Mortolas Rache*. In: Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 195 – 204.

Spannend zu beobachten ist die Rolle Fenoglios in diesem Gefüge. Er hat ursprünglich das Buch geschrieben, das die Sekundärwelt ausmacht. Es gelingt ihm zwar manchmal, die Ereignisse mittels geschriebener, kurzer Texte zu beeinflussen, sobald Meggie sie vorliest, doch oft geht dabei etwas schief oder entwickelt sich in eine unvorhergesehene Richtung. Auch begegnen ihm immer wieder Figuren, die er definitiv nicht in seinem Buch erwähnt hat und es geschehen Dinge, die nicht im Verlauf der Handlung des ursprünglichen Werkes beabsichtigt waren oder erzählt wurden. Am Ende des zweiten Teils ist er so verzweifelt darüber, nicht mehr Herr seiner eigenen Geschichte zu sein, dass er in eine schwere Depression verfällt und sich weigert, überhaupt den Hergang der Ereignisse durch seine Texte noch weiter beeinflussen zu probieren:

„>>Schreiben? Ich schreibe nicht mehr. Haben wir es nicht gerade erst wieder gesehen? Da habe ich diese fabelhafte Idee mit dem Buch der Unsterblichkeit, das die Guten befreien und dem Natternkopf den Tod bringen soll. Und was passiert? Die Natter ist nun unsterblich, und im Wald liegt schon wieder alles voller Leichen! Räuber, Spielleute [...]! Tot! Warum erfinde ich sie überhaupt noch, wenn diese Geschichte sie doch nur umbringt? [...] Ich sage dir eins, mein Junge. Ich bin nicht länger ihr Verfasser. Nein! Der Tod ist es, der Sensenmann, der Kalte König, nenn ihn, wie du willst. Es ist sein Tanz, und egal, was ich schreibe, er nimmt meine Worte und macht sie sich zu Dienern!<<“²⁰⁰

Er muss sogar mitansehen, dass ein fremder Schreiberling – Orpheus – mit seinen Worten hantiert und die Sekundärwelt damit so verändert wie es für ihn von Vorteil ist. Orpheus kann nicht selber dichten, er braucht Fenoglios Worte. Diese ordnet er neu an und schafft dann durch Vorlesen die Veränderung in der Tintenwelt. Vor allem nutzt er die Zeit am Anfang seines Aufenthalts in der Sekundärwelt dazu, durch das Herbeilesen von Jagdbeute für den Hänfling, seinen sozialen und wirtschaftlichen Status aufzuwerten. Nach Staubfingers Rückkehr wird ihm die einzige *Tintenherz*-Ausgabe von diesem gestohlen, was Orpheus die Hände bindet. Erst als er ein anders Buch aus Fenoglios Feder in die Hände bekommt, erlangt er wieder eine gewisse Macht über die Ereignisse, und ist vor allem dafür verantwortlich, dass Basta in Gestalt eines Nachtmahrs in die Geschichte zurückkehren kann.²⁰¹

Versucht man die Trilogie unter **Todorovs** Phantastikbegriff einzuordnen, so muss man diese wohl irgendwo zwischen *Phantastisch–Wunderbarem* oder *Unvermischt–Wunderbaren*²⁰² ansiedeln. In *Tintenherz* ist anfangs nicht klar, was hinter den

²⁰⁰ Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S. 675.

²⁰¹ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 507 – 508.

²⁰² Todorov, Tzvetan: *Einführung in die phantastische Literatur*, S. 49ff.

geheimnisvollen Vorfällen eigentlich steckt, die da in Meggies kleine Welt einbrechen. Im späteren Verlauf der Handlung stellt sich heraus, dass Mos eine phantastische Gabe hat und die Ereignisse tatsächlich in Zusammenhang mit Figuren aus einer anderen Welt stehen. *Unvermischt phantastisch*²⁰³ ist die Tintentrilogie definitiv nicht, denn der Leser wird nicht in einem Schwebestadium bis zum Schluss gehalten, ob die Ereignisse nun wirklich so passieren, wie sie dargestellt werden, oder nicht. So unrealistisch es auch ist, Meggie und die übrigen Figuren der Primärwelt – und mit ihnen der Leser/die Leserin – akzeptieren ziemlich bald, dass die phantastischen Ereignisse, die über ihr Leben hereinbrechen, tatsächlich geschehen.

5.3) Die Tintenwelt – Spiegel des europäischen Mittelalters?

„Ja, genau so hatte er sich die Tintenwelt beim Schreiben vorgestellt: Bunt und lärmend, voller Leben. Die Luft roch nach Rauch, nach gebratenem Fleisch, nach Thymian und Rosmarin, Pferden, Hunden und schmutzigen Kleidern, nach Piniennadeln und brennendem Holz. Oh, er liebte es! Er liebte das Durcheinander, er liebte sogar den Schmutz, liebte, dass das Leben vor seiner Nase stattfand und nicht hinter verschlossenen Türen. In dieser Welt konnte man alles lernen – wie der Schmied eine Sichel im Feuer bog, der Färber seine Farben anrührte, der Gerber das Leder enthaarte und der Schuster es zurechtschnitt für seine Schuhe. Hier geschah nichts hinter fensterlosen Mauern. Auf der Straße, auf der Gasse, auf dem Markt oder wie hier zwischen ärmlichen Zelten entstand alles, und er, Fenoglio, immer noch neugierig wie ein Junge, durfte zuschauen, auch wenn der Gestank der Lederbeize und der Färberkübel ihm manchmal den Atem nahm. Ja, sie gefiel ihm, seine Welt.“²⁰⁴

Will man für die dargestellte Sekundärwelt der Trilogie einen passenden Zeitrahmen finden, der mit unserer historischen Vergangenheit Ähnlichkeit aufweist, so kommt man wohl zu dem Schluss, dass nur das Mittelalter als Schablone für die Tintenwelt zu passen scheint. Fenoglio, der Autor, untermauert dies treffend im ersten Band der Buchreihe:

„>>[...] Und weißt du, dass Tintenherz in einer Welt spielt, die unserem Mittelalter nicht ganz unähnlich ist? Gut, ich habe natürlich einiges hinzugefügt, die Feen und Riesen zum Beispiel, und einiges habe ich weggelassen, aber...<<“²⁰⁵

Tatsächlich findet der Leser viele Hinweise darauf in der Darstellung der Tintenwelt, dass sie dem Mittelalter entsprungen sein könnte. Gesellschaftspolitisch haben wir es mit zwei verfeindeten Fürsten zu tun, die jeder ihren Anspruch auf das

²⁰³ Todorov, Tzvetan: Einführung, S. 40.

²⁰⁴ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 150 – 151.

²⁰⁵ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 340.

Reich des anderen behaupten. Sie residieren beide auf weitläufigen Burgen, haben eine Dienerschaft zur Verfügung, Burg- und Leibwachen und leben im Überfluss, während der Großteil der Bevölkerung unter Armut leidet:

„Doch so war Fenoglios Welt bestellt: Das Land, auf dem die Bauern schwitzten, gehörte den Fürsten, also gehörte ihm auch ein Großteil der Ernte, und er kleidete sich in Samt und Seide, während seine Bauern geflickte Kittel trugen, die auf der Haut kratzten.“²⁰⁶

Wappen bekräftigen ihre adelige Abstammung. Auf dem des Speckfürsten ist ein weinender Löwe dargestellt, wobei diesem erst nach dem Tod des Thronfolgers *Cosimo* Tränen hinzugefügt worden sein sollen. Das Wappen des Natternkopfes ziert eine beißende Schlange, passend zu seinem Namen.²⁰⁷

Unter der Bevölkerung finden sich Handwerker jeglicher Art, Kaufleute, Schreiber, Bauern, Wirte, Bader, Müller, Spielleute, Räuber und heilkundige Frauen. Auch Buchmaler, so genannte Illuminatoren, und Bibliothekare gibt es, diese residieren jedoch auf den Burgen der Fürsten. Die Stadt *Ombra* ist von einer Burgmauer umgeben und wird – wie eine typisch mittelalterliche Burg – mit mehreren Burghöfen und spezifischen Kammern beschrieben. Dem gewöhnlichen Volk ist der Zutritt zur Burg verwehrt, es sei denn ein Festtag ist ausgerufen oder der Fürst selbst schickt nach jemandem. Das Volk der Spielleute ist nur an solch besonderen Tagen in der Stadt geduldet.

Der Historiker Hans-Werner Goetz beschreibt die wichtigsten Kennzeichen einer mittelalterlichen Stadt wie folgt:

„[...] räumliche Nähe zu einem herrschaftlichen Element, [...] zunehmende Bevölkerungskonzentration, [...] marktorientierte Absatzmöglichkeiten, [...] Spezialisierung eines großen Teils der Bewohner auf kaufmännische und gewerbliche Tätigkeiten und [...] Ansiedlung verschiedenster Handwerke an einem Ort [...]“²⁰⁸

Lesen und Schreiben ist den Adligen oder bessergestellten Gelehrten vorbehalten, den Frauen aber verboten. *Violante* bildet eine Ausnahme, doch tut sie dies gegen den Willen des Speckfürsten und muss sogar ihren Illuminator dafür bestechen, um in die Bibliothek vorgelassen zu werden.²⁰⁹ *Resa* musste sich in der ersten Zeit ihres Aufenthalts in der Tintenwelt als Mann verkleiden, um sich als Schreiber zu verdingen, weil es Frauen per Strafe verboten war.²¹⁰ Im europäischen Mittelalter

²⁰⁶ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 221 – 222.

²⁰⁷ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 223 – 224.

²⁰⁸ Goetz, Hans – Werner: Leben im Mittelalter vom 7. bis zum 13. Jahrhundert (= Beck's Historische Bibliothek). 5., unveränderte Auflage. München: Beck 1994, S. 236.

²⁰⁹ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 280.

²¹⁰ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 263.

konnten aber – zumindest unter den Adeligen – mehr Frauen als Männer lesen, weil es lange Zeit dem männlichen Standesideal widersprochen hat, sich mit Schreiben und Lesen zu beschäftigen.²¹¹

Was die geschilderte Welt aber definitiv von unserem Mittelalter unterscheidet, ist das Zusammenleben der Menschen mit Fabelwesen. Diese werden in folgendem Kapitel noch Thema sein.

²¹¹ Märtl, Claudia: Die 101 wichtigsten Fragen. Mittelalter (= beck'sche Reihe 1685). 2., durchgesehene Auflage. München: Beck 2007, S. 108 – 109.

6) Helden und Schurken

Phantastische Romane leben neben der jeweils spezifischen Handlung einerseits von den in ihnen geschilderten Parallelwelten, andererseits – wie jede gute Geschichte – von ihren Figuren. Cornelia Funkes Tintenweltrilogie strotzt nur so von Helden, Bösewichten und Fabelwesen, obgleich sie nicht immer eindeutig der guten oder bösen Seite zuzurechnen sind. Die Tiefe ihrer geschilderten Charaktere entsteht gerade dadurch, dass ihre Helden auch Schattenseiten besitzen, ihre Schurken oft Schwächen haben. Das Gut-Böse-Schema, wie es der phantastischen Kinderliteratur, besonders der Fantasy, so gerne vorgeworfen wird, wird hier nicht immer eindeutig beibehalten, auch wenn es die Grundstruktur der Erzählung dominiert.

Es soll in diesem Kapitel also ein Blick auf das Figureninventar der Trilogie geworfen werden, obgleich sich die Verfasserin vorbehält, diejenigen vor allem auszuwählen, in deren Gedankenwelt der Leser durch die personale Erzählform des Textes Einblick erhält. Es ist auch weder machbar noch zielführend, in diesem Zusammenhang jede einzelne Figur bis ins Detail zu durchleuchten. Um eine Idee von den enormen Ausmaßen des Personeninventars zu bekommen, ist dieser Arbeit im Anhang unter dem Punkt 11.3 ein Personenglossar beigefügt.

Wichtig ist für diese Untersuchung, herauszufinden, ob die Hauptakteure der Tintenwelt in einer gewissen phantastischen Tradition stehen, dieses Personal stereotyp geschildert, entfremdet, weiterentwickelt oder völlig neu von der Autorin interpretiert wird. In der weiterführenden Untersuchung werden Figuren, die aus einer unserer Wirklichkeit ähnlichen Welt stammen, einfachheitshalber Erdenbürger genannt, wohlwissend, dass eine erzählte Welt immer eine fiktive bleibt, so sehr sie der Realität auch ähnelt.

6.1) Die Protagonisten

6.1.1) Erdenbürger

Das Mädchen, das erwachsen wird

Meggie ist zu Beginn der Geschichte 12 Jahre alt, als das Auftauchen Staubfingers ihre bisher gekannte Welt durcheinanderbringt. Ein fixes Zuhause ist ihr unbekannt, doch fühlt sie sich an der Seite ihres Vaters immer sicher und geborgen, zu dem sie eine auffallend enge und harmonische Beziehung hat. Ihr Leben ist bestimmt von häufigen Schulwechseln, Umzügen und den Großteil der Zeit verbringt sie mit ihrem

Vater in einem kleinen Reisebus. Es ist eine Welt der Bücher, in der Meggie aufwächst, die ihr Sicherheit vermittelt. Und Bücher scheinen auch das, was man unter zu Hause versteht – neben ihrem Vater – für sie auszumachen.

„Doch Meggie nahm ihre Bücher noch aus einem anderen Grund auf jede Reise mit. Sie waren ihr Zuhause in der Fremde – vertraute Stimmen, Freunde, die sich nie mit ihr stritten, kluge, mächtige Freunde, verwegen und mit allen Wassern der Welt gewaschen, weit gereist, abenteuererprobt. Ihre Bücher munterten sie auf, wenn sie traurig war, und vertrieben ihr die Langeweile, während Mo Leder und Stoffe zuschnitt und alte Seiten neu heftete, die brüchig geworden waren von unzähligen Jahren und ungezählten blätternden Fingern.“²¹²

Diese vertraute, sichere Welt gerät ins Wanken als Staubfinger vor ihrer Haustür steht und dadurch die Ereignisse ihren Lauf nehmen. Meggie erfährt das Geheimnis der Vergangenheit ihres Vaters, das Licht auf das Verschwinden ihrer Mutter wirft. Sie entdeckt seine und auch ihre Gabe, Dinge und Lebewesen aus Geschichten pflücken zu können. Durch die phantastischen Geschehnisse in ihrem Leben, ist sie dazu gezwungen, selbstständig zu handeln, sich mit neuen Bekannten anzufreunden und gemeinsam gegen die Bedrohung vorzugehen. Sie entdeckt die erste Liebe, wird mehrmals mit dem möglichen Ende ihres Lebens und derer, die ihr nahe stehen, konfrontiert. Auch mit der neuen Familiensituation muss sie sich erst zurechtfinden. Sie hat plötzlich wieder eine Mutter und Mo damit eine Frau. Für das Mädchen, das es gewohnt war, allein beinahe 10 Jahre mit ihrem Vater zu leben, seine erste Ansprechperson zu sein, ist das eine schwierige Umstellung.

„Manchmal war es ein seltsames Gefühl, plötzlich nicht mehr nur einen Vater zu haben, sondern Eltern, die miteinander sprachen, ohne dass sie dabei war.“²¹³

Völlig allein ist Meggie nie, doch muss sie einigen Mut beweisen, um der Bosheit in Person von Capricorn oder dem Natternkopf zu trotzen. Die tödlichen Worte, die Capricorn ins Jenseits befördern, bringt sie jedoch nicht über die Lippen. Die muss ihr Vater für sie lesen. In Tintenblut ist sie maßgeblich daran beteiligt, dass der Natternkopf den Handel mit Mo eingeht, sich ein Buch in Gegenleistung für die Freiheit der Gefangenen, von ihm binden zu lassen, dass ihn unsterblich machen wird. Meggie ist diejenige, die im Vorfeld die Worte liest, die zu dieser Situation

²¹² Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 24 – 25.

²¹³ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 94.

überhaupt erst führen und sie ist es auch, die allein dem Natternkopf gegenübertritt und ihm den Handel unterbreitet.²¹⁴

In Teil drei der Trilogie ist sie größtenteils dazu verdammt, zu warten. Während ihr Vater zu einem Helden heranwächst, wird sie mehr und mehr in die Rolle der bangenden Frau gezwängt. Sie ist abhängig von Fenoglios Worten, um den Verlauf der Geschichte zu verändern, selbst kann sie nicht aktiv eingreifen. Ihre Eltern lassen sie beide zurück, um im Showdown zum Ende der Trilogie, den Natternkopf entgültig zu besiegen. Die Hauptrolle, die sie im ersten Teil noch bekleidet, wird im zweiten schon kleiner und im dritten Teil eigentlich schon zu einer Nebenrolle, was sehr ungewöhnlich für eine Jugendbuchreihe ist.²¹⁵

Am Ende der Trilogie findet sie mit Mo, Resa und ihrem neuen Brüderchen ein Zuhause, wie sie es bis dahin nie gekannt hat. Dazu musste sie aber erst in eine andere Welt hinüberwechseln.

Der Buchbinder wird zum Räuber

Die Figur von Mo, dem Buchbinder, macht in der Trilogie eine beachtliche Entwicklung durch. Zuerst ist er der in Bücher vernarrte, liebende, alleinerziehende Vater. Selbst als er in *Tintenherz* gegen Capricorn antreten muss, beweist er zwar Mut, ist jedoch immer der friedliebende Buchbinder. Eine gewisse Kaltblütigkeit entwickelt er erst, als es darum geht, die tödlichen Worte für Capricorn und seine Anhängerschaft zu lesen.²¹⁶

In *Tintenblut* ist er – wenn auch wieder Ehemann – vor allem anfangs noch immer der besorgte Vater, der seine Tochter vor der Tintenwelt und ihren Gefahren fernzuhalten versucht. Es gelingt ihm nicht, Meggie liest sich in das gefürchtete Buch hinein. Und er selbst kommt unfreiwillig nach, als er von Orpheus hineingelesen wird. Der Dichter Fenoglio nimmt ihn zum Vorbild für die Figur des *Eichelhähers* in seine Räubergeschichten. Im Laufe des zweiten Teils bleibt Mo zwar immer noch der einfache Buchbinder, doch ganz zum Schluss beweist er zum ersten Mal seine Räuberhaftigkeit, als er in der Schlacht zahlreiche Gegner erschlägt und letztendlich Basta tötet. Dies ist der Auftakt für sein neues Ich als Räuber:

²¹⁴ **Siehe dazu:** die Kapitel *Die falschen Ohren* und *Der Natternkopf*. In: Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S. 534 – 543 und 553 – 563.

²¹⁵ **Anmerkung:** Vgl. z.B. J.K. Rowlings *Harry Potter*-Bände oder auch Philip Pullmans *Der goldene Kompass* und Folgebände, in denen – wie eigentlich meistens – der/die Hauptprotagonist/in gegen Ende der Reihe eine eher noch stärkere Position als zu Beginn der Geschichte im Gefüge beziehungsweise vor dem letzten, entscheidenden Kampf einnimmt.

²¹⁶ Funke, Cornelia: *Tintenherz*, S. 544.

„Er achtete nicht auf die Flammen, die ihm entgegenfuhren.
Er stieß Basta das Schwert durch den Leib, als hätte er
nie etwas anderes getan, als wäre nun das von jetzt an sein
Handwerk: das Töten.“²¹⁷

In *Tintentod* ist Mo eigentlich nur mehr der Räuber, denn jede Nacht schleicht er sich hinaus, um mit den anderen der Bande als Eichelhäher gegen die Ungerechtigkeit und Willkür der Obrigkeiten vorzugehen. Er äußert zwar immer wieder in Gedanken seine Angst vor dem neuen Ich, doch irgendwie scheint er sich in die Rolle mehr und mehr einzufügen. Der Räuber in ihm fühlt sich wohl in dieser Welt und er möchte diese auch nicht verlassen, als Resa darauf drängt, in die Primärwelt zurückzukehren.²¹⁸ Erst gegen Ende des dritten Teils, schafft er es den Eichelhäher abzulegen und wieder ganz Buchbinder zu werden. Vor allem deshalb, weil Orpheus, diesem ein tödliches Ende geschrieben und gelesen hat und um diesem Schicksal zu entgehen, muss er sich darauf konzentrieren, wieder der Buchbinder zu werden.²¹⁹ Er wird aber – ob er nun will oder nicht – aufgrund des eingegangenen Handels mit dem Tod, den Natternkopf umbringen. Zwar lässt sich das mit Worten bewerkstelligen, doch Mo ist dadurch erneut gezwungen, noch einmal zu töten, bevor er endgültig wieder zum *Buchdokter* wird.²²⁰

Die Büchernärrin verlässt ihren Elfenbeinturm

Elinor, die etwas herbe Frau, in der Trilogie, ist zu anfangs ein Mensch, der völlig einsam und damit zufrieden lebt. Sie braucht nur ihre Bücher um sich, fährt auf Auktionen und gibt ihr Vermögen allein für diese Leidenschaft aus. Sie ist keineswegs schüchtern, noch hat sie Angst davor aufzubegehren. Wirklich verletzlich ist sie eigentlich nur durch ihre Bücher. Als ihre Bibliothek von Capricorns Männern verbrannt wird, fällt eine Welt für sie zusammen.²²¹

Mit Meggie und Mo in ihrem Leben, verändert sich alles. Nicht nur, dass sie ihr geliebtes Schneckenhaus verlassen und hinaus in die Welt muss, sie beginnt auch Bindungen zu ihren plötzlich auftauchenden Verwandten aufzubauen. Es geht sogar soweit, dass sie am Ende von *Tintenherz*, ihre neue Familie bei ihr einziehen lässt.²²² Und als zuerst Meggie und dann auch noch Mo und Resa in die Tintenwelt

²¹⁷ Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S. 663.

²¹⁸ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 131 – 132.

²¹⁹ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 686 – 690.

²²⁰ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 738 – 739.

²²¹ Funke, Cornelia: *Tintenherz*, S. 301 – 304.

²²² Funke, Cornelia: *Tintenherz*, S. 561 – 566.

verschwinden, hat Elinor eigentlich nur einen Wunsch: Sie will ihnen nachfolgen. Das gelingt ihr schließlich mit der Hilfe des – nun nicht mehr – stotternden Darius. In der Sekundärwelt wird sie zur Mahnerin und Kritikerin Fenoglios, den sie ständig zum schreiben drängt und von ihm mehr Engagement fordert, die Geschichte zurechtzurücken:

„>>Zwei Tage ist Resa nun schon fort, ganz zu schweigen von dem Schnapper, aber wozu hat sie dir das Buch dagelassen, wenn du nur den Tag verschläfst oder mit Baptista schlechten Wein trinkst?<<“²²³

In Tintentod dient ihre Rolle eigentlich neben der eben genannten Funktion vor allem dazu, Meggie in ihrer wartenden und hoffenden Position zu bestärken und zu unterstützen. Am Ende der Trilogie ist sie es auch, die dem in der Tintenwelt geborenen Bruder Meggies über die Primärwelt erzählt und ihm verspricht, eines Tages mit ihm dorthin zu reisen. Durch die Schilderung der Primärwelt als eine voller Wunder und Zauber kehrt sie das ursprüngliche Element des phantastischen um: Eigentlich ist die Sekundärwelt ja eine Welt voll Zauber und Magie. Dadurch, dass dieser junge Mensch die Primärwelt aber nicht kennt, wird diese durch Elinors Erzählungen für ihn die zauberhafte Sekundärwelt.

„Und er wird eine Tante namens Elinor haben, die ihm erzählen wird, dass es eine Welt gibt, in der das keineswegs so ist. Eine Welt, in der es weder Feen noch Glasmänner gibt, aber Tiere, die ihre Jungen in einem Beutel vor dem Bauch tragen, und Vögel, deren Flügel so schnell schlagen, dass es klingt wie das Summen einer Hummel, Wagen, die ganz ohne Pferde fahren, und Bilder, die sich bewegen.“²²⁴

Ob sie den Übertritt in die andere Welt wirklich unternehmen, bleibt aber offen.

Die verlorene Mutter

Resas Rolle ist eigentlich großteils eine von Leid geprägte. Sie wird unabsichtlich in die Tintenwelt gelesen als Austausch für Staubfingers, Capricorns und Bastas Auftauchen in der Primärwelt. Dort muss sie sich den Kopf scheren und sich als Mann verkleiden, um sich den Lebensunterhalt als Schreiber verdienen zu können. Doch wird sie entdeckt und endet als Mortolas Magd.²²⁵ Aus der Tintenwelt wird sie von Darius wieder in die Primärwelt gelesen und verliert dabei ihre Stimme. Da Capricorn, Basta und Mortola nun auch in dieser Welt sind, muss sie weiterhin als Magd dienen, diesmal zwar in ihrer ursprünglichen Welt, doch in einem völlig verlassenem, abgeschotteten Dorf, aus dem es kein Entkommen für sie zu geben

²²³ Funke, Cornelia: Tintentod, S. 519.

²²⁴ Funke, Cornelia: Tintentod, S. 737.

²²⁵ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 263.

scheint. Trotzdem versucht sie dies einige Male, um zu ihrer Familie zurückkehren zu können, wird aber jedes Mal aufgegriffen und dafür auch bestraft. In Capricorns Gefangenschaft scheinen auch Übergriffe an Frauen durch die Brandstifter stattzufinden. Es ist anzunehmen, dass Resa auch Opfer von Vergewaltigungen wurde. Eigenartigerweise schwärmt sie Meggie aber trotzdem in *Tintenblut* von der Tintenwelt vor. Stefan Neuhaus hat auf dieses Paradoxon hingewiesen und es scharf kritisiert.²²⁶

Staubfinger, mit dem sie sich angefreundet hat, wäre ihre einzige Möglichkeit, mit ihrer Familie wieder in Kontakt zu treten. Doch der verhindert dies lange, weil er sich in der Zwischenzeit selbst in Resa verliebt hat. Nachdem sie im ersten Teil knapp dem Tod entronnen ist, muss sie im zweiten miterleben, wie ihr wiedergefundener Mann angeschossen wird und daran beinahe stirbt. Diesmal ist sie in die Rolle der pflegenden und beschützenden Frau gedrängt. Das geht sogar so weit, dass sie sich mit ihrem Mann zusammen von den Schergen des Natternkopfes gefangen nehmen lässt, um an seiner Seite bleiben zu können. In der *Nachtburg* landet sie dafür im Kerker und muss darauf vertrauen, dass andere sie retten werden. Vor allem auf Staubfinger setzt sie ihre Hoffnung, wobei anklingt, dass zwischen Resa und ihm in der gemeinsamen Zeit in der Primärwelt vielleicht einmal mehr als nur Freundschaft entstanden ist.²²⁷

In *Tintentod* schließlich hat sie endgültig die Nase voll, immer nur abzuwarten und zu erdulden. Sie folgt ihrem Mann und Staubfinger auf eigene Faust zu der *Burg im See* obwohl sie erst kürzlich schwanger geworden ist. Dabei nimmt sie einige magische Körner zu sich, die sie der toten Mortola abgenommen hat und die es möglich machen, sich in einen Vogel zu verwandeln. Spuckt man die Körner aus, so nimmt man wieder Menschengestalt an.²²⁸ Im Trubel der Ereignisse ist ihr dies aber nicht mehr rechtzeitig möglich und sie ist von nun an dazu gezwungen, sich jede Nacht in einen Vogel zu verwandeln, zusammen mit ihrem Sohn.²²⁹ Die Rolle der Resa muss zwar enorm viel Leid erfahren und ertragen, ist aber auch eine der stärksten und mutigsten Frauenfiguren im Text.

²²⁶ **Siehe dazu:** Neuhaus, Stefan: Märchen (= UTB 2693). Tübingen / Basel: Francke 2005, S. 362.

²²⁷ Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S. 526.

²²⁸ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 535 – 540.

²²⁹ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 738.

Der Dichter

Die Figur des Fenoglio hat im Text nicht nur die Rolle des Geschichtenerfinders, -umschreibers und - in der Tintenwelt - auch fürstlichen Hofdichters, sondern ebenfalls die wichtige Funktion der Sprachreflexion und der Darstellung des Schreibprozesses im Roman. Auf Letzteres wird genauer in Kapitel 7.3 eingegangen. Der Dichter Fenoglio ist eine etwas zwiespältige Figur. Wenn es um seine erdichteten Figuren oder die Tintenwelt geht, neigt er dazu, diese zu verherrlichen. Er bildet sich sehr viel auf seine Vorstellungskraft ein und ist stolz auf die Tintenwelt, die ja aus seiner Imagination entsprungen ist. Anfangs ist er geradezu blind für weniger schöne Seiten seiner Welt.²³⁰ Umso schlimmer ist für ihn dann die Erkenntnis, dass seine Worte sich oft verselbstständigen, sein Einfluss auf und Einmischen in die Geschichte nicht immer linear verlaufen oder vorraussehbar sind. Als er gewahrt wird, dass er keineswegs der Herr seiner eigenen Erfindung ist, verfällt er in eine tiefe Depression und hört auf zu schreiben. Erst im dritten Teil der Trilogie überwindet er diese Phase und versucht Mortimer und Staubfinger schreibend zu unterstützen. Doch letztendlich muss er mit den Gefahren vor Ort zu Recht kommen und kann keine entscheidenden Zeilen mehr setzen. Die Geschichte nimmt ohne sein Eingreifen ihren Lauf.

6.1.2) Tintenweltbewohner

Der Zerrissene

Die Figur Staubfinger ist wohl eine der vielschichtigsten in der Tintenwelttrilogie. Im ersten Teil wirkt er verschlossen, lässt niemanden so richtig an sich heran und scheint immer eigene Ziele zu verfolgen. Sein gesamtes Handeln in *Tintenherz* ist davon motiviert, wieder in die Sekundärwelt zurückkehren zu können. Dafür verrät er Meggie und Mo an Capricorn, dafür lässt er auch Resa in den Händen des Feindes zurück. Der einzige, der durch seine Beharrlichkeit und fast schon bedingungslose Liebe zu ihm durchdringen kann, ist Farid, der Junge aus *1001 Nacht*, der mehr und mehr zu seinem Lehrling im Spiel mit dem Feuer wird. Und Gwin, der gehörnte Marder, den er immer bei sich im Rucksack trägt. Selbst als er erfährt, dass im Buch *Tintenherz* sein Tod durch den Marder herbeigeführt wird, fällt es ihm schwer, ihn in dieser Welt zurückzulassen.

²³⁰ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 218 – 220.

Denn diese verlässt er gleich zu Anfang des zweiten Teils. Er lässt sich genau in die Ecke der Tintenwelt lesen, die ihm am meisten gefehlt hat, in den *Weglosen Wald*. Erst im zweiten Teil stellt sich heraus, dass Staubfinger eigentlich eine Frau und Kinder hat oder hatte. Eines davon ist in den zehn Jahren seiner Abwesenheit inzwischen gestorben. In der Tintenwelt kann der Feuerspucker und –tänzer sich wieder den Spielleuten anschließen und zu Roxane zurückkehren. Doch durch das Hereinlesen von Meggie, Farid, Mo, Resa und vor allem Mortola und Basta, findet er auch hier keine Ruhe. Er versucht zusammen mit den beiden Jugendlichen, Mortimer und Resa aus den Klauen des Natternkopfes zu befreien. Letztendlich stirbt Farid in der Schlacht am Ende des zweiten Teils durch Bastas Hand, worauf Staubfinger weit einen Handel mit dem Tod eingeht und sein Leben für das des Jungen eintauscht. Farid wird im Laufe der Handlung immer mehr zu einem Sohn für Staubfinger. Spätestens am Ende des zweiten Teils ist dies klar, denn die Legende hinter dem Tauschhandel, den er eingeht, spricht von einem Vater, der das für seinen Sohn gemacht haben soll.²³¹

Im dritten Teil wird Staubfinger zwar von Mo aus dem Totenreich zurückgeholt, der Handel, den dieser dafür eingehen muss, verspricht ihnen jedoch nur vollkommene Erlösung, wenn der Natternkopf dafür stirbt. Staubfinger scheint sehr verändert nach seiner Wiederauferstehung. Ihm fehlen die prägnanten Narben in seinem Gesicht, die er Basta verdankt, er scheint generell ruhiger, gelassener und ausgeglichener, als würde er keine Angst vor dem Sterben mehr empfinden können. Für seine Tochter Brianna stellt er sich sogar dem furchtbaren Nachtmahr, der ihm erneut den Tod bringen könnte und meint dabei lapidar:

„Ah. Die Angst war also doch noch da, auch wenn er sie selten spürte.“²³²

Aus dem völlig unabhängigen, in der falschen Welt gefangenen und für seine eigenen Ziele arbeitenden Staubfinger ist letztendlich ein Mensch mit starken Bindungen geworden, der sich sogar für diese Menschen zu opfern bereit ist.

Die Aufbegehrerin

Violante, die Tochter des Natternkopfes und Schwiegertochter des Speckfürsten, begegnet dem Leser erst in *Tintenblut*. Sie ist nicht besonders ansehnlich – ein unschönes Mal ziert ihr Gesicht -, braucht eine Lesehilfe, weil sie schlechte Augen

²³¹ Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S.671 – 672.

²³² Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 701.

hat und wirkt generell eher spröde und leicht verbittert. Aufgewachsen unter einem lieblosen Vater, wurde sie bald aus politischen Gründen mit dem Sohn dessen Feindes verheiratet. Cosimo, der Schöne, wie dieser genannt wird, hat aber mehr Augen für ihre schöne Kammerzofe. Ungeliebt seit Kindheit an, hat sie sich in die Welt der Bücher geflüchtet. Sie schleicht sich heimlich in die Bibliothek ihres Schwiegervaters, obwohl es ihr verboten ist und lässt den Illuminator Balbulus Geschichten für sich und ihren Sohn illustrieren.²³³

In *Tintentod* schlägt sie selbst dem Eichelhäher einen Plan vor, wie sie den Natternkopf in eine Falle locken und somit töten könnten. Zu ihrem Sohn hat sie ebenfalls kein sonderlich gutes Verhältnis, erst als ihr Vater sie in einen Kerker sperren lässt, fängt Jacopo an, Gefühle für seine Mutter zu zeigen. Diese erduldeten Schmach schweißst die beiden zusammen und führt letztendlich dazu, dass Jacopo dem Eichelhäher das *Namenlose Buch* bringt, was den Tod des Silberfürsten zur Besiegelt. Jacopo hilft also eigentlich mit, seinen eigenen Großvater umzubringen. Violante und ihr Sohn sind zwar eigentlich Protagonisten, ihre Kaltblütigkeit in manchen Belangen, nimmt ihnen aber auch etwas von ihrem Sympathiewert wieder ab.²³⁴

„Jacopo öffnete das Buch und blätterte durch die pergamentenen Seiten.
 >>Sie [die Bilder] sind langweilig. Nichts als Tiere und Feen und Kobolde.
 Ich kann Kobolde nicht ausstehen. Sie stinken und sehen aus wie Tullio.<<
 Er sah Orpheus an. >>Was gibst du mir, wenn ich es dir leihe? Hast du Silber?
 [...]
 Jacopo stopfte die Münzen in den Beutel an seinem Gürtel und hielt Orpheus mit gönnerhafter Miene das Buch hin. >>Drei Münzen, drei Tage!<<, sagte Orpheus, während er das Buch entgegennahm. >>Und nun verschwindet. Bevor ich es mir anders überlege.<< Jacopo zog den Kopf ein, doch im nächsten Moment erinnerte er sich daran, wessen Enkel er war.
 >>Wie redest du mit mir, Doppelauge?<<, schrie er mit schriller Stimme und trat Orpheus so fest auf den Fuß, dass er aufschrie. Die Soldaten, die frierend unter den Bäumen hockten, lachten höhnisch, und Jacopo schritt davon wie ein geschrumpftes Abbild des Natternkopfes.²³⁵

Die Spielfrau

Roxane, Staubfingers Frau / Geliebte und Mutter seiner Kinder, befriedigt das Klischee der schönen Spielmannsfrau. Immer wieder wird ihre Schönheit betont. Sie bewohnt einen Hof und baut dort Heilkräuter an, früher war sie die berühmteste Tänzerin der Spielleute. Seit Staubfinger verschwand und ihre gemeinsame kleinere Tochter gestorben ist, lebt sie nun dort zurückgezogen mit dem Sohn ihres

²³³ **Siehe dazu:** das Kapitel *Violante*. In: Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S. 279 – 295.

²³⁴ **Siehe dazu:** das Kapitel *Warten*. In: Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 486 – 497.

²³⁵ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 504 – 505.

verstorbenen Ehemannes, der sie während Staubfingers Abwesenheit versorgt und ihr das kleine Anwesen hinterlassen hat.

„>>Ja, davon habe ich gehört<<, murmelte er [Staubfinger] – und konnte den Blick nicht von ihr wenden. Wie schön sie war. So wunderschön. Es tat fast weh, sie anzusehen. Als sie erneut auf ihn zutrat, erinnerte ihn jede Bewegung an den Tag, an dem er sie zum ersten Mal hatte tanzen sehen.“²³⁶

Im zweiten Teil der Trilogie bringt sie die rettenden Worte Fenoglios zu Meggie, hilft die Verwundeten zu versorgen und versteckt schließlich Staubfingers Leichnam an einem geheimen Ort.

„>>[...] Ich werde ihn [Staubfinger] mit zurück nach Ombra nehmen und dort einen Ort finden, an dem ihn niemand stört, nicht der Natternkopf, nicht die Wölfe, nicht einmal die Feen. Und er wird noch aussehen, als schliefe er, wenn meine Haare längst weiß sind, denn von der Nessel weiß ich, wie man es anfängt, den Körper zu bewahren, selbst wenn die Seele längst fort ist.“²³⁷

Im dritten Teil ist sie an der Seite Meggies und passt auf die gefährdeten Kinder Ombra auf. Sie ist es, die den Riesen mit ihrer schönen Stimme besänftigt, der ihr Versteck im Baum mit den Nestern zu gefährden droht.²³⁸

Ihre Rolle ist also vornehmlich diejenige, der Heilerin und Helferin, der schönen und stolzen, aber auch liebenden Frau.

Der Weltenwechsler

Farid wird in *Tintenherz* von Mo aus den Geschichten aus *1001 Nacht* herausgelesen. Unabsichtlich, denn eigentlich sollte er nur Gold herbeilesen.

„Aber diesmal enttäuschte Mo ihn [Capricorn]. Die Worte gaben sie nicht frei, all die Schatzkisten, die Perlen und juwelenbesetzten Säbel, die Mos Stimme blinken und blitzen ließ, bis Capricorns Männer glaubten, sie aus der Luft pflücken zu können. Etwas anderes rutschte aus den Seiten, etwas Atmendes, aus Fleisch und Blut. Ein Junge stand plötzlich zwischen den immer noch rauchenden Tonnen, in denen Capricorn die Bücher hatte brennen lassen.“²³⁹

Er ist also eigentlich gar keine Figur aus der Tintenwelt, sondern kommt aus einem anderen Buch, einer eigenen Geschichte. Als Gefangener in Capricorns Dorf glaubt er zuerst lange, dass er nur träumt. Der plötzliche Weltenwechsel scheint ihm aber zu gefallen. Außerdem wird einige Male darauf verwiesen, dass es ihm bei den

²³⁶ Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S. 106 – 107.

²³⁷ Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S. 702.

²³⁸ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 671.

²³⁹ Funke, Cornelia: *Tintenherz*, S. 198 – 199.

Räubern in *1001 Nacht* keinesfalls besser ergangen sei als in Capricorns Gefangenschaft.²⁴⁰

Er findet in Staubfinger den Menschen, dem er überall hin zu folgen gewillt ist. Staubfinger ist für Farid eine Art Vater und Vorbild zugleich. Außerdem erlernt er von ihm das Handwerk des Feuerspuckens, worin er recht begabt zu sein scheint.

„Der Junge machte seine Sache so gut, dass selbst die Händler so gebannt zu ihm hinüberstarrten, dass Staubfinger ein paar Feen aus den Käfigen befreien konnte, in die man sie gesteckt hatte, um sie irgendeinem Dummkopf als Glücksbringer zu verkaufen. Kein Wunder, dass Roxane dich verdächtigt, sein Vater zu sein!, dachte er. Dir schwillt ja die Brust vor Stolz, wenn du ihm zusiehst.“²⁴¹

Farid ist es, der Meggie dazu drängt, ihn und sich in die Tintenwelt zu lesen, weil er unbedingt wieder an Staubfingers Seite sein will. Farid ist zwar in Meggie verliebt - im zweiten Teil werden sogar ein paar Küsse ausgetauscht und Händchen gehalten – im dritten Teil flirtet er aber auch mit den Dienerinnen von Orpheus.²⁴²

Unter dessen Dienste begiebt er sich, um Staubfinger zurück von den Toten holen zu können, weil Orpheus dafür angeblich Worte finden kann. Er lässt sich aber sehr lange Zeit damit, was Farid mehrmals zur Verzweiflung treibt.

„Natürlich. Orpheus klagte immer über einen kneifenden Magen oder seinen schmerzenden Kopf, wenn ihm beim Schreiben nichts gelang. Ich hoffe, es kneift ihn die ganze Nacht, dachte Farid, als er die Schreibkammertür hinter sich zuzog. Ich hoffe, es kneift ihn so lange, bis er endlich etwas für Staubfinger schreibt.“²⁴³

Farid ist – neben Resa – die einzige Figur, die einen mehrfachen Weltenwechsel vornimmt. Bei ihm verschärft sich die Situation aber dadurch, dass er insgesamt drei verschiedene Welten besucht. Seine Primärwelt ist in unserer eigentlich nicht mehr als eine Geschichte in einem Buch und somit für den Leser / die Leserin eine Sekundärwelt. Von seiner Reise aus einem Buch in unsere Welt, führt ihn die Sehnsucht nach Staubfinger letztendlich wieder in ein Buch, diesmal ein anderes, zurück.

Der Tod

Mo begiebt sich mit Hilfe der Worte von Orpheus ins Totenreich. Er wird von den Weißen Frauen zu Staubfingers geheihmen Totenlager gebracht, wo er dem Tod zuerst in Form eines Vogels begegnet, dann in mehreren anderen Gestalten. Eines

²⁴⁰ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 295.

²⁴¹ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 239.

²⁴² Funke, Cornelia: Tintentod, S. 143.

²⁴³ Funke, Cornelia: Tintentod, S. 151.

bleibt gleich: Die Stimme ist eindeutig die einer Frau.²⁴⁴ Die Dienerinnen des Todes sind die Weißen Frauen, ihre „Töchter“, denen Mo es zu verdanken hat, dass sie überhaupt mit sich handeln lässt. Diese Figur begegnet dem Leser / die Leserin nur in einer kurzen Sequenz in *Tintenblut*. Trotzdem ist sie eigentlich keine der Tintenwelt eigene. Der Tod ist den Gesetzen der Tintenwelt oder einer anderen nicht unterworfen, „sie“ hat ihre eigenen Regeln. Das einzige das sie binden kann, sind leere Seiten, eine Geschichte ohne Ende und Anfang.

„>[...] Glaubst mich mit Worten binden zu können, mich, die das Land regiert, in dem es keine Worte gibt und aus dem doch alle Worte stammen. Nichts kann mich fesseln, nur das Leere Buch, weil du seine Seiten mit weißem Schweigen gefüllt hast [...].<“²⁴⁵

6.2) Die Antagonisten

6.2.1) Erdenbürger

Der Wendehals

Orpheus oder *Käsekopf* wie er auch verächtlich genannt wird, weil er eine so blasse Erscheinung ist, ist ein Mächtigerdichter. Er kann wunderbar vorlesen, versteht sich auf die Kunst des Heraus- aber auch des Hineinlesens. Er ist es, der Staubfinger wieder in die Tintenwelt liest. Er besitzt den klingenden Namen einer mythischen Figur: Orpheus, der Sänger, der in die Unterwelt gegangen ist. Sogar sein Hund trägt den dazu passenden Namen Cerberus, in der Mythologie der Hund, der die Türen der Unterwelt bewacht:

„Er [Cerberus] erlaubte den Toten, den Hades zu betreten, ließ jedoch niemanden hinaus. Einige Helden konnten ihn allerdings mit List oder Gewalt bezwingen: Der berühmte Dichter und Musiker Orpheus, der seine Gattin Eurydike aus dem Hades holen wollte, konnte ihn mit Musik besänftigen [- ...].“²⁴⁶

Orpheus begegnet dem Leser zum ersten Mal im zweiten Teil der Trilogie, eben in der Szene, wo Staubfinger in seine Welt zurückkehren darf. Er ist arrogant, selbstverliebt, aber zugleich ein Bücherliebhaber, wenn er auch nicht so heikel mit Büchern umzugehen pflegt, wie das Elinor zum Beispiel tut.²⁴⁷ Am Ende des zweiten Bandes wird er von Meggie in die Tintenwelt geholt, um dort – an Stelle von Fenoglio – Staubfinger von den Toten zurückzuschreiben. Dies gelingt auch, doch eigentlich hätte Orpheus vorgehabt, dabei Mo an den Tod auszuliefern. Als dem nicht so ist,

²⁴⁴ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 258.

²⁴⁵ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 260.

²⁴⁶ Schneidewind, Friedhelm: *Mythologie und phantastische Literatur*. o.O.: Oldib o.J., S. 89 – 90.

²⁴⁷ Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S. 320.

sucht er sich andere Wege, um selbst zu einer wichtigen Figur der Geschichte zu werden. Zuerst hält er sich an den Hänfling, den Statthalter des Natternkopfes in Ombra. Er liest ihm Fabelwesen herbei, die dieser jagen kann. Dabei verändert er – zu Fenoglios Leidwesen – die der Geschichte angestammten märchenhaften Wesen etwas ab, färbt Feen bunt, liest Einhörner herbei und erschafft Blattmänner.

„Auch Orpheus gab sich als Händler aus, ein Händler für ausgefallene Wünsche – und schon bald hatte es sich bis zum Hänfling herumgesprochen, dass der Fremde mit dem dünnen blonden Haar und der blassen Haut, blass, wie sie sonst nur die Fürsten hatten, wundersame Dinge besorgen konnte: gefleckte Kobolde, schmetterlingsbunte Feen, Schmuck aus Feuereifenflügeln, Gürtel, besetzt mit den Schuppen von Flussnympfen, goldgescheckte Pferde für fürstliche Kutschen und andere Geschöpfe, die man in Ombra bislang nur aus Märchen gekannt hatte. In Fenoglios Buch gab es für vieles die richtigen Wörter. Orpheus musste sie nur etwas anders zusammensetzen.“²⁴⁸

Dies alles gelingt ihm mit dem letzten Exemplar von *Tintenherz*, das ihm aber letztendlich vom wiederauferstandenen Staubfinger gestohlen wird, damit er es nicht mehr für seine Zwecke benutzen kann. Schließlich wechselt Orpheus auf die Seite des Natternkopfes selbst, obwohl Mortola bis zum Schluss glaubt, dass der *Käsekopf* noch mit ihr an einem Strang zieht.²⁴⁹ Orpheus liest einen Nachtmahr herbei, den toten aber in dieser Form in die Welt zurückgebrachten Basta. Mit ihm kontrolliert er Staubfinger, während er selbst Mo ein böses Ende herbeiließt:

„>>Nein, sagte ich mir. Lass ihn am eigenen Leib erfahren, wie mächtig deine Worte sind. Zeig ihm, dass du von nun an mit dem Eichelhäher spielen kannst wie eine Katze mit der Maus. Nur dass deine Krallen aus Buchstaben gemacht sind!<< [...] >>Ich war zuerst nicht sicher, was am besten wirkt.<< [...] >>[...] Ich beschloss, dich in den Wahnsinn zu treiben, mit Spukgestalten aus deinem eigenen Kopf, mit alter Angst, altem Zorn und altem Schmerz, aufgestaut in deinem Heldenherzen, fortgesperrt, doch nicht vergessen. Hol es alles zurück, Orpheus!, sagte ich mir, angereichert mit den Bildern, vor denen er sich schon immer gefürchtet hat [: ...].<<“²⁵⁰

Orpheus wird im Laufe der Handlung immer gieriger, kann nicht genug Geld und Ansehen anhäufen. Eigentlich – obwohl er aus der Primärwelt stammt – übertrifft er im Endeffekt die Bösewichte der Tintenwelt sogar, weil er die Entstehungshintergründe der Tintenwelt kennt und sie geschickt als Vorleser und Umschreiber der Geschichte zu seinem Zweck zu nutzen weiß.

²⁴⁸ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 31.

²⁴⁹ **Siehe dazu:** das Kapitel *Die falschen Helfer*. In: Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 528 – 534.

²⁵⁰ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 629 – 630.

6.2.2) Tintenweltbewohner

Der Aufsteiger

Capricorn ist der Bösewicht aus der Tintenwelt im ersten Teil der Trilogie. Er wird von Mo aus dem Buch gelesen und nistet sich daraufhin gemütlich in der Primärwelt ein. In Ligurien schlägt er seine Zelte in einem verlassenen, versteckt liegenden Dorf auf und baut dort seine Macht mit mafiösen Mitteln aus.

„Er [Capricorn] versteht sich auf nichts besonders gut, nur auf das eine: das Angstmachen. Darin ist er der Meister. Er lebt davon. Obwohl ich glaube, dass er selbst gar nicht weiß, wie es sich anfühlt, wenn die Angst einem die Glieder lähmt und klein macht. Aber er weiß ganz genau, wie man sie ruft und verbreitet, in Häusern und Betten, in Herzen und Köpfen. Seine Männer tragen die Angst aus wie schwarze Post, sie schieben sie unter die Türen und in die Briefkästen, pinseln sie an Mauern und Stalltüren, bis sie sich ganz von selbst verbreitet, lautlos und stinkend wie die Pest.<< Staubfinger stand jetzt ganz dicht vor Meggie. >>Capricorn hat viele Männer<<, sagte er leise. >>Die meisten sind bei ihm, seit sie Kinder waren, und sollte Capricorn einem von ihnen befehlen, dir ein Ohr oder die Nase abzuschneiden, so wird der es ohne ein Wimpernzucken tun. Sie kleiden sich gern schwarz wie die Saatkrähen, nur ihr Anführer trägt ein weißes Hemd unter der rußschwarzen Jacke, und solltest du jemals einem von ihnen begegnen, dann mach dich klein, ganz klein, damit sie dich vielleicht übersehen.[...]<<²⁵¹

Capricorn war in der Geschichte des Buches eigentlich nur der Anführer einer Brandstifterbande, der mehr oder weniger dem Natternkopf diente. In unserer Welt gelingt es ihm, sich selbst zum Herrscher über sein Reich zu machen, weshalb er auch nicht mehr zurück in die Tintenwelt will.²⁵² Als er Meggie befiehlt den Schatten, das einzige Wesen, das er bewundert, aus *Tintenherz* herauszulesen, bedeutet dies sein Ende. Die durch Fenoglio veränderten Worte bringen ihm den Tod als Mo sie ausspricht.

„Und Mo nahm Meggie das Buch aus der Hand, flog mit den Augen die Zeilen entlang, die Fenoglio hinzugefügt hatte, und las mit fester Stimme zu Ende, was der alte Mann geschrieben hatte: >>*Und Capricorn fiel auf sein Gesicht, und sein schwarzes Herz stand still, und alle, die mit ihm gebrandschatzt und gemordet hatten, verschwanden – wie Asche, die der Wind verweht.*<<²⁵³

Es wird zwar immer wieder darauf hingewiesen wie furchterregend Capricorn ist, was er für schreckliche Dinge befiehlt und selber tut, wirklich einen Beweis für seine grausamen Fähigkeiten – also eine direkte Tat im Geschehen - bekommt der Leser /

²⁵¹ Funke, Cornelia: *Tintenherz*, S. 34 – 35.

²⁵² **Siehe dazu:** das Kapitel *Der verrätene Verräter*. In: Funke, Cornelia: *Tintenherz*, S. 169 – 190.

²⁵³ Funke, Cornelia: *Tintenherz*, S. 542.

die Leserin jedoch nicht.²⁵⁴ So bleibt der Bösewicht des erstens Teils insgesamt etwas farblos – so wie er eigentlich auch beschrieben wird.

Der Handlanger

Basta ist Capricorns rechte Hand. Er ist dafür bekannt, voll Vergnügen mit seinem Messer Menschen zu verletzen oder zu töten. Staubfinger hat seine Narben durch dieses Messer erfahren. Bastas Rolle ist die des Handlangers. Er erledigt die Aufgaben, für die sich Capricorn selbst zu fein ist und hat eine fast hündische Verehrung für seinen Herrn, wahrscheinlich weil er schon als Junge zu ihm in die Lehre gegangen ist.

„Staubfinger fuhr sich übers Gesicht, spürte seine Narben, wie eine Ansichtskarte klebten sie ihm im Gesicht: Schöne Grüße von Basta. Keinen Tag konnte er Capricorns tollwütigen Hund vergessen, auch wenn er wollte. >>Damit du den Mädchen künftig noch besser gefällt!<<, hatte Basta ihm ins Ohr gezischt, bevor er sein Blut vom Messer wischte.“²⁵⁵

Seine einzige Schwäche ist sein Aberglauben, der ihn letztendlich in Ungnade bei seinem Herrn fallen lässt, weil dadurch Staubfinger vor seiner Hinrichtung entkommen kann.²⁵⁶ Am Ende von *Tintenherz*, wo eigentlich alle Mittäter Capricorns vom Schatten verschlungen werden, bleibt er zusammen mit Mortola übrig. Warum, wird nicht aufgelöst. Möglicherweise weil er am Ende von Teil eins selbst zu einem Gefangenen Capricorns geworden ist.²⁵⁷ Er kann entkommen, kehrt aber an der Seite Mortolas und Orpheus‘ am Anfang des zweiten Teils der Trilogie in das Leben der Protagonisten zurück. Zusammen mit Mortola, Resa und Mo wird er von Orpheus wieder in die Tintenwelt gelesen. Dort treibt er nun sein Unwesen zusammen mit Capricorns Mutter, dient dem Natternkopf und fällt, nachdem er beinahe Staubfinger in einer Mühle und Farid tatsächlich getötet hat, selbst am Ende von *Tintenblut* durch Mos Hand.²⁵⁸

²⁵⁴ **Anmerkung:** Stefan Neuhaus hat bereits darauf hingewiesen, dass der Anti – Held Capricorn immer nur in Rückblenden und Erzählungen als Ausbund der Bösartigkeit beschrieben wird, aber keine wirklich gefährlichen Handlungen im Verlauf der Erzählung setzt. **Siehe dazu:** Neuhaus, Stefan: Märchen, S. 361 – 362.

²⁵⁵ Funke, Cornelia: *Tintenherz*, S. 290.

²⁵⁶ **Siehe dazu:** das Kapitel *Bastas Stolz und Staubfingers List*. In: Funke, Cornelia: *Tintenherz*, S. 473 – 486.

²⁵⁷ Funke, Cornelia: *Tintenherz*, S. 548 – 549.

²⁵⁸ **Siehe dazu:** die Kapitel *Ein Geschenk für Capricorn*, *Die Mühle* und *Nur ein Traum*. In: Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S. 185 – 194, S. 473 – 485 und S. 657 – 664.

Dies war aber noch nicht seine letzte Rolle, denn in *Tintentod* kehrt er durch Orpheus als Nachtmahr in die Geschichte zurück und stirbt erst endgültig, als Staubfinger seinen Namen ausspricht.

„>>Fort mit dir Basta!<<, sagte er und sprach den Namen so laut aus, dass er bis in das Herz all der Dunkelheit drang. >>Fort mit dir, für alle Ewigkeit.<< Das Gesicht wurde deutlicher – das schmale Fuchsgesicht, das er einst so gefürchtet hatte – und Staubfinger ließ die Flammen in die Kälte beißen, ließ sie in die Schwärze fahren wie Schwerter, die alle Bastas Namen schrieben, und der Nachtmahr schrie erneut, die Augen plötzlich voll erinnern. Er schrie und schrie, während seine Gestalt zerlief wie Tinte.“²⁵⁹

Basta ist die gesamte Geschichte hindurch wie ein Fluch. Er ist nicht zu schnappen, kommt immer wieder zurück und verbreitet Schrecken unter den Protagonisten. Eigentlich übertrifft er seinen Herrn an Gefährlichkeit, weil er durchaus auch tötet und zusticht und nicht nur droht. Auch, dass er immer wieder einen Weg findet, doch noch in die Handlung einzugreifen, macht seine Gefährlichkeit aus. Er wird im ersten Teil nicht getötet, im zweiten zuerst fast und dann endgültig. Im dritten Teil kehrt er dann doch im Körper eines Nachtmahrs zurück und verfügt damit erneut über enorme Gefahr für die Protagonisten. Erst als er wieder zu dem wird, aus dem er ursprünglich entstand, ist er endgültig besiegt: Die Figur, die vom Dichter Fenoglio erschaffen wurde, verläuft letztendlich wie Tinte ins nichts.

Die bösertige Hexe

Mortola ist die Mutter Capricorns und tritt in *Tintenherz* zuerst nur als dessen Dienerin und Herrin über seine Mägde auf. Capricorn verschweigt seinen Männern die niedere Herkunft seiner Mutter und damit auch seine, deshalb wird ihr Verwandtschaftsverhältnis lange Zeit geheim gehalten.²⁶⁰ Sie ist in der Tintenwelt als die Giftmischerin der Brandstifter bekannt und gefürchtet, weil sie schon einige Menschen mit ihren Mixturen getötet hat.²⁶¹ Nach dem Tod Capricorns durch Mo sinnt sie auf Rache. Es ist ihr Plan, sich selbst, Basta, Mo und Resa von Orpheus in die Tintenwelt lesen zu lassen, nämlich genau an den Ort, an dem früher Capricorn und seine Brandstifter gehaust haben. Als sie bemerkt, dass ihr Sohn auch in dieser Welt nicht mehr am Leben ist, schießt sie auf Mo, doch der überlebt.²⁶² Ihr Racheplan geht also weiter: Sie berät den Natternkopf und sorgt so dafür, dass Mo

²⁵⁹ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 703.

²⁶⁰ Funke, Cornelia: *Tintenherz*, S.363 – 364.

²⁶¹ Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S. 264.

²⁶² **Siehe dazu:** das Kapitel *Mortolas Rache*. In: Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S. 195 – 204.

gefangen genommen und getötet werden soll. Doch wie bereits erwähnt, kommt es am Ende des zweiten Teils anders: Mo erlangt die Freiheit.

In *Tintentod* versucht die *Elster* wie sie auch genannt wird, weil sie sich mittels Zauberkörnern in eine verwandeln kann, zuerst den Schwarzen Prinzen zu vergiften, dann Orpheus für ihre Pläne zu benutzen.

Am Ende ihres Lebens wirkt die Elster von Gram zerfressen, hasserfüllt und an der Grenze des Wahnsinns. Sie sinnt pausenlos auf Rache, versucht immer noch eine Hintertür für die Rückkehr ihres Sohnes zu finden. Das und der Umstand, dass sie sich nur mehr selten in ihre menschliche Gestalt verwandelt und so immer mehr das Denken eines Vogels annimmt, werden ihr letztendlich zum Verhängnis:

„Ihr Sohn. Ihr Sohn. Ihr wunderbar grausamer Sohn. Mortola rupfte sich die Federn aus der Brust, als könnte das den Schmerz in ihrem Herzen tilgen. Tot. Verloren. Und sein Mörder spielte den edlen Räuber und wurde besungen von dem dummen Pack, das früher vor ihrem Sohn gezittert hatte! [...] Hektisch hackte sie nach dem haarigen Körper. Raupe, Raupe, schrie es in ihr. Verfluchtes Vogelhirn. Woran hatte sie gerade gedacht? Ans Totschlagen. An Rache. Das Gefühl kannte der Vogel auch. Sie spürte, wie sich ihr Gefieder sträubte, wie der Schnabel auf das Holz einhackte, auf dem sie saß, als wäre es das Fleisch des Hähers.“²⁶³

Die Gestalt des Vogels bestimmt immer mehr ihre Gedanken, lässt sie nicht die Gefahr erkennen, die von Orpheus ausgeht. Dieser befiehlt schließlich den Schärgen des Natternkopfes sie zu erschießen. Die in allen drei Bänden überaus gefährliche Mortola wird so von Orpheus – der ursprünglich für sie arbeiten hätte sollen – ausgetrickst und erfährt erst im Sterben, dass ihr vermeintlicher Diener ihr tödlicher Feind ist.

„Es waren Menschenknochen, die brachen, als sie auf den Boden aufschlug. Und das Letzte, was sie sah, war Orpheus' Lächeln.“²⁶⁴

Der Fürst

Der Natternkopf ist einer von zwei Fürsten, die sich das Land teilen. Er ist gefürchtet, weil er so herzlos ist und besonders dafür bekannt, Spielleute fangen zu lassen, wenn sie seiner Burg zu Nahe kommen.²⁶⁵ Er ist der Vater von Violante, die unter ihm eine schreckliche Kindheit hatte. Anscheinend war er lieblos ihr und ihrer Mutter gegenüber. Dies steht aber im Gegensatz zu seinen jüngeren Jahren, wo er als verliebter Freier sehr wohl aus Liebe um Violantes Mutter geworben haben soll.²⁶⁶ Der Silberfürst - wie er auch genannt wird, weil er eine Silbermine sein Eigen

²⁶³ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 530 – 531.

²⁶⁴ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 534.

²⁶⁵ Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S. 226 – 227.

²⁶⁶ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 600 – 602.

nennt, seine Burg versilbert ist, sein Wappen diese Farbe trägt und er daran glaubt, dass Silber die *Weißten Frauen* und somit den Tod fernhält - hat nur Angst vorm Sterben.²⁶⁷ Deshalb wird er auch hellhörig, als er Meggies Geschichte hört, dass Mo ihm ein Buch binden kann, das ihm ewiges Leben schenken wird. Da das *Leere Buch*, wie es genannt wird, aber durch Mos Kunst schnell zu faulen beginnt, wird auch der Natternkopf, dessen Leben nun damit verwoben ist, immer kranker. Es wird beschrieben, dass er versucht das Buch zu retten, indem er es in Feenblut tränkt.²⁶⁸ Das ändert aber nichts daran, dass er fortan selbst einen fauligen Geruch verbreitet, den nur wenige dauerhaft ertragen.

„Der Däumling kleidete sich wie ein Bauer, doch sein Schwert war besser als das des Pfeifers, und es hieß, dass sein Geruchssinn ebenso tot war wie der des Silbernasigen, weshalb sie beide sich im Gegensatz zu allen anderen ohne Anfälle von Übelkeit in der Nähe des Natterkopfes aufhalten konnten.“²⁶⁹

Der Natternkopf stirbt letztendlich, von seinem eigenen Enkel verraten, durch drei Worte, die Mo in das *Leere Buch* schreibt: *Herz, Blut, Tod*. Die Titelgebenden Worte der Trilogie mit Tinte in das Buch geschrieben. Ein eigenes kurzes Kapitel beschreibt den Tod des fürstlichen Antagonisten, weil er genau so stirbt, wie er es immer gefürchtet hatte: Nach Schmerzen und Qualen wird der Natternkopf von den *Weißten Frauen* ins Totenreich geholt.²⁷⁰

6.3) Phantastische Wesen

Ein phantastisches Personeninventar ist meist der Garant für einen der Phantastik zuzuordnenden Text, sei es nun Fantasy, Märchen oder phantastische Erzählung. Die Fabelwesen, die immer wieder in phantastischen Texten auftreten – aber nicht unbedingt müssen – haben ihren Ursprung meist in den alten Mythologien oder im Märchen.

„Zu den diesseitigen treten die einer Über- oder Unterwelt angehörigen Figuren, die als Hexen, Feen, Zauberer, Riesen, Zwerge, Tiere oder als nicht weiter benannte alte Frauen oder Männchen auftreten.“²⁷¹

²⁶⁷ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 469.

²⁶⁸ Funke, Cornelia: Tintentod, 495 – 496.

²⁶⁹ Funke, Cornelia: Tintentod, S. 500.

²⁷⁰ **Siehe dazu:** das Kapitel *Weißte Nacht*. In: Funke, Cornelia: Tintentod, S. 713 – 714.

²⁷¹ Lüthi, Max: Märchen (= Sammlung Metzler 16). 10., aktualisierte Auflage. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart / Weimar: Metzler 2004, S. 28.

In der Tintenwelt begegnen dem Leser einige Fabelwesen immer wieder, manche werden genauer beschrieben, manche nur am Rande erwähnt. Hier sollen die wichtigsten in ihrer Texteigenheit erläutert werden.

Feen und Elfen²⁷²

Die Elfen der Tintenwelt sind *Feuerelfen*, winzige, geflügelte Wesen mit roter Haut.²⁷³ Sie leben in bienenähnlichen Nestern in Bäumen - doch ihre sind heller und kleiner als die der Insekten - und ein leises, aber durchaus zorniges Gesumm ist von diesen Nestern zu hören. Sie ernähren sich von den Blütenpollen der roten Anemonen, aus denen sie ihren Feuerhonig herstellen.²⁷⁴

„Nur ein winziges Bröckchen von dem heißen Honig und Farid sprach schon mit den Flammen, als wäre er mit den Worten auf der Zunge geboren worden. Natürlich sprangen sie nicht so willig aus der Erde wie bei ihm [Staubfinger], wenn der Junge mit den Fingern schnippte, aber wenn er das Feuer mit leiser Stimme rief, sprach es schon mit ihm – herablassend, spottend, aber es antwortete.“²⁷⁵

Dieser Honig verleiht also die Gabe, mit dem Feuer sprechen zu können, es sich gefügig zu machen, was für einen Feuerspucker von enormem Interesse ist, um großartige Kunststücke bei seinen Vorstellungen abliefern zu können. Diese kleinen Wesen sind aber durchaus aggressiv, wenn es um die Verteidigung ihres Honigs geht und können einem Löcher in die Haut brennen. Besänftigen kann man sie durch das Summen des richtigen Tons und wenn man sich mit Beute davon stiehlt, ist es ratsam, langsam wegzugehen und sie dabei nicht anzusehen.

Die *blauen Feen* wirken generell weniger aggressiv als ihre feurigen Verwandten und sind sehr vergesslich. Sie leben in vogelähnlichen Nestern, die sie aus Moos, Menschenhaaren und Feenspucke bauen. Diese und der silbrige Staub, den sie aus ihrem Haar schütteln, können sogar Wunden heilen.²⁷⁶ Die *blauen Feen* stehen mit Tagesbeginn auf²⁷⁷, halten aber Winterschlaf.²⁷⁸ Die Feen und Elfen der Tintenwelt leben vor allem im *Weglosen Wald*, aber auch in Ombra. Auf der Natternburg hingegen werden überhaupt keine Fabelwesen erwähnt. Elfen und Feen gehören zum Grundinventar von Märchen und vielen phantastischen Romanen. Vor allem die

²⁷² **Anmerkung:** Zitiert nach dem Kapitel *Staubfingers Heimkehr*. In: Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 26 – 35, außer es wird ausdrücklich auf eine andere Quelle verwiesen.

²⁷³ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 124.

²⁷⁴ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 103.

²⁷⁵ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 238.

²⁷⁶ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 201.

²⁷⁷ Funke, Cornelia: Tintentod, S. 14.

²⁷⁸ Funke, Cornelia: Tintentod, S. 406.

englische und irische Märchen- und Sagenwelt kennt sie. Diese Wesen variieren in Größe und Aussehen zwischen *Peter Pans* Tinkerbell und J. R. R. *Tolkiens* Elben.²⁷⁹

Nixen²⁸⁰

Die Nixen der Tintenwelt leben in Waldtümpeln, besitzen Unkenaugen, haben feine Schuppen und ein beinahe menschliches Gesicht mit goldschwarzen Augen und grünem Haar. Sie haben blasse, kühle, feuchte Haut und buntgeschuppte Fischeschwänze. Sie mögen keine lauten Stimmen. Sind sie jemandem freundlich gesinnt, so wie sie es bei Staubfinger tun, so schenken sie dem bittenden etwas von ihrem kühlenden, fein schimmernden Schleimfilm, der ein Schutzschild gegen Feuer bietet, in Besonderen gegen die Angriffe der Feuerelfen, wenn man ihren Honig stehlen will. Die Nixe ist ein uraltes mythologisches Wesen, das als Undine in die Literatur eingegangen ist und auch in Märchen immer wieder gerne als Figur verwendet wird. Man denke zum Beispiel an Andersens *Kleine Meerjungfrau*²⁸¹. Etwas gruseliger werden diese Nixen schon beschrieben, denn ihre Unkenaugen, in denen keine Spur von Weiß enthalten ist, wirken nicht sehr menschlich²⁸². Aber schon bei Barries *Peter Pan* haben die Nixen durchaus auch eine gefährliche Komponente und werden nicht nur als liebliche Wasserwesen beschrieben²⁸³.

Riesen

Die großen, oft tolpatschigen und aufgrund ihrer Größe durchaus gefährlichen Wesen, werden in *Tintenblut* nur erwähnt. Es heißt von ihnen, dass sie in den hügeligen Landschaften des Nordens wohnen und sich besonders in der Gegend um die *Burg im See* aufgehalten haben sollen.

„>>Als mein Großvater die Burg bauen ließ, kamen die Riesen noch hierher.<< Violantes Stimme klang, als spräche sie im Schlaf. >>Dieser See war damals der einzige Ort außerhalb der Städte, an dem man vor ihnen sicher war, weil selbst sie ihn nicht überqueren konnten. Aber sie liebten es, sich in seinem Wasser zu betrachten, weshalb man ihn auch den >Spiegel der Riesen< nannte [...].<<“²⁸⁴

²⁷⁹ **Siehe dazu:** Barrie, J. M.: *Peter Pan* (= Dressler Kinder Klassiker). Aus dem Englischen von Bernd Wilms. Hamburg: Dressler 1988 **sowie:** Tolkien, J. R. R.: *Der Herr der Ringe*. Aus dem Englischen von Margaret Carroux. 3-bändige, kartonierte Sonderausgabe. Stuttgart: Klett – Cotta ²¹1994.

²⁸⁰ **Anmerkung:** Zitiert nach dem Kapitel *Staubfingers Heimkehr*. In: Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S. 26 – 35, außer es wird ausdrücklich auf eine andere Quelle verwiesen.

²⁸¹ Andersen, Hans Christian: *Märchen*. Aus dem Dänischen von Albrecht Leonhardt. Bilder von Nikolaus Heidelberg. Weinheim / Basel: Beltz 2007, S. 190 – 218.

²⁸² Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S. 272.

²⁸³ Barrie, James M.: *Peter Pan* (= Dressler Kinder Klassiker). Aus dem Englischen von Bernd Wilms. Hamburg: Dressler 1988.

²⁸⁴ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 477.

Mo sitzt eines Nachts an einem Tümpel, der aus den riesigen Fußspuren eines Riesen entstanden ist.²⁸⁵ Zum ersten Mal begegnet man einem Exemplar in *Tintentod*, und zwar in den Szenen, die im und um den Baum mit den Nestern spielen. Riesen können sprechen, doch Fenoglio, der von einem gepackt wird, versteht seine Sprache nicht.²⁸⁶ Der Riese stellt zwar eine Gefahr für die Menschen dar, ist aber generell nicht unbedingt bössartig. Er lässt sich von Roxanes Gesang letztendlich so besänftigen, dass sie ihn sogar für ihre Zwecke gegen die Armee des Hänflings als Schutz einsetzen können.²⁸⁷

Riesen kommen in Märchen und Sagen sehr oft vor und werden in der Darstellung Funkes diesen sehr ähnlich beschrieben.

Weißer Frauen

Die *Weißer Frauen* sind die Dienerinnen des Todes, die für ihn die Sterbenden ins Totenreich führen. Sie sehen aus wie weiße Schatten, haben einen leeren Blick, verbreiten Kälte und flüstern den Namen des Sterbenden in seiner Todesstunde. Liegt jemand im Sterben, so locken sie ihn ins Totenreich mit der Verheißung auf Erlösung und ewige Ruhe. Dies tun sie auch, als Mo von Mortola angeschossen, an der Schwelle des Todes steht.²⁸⁸ In *Tintentod* ruft Mo die *Weißer Frauen* herbei, um von ihnen ins Totenreich geführt zu werden, damit er dort um das Leben Staubfingers bitten kann. Ist man ihnen einmal Nahe gekommen und doch nicht gestorben, so wird man sie jedoch nie wieder ganz los und kann sie auch weiterhin sehen, wenn sie in der Nähe sind.²⁸⁹ Sie hinterlassen bei denjenigen, die sie einmal berührt haben, das unweigerliche Verlangen, zu ihnen zu gehen, auch wenn man gleichzeitig weiß, dass das den Tod bringen würde.²⁹⁰ Die *Weißer Frauen*, die Nancy Arrowsmith in ihrem Werk über das phantastische Figureninventar der europäischen Märchen und Sagen erwähnt, scheinen völlig andere zu sein. Laut ihr sind es Fruchtbarkeitsgeister im Norden und auch hilfsbereite Schutzgeister. Geraten sie in Zorn, so hat das aber meist tödliche Folgen für den Betroffenen.²⁹¹ Funke hat

²⁸⁵ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 221.

²⁸⁶ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 638.

²⁸⁷ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 670 – 671.

²⁸⁸ Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S. 251 – 252.

²⁸⁹ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 149.

²⁹⁰ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 558 – 559.

²⁹¹ Arrowsmith, Nancy: *Elben, Trolle, Hobgoblins. Die Geister von Mitteleuropa und andere Fabelwesen*. München / Zürich: Piper 2000, S. 31 – 33.

aus den *Weißten Frauen* der Sagen und Märchen – unbewusst oder bewusst – völlig andere Geschöpfe gemacht.

Moosweibchen

„Der Junge kam mit dem Moosweibchen zurück, einer kleinwüchsigen Frau, die ihm kaum bis zur Schulter reichte. Ihre Haut war grau wie Buchenrinde und ihr Gesicht runzlig wie ein verschrumpelter Apfel.“²⁹²

Moosweibchen sind die Heilerinnen der Tintenwelt. Sie leben im *Weglosen Wald*. Die Nessel, eine der berühmtesten Heilerinnen und Kräuterkundigen, soll angeblich ein *Moosweibchen* als Mutter und einen menschlichen Vater gehabt haben.²⁹³ Tatsächlich ist dies nicht die einzige Erwähnung von Mischwesen in der Tintenwelt. Auch Tullio, der Page des Speckfürsten, soll halb *Kobold*, halb Mensch sein.²⁹⁴ Auch Arrowsmith spricht von Moosweibchen als kräuterkundige Heilerinnen und Krankenpflegerinnen. Sie seien kleinwüchsig und hätten zerfurchte Gesichter und graue Haut. Außerdem würden sie ihnen liebgewordene Menschen in ihr Pflanzenwissen einweihen.²⁹⁵ Funke scheint sich hier also 1:1 in der Märchen- und Sagenwelt Europas bedient zu haben. Der letzte Punkt trifft ebenso zu: Die Nessel, die zumindest halb Moosweibchen ist, hat Roxane ihr Wissen vermittelt, die selbst Heilkräuter für die Bader anbaut.²⁹⁶

Glasmänner

Die Glasmänner sind in der Tintenwelt die Helfer der Schreiber. Sie rühren für sie die Tinte an und spitzen ihnen die Schreibfedern. Die filigranen, kleinen Geschöpfe ernähren sich von Sand, doch haben sie eine ausgeprägte Leidenschaft für menschliches Essen, das ihnen aber nicht bekommt.²⁹⁷

„>>Zwei sind mir auf die Art schon gestorben!<<, raunte Fenoglio Meggie zu.“²⁹⁸

Glasmänner können nicht schwitzen, sondern verfärben sich rötlich. Eigentlich sind sie durchsichtig, doch wenn sie zum Beispiel Bier zu sich nehmen – für das sie wie

²⁹² Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 425.

²⁹³ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 425.

²⁹⁴ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 234.

²⁹⁵ Arrowsmith, Nancy: Elben, Trolle, Hobgoblins. Die Geister von Mittel Erde und andere Fabelwesen. München / Zürich: Piper 2000, S. 217 – 220.

²⁹⁶ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 102 – 103.

²⁹⁷ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 308 – 309.

²⁹⁸ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 309.

für Alkohol im Allgemeinen eine große Schwäche haben – werden sie gelblich.²⁹⁹ Diese kleinen Geschöpfe werden auch als Spione eingesetzt, weil sie durchsichtig und klein sind und so nicht leicht auffallen können.³⁰⁰ Neben Glasmännern in Diensten von Schreibern und Dichtern, gibt es auch Glasfrauen, die den Menschen vor allem bei ihren Näharbeiten Hilfe leisten.³⁰¹ In den Wäldern lebt wildes Glasvolk, das sich von Insekten ernährt.³⁰²

Die Glasmänner sind eine Schöpfung Cornelia Funkes und auch die einzigen Fabelwesen – neben den Mischwesen Tullio und der Nessel –, die Eigennamen tragen und differenziert dargestellt werden. So hält sich Orpheus am Anfang von *Tintentod* zwei Glasmänner – Jaspis und Eisenglanz – die aber völlig verschiedene Charaktere aufweisen. Jaspis ist schüchtern, Eisenglanz böseartig und begeistert von Orpheus. Fenoglios Glasmann Rosenquarz zeichnet sich immer wieder durch seine Trunksucht und spitzen Bemerkungen gegenüber dem Dichter aus. Diese von Funke geschaffenen Geschöpfe tragen erheblich zum Humor im Text bei.

Nachtmahre und der Schatten

„[>>]Und was ist mit den Nachtmahren? Denkt ihr, sie riechen euch nicht? Wenn ich sie nicht verscheucht hätte, würdet ihr wohl schon steif wie totes Holz zwischen den Bäumen liegen, eingesponnen in böse Träume wie zwei Fliegen in Spinnengarn.<<“³⁰³

Nachtmahre sind Schattenwesen, die durch die Angst, die sie bei ihrem Opfer erzeugen, töten können. Anscheinend fressen sie auch diese, wenn sie dabei nicht vorher gestört werden.³⁰⁴ Sie sind Waldbewohner und lassen sich nur durch Feenstaub oder Feuer verscheuchen.³⁰⁵ *Nachtmahre* waren eigentlich einmal Menschen, doch wurden sie von den *Weißten Frauen* nach deren Hinscheiden wieder zurückgeschickt, weil sie zu böseartig waren, um ihre Seelen reinzuwaschen.³⁰⁶ Töten kann man einen *Nachtmahr* nur, in dem man seinen früheren Menschnamen laut ausspricht. Der *Nachtmahr*, der in *Tintentod* Staubfingers Tochter bedroht, birgt die

²⁹⁹ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 147.

³⁰⁰ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 54.

³⁰¹ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 150.

³⁰² Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 518.

³⁰³ Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S. 414.

³⁰⁴ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 538.

³⁰⁵ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 700.

³⁰⁶ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 507.

Seele Bastas in sich. Als der Feuerspucker seinen Namen ausspricht, löst sich dieser schreiend in Nichts auf.³⁰⁷

Nancy Arrowsmith schreibt über Nachtmahre, dass sie ausschließlich auf schlafende Menschen losgehen, Gestaltenwandler sind und nur nachts herumgeistern. Es ist der Alp des Mittelalters, den sie hier beschreibt, der nachts auf dem Schlafenden hockt und ihm angstvolle Träume, also Alpträume, bereitet.³⁰⁸ Funke hat dem klassischen Nachtmahr noch ein paar Gänsehaut erzeugende Attribute hinzugefügt.

Der *Schatten* ist ein Geschöpf, das Capricorn angeblich aus der Asche seiner Opfer von Kobolden oder Zwergen schöpfen ließ. Er ist gesichtslos, besteht nur aus Rauch und Asche und ist hochgradig tödlich für jedes Lebewesen, das ihn nur berührt. Selbst ist der Schatten unsterblich und unverletztlich. Er findet jedoch gemeinsam mit seinem Herrn den Tod, als Meggie und Mo die neu geschriebenen Worte Fenoglios am Ende des ersten Teils der Trilogie lesen.³⁰⁹ Auch der Schatten ist eine Neuschöpfung Cornelia Funkes.

6.4) Resümee

Bevor ich ein paar Worte zu Struktur und Funktion der Figuren verliere, möchte ich Helmut W. **Pesch** zitieren, der auf eine wichtige Eigenart in der – in dem Fall – Fantasyliteratur hinweist:

„In der Fantasy haben wir es dagegen mit Rollen zu tun, die zum Teil handlungsbezogen, zum Teil aber auch sozial zu definieren sind. Handlungsfiguren treten vielfach in Gruppen auf, wobei die Bezugspersonen nicht, wie im Märchen, nur Helfer auf der Abenteuerfahrt sind, sondern gewissermaßen Aspekte des Helden.“³¹⁰

Egal ob man Funkes Tintenweltrilogie nun dem Genre Fantasy³¹¹ zuordnen will oder nicht, so scheint dieses Postulat durchaus auf die Bücher anwendbar zu sein.

³⁰⁷ Funke, Cornelia: Tintentod, S. 700 – 703.

³⁰⁸ Arrowsmith, Nancy: Elben, Trolle, Hobgoblins. Die Geister von Mittele Erde und andere Fabelwesen. München / Zürich: Piper 2000, S. 142 – 145.

³⁰⁹ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 540 – 542.

³¹⁰ Pesch, Helmut W.: Science Fiction, Horror, Fantasy. Die modernen Genres der Phantastischen Literatur. In: LeBlanc, Thomas / Solms, Wilhelm (Hrsg.): Phantastische Welten. Märchen, Mythen, Fantasy (= Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft 18). Regensburg: Röth 1994, S. 141.

³¹¹ **Anmerkung:** Der eindeutigen Zuordnung zur Fantasy widerspricht das Parallelwelten-Modell der Trilogie. Maren Bonacker hat jedoch darauf hingewiesen, dass sich Funke mit den Folgebänden von *Tintenherz* definitiv diesem Genre nähert, weil sich die Handlung auf die Sekundärwelt verlagert. **Siehe dazu:** Bonacker, Maren: Eskapismus, Schmutz und Schund?! Fantasy als besonders umstrittene fantastische Literatur. In: Knobloch, Jörg / Stenzel, Gudrun (Hrsg.): Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur, hrsg. in Zusammenarbeit mit der AjuM der

Wir haben es hier mit Kollektiven zu tun. Meggie allein wäre nicht in der Lage, die Protagonisten zu besiegen. Staubfinger und ihr Vater Mo spielen gleichwertig wichtige Rollen, fungieren im Fortschreiten der Geschichte immer mehr als die eigentlichen Helden. Die Figur Meggie dient vor allem als Identifikationsfläche für die jugendlichen Leser, die in etwa ihr Alter haben dürften. Das Buch ist im Handel ab 12 Jahren eingestuft, genauso alt ist Meggie zu Beginn der Trilogie. Sie ermöglicht den kindlichen Blick auf die Ereignisse, während Staubfinger und Mo gleichzeitig zusammen mit ihr - oder am Ende sogar ohne sie - den Antagonisten entgegen treten. Auch ohne Fenoglio, der immer wieder neue Wendungen für die Geschichte schreibt, um diese positiv zu beeinflussen, könnten die Helden nicht auf die beschriebene Art und Weise agieren, selbst wenn die Geschehnisse oft ihrer eigenen Logik folgen und durch sein Schreiben nicht völlig kontrollierbar werden. Die Frauen haben ebenfalls ihre bedeutende Funktion im Gefüge der Protagonisten: Als Beschützerinnen (Roxane), Unterstützerinnen (Resa) oder Kritikerinnen (Elinor). Dieses Kollektiv aus Familie und Freundschaft bildet den eigentlichen Helden. Ohne ihren Zusammenhalt wären die Protagonisten verloren.

Überhaupt scheinen Eltern-Kind-Beziehungen das Hauptmotiv zu bilden, das sich durch die gesamte Trilogie zieht.³¹² Meggie liebt ihren Vater abgöttisch, dieser wiederum nimmt erhebliche Gefahren auf sich, um seine Tochter zu retten. Resa nimmt zwar wieder ihre Rolle als Mutter und Ehefrau ein, kann aber mit Mo nicht um die Liebe ihrer Tochter konkurrieren. Es ist eindeutig, wem Meggie mehr verbunden ist: „>>Glaub nicht, dass ich mit dir zurückgehe!<<[...]“³¹³ schnauzt sie ihre Mutter an, als klar ist, dass Mo in der Tintenwelt bleiben wird, obwohl Resa zurück in die Primärwelt will.

Auch die Figur Staubfinger ist stark von ihrer Vaterrolle geprägt: Er verliert ein Kind, seine inzwischen erwachsene Tochter wendet sich zunächst von ihm ab, versöhnt sich aber letztendlich wieder mit ihm. Basta wird nur deshalb endgültig getötet, weil er als Nachtmahr Staubfingers Tochter bedroht. Farid, Staubfingers junger Begleiter aus dem Exil in der Primärwelt, nimmt immer mehr die Rolle eines Sohnes ein. Durch dieses immer enger werdende Verhältnis wird die Basis für den dritten Teil der

GEW (= Beiträge Jugendliteratur und Medien, 58. Jg. (2006), Beiheft 17). Weinheim: Juventa 2006, S. 64 - 70.

³¹² **Anmerkung:** Dies scheint sich durch Cornelia Funkes Gesamtwerk als Hauptmotiv zu ziehen.

Siehe dazu: Latsch, Hildegunde: Cornelia Funke. Spionin der Kinder. Hamburg: Dressler 2008, S. 114 - 128.

³¹³ Funke, Cornelia: Tintentod, S. 255.

Trilogie gelegt. Würde Staubfinger nicht um Farid wie um einen Sohn trauern, würde er sich nicht am Ende von *Tintenblut* für ihn opfern. Aber nur durch dieses Opfer wird in *Tintentod* ein Handel mit dem Tod geschlossen, der die Aufgabe der Protagonisten neu definiert: Der Natternkopf muss sterben, sonst müssen die Haupthelden Meggie, Mo und Staubfinger dies tun.

Die Vater-Tochter- beziehungsweise Mutter-Sohn-Beziehung im Dreieck Natternkopf – Violante – Jacopo ist sogar so ausschlaggebend für die Handlung, dass sie das positive Ende der Geschichte bedingt. Ohne Violantes Hass auf ihren Vater würde dieser nicht in eine Falle gelockt werden und ohne die aufkeimende Liebe für seine Mutter und die damit verbundene Abkehr von seinem vorher so verehrten Großvater würde Jacopo dem *Eichelhäher* nicht das *Leere Buch* bringen und damit den Tod des Natternkopfes herbeiführen. Auch Violantes Gefühle für ihre Mutter tragen dazu bei, den Handlungsort für die letzten Ereignisse festzulegen: Die *Burg im See* war das Zuhause ihrer Mutter, in dem sie angeblich glücklich gewesen sein soll. Auch dort kommt der Leser / die Leserin nach und nach einer Eltern-Kind-Geschichte auf die Spur: Violantes Großvater hat seine drei Töchter so sehr geliebt, dass er sie immer bei sich haben wollte und deshalb in seiner Burg gefangen hielt.

Auch die Mutter-Sohn-Beziehung zwischen Mortola und Capricorn bedingt das Fortschreiten der Handlung. Capricorns einziger Schwachpunkt ist das Geheimnis um seine Herkunft und das damit verbundene Vertuschen um Mortolas wirkliche Rolle in seiner Bande. Sie wiederum liebt ihren Sohn so sehr, dass sie letztendlich dafür sorgt, dass Mo und Resa in der Sekundärwelt landen. Dies bedingt, dass sie dort wieder mit ihrer Tochter vereint werden und ein neues Leben in der Parallelwelt beginnen. Die Liebe zu ihrem Sohn bringt Mortola letztendlich auch um ihren Verstand und führt ihr eigenes Ende herbei. Und Basta, der ewig wiederkehrende Bösewicht, war Capricorn so ergeben, weil er schon als kleiner Junge in seine Dienste kam und so in diesem eine Art Vaterfigur sah.

Egal ob die Figuren Protagonisten oder Antagonisten sind, sie alle werden von ihren Eltern-Kind-Beziehungen getrieben. Liebe oder Hass in diesen Beziehungen ist das Leitmotiv für ihr Handeln.

Die Funktion der Fabelwesen ist wohl vornehmlich jene, die Tintenwelt zu illustrieren. Einige treten namentlich hervor, wie zum Beispiel die Glasmänner, die kleinere Rollen als Helfer oder Spione einnehmen, manche bleiben namenlos, wie die Feen, Elfen und Nixen zum Beispiel. Sie alle aber verkörpern das Wunderbare, Magische

und oft Gefährliche in der Tintenwelt und machen diese plastischer, greifbarer und verwandeln letztendlich die mittelalterliche Sekundärwelt in eine phantastische.

6.5) Zeit, Stimme und Modus

In diesem Unterkapitel soll nun ein kurzer Blick auf die Darstellung des Erzählten geworfen werden. Grundsätzlich wird in allen drei Teilen der Tintenwelttrilogie chronologisch erzählt. Ausnahmen bilden ein paar kleinere Prolepsen, die die Zukunft Meggies andeuten. Schon den Beginn der Romanreihe markiert eine Vorrausdeutung:

„Es fiel Regen in jener Nacht, ein feiner, wispernder Regen. Noch viele Jahre später musste Meggie bloß die Augen schließen und schon hörte sie ihn, wie winzige Finger, die gegen die Scheibe klopfen.“³¹⁴

Auch einige wenige Analepsen finden sich, so zum Beispiel im Kapitel *Damals in Tintenherz*, in dem Mo von den vergangenen Ereignissen berichtet, die Capricorn, Basta und Staubfinger in die Primärwelt gebracht haben.³¹⁵

Zeitdeckendes und zeitraffendes Erzählen wechseln sich ab, wobei besonders die Kapitel *Der Buchbinder* und *Das Buch in Tintentod* ein beeindruckendes Beispiel für ersteres sind. Die Gedanken Mos, während er das Buch für den Natternkopf bindet beziehungsweise in das *Leere Buch* die drei tödlichen Worte schreibt, werden rhythmisch durch die Worte *Falzen, Schneiden, Heften* (im Kapitel *Der Buchbinder*) und *Herz, Blut, Tod* (im Kapitel *Das Buch*) unterbrochen.³¹⁶ Zwischen den einzelnen Bänden der Reihe lassen sich Ellipsen nachweisen, so ist zwischen erstem und zweiten Teil ein Jahr vergangen³¹⁷, zwischen zweitem und dritten einige Zeit seit Staubfingers Tod³¹⁸.

Der Modus der Erzählung ist großteils dramatisch, was sich in den meist zitierten Figurenreden widerspiegelt - oft sogar als autonome direkte Figurenreden -, dem zeitdeckenden Erzähltempo und dem Gebrauch von Erlebter Rede:

„>>Es tut mir leid.<< Vier Worte. Sie flüsterte sie immer wieder, aber Mo spürte hinter den Worten, was Resa wirklich dachte: dass sie erneut gefangen war. Capricorns Festung, sein Dorf in den Bergen, die Kerker der Nachtburg – so viele Gefängnisse. Nun war es ein Buch, das sie festhielt, dasselbe Buch, das sie schon einmal gefangen hatte. Und als sie versucht hatte, ihm zu entkommen, hatte er sie zurückgebracht.“³¹⁹

³¹⁴ Funke, Cornelia: *Tintenherz*, S. 9.

³¹⁵ Funke, Cornelia: *Tintenherz*, S. 151 – 168.

³¹⁶ **Siehe dazu:** die Kapitel *Der Buchbinder* und *Das Buch*. In: Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 686 – 690 und 708 – 712.

³¹⁷ Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S. 46.

³¹⁸ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 28 – 29.

³¹⁹ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 220.

Da – kapitelweise – die Fokalisierung zwischen mehreren Figuren im Lauf der Handlung wechselt, muss man von variabler interner Fokalisierung sprechen. Aus Meggies Sicht blickt der Leser / die Leserin größtenteils auf die Ereignisse, aber auch Staubfinger, Mo, Resa, Farid, Violante, Elinor, Fenoglio und weitere Protagonisten lassen uns durch ihre Augen auf das Geschehen sehen. Auch die Perspektive der Bösewichte wird nicht ausgespart: der Natternkopf leiht uns seinen Blick, ebenso wie Mortola oder Orpheus:

„Orpheus musste es zugeben – er [Staubfinger] war immer noch seine Lieblingsfigur. Was immer er ihm auch antat, wie oft er ihn auch verraten würde, es würde nichts daran ändern. Sein Herz liebte ihn wie ein Hund. Umso mehr Grund, den Feuertänzer endlich aus dieser Geschichte zu löschen – auch wenn es nach wie vor ein Jammer war.“³²⁰

Das grundsätzlich verwendete epische Präteritum ist Beleg für den Typus des späteren – und da es keine Binnenerzählungen gibt – extradiegetischen Erzählens. Der Erzähler selbst ist nicht am Geschehen der Romane beteiligt, ist also ein heterodiegetischer Erzähler. Will man die Begriffe von Franz K. Stanzels Typenkreis verwenden, so könnte man kurz gefasst von einer personalen Erzählsituation in den Tintenweltromanen sprechen.³²¹

³²⁰ Funke, Cornelia: Tintentod, S. 657.

³²¹ Martinez, Matias / Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie (= C. H. Beck Studium). 2., durchgesehene Auflage. München: Beck 2000, S. 89 – 94.

7) Die Bücher im Buch

7.1) Intertextuelle Bezüge

Ausgehend von Dieter Petzolds These, dass sich Einflüsse der phantastischen Literatur des *Golden Age of Children's Literature* bis heute in phantastischen Texten für Kinder und Jugendliche nachweisen lassen, soll hier ein Blick auf die intertextuellen Bezüge in der Tintenweltrilogie geworfen werden. Dabei wird vor allem Heidi **Lexes** Untersuchung zur Motivik in den Klassikern der Kinderliteratur einbezogen, die sowohl den Klassikerbegriff an sich definiert als auch die diesem Textkorpus eigenen Motive erläutert.

„Wörtliche Zitate aus Klassikern der Kinderliteratur sind selten. Viel eher fließen Anspielungen auf Handlungsmomente, Motive, Figuren oder Buchtitel in den allgemeinen Sprachgebrauch sowohl der literarischen Figuren als auch der ErzählerInnen.“³²²

In Cornelia Funkes Tintenweltrilogie findet man sowohl wörtliche Zitate fremder als auch Anspielungen auf andere Texte in der Figuren- sowie der Erzählerrede. Jedem Kapitel ist ein wörtliches Zitat vorangestellt, das eine Andeutung auf den Handlungsverlauf des Kapitels geben soll. In wenigen Fällen haben die Zitate eine direkte Entsprechung in den Vorkommnissen, soll heißen werden die erwähnten Figuren oder Texte Teil der Handlung. Eine Ausnahmen sei hier kurz erwähnt: In Tintenherz gibt es ein Kapitel, in dem eine Figur aus dem am Kapitelanfang zitierten Buch auch im Geschehen Gestalt annimmt. Im Kapitel *Leise Worte* liest Meggie Tinkerbell aus *Peter Pan* heraus:

„Die Fee flog schon wieder gegen das Fenster, wieder und wieder.
>>Nein!<< Meggie lief zu ihr. >>Du darfst nicht da raus! Du verstehst das nicht.<< *Es war eine Fee. Nicht größer als deine Hand, aber sie wuchs noch. Es war ein Mädchen, und sie hieß Tinker Bell, elegant gekleidet in ein geripptes Blatt.*“³²³

In diesem Kapitel wird nicht nur zu anfangs *Peter Pan* zitiert, sondern auch direkte Zitate in den Handlungsverlauf eingebaut, um verständlich zu machen, wen genau Meggie da in ihre Welt geholt hat. Nicht irgendeine Fee schwirrt plötzlich im Zimmer der Gefangenen umher, sondern genau die, von der sie zuvor gelesen hat, *Tinker Bell* persönlich. Mit dem eingebauten direkten Zitat wird das verdeutlicht.

³²² Lexe, Heidi: Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur (= Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich 5). Wien: Praesens 2003, S. 47.

³²³ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 389.

Einige Ereignisse zuvor tut dies Mo mit Farid, der aus *1001 Nacht* in unsere Welt gelesen wird, doch den Anfang dieses Kapitels ziert ein Zitat aus der *Schatzinsel*.³²⁴ Es gibt also lediglich nur ein Kapitel in der gesamten Trilogie, in dem das Eingangszitat Gestalt in der Handlung annimmt. In allen anderen haben die Eröffnungszitate die Funktion auf Ereignisse vorzugreifen, diese anzudeuten oder die Essenz dieser zusammenzufassen. So wird zum Beispiel dem Kapitel *Und weiter nach Süden* ein Zitat aus *Der Herr der Ringe* vorangestellt:

„Die Straße gleitet fort und fort,
Weg von der Tür, wo sie begann,
Weit überland, von Ort zu Ort,
Ich folge ihr, so gut ich kann.
Ihr lauft ich raschen Fußes nach,
Bis sie sich groß und weit verflucht
Mit Weg und Wagnis tausendfach.
Und wohin dann? Ich weiß es nicht.“³²⁵

In diesem Kapitel beschließen Meggie und Elinor, Staubfinger zum Dorf Capricorns zu folgen, weil Mo dorthin von dessen Männern verschleppt worden ist. Dieses Zitat hat die Funktion, eine Reise anzudeuten, die ins Ungewisse führt. Meggie hat keine Ahnung, wohin genau sie Staubfinger führen und auch nicht was sie dort erwarten wird.

In anderen Kapiteln wird mit dem Eingangszitat neben der Handlung auch die Stimmungslage der sprechenden Figur angedeutet. In *Zu spät?* will Resa unbedingt ihrem Mann im Kampf gegen den Natternkopf beistehen, obwohl sie nicht weiß wie sie das anstellen soll. Ihre Gefühle kommen in diesem Kapitel zum Ausdruck und werden mit folgendem Zitat eingeleitet:

„>>Ich für meinen Teil<<, widersprach der Maulwurf,
>>kann jetzt nicht einfach schlafen gehen und gar nichts
unternehmen, obwohl ich nicht weiß, was zu unternehmen ist.<<“³²⁶

Die Eingangszitate bilden eine bunte Menagerie von Quellen: Kinderliteratur, Fantasyliteratur, Sagen, Märchen, aber auch Gedichte und Prosa für Erwachsene. Bei den im Text selbst zitierten Werken verhält es sich etwas anders. Die Anspielungen und Vergleiche sind durchwegs auf Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur zurückzuführen.

³²⁴ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 198 – 202.

³²⁵ Tolkien, J. R. R.: Der Herr der Ringe. **Zitiert nach:** Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 114.

³²⁶ Grahame, Kenneth: Der Wind in den Weiden. **Zitiert nach:** Funke, Cornelia: Tintentod, S. 585.

Als Meggie in Tintenherz überlegt, welche Bücher sie auf ihre Reise zu Tante Elinor mitnehmen soll, werden ihre Gedanken wie folgt erzählt:

„Wie wäre es mit einer Lügengeschichte?, dachte Meggie.
Mo log sie an. Er log, obwohl er wusste, dass sie ihm die Lügen jedes Mal an der Nase ansah. *Pinocchio*, dachte Meggie. Nein.
Zu unheimlich. Und zu traurig. Aber etwas Spannendes sollte schon dabei sein, etwas, das alle Gedanken aus dem Kopf trieb, auch die dunkelsten. Die Hexen, ja. Die Hexen würden mitkommen, die Hexen mit den kahlen Köpfen, die Kinder in Mäuse verwandeln [...].“³²⁷

Hier wird *Pinocchio* zwar namentlich erwähnt, doch nicht explizit zitiert. Und die Hexen erkennt ohnehin nur jemand, der *Hexen hexen* von Roald Dahl gelesen hat, denn diese werden nicht mit Titel wiedergegeben, wenn auch das dreifache Wiederholen des Wortes Hexen sehr wohl die Assoziation mit dem Titel ermöglicht.

Heidi **Lexe** erklärt in ihrem Werk über Klassiker der Kinderliteratur, dass direkten oder indirekten Zitaten häufig die Funktion zukommt, eine Figur im Roman zu charakterisieren, entweder durch ihre Lesegewohnheiten oder direkt auf der Ebene des Erzählens oder Dialoges. Verwiesen werde dabei meistens auf die äußeren Erscheinungsmerkmale einer klassischen Romanfigur, ihren Namen, ihre Außergewöhnlichkeit oder das Besondere ihrer Situation im Original.³²⁸ Meggies Lektüre, die oben im Zitat erwähnt wird, hat also auch die Funktion, der Figur des Mädchens mehr Tiefe zu verleihen, sie etwas realistischer zu machen. Den Vergleich Capricorns mit gleich drei Bösewichten der klassischen Kinderliteratur markiert die zweite Variante Heidi Lexes Überlegungen:

„Meggie hatte sich Capricorns Gesicht hundertmal ausgemalt [...]; hundertmal, ach was, tausendmal hatte sie versucht, es sich vorzustellen, und sich dabei alle Bösewichter zu Hilfe gerufen, die ihr in ihren Büchern begegnet waren: Hook, krummnasig und hager, Long John Silver, immer mit einem falschen Lächeln auf den Lippen, Indianer-Joe mit seinem Messer und dem fettigen schwarzen Haar, dem sie in so vielen bösen Träumen begegnet war... Doch Capricorn sah ganz anders aus.“³²⁹

Hier wird der Bösewicht des Romans also mit anderen klassischer Provenienz verglichen, mit den Gegenspielern aus *Peter Pan*, *Die Schatzinsel* und *Tom Sawyer*. Doch letztendlich scheint keiner der genannten Vergleiche zuzutreffen. Capricorn ist Meggies ganz persönlicher Bösewicht und somit einzigartig.

³²⁷ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 25.

³²⁸ Lexe, Heidi: Pippi, Pan und Potter, S. 49.

³²⁹ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 137.

Bleibt noch einen Blick auf die Motive der *Tintenweltrilogie* und ihre klassischen Vorfahren zu werfen. Auf den Einfluss des *Golden Age of Children's Literature* auf nachfolgende Werke der Kinder- und Jugendliteratur, den Dieter Petzold geltend macht, wurde bereits im Abschnitt 3.2 hingewiesen. Diesen Motivkanon möchte ich noch um den von Heidi Lexe erarbeiteten Motivkatalog erweitern. **Petzold** beschreibt als wichtige Eckpunkte die Reise in Parallelwelten á la *Alice im Wunderland*, religiös angehauchte Phantstik in der Tradition von C. S. Lewis' *Narnia-Chroniken*, Tiergeschichten wie *Der Wind in den Weiden*, Verherrlichung der Kindheit und Metafiktion wie in *Peter Pan* und Zeitreisen wie in den Büchern von Edith Nesbit.³³⁰ Die Parallelwelt ist in der Tintenweltrilogie definitiv vorhanden. Dieser Punkt wurde schon in Abschnitt 5 erläutert. Die anderen Motive treffen nicht oder nicht wirklich zu. Es gibt keine sprechenden Tiere, die sich wie Menschen verhalten. Der Schwarze Prinz hat zwar einen braunen Bären als Gefährten, der ihn bei seinen Auftritten unterstützt, doch abgesehen davon, dass er tanzt, verhält er sich wie ein Bär und keineswegs menschlich. Und auch die Vögel, die sprechen können, sind keine vermenschlichten Tiere. Dabei handelt es sich entweder um die verzauberte Mortola oder Resa, nachdem sie Zauberkörner geschluckt haben. Das Tiermotiv á la Kenneth Grahame trifft also nicht zu. Auch findet man keinen religiösen Subtext oder eine Verherrlichung der Kindheit. Im Gegenteil. In *Tintentod* müssen die Kinder versteckt werden, weil sie sonst vom Natternkopf für seine Mienen versklavt werden. Meggie wird immer wieder zurückgelassen, weil sie Kind ist und kann generell nicht mehr tun, als ihr die Erwachsenen zugestehen, entweder in Form ihrer Eltern, vor allem Mo, oder in der von Fenoglio, der sie zum Lesen drängt, wenn er die Geschichte mit seinen Worten beeinflussen will. Die Kindheit an sich wird also nicht auffallend positiv dargestellt. Das Motiv der Zeitreise tritt nur bedingt auf. Es ist keine im ursprünglichen Sinn, doch die Parallelwelt, in die Meggie reist, weist – wie in Abschnitt 5.3 bereits erläutert – frappante Ähnlichkeit mit dem europäischen Mittelalter auf. Trotzdem ist es keine Zeitreise im ursprünglichen Sinn, sondern der Übertritt in eine völlig neue Welt.

Heidi **Lexe** hat in ihrer Arbeit über die Klassiker der Kinderliteratur einen eigenen Motivraster angelegt, der auf so gut wie alle wichtigen Klassiker zuzutreffen scheint. Grob zusammengefasst sind das die Motive der *Elternferne*, *Naturnähe* und das

³³⁰ Petzold, Dieter: Fantastische Literatur des Golden Age of Children's Literature und ihr Einfluss auf heutige fantastische Kinder- und Jugendliteratur. In: Knobloch / Stenzel (Hrsg.): Zauberland und Tintenwelt, S. 52 – 63.

*Motiv der kindlichen Verweigerung.*³³¹ Auch in der Tintenwelt finden sich diese drei Komponenten, wenn auch teilweise nicht sehr stark ausgeprägt.

Meggie wird nur von ihrem Vater erzogen. Erst im Verlauf des ersten Teils der Trilogie stellt sich heraus, dass ihre Mutter eigentlich nicht freiwillig ihre Familie verlassen hat und sogar als Magd Capricorns aus der Sekundär- in die Primärwelt zurückgekehrt ist. Waisen oder Halbwaisen – in modernerer Variante auch Kinder von Alleinerziehern - als Protagonisten sind laut Lexe oft ein Merkmal von klassischen Kinderliteratortexten.³³² Immer wieder wird Meggie von ihrem Vater und später auch von ihrer Mutter getrennt, sei es durch Capricorn und seine Anhänger in *Tintenherz*, durch das Werk des Natternkopfes in *Tintenblut* oder aufgrund des Handels mit dem Tod in *Tintentod*.³³³ Wirklich auf sich gestellt ist Meggie aber nie, auch wenn ihr Vater zeitweilig von ihr getrennt ist. In *Tintenherz* ist sie zuerst in Elinors Obhut, als Mo in Capricorns Dorf verschleppt wird, später zusammen mit Fenoglio in genau diesem in Gefangenschaft.³³⁴ In *Tintenblut* beschließt sie – gegen den Willen ihres Vaters – in die Tintenwelt zu gehen. Diesmal eindeutig und zum ersten Mal freiwillig getrennt von ihren Eltern. Aber wieder nicht allein: Farid ist an ihrer Seite und Meggie trifft auch bald auf Fenoglio und Staubfinger. Mit erstem und letzterem zusammen folgt sie ihren gefangenen Eltern auf die *Nachtburg* des Natternkopfs und bezwingt den Fürsten – fürs Erste – zusammen mit ihrem Vater. Nicht im Alleingang.³³⁵ In *Tintentod* ist sie die meiste Zeit der Handlung von ihren Eltern getrennt. Zuerst nur von Mo, dann aber auch von ihrer Mutter Resa, als diese ihrem Mann heimlich folgt. Aber auch hier muss sie sich nicht allein gegen das Böse bewähren. Im Gegenteil, der Teil der Handlung, der Meggies Geschichte erzählt, ist mehr oder weniger nur der Nebenschauplatz. Der eigentlichen Gefahr, nämlich dem Kampf gegen den Natternkopf, müssen ihre Eltern und Staubfinger ins Auge blicken. Am besten kommt die Zweistrangigkeit der Handlung im Kapitel *Brennende Worte* zum Ausdruck, in welchem die Personen, die sich mit Meggie einen Schauplatz teilen, über einen Feuerzauber Bilder sehen können, die die Geschehnisse am

³³¹ **Siehe dazu:** Lexe, Heidi: Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur (= Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich 5). Wien: Edition Praesens 2003, S. 78 – 150.

³³² Lexe, Heidi: Pippi, Pan und Potter, S. 78 – 80.

³³³ **Anmerkung:** Die erwähnten Handlungselemente und ihre Position bzw. Funktion in der gesamten Trilogie wurden in Abschnitt 4.3 dieser Arbeit bereits erläutert.

³³⁴ **Siehe dazu:** die Kapitel *Ein böser Tausch* und *Wieder da*. In: Funke, Cornelia: *Tintenherz*, S. 91 – 102 und 340 – 346.

³³⁵ **Siehe dazu:** die Kapitel *Meggies Entscheidung*, *Tintenwelt*, *Der Zug der Gefangenen* und *Feder und Schwert*. In: Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S. 86 – 95, 121 – 130, 413 – 426 und 638 – 656.

Schauplatz in der *Burg im See* zeigen.³³⁶ Das Motiv der Elternferne³³⁷ wird also zwar teilweise erfüllt, meistens muss sich die kindliche Heldin aber nicht allein bewähren. Eindeutig weicht die Handlung vom üblichen Muster ab, als Meggies Eltern ihrem Kind in die Parallelwelt nachfolgen und dort überaus wichtige Rollen im Kampf für das Gute einnehmen.

Das zweite wichtige Motiv bei Lexe ist das der Naturnähe des Protagonisten. So ist in den Klassikern der Kinderliteratur meist das Haus der Ausgangspunkt für das phantastische Abenteuer der Hauptpersonen.³³⁸ Auch in Tintenherz nimmt die Handlung von Mos und Meggies Haus aus ihren Lauf. Je phantastischer die Geschichte wird, umso mehr Natur wird geschildert: Elinors Haus an einem oberitalienischen See, Capricorns Dorf in den Hügeln Liguriens und schließlich die Tintenwelt selbst, die von riesigen, üppigen Wäldern, unzugänglichem Gebirge und Meeresküsten geprägt ist.³³⁹

Das wichtigste Merkmal bei Lexe scheint das *Motiv der kindlichen Verweigerung*³⁴⁰ zu sein, also die „Lust am Ungehorsam“³⁴¹ des Protagonisten gegenüber den Regeln anderer – vor allem der Eltern. In der Tintenweltrilogie fällt dieses Motiv etwas dürftig aus. Meggie widersetzt sich kaum ihren Eltern, reagiert zwar etwas bockig, wenn sie zurück bleiben soll, während andere sich in Gefahren stürzen. Wirklich mutwillig eine gegensätzliche Entscheidung trifft sie jedoch so gut wie nie. Ein einziges Mal widersetzt sie sich explizit dem Willen ihres Vaters. Und die Folgen dieses Widerstandes bewirken ihren Übertritt in die Parallelwelt: Zu Beginn von *Tintenblut* wird erzählt, dass Meggie schon mehrere Male mit ihrem Vater wegen Notizbüchern gestritten hat, die sie angelegt hat, um die Erzählungen Resas über die Tintenwelt festzuhalten. Mo möchte nicht, dass sie ständig darin liest, weil er Angst hat, Meggie würde letztendlich versuchen, sich in die Tintenwelt hineinzulesen.

³³⁶ Funke, Cornelia: Tintentod, S. 681 – 685.

³³⁷ Lexe, Heidi: Pippi, Pan und Potter, S. 78 – 90.

³³⁸ Lexe, Heidi: Pippi, Pan und Potter, S. 91 – 93.

³³⁹ **Anmerkung:** In Abschnitt 5 dieser Arbeit wurden die Schauplätze der Tintenweltrilogie bereits erörtert.

³⁴⁰ Lexe, Heidi: Pippi, Pan und Potter, S. 99 – 149.

³⁴¹ Lexe, Heidi: Pippi, Pan und Potter, S. 100.

„Zunächst hatte Mo die Notizbücher, in denen Meggie Resas Erinnerungen festhielt, selbst gebunden, eines schöner als das andere. Doch irgendwann hatte Meggie bemerkt, wie besorgt er sie beobachtete, wenn sie in ihnen blätterte, ganz versunken in die Bilder und Worte. Natürlich verstand sie sein Unbehagen, schließlich hatte er seine Frau für viele Jahre an diese Welt aus Buchstaben und Papier verloren. Wie sollte es ihm da gefallen, dass seine Tochter kaum noch an etwas anderes dachte? Ja, Meggie verstand Mo sehr gut, und trotzdem konnte sie nicht tun, was er verlangte – die Notizbücher fortschließen und die Tintenwelt für eine Weile vergessen.“³⁴²

In dem Moment, in dem sie überlegt, doch den Forderungen ihres Vaters zu entsprechen und die Notizbücher wegzuschließen, tritt Farid wieder in ihr Leben und damit auch die Tintenwelt. Dorthin will Farid hineingelesen werden, weil Staubfinger schon von Orpheus zurück in seine Welt geschickt worden und er selbst zurückgeblieben ist.³⁴³ Als Mo davon erfährt, dass Meggie Farid mit einem kurzen Text von Orpheus in die Tintenwelt zu lesen versuchen will, probiert er, seine Tochter von der negativen Seite dieser Buchstabenwelt zu überzeugen:

„>>[...] Sie ist grausam und gefährlich, voller Dunkelheit und Gewalt, regiert von Stärke, Meggie, nicht von Recht.<< Er sah sie an, suchte in ihrem Gesicht nach dem Einverständnis, das er früher immer dort gefunden hatte, aber diesmal fand er es nicht.“³⁴⁴

Trotz aller Bedenken, entschließt sich Meggie, das Blatt Papier zu nutzen und nicht nur Farid hineinzulesen, sondern auch sich selbst. Diese Rebellion gegen das explizite Verbot ihres Vaters fällt ihr aber keineswegs leicht. Von Lust an der Widersetzung kann hier gar keine Rede sein.

„Ich darf es nicht tun, dachte sie, während der Wind die Blätter von den Bäumen blies und sie mit sich riss wie buntes Spielzeug. Nein. Es geht nicht! Sie werden sich alle solche Sorgen machen, und Mo wird nie wieder ein Wort mit mir reden, nie wieder. Ja, all das dachte Meggie, dachte es viele Male. Und wusste doch zugleich, ganz tief in ihrem Innern, dass sie sich längst entschieden hatte.“³⁴⁵

Sie landet darauf in der Tintenwelt und wird darin – samt nachkommender Familie – letztendlich bis zum Ende der Trilogie bleiben. Von einem Verusterlebnis, wie Lexe es beschreibt, kann man hier nicht sprechen³⁴⁶. Die phantastische Welt muss nicht – im Zuge der Adoleszenz - aufgegeben werden, sondern die Protagonisten bleiben in ihr. Das Kind ist nicht allein in dieser Welt, sondern wird von seinen Eltern, Verwandten und Freunden geschützt und unterstützt. Auch keine Veränderung in

³⁴² Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 38.

³⁴³ **Siehe dazu:** Kapitel *Farid*. In: Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 52 – 67.

³⁴⁴ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 93.

³⁴⁵ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 95.

³⁴⁶ Lexe, Heidi: Pippi, Pan und Potter, S. 144 – 147.

den Bindungen der Familie durch die Ereignisse ist nachweisbar. Klarerweise wird Meggie im Laufe der Trilogie älter, immerhin vergehen laut erzählter Zeit einige Jahre seit Beginn der Geschichte. Doch abseits dieser biologisch-natürlichen Entwicklung eines pubertierenden Mädchens, das die erste Liebe kennen lernt und letztendlich auch das Ende dieser anerkennen muss, verändert Meggie sich nicht gravierend durch die Tintenwelterfahrungen. Ihr Vater benimmt sich zwischenzeitlich – besonders in Teil 3 der Trilogie - abweisender als früher, in der Zeitspanne, in der er sich in die Rolle des Eichelhäfers verwandelt. Doch letztendlich wird auch er wieder der einfache Buchbinder und Familienmensch, der er vorher war. Status quo also, nur mit einer größeren Familie als zu Beginn und in einer phantastischen Parallelwelt angesiedelt.

7.2) Bibliophilie

7.2.1) Exkurs: Zur Geschichte des Buches und der Bibliothek

Untersucht man eine Romantrilogie, in der immer wieder Bücher eine Rolle spielen und Bibliotheken Schauplätze sind, macht es Sinn, einen kurzen Abriss über die Entstehungsgeschichte des Buches und seiner Sammelstätten zu geben.

Das Wort *Buch* bezeichnet etymologisch „ [...] eine Tafel (lat. tabella) aus Buchenholz, in welche Schriftzeichen (Runen) geritzt wurden[...].³⁴⁷ Im Vorderen Orient benutzte man zunächst Tontafeln als Schreibunterlage, daneben auch Leder, in Indien Blätter und in China Holzstreifen (vor allem aus Bambus). Seit dem 2. Jahrtausend vor Christus sind aus Ägypten Papyrusrollen überliefert, vom 2. Jahrhundert vor Christus Pergamentrollen aus Kleinasien. Diese Rollenform des Buches blieb bis ins Mittelalter bestehen, neben den ersten Kodices der Griechen und Römer. Ein Kodex bestand aus mehreren mit Wachs oder Tünche überzogenen Holzplatten, die mit Schanieren, Ringen, Riemen oder durch Schnurbindung verbunden waren. Dies ist der eigentliche Vorgänger des heutigen Buches. Papier als Beschreibstoff wird zwar schon in vorchristlicher Zeit in China erfunden, gelangt aber erst im 8. Jahrhundert nach Christi Geburt nach Europa. Die Bücher sind bis zum Ende des Mittelalters handgeschrieben, zuerst großformatig, später dann auch kleinformatiger und werden speziell für Auftraggeber oder in kirchlichen Schreibstuben angefertigt. Erst im Hochmittelalter gibt es auch weltliche Schreiber,

³⁴⁷ Schweikle, Günther / Schweikle, Irmgard (Hrsg.): Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. 2., überarbeitete Auflage. Stuttgart: Metzler 1990, S. 63.

die gegen Lohn vorhandene Bücher reproduzieren. Mit der Erfindung des Buchdrucks durch Gutenberg ist es schlussendlich möglich, das Buch viel schneller zu vervielfältigen, damit billiger herzustellen und für eine größere Masse von Menschen zugänglich zu machen.³⁴⁸

Der Begriff *Bibliothek* stammt aus dem griechischen und bedeutet eigentlich Bücherablage und bezeichnet eine umfangreichere Büchersammlung. Die ersten überlieferten Bibliotheken stammen aus der Antike, vor allem Alexandria und Pergamon sind berühmt. Es gab aber auch schon im Altertum Privatsammlungen, so zum Beispiel die Bibliothek des Aristoteles. Im Mittelalter finden sich Büchersammlungen zuerst in rein kirchlicher Hand, später auch auf Fürstenhöfen, also im städtischen Umfeld. Die Entstehung von Universitäten bedingt die Einführung von weltlichen, mehr oder weniger öffentlichen Bibliotheken. Mit der Erfindung des Buchdrucks und der fortschreitenden Alphabetisierung der breiten Masse, entstehen immer mehr Privatsammlungen, die besonders im 18. Jahrhundert ihren Höhepunkt erleben.³⁴⁹

Da dem Leser in der Tintenweltrilogie eine dem europäischen Mittelalter sehr ähnliche Welt begegnet, wird hier noch etwas genauer die Buch- und Bibliothekensituation dieser Zeit besprochen.³⁵⁰ Nach dem Niedergang der Bibliotheken des Altertums, die vorwiegend in weltlicher Hand waren, übernimmt die christliche Kirche die Aufgabe, Buchbestände zu pflegen und zu reproduzieren. In sogenannten Scriptorien oder Schreibstuben werden Bücher als fromme Übung gelesen, abgeschrieben und mit Ornamenten und Initialen ausgeschmückt. Diese klösterlichen Bibliotheken beinhalten vorwiegend geistliche Literatur. Unter den Karolingern und Ottonen blüht das Bibliothekswesen auf, Karl der Große unterhält sogar eine eigene Büchersammlung. Im 11. und 12. Jahrhundert ist der Niedergang der klösterlichen Bibliotheken anzusetzen, denn mit dem Aufkommen der Benediktiner-, Dominikaner- und Franziskanerorden treten Askese, Einfachheit und Pflichtbewusstsein an den Tag. Bücher werden nun nicht mehr reich geschmückt und illustriert, das Abschreiben weicht immer mehr dem puren Studium der Werke. Erst mit der Einführung von Universitäten und neuerlichem Erstarben und dem Interesse

³⁴⁸ **Siehe dazu:** Schweikle, Günther / Schweikle, Irmgard (Hrsg.): Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. 2., überarbeitete Auflage. Stuttgart: Metzler 1990, S. 63 – 65.

³⁴⁹ **Siehe dazu:** Hiller, Helmut / Füssel, Stephan: Wörterbuch des Buches. 7., grundlegend überarbeitete Auflage. Frankfurt/Main: Klostermann 2006, S. 49 – 51.

³⁵⁰ **Siehe dazu:** Mummendey, Richard: Von Büchern und Bibliotheken. 2., verbesserte und vermehrte Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1964, S. 185 – 210.

der Fürsten kommt es zu einer zweiten Blüte der Bibliothek und des Buches, nun nicht mehr ausschließlich in Klöstern, sondern auch in den Städten. Uwe Jochum fasst die Bedeutung dieser Entwicklung treffend zusammen:

„Der Übergang der Bildung von den Klöstern in die Städte bedeutete einen qualitativen Sprung in der Entwicklung der Schriftkenntnis. Die Schrift eroberte ganz neue Lebensbereiche, die zuvor auch ohne Schrift organisiert worden waren. [...] Damit einher ging eine auch rein quantitative Ausbreitung der Schriftkenntnis, indem zuvor nicht alphabetisierte Bevölkerungskreise – die Fürsten, der Adel, einzelne Privatiers bzw. die Städte – begannen, sich der Schrift zu bedienen, wobei sie in der Schrift nicht mehr nur ein Vehikel zur Verbesserung der mündlichen Kommunikation sahen, das man getrost den Fachleuten, den Schreibern und Sekretären, überlassen konnte, sondern den Eigenwert der schriftlichen Mitteilung erkannten. [...] Es war diese Verschiebung der Wahrnehmung vom Ohr auf das Auge, die die in immer größerer Zahl außerhalb des kirchlichen Bereichs entstehenden Bibliotheken möglich machte [...].“³⁵¹

Bleibt noch ein paar Worte zur mittelalterlichen Buchmalerei zu verlieren. Bücher illustrieren zuerst nur die in den christlichen Schreibstuben und Klöstern arbeitenden Mönche. Ornamente, Zierleisten, Arkaden und Initialen werden mit Blattschlingen, Ranken und auch Figuren verziert. Später entstehen unter kaiserlichem Einfluss Malschulen und Auftragsarbeiten, die über die reine Ornamentalik hinausgehen. Szenen des höfischen Alltags werden abgebildet, Jagd-, Turnier- und Kampfdarstellungen in die Initiale eingebaut. Zunehmend werden die Darstellungen der Figuren plastischer und gewinnen die Räume an Perspektive. Farbenfrohe, teils vergoldete Hintergründe bilden die Basis für die Szenerien. Mit der Ablösung der Bibliotheken vom Klostertum, entsteht nach und nach ein Buchmalergewerbe. Die sogenannten Illuminatoren arbeiten gegen Bezahlung für den städtischen Adel. Es werden namentlich einige in Steuerlisten erwähnt, die bis heute erhalten sind. Auch lokale Berühmtheiten unter den Illuminatoren entstehen. Mit der Einführung des Buchdrucks sind die Tage der Buchillustration jedoch gezählt. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts ist sie dann endgültig erloschen.³⁵²

7.2.2) Büchernarren und Büchersammlungen im Text

Büchervernarrtheit in ihren verschiedensten Ausprägungen ist immer wieder Thema in der Tintenweltrilogie. Man begegnet regelrecht besessenen Bibliophilen, die in den unterschiedlichsten Weisen mit ihren Bücherschätzen umgehen. Meggie und Mortimer Folchart sind beide Büchernarren. Ihr Haus, der Ausgangspunkt der

³⁵¹ Jochum, Uwe: Kleine Bibliotheksgeschichte. 3., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam 2007, S. 77 – 78.

³⁵² Mummendey, Richard: Von Büchern und Bibliotheken. 2., verbesserte und vermehrte Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1964, S. 123 – 130.

Romane, ist vollgestopft mit Büchern. Man findet sie überall darin verteilt, Bücher stapeln sich in allen Ecken, auch in der Toilette, auf dem Fernseher und im Kleiderschrank. Manche liegen aufgeschlagen herum auf und unter Tischen, andere sind in Regalen aufbewahrt.³⁵³ Sie sind also nicht sehr pedantisch mit ihren Büchern, doch trotzdem ist dem geschriebenen Wort ein enormer Teil ihres Lebens eingeräumt. Mo ist darüber hinaus auch Buchrestaurator und Buchbinder. Er unterhält eine eigene Werkstatt, in der sich feine Stoffe, Papiere, Leder und Stempel befinden. Über der Tür prangt ein Bonmot, das ihrer Bücherleidenschaft zusätzlich Ausdruck verleiht:

„Manche Bücher müssen gekostet werden,
manche verschlingt man,
und nur einige wenige kaut man
und verdaut sie ganz.“³⁵⁴

Meggie hat eine eigens rot lackierte Kiste, die sie jedes Mal auf Reisen mitnimmt, wenn Mo zu einem Kunden muss, um dessen Bücher zu restaurieren. Sie ist mit Taft ausgeschlagen und wirkt sehr kunst- und wertvoll. Gerade genug für Meggies Lieblingsbücher, die sie darin aufbewahrt. Den Stellenwert, den Bücher in ihrem Leben einnehmen, belegt folgendes Zitat:

„Sie waren ihr Zuhause in der Fremde – vertraute Stimmen, Freunde, die sich nie mit ihr stritten, kluge, mächtige Freunde, verwegen und mit allen Wassern der Welt gewaschen, weit gereist, abenteuererprobt. Ihre Bücher munterten sie auf, wenn sie traurig war, und vertrieben ihr die Langeweile, während Mo Leder und Stoffe zuschnitt und alte Seiten neu heftete, die brüchig geworden waren von unzähligen Jahren und ungezählten blätternden Fingern. Einige Bücher kamen jedes Mal mit, andere blieben zu Hause, weil sie zum Ziel der Reise nicht passten oder einer neuen, noch unbekannteren Geschichte Platz machen mussten.“³⁵⁵

Ihre Liebe zu Büchern geht sogar soweit, dass sie in der Gefangenschaft Capricorns sehnsüchtig nach einem Buch verlangt, um ihre Angst zu überwinden und die gegenwärtige Situation auszublenden:

„>>Bitte!<<, flüsterte sie, während sie das Buch aufschlug.
>>Bitte bring mich hier fort, nur für eine Stunde oder zwei,
aber bitte, bring mich weit, weit fort.<<“³⁵⁶

Erst als Meggie in der Tintenwelt ist, treten die Geschichten und Bücher etwas in den Hintergrund. Sie ist zwar weiterhin begeistert vom geschriebenen Wort, bestaunt die Illuminationen des Hofmalers von *Ombra*, doch schon bei ihrer Ankunft versucht sie

³⁵³ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 11 – 12.

³⁵⁴ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 16.

³⁵⁵ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 24 – 25.

³⁵⁶ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 386.

vergeblich im *Weglosen Wald* ein wenig in dem aus der Primärwelt stammenden Buch zu lesen, ist aber zu abgelenkt von der phantastischen Szenerie, die sie umgibt und vergisst es letztendlich dort.

„Versiegt der Hunger nach Geschichten,
wenn man selbst in einer steckt?“³⁵⁷

Diese Frage stellt sich Meggie nach dem Verlust ihres Buches, das ihr eigentlich nicht augenscheinlich fehlt. Die Textstelle soll dem Leser wohl auch illustrieren, wie wunderbar und außergewöhnlich die Tintenwelt ist, so phantastisch, dass sogar die bibliophilsten Menschen ihre Bücher darüber vergessen.

Auch das Handwerk der Buchbindekunst und die Geschichte des Buches werden immer wieder im Text dargestellt. Meggie erkennt in Elinors Bibliothek das Zeichen eines berühmten Buchdruckers namens Aldus Manutius, was darauf hinweist, wie groß die Bücherleidenschaft dieses zwölfjährigen Mädchens sein muss und wie sehr der Beruf ihres Vaters auch ihre Interessen prägt.³⁵⁸

Auch Mos Buchbinderberuf wird überzeugend dargestellt. In der Szene, in der er das *Leere Buch* für den Natternkopf binden soll, werden Materialien und Werkzeuge der Buchbinder erwähnt und Mos Wissen unter Beweis gestellt:

„Messer und Falzbeine, Hanf, Zwirn und Nadeln zum Heften der Blätter, Leim und ein Topf, in dem man ihn erhitzen konnte, Buchenholz für die Buchdeckel, Leder für den Bezug ... Mo nahm alles in die Hand, so wie er es auch in seiner Werkstatt tat, bevor er sich an die Arbeit machte. Dann sah er sich suchend um. >>Was ist mit der Presse und der Heftlade? Und womit soll ich den Leim erhitzen? [...] Die Schließen sind in Ordnung, aber ich brauche noch eine Feile und außerdem Leder und Pergament für die Bänder. [...] Das Leder ist hoffentlich geschmeidiger als das Papier, und was den Leim betrifft<<, er griff nach dem Tiegel und schnupperte daran, >>nun ja, es wird sich zeigen, ob er gut genug ist. Bring mir auch Kleister. Den Leim werde ich nur für den Einband benutzen. Er schmeckt den Bücherwürmern allzu gut.<<“³⁵⁹

Bibliotheken werden immer wieder Schauplatz der Handlung. Elinor Loredan besitzt eine Bibliothek, die in der Primärwelt angesiedelt ist. Sie selbst ist eine bibliophile Person, die beinahe schon an Bibliomanie³⁶⁰ zu leiden scheint:

„Es gab keine herumliegenden Stapel wie bei Meggie zu Hause. Jedes Buch hatte offenbar seinen Platz. Doch wo andere Menschen Tapeten haben, Bilder oder einfach ein Stück leere Wand, hatte Elinor Bücherregale.“³⁶¹

³⁵⁷ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 172.

³⁵⁸ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 47.

³⁵⁹ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 607 – 608.

³⁶⁰ **Anmerkung:** Zur Erklärung des Begriffes Bibliomanie **siehe:** Hiller, Helmut / Füssel, Stephan: Wörterbuch des Buches. 7., grundlegend überarbeitete Auflage. Frankfurt/Main: Klostermann 2006, S. 48.

³⁶¹ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 46.

All ihr Hab und Gut investiert sie in den Ankauf von seltenen, wertvollen Büchern und damit in ihre Bibliothek, die sie von ihrem ebenfalls in Bücher vernarrten Vater geerbt hat.³⁶²

„Die Regale, in denen sie [die Bücher] standen, dufteten nach frisch geschlagenem Holz. Sie reichten bis hinauf zu einer himmelblauen Decke, von der winzige Lampen wie angebundene Sterne hingen. Schmale Holztreppe, versehen mit Rollen, standen vor den Regalen, bereit, jeden begierigen Leser hinauf zu den oberen Borden zu tragen. Es gab Lesepulte, auf denen aufgeschlagene Bücher lagen, angekettet mit messinggoldenen Ketten. Es gab Glasvitrinen, in denen Bücher mit altersfleckigen Seiten jedem, der näher trat, die wunderbarsten Bilder zeigten.“³⁶³

Selbst als Capricorn den Großteil ihrer Bücher niederbrennen lässt, ändert das nichts an ihrer Sammelleidenschaft. Im Gegenteil, sie beginnt ihre Sammlung neu aufzubauen – nun mit der Hilfe von ihrem neuen Bibliothekar Darius -, nachdem sie die Asche der verbrannten Bücher sorgfältig in einem Marmeladenglas auf ihrem Nachttisch verwahrt hat.³⁶⁴

Auch in der Sekundärwelt finden sich Bibliotheken. So unterhält der Fürst in *Ombra* eine, in der einer der berühmtesten Illuminatoren der Tintenwelt arbeitet: Balbulus, Illuminator des Speckfürsten und Vertrauter von Violante, dessen Schwiegertochter. Meggie erhascht bei ihrem Besuch auf der Burg von *Ombra* einen kurzen Blick auf ein Bild, das er gerade für ein Buch anfertigt:

„Sie sah ein Bild, mit Blattgold umrandet, eine Burg war darauf zu sehen zwischen grünen Hügeln, ein Wald, Reiter, prächtig gekleidet zwischen Bäumen, Feen, die sie umschwirrten, und ein weißer Hirsch, der sich zur Flucht wandte. Nie zuvor hatte sie ein Bild wie dieses gesehen. Es leuchtete wie buntes Glas – wie ein Fenster auf dem Pergament.“³⁶⁵

In obigem Zitat wird also eine Illumination beschrieben, wie sie im Abschnitt 7.1 erläutert wurde: eine Jagdszene mit Bezug auf den herrschaftlichen Sitz des Auftraggebers. Nur die Feen sind untypisch für mittelalterliche Buchillustrationen realistischen Ursprungs.

Die Bibliothek selbst ist prächtig ausgestattet. Anscheinend ist der Herrscher über *Ombra* selbst einmal ein großer Bücherfreund gewesen, bevor er nach dem Tod seines Sohnes zum *Fürst der Seufzer* wurde:

³⁶² Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 41.

³⁶³ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 48 – 49.

³⁶⁴ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 564.

³⁶⁵ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 283.

„Meggie hatte mit Mo schon so viele Bibliotheken besucht, dass sie sie nicht zählen konnte. Viele waren größer, doch kaum eine war schöner gewesen als die des Speckfürsten. Man sah ihr immer noch an, dass sie einst der Lieblingsplatz ihres Besitzers gewesen war. [...] Die Teppiche, die die Wände schmückten, waren schöner als die im Thronsaal, die Leuchter schwerer, die Farben wärmer, und Meggie hatte genug in Balbulus' Werkstatt gesehen, um zu ahnen, welche Schätze sie hier umgaben. Angekettet standen sie in den Regalen, nicht wie in Elinors Bibliothek Rücken an Rücken, sondern den Schnitt nach vorn gekehrt, weil sich dort der Titel fand. Vor den Regalen reihten sich Pulte, vermutlich den neuesten Kostbarkeiten vorbehalten. Angekettet wie ihre Geschwister in den Regalen lagen die Bücher darauf und verschlossen, damit kein schädlicher Lichtstrahl auf Balbulus' Bilder fiel, und die Fenster der Bibliothek waren zusätzlich verhängt mit schweren Stoffen. Offenbar wusste der Speckfürst, wie gern das Sonnenlicht an Büchern fraß.“³⁶⁶

Auch die Nachtburg des Natternkopfes hat eine Bibliothek samt Personal. Doch ihre Räumlichkeiten werden nicht beschrieben. Sie ist seit dem Tod Violantes Mutter und dem heiratsbedingten Umzug der Tochter nach *Ombra* sehr stiefmütterlich behandelt worden. Taddeo, der Bibliothekar der *Nachtburg*, erwähnt dies und nimmt auch ein paar Exemplare aus der Sammlung in die Kammer der Gefangenen mit, um sie dort Mo zu zeigen:

„>>Hast du jemals so schöne Bücher gesehen, Meggie?<<, fragte er [Mo].“³⁶⁷

Man kann die Bücherschätze nur erahnen, die achtlos in der *Nachtburg* schlummern, beschrieben werden leider weder die Bibliothek noch ihre Bücher. Die letzte Bibliothek, die einen Schauplatz – wenn auch nur kurz – in *Tintentod* bildet, ist die der *Burg im See*. Ursprünglich in einem anderen Raum angesiedelt, wurden die Bücher nach dem Tod des Burgfürsten in ein abgeschlossenes Zimmer gebracht, um sie dort vor dem Schimmelbefall zu retten. Von dieser einstmals wohl prächtigen Buchsammlung ist nicht mehr viel übrig:

„Mo nahm ihr das Buch aus der Hand und versuchte es zu öffnen, doch die Seiten waren verklebt zu einem modrig riechenden, schwärzlich verfärbten Klumpen. Schimmel bedeckte den Schnitt wie Schaum. Die Deckel waren zerfressen. Es war kein Buch mehr, was er hielt – es war der Leichnam eines Buches [...].“³⁶⁸

Die Burg im See ist auf Wasser erbaut und daher ein gänzlich ungeeigneter Ort für die Aufbewahrung von Büchern. Violante, die Büchernärrin aus der Tintenwelt, die ihren Illuminator bestechen muss, um überhaupt in die Bibliothek von *Ombra* hineingelassen zu werden, verbindet mit dieser zerfressenen Sammlung die Kindheit ihrer Mutter und damit ihre eigene Identität. Es scheint, dass sie auch vor grausigen Mitteln nicht zurückschrecken würde, um diese Bücher zu retten:

³⁶⁶ Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S. 285.

³⁶⁷ Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S. 620.

³⁶⁸ Funke, Cornelia: *Tintenherz*, S. 494.

„>>Er [Natternkopf] hat das Leere Buch in Feenblut tauchen lassen. Man sagt, hätte das nicht gewirkt, hätte er es mit Menschenblut versucht.<< [...] Mos Stimme klang belegt vor Ekel. >>Ich hoffe, Ihr habt nicht vor, es bei diesen Büchern mit demselben Rezept zu versuchen. Es würde ihnen nicht mehr helfen, glaubt mir.<< >>Wenn du es sagst.<< Bildete er sich die Enttäuschung in ihrer Stimme ein?“³⁶⁹

Es fällt auf, dass die Buchliebhaber in der Trilogie durchwegs zu den Guten gehören. Auch wenn Violante manchmal etwas kalte und grausame Charakterzüge ähnlich denen, ihres Vaters zu haben scheint, und die Illuminatoren und Bibliothekare zeitweise etwas arrogant oder auch feige wirken, so sind sie doch eindeutig auf der Seite der Protagonisten. Die einzige Ausnahme bildet Orpheus. Er ist definitiv ein Büchernarr von Kindheit an, liebt geradezu die Geschichte von *Tintenherz* und lange Zeit besonders die Figur Staubfinger.³⁷⁰ Er hat aber eine weit pragmatischere Einstellung zu Büchern, als zum Beispiel Elinor:

„>>Bücher sind keine Glasvasen, meine Liebe<<, sagte Orpheus, während er sich aufsetzte. >>Sie sind weder so zerbrechlich noch so dekorativ. Es sind Bücher! Ihr Inhalt ist es, auf den es ankommt, und der rutscht nicht heraus, wenn man sie stapelt.<<“³⁷¹

Doch er ist machthungrig und gierig, spielt ungeniert seinen Vorteil als Vorleser und Umschreiber der Geschichte aus und verrät letztendlich sogar sein Jugendidol Staubfinger um sich zum Herrscher über die Tintenwelt zu machen.³⁷²

Orpheus ist ein Bücherfreund, oder besser Geschichtenliebhaber, aber eindeutig keine positive Figur in der Trilogie.

7.3) Das Schreiben

7.3.1) Funkes Sprache

„Erst als sich eines Abends vor ihnen endlich das dunkle Tal öffnete, in dem die Mühle lag, brach die Sonne durch die Wolken. Tief über den Hügeln stehend, goss sie Gold in den Fluss und auf die schindelgedeckten Dächer. Kein anderes Gebäude war weit und breit zu sehen, nur das Haus des Müllers, ein paar Ställe und die Mühle selbst, das große Holzrad tief ins Wasser getaucht. Weiden, Pappeln und Eukalyptusbüsche säumten das Ufer des Flusses, an dem sie stand, Erlen und wilde Birnbäume.“³⁷³

Metaphernreich ist Cornelia Funkes Sprache. In obigem Zitat wird dies deutlich: Gold gießt die Sonne in den Fluss und auf die Dächer, anstatt einfach herab zu scheinen.

³⁶⁹ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 495 – 496.

³⁷⁰ Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S. 12 – 13.

³⁷¹ Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S. 320.

³⁷² **Siehe dazu:** die Kapitel *Geschriebenes Silber* und *Neue und alte Herren* und *Die falsche Karte*. In: Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 26 – 40, S. 498 – 514 und S. 719 – 724.

³⁷³ Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S. 473.

Besonders ihre Landschaftsbeschreibungen wirken durch die Anhäufung von Metaphern und Adjektiven sehr ausladend. Fast schon lyrisch werden paradiesische Szenerien beschrieben, die aber dann durch die Nennung von möglichen Gefahren auch wieder kontrastiert werden.³⁷⁴

Adjektive und Vergleiche setzt sie auch gerne dazu ein, um auftretende Figuren, Tiere oder Fabelwesen zu beschreiben:

„Er [Staubfinger] duckte sich, als zwischen zwei fernen Bäumen ein schläfriger Wolf auftauchte. Reglos wartete er, bis die graue Schnauze wieder verschwunden war. Ja, Bären und Wölfe – er musste es wieder lernen, auf ihre Schritte zu lauschen, zu spüren, dass sie in der Nähe waren, bevor sie ihn sahen, nicht zu vergessen die großen wilden Katzen, gescheckt wie Baumstämme im Sonnenlicht, und die Schlangen, grün wie das Laub, in dem sie sich so gern versteckten. Sie ließen sich von den Ästen herab, lautloser, als seine Hand ein Blatt von der Schulter wischen konnte.“³⁷⁵

Bastas Schultern sind „so schmal wie die eines Jungen“³⁷⁶, Capricorns Augen sind „farblos und hell wie Silbermünzen“³⁷⁷ und der Natternkopf stiert „lauernd wie ein fatter Kater“³⁷⁸ auf Meggie. Funke liebt Vergleiche.

Auffällig ist, was für Worte sie für welche Figuren oder Schauplätze verwendet. Es ist erkennbar, dass sie für die Beschreibung der Handlungsorte der Bösewichte und dieser selbst, negativ konnotierte Worte häufiger benutzt als für die Protagonisten oder freundlicheren Schauplätze der Handlung: Capricorn hat erschreckende „farblose“ Augen, in seiner Kirche findet man Engel mit „abgebrochenen Flügeln“ und aufgesetzten „Teufelshörnern“.³⁷⁹ Der Natternkopf ist mit „blutunterlaufenden Augen“ ausgestattet und der Thronsaal, in dem er diniert wartet mit „klauenfüßigen Leuchtern“ und mit „Silberschuppen“ verkleideten Säulen auf.³⁸⁰

Im Gegensatz dazu wird der *Weglose Wald* idyllisch, üppig, lebendig und farbenfroh beschrieben. Blätter regnen „wie Gold“ von den Bäumen, der Tümpel „schimmert“ zwischen Steinen und ist umrahmt von „blühendem Oleander“.³⁸¹ Der schönen Roxane begegnet der Leser zum ersten Mal auf ihrem idyllisch liegenden kleinen Hof „inmitten von Flachs, Beinwell und wilden Malven“.³⁸² Der Pfad aber, der Mo, Staubfinger und Violante zur *Burg im See* bringt, ist „steil“ und „unter den dicht

³⁷⁴ **Anmerkung:** Vergleiche die Beschreibung des Weglosen Waldes, zitiert in Abschnitt 5.1.2 dieser Arbeit!

³⁷⁵ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 32 – 33.

³⁷⁶ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 134.

³⁷⁷ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 138.

³⁷⁸ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 556.

³⁷⁹ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 173.

³⁸⁰ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 553 – 555.

³⁸¹ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 28.

³⁸² Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 98.

stehenden Tannen“ ist es so dunkel „als fräßen ihre Nadeln das Tageslicht“. ³⁸³ Auch wenn Violante meint, die Burg würde ihnen Glück bringen, so wird sie letztendlich einer Todesfalle gleichkommen, was in der Wortwahl der Wegbeschreibung zur Burg bereits durchklingt.

Der Kontrast, der laut Renate Lachmann ³⁸⁴ die gesamte phantastische Literatur auf beinahe allen Ebenen durchzieht, in der Darstellung von positiven und negativen Figuren oder Schauplätzen ist also auch in der Sprache der Autorin nachweisbar.

7.3.2) Die Arbeit des Dichters

Mit der Figur des Fenoglio hat sich Cornelia Funke eine Möglichkeit geschaffen, im Text auf die Rolle des Schriftstellers einzugehen, mögliche Handlungslinien anzudeuten, die Probleme des Schreibprozesses darzustellen und die Freude an der eigenen Imagination.

Fenoglio zählt zwar zu den Protagonisten der Tintentrilogie, wie jedoch einige Figuren der Autorin, hat auch er charakterliche Defizite. Der Dichter ist der Verfasser von *Tintenherz*, dem fiktiven Buch mit dem gleichnamigen Titel des ersten Bandes von Funkes Trilogie. In *Tintenherz* erzählt Fenoglio die Geschichte vom Bösewicht Capricorn und seinen Brandschatzern. Das Herz der Hauptfigur ist so schwarz wie Tinte, deshalb auch der Titel. ³⁸⁵ Der Dichter ist eitel und sehr stolz auf das, was er imaginiert hat. Bei seinem ersten Treffen mit Capricorn entdeckt Meggie einen Ausdruck auf seinem Gesicht, den sie als Zufriedenheit entlarvt. ³⁸⁶ Er ist stolz auf die Figuren, die er geschaffen hat, seien es nun Bösewichte oder nicht. Beim ersten Zusammentreffen mit Capricorn fühlt Fenoglio sich jederzeit sicher in seiner Position, weil er ja der Erfinder der Geschichte ist und somit Herr über seine Figur sein müsste. Er glaubt ihn, in der Hand zu haben, weil er der einzige Mensch ist, der Capricorn genauso gut kennt, wie der sich selbst.

„Ein Geschichtenerzähler schreibt nie alles auf, was er über seine Figuren weiß. Die Leser müssen nicht alles erfahren. Manches bleibt besser ein Geheimnis, das sich der Erzähler mit seinen Geschöpfen teilt.“ ³⁸⁷

³⁸³ Funke, Cornelia: Tintentod, S. 475.

³⁸⁴ **Siehe dazu:** Lachmann, Renate: Erzählte Phantastik. Zur Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1578). Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002.

³⁸⁵ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 359.

³⁸⁶ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 358 – 359.

³⁸⁷ Funke, Cornelia: Tintenherz, S. 362.

Im Fortgang der Handlung begegnet man aber auch einen mit seinem Geschriebenen unzufriedenen Fenoglio, der keineswegs alles wunderbar findet, was er zu Papier bringt:

„>>Ich bin ja fertig!<<, fuhr er sie gereizt an. >>Ich bin schon ein Dutzend Mal fertig gewesen, aber ich bin nicht zufrieden.<< Er senkte die Stimme zu einem Wispern, bevor er weitersprach: >>Da gibt es so viele Fragen: Was, wenn der Schatten auf dich oder mich oder die Gefangenen losgeht, nachdem er Capricorn getötet hat? Und – gibt es wirklich nur die Lösung, Capricorn töten zu lassen? Was soll danach mit seinen Männern geschehen? Was mach ich mit denen?³⁸⁸

Wie aus diesem Zitat hervorgeht, muss ein Schriftsteller einige mögliche Handlungsstränge gegeneinander abwägen, bevor er sich für einen entscheidet. Funke hat in diesem Zitat wohl auch ihre eigenen Gedanken über das Fortschreiten der Handlung einfließen lassen.

Ähnliche Überlegungen lässt sie Fenoglio auch in *Tintenblut* und *Tintentod* anstellen, die jeweils auf die Abwägungen der Autorin selbst über den weiteren Handlungsverlauf schließen lassen. Wenige Kapitel vor dem Ende der Trilogie lässt Funke ihre Gedanken über den möglichen Ausgang derselbigen eindrucksvoll durch Fenoglio verlauten:

„[...] Ich erkläre dir nur, was es alles zu bedenken gibt, falls ich tatsächlich versuchen sollte, dieser Geschichte zu einem guten Ende zu verhelfen, obwohl sie selbst sich vielleicht längst ein anderes in den Kopf gesetzt hat. Was, wenn ich recht habe? Was, wenn Violante den Eichelhäher liebt und dein Vater sie zurückweist? Wird sie ihn trotzdem vor dem Natternkopf beschützen? Welche Rolle wird Staubfinger spielen? Wird der Pfeifer merken, welches Spiel Violante spielt? Fragen, nichts als Fragen! Glaub mir: Diese Geschichte ist ein Labyrinth! Es scheint, als gäbe es viele Wege, aber nur einer ist der richtige, und für jeden falschen Schritt wird man mit einer bösen Überraschung bestraft.[...]“³⁸⁹

Neben der Andeutung möglicher anderer Handlungsstränge, wird hier auch erwähnt, dass die Geschichte selbst Blüten treibt. Dies wird immer wieder von Fenoglio betont, der sich am Anfang seines Abenteuers in der Tintenwelt immer als der heimliche Gott dieser empfindet. Als er erkennen muss, dass er keineswegs die Macht über die Ereignisse hat, die er zunächst angenommen hatte, verfällt er in eine Depression und hört – vorübergehend - auf zu Schreiben.

„>>Verzweifelt? Na und? Ich bin auch verzweifelt!<<, gab Fenoglio zurück. >>Meine Geschichte ertrinkt im Unglück und die hier -<<, er hielt ihr seine Hände entgegen, >>- wollen nicht mehr schreiben! Ich habe Angst vor den Worten, Meggie! Früher waren sie Honig, nun sind sie Gift, pures Gift! Aber was ist ein Dichter, der die Worte nicht mehr liebt? Was bin ich noch? Diese Geschichte frisst mich, sie zermalmt mich, mich, ihren Schöpfer!<<³⁹⁰

³⁸⁸ Funke, Cornelia: *Tintenherz*, S. 505.

³⁸⁹ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 467 - 468.

Er fängt sich natürlich wieder, doch gibt diese Szene Aufschluss über die Probleme und Ängste, die Schriftsteller beim Ausüben ihrer Profession manchmal ausstehen müssen. Explizit wird hier der sogenannte *Writer's Block* beschrieben, die Schreibblockade, die den Autor davon abhält, sein Werk zu Papier zu bringen.

Cornelia Funke selbst hat in einem Interview, dass sie **1001 Buch** 2004 gegeben hat, als sie gerade mitten im Schreiben des zweiten Bandes der Trilogie steckte, folgendes über Fenoglios verzwickte Lage gesagt und gleichzeitig darüber, welches Eigenleben eine Geschichte entwickeln kann:

„Er [Fenoglio] wäre gerne der König in dieser Welt. Aber er hat für sie eine feudalistisch organisierte Gesellschaft erdacht, und in der wiederum ist er als Dichter keine besonders bedeutende Figur. Er lebt da quasi als Hofpoet von fürstlichen Gnaden, ist aber gleichzeitig der „Gott“ dieser Welt. Er hat sich eine Geschichte erdacht, die wie ein Moloch wächst, über ihn hinweg: Eine aufregende Konstellation auch für mich. Ich hatte selbst das Gefühl, dass mich dieses Buch „frisst“. Ich habe keinerlei Kontrolle darüber, wo das hinget, wie das endet.“³⁹¹

Die Figur des Fenoglio ist eine durchaus zwiespältige. Paradoxerweise wird diese wohl am ehesten mit der Autorin vom Leser / der Leserin gleichgesetzt, auch wenn Funke betont hat, nichts mit Fenoglio gemein zu haben.³⁹² Der eitle Kerl, der aber auch liebevoll für seine Enkel und Meggie sorgt, bringt besonders Elinor mehrere Male zur Weisglut, weil er gerade nicht schreiben kann, will oder möchte, obwohl die anderen Protagonisten oft auf seine helfenden Worte angewiesen sind.³⁹³ Über Fenoglio hat sich Funke den Weg eröffnet, selber im Schreibprozess über diesen zu reflektieren und gleichzeitig den Leser / die Leserin daran teilhaben zu lassen.

7.3.3) Resümee

Die Darstellung des Schreibprozesses nimmt in der Tintenwelttrilogie einen großen Stellenwert ein. Durch diese reflektiert sich die Geschichte selbst. Schreiben und Vorlesen verändern einerseits das Geschehen, andererseits wird damit auch die Realität hinter dem Text abgebildet. Während die Autorin an ihrer Geschichte schreibt, die Handlungsfäden und Strukturen des Textes festlegt, tut dies der Schriftsteller im Buch. Es ist also vor allem selbstreflexives Schreiben, das Funke in

³⁹⁰ Funke, Cornelia: Tintenblut, S. 677 – 678.

³⁹¹ 1001 Buch. Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur, o.Jg., H.1 (2004), hrsg. von der AG Kinder- und Jugendliteratur, S. 27.

³⁹² 1001 Buch. Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur, o.Jg., H.1 (2004), hrsg. von der AG Kinder- und Jugendliteratur, S. 26 - 27.

³⁹³ Siehe dazu: z. B. das Kapitel *Fauler alter Mann*. In: Funke, Cornelia: Tintentod, S. 515 – 527.

ihrer Trilogie betreibt. Wie im vorangegangenen Abschnitt dargestellt, dient ihr die Figur des Fenoglio als Projektionsfläche der eigenen realen Schreibsituation. Dabei stellt sie mögliche Handlungsverläufe dar, den Schreibprozess an sich und die Konstruiertheit der Geschichte.

Magie zeichnet sich in der Tintenweltrilogie weniger durch phantastische Handlungen der Protagonisten aus, sondern durch das Schreiben und die Lektüre von Texten. Die Figuren werden aus Büchern *heraus-* oder in sie *hineingelesen*. Sich *in ein Buch versenken* gewinnt bei Funke einen wortwörtlichen Sinn. Gerade dadurch weist sie diese Worte aber als Metaphern aus und referiert damit wieder auf die Konstruiertheit des Textes. Dieses Hin- und Herlesen folgt seinen eigenen Regeln. Mo kann niemanden hineinlesen, Meggie schon, Orpheus sich selbst nicht, aber andere. Außerdem kann letzter – wie bereits erläutert – steuern wie viele oder viel für die Hineingelesenen herauskommen oder -kommt. Eine eindeutige Gesetzmäßigkeit dahinter lässt sich aber nicht ableiten.

Ereignisse werden durch den Schreibakt des Autors abgewendet, abgewandelt oder herbeigeführt. Dies alles sind Referenzen an den realen Schreibprozess und die real stattfindende Lektüre des Textes. Die nichtfiktionale Schreibsituation der Autorin spiegelt sich in der imaginären des Autors Fenoglio wider und führt so dem Leser die Fiktionalität des Textes vor Augen. Funke zementiert dadurch die eigene Poiesis, also den Prozess der dichterischen Schöpfung einer imaginären Welt.³⁹⁴

„Es blieb dabei: Seine Geschichte war einfach etwas aus dem Ruder gelaufen. Niemand schrieb sie. Sie schrieb sich selbst!“³⁹⁵

Fenoglio, der Erfinder der Tintenwelt, der sich in *Tintenblut* und *Tintentod* in seiner eigenen Welt befindet, schreibt aus dieser heraus die Geschichte immer wieder um. Dabei kann er Handlungsstränge verändern, manchmal entwickelt sich aber der Verlauf gegensätzlich oder zumindest anders, als dieser von ihm beabsichtigt war. So erweckt er zum Beispiel den von den Brandstiftern ermordeten Cosimo von den Toten, um wieder einen strahlenden Helden gegen den Natternkopf zu haben. Doch dieser bleibt eine farblose Hülle, wirkt unlebendig und stirbt letztendlich wieder im Kampf, woraufhin Fenoglio an seiner eigenen Autorenschaft zweifelt beziehungsweise die Beeinflussbarkeit der Geschichte durch sein Schreiben in Frage

³⁹⁴ **Siehe dazu:** den Artikel *Poiesis*. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Grundbegriffe der Literaturtheorie (= Sammlung Metzler 347). Stuttgart / Weimar: Metzler 2004, S. 211 – 212.

³⁹⁵ Funke, Cornelia: *Tintentod*, S. 637.

stellt.³⁹⁶ Die Tintenwelt selbst ist ein autopoietisches System.³⁹⁷ Der Dichter ist in seiner eigenen Welt gefangen und kann nur von innen heraus auf sie einwirken mittels Prozessen, welche die Geschichte selbst konstituieren: durch Schreiben und Lesen. Die dargestellte Welt ernüert oder verändert sich selbst durch Vorgänge, die sie erschaffen haben. Dabei kommt es immer wieder vor, dass Fenoglio auf Figuren oder Handlungsstränge in der Geschichte stößt, die er selber nie geschrieben hat:

„Der Brandfuchs war einst Capricorns Stellvertreter, der Pfeifer sein Spielmann. Die Silbernase war allerdings nicht meine Idee. Ebenso wenig wie die Tatsache, dass sie Cosimos Soldaten entkommen sind, als er Capricorns Festung angriff, und nun dem Natternkopf dienen.“³⁹⁸

Die Tintenwelt treibt ihre eigenen Blüten mit dem Rüstzeug, das dieser ihr Autor mitgegeben hat, reproduziert sich selbst durch die Beobachtung der eigenen Strukturen. Gleichzeitig stellt dies auch die reale Situation der Autorin dar, die an ihrer Geschichte schreibt.

Auch auf die Wichtigkeit der Darstellung des Buches, seiner Produktionsprozesse und seiner Geschichte im Text möchte ich hier nochmal verweisen. Selten begegnet man einem Roman – vor allem in der Kinder- und Jugendliteratur –, der derart detailliert die Künste beschreibt, die zum Entstehen eines Buches von Nöten sind beziehungsweise waren, also die Arbeit des Buchbindens und der Illumination eingehend erläutert, ebenso auf berühmte Buchdrucker verweist und leidenschaftliche Sammler und ihre Bibliotheken erwähnt.

Diese Elemente des Textes verlangen von den jugendlichen Lesern einiges ab, tragen aber enorm viel zur Farbigkeit der Geschichte bei. Die Tintenweltrilogie ist eine große Hymne an das Buch, das Schreiben und die Lektüre.

„Mit Tintenherz machte Cornelia das Lesen und Schreiben selbst zum Thema. Sie schrieb über das, was ihr Leben von Kindheit an ausgemacht hat: die Leidenschaft für Bücher. Und sie spielte alles durch, was mit dieser Leidenschaft zu tun hat, was an Glück, aber auch Unglück aus dieser Leidenschaft kommen kann.“³⁹⁹

³⁹⁶ **Siehe dazu:** das Kapitel *Der Herr der Geschichte*. In: Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S. 598 – 602.

³⁹⁷ **Siehe dazu:** den Artikel *Autopoiesis / Autopoietisches System*. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Grundbegriffe der Literaturtheorie* (= Sammlung Metzler 347). Stuttgart / Weimar: Metzler 2004, S. 6 – 7.

³⁹⁸ Funke, Cornelia: *Tintenblut*, S. 225.

³⁹⁹ Latsch, Hildegunde: *Cornelia Funke. Spionin der Kinder*. Hamburg: Dressler 2008, S. 130.

8) Zusammenfassung

Ziel dieser Arbeit war es, Cornelia Funkes Romantrilogie *Tintenherz*, *Tintenblut* und *Tintentod* auf seine phantastischen Elemente hin zu untersuchen, falls vorhanden diese zu benennen und das Werk dann mit Blick auf die Erzähltradition für Kinder und Jugendliche sowie auf die Phantastik einzuordnen.

Dafür wurde zunächst ein umfangreicher Überblick über die Entstehungsgeschichte des phantastischen Erzählens gegeben, auf seine Wurzeln in antiken Mythen und mittelalterlichen Hofdichtungen hingewiesen, auf die erste Hochblüte in der Romantik und spätere zweite um die Jahrhundertwende sowie die Entwicklung von Science Fiction und Fantasy. Danach wurde speziell das phantastische Erzählen für Kinder und Jugendliche und seine literarische Tradition betrachtet, wobei die romantischen Märchen des E.T.A. Hoffmann bis heute als Startschuss für phantastische Kinderliteratur angesehen werden. Über die Klassiker der Jahrhundertwende, die Zeit, die man heute rückblickend *Golden Age of Children's Literature* nennt, spannt sich der Bogen schließlich weiter über die 50er Jahre und die Bücher von Astrid Lindgren und Otfried Preußler und über die 70er mit den Werken von Michael Ende, bis er letztendlich mit – wie könnte es anders sein! – Joanne K. Rowlings *Harry Potter* in der Gegenwart angelangt ist.

Daran anschließend wurde die Theoriegeschichte und Forschungsdiskussion zum Thema erläutert, wiederum aufgeteilt zwischen Untersuchungen zur Phantastik und denen zur spezifischen kinderliterarischen Phantastik. Dabei wurden besonders die 70er Jahre der Forschungsarbeit mit den Theorien von – unter anderem - Louis Vax, Roger Caillois und Tzvetan Todorov vorgestellt, aber auch auf spätere Untersuchungen, wie auf die von Florian F. Marzin, Marianne Wunsch, Franz Rottensteiner und Clemens Ruthner eingegangen. Derselbe Bogen lässt sich über die Forschungsdiskussion in der Phantastik der Kinder- und Jugendliteratur ziehen. Auch hier gibt es wichtige Theorien aus den 70er Jahren von Ruth Koch, Anna Krüger, Göte Klingberg und Gerhard Haas. Vor allem Reinbert Tabbert, der Maria Nikolajevas Theorien zum ersten Mal im deutschen Sprachraum verbreitet hat, hat einigen Raum in dem Abschnitt der moderneren Theoriegeschichte für Kinderliteratur eingenommen, ebenso wie das Bändchen von Jörg Knobloch und Gudrun Stenzel, in denen einige der für diese Arbeit fruchtbarsten Untersuchungen erläutert wurden.

Bei aller Uneinigkeit und Verschiedenheit der Ansätze, lässt sich grob eine Unterteilung zwischen *Phantastik im engeren* und *Phantastik im weiteren Sinne* ziehen, wobei erstere ein minimalistischer Definitionsversuch, zweite ein maximalistischer ist. Einig sind sich die meisten Literaturwissenschaftler auch darüber, dass eine phantastische Erzählung nicht eindimensional sein darf, sondern ein zumindest *2-Welten-Modell* voraussetzt: eine *Primärwelt* und eine *Sekundärwelt*. Auch der *Riss* in der vertrauten Welt ist entscheidend, nur muss er in der Kinder- und Jugendliteratur nicht unbedingt als bedrohlich empfunden werden: Es kann ein *Kontrast des Übergangs* oder *der Abgrenzung* zwischen den Welten sein. Auch über das magische Figureninventar ist man sich einig, sowie über die Formen der Parallelweltdarstellungen: *geschlossen*, *offen* oder *impliziert* können diese Welten von den Autoren gezeichnet werden.

Danach wurde versucht, die wichtigsten phantastischen Genres – wie zum Beispiel *Science Fiction*, *Fantasy*, *phantastische Erzählung*, *Schauerroman* oder *Utopie* – begrifflich abzuklären, ihre Unterschiede anzusprechen, aber auch ihre gemeinsamen Wurzeln. Darauf folgte ein kurzer Exkurs über das *Märchen* als Sonderform in der Tradition des phantastischen Erzählens, da dieses als einziges eindimensional ist. Dabei wurde besonders auf die Arbeit Max Lüthis zum Volksmärchen eingegangen, ein Blick auf die von Volker Klotz über das Kunstmärchen geworfen und letztendlich noch eine Märchenuntersuchung späteren Datums, nämlich die von Stefan Neuhaus, kritisch betrachtet.

Im zweiten großen Abschnitt dieser Arbeit wurde spezifisch auf Cornelia Funke und ihre Tintenweltrilogie eingegangen. Einer kurzen Biographie folgte ein Überblick über ihr bisheriges literarisches Schaffen und eine inhaltliche Zusammenfassung der drei Teile der Tintenweltromane. In weiterer Folge wurden die Schauplätze der Trilogie genauer beschrieben und vor allem das *2–Welten-Modell* nachgewiesen, das im ersten Teil der Romanreihe als in der Primärwelt impliziertes Sekundärweltmodell auftritt, in den Folgebänden als Parallelweltenmodell erläutert wird. Auch der vom Gros der Forscher geforderte *Riss* in der Primärwelt wurde nachgewiesen, wobei dieser als *Kontrast der Abgrenzung* in Erscheinung tritt. Die dargestellten Welten unterscheiden sich enorm, ihre Protagonisten empfinden den Übertritt als eindeutigen Einschnitt in ihrem Leben. Die Übergänge zwischen Primär- und Sekundärwelt bilden einen weiteren Abschnitt dieser Arbeit, wobei vor allem augenscheinlich wurde, dass die Gesetzmäßigkeiten von den agierenden Figuren

nicht völlig verstanden werden, sie sich aber dieser bedienen, um die Welten zu wechseln oder ihre eigene Geschichte zu verändern. Es wurde betont, dass sich *Tintenherz* auch in diesem Bereich von seinen Folgebänden unterscheidet, da in letzteren bewusst die Welten von den Protagonisten gewechselt, im ersten Teil unabsichtlich Figuren aus der Sekundärwelt in die Primärwelt geholt werden. Auch auf die mittelalterlichen Bezüge der Tintenwelt wurde eingegangen, sowie auf das Motiv des Kampfes *Gut gegen Böse*, was beides die Bände *Tintenblut* und *Tintentod* in die Nähe der *Fantasy* rückt, während *Tintenherz* noch der klassischen phantastischen Erzählung für Kinder und Jugendliche näher steht.

Im Anschluss an diese Untersuchungen wurde ausführlich auf das Figureninventar der Trilogie eingegangen. Dabei fiel vor allem auf, dass sich realistische und phantastische Protagonisten die Waage halten, auf der Seite der Antagonisten aber ein klares Missverhältnis herrscht. Ein realistischer Bösewicht gegen mindestens drei phantastische. Der eine scheint aber die phantastischen in seiner Bösartigkeit und Hinterhältigkeit noch zu übertreffen. Auffällig ist auch die Verschiebung der Hauptfiguren. In *Tintenherz* ist es noch die kindliche Protagonistin, in *Tintenblut* wird sie von der heimlichen Hauptfigur Staubfinger sukzessive abgelöst, um letztendlich im dritten Teil mehr oder weniger ihrem Vater die Stelle abzutreten. Es wurde versucht, die wichtigsten Hauptpersonen zu charakterisieren und ihnen – je nach ihrer Rolle und Entwicklungsgeschichte in der Trilogie – metaphorische Namen zu geben. So wurde die Figur des Farid zum Beispiel als *Weltenwechsler* zusammengefasst, der karrieregeile Orpheus als *Wendehals* tituiert. Neben diesem realistischen und phantastischen Personeninventar wurde auch auf die wichtigsten phantastischen Wesen eingegangen, ihre Quellen, Abänderungen zu diesen oder Einzigartigkeit aus Funkes Imagination erläutert. Abschließend wurde auf die Funktion und Struktur der wichtigsten Figuren eingegangen und das Motiv der Eltern-Kind-Beziehung herausgearbeitet, dass für die Handlungsstruktur von enormer Bedeutung ist. Auch der Darstellung der Erzählung wurde ein Abschnitt gewidmet, der vor allem die personale Erzählhaltung unterstrichen hat.

Das letzte Kapitel befasst sich mit den intertextuellen Bezügen in *Tintenherz* – vor allem zu den Klassikern der Kinderliteratur. Dabei wurden hauptsächlich Dieter Petzolds und Heidi Lexes Arbeiten als theoretische Grundlage herangezogen. Lexes Motivkatalog der Klassiker galt als Schablone, um eine mögliche Erzähltradition nachzuweisen. Die Motive *Elternferne*, *Naturnähe* und *kindliche Verweigerung*

wurden zwar auch in der Tintenwelttrilogie ausgewiesen, doch nicht so überzeugend, dass man von echter Klassikertradition sprechen kann. Die Anleihen sind eindeutig da, doch Funke hat diese Motive etwas abgeändert beziehungsweise teilweise sogar ins Gegenteil verkehrt. Wie nachgewiesen wurde, ist die Protagonistin nicht allein in der Sekundärwelt, ihre Eltern folgen ihr sogar nach. Eine wirkliche klassische Bewährung unter Abwesenheit von Vater und Mutter ist also nicht zu erkennen, wenn auch ansatzweise vorhanden. Auch das Aufbegehren, die Rebellion gegenüber ihren Erziehungsberechtigten, hält sich in Grenzen. Das eine Mal, in dem die Protagonistin dies tut, bedingt jedoch den Wechsel der Protagonisten in die Sekundärwelt und ist damit für den weiteren Verlauf und die Darstellung der Geschichte von enormer Bedeutung. Das Motiv der *Naturnähe* wurde ohne Abstriche nachgewiesen.

In weiterer Folge wurde ein kurzer geschichtlicher Überblick über das Buch und die Bibliothek gegeben, was schließlich Grundlage für die Auseinandersetzung mit den dargestellten Büchersammlungen und Bücherliebhabern der Trilogie war. Dabei wurde gezeigt, dass sowohl Figuren aus der Primärwelt als auch welche aus der Sekundärwelt eindeutig als bibliophil dargestellt werden, man auch beiderseits Bibliotheken findet. Das Verhältnis zu ihren Büchern und der Lektüre allgemein wurde untersucht. Auffällig ist, dass die Bibliophilen durchwegs Protagonisten sind, wenn sie auch teilweise charakterliche Schwächen aufweisen. Eine Ausnahme bildet die Figur des Orpheus, der zwar ein Buchliebhaber, aber auch eindeutig ein Antagonist ist.

Anschließend wurde auf Cornelia Funkes Sprache eingegangen, ihr Metaphernreichtum, ihre Vorliebe für Adjektive und Vergleiche herausgestrichen und mit Textstellen untermauert. Auch der Kontrast in der sprachlichen Darstellung der Protagonisten und Antagonisten sowie der sie umgebenden Schauplätze wurde herausgearbeitet.

Die Hervorhebung der besonderen Funktion der Figur Fenoglios bildet den Auftakt zum Abschluss der Arbeit. Durch sein Handeln und Denken, kann die Autorin ihre eigenen Überlegungen zum Schreibprozess, Handlungsverlauf und künstlerischen Gestaltungsproblemen ausdrücken. Er ist Autor des Buches im Buch und damit auch Sprachrohr für die eigentliche Autorin Cornelia Funke. Genau dieser Selbstreflexion und autopoietischen Systemen im Text widmen sich die letzten Seiten der Arbeit.

9) Schlusswort

Die phantastischen Elemente auf Handlungs- und Figurenebene der drei Tintenweltromane wurden in dieser Arbeit nachgewiesen. Ebenso die Verortung der Trilogie in der klassischen Erzähltradition für Kinder. Gleichzeitig wurden gewisse Eigenheiten und Abänderungen durch die Autorin der Romanreihe besprochen und erläutert. Dies wäre mir ohne Heidi Lexes Untersuchungen wohl nicht auf diese Art und Weise gelungen.

Wichtig erscheint es mir, sich nicht auf eine zu minimalistische Phantastiktheorie zu versteifen und sich im Schubladendenken der Einordnung in Genres zu verlieren. Das Gemeinsame, Verbindende in den Theorien herauszuarbeiten ist meiner Meinung nach bedeutend wichtiger und zielführender. Wünschenswert wären noch mehr Arbeiten in der Art Heidi Lexes zum Thema phantastische Literatur, in denen Motivkataloge und Figurentypen sowie die Tradition, in der sie stehen, besprochen werden, also auf den Text selbst und seiner literaturgeschichtlichen Verortung Bezug genommen und nicht nur nach Genrezugehörigkeit geforscht wird.

10) Literaturverzeichnis

10.1) Primärliteratur:

- 1) **Alexander**, Lloyd: Taran. Das Buch der Drei. Aus dem Amerikanischen von Otfried Preußler. Bergisch Gladbach: Lübbe 2003.
- 2) **Andersen**, Hans Christian: Märchen. Aus dem Dänischen von Albrecht Leonhardt. Bilder von Nikolaus Heidelbach. Weinheim / Basel: Beltz 2007
- 3) **Barrie**, James M.: Peter Pan (= Dressler Kinder Klassiker). Aus dem Englischen von Bernd Wilms. Hamburg: Dressler 1988.
- 4) **Baum**, L. Frank: Der Zauberer von Oos (= Dressler Kinder Klassiker). Aus dem Amerikanischen von Sybil Gräfin Schönfeldt. Hamburg: Dressler 1987.
- 5) **Beagle**, Peter S.: Das letzte Einhorn (= Hobbit Presse). Aus dem Englischen von Jürgen Schweier. Stuttgart: Klett – Cotta ²1997.
- 6) **Carroll**, Lewis: Alice im Wunderland (= Dressler Kinder Klassiker). Aus dem Englischen von Barbara Teutsch. Hamburg: Dressler 1989.
- 7) **Collodi**, Carlo: Pinocchio (= Dressler Kinder Klassiker). Aus dem Italienischen von Paula Goldschmidt. Hamburg: Dressler 1991.
- 8) **Cooper**, Susan: Wintersonnenwende. Aus dem Englischen von Annemarie Böll. München: cbt 2006.
- 9) **Dahl**, Roald: Hexen hexen (= Rororo Rotfuchs). Aus dem Englischen von Sybil Gräfin Schönfeldt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995.
- 10) **Ende**, Michael: Die unendliche Geschichte. Stuttgart: Thienemann 1979 – Lizenzausgabe Donauland.
- 11) **Ende**, Michael: Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer. Stuttgart/Wien: Thienemann 1990.
- 12) **Ende**, Michael: Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeit–Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte. Ein Märchen–Roman. Stuttgart/Wien: Thienemann 1973.
- 13) **Funke**, Cornelia/ Meyer, Kerstin: Emma und der Blaue Dschinn. Hamburg: Dressler 2002.
- 14) **Funke**, Cornelia: Als der Weihnachtsmann vom Himmel fiel. Hamburg: Dressler 2001.
- 15) **Funke**, Cornelia: Der Mondscheindrache (= Loewe Lesefant). Bindlach: Loewe 1996.
- 16) **Funke**, Cornelia: Die wilden Hühner. Hamburg: Dressler 1993.
- 17) **Funke**, Cornelia: Die wilden Hühner auf Klassenfahrt. Hamburg: Dressler 1996.
- 18) **Funke**, Cornelia: Die wilden Hühner und das Glück der Erde. Hamburg: Dressler 2000.
- 19) **Funke**, Cornelia: Die wilden Hühner. Fuchsalarm. Hamburg: Dressler 1998.
- 20) **Funke**, Cornelia: Die wilden Hühner und die Liebe. Hamburg: Dressler 2003.
- 21) **Funke**, Cornelia: Drachenreiter. Hamburg: Dressler 1997 – Lizenzausgabe Donauland.
- 22) **Funke**, Cornelia: Gespensterjäger auf eisiger Spur. Frankfurt am Main: Fischer ¹³2004.
- 23) **Funke**, Cornelia: Gespensterjäger in der Gruselburg. Frankfurt am Main: Fischer ⁸2003.
- 24) **Funke**, Cornelia: Gespensterjäger im Feuerspuk. Frankfurt am Main: Fischer ⁸2003.

- 25) **Funke**, Cornelia: Gespensterjäger in großer Gefahr. Bindlach: Loewe ²2002.
- 26) **Funke**, Cornelia: Herr der Diebe. Hamburg: Dressler 2000.
- 27) **Funke**, Cornelia: Igraine Ohnefurcht. Hamburg: Dressler 1998.
- 28) **Funke**, Cornelia: Kein Keks für Kobolde. Frankfurt am Main: Fischer ⁹2003.
- 29) **Funke**, Cornelia: Kleiner Werwolf. Hamburg: Dressler 2002.
- 30) **Funke**, Cornelia: Lilli, Flosse und der Seeteufel. Frankfurt am Main: Fischer ⁴2002.
- 31) **Funke**, Cornelia: Potilla und der Mützendieb. Hamburg: Dressler 1992.
- 32) **Funke**, Cornelia: Reckless. Steinernes Fleisch. Hamburg: Dressler 2010.
- 33) **Funke**, Cornelia: Tintenherz. Hamburg: Dressler 2003.
- 34) **Funke**, Cornelia: Tintenblut. Hamburg: Dressler 2005.
- 35) **Funke**, Cornelia: Tintentod. Hamburg: Dressler 2007.
- 36) **Funke**, Cornelia: Zottelkralle, das Erdmonster. Frankfurt am Main: Fischer ⁵2002.
- 37) **Funke**, Cornelia: Zwei wilde kleine Hexen. Hamburg: Dressler 1994.
- 38) **Grahame**, Kenneth: Wind in den Weiden. Aus dem Englischen von Sybil Gräfin Schönfeldt. Illustriert von Eric Kincaid. München: Bertelsmann 1988 – Lizenzausgabe Donauland.
- 39) **Grimm**, Jacob und Wilhelm: Märchen. Bilder von Nikolaus Heidelbach. Weinheim / Basel: Beltz o.J..
- 40) **Hauff**, Wilhelm: Das Wirtshaus im Spessart. Eine Erzählung. Frankfurt/Main / Leipzig: Insel 1999.
- 41) **Hoffmann**, E.T.A.: Nußknacker und Mausekönig (= Dressler Kinder Klassiker). Hamburg: Dressler 1993.
- 42) **Ibbotson**, Eva: Das Geheimnis der 7. Hexe. Aus dem Englischen von Sabine Ludwig. München: DTV 2004.
- 43) **Jansson**, Tove: Die Mumins. Eine drollige Gesellschaft (= Süddeutsche Zeitung. Junge Bibliothek 22). Aus dem Schwedischen von Birgitta Kicherer. Würzburg: Arena 2001 – Lizenzausgabe Süddeutsche Zeitung: München 2005.
- 44) **Krüss**, James: Timm Thaler oder das verkaufte Lachen. Jubiläumsausgabe. Ravensburg: Ravensburger 2003.
- 45) **Kubin**, Alfred: Die Andere Seite. Ein phantastischer Roman. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ⁵2001.
- 46) **Lagerlöf**, Selma: Nils Holgersson (= Dressler Kinder Klassiker). Aus dem Schwedischen von Angelika Kutsch. Hamburg: Dressler 1991.
- 47) **Le Guin**, Ursula K.: Erdsee. 4 Romane in einem Band. Aus dem Amerikanischen von Margot Paronis und Hilde Linnert. München/ Zürich: Piper ³2005.
- 48) **Lewis**, C.S.: Der König von Narnia (= Die Chroniken von Narnia 2). Aus dem Englischen von Lisa Tetzner. Wien: Ueberreuter 2002.
- 49) **Lindgren**, Astrid: Die Brüder Löwenherz. Aus dem Schwedischen von Anna – Liese Kornitzky. Hamburg: Oetinger 1973.
- 50) **Lindgren**, Astrid: Mio, mein Mio (= Oetinger Auslese). Aus dem Schwedischen von Karl Kurt Peters. Hamburg: Oetinger 1996.
- 51) **Lindgren**, Astrid: Pippi Langstrumpf. Gesamtausgabe. Aus dem Schwedischen von Cäcilie Heinig. Hamburg: Oetinger 1987.
- 52) **Maar**, Paul: Eine Woche voller Samstage. Hamburg: Oetinger 1973.
- 53) **Meyrink**, Gustav: Der Golem (= Mitternachtsbibliothek). Würzburg: Arena 2007.

- 54) **Nesbit**, Edith: Die Kinder von Arden (= Dressler Kinder Klassiker). Aus dem Englischen von Sybil Gräfin Schönfeldt. Hamburg: Dressler 1987.
- 55) **Nesbit**, Edith: Psammy sorgt für Abenteuer. Aus dem Englischen von Sybil Gräfin Schönfeldt. Hamburg: Dressler 1996.
- 56) **Nöstlinger**, Christine: Konrad oder Das Kind aus der Konservenbüchse (= Süddeutsche Zeitung. Junge Bibliothek 4). Hamburg: Oetinger 1975 – Lizenzausgabe Süddeutsche Zeitung 2005.
- 57) **Nöstlinger**, Christine: Wir pfeifen auf den Gurkenkönig. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ⁴⁰2007.
- 58) **Orwell**, George: Nineteen Eighty-Four (= Penguin 20th century Classics). London: Penguin 1999.
- 59) **Paolini**, Christopher: Eragon. Das Vermächtnis der Drachenreiter. München: cbj 2004.
- 60) **Preußler**, Otfried: Das kleine Gespenst. Stuttgart: Thienemann 1966 – Lizenzausgabe Donauland.
- 61) **Preußler**, Otfried: Die kleine Hexe. Stuttgart: Thienemann 1957.
- 62) **Preußler**, Otfried: Krabat. München: DTV ¹¹1996.
- 63) **Pullman**, Philip: Der goldene Kompass. Aus dem Englischen von Wolfram Ströle und Andrea Kann. Hamburg: Carlsen 1996.
- 64) **Recheis**, Käthe. Der weiße Wolf. Wien: Herder ¹²1991.
- 65) **Rowling**, Joanne K.: Harry Potter und der Stein der Weisen. Aus dem Englischen von Klaus Fritz. Hamburg: Carlsen 1998.
- 66) **Sommer – Bodenburg**, Angela: Der kleine Vampir. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004 – Lizenzausgabe Donauland.
- 67) **Stevenson**, Robert L.: Die Schatzinsel (= Dressler Kinder Klassiker). Aus dem Englischen von N. O. Scarpi. Hamburg: Dressler 1990.
- 68) **Stroud**, Jonathan: Bartimäus. Das Amulett von Samarkand. Aus dem Englischen von Katharina Orgaß und Gerald Jung. München: cbj ³2004.
- 69) **Tolkien**, J.R.R.: Der Herr der Ringe (= Hobbit-Press). Aus dem Englischen von Margaret Carroux. 3-bändige, kartonierte Sonderausgabe. Stuttgart: Klett – Cotta ²¹1994.
- 70) **Tolkien**, J.R.R.: Der kleine Hobbit (= Dressler Kinder Klassiker). Aus dem Englischen von Walter Scherf. Hamburg: Dressler 1995.
- 71) **Travers**, P.L.: Mary Poppins (= Dressler Kinder Klassiker). Aus dem Englischen von Elisabeth Kessel. Hamburg: Dressler 1987.
- 72) **Twain**, Mark: Die Abenteuer des Tom Sawyer (= Dressler Kinder Klassiker). Aus dem Amerikanischen von Ulrich Johannsen. Hamburg: Dressler 1989.
- 73) **Wells**, H.G.: Die Zeitmaschine. Aus dem Englischen von Annie Reney und Alexandra Auer. München: DTV ²1996.

10.2) Sekundärliteratur:

- 1) **Arnold**, Heinz Ludwig / **Detering**, Heinrich (Hrsg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München: DTV ²1997.
- 2) **Arrowsmith**, Nancy: Elben, Trolle, Hobgoblins. Die Geister von Mitteleuropa und andere Fabelwesen. Sonderausgabe. München: Piper 2005.
- 3) **Bachtin**, Michail M.: Chronotopos (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1879). Aus dem Russischen von Michael Dewey. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008. Lizenzausgabe des Aufbauverlags 1986.
- 4) **Becker**, Siegfried / **Hallenberger**, Gerd: Konjunkturen des Phantastischen. Anmerkungen zu den Karrieren von Science Fiction, Fantasy und Märchen

- sowie verwandten Formen. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 23. Jg. (1993), H. 92, S. 141 – 155.
- 5) **Bellinger**, Gerhard J.: Lexikon der Mythologie. 3100 Stichwörter zu den Mythen aller Völker von den Anfängen bis zur Gegenwart. Augsburg: Weltbild 1996.
 - 6) **Cromme**, Gabriele/ **Lange**, Günter (Hrsg.): Kinder – und Jugendliteratur. Lesen – Verstehen – Vermitteln. Festschrift für Wilhelm Steffens (= Didaktik der Kinder – und Jugendliteratur 1). Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001.
 - 7) **Culler**, Jonathan: Literaturtheorie. Eine kurze Einführung (= Reclam Universalbibliothek 18166). Aus dem Englischen von Andreas Mahler. Stuttgart: Reclam 2002.
 - 8) **Durst**, Uwe: Theorie der phantastischen Literatur. Rübingen / Basel: Francke 2001.
 - 9) **Eco**, Umberto: Über Spiegel und andere Phänomene. Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber. München: DTV 2002.
 - 10) **Ewers**, Hans – Heino (Hrsg.): Komik im Kinderbuch. Erscheinungsformen des Komischen in der Kinder – und Jugendliteratur (= Jugendliteratur, Theorie und Praxis). Weinheim: Juventa 1992.
 - 11) **Ewers**, Hans – Heino/ **Daubert**, Hannelore (Hrsg.): Veränderte Kindheit in der aktuellen Kinderliteratur. Braunschweig: Westermann 1995.
 - 12) **Ewers**, Hans – Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in grundlegende Aspekte des Handlungs – und Symbolsystems Kinder – und Jugendliteratur (= UTB für Wissenschaft. Uni – Taschenbücher 2124). München: Fink 2000.
 - 13) **Feine**, Angelika/ **Siebert**, Hans – Joachim (Hrsg.): Beiträge zur Text- und Stilanalyse (= Sprache – System und Tätigkeit 19). Frankfurt am Main/ Wien: Lang 1996.
 - 14) **Foucault**, Michel: Andere Räume. Aus dem Französischen von Walter Seitter. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig: o.V. 1992, S. 34 – 46.
 - 15) **Frenzel**, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte (= Kröners Taschenausgabe 301). 6., überarbeitete und ergänzte Auflage. Stuttgart: Kröner 2008.
 - 16) **Freund**, Winfried: Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart (= UTB für Wissenschaft. Uni – Taschenbücher 2091). München: Fink 1999.
 - 17) **Friedrich**, Hans-Edwin: Was ist Fantasy? Begriff – Geschichte – Trends. In: 1001 Buch. Das Magazin für Kinder – und Jugendliteratur, o. Jg. (2004), H.1, S.4 - 8.
 - 18) **Geck**, Elisabeth: Grundzüge der Geschichte der Buchillustration (= Grundzüge 46). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982.
 - 19) **Goetz**, Hans – Werner: Leben im Mittelalter vom 7. bis zum 13. Jahrhundert (= Beck's Historische Bibliothek). 5., unveränderte Auflage. München: Beck 1994.
 - 20) **Grenz**, Dagmar (Hrsg.): Kinderliteratur – Literatur auch für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinderliteratur und Erwachsenenliteratur. München: Fink 1990.
 - 21) **Haas**, Gerhard (Hrsg.): Kinderliteratur und Jugendliteratur. Ein Handbuch. 3., völlig neu bearb. Auflage. Stuttgart: Reclam 1984.
 - 22) **Haas**, Gerhard: Aspekte der Kinder– und Jugendliteratur. Genres – Formen und Funktionen – Autoren (= Kinder– und Jugendkultur, -literatur, -medien 22). Frankfurt am Main/ Wien: Lang 2003.

- 23) **Hägermann**, Dieter (Hrsg.): Das Mittelalter. Die Welt der Bauern, Bürger, Ritter und Mönche. Gütersloh: RM Buch und Medien 2001.
- 24) **Hiller**, Helmut / **Füssel**, Stephan: Wörterbuch des Buches. 7., grundlegend überarbeitete Auflage. Frankfurt/Main: Klostermann 2006.
- 25) **Hurrelmann**, Bettina (Hrsg.): Das Fremde in der Kinderliteratur und Jugendliteratur. Interkulturelle Perspektiven (= Lesesozialisation und Medien). Weinheim: Juventa 1998.
- 26) **Jochum**, Uwe: Kleine Bibliotheksgeschichte. 3., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam 2007.
- 27) **Kaulen**, Heinrich: Wunder und Wirklichkeit. Zur Definition, Funktionsvielfalt und Gattungsgeschichte der phantastischen Kinder – und Jugendliteratur. In: Julit. Informationen, 30. Jg. (2004), H.1, S. 12 – 20.
- 28) **Knobloch**, Jörg / **Stenzel**, Gudrun (Hrsg.): Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder – und Jugendliteratur, hrsg. in Zusammenarbeit mit der AjuM der GEW (= Beiträge Jugendliteratur und Medien, 58. Jg. (2006), Beiheft 17). Weinheim: Juventa 2006.
- 29) **Kümmerling – Meibauer**, Bettina: Kinderliteratur, Kanonbildung und literarischer Wert. Stuttgart: Metzler 2003.
- 30) **Lachmann**, Renate: Erzählte Phantastik. Zur Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1578). Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002.
- 31) **Lange**, Günter/ **Steffens**, Wilhelm (Hrsg.): Literarische und didaktische Aspekte der phantastischen Kinder – und Jugendliteratur (= Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder – und Jugendliteratur Volkach e. V. 13). Würzburg: Königshausen und Neumann 1993.
- 32) **Latsch**, Hildegunde: Cornelia Funke. Spionin der Kinder. Hamburg: Dressler 2008.
- 33) **LeBlanc**, Thomas / **Solms**, Wilhelm (Hrsg.): Phantastische Welten. Märchen, Mythen, Fantasy (= Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft 18). Regensburg: Röth 1994.
- 34) **Levi – Strauß**, Claude: Das wilde Denken. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1973.
- 35) **Lexa**, Heidi: Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur (= Kinder – und Jugendliteraturforschung in Österreich 5). Wien: Edition Präsens 2003.
- 36) **Littleton**, C. Scott (Hrsg.): Das große Buch der Mythologie. Sagen, Stätten und Symbole alter Völker und Kulturen. Aus dem Englischen von S. Göhrmann u. A.. München: RM Buch und Medien 2003.
- 37) **Lypp**, Maria: Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur. Frankfurt/Main: o.V. 1984.
- 38) **Lypp**, Maria: Vom Kasper zum König. Studien zur Kinderliteratur. Frankfurt am Main/ Wien: Lang 2000.
- 39) **Martinez**, Matias / Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie (= C. H. Beck Studium). 2., durchgesehene Auflage. München: Beck 2000.
- 40) **Märtl**, Claudia: Die 101 wichtigsten Fragen. Mittelalter (= beck'sche Reihe 1685). 2., durchgesehene Auflage. München: Beck 2007.
- 41) **Meißner**, Wolfgang: Phantastik in der Kinderliteratur und Jugendliteratur der Gegenwart. Theorie und exemplarische Analyse von Erzähltexten der Jahre 1983 und 1984 (= Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder – und Jugendliteratur Volkach e. V. 10). Würzburg: Königshausen und Neumann 1989.

- 42) **Mummendey**, Richard: Von Büchern und Bibliotheken. 2., verbesserte und vermehrte Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1964.
- 43) **Neuhaus**, Stefan: Märchen (= UTB 2693). Tübingen / Basel: Francke 2005.
- 44) **Nikolajeva**, Maria: The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children. Göteborg: Almquist & Wiksell International 1988.
- 45) **Nix**, Angelika: Das Kind des Jahrhunderts im Jahrhundert des Kindes. Zur Entstehung der phantastischen Erzählung in der schwedischen Kinderliteratur (= Rombach Wissenschaften. Reihe Nordica 3). Freiburg im Breisgau: Rombach 2002.
- 46) **Nünning**, Ansgar (Hrsg.): Grundbegriffe der Literaturtheorie (= Sammlung Metzler 347). Stuttgart / Weimar: Metzler 2004.
- 47) **Orosz**, Magdolna: Intertextualität in der Textanalyse. Wien: ISSS 1997.
- 48) **Patzelt**, Birgit: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur der 80er und 90er. Strukturen – Erklärungsstrategien – Funktionen (= Kinder- und Jugendkultur, -literatur, -medien 16). Frankfurt am Main/ Wien: Lang 2001.
- 49) **Pesch**, Helmut W.: Fantasy. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Sonderausgabe. Passau: Erster deutscher Fantasy Club³1990.
- 50) **Raecke**, Renate (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland. München: Arbeitskreis für Jugendliteratur 1999.
- 51) **Rank**, Bernhard (Hrsg.): Erfahrungen mit Phantasie. Analysen zur Kinderliteratur und didaktische Entwürfe. Festschrift für Gerhard Haas zum 65. Geburtstag. Baltmannsweiler: Schneider – Verlag Hohengehren 1994.
- 52) **Richlick**, Elke: Zwerge und Kleingestaltige in der Kinderliteratur und Jugendliteratur vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart (= Kinder- und Jugendkultur, -literatur, -medien 17). Frankfurt am Main/ Wien: Lang 2002.
- 53) **Ruthner**, Clemens / **Reber**, Ursula / **May**, Markus (Hrsg.): Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2006.
- 54) **Schilcher**, Anita: Geschlechterrollen, Familie, Freundschaft und Liebe in der Kinderliteratur der 90er Jahre (= Kinder – und Jugendkultur, - literatur, - medien 15). Frankfurt am Main/ Wien: Lang 2001.
- 55) **Schneidewind**, Friedhelm: Mythologie und phantastische Literatur. o. O.: Oldib o. J.
- 56) **Schröder**, Stephan Michael: Literarischer Spuk: Skandinavische Phantastik im Zeitalter des Nordischen Idealismus. Dissertation der Universität Berlin 1994.
- 57) **Schweikle**, Günther / **Schweikle**, Irmgard (Hrsg.): Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. 2., überarbeitete Auflage. Stuttgart: Metzler 1990.
- 58) **Seibert**, Ernst: Bibliographische wissenschaftliche Arbeit zur Kinderliteraturforschung in Österreich. Wien: Institut für Jugendliteratur 1996.
- 59) **Thiele**, Jens/ **Steitz – Kallenbach**, Jörg (Hrsg.): Handbuch Kinderliteratur. Grundwissen für Ausbildung und Praxis. Freiburg im Breisgau: Herder 2003.
- 60) **Tolkien**, J.R.R.: Gute Drachen sind rar. Drei Aufsätze. Aus dem Englischen von Wolfgang Krege. Stuttgart: Klett – Cotta 1983.
- 61) **Wild**, Reiner (Hrsg.): Geschichte der deutschen Kinder – und Jugendliteratur. 2., erg. Auflage. Stuttgart: Metzler 2002.

10.3) Zeitschriften und Periodica

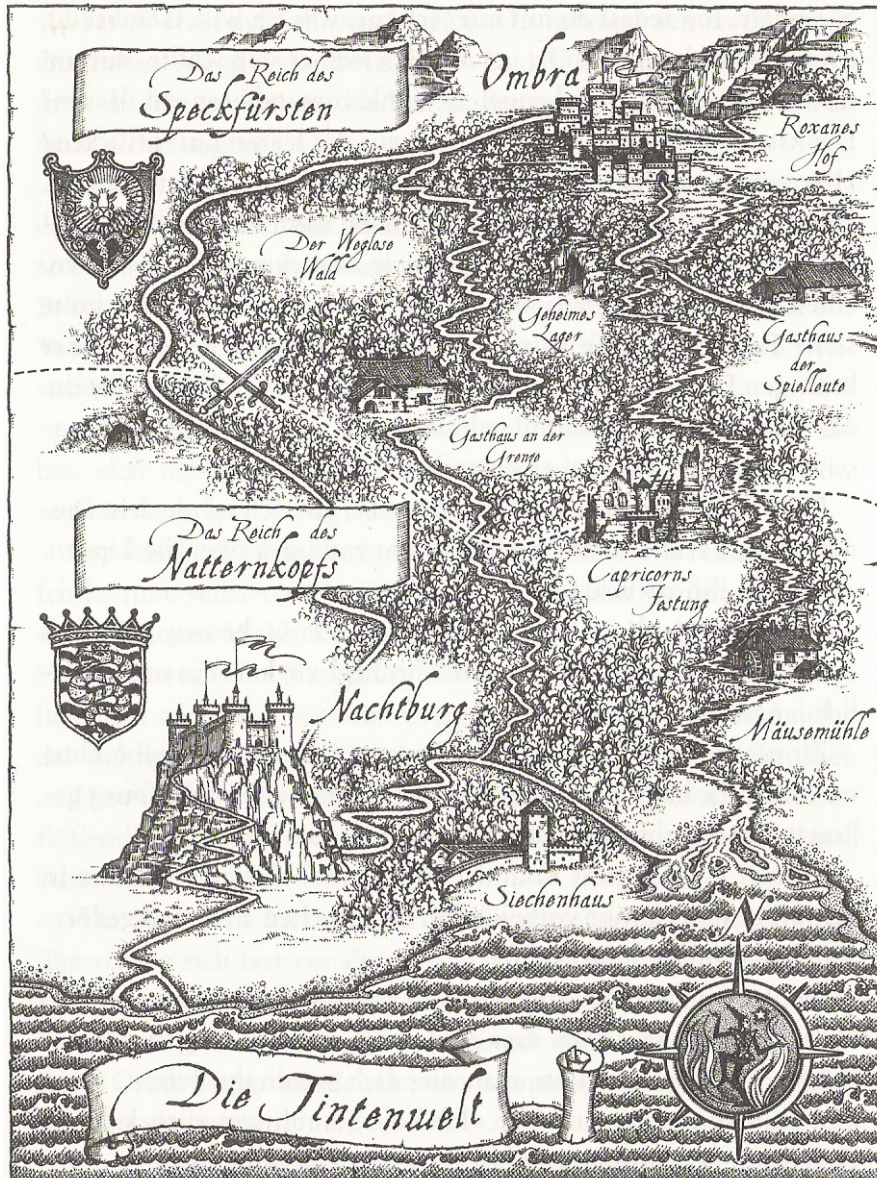
- 1) **1001 Buch**. Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur, o.Jg., H.1 (2004), hrsg. von der AG Kinder- und Jugendliteratur.
- 2) **Beiträge Jugendliteratur und Medien**, 58. Jg., Beiheft 17 (2006), hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft Jugendliteratur und Medien der GEW. Weinheim: Juventa 2006.
- 3) **Bulletin Jugend & Literatur**, o. Jg., H. 2 (1998).
- 4) **Die Welt**, 15.4.2005
- 5) **JuLit**. Informationen, 30. Jg., H.1 (2004), hrsg. vom Arbeitskreis für Jugendliteratur.

10.4) Internet

- 1) <http://www.cecilie-dressler.de/fileadmin/verlagsgruppe-oetinger.de/pdf/autoren/3258.pdf>, zuletzt eingesehen am 15. Dezember 2010
- 2) www.corneliafunkefans.de , zuletzt eingesehen am 15. Dezember 2010

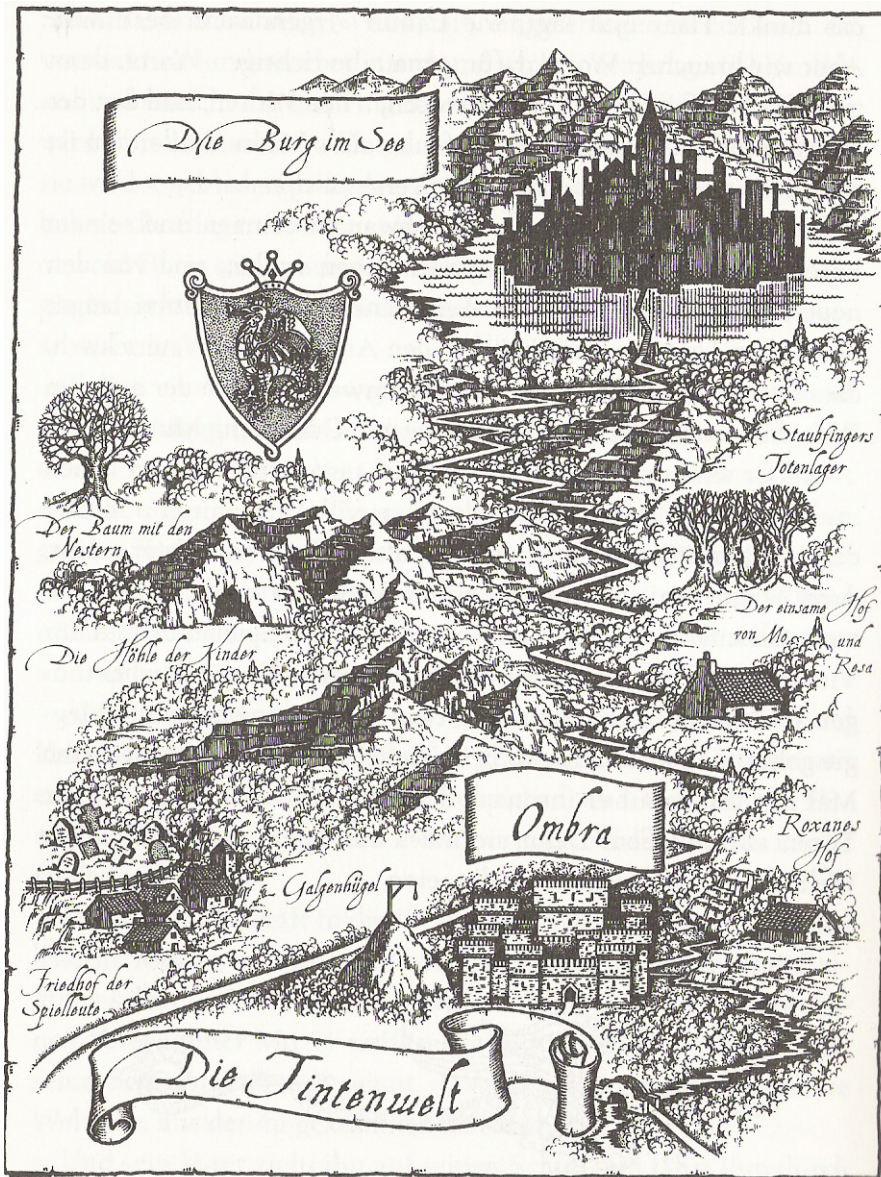
11) Anhang

11.1) Abb. A: Karte der Tintenwelt - Ombra und der Süden



Quelle: Funke, Cornelia: Tintenblut. Hamburg: Dressler 2005, S. 708.

11.2) Abb. B: Karte der Tintenwelt - Ombra und der Norden



Quelle: Funke, Cornelia: Tintentod. Hamburg: Dressler 2007, S. 742.

11.3) Wer ist wer?

Zitiert nach: Funke, Cornelia: Tintentod. Hamburg: Dressler 2007, 741 – 747.

Alle Namen und Orte der Tintenwelt-Trilogie

<i>Anselmo</i>	Torwächter auf der Burg von Ombra
<i>Balbulus</i>	Illuminator auf der Burg von Ombra
<i>Baptista</i>	Spielmann; Schauspieler; Maskenmacher
<i>Bär</i>	ständiger Begleiter des Schwarzen Prinzen
<i>Basta</i>	Messerstecher und Handlanger von Capricorn
<i>Bella</i>	Heilerin im Siechenhaus des Schleierkauzes
<i>Benedicta</i>	Spielfrau
<i>Brandfuchs</i>	einer von Capricorns Männern; Capricorns Nachfolger; Herold des Natternkopfes
<i>Brianna</i>	Tochter von Staubfinger und Roxane; Dienerin bei Violante; Magd bei Orpheus
<i>Buntes Volk</i>	die Spielleute der Tintenwelt: Gaukler, Zauberer, Seiltänzer, Feuerspucker, Messerwerfer ...
<i>Burg im See</i>	Heimat von Violantes Mutter; Ort der letzten, großen Entscheidung
<i>Capricorn</i>	Anführer einer Bande von Brandstiftern und Erpressern; Vernichter der >>Tintenherz<<-Ausgaben
<i>Capricorns Dorf</i>	verlassenes Nest in Ligurien; Ort der ersten Entscheidung
<i>Capricorns Festung</i>	Versteck der Räuber und Brandschatzer Capricorns im Weglosen Wald; hier betreten Mo und Resa die Tintenwelt; und hier verwundet Mortola Mo
<i>Carla</i>	Helferin im Siechenhaus des Schleierkauzes
<i>Cerberus</i>	Hund von Orpheus
<i>Cockerell</i>	einer von Capricorns Männern
<i>Cosimo</i>	Cosimo der Schöne: Sohn des Speckfürsten; Ehemann von Violante
<i>Dachsbau</i>	Unterschlupf der Räuber
<i>Darius</i>	Capricorns ehemaliger Vorleser; Elinors Bibliothekar
<i>Däumling</i>	Leibwächter des Natternkopfes
<i>Despina</i>	Tochter von Minerva
<i>Doppelaug</i>	siehe <i>Orpheus</i>
<i>Doria</i>	Räuber; jüngerer Bruder des Starken Mannes; Freund von Luc
<i>Eichelhäher</i>	legendärer Räuber, erfunden von Fenoglio; Name und Rolle von Mo
<i>Eisenglanz</i>	Glasmann von Orpheus
<i>Elfenschreck</i>	Räuber
<i>Elinor</i>	Elinor Loredan: Tante von Resa, Großtante von Meggie
<i>Elster</i>	siehe <i>Mortola</i>
<i>Farid</i>	versehentlich aus 1001 Nacht herausgelesen; Schüler von Staubfinger
<i>Fenoglio</i>	Erfinder der Tintenwelt, Autor des Buches >>Tintenherz<<
<i>Feuertänzer</i>	siehe <i>Staubfinger</i>
<i>Flachnase</i>	Gehilfe von Capricorn
<i>Fleischberg</i>	siehe <i>Oss</i>
<i>Folchart</i>	Familienname von Mo, Meggie und Resa
<i>Friedhof der Spielleute</i>	hier ruft Mo die Weißen Frauen
<i>Fulvio</i>	Gehilfe von Capricorn
<i>Fürst der Seufzer</i>	siehe <i>Speckfürst</i>
<i>Gecko</i>	Räuber
<i>Geheimes Lager</i>	Räuberlager; hier wird Mo gesund gepflegt
<i>Gwin</i>	gehörnter Marder von Staubfinger
<i>Hänfling</i>	Schwager des Natternkopfes; Statthalter von Ombra
<i>Hässliche</i>	siehe <i>Violante</i>
<i>Holzfuß</i>	Räuber
<i>Hohle Bäume</i>	hier ruht Staubfinger, bewacht von den Weißen Frauen
<i>Igel</i>	Räuber
<i>Ivo</i>	Sohn von Minerva
<i>Jacopo</i>	Sohn von Violante und Cosimo; Enkel des Natternkopfes
<i>Jaspis</i>	Glasmann von Orpheus
<i>Jehan</i>	Sohn von Roxane

<i>Kalbskopf</i>	siehe <i>Orpheus</i>
<i>Käsekopf</i>	siehe <i>Orpheus</i>
<i>Köhler</i>	Räuber
<i>Lazaro</i>	Vorname des Starken Mannes
<i>Leeres Buch</i>	wird von Mo für den Natternkopf gebunden; verspricht Unsterblichkeit
<i>Loredan</i>	siehe <i>Elinor</i>
<i>Luc</i>	Räuber; Freund von Doria
<i>Mäusemühle</i>	Ort, an dem Fenoglios Worte über Staubfingers Tod fast wahr werden
<i>Meggie</i>	Tochter von Mo und Resa; Vorleserin
<i>Mina</i>	Spielfrau
<i>Minerva</i>	Wirtin von Fenoglio, Mutter von Despina und Ivo
<i>Mo</i>	Mortimer Folchart: Buchbinder; Ehemann von Resa, Vater von Meggie; auch Zauberzunge genannt; zeitweilig der >>Eichelhäher<<
<i>Mondgesicht</i>	siehe <i>Orpheus</i>
<i>Moosweibchen</i>	Heilerinnen
<i>Mortimer</i>	siehe <i>Mo</i>
<i>Mortola</i>	Mutter von Capricorn; zeitweilig die Herrin von Resa
<i>Nachtburg</i>	Burg des Natternkopfes
<i>Natter</i>	siehe <i>Natternkopf</i>
<i>Natternkopf</i>	der grausamste Fürst der Tintenwelt; Vater von Violante
<i>Nessel</i>	Heilerin
<i>Ombra</i>	Burg und Stadt Ombra: einer der Hauptorte der Handlung
<i>Orpheus</i>	Dichter und Vorleser
<i>Oss</i>	Leibwächter von Orpheus
<i>Paula</i>	Enkelin von Fenoglio
<i>Pfeifer</i>	Capricorns Spielmann; Herold des Natternkopfes
<i>Pippo</i>	Enkel von Fenoglio
<i>Prinz</i>	siehe <i>Schwarzer Prinz</i>
<i>Resa</i>	Theresa Folchart: Ehefrau von Mo; Mutter von Meggie
<i>Rico</i>	Enkel von Fenoglio
<i>Roxane</i>	Ehefrau von Staubfinger; früher Spielfrau; Heilerin
<i>Rußvogel</i>	Spielmann; Feuerspucker
<i>Salzfürst</i>	Violantes Großvater mütterlicherseits
<i>Schleicher</i>	gehörnter Marder von Staubfinger und Farid
<i>Schleierkauz</i>	Bader; Gründer des Siechenhauses im Schatten der Nachtburg und später in Ombra
<i>Schlitzer</i>	Spießgeselle von Capricorn und Natternkopf
<i>Schnapper</i>	Räuber
<i>Schrank</i>	siehe <i>Zucker</i>
<i>Schwarzbart</i>	Räuber
<i>Schwarzer Prinz</i>	König der Spielleute; Anführer der Räuber; Besitzer des Bären
<i>Seidenspinner</i>	Räuber
<i>Siechenhaus</i>	Kranken- und Pflegehaus des Schleierkauzes im Schatten der Nachtburg; Ort der Zuflucht
<i>Silberfürst</i>	siehe <i>Natternkopf</i>
<i>Silbernase</i>	siehe <i>Pfeifer</i>
<i>Speckfürst</i>	Herr über Burg und Land von Ombra; Vater von Cosimo dem Schönen; Schwiegervater von Violante
<i>Starker Mann</i>	Spielmann und Räuber; einer der treuesten Begleiter des Schwarzen Prinzen
<i>Staubfinger</i>	Spielmann; Feuerspucker; Wanderer zwischen den Welten
<i>Stolperzunge</i>	siehe <i>Darius</i>
<i>Streuner</i>	Räuber
<i>Taddeo</i>	Bibliothekar auf der Nachtburg
<i>Täuscher</i>	Räuber
<i>Theresa</i>	siehe <i>Resa</i>
>>Tintenherz<<	Buch von Fenoglio; die letzten Exemplare sind die begehrte Beute von Capricorn und Orpheus
<i>Tintenweber</i>	siehe <i>Fenoglio</i>
<i>Tullio</i>	Page des Speckfürsten und von Violante
<i>Violante</i>	Violante die Hässliche: Tochter des Natternkopfes; Witwe von Cosimo; Mutter von Jacopo
<i>Vito</i>	einer von Violantes Soldaten

<i>Wegloser Wald</i>	Wald südlich von Ombra; Ankunftsort in der Tintenwelt von Meggie und Farid
<i>Weißer Frauen</i>	Dienerinnen des Todes
<i>Wolkentänzer</i>	Spielmann; ehemaliger Seiltänzer; Freund von Staubfinger
<i>Zauberzunge</i>	siehe <i>Mo</i>
<i>Zucker</i>	Diener von Mortola; Diener von Orpheus
<i>Zweifinger</i>	Räuber

11.4) Abstract

Die phantastische Literatur hat ihre Wurzeln in den Mythen, Märchen und romantischen Schauergeschichten. In der Kinder- und Jugendliteratur nimmt vor allem das sogenannte *Golden Age of Children's Literature* einen gewichtigen Stellenwert in der Tradition des phantastischen Erzählens ein, zu dem Texte wie *Peter Pan* oder *Alice im Wunderland* gezählt werden.

Es gibt eine beachtliche Ansammlung von phantastischen Literaturtheorien seit den 50er Jahren mit teils sich widersprechenden Thesen. Auf einen Nenner gebracht kann man grob die *phantastische Literatur im engeren Sinne* und *im weiteren Sinne* unterscheiden. Zu ersterem zählen phantastische Erzählungen wie Alfred Kubins *Die andere Seite*, zu letzterem alle Genres mit phantastischen Elementen, darunter Science Fiction, Fantasy und Horrorliteratur. Einig ist man sich darüber, dass ein mehrdimensionales Weltenmodell und ein nachweisbarer Riss in diesen Voraussetzungen sind. Dieser muss in der Kinder- und Jugendliteratur jedoch nicht mit Schrecken verbunden sein. Das Märchen fällt aus diesem Verbund heraus, weil es eindimensional ist und Magisches als selbstverständlich in der Welt verankert sieht.

Cornelia Funkes Tintenweltrilogie weist diese Mehrdimensionalität auf, wobei sich der erste Teil *Tintenherz* strukturell von den beiden Folgebänden *Tintenblut* und *Tintentod* unterscheidet. Die dargestellte Sekundärwelt ist dem europäischen Mittelalter nachempfunden. Ihr Figureninventar ist gekennzeichnet durch starke Eltern-Kind-Bindungen, einem Kollektiv von Protagonisten und teilweise von Märchen, Sagen und Mythen übernommenen Fabelwesen. Einen beachtlichen Stellenwert nimmt das Medium Buch in der Trilogie ein, das in seiner Herstellung, Geschichte und Sammlung beschrieben wird. Ebenso wichtig ist der Schreibprozess an sich, der immer wieder dargestellt wird und so auf die Konstruiertheit der Geschichte verweist.

11.4) Lebenslauf

1981:	02. Juni, geboren in Wien
1987 – 1991:	Volksschule in Gr. Gerungs / Niederösterreich
1991 – 1999:	Bundesgymnasium Zwettl / Niederösterreich
09. Juni 1999:	Matura
1999:	Studium (Lehramt Deutsch und Englisch) an der Universität Wien
Seit 2000:	Studium (Lehramt Deutsch und Geschichte) an der Universität Wien
Seit 2006:	Rezensentin für <i>1001 Buch</i> , Fachzeitschrift für Kinder- und Jugendliteratur des Instituts für Jugendliteratur und Leseforschung
2006 – 2010	Arbeit als Buchhändlerin (vor allem Kinder- und Jugendliteratur)
2010	Studienabschlussstipendium