

Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien
Theorie – Geschichte – Didaktik

Band 72

Judith Mohr

Zwischen Mittelerde und Tintenwelt

Zur Struktur Fantastischer Welten in der Fantasy



PETER LANG

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Zwischen Mittelelde und Tintenwelt

Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien

Theorie – Geschichte – Didaktik

Herausgegeben von Hans-Heino Ewers,
Ute Dettmar und Gabriele von Glasenapp

Band 72



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

Judith Mohr

Zwischen Mittelerte und Tintenwelt

Zur Struktur Fantastischer Welten in der Fantasy



PETER LANG

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zugl.: Göttingen, Univ., Diss., 2010

Umschlaggestaltung:

© Olaf Glöckler, Atelier Platen, Friedberg

Umschlagabbildung:

Judith Mohr

D 7

ISSN 1435-4721

ISBN 978-3-653-01636-9 (E-Book)

DOI 10.3726/978-3-653-01636-9

ISBN 978-3-631-62074-8 (Print)

© Peter Lang GmbH

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Frankfurt am Main 2012

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

www.peterlang.de

Vorwort

Die vorliegende Untersuchung wurde im Sommer 2010 von der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen als Dissertation angenommen.

Allen, die bei ihrer Konzeption, Ausarbeitung und Fertigstellung geholfen haben, sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Dem Betreuer meiner Doktorarbeit Professor Dr. Gerhard Lauer möchte ich für die stets freundliche Unterstützung und die zahlreichen Anregungen danken. Professor Dr. Simone Winko sei für die Übernahme des Zweitgutachtens gedankt. Für die Aufnahme der Arbeit in die Reihe „Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik“ und besonders für seine fachlichen Hinweise danke ich Professor Dr. Hans-Heino Ewers. Großzügig unterstützt wurde meine Arbeit mit einem Stipendium von der Graduiertenschule für Geisteswissenschaften Göttingen.

Besonders möchte ich mich bei meiner Familie bedanken, ohne die diese Arbeit niemals hätte entstehen können. Meine Eltern haben mir meine akademische Ausbildung und die Promotion ermöglicht und mich stets liebevoll ermutigt und unterstützt. Ebenso möchte ich meine Brüder und Schwägerinnen, meine Freundinnen Judith und Dorina sowie meine Schwiegereltern hervorheben, die mir zur Seite standen, sich Ideen anhörten und Tipps für weiteres Untersuchungsmaterial gaben. Meinem Mann Robert kann ich für seine fachliche und moralische Unterstützung gar nicht genug danken. Ohne ihn und seine fachlichen Hinweise, unendliche Geduld und liebevolle Fürsorge hätte diese Arbeit nie entstehen können.

Schleswig, Oktober 2011

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	11
1.1 Zielsetzung und Untersuchungsgegenstand.....	13
1.1.1 Zielsetzung	13
1.1.2 Untersuchungsgegenstand.....	13
1.2 Definitionsdiskussionen: Gattung, Genre, Fantastische Literatur	15
1.2.1 Fantastische Literatur	16
1.2.2 Genres und Fantastische Welten	21
1.2.3 Exkurs: Fantastische Welten und die ‚Possible Worlds Theory‘	28
1.3. Schematheorie und Schemaliteratur	30
1.3.1 Schema und Skript	31
1.3.2 Textverstehen	32
1.3.3 Räume und Welten.....	39
1.3.4 Textschemata und Schematexte	42
1.4 Gliederung der Dissertation	45
2. Fantastische Welten.....	49
2.1 Raum	50
2.1.1 Die Raumwelten.....	50
2.1.2 Raumschemata	60
2.2 Zeit	65
2.2.1 Die Zeitwelten.....	65
2.2.2 Zeitschemata	68
2.3 Figuren	72
2.3.1 Die Figurenwelten.....	72
2.3.2 Allgemeine Tendenzen in der Ausgestaltung von Fantastischen Figuren	151
2.3.3 Figurensets	159
2.4 Zusammenhang von Raum, Zeit und Figuren innerhalb einer Fantastischen Welt	163

2.5 Die Erklärung der Welt – Explikations-Strukturen in der Fantastischen Literatur	169
2.6 Weltenzusammenhänge	178
2.6.1 Weltentstehung.....	178
2.6.2 Weltenverbindung.....	183
2.6.3 Weltenübergänge.....	187
2.7 Sonderfälle	195
2.7.1 Indigo und Immersion – Abtauchen in eine Fantastische Welt	195
2.7.2 Buchwelten – im Inneren von Büchern	202
3. Der Einfluss von Serialität auf Fantastische Welten.....	217
3.1 Serie, Reihe, Fortsetzungsband – Begriffsbestimmungen.....	217
3.1.1 Die Fernsehserie.....	218
3.1.2 Die Fernsehreihe	218
3.1.3 Mischformen	219
3.1.4 Unendliche Serien in der Kinder- und Jugendliteratur	219
3.1.5 Spin-Off: Abspaltung neuer Serien und Bildung serieller Zusammenhänge	221
3.1.6 Mehrteiler und Fortsetzungen	224
3.1.7 Buchreihen	230
3.1.8 Mischformen	231
3.2 Fantastische Welten in serieller Literatur	231
3.2.1 Die Einführung neuer Sekundärwelten	232
3.2.2 Die Ausweitung einer bestehenden Welt.....	239
3.2.3 Die Ausdifferenzierung von bereits Etabliertem	245
3.2.4 Die Verlagerung des Fokus.....	248
3.3 Explikations-Strukturen im Seriellen Schreiben.....	249
4. Fantastische Welten im Genremix	255
4.1 Genreschemata und deren Verhältnis zueinander im Genremix	255
4.1.1 Genreschemata der Fantasy und Schauererzählung.....	256
4.1.2 Fallbeispiele	258

4.2	Weltgestaltung im Genremix	323
4.2.1	Drachen, Vampire, Zauberer und ihre Eignung für den Genremix ..	323
4.2.2	Weltentwürfe im Genremix	325
4.3	Faszination Fantastik.....	329
5.	Ausblick: Extra-empirische Literatur und literaturwissenschaftliche Wertungspraxis.....	337
6.	Schlussteil.....	343
7.	Literaturangaben.....	357
7.1	Primärliteratur	357
7.2	Sekundärliteratur	362
7.2.1	Monografien, Aufsätze, Lexikonartikel	362
7.2.2	Elektronische Sekundärquellen.....	372

1. Einleitung

„Was glaubst du, aus wie vielen Welten die Verbundenen Welten bestehen?“ „Zwölf“, sagte Christopher. [...] „Sehr gut!“, lobte ihn Flavian. „Obwohl es, genau genommen, mehr als zwölf sind, denn jede Welt ist in Wirklichkeit eine Vielzahl von Welten, die wir eine Serie nennen. [...] Alle Welten waren wahrscheinlich anfangs eine Welt. Aber irgenwann einmal, weit zurück in der Vorgeschichte, geschah etwas, das zwei einander widersprechende Ergebnisse hätte haben können. Nehmen wir an, ein Kontinent bricht auseinander. Oder aber er bricht nicht auseinander. Beides kann nicht zur gleichen Zeit in ein und derselben Welt wahr sein. So wurden aus einer Welt zwei, die getrennt nebeneinander bestanden, eine mit nur einem Kontinent, die andere mit zwei. Und so ging es immer weiter, bis es schließlich zwölf Welten waren. [...] Nehmen wir Serie sieben, das ist eine gebirgige Serie. In grauer Vorzeit muss sich die Erde dort viel häufiger aufgefaltete haben als hier in unserer Welt. Oder Serie fünf, wo das Festland aufbrach und Inseln bildete, manche größer als Frankreich. Diese sind in jeder Welt der Serie gleich, doch der Gang der Geschichte ist in jeder Welt anders. Die Geschichte ist für Unterschiede verantwortlich. Das einfachste Beispiel ist unsere eigene Serie, Zwölf. Unsere Welt, die wir Welt A nennen, ist von Magie geprägt – was für die meisten Welten das Normale ist. Aber die nächste Welt, Welt B, spaltete sich im vierzehnten Jahrhundert ab und schlug eine Entwicklung zu Wissenschaft und Technik ein. Die übernächste Welt, Welt C, spaltete sich in der Römerzeit ab und erlebte eine Aufteilung in große Reiche. Und so ging es weiter, ganze neun Mal. Üblicherweise besteht eine Serie aus neun Welten.“¹

Wie hier in dem Gespräch zwischen dem Zauberschüler Christopher und seinem Lehrer dargestellt wird, umfasst der Handlungsraum in Diana Wynne Jones' Serie *Die Welt des Chrestomanci* nicht nur eine einzelne sondern eine Vielzahl von sehr unterschiedlichen Fantastischen Welten. Die Autorin nutzt diese sehr unterschiedlich gestalteten Handlungsorte sowohl innerhalb einzelner Bände, indem die Protagonisten teilweise aus verschiedenen Welten stammen und auch teilweise verschiedene Welten besuchen, als auch auf die gesamte Serie bezogen, indem einige der Bände gänzlich in anderen Welten als dem Haupthandlungsort der Serie „Welt Zwölf A“ spielen. Der serielle Zusammenhang von *Die Welt des Chrestomanci* kommt über eine einzige Figur zu Stande, den als Chrestomanci bezeichneten Zauberer Christopher Chant. In den meisten Bänden kommt der erwachsene Christopher Chant als Nebenfigur vor, zum Teil hat er dabei nur einen einzigen kurzen Auftritt, in zwei Bänden ist er selbst als Jugendlicher einer der Protagonisten. Die Weltgestaltung an sich sowie der Wechsel in der Wahl

1 Siehe: Diana Wynne Jones: *Die Welt des Chrestomanci*. Von Irgendwo nach Fastüberall. Hamburg 2004, S. 185-187.

von Setting und Protagonisten für die einzelnen Bände der Serie besitzen ein hohes Maß an Komplexität.

An diesem Beispiel ist die Etablierung von neuen Formen in der Fantasy bzw. allgemein der Extra-empirischen Literatur abzulesen, die sich in mehrfacher Hinsicht deutlich von den klassischen Vorbildern wie John Ronald Reul Tolkiens *Der Herr der Ringe* oder Clive Staple Lewis' *Die Chroniken von Narnia* unterscheiden.

Die Faszinationskraft von Tolkiens Trilogie und anderen Fantasy-Werken liegt begründet in atemberaubenden Landschaftsdarstellungen und spannenden Handlungen, die sich keineswegs immer auf kriegerische Auseinandersetzungen beschränken. Sie entsteht aber auch durch das meist vage mittelalterliche Ambiente mit Kriegerinnen und Kriegerern in schimmernden Rüstungen, Kaufleuten, bodenständigen Handwerkern und Bauersleuten, armen Tagelöhnern und gelegentlich Magiern. Die Ordnung dieser Gesellschaften erscheint transparenter, das gesamte Leben unmittelbarer und überschaubarer als unseres, und das Abenteuer wartet direkt vor der Tür, selbst wenn man es nicht sucht.²

Zwar sind die Welten in der Fantastischen Literatur – die einzelnen Welten von Jones' *Die Welt des Chrestomanci* mit eingeschlossen – viel leichter zu verstehen und zu durchschauen als die Alltagswelt des Modell-Lesers, wie Gudrun Stenzel hier ausführt, doch ist ein mittelalterliches Ambiente an sich sicherlich nicht Erfolgsgarant. Gerade in der neueren Fantastischen Literatur sind moderne Welten wie in Jones' Serie mindestens genauso in der Lage, ein Lesepublikum anzuziehen. Stenzel hat Recht, wenn sie die Überschaubarkeit einer Fantastischen Welt als wichtiges, den Leser ansprechendes Merkmal anführt, jedoch sollte dabei immer im Bewusstsein bleiben, dass die Konzeption von Fantastischen Welten alles andere als simpel ist. Ihr liegen verschiedenste literarische Vorbilder, narrative Traditionen, literarisch umgesetzte Alltagserfahrungen sowie zuweilen auch in der Ausgestaltung von Figuren volkstümlich-mythische Überlieferungen zu Grunde. Gerade in der heterogenen Ausprägung der Extra-empirischen Literatur, wie sie heute vorliegt, wird das Genrewissen des Lesers für das Verständnis stark gefordert, denn die Fantastischen Welten sind äußerst verschieden ausgeprägt. Sie sind endlos oder begrenzt, ganz in der Nähe oder weit entfernt, vertraut oder fremd, atemberaubend schön oder hässlich und schroff, faszinierender Spielplatz oder grausames Kriegsfeld. Dennoch lassen sich in jeder Fantastischen Welt vertraute Elemente erkennen – die Welt ist für den Leser vorstellbar, denn es gibt wiederkehrende Gestaltungsmuster. Erfahrungen und das Wissen der Alltagswelt sind hinter einer fantastisch veränderten

2 Siehe: Gudrun Stenzel: Hier helfen schon mal Elfen. Neue fantastische Romane. In: Bulletin Jugend & Literatur 2/2001, S. 11-14; hier S. 11.

Form wiederzuerkennen, wodurch das Fremde doch im Kern vertraut wirkt. Der Leser kann so in die Fantasie abtauchen ohne den Boden unter den Füßen zu verlieren.

1.1 Zielsetzung und Untersuchungsgegenstand

1.1.1 Zielsetzung

Ziel meiner Arbeit ist es, die Konzeptionen der Ausgestaltung von Fantastischen Welten sowie auch die Einflüsse auf diese Ausgestaltung zu untersuchen. Mit der Fantastischen Literatur wird ein von der Literaturwissenschaft noch wenig beachtetes Forschungsfeld eröffnet, das einen weiterhin wachsenden Anteil auf dem Buchmarkt besitzt und einen großen und auch heterogenen Leserkreis erfolgreich anspricht.

Für den Untersuchungsgegenstand, die Fantastischen Welten, sollen dabei neben der Bestandsaufnahme auch Schlüsse auf sich entwickelnde Trends und mögliche weitere Entwicklungen gezogen werden. Hierbei werden sowohl auf verschiedenen Konzeptionsebenen (Raumwelten, Zeitwelten, Figurenwelten) vorliegende Gestaltungskomponenten als auch die dazugehörigen Rezeptionsprozesse betrachtet.

Dabei wird die Konzeption von Fantastischen Welten sowohl auf verschiedenen Ebenen innerhalb der Welt und in der zwischenweltlichen Beziehung als auch inhaltlich, rezeptionsseitig und narratologisch betrachtet. Darüber hinaus werden mit Serialität und Genremix zwei erfolgreiche und verbreitete Konzepte untersucht, die jeweils einen großen Einfluss auf die Weltgestaltung in der Fantastischen Literatur besitzen. So nimmt ein Genremix Einfluss auf die räumlichen, zeitweltlichen und figurativen Gestaltungsmöglichkeiten, während sich Serialität innerhalb eines bestehenden Fantastischen Weltenwurfs auf dessen weitere Ausgestaltung in den folgenden Bänden auswirkt.

Insgesamt soll so eine Bestandsaufnahme von Tendenzen der neueren Fantastischen Literatur dargelegt und dabei auch begründete Vermutungen über den Erfolg und die weitere Entwicklung der Fantastik beigesteuert werden. In Hinblick darauf bedarf die Analyse Fantastischer Welten teilweise der Einführung neuer Begrifflichkeiten.

1.1.2 Untersuchungsgegenstand

Die Fantastische Literatur zeichnet sich insgesamt durch eine hohe Variationsbreite aus. Zwar kommen besonders auch in den stark traditionellen Subgenres

wie der ‚Heroic Fantasy‘ eher variationsarme Bücher im Schatten von *Der Herr der Ringe* vor, doch daneben gibt es eine große Spanne an äußerst variationsreichen Werken, welche vor allem im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur und bei den ‚All Age‘-Titeln zu finden sind. Sie besitzen zum Teil durch ihren großen Erfolg die Aufmerksamkeit verschiedener Medien (wie Zeitung, Internet, Fernsehen und Kino) und des Marketings, so dass sie im öffentlichen Blickpunkt stehen, was wiederum zu höheren Verkaufszahlen führt. Bezeichnend ist, dass gerade auch erfolgreiche Bücher sich in der Regel durch innovative bzw. variationsreiche statt traditionelle Ausgestaltungen der Fantastischen Welten auszeichnen, wie unter anderem Joanne K. Rowlings *Harry Potter*, Cornelia Funkes Tintenwelt-Trilogie, Jasper Ffordses Thursday Next-Serie, Philip Pullmans Trilogie *His Dark Materials* und Walter Moers‘ Zamonien-Bände beweisen. Auffällig ist ebenso, dass vor allem zur Fantasy zählende Werke weit größere Aufmerksamkeit genießen, als die ebenfalls ein großes, allerdings wohl homogeneres Lesepublikum anziehenden Science-Fiction-Romane. Auch die Rate der Buchverfilmungen schlägt eindeutig zu Gunsten der Fantasy aus, dies scheint folglich der Stoff zu sein, der ein Massenpublikum anzuziehen vermag.

Aus diesen Gründen habe ich als Untersuchungsgegenstand für meine Arbeit schwerpunktmäßig neuere, in deutscher Sprache erschienene Werke der Fantasy gewählt, die größtenteils in den Bereich der Jugendliteratur und/oder ‚All Age‘-Literatur zu zählen sind. Seltener beziehe ich mich auf Kinder- oder Erwachsenenliteratur. Die Mehrzahl der behandelten Werke ist in den letzten fünfzehn Jahren im deutschsprachigen Raum zum ersten Mal erschienen und wurde meist nach wenigen Jahren zum Teil sogar mehrfach neu aufgelegt, so dass sie als Teil des Spektrums neuerer Fantastischer Literatur bezeichnet werden kann. Nur in Ausnahmen behandle ich Bücher, die vor diesem Zeitpunkt in deutscher Erstauflage vorlagen. Das umfasst zum einen Bücher, die (wie im Fall von J.R.R. Tolkiens *Der Herr der Ringe* und C.S. Lewis‘ *Die Chroniken von Narnia*) als einflussreiche, bis heute viel gelesene Klassiker gelten und zum anderen ältere Bände aus im Untersuchungszeitraum fortgesetzten Serien (wie Patricia C. Wredes *Die Zauberwald-Chroniken*). Um die in deutscher Sprache vorliegende, aktuelle Fantastische Literatur bzw. ihre Fantastischen Welten mit ihren Ausgestaltungsmöglichkeiten und Einflüssen abzubilden, beziehe ich neben Titeln deutscher Autoren vor allem auch englische und amerikanische Titel, welche den größten Anteil des fantastischen Buchmarktes stellen, in meine Arbeit ein.³ Schließlich unterliegen die Autoren den Einflüssen der auf dem Buch-

3 Nur etwa bei einzelnen Serienbänden, die bislang nicht in deutscher Übersetzung erschienen sind wie zum Beispiel Helen Dunmores Indigo bzw. Ingo, zitiere ich aus einer englischen Ausgabe.

markt verfügbaren Werken sowie den in einer globalisierten und medienorientierten Welt verfügbaren Informationen. So ist es nicht verwunderlich, dass etwa in der Figurenwelt der deutschen Autorin Cornelia Funke auch Geschöpfe der keltisch-englischen Volkserzählung auftauchen.⁴

1.2 Definitionsdiskussionen: Gattung, Genre, Fantastische Literatur

Was ist Fantastische Literatur? Dazu gibt es eine große Vielzahl an Definitionen und Meinungen. Auch wenn man nach dem Verhältnis oder den Definitionen diverser Untergruppen wie zum Beispiel Fantasy, Utopie oder Science-Fiction fragt, erhält man die verschiedensten Antworten. Selbst die Betitelung solcher Gruppen variiert. Deshalb ist es notwendig, die in dieser Arbeit verwendeten Begriffe zu erläutern und deren Wahl zu begründen.

Zur Auswahl stehen die Begriffe Gattung, Genre und Textsorte. Bernhard Rank bezeichnet die Fantastik als Genre und zählt darunter Mythos, Märchen, Sage, Legende, (Anti-)Utopie, Fantasy, Science-Fiction, Schauerroman und Fantastische Erzählung.⁵ Seiner Nomenklatur zu Folge müsste es sich dann dabei um Subgenres handeln. Wolfram Buddecke dagegen stellt Fantastik, Science-Fiction und Fantasy auf eine Stufe und bezeichnet sie als Textsorten oder Genres.⁶ Eine dritte Variante schlägt Marianne Wünsch vor: sie fasst ‚Texttyp‘ als Oberbegriff über die beiden Teilklassen ‚Gattung‘ und ‚Textsorte‘ auf.⁷ Der Grund dafür, dass in der Literaturwissenschaft keine einheitliche Unterteilung und Nomenklatur vorliegt, ist in der historischen Entwicklung der Begriffe zu finden, wie Peter Wenzel ausführt:

Solche Versuche [nach dem Vorbild der Biologie ein gestuftes System zu entwickeln] waren jedoch zum Scheitern verurteilt, weil literar. anders als biologische G.[attungen] nicht an einen genetisch fixierten, die Replizierung der Einzelform be-

4 Vgl.: Kapitel 2.3.3. Figurensets. S.159 f. ; Cornelia Funke: Tintenblut. Hamburg 2005, S. 165.

5 Vgl.: Bernhard Rank: Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Knobloch, Jörg; Stenzel, Gudrun (Hrsg.): Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur. Beiträge Jugendliteratur und Medien 58. 17. Beiheft 2006. Weinheim 2006, S. 10-25.

6 Vgl.: Wolfram Buddecke: Phantastik in Kunstmärchen und Jugendliteratur am Beispiel motivverwandter Texte. In: Lange, Günter; Steffens, Wilhelm (Hrsg.): Literarische und didaktische Aspekte der Kinder- und Jugendliteratur. Würzburg 1993, S. 51-69.

7 Vgl.: Marianne Wünsch: Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930) Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. Strukturen. München 1991, S. 11.

stimmenden Code gebunden, sondern intentional gestaltbare, sehr flexible Gebilde sind. Aufgrund ihrer Flexibilität sind literar. Gen in bes. Maße den Einflüssen der Lit., Geistes- und Sozialgeschichte unterworfen und somit historisch äußerst wandelbar. [...] Vielmehr stellen Gen offene Systeme dar, deren Charakter nur durch ein Bündel von unterschiedlichen formalen, strukturellen und thematischen Kriterien beschrieben werden kann.⁸

So bezeichnet der Begriff ‚Gattung‘ zwei sehr verschiedene Klassifikationskategorien: erstens „die drei ‚Naturformen der Poesie‘ (GOETHE) oder die Gattungs-Trias der typolog. Grund-G. Epik, Lyrik und Drama“⁹ und zweitens „‚Dichtarten‘ (GOETHE), histor. bedingte und variable Unter-G. oder Genres im einzelnen wie Ode, Hymne, Elegie, Ballade, Roman, Novelle usw.“¹⁰.

Ich werde im Folgenden den Begriff ‚Gattung‘ in erstgenannter Bedeutung verwenden, Fantastik bzw. Fantastische Literatur als Subgattung einordnen und die Teilgruppen Fantasy, Science-Fiction etc. als Genres bezeichnen.¹¹ Auf Begriffe wie ‚Textsorte‘ und ‚Texttyp‘ werde ich verzichten, da sie historisch gesehen und auch nach neueren Einordnungen eher der linguistischen Forschung zugehörig sind.¹²

1.2.1 Fantastische Literatur

Obwohl es teilweise schwer fällt, eine klare Grenze zwischen Literatur für Erwachsene und Kinder- und Jugendliteratur zu ziehen, sind die Auffassungen von Fantastik bzw. meist synonym gebraucht von Fantastischer Literatur in der Literaturwissenschaft und der Kinder- und Jugendliteraturforschung sehr verschieden. Zwar besteht dieselbe Grundauffassung vom Fantastischen als nicht rational Erklärbarem und nicht in der Realität Möglichem, es ist jedoch strittig, wie genau solche fantastischen Elemente in einem Text vorliegen müssen, um ihn der Fantastik zuzuordnen. In der Literaturwissenschaft setzte man sich besonders seit Tzvetan Todorovs Buch *Introduction à la littérature fantastique*¹³ mit Definitionen der Fantastik oder zumindest ihrer Abgrenzung gegen Märchen, Science-Fiction und Utopie auseinander. Einig war man sich nur, dass die Fantastik im Aufeinandertreffen von realer, wissenschaftlich erklärbarer Welt und

8 Siehe: Peter Wenzel: Gattung, literarische. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar 2004, S. 209.

9 Siehe: Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 2001, S. 290.

10 Siehe: ebd. S. 291.

11 Vgl.: Kapitel 1.2.2 Genres und Fantastische Welten. Grafik 1. S. 28.

12 Vgl.: von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. S. 822.

13 Vgl.: Tzvetan Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris 1970.

fantastischen Elementen entsteht, wobei letztere eine Art Riss im rationalen Weltbild provozieren. Dabei entstanden ‚maximalistische‘ und ‚minimalistische‘ Fantastik-Definitionen. Die minimalistischste Definition stammt von Tzvetan Todorov, der das reine, unvermischte Fantastische nur dann als realisiert erachtet, wenn im Text nicht aufgelöst wird, ob das übernatürlich scheinende Ereignis tatsächlich übernatürlich ist oder auch rational zu erklären wäre. Solche Texte sind extrem selten, so dass der Großteil an Texten mit fantastischen Elementen nicht dem nach Todorov ‚echten Fantastischen‘ zugeordnet werden kann, es werden folglich erheblich mehr Texte von der Definition aus- als eingeschlossen.¹⁴ Daher wurde Todorovs Vorschlag vielfach kritisiert und erweitert.¹⁵ Die französischen Literaturwissenschaftler Louis Vax, Roger Caillois und Georges Jacquemin vertreten weitergefasste Vorstellungen von der Fantastik, die sich stark ähneln und in ihren Kernaussagen sogar übereinstimmen. Alle drei unterscheiden zwischen dem Fantastischen und dem Wunderbaren, welches das Nichtreale in den Märchen bezeichnet:

Das Märchen spielt sich in einer Welt ab, in der Zauber etwas Alltägliches ist und Magie die Regel. Das Übernatürliche ist dort nicht beängstigend. Es ist nicht einmal verblüffend, weil es der Kern dieser Welt ist, ihr Gesetz, ihr Klima. [...] Die Welt des Wunderbaren ist ihrer Natur nach mit Drachen, Einhörnern und Feen bevölkert. Es gibt fortwährend Wunder und Verwandlungen, der Zauberring ist ein Gebrauchsgegenstand. Amulette, Geister, Elfen und dankbare Tiere sind an der Tagesordnung.¹⁶

Das Fantastische dagegen tritt mit der realen Welt in Kontakt und zerstört dadurch die Sicherheit eines rein logischen Weltbildes: „Im Fantastischen aber offenbart sich das Übernatürliche wie ein Riß in dem universellen Zusammenhang. [...] Es ist das Unmögliche, das unerwartet in einer Welt auftaucht, aus der das Unmögliche per definitionem verbannt worden ist“.¹⁷ Das Fantastische gibt keine Möglichkeit für einen guten Ausgang einer Erzählung, es ist unlösbar mit Angst verbunden, darin stimmen alle drei Literaturwissenschaftler überein. Die Motive der Fantastik entstammen der menschlichen Angst vor dem Unbeherrschbaren und Unerklärlichen, so auch dem Grauen vor der sonst unterdrück-

14 Vgl.: Buddecke: Phantastik in Kunstmärchen und Jugendliteratur am Beispiel motivverwandter Texte. S. 51 f.

15 So zum Beispiel von Georges Jacquemin. Vgl.: Georges Jacquemin: Über das Phantastische in der Literatur. In: Zondergeld, Rein A. (Hrsg.): Phaicon. Almanach der phantastischen Literatur. Band 2. Frankfurt a. M. 1975, S. 33-53; hier S. 35 ff. besonders 37 f.

16 Siehe: Roger Caillois: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Zondergeld, Rein A. (Hrsg.): Phaicon. Almanach der phantastischen Literatur. Band 1. Frankfurt a.M. 1974, S. 44-83; hier S. 46.

17 Siehe: ebd. S. 46.

ten menschlichen Triebnatur,¹⁸ und sie laden den Leser zum Gruseln ein. Louis Vax beschreibt die Zusammengehörigkeit von „Erfinder“ des fantastischen Elements, durch das gedankliche Ausleben von sonst unterdrückten Seiten der Persönlichkeit oder allgemein der menschlichen Natur, und sich ängstigendem Rezipienten als zwei Seiten einer Person: „Das Opfer ist der passive und sich fürchtende Aspekt, das Ungeheuer der aktive und furchterregende Aspekt desselben menschlichen Wesens“.¹⁹

Im Gegensatz zu Todorov gehören hier die Erzählungen, die das Verstörende als wahrhaft fantastisch entlarven, genauso, wenn nicht noch enger, zur Fantastik wie die Texte, die den Leser über die Ursache des Beängstigenden in der Schwebelassen. Caillois', Vax' und Jacquemins Ausführungen unterscheiden sich untereinander neben der unterschiedlichen Gliederung und Schwerpunktsetzung ihrer Ausführungen vor allem durch ihren Umgang mit der Komik. Während Jacquemin diesen Punkt gar nicht thematisiert, ordnet Caillois Texte, in denen fantastische Elemente zum Lachen reizen anstatt den Leser zu ängstigen, dem Märchenhaften bzw. Wunderbaren – wenn auch nicht den „alten Märchen“ – zu (womit indirekt auch ihr literarischer Wert herabgesetzt wird, was bei Caillois auch durch den recht häufigen Gebrauch der Abtönpartikel ‚nur‘ deutlich wird).²⁰ Dagegen widmet Vax dem Humor ein eigenes Kapitel, kommt aber nicht zu einer Zuordnung solcher Komik erzeugenden Erzählungen, sondern bleibt bei oberflächlichen und ergebnislosen Anmerkungen über die Beziehung von Lachen und Schrecken zueinander und Fallbeschreibungen.²¹

Todorovs ‚rein Fantastisches‘ als unaufgelöster Schwebestand zwischen rational Erklärbarem und Fantastischem wird später wiederum in Marianne Wünschs Definition von Fantastischer Literatur aufgegriffen. Es sei zwar möglich, dass das fantastische Geschehen, Ereignis oder das Auftreten eines Fantastischen Wesens nicht erklärt wird – sie spricht dann von „definitiver Erklärungsstruktur“ in Form einer „Nicht-Erklärung“ – aber dies sei eher ein Sonderfall, da die narrative Struktur prinzipiell als Paar ‚Phänomen, Erklärungsstruktur‘ vorliegen solle und die Nicht-Erklärung nur eine der Möglichkeiten der Erklärungsstruktur darstelle.²²

18 Wie unter anderem an Hand der Figuren Werwolf und Vampir erläutert wird. Vgl.: Louis Vax: Die Phantastik. In: Zondergeld, Rein A. (Hrsg.): Phaicon. Almanach der phantastischen Literatur. Band 1. Frankfurt a.M., S. 11-43; hier S. 31-34.

19 Siehe: ebd. S. 34.

20 Vgl.: Caillois: Das Bild des Phantastischen. S. 52 f.

21 Vgl.: Vax: Die Phantastik, S. 21-23.

22 Vgl.: Wünsch: Die fantastische Literatur, S. 65 ff., vor allem 66.

In der Kinder- und Jugendliteraturforschung wird Fantastische Literatur tendenziell offener definiert, wie hier zum Beispiel von Hans-Harry Drößiger:

Sind diese literarischen Welten in bestimmter Weise nicht mehr aus unserer Tatsachenwelt herleitbar, kann von Phantastik gesprochen werden. Genau dann nämlich, wenn mindestens eine Komponente des Gefüges aus Personen, Handlungen, Handlungsort und Handlungszeit in der vorgeführten Art und Weise nicht sein kann, auch nicht sein könnte: es besteht unter keinen logischen Voraussetzungen, determinierenden Umständen und kausalen Verknüpfungen die Möglichkeit, daß ein Element der vorgeführten Personen, Handlungen, Handlungsorte und Handlungszeiten Element der Tatsachenwelt sein könnte.²³

Dieser weitere Gebrauch des Begriffes Fantastik, der sich zugleich auf eine höhere hierarchische Ebene als zumeist in der Verwendung durch die klassische Literaturwissenschaft bezieht und thematisch-strukturelle Untergruppen bzw. Genres umfasst, ist problemlos auch auf Erwachsenenliteratur zu beziehen und in der Anwendung sehr operabel. Schließlich wäre es zu simpel, anzunehmen, dass eine vermeintlich einfache Definition allein aus diesem Grund nicht für die Anwendung taugt.

Während in der Erwachsenenliteraturforschung die Schauerliteratur den Kern oder sogar die gesamte Fantastik ausmacht und Komisch-fantastische Erzählungen gar nicht oder nur am Rande behandelt werden, dominiert in der Kinder- und Jugendliteraturforschung klar die Verbindung des Komischen oder zumindest nicht Beängstigenden mit fantastischen Elementen. Insgesamt wird hier Fantastik recht weit definiert.

Nach Lydia Frankenstein tritt auch hier zum ersten Mal der Begriff ‚Fantastische Erzählung‘ auf.²⁴ Anna Krüger fiel Anfang der 1950er Jahre auf, dass gemeinhin der Kategorie ‚Märchen‘ einige Bücher zugeordnet wurden, die sich in ihrer Struktur deutlich von den Kinder-, Haus- und Kunstmärchen unterscheiden. Sie nannte sie „fantastische Abenteuer geschichten“.²⁵ Von ihren Ausführungen angeregt, entwickelte Ruth Koch 1959 den Begriff ‚Fantastische Erzählung‘ für diese Art von Kinder- und Jugendbüchern, da ihr ‚fantastische Aben-

23 Siehe: Hans-Harry Drößiger: Zur Erzeugung von phantastischen Welten in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Feine, Angelika; Sommerfeldt, Karl-Ernst (Hrsg.): Sprache und Stil in Texten für junge Leser. Festschrift für Hans-Joachim Siebert zum 65. Geburtstag. Frankfurt a.M. 1995, S. 11-28; hier S. 13.

24 Vgl.: Lydia Frankenstein: Ausgewählte Werke der deutschsprachigen fantastischen Jugendliteratur. Genretaxonomische Versuche aus historischer Sicht. Stockholm. 1993, S. IX bzw. XXV.

25 Vgl.: Anna Krüger: Das Buch. Gefährte eurer Kinder. Bedrohte Jugend – Drohende Jugend. Stuttgart 1954, S. 21 ff.

teuergeschichten' zu sehr auf das Abenteuerliche verwies und dadurch einschränkend wirkte.²⁶

Es sind dies zumeist für Kinder geschriebene Erzählungen, die wir phantastische Erzählungen nennen wollen. Man betrachtet sie meistens als Märchen, weil sie viel Märchenhaftes enthalten. Sie haben jedoch einen anderen Charakter als diese Gattung. In jenen Erzählungen bestehen Wunderwelt und Wirklichkeit in einem oft merkwürdigen Gegensatz nebeneinander.²⁷

Der Unterschied zum Märchen liegt hier – wie auch schon bei Vax, Caillois und Jacquemin – in dem Aufeinandertreffen von Wirklichkeit und Fantastischem. Das Nichtrationale ist zwar nicht wie im Märchen natürlich, aber es löst keinen Schrecken wie in der Erwachsenenliteratur, sondern lediglich Verwunderung aus. Auch beschränkt sich die Fantastik im Kinder- und Jugendbuch nicht auf das Auftauchen von fantastischen Gegenständen, Figuren, Phänomenen und Zeitabweichungen, sondern stellt zum Teil komplette Fantastische Welten neben die wirkliche Welt (zum Beispiel Narnia aus Clive Staple Lewis' *Die Chroniken von Narnia*)²⁸ und lässt Figuren zwischen diesen Welten wechseln. Es liegt also in der Fantastischen Erzählung der Erwachsenenliteratur²⁹ und der Kinder- und Jugendliteratur ein Einbruch des Fantastischen in die Realität vor, nur mit anderen Auswirkungen, wie Gerhard Haas beschreibt:

In der einfachsten Definition phantastischer Texte steht einer realistisch gezeichneten, empirisch-alltäglich bestimmbaren Welt eine Welt des Irrational-Unerklärbaren gegenüber, in der das Außergewöhnliche geschieht. Aus dem Zusammenstoß beider Bereiche entstehen in der phantastischen Literatur für Erwachsene Schrecken, Angst, Grauen, der Schauer vor einem das Netz des alltäglichen und gesichert Erklärbaren zerreißen Geschehen; die phantastische Kinder- und Jugendliteratur dagegen münzt diese Konfrontation zweier Wirklichkeiten auch in Komik, Spiel und satirische Pointierung um.³⁰

Von den meisten Forschern sowohl der Literaturwissenschaft als auch der Kinder- und Jugendliteraturforschung werden die Begriffe ‚Fantastische Erzählung‘,

26 Vgl.: Ruth Koch: Phantastische Erzählungen für Kinder, Untersuchungen zu ihrer Wertung und zur Charakteristik ihrer Gattung. In: Studien zur Jugendliteratur. Heft 5. 1959, S. 55-84; hier S. 56.

27 Siehe: ebd. S. 55.

28 Vgl.: Clive Staple Lewis: Die Chroniken von Narnia. Gesamtausgabe. Wien 2005.

29 Dieser Begriff wird neben Ruth Koch auch von Vax und Caillois verwendet (vgl.: Vax: Die Phantastik, S. 12. und Caillois: Das Bild des Phantastischen, S. 44.) allerdings oft gleichbedeutend mit ‚Fantastischer Literatur‘ oder ‚Fantastik‘.

30 Siehe: Gerhard Haas, Göte Klingberg, Reinbert Tabbert: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur. In: Haas, Gerhard (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch. Stuttgart. 1984, S. 267-295; hier S. 269.

‚Fantastische Literatur‘ und ‚Fantastik‘ gemischt oder zumindest nicht klar zugeordnet und gegeneinander abgegrenzt. In der Terminologie der Literaturwissenschaft bezeichnet ‚Fantastische Literatur‘ sowohl eine Subgattung der Epik (Fantastische Literatur im weiteren Sinne), das Gegenteil von realistischer Literatur, als auch ein Genre (Fantastische Literatur im engeren Sinne),³¹ wobei letztere Verwendung die häufigere ist. In der Jugendliteraturforschung überwiegt die umfassendere Bezeichnung als Subgattung. Um die Benennungen für beide Sparten eindeutig zu machen, schlägt Wolfgang Biesterfeld vor die nicht-realistische Literatur ‚Extra-empirische Literatur‘ anstatt ‚Fantastische Literatur‘ zu nennen (ich werde beide Bezeichnungen synonym verwenden).³² Das Genre, mit dem sich die Literaturwissenschaft unter dem Namen ‚Fantastische Literatur‘ auseinandersetzt, wird in der Kinder- und Jugendliteraturforschung zum Teil ‚Fantastik‘³³ zum Teil, wie schon von Ruth Koch vorgeschlagen, als ‚Fantastische Erzählung‘³⁴ bezeichnet, in neueren Ansätzen ist meist von ‚Fantasy‘ die Rede,³⁵ letzteren Begriff werde ich verwenden.

1.2.2 Genres und Fantastische Welten

Einen weiteren Diskussionspunkt stellen die Genres dar, die zur Extraempirischen Literatur zu zählen sind. Ich zähle neben Fantasy auch Utopie, Science-Fiction, Fantastische Erzählung und Märchen im weiteren Sinne³⁶ dazu. Die Einbeziehung von Genres wie Science-Fiction, das nicht das unerklärlich

31 Vgl.: von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, S. 607.

32 Siehe: Wolfgang Biesterfeld: Utopie, Science Fiction, Phantastik, Fantasy und phantastische Kinder- und Jugendliteratur. Vorschläge zur Definition. In: Lange, Günter; Stefens, Wilhelm (Hrsg.): Literarische und didaktische Aspekte der Kinder- und Jugendliteratur. Würzburg. 1993, S. 71-80; hier S. 75.

33 Vgl.: Baher Elgohary: Die Phantastik in der deutschen Gegenwartsliteratur am Beispiel von Michael Endes ‚Unendlicher Geschichte‘. In: Kairoer Germanistische Studien. Band 6. Metwally, Nadia u.a. (Hrsg.). Kairo. 1991, S. 569-574; hier S. 570.

34 Vgl.: Rank: Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur. S. 13.

35 Vgl.: Hans-Heino Ewers: Fantasy – Heldendichtung unserer Zeit: Versuch einer Gattungsdifferenzierung. In: Zeitschrift für Fantastikforschung. 1. 2011, S. 5-23; hier S. 16 f.

36 Märchen im weiteren Sinne bezeichnet ursprünglich mündlich überliefertes Erzählgut (vgl.: Artikel Märchen. In: Habicht, Werner; Lange, Wolf-Dieter; Brockhaus-Redaktion (Hrsg.): Der Literatur-Brockhaus. Zweiter Band: Fu – Of. Mannheim 1988, S. 560.). Darunter fallen folglich Märchen im engeren Sinne, Sagen, Legenden, Mythen, Tierfabeln usw. Wie diese Subgenres untereinander abzugrenzen sind, werde ich im Einzelnen nicht ausführen, da das zu weit von meinem eigentlichen Untersuchungsgegenstand wegführen würde.

Wunderbare sondern vor allem das logisch Denkbare beinhaltet, führt dann allerdings zu einem erweiterten Fantastik-Begriff: Fantastische Literatur umfasst dann nicht mehr allein die Genre-Texte, die das Irrationale, Magische und Wunderbare beinhalten, sondern allgemein nicht die Realität abbilden, indem Elemente (Fähigkeiten, Wesen, Strukturen etc.) in den Texten vorkommen, die in unserer Alltagswelt nicht zu finden sind und (mindestens momentan) auch nicht denkbar sind. Zwar werden in Science-Fiction-Texten nicht real existierende technische Geräte oder Lebewesen wissenschaftlich erklärt (etwa durch eine unabhängige von unserer entwickelten Evolution), doch in der Regel sind diese Erklärungen nicht real-wissenschaftlich haltbar oder technisch realisierbar, was ihnen wiederum eine fantastische Qualität beschert. Fantastische Literatur zeichnet sich also dadurch aus, dass in den Texten eine (oder sogar mehrere) Welten präsentiert werden, die von unserer Alltagswelt bzw. von unserem Realitätsbewusstsein deutlich abweichen. Diese Abweichungen können die Bereiche Topografie, Historie, Gesellschaftsentwicklung, Lebewesen bzw. Figuren, Fähigkeiten sowie Wissenschaft und Technik betreffen. Meist werden mehrere Bereiche ins Fantastische verschoben. Gemeint ist dabei nicht, dass etwa Anthony Trollopes Serie *The Chronicles of Barsetshire* zur Fantastischen Literatur zählt, nur weil innerhalb Englands fiktive Orte und Grafschaften geschildert werden, denn diese fiktive Topografie steht als Modell für eine reale, in England vorkommende Topografie. Fantastisch ist ein Raum nur, wenn er kein Modell für die Realität ist, sondern sich bewusst von ihr absetzt. Das muss nicht durch eine grundsätzlich andere Topografie geschehen, es kann auch etwa auf Grund von Verfremdung eines real existierenden Gebäudes etc. geschehen.

Entscheidend für Fantastische Literatur ist folglich die Fantastische Welt. Maria Nikolajewa beschreibt drei Möglichkeiten der Beziehung zwischen der Fantastischen Welt (Sekundärwelt) und der realistischen Welt (Primärwelt):³⁷

Closed world will denote a self-contained secondary world without any contact with the primary world (= high fantasy). *Open world* is a secondary world that has a contact of some kind, and both primary and secondary worlds are present in the text. *Implied world* is a secondary world that does not actually appear in the text, but intrudes on the primary world in some way (= low fantasy). In a text describing a closed secondary world, the primary world exists outside the text.³⁸

37 Irmgard Nickel-Bacon nennt die Primärwelt ‚Alltagswelt‘ und die Sekundärwelt ‚Anderswelt‘. Vgl.: Irmgard Nickel-Bacon: Alltagsrandszenen. Literaturhistorische Dimensionen kinderliterarischer Fantastik. In: Knobloch, Jörg; Stenzel, Gudrun (Hrsg.): Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur. Beiträge Jugendliteratur und Medien. 58. 17. Beiheft 2006. Weinheim 2006, S. 39-51; hier S. 41 f.

38 Siehe: Maria Nikolajewa: The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children. Stockholm 1988, S. 36. Hervorhebungen von der Autorin.

Eine geschlossene Sekundärwelt hat keinerlei Verbindung zur Primärwelt, dies ist typisch für das Subgenre Fantasy mit geschlossener Sekundärwelt. Ein Beispiel ist Mittelerde aus *Der kleine Hobbit* und *Der Herr der Ringe* von John Ronald Reul Tolkien. Diese Fantastische Welt weist eine eigene Topografie, eigene Historie und diverse Fantastische Lebewesen mit zum Teil magischen Begabungen auf. Ohne Zweifel eine Sekundärwelt. Nikolajewa führt an, dass durch das Fortgehen der Elben am Ende von *Der Herr der Ringe* die Welt dem Zeitalter der Menschen entgegen gehe und „secondary world turns into primary“.³⁹ Diese Annahme entspricht weder ihrer eigenen Definition von geschlossener Sekundärwelt noch meiner Auffassung davon. Abgesehen davon, dass die Elben beileibe nicht die einzigen Fantastischen Figuren in Tolkiens Werk sind, kann sich eine Fantastische Welt mit eigener Topografie, Geschichte, Herrschaftsstrukturen etc. niemals in eine realistische Welt verwandeln.

Eine offene Sekundärwelt meint eine nicht-reale Welt, die mit der realen Welt in Kontakt steht, also zum Beispiel von dort aus betreten werden kann. Der Begriff ‚Welt‘ bezeichnet dabei nicht zwingend einen ganzen Planeten, sondern vielmehr einen bestimmten, von der realen Umwelt abgegrenzten Bereich.⁴⁰ Das kann zum Beispiel auch eine Höhle im Wald sein, in der kleine Wesen wie Irina Korschunows Wawuschels⁴¹ leben. Von implizierten Sekundärwelten kann man sprechen, wenn die Sekundärwelt nur über Personen oder Gegenstände präsent ist wie das Sams in Paul Maars *Eine Woche voller Samstage*, das mit seinen fantastischen Eigenschaften als Vertreter einer Sekundärwelt erscheint, die im Buch aber nicht näher ausgeführt wird.⁴²

Utopie

Zu den Utopien werden von den meisten Wissenschaftlern⁴³ Texte gezählt, in denen negative (Anti-Utopie/Dysutopie) oder positive (Utopie) erfundene Gesellschaften dargestellt werden. Es handelt sich um offene Sekundärwelten, die von einem Reisenden aus der Primärwelt besucht werden, oder um geschlossene Sekundärwelten, die den Vergleich zur Alltagswelt allein dem Leser überlassen.

39 Siehe: ebd. S. 39.

40 Vgl.: Bernhard Rank: Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur. S. 16 f.

41 Vgl.: Irina Korschunow: Die Wawuschels mit den grünen Haaren. München 2003.

42 Vgl.: Rank: Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur. S. 16 f. und Helmut W. Pesch: Fantasy. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Forchheim 1982, S. 35.

43 Vgl.: zum Beispiel Biesterfeld: Utopie, Science Fiction, Phantastik, Fantasy und phantastische Kinder- und Jugendliteratur. S. 75.

Die Darstellung der Gesellschaft ist dabei zentral, die Handlung steht nicht so sehr im Fokus.⁴⁴

Science-Fiction

Von Baher Elgohary wurde vorgeschlagen Science-Fiction als Unterart der Utopie zu verstehen.⁴⁵ Karl Ernst Maier sah Utopie sogar als Oberbegriff über Science-Fiction (realistische Utopie) und Fantasy (fantastische Utopie) an.⁴⁶ Diese Gliederung erscheint mir als wenig sinnvoll, wenn man bedenkt, dass bei Texten, die gemeinhin als Utopien verstanden werden, die dargestellte Gesellschaft der zentrale Aspekt des Textes ist. Dies ist bei Science-Fiction nur zum Teil und bei Fantasy meines Wissens nie der Fall, in diesen beiden Genres werden vielmehr die Abenteuer eines oder mehrerer Helden behandelt, oft auch als Ich-Findungs- oder Entwicklungsprozess. Die in der Erzählung entworfene Gesellschaft stellt meist nur den Rahmen für die Handlung des oder der Helden dar. Typisch für das Genre Science-Fiction ist dabei der Bezug zur Wissenschaft und vor allem Technik und meist auch die Einordnung in die Zukunft, es wird das (zumindest vom Ansatz her) Denkbare und (pseudo)wissenschaftlich Erklärbare, nicht das irrational Wunderbare thematisiert. Science-Fiction-Erzählungen können sowohl in geschlossenen und offenen wie in der Fantasy als auch in implizierten Sekundärwelten wie in der Fantastischen Erzählung spielen. Das wesentliche Unterscheidungsmerkmal des Genres Science-Fiction von anderen bleibt somit die starke Thematisierung von Technik und Wissenschaft.

Fantasy und Märchen (im engeren Sinne)

Oft sind die Fantastischen Welten der Fantasy an das Mittelalter angelehnt und wie im Märchen im engeren Sinne sind Magie, Fantastische Figuren wie Riesen, Drachen, Einhörner und Ähnliches etwas mehr oder weniger Alltägliches, zumindest nichts Erstaunliches. Die englischen Bezeichnungen ‚Sword and Sorcery‘ und ‚Heroic Fantasy‘ für klassisch ausgerichtete Fantasy im Stile von *Der Herr der Ringe* zeigen deutlich die enge Beziehung zwischen dem Genre Fantasy und der Abenteuerliteratur an. In den meisten Fantasy-Büchern gilt es ein Abenteuer zu bestehen, Kämpfe auszufechten und nicht selten mit Magie das Böse zu bekämpfen.⁴⁷ Fantasy ist damit eine „Heldendichtung unserer Zeit“.⁴⁸ In

44 Vgl.: Vax: Das Phantastische. S. 23 f.

45 Vgl.: Elgohary: Die Phantastik in der deutschen Gegenwartsliteratur. S. 570.

46 Vgl.: Karl Ernst Maier: Jugendliteratur. Formen, Inhalte, pädagogische Bedeutung. Bad Heilbrunn 1987, S. 147 f.

47 Vgl.: Pesch: Fantasy. S. 29 und 33 f.

ihr findet eine Verbindung von vormodernen und zeitgenössischen Elementen statt, indem in moderner Weise die Heldentaten eines Einzelnen oder einer Gruppe dargestellt werden, die das Wohl der Gemeinschaft einer Welt oder einer Nation betreffen.⁴⁹ Der Handlungskern entspricht dabei der vormodernen Thematik der Heldenepen, er wird aber perspektivisch erzählt und von modernen Figuren – das bedeutet realistisch geschilderten Figuren mit Stärken und Schwächen und dementsprechend hohem Identifikationspotential statt den entrückten vormodernen Helden – getragen oder zumindest begleitet.⁵⁰ Wie in den Märchen ist der Handlungsort oft eine (selten mehr als eine) Fantastische Welt, eine geschlossene Sekundärwelt. Es kommen aber auch zunehmend offene Sekundärwelten vor (Subgenre Fantasy mit offener Sekundärwelt), die die Modernisierung des Heldenepos auf die Weltgestaltung ausdehnen, indem die Welt der Helden einer realistisch gezeichneten Alltagswelt gegenübergestellt wird.⁵¹ Im Märchen sind die Weltgestaltung und vor allem die Figurenbesetzung weitaus stereotyper, während in Fantasy-Geschichten alle Könige, Bauernsöhne, Prinzessinnen und Hexen einen Namen und einen individuellen Charakter haben, der ihre Handlungen beeinflusst. Auch das Formelhafte und zeitlich Unbestimmte wie im Märchen findet man nicht im Genre Fantasy, wo die Autoren ihre erfunden Welten oft sehr komplex gestalten und ihnen sogar eine eigene Historie erschaffen, so dass konkrete Zeitangaben wie zum Beispiel in Tolkiens *Der Herr der Ringe* möglich sind, ebenso wie Rückblenden und Zeitsprünge.⁵²

Trotz inhaltlicher Gemeinsamkeiten lässt sich das Genre Fantasy strukturell betrachtet in zwei Subgenres unterteilen: Fantasy mit geschlossener Sekundärwelt und mit offener Sekundärwelt. In letzterem Fall treffen Realität und Fantastik aufeinander, allerdings erregt dies – anders als in der Fantastischen Erzählung, in der ebenfalls Primärwelt und Sekundärwelt vorkommen, – weder Grauen noch Komik, sondern es ergibt sich wie in der Fantasy mit geschlossener Sekundärwelt oder in Abenteuerromanen eine abenteuerliche Reise in der fremden Welt verknüpft mit einer Aufgabe, wie zum Beispiel in Clive Staple Lewis' *Die*

48 Siehe: Ewers: Fantasy. S. 5 (Titel).

49 Vgl.: ebd. S. 11.

50 Vgl.: ebd. 12 f.

51 Vgl.: ebd. S. 15 f.

52 Zur Definition von Fantasy vgl. zum Beispiel: Maren Bonacker: 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. Beiträge Jugendliteratur und Medien.* 58. 17. Beiheft 2006. Weinheim 2006, S. 64-70. und Biesterfeld: *Utopie, Science Fiction, Phantastik, Fantasy und phantastische Kinder- und Jugendliteratur.* S. 77 f.

Chroniken von Narnia oder in Michael Endes *Die unendliche Geschichte* zu finden.

Fantastische Erzählung

Die Fantastische Erzählung unterscheidet sich von der Fantasy, insbesondere von der Fantasy mit offener Sekundärwelt, durch die Art, wie die Sekundärwelt in die Handlung eingebunden ist. Stellt diese nicht einen Handlungsraum für Abenteuer und Aufgaben, sondern einen gänzlich auf Kontrast zur Realität ausgelegten Gegentwurf zu dieser dar, handelt es sich um das Genre Fantastische Erzählung. Die Art wie der Einbruch des Fantastischen in die Realität von den Figuren aber vor allem auch vom empirischen Leser aufgenommen wird, bestimmt weiterhin, in welches Subgenre der Fantastischen Erzählung der Text einzuordnen ist.

Nach Gerhard Haas und Göte Klingberg ergeben sich zwei Subgenres der Fantastischen Erzählung, wenn man Erwachsenen- und Kinder- und Jugendliteratur gemeinsam betrachtet – was ich generell befürworte, da eine klare Grenzziehung unmöglich ist und die meisten realistischen und extra-empirischen Genres und Subgenres in beiden Literaturen vorkommen: Komisch-fantastische Erzählungen und Schauererzählungen⁵³ (zumindest der Teil des Horrors bzw. der Schauerliteratur, der mit fantastischen Elementen arbeitet, wie zum Beispiel Mary W. Shelleys *Frankenstein* oder Bram Stokers *Dracula* im Gegensatz zu diversen „Kettensägenmörder-Geschichten“ o.ä., die in der Realität zumindest denkbar wären). Wobei Komisch-fantastische Erzählungen eher in den Bereich der Kinderliteratur fallen.

Abgesehen vom Inhaltlichen gibt es auch strukturelle Unterschiede zur Fantasy: Komisch-Fantastische Erzählungen und Schauererzählungen werden zu meist mit implizierten Sekundärwelten konstruiert. Im Vergleich zur gerade auch im Kinder- und Jugendbuchsektor immer mehr an Raum gewinnenden Fantasy stellen Schauererzählungen heutzutage nur noch einen geringen Anteil innerhalb der Extra-empirischen Literatur. Im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur gibt es dagegen die Tendenz, dieses Subgenre mit Komisch-fantastischen Elementen zu versetzen, wie etwa die Serie *Gespensterpark* von Marliese Arold beweist.⁵⁴

53 Oft wird vom Schauerroman gesprochen, was allerdings ungenau ist, da es kürzere Geschichten u.ä., die inhaltlich zu diesem Subgenre gehören, durch die Spezifizierung ‚Roman‘ ausschließt. Ich werde daher von ‚Schauererzählung‘ sprechen. Vgl.: Gerhard Haas, Göte Klingberg: Erscheinungsformen, Strukturen und Funktionen der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. In: Haas, Gerhard (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteratur: ein Handbuch. 3. völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 1984, S. 269-284; hier S. 269.

54 Vgl.: Marliese Arold: *Gespensterpark*. Hamburg 2002 ff.

Die Abgrenzungen der einzelnen Genres untereinander sind allerdings nicht absolut zu sehen, sie stellen mehr eine Orientierungshilfe dar. Gerade in den neueren Büchern gibt es eine Tendenz, Sekundärwelten zum Schauplatz der Handlung zu machen, die ganz und gar nicht an das Mittelalter angelehnt sind – wie Walter Moers fiktiver Kontinent Zamonien, der den Handlungsort für einige seiner Romane darstellt, zum Beispiel *Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär*⁵⁵ und *Die Stadt der träumenden Bücher*⁵⁶. Ganz gegen eine eindeutige Zuordnung zu einem Genre sträuben sich auch Jasper Ffordes Romane um seine Heldin Thursday Next, zum Beispiel *Der Fall Jane Eyre*,⁵⁷ da hier ein Genremix vorliegt. Dieser Roman spielt in einem England, das sich so deutlich von der Realität unterscheidet, dass ich den Handlungsort als Sekundärwelt einordne. Dafür spricht auch, dass unter anderem die Instabilität von Zeit und Raum als prinzipiell natürlich hingegenommen wird, ebenso die Existenz von Vampiren und Werwölfen. Man könnte das Buch also (dem Randbereich) des Genres Fantasy zuordnen, wenn nicht auch Elemente der Science-Fiction wie Waffen und technische Erfindungen und sogar der Utopie, nämlich der Entwurf einer durch und durch bibliophilen Gesellschaft, ständig präsent wären.⁵⁸ Man muss also gerade auch bei neueren Werken mit fließenden Grenzen rechnen, wobei die Einteilung in Genres im Ganzen nicht in Frage gestellt wird, da es immer noch in den meisten Fällen eindeutige Einteilungskriterien gibt wie zum Beispiel für Fantasy der Handlungskern der Weltenrettung und das Vorkommen von modernen und vor-modernen Figuren.

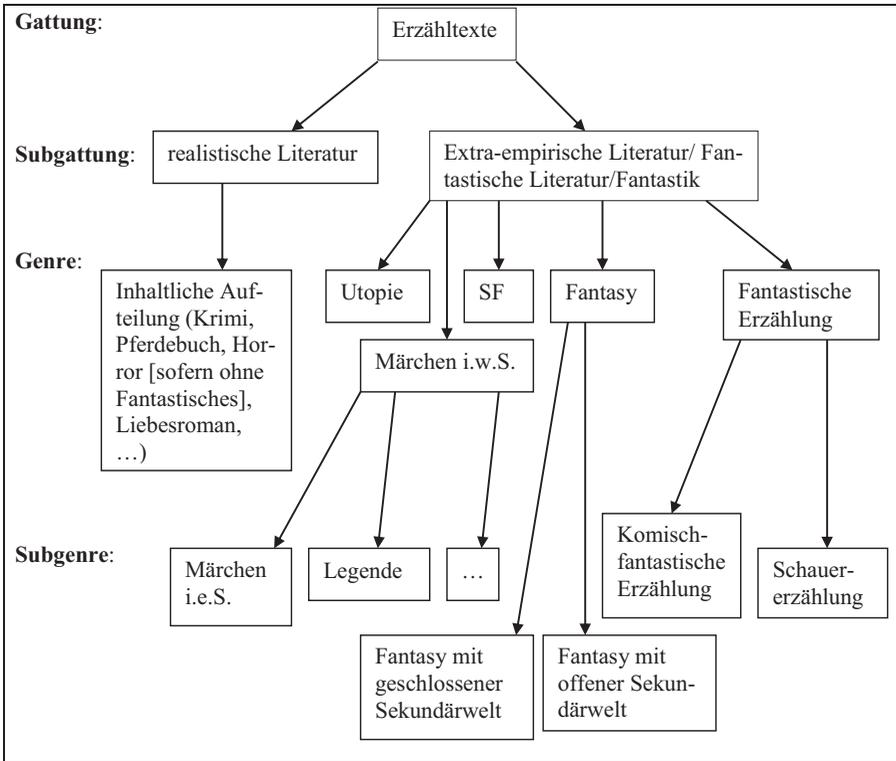
Die Untergliederung der Gattung Epik oder Erzähltexte, wie oben beschrieben und in Grafik 1 zusammengefasst, auf die ich mich in dieser Arbeit beziehen werde, berücksichtigt in erster Linie inhaltliche und daneben auch strukturelle Gesichtspunkte. Formale Kriterien wie die Aufteilung in Roman, Novelle, Kurzgeschichte etc. werden nicht berücksichtigt, weil allein inhaltliche Aspekte in dieser Arbeit behandelt werden. Die Gliederung bezieht sich gleichermaßen auf Erwachsenen- wie auf Kinder- und Jugendliteratur, da die angegebenen Definitionen auf beide zutreffen.

55 Vgl.: Walter Moers: *Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär*. Frankfurt a.M. 2001.

56 Vgl.: Walter Moers: *Die Stadt der träumenden Bücher*. München 2006.

57 Vgl.: Jasper Fford: *Der Fall Jane Eyre*. München 2004.

58 Vgl.: Kapitel 4.1.2 Fallbeispiele. Vielfachgenremix: Die Thursday Next-Serie. S. 314.



Grafik 1: Inhaltliche Unterteilung der Gattung Erzähltexte (SF = Science-Fiction)

1.2.3 Exkurs: Fantastische Welten und die ‚Possible Worlds Theory‘

Die Welten der Extra-empirischen Literatur lassen sich auch durch die ‚Possible Worlds Theory‘ beschreiben. Dabei wird davon ausgegangen, dass die fiktionalen Welten mit unserer Alltagswelt (der ‚Actual World‘)⁵⁹ über diverse Verbindungen

59 Nach Nicholas Reschers Definition ist die ‚Actual World‘ einzig unsere Alltagswelt, alle fiktionalen Welten sind mentale Konstrukte, während David Lewis die Auffassung vertritt, dass die ‚Actual World‘ vom Standpunkt des jeweiligen Sprechers aus bestimmt werden muss. Für jeden Sprecher ist seine Welt die ‚Actual World‘, auch wenn sich dieser Sprecher innerhalb einer fiktionalen Welt befindet. Vgl.: Nicholas Rescher: The Ontology of the Possible. In: Loux, Michael J. (Hrsg.): The Possible and the Actual: Readings in the Metaphysics of Modality. Ithaka 1979, S. 166-181; David Le-

dungen („accessibility relations“) verknüpft sind und als nicht aktuelle Varianten von dieser und somit als mögliche Welten („Possible Worlds“) gelten. Besteht diese Verbindung zur ‚Actual World‘ nicht, handelt es sich um ‚Impossible Worlds‘. Als Hauptverbindung zwischen ‚Actual World‘ und ‚Possible World‘ gelten logische Gesetzmäßigkeiten. Das impliziert auch physikalische Gesetze und Materialkausalität. Darüber hinaus nennt Marie-Laure Ryan eine Reihe von weiteren ‚accessibility relations‘: Sofern in einer fiktionalen Welt geläufige Geografie oder Geschichte, reale Lebewesen, der jeweilige reale Technikstand, reale Personen vorkommen und sie ohne Zeitreise etc. erreicht werden kann, besteht ein Zusammenhang zur ‚Actual World‘ und es handelt sich folglich um eine ‚Possible World‘:

A world can be declared accessible from AW [Actual World] if it presents a common geography or history; if it is populated by the same natural species; if it is in the same stage of technological progress; if its human inventory includes the population of AW; if it may be reached without time travel, etc.⁶⁰

Es ergibt sich die Frage, welche dieser Verbindungen zutreffen müssen, damit noch von einer ‚Possible World‘ gesprochen werden kann, oder welche Verbindungen nicht zutreffen dürfen, damit es sich um eine ‚Impossible World‘ handelt. Ryan geht davon aus, dass Fantastische Welten ‚Impossible Worlds‘ sind: „Narrative worlds can be classified as realistic or fantastic, depending on whether or not the events they relate could physically occur in the real world“⁶¹. Eine fiktionale Welt, in der auf Grund einer im Vergleich zur ‚Actual World‘ alternativen Evolution und nicht durch Zauberei (welche per se gegen physikalische Gesetzmäßigkeiten verstößt) blaue Rüsseltiere mit sechs Beinen vorkommen, gelte somit als ‚Possible World‘. Fantastische Welten etwa der Fantasy, des Märchens und der Fantastischen Erzählung stehen durch die Verletzung von physikalischen Gesetzen sowie durch die Verletzung weiterer Kriterien (z.B. dem Vorkommen der geläufigen Geschichte, von realen Lebewesen und Personen) nicht in Zusammenhang mit der ‚Actual World‘ und sind damit ‚Impossible Worlds‘.⁶²

Schwieriger wird es etwa beim Genre Science-Fiction. Ryan und Peter Stockwell zählen Science-Fiction-Welten zu den ‚Possible Worlds‘, da sie

wis: Counterfactuals (Excerpt). In: Loux, Michael J. (Hrsg.): The Possible and the Actual: Readings in the Metaphysics of Modality. Ithaca 1979, S.182-189. Ich folge in der Verwendung des Begriffes Rescher.

60 Siehe: Marie-Laure Ryan: Possible-worlds theory. Site verfügbar über: <http://users.frii.com/mlryan/pws.htm> Site besucht am 01.02.2010.

61 Siehe: ebd.

62 Vgl.: Peter Stockwell: The poetics of science fiction. Harlow u.a. 2000, S. 140.

„unlikely but relatively possible“⁶³ sind, indem sie den technischen Fortschritt wissenschaftlich erklären.⁶⁴ Allerdings trifft dies längst nicht auf alle Werke der Science-Fiction zu: meist beruhen die technisch-wissenschaftlichen Erklärungen, die in der Science-Fiction für die Technologie geliefert werden, nur zum Teil auf realen technischen Möglichkeiten und physikalischen Gesetzen, zum anderen Teil kommen realweltlich unmögliche Komponenten hinzu. Manche Elemente wie das Fliegen mit Überlichtgeschwindigkeit, die Telepathie, das Beamen und die Zeitreisen sind gänzlich fantastisch.⁶⁵ Somit gehört ein Großteil der diesem Genre zugehörigen Textwelten den ‚Impossible Worlds‘ an und das Genre an sich wird zum Grenzfall.

Weitestgehend entsprechen die Sekundärwelten der Fantastikforschung den ‚Impossible Worlds‘ der ‚Possible Worlds Theory‘. Allerdings fallen Welten, die in der Vergangenheit eine andere Entwicklung als die Alltagswelt/ ‚Actual World‘ genommen haben (und nun zum Beispiel blaue, sechsbeinige Rüsseltiere beheimaten), in der ‚Possible Worlds Theory‘ unter die ‚Possible Worlds‘, während sie nach meiner Auffassung Fantastische Welten sind. Die Primärwelten sind auch nicht deckungsgleich mit den ‚Possible Worlds‘, obwohl sie die realistische Welt/ ‚Actual World‘ nachahmen. So kommen in implizierten Sekundärwelten zum Beispiel zauberkundige Wesen vor, was gegen die Gesetze der Physik verstößt und somit zur Einordnung als ‚Impossible World‘ führen müsste. Dennoch kann man festhalten, dass ‚Impossible Worlds‘ typisch für die Extraempirische Literatur sind.

1.3. Schematheorie und Schemaliteratur

Das Verstehen von Texten, auch solchen der Fantastischen Literatur, wird wesentlich durch das ermöglicht, was die Psychologie Schema und Skript nennt. Gerade auch spezifische literarische Schemata, die Genreschemata, ermöglichen das Verstehen von solchermaßen heterogen ausgeprägten Texten wie denen der Extraempirischen Literatur, indem etwa Leser durch die Kombination von Genremerkmalen in einem Text neue Bedeutungen generieren können – sofern sie über die entsprechenden Schemata verfügen. Die Schematheorie soll dazu dienen, begründete Vermutungen über autoren- und leserseitig ablaufende Prozesse

63 Siehe: ebd.

64 Vgl.: Marie-Laure Ryan: Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory. Indiana 1991, S. 34, 36 f.

65 Vgl.: Science-Fiction Definition. Site verfügbar über: <http://www.readwritethink.org/files/resources/lesson-docs/927-SciFiDefinition.pdf> Site besucht am 03.02.2010. Und Stockwell: The poetics of science fiction. S. 3.

bei der Texterstellung bzw. Textverarbeitung anzustellen und somit die Gesetzmäßigkeiten in der Gestaltung von Fantastischen Welten zu erklären. Auch sind mit der Schematheorie Gründe für die Beliebtheit von Fantastik zu suchen. Im Folgenden erläutere ich die für meine Arbeit wesentlichen Grundbegriffe.

1.3.1 Schema und Skript

Die Begriffe Schema und Skript kommen ursprünglich aus der psychologischen Wissens- und Gedächtnisforschung. Schemata sind Konzeptualisierungen von Speicherstrukturen im Gehirn, mit deren Hilfe neue Informationen verarbeitet und aufgenommen werden. Schemata sind (bis auf einige wenige, wahrscheinlich angeborene emotionale Schemata)⁶⁶ variierbar, modifizierbar und erlernbar, ja sie müssen sogar erlernt werden und sind deshalb individuell und kulturell bedingt.⁶⁷

Als Begründer der Schematheorie, wie sie heute verstanden wird, gilt Frederic Bartlett, der 1932 in seinem Werk *Remembering* empirisch die Erinnerungsfähigkeit von Geschichten und die kulturelle Determiniertheit von Schemata untersuchte.⁶⁸ Vor allem in der zweiten Hälfte der 1970er und der ersten Hälfte der 1980er Jahre wurde intensiv über Schematheorie diskutiert und geforscht, weil sich bis dahin die psychologischen Rahmentheorien im anglo-amerikanischen Raum so geändert hatten, dass Bartletts Theorie mit ihnen kompatibel wurden.⁶⁹

Zum Teil werden die Begriffe Schema, Skript und Frame synonym gebraucht, doch meistens wird Schema als Oberbegriff verwendet und Skript und

66 Vgl.: Dieter Ulich: Kapitel 5. Entstehung von Emotionen: Aktualgenese. In: Ulich, Dieter; Mayring, Philipp: *Psychologie der Emotionen*. Stuttgart 1992, S. 73-102; hier S. 95.

67 Vgl.: Peter Dixon, Marisa Bortolussi: Prolegomena for a Science of Psychonarratology. In: van Peer, Willie; Chatman, Seymour (Hrsg.): *New Perspectives on Narrative Perspective*. New York 2001, S. 275-287; hier S. 261.

68 Vgl.: Frederic C. Bartlett: *Remembering. A study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge 1932. Und Richard C. Anderson, P. David Pearson: *A Schematic Theoretic View of Basic Processes in Reading Comprehension*. In: Pearson, P. David (Hrsg.): *Handbook of Reading Research*. New York, London 1984, S. 256.

69 Brewer und Nakamura erklären die auffällige zeitliche Lücke zwischen Bartletts Werk und dem Beginn der Forschungsdiskussion mit der Inkompatibilität von Bartletts Ansatz und den grundsätzlichen theoretischen Konzepten der psychologischen Forschung in England und den Vereinigten Staaten (stimulus-response psychology). Bartletts Theorie entsprach weit mehr der kontinentalen Auffassung zur Funktion von Verarbeitungs- und Gedächtnisprozessen (information processing psychology). Vgl.: William F. Brewer, Glenn V. Nakamura: *The Nature and Functions of Schemas*. In: Wyer Jr., Robert S.; Srull, Thomas K. (Hrsg.): *Handbook of Social Cognition*. Volume 1. Hillsdale, London 1984, S. 119-160; hier S. 126-129.

Frame als bestimmte Arten von Schemata angesehen. Ein Frame ist „a schema that contains knowledge about the structure of a familiar event, for example the knowledge a person possesses about the structure of a short story“,⁷⁰ während ein Skript etwas Ähnliches bezeichnet, nur detaillierter die einzelnen Vorgänge und beteiligten Personenrollen (wie im oft zitierten Restaurant-Skript zum Beispiel Kellner, Koch, Gast) in einem typischen Verlauf einer Handlungssequenz bzw. Ereignisreihe mental repräsentiert.⁷¹ Um beim Beispiel des Restaurantbesuchs zu bleiben, beinhaltet der zugehörige Skript Platzsuche bzw. Platzanweisung durch einen Kellner, Ausgabe der Speisekarte durch einen Kellner, Auswahl des Gewünschten durch den Gast, Annahme der Bestellung durch den Kellner und so weiter. Jedes Skript enthält Leerstellen bzw. Variablen, die Slots genannt werden. In einer konkreten Anwendung eines Skripts werden zumindest die wichtigsten Slots ausgefüllt.⁷² Ein Slot im Restaurant-Skript wäre zum Beispiel die Art des Restaurants: preiswert oder gehobene Klasse, italienisches, chinesisches, französisches, griechisches oder sonstiges Speisenangebot. Die Realisierung einer dieser Werte in einem konkreten Fall beeinflusst wiederum die Ausfüllung weiterer Slots: im Sterne-Restaurant erwartet man tendenziell mehrere Gänge, in einem Chinesischen Restaurant wird kaum Wein zum Essen serviert usw.

1.3.2 Textverstehen

Schemata werden nicht nur im alltäglichen Leben gebraucht um Wahrnehmungen und Informationen zu verarbeiten, zu lernen, sich zu erinnern, Probleme zu lösen und Zusammenhänge herzustellen,⁷³ sondern auch um Texte zu verstehen. Texte bestehen im Prinzip nur aus einem Gerüst, sie beinhalten viele „Unbestimmtheitsstellen“, die der Leser durch Schlussfolgerungen mit Hilfe seines Vorwissens, also seiner Schemata im Kopf, ausfüllen muss. Roman Ingarden beschreibt dies so:

70 Siehe: Joseph W. Alba, Lynn Hasher: Is Memory Schematic? In: Psychological Bulletin 93 (1983), Nr. 2, S. 203-231; hier S. 203 f.

71 Vgl.: ebd.; Ralph Müller: Artikel: Script-Theorie. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Band 3: P-Z. Berlin, New York 2003, S. 414-416.

72 Vgl.: Peter Bednorz, Martin Schuster: Einführung in die Lernpsychologie. München, Basel 2002, S. 153. Und Matias Martinez, Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München 1999, S. 150.

73 Vgl.: Claudia Riehl: Artikel: Schema und Schematheorie. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie. Stuttgart, Weimar 2004, S. 594-595.

Das Vorhandensein der Unbestimmtheitsstellen ist nicht zufällig, etwa die Folge eines Kompositionsfehlers. Es ist für jedes literarische Werk notwendig. Es ist nämlich nicht möglich, mit Hilfe einer endlichen Zahl Wörter, bzw. Sätze, auf eindeutige und erschöpfende Weise die unendliche Mannigfaltigkeit der Bestimmtheiten der individuellen, im Werk dargestellten Gegenstände festzulegen; immer müssen irgendwelche Bestimmtheiten fehlen.⁷⁴

In einem literarischen Text könnte man zum Beispiel folgenden Satz lesen: Später im Restaurant beschwerte er sich bei der Kellnerin über die Auswahl der Karte. Da der Leser durch die Wörter „Restaurant“ und „Kellnerin“ sein Restaurant-Skript aktivieren kann, wird er zum Einen schlussfolgern, dass es sich bei der erwähnten Karte weder um eine Ansichts- noch um eine Landkarte sondern vielmehr um eine Speisekarte handeln wird, und zum Anderen wird er annehmen, dass die Fokalfigur „er“ das Restaurant betreten, sich einen Platz zuweisen lassen, sich gesetzt und von der Kellnerin eine Speisekarte ausgehändigt bekommen hat. Sofern im Text keine diesem Skript widersprechenden Informationen geliefert werden, wird der Leser die Schlussfolgerung ziehen, dass die typische Handlungsfolge eines Restaurantbesuchs, eben der Restaurant-Skript, so abgelaufen sein muss, da Texte um verständlich zu sein auf normale Konzepte, Abläufe, Objekte und Personen rekurren.⁷⁵ Was der Leser im genannten Beispiel für einen einzigen Satz macht, muss er natürlich für sämtliche Aspekte des gesamten Textes tun. Er muss nicht nur wenig detailliert beschriebene Handlungen ergänzen, sondern auch Schemata für Personen, Gefühle und einzelne Räume, ja für die ganze fiktionale Welt aktivieren: „Readers construct a fictional story-world in their minds when they are attempting to understand a story“.⁷⁶

Wie zum Beispiel die Existenz von Genreschemata beweist, können Schemata künstlich geschaffen und ohne direkten Bezug zum alltäglichen Leben gelernt werden.⁷⁷ Das Erfahrungswissen, das der Leser benutzt um beim Verstehen eines Textes Schlussfolgerungen zu ziehen und Slots zu füllen, muss demnach nicht aus dem wirklichen Leben stammen, sondern kann auch durch vorher Gelesenes gesammelt worden sein.

74 Siehe: Roman Ingarden: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen 1968, S. 50.

75 Vgl.: John B. Black: Understanding and Remembering Stories. In: Anderson, John R.; Kosslyn, Stephen M. (Hrsg.): *Tutorials in Learning and Memory*. San Francisco, New York 1984, S. 235-255; hier S. 236.

76 Siehe: ebd, S. 238.

77 Vgl.: Perry W. Thorndyke: Applications of Schema Theory in Cognitive Research. In: Anderson, John R.; Kosslyn, Stephen M. (Hrsg.): *Tutorials in Learning and Memory*. San Francisco, New York 1984, S. 167-191; hier S. 185.

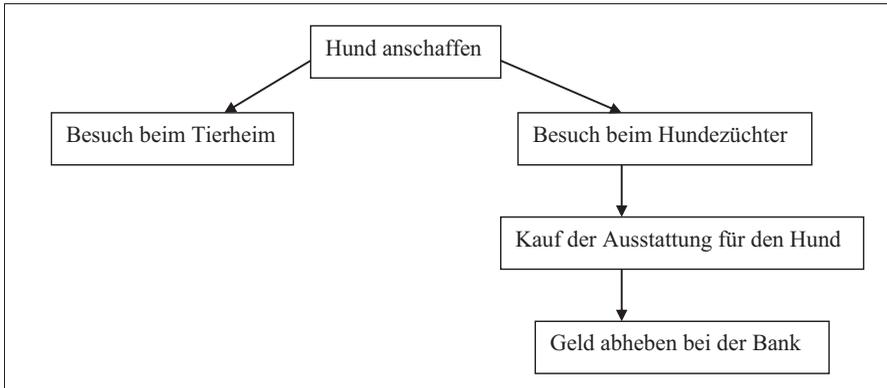
Wie hier schon deutlich wird, sind Schemata keine klar abgegrenzten, einheitlichen mentalen Konstrukte. William F. Brewer und Glenn V. Nakamura betonen, dass es für die verschiedenen kognitiven Aufgaben, für die die Forschung Schemata nachgewiesen hat, kein alleiniges, greifbares Modell geben kann: „Schemas are modular – different cognitive domains have schemas with different structural characteristics“.⁷⁸ Außerdem ist es zwar unbestritten, dass Schemata existieren, doch die neuere Forschung betont immer wieder die Individualität von Schemata und damit auch den individuellen Anteil am Textverstehen.⁷⁹ Dennoch bleibt die Übereinstimmung vieler Alltags- und auch Literaturschemata von Menschen des westlichen Kulturkreises wohl Konsens, so dass bei der Betrachtung von Literatur außerhalb von Ebenen der persönlichen Aufmerksamkeit, Identifikation oder (moralischen) Bewertung allgemeine Aussagen gemacht werden können. Trotz der gewissen Vagheit, die der Schematheorie deshalb anhaftet, gibt es einige Erkenntnisse über die Funktion von Schemata in bestimmten Kontexten.

Schemata ermöglichen vor allem Gelesenes nicht als Einzelinformation aufzunehmen, sondern zu größeren Verstehensprozessen zusammenzufassen, indem einzelne Informationen innerhalb des Gesamtzusammenhanges geordnet und hierarchisiert werden, so dass die Behaltensleistung erhöht wird. In der Forschung wurde deshalb vor allem der Zusammenhang von Schemaaktivierung und Behaltensleistung zum Zweck der Erkenntnisgewinnung über die genaue Struktur und Funktionsweise von kognitiven Schemata untersucht. In der Regel wurden die empirischen Untersuchungen an Hand von literarischen oder nicht-fiktionalen Texten vorgenommen, um die Ergebnisse kalkulierbar zu machen. Dazu wurden während des Lesens, direkt im Anschluss daran und/oder nach zum Teil monatelangen Zeiträumen Fragen gestellt bzw. eine Wiedergabe des Gelesenen erbeten. Dabei konnte herausgefunden werden, dass eine übergeordnete Thematik, die einzelne Episoden eines Textes verbindet, die

78 Siehe: Brewer, Nakamura: *The Nature and Functions of Schemas*, S. 141. Vgl.: ebd. S. 137.

79 Vgl.: Jerry W. Webster: *Effects of Ninth Graders' Culture-Specific Schemata on Responses to Multicultural Literature*. In: *The Journal of Educational Research*. 95 (2001), Nr. 1, S. 12-25; hier S. 21; und Uffe Seilmann: *Readers Entering a Fictional World*. In: *SPIEL. Siegener Periodicum zur internationalen empirischen Literaturwissenschaft*. 9 (1990), S. 323-342; hier S. 327 f. und 339; und Philip Lewin: *Affective Schemas in the Appropriation of Narrative Texts*. In: *Metaphor and Symbolic Activity*. 7 (1992), Nr.1, S. 11-34; hier S. 20; und János László, Steen F. Larsen: *Cultural and Text Variables in Processing Personal Experiences while Reading Literature*. In: *Empirical Studies of the Arts*. 9 (1991), Nr. 1, S. 23-34; hier S. 24.

Behaltensleistung positiv beeinflusst.⁸⁰ Außerdem werden die Episoden umso besser erinnert, desto höher sie in der Hierarchie das Ziel eines Textes betreffend stehen.⁸¹ Ist es also zum Beispiel das erklärte Ziel in einem Text sich einen Hund anzuschaffen, werden Episoden wie der Besuch im Tierheim oder die Entscheidung für einen Welpen vom Züchter wahrscheinlich besser erinnert, als der Anruf bei der Gemeinde zur Information über Hundesteuer oder der Kauf eines Hundekörbchens, ganz zu schweigen vom Geldabheben für jenen Einkauf.



Grafik 2: Beispiel für die Hierarchie von Episoden. Die Pfeile zeigen in Richtung der Episode, die die Voraussetzung für die jeweils höher stehende darstellt.

Oder um es mit Joseph W. Alba und Lynn Hasher zu sagen:

Schema theories have proposed three conditions that determine whether or not a particular piece of information will be selected for encoding: (a) the existence of a relevant schema, (b) the activation of that schema, and (c) the importance of the incoming information with respect to the schema.⁸²

Der letzte Punkt bezieht sich auf die oben beschriebene Episodenhierarchie. Dass die Existenz eines Schemas oder besser noch mehrerer Schemata für einen bestimmten Themenbereich die Speicherung von neuen Informationen entschieden verbessert, lässt sich gut an den hohen Leistungen von Experten eines Gebietes im Gegensatz zu Laien erkennen. Neue Informationen können viel leichter an passender Stelle eingegliedert werden und auch die Problemlösefähigkeit

80 Vgl.: ebd. S. 250.

81 Vgl.: ebd. S. 248.

82 Siehe: Alba, Hasher: Is Memory Schematic? S. 205.

ist höher, da Experten über einen Fundus an schematischen Strategien verfügen.⁸³

Der mittlere Punkt schließlich wird durch ein Experiment bestätigt, bei welchem ein Text ausgeteilt wurde, der so vage formuliert war, dass es den Versuchspersonen sehr schwer fiel, ihn zu reproduzieren. Gab man den Lesern vor dem Lesen den Titel an, der die vage beschriebenen Tätigkeiten und Vorgänge unter ein bestimmtes Thema stellte, waren sie in der Lage das passende Schema zu aktivieren und mit dessen Hilfe die Slots zu füllen bzw. in diesem Fall zu konkretisieren, so dass der Text nun kohärent und sinnhaftig wurde.⁸⁴

Um das passende Schema für gänzlich neue Informationen zu aktivieren, hilft es nach Bonnie B. Armbruster den Lesern, wenn Analogien oder Vergleiche angestellt werden, was oftmals in Schulbuchtexten der Fall ist.⁸⁵ Aber auch in literarischen Texten findet man zum Beispiel bei Beschreibungen von fantastischen Gerätschaften Vergleiche mit allseits bekannten Dingen, so dass der Leser die Möglichkeit erhält, sich eine bildhafte Vorstellung zu machen. Ein Beispiel:

„Unten ist oben und oben ist unten. So sind die Gezeitengondeln nun einmal.“ Catalina konnte nichts anderes tun, als den Boden anzustarren, auf dem sie kniete. Er sah aus wie aus Holz, atmete aber, als sei er aus Fleisch und Blut. Das Ding war geformt wie eine schlanke Gondel, mit einem geschwungenen Bug und einem verschnörkelten Heck, das Ähnlichkeiten mit einem riesigen bunten Fischschwanz hatte. Ein wenig schaukelte es, während es sich vorwärtsbewegte. [...] Die Gezeitengondel fuhr auf einem breiten unterirdischen Fluss, doch das, auf das Catalina blickte, war nicht die Wasseroberfläche, sondern gewissermaßen die *Unterseite* der Wasseroberfläche. Die Gezeitengondel fuhr *verkehrt* herum auf dem Kanal.⁸⁶

Weiterhin zeigen diese Untersuchungen, dass zum Textverständnis top-down- und bottom-up-Prozesse maßgeblich gehören. Top-down indem das aktivierte

83 Vgl.: Bednorz, Schuster: Einführung in die Lernpsychologie, S. 155. Und Perry W. Thorndyke: Applications of Schema Theory in Cognitive Research. In: John R. Anderson, Stephen M. Kosslyn (Hrsg.): Tutorials in Learning and Memory. San Francisco, New York 1984, S. 167-191; hier S. 186 f. und vgl.: Brewer, Nakamura: The Nature and Functions of Schemas. S. 143.

84 Der angesprochene Text wurde mit dem Titel „Washing Clothes“ versehen, so dass unbestimmte Formulierungen wie: „Then they can be put into their appropriate places.“ vom Leser aufgelöst werden können in: Die gewaschenen und getrockneten Kleidungsstücke können dann an ihre angestammten Plätze im Schrank gelegt werden. Siehe: Anderson, Pearson: A Schema-Theoretic View of Basic Processes in Reading Comprehension. S. 270 f.

85 Vgl.: Bonnie B. Armbruster: Schema Theory and the Design of Content-Area Textbooks. In: Educational Psychologist. 21 (1986), Nr. 4, S. 253-267; hier S. 259.

86 Siehe: Christoph Marzi: Malfuria. Würzburg 2007, S. 288.

Schema die Erwartungshaltung des Lesers an den Text und die Ausfüllung der nicht im Text realisierten Slots bestimmt. Bottom-up wenn Informationen aus dem Text ein Schema aktivieren und neue Informationen auf ein (bereits aktiviertes) Schema zurückwirken und dieses modifizieren. Viele Witze basieren auf diesem Prinzip. Ein Schema wird aktiviert, aber die Erwartungen des Lesers (top-down) werden durch weitere Informationen des Textes (bottom-up) gebrochen, indem das zuerst aktivierte Schema durch ein anderes ersetzt wird.⁸⁷ Ein Beispiel: „Steht ein Pilz/s im Wald, kommt ein Hase trinkt’s aus.“ Da sich die Wörter Pilz und Pils lautlich nur minimal unterscheiden, aktiviert der Hörer angeregt durch „Wald“ das „Pilz“-Schema, welches auch mit „Hase“ in Einklang zu bringen ist, Pilze und Hasen kommen nach mehrheitlicher Meinung üblicherweise im Wald vor. Sobald der Hörer aber „trinkt’s aus“ hört, muss er – um Sinnhaltigkeit zu erhalten – das „Pilz“-Schema durch das „Pils“-Schema ersetzen, Pilze sind schließlich nicht trinkbar, ein Pils jedoch könnte im Wald stehen.

Brewer und Nakamura bezeichnen die Veränderung von Schemata als einen der basalen Prozesse beim Verarbeiten von Texten.⁸⁸ Ich vermute, dass dieser Prozess sogar einer der Gründe ist, warum Spannung und Neugier beim Lesen entstehen und es eine so große Begeisterung für Fantastische Literatur gibt, welche davon lebt, dass unsere Alltagsschemata verändert werden – wie noch zu zeigen sein wird.⁸⁹ Neugier auf der Leserseite kann nur entstehen, wenn Vertrautes und Neues sich die Waage halten, denn zu viel Unbekanntes verhindert das Verstehen und schreckt deshalb ab, nur Vertrautes weckt keine Neugier.⁹⁰ Für die Genreschemataforschung haben dies auch Gary M. Olson, Robert L. Mack und Susan A. Duffy beschrieben: „But the newness must be blended with familiar elements. A text works by building the new upon the foundation of the old. Later we will demonstrate the importance of these general principles for the comprehension of simple texts“.⁹¹

Einen genaueren Blick auf das Funktionieren einer solchen Veränderung bzw. Anpassung eines Schemas werfen u.a. Richard C. Anderson und P. David Pearson. Sie vertreten die Annahme, dass Schemata verschiedene Spezifitätsstufen besitzen und eine durch neue, nicht kongruente Informationen initiierte Modifikation eines Schemas bei der ausdifferenziertesten Stufe beginnt und sich

87 Vgl.: Müller: Artikel: Script-Theorie. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. S. 415 f.

88 Vgl.: Brewer, Nakamura: The Nature and Functions of Schemas. S. 141.

89 Vgl.: Kapitel 4.3. Faszination Fantastik. S. 329-336.

90 Vgl.: Gerd Mietzel: Psychologie in Unterricht und Erziehung: Einführung in die pädagogische Psychologie für Pädagogen und Psychologen. Göttingen 1993, S. 250.

91 Siehe: Gary M. Olson, Robert L. Mack, Susan A. Duffy: Cognitive Aspects of Genre. In: Poetics. 10 (1981), S. 283-315; hier S. 289.