Die Macht der Sprache. Postmoderne Sprachspiele in Cornelia Funkes Tintenwelt-Trilogie

Ćuk, Matea

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:846398

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Image not found or type unknown

Repository / Repozitorij:

University of Zadar Institutional Repository

zir.nsk.hr

Image not found or type unknown

Sveučilište u Zadru

Odjel za germanistiku
Diplomski sveučilišni studij njemačkog jezika i književnosti; smjer: nastavnički (dvopredmetni)

Matea Ćuk

Die Macht der Sprache. Postmoderne Sprachspiele in Cornelia Funkes Tintenwelt-Trilogie

Diplomski rad

Zadar, 2019.

Sveučilište u Zadru

Odjel za germanistiku

Diplomski sveučilišni studij njemačkog jezika i književnosti; smjer: nastavnički (dvopredmetni)

Die Macht der Sprache. Postmoderne Sprachspiele in Cornelia Funkes Tintenwelt-Trilogie

Diplomski rad

Student/ica:

Matea Ćuk

Mentor/ica:

Prof. dr. sc. Slavija Kabić

Zadar, 2019.

Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Matea Ćuk,** ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Die Macht der Sprache. Postmoderne Sprachspiele in Cornelia Funkes Tintenwelt-Trilogie** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 11. srpnja 2019.

Inhalt

1. Einleitung 1
2. Moderne Kinder- und Jugendliteratur 3
2.1. Der moderne Kinderroman 6
2.2. Der moderne phantastische Kinderroman 6
2.3. Kurze Geschichte der modernen phantastischen Literatur 8
3. Postmodernismus 13
3.1. Änderungen in der Literatur 14
3.2. Postmoderne Denkweise 14
3.3. Welt als Text 15
3.4. Der Tod des Autors 16
3.5. Der postmoderne Text 17
4. Cornelia Funke: Leben und Werk 19
5. Merkmale der Tintenwelt-Trilogie 21
5.1. Crossover - Literatur 23
5.2. *Tintenherz* (2003) 25
5.3. *Tintenblut* (2005) 26
5.4. *Tintentod* (2007) 27
6. Postmoderne Sprachspiele in der Tintenwelt-Trilogie 29
6.1. Intertextualität 29
6.1.1. Funktionen der Intertextualität 30
6.2. Metafiktion 32
6.2.1. Wirklichkeit – Fiktion – Überschreitungen 34
7. Macht der Worte: Lesen und Schreiben 37
7.1. *Tintenherz* 37
7.1.1. Macht des Vorlesens: Mo, die Zauberzunge 38
7.1.2. Meggie 39
7.1.3. Fenoglio, der Autor 40
7.2. *Tintenblut* 42
7.2.1. Meggie, die Vorleserin 42
7.2.2. Mo auf dem Weg zum Eichelhäher 44
7.2.3. Fenoglio, der Tintenweber 46
7.3. *Tintentod* 50
7.3.1. Orpheus 50
7.3.2. Fenoglio, der Weber ohne Tinte 54

7.3.3. Mo zwischen Eichelhäher und Buchbinder 58
7.3.4. Meggie 61
7.4. Leser – Autor – Text in Betrachtung 62
7.5. Welt als Text – Text als Welt in der Tintenwelt-Trilogie 64
7.5.1. Die Effekte der Namengebung 64
7.5.2. Die mächtigen Worte 66
7.5.3. Gibt es einen Ausweg aus der Sprache? 68
7.5.4. Text als Gewebe der Zitate 69
8. Die Auswirkungen auf den Leser 72
9. Schlussfolgerung 75
10. Literaturverzeichnis 78
10.1. Primärliteratur 78
10.2. Sekundärliteratur 78
Zusammenfassung 81
Sažetak 82
Summary 83

1. Einleitung

Mit dem Modernisierungsprozess, der in der Gesellschaft stattfindet, kommt es zu immer mehr Veränderungen, die besonders das Leben der Kinder und Jugendlichen betreffen. Es kommt zu Änderungen in ihrem Verhältnis zu den Eltern, zu ihrer Wirklichkeitsauffassung und ihren Zukunftsperspektiven. Heute verlängert sich die Ausbildungszeit, Kinder bleiben länger im Elternhaus und es ist wirklich schwer zu sagen, wann jemand erwachsen ist (Butler, 2002:112). Durch die digitalen Medien (besonders durch das Internet) entstehen immer mehr verschiedene Informationen, von denen manche widersprüchlich oder manipuliert sind. Die Massenmedien, von denen der Mensch umgeben ist, scheinen ein falsches Realitätsbild zu vermitteln und die Wirklichkeit durch Bilder zu ersetzen. Der Postmodernismus befasst sich besonders mit dem Begriff der Wirklichkeit und inwiefern sie sprachlich bestimmt ist. Man kann sagen, dass der Postmodernismus es sich zum Ziel macht, zu untersuchen, inwiefern Sprache einzelne Bedeutungen bestimmt und kontrolliert. Unsere Identität und unsere Gedanken werden durch die Sprache definiert. Die Literatur hat immer das Bild der Gesellschaft gespiegelt. Mit Veränderungen in der modernen Gesellschaft ändert sich die Struktur der Texte. Das ist besonders wichtig, wenn es um Kinder- und Jugendliteratur geht, die immer eine erzieherische Funktion hatte und die Werte ihrer Zeit widerspiegelte. Kinder werden bereits mit dem Zeitpunkt ihrer Geburt in die Technologie getaucht. In der Mediengesellschaft wird das Wirklichkeitverständnis besonders verändert, weil heutige Jugendliche in der Welt leben, „[…] in der der Konsum von Erlebnissen den gleichen Genuss verschafft, wie das Erleben selbst“ (Blume 2005: 270). Moderne Kinder- und Jugendliteratur ist heute von großer Bedeutung, weil jetzt wichtig ist, über die Wirklichkeit nachzudenken und die Kinder zum Hinterfragen und aktiven Lesen zu bewegen.

Drei Werke, die hier analysiert werden, sind *Tintenherz*, *Tintenblut* und *Tintentod* [1] der weltbekannten deutschen Autorin Cornelia Funke (geb. 1958). Sie gehören zum Phantastik-Genre. Das große Thema der Trilogie ist genau die Sprache, ihre Rolle in der Erfassung und Gestaltung der Wirklichkeit, aber auch, wie die Sprache gebraucht und als Mittel zur Macht missbraucht werden kann. Somit sind auch die Rolle des Lesers und des Autors sowie das

[1] Alle drei Bände wurden auch ins Kroatische übersetzt:
Cornelia Funke (2006): *Srce od tinte* . Zagreb. Mozaik knjiga. Biblioteka Zlatna lađa. Plus. Übersetzt von Ljiljana Šućur Perišić; Cornelia Funke (2007): *Krv od tinte* (2007). Zagreb. Mozaik knjiga. Biblioteka Zlatna lađa. Plus. Übersetzt von Ljiljana Šućur Perišić; Cornelia Funke (2008): *Smrt od tinte* (2008). Zagreb. Mozaik knjiga. Biblioteka Zlatna lađa. Plus. Übersetzt von Ljiljana Šućur Perišić.

Verhältnis zwischen ihnen wichtige Themen. In der Trilogie kommt es auch zur Verwischung der Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion.

Bernhard Rank schreibt, dass die heutige Begeisterung für die Phantastik von Cornelia Funke und J. K. Rowling dem Erfolg der Bücher *Die unendliche Geschichte* (1979) und *Momo* (1973) von Michael Ende aus den 70-Jahren folgt. Er schreibt, dass diese Bücher einen innovativen Charakter und literarische Qualität haben (Rank 2006: 10). Literatur entsteht immer als Produkt der Phantasie, die für die Erfassung der Realität immer nötig ist.

In dieser Arbeit liegt der Fokus auf der Bedeutung und Rolle der Sprache in der Gestaltung der Wirklichkeit sowie in der Art, in welcher sich die benutzten Mittel auf den Leser auswirken bzw. was für eine Funktion sie haben: Ob die bearbeitete Trilogie wirklich postmodernistische Elemente beinhaltet und was für eine Funktion sie auf den tatsächlichen Leser ausüben.

Zuerst wird der Begriff „Moderne Kinder- und Jugendliteratur“ mit dem Schwerpunkt auf den modernen phantastischen Kinderroman wie seine kurze Geschichte beschrieben. Dann wird der Postmodernismus mit seinen Hauptthesen und Merkmalen bearbeitet, in dem einige Konzepte besonders betont werden, beispielsweise die „Welt als Text“ und der „Tod des Autors“, weil sie für die Analyse der Trilogie bedeutsam sind. Cornelia Funkes Leben und Werk werden kurz beschrieben, worauf die Inhaltsangabe aller drei Werke folgen wird. Es ist wichtig zu betonen, dass die Trilogie zu All-age-Literatur (oder Crossover - Literatur) gehört, sodass dieser Begriff auch kurz definiert wird. Die schon bestehenden Analysen befassen sich mit einigen Elementen der Trilogie, wie etwa der Intertextualität, die ein sehr wichtiger Teil der Trilogie ist. In dieser Analyse wird die Intertextualität nicht so detailliert bearbeitet; nur einige Elemente, die relevant für die Analyse sind, sollen erwähnt werden. Nach der Darstellung der Intertextualität und der Metafiktion folgt die Sachanalyse mit dem Schwerpunkt auf der Rolle und der Macht der Sprache bei Leser und Autor in der Trilogie. Es wird auch die Beziehung und Abhängigkeit zwischen dem Leser, Autor und Text in Betracht genommen, wie auch das Konzept „Welt als Text“ analysiert und dargestellt. Am Ende wird die Funktion des Textes mit solchen Strukturen auf den tatsächlichen Leser analysiert.

2. Moderne Kinder- und Jugendliteratur

Wenn man an die moderne Kinder- und Jugendliteratur denkt, sollte man zuerst Kinder- und Jugendliteratur (KJL) zu definieren versuchen. Hans-Heino Ewers schreibt, dass es keine und zu allen Zeiten gültige Definition gibt. Wenn es um Kinder- und Jugendliteratur geht, befasst man sich mit einer Gruppe kultureller Felder, die sich meistens überlappen können. Man kann sagen, dass der Mehrzahl der Definitionen gemeinsam ist, dass sie über eine Gruppe von Texten mit bestimmten Gemeinsamkeiten bzw. mit identischen Merkmalen sprechen (Ewers 2000: 15-16).

Carsten Gansel meint, dass die KJL nicht als eine besondere Textsorte, die an bestimmten Textmerkmalen erkennbar ist, klassifiziert werden kann, sondern als eine nicht abgeschlossene Vielfalt verschiedener Arten und Weisen von Präsentationen, Gattungen und Genres existiert (Gansel 2010: 2). Unter dem Begriff KJL wird Folgendes verstanden:

> 1. Die Gesamtheit der für Kinder und Jugendliche als geeignet empfundenen Literatur (intentionale KJL)
> 2. Die Gesamtheit der für Kinder und Jugendliche geschriebenen fiktionalen und nichtfiktionalen Texte (spezifische KJL)
> 3. Die Gesamtheit der von Kindern und Jugendlichen rezipierten fiktionalen und nichtfiktionalen Texte (Kinder und Jugendlektüre)
> 4. Ein Teilsystem des gesellschaftlichen Handlungs- bzw. Sozialsystems „Literatur" („Subsystem KJL") (ebd., 13)

Nach Carsten Gansel entsteht intentionale Kinder- Jugendliteratur durch den Akt einer Zuteilung. Pädagogen, Eltern, Erzieher usw. bestimmen manchmal Texte für Kinder. Einige Werke der National- und Weltliteratur (oder auch der Volksdichtung/Folklore) waren nicht besonders für Kinder geschrieben, aber Erwachsene oder Institutionen bestimmten, dass sie für Kinder besonders geeignet sind. Laut Gansel entstand spezifische KJL in der Zeit der Aufklärung und sie wird als besonders für Kinder geeignet befunden bzw. besonders für sie geschrieben. Dann bildet sich ein eigenständiges gesellschaftliches bzw. literarisches Handlung- und Symbolsystem „Literatur", das sich speziell auf Kinder und Jugendliche bezieht. Das Handlungssystem Literatur, so Gansel, hat eine eigene innere Struktur (z. B. Literarische Produktion, Vermittlung, Rezeption und Verarbeitung), eigene Merkmale und Funktionen (z. B. der kognitiv-reflexive Bereich, der moralisch-soziale Bereich, der hedonistisch-emotionale Handlungs- und Erlebnisbereich, auf den es einzuwirken versucht), die es von anderen Systemen unterscheiden (ebd., 15-16).

Das Symbolsystem ist: „Die Gesamtmenge der kinder- bzw. jugendliterarischen Texte, die jeweils zu einem bestimmten konkret-historischen Zeitpunkt zur Verfügung steht." (ebd., 21)

Was die Funktion der KJL angeht, so Gansel, hatte sie meistens eine moralisch-soziale Funktion erfüllt. Sie hatte bis weit ins 20. Jh. eine didaktische, erzieherische Funktion. Gansel schreibt, dass die KJL bis in die Gegenwart als eine Art Erziehung bzw. Sozialisationsliteratur verstanden wird und deswegen gilt sie nicht als nicht allzu literarisch (ebd., 15-16).
Nach Carsten Gansel existieren einige Funktionen, die ab dem 18. Jh. angesetzt werden und bis in die Gegenwart gelten:

> 1. KJL als Mittel der Erziehung ist die älteste und zugleich weitestgehende Bestimmung. KJL sollte zur Vermittlung der Normen und Werte dienen. KJL war auch für Sozialisation der Kinder sehr nützlich, weil sie über Gesellschaft lernen und auf diese Weise nützliche Mitglieder der Gesellschaft werden konnten.
> 2. KJL als kind- bzw. jugendgemäße Literatur bedeutet, dass einige Elemente, wie der Text, die Struktur, das Thema und der Stoff sich dem kindlichen Rezipienten und seinen Bedürfnissen anpassen und seine Wünsche erfüllen. Solche Themen sind z. B. Spiel, Abenteuer, Freundschaft etc. Die meisten Texte sind eine Mischung zwischen der ersten und zweiten Funktion, d.h. es geht um kindgemäße Sozialisationliteratur.
> 3. KJL als Wiedergeburt der Poesie stellt Märchen, Sage, Tierepos und verschiedene Lieder, besonders in der Epoche der Romantik, dar. Ein gutes Beispiel sind Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, aber auch andere Kunstmärchen.
> 4. KJL als „richtige" bzw. vollwertige Literatur ist die Auffassung, die sich nicht durchsetzen konnte. Mit der Annäherung von der KJL und Erwachsenenliteratur und mit dem Trend der All-age-Literatur, kommt eine Einlösung dieses Programms (Gansel, 2010: 16-19).

Aus diesen vereinfachten Funktionsbestimmungen kann geschlossen werden, dass die KJL durch die Geschichte die Aufgabe der Erziehung und Belehrung hatte. Diese Literatur, so Gansel, diente bestimmten Zwecken, im Gegensatz zur Erwachsenenliteratur, die sich von dem Zwang befreit, bestimmten Interessen zu dienen. Kinderliteratur war nicht autonom, sie war eine Zielgruppenliteratur bzw. sie wandte sich an den Leser. In diesem Sinne passt sie die Narrationen, Figuren und die Sprache den Adressaten an und bleibt nicht autonom über einen langen historischen Zeitraum (ebd., 19-20).

Svenja Blume schreibt, dass es in der deutschsprachigen Jugendliteraturwissenschaft keinen Unterschied zwischen Kinder- und Jugendliteratur gibt, weil der Begriff „Jugend" keine eindeutige Bedeutung hat, denn die Grenzen zwischen Jugendlich- und Erwachsensein verwischen immer mehr und sie sind relativ (Blume 2005: 30).

Ewers gibt in seinem Werk *Literatur für Kinder und Jugendliche* (2000) einen weiteren Aspekt, der im Kontext der Forschung des Begriffs „Kinder- und Jugendliteratur" erwähnt werden soll: die sogenannte Mehrfachadressiertheit der Kinder- und Jugendliteratur. Der Text

wird in diesem Fall als das Kommunikationsmittel betrachtet, das eine Botschaft vermittelt. Diese Botschaft, oder im Fall der KJL, die Normen, die übermittelt werden sollten, wird von Erwachsenen entscheiden bzw. ein erwachsener Mitleser ist anwesend (Ewers 2000: 103). Daher kommt es auch, dass ein Sender (beispielsweise der Autor) seine Botschaft an diese Zwischeninstanz richtet und seine Zustimmung bekommen muss. Wenn diese Kommunikation erfolgreich ist, entsteht die Voraussetzung für die zweite Kommunikation – zwischen dem Sender und dem intendierten Empfänger (ebd., 103).

Ewers spricht von noch einem Fall, wenn Erwachsene nicht nur die Funktion des Vermittlers haben, sondern auch der Empfänger bzw. der Leser des Textes sind. Dann geht es um die mehrfachadressierte, doppelsinnige Kinder- und Jugendliteratur. Ein Beispiel sind die *Kinder und Hausmärchen* der Brüder Grimm (Ewers 2000: 123). Die Autoren der mehrfachadressierten Texte richten sich nicht an Altersgruppen oder Kinder bzw. Jugendliche als spezifische Empfänger, so Ewers, sondern sie berücksichtigen die Tatsache, dass die Empfänger aus verschiedenen Gruppen den Text unterschiedlich rezipieren werden. Folglich werden beispielsweise Kinder die äußere abenteuerliche, für sie im Zentrum stehende Handlung erkennen, während Erwachsene implizite Botschaften oder tiefere Bedeutung(en) darin erkennen. Das öffnet das Lesen auf zwei Ebenen, das im weiteren Text ausführlicher besprochen wird (ebd., 123).

Unter doppelsinniger Literatur versteht Ewers die Texte, die an Kinder und Jugendliche als eigentliche Leser adressiert werden, aber auch eine Ebene für das Erwachsenslesen bieten. Beispiele sind E. T. A. Hoffmanns Märchen „Nußknacker und Mausekönig“ (1816), „Das fremde Kind“ (1817), Lewis Carolls *Alice im Wunderland* (1865), Michael Endes *Die unendliche Geschichte* (1970). Solche Bücher werden gleichzeitig für Kinder und für Erwachsene auf den Markt gebracht (Ewers 2000:125 - 126).

Damit verbunden schreibt Blume, dass die postmodernen Jugendbücher eine Auflösung der Adressatentrennung – „analog zur gesellschaftlich beobachtbaren postmodernen Grenzverwischung zwischen Jugendalter und Erwachsensein“ leisten (Blume 2005: 33-34). Der Primäradressat und Vermittler verschmelzen und diese Altersgruppenzugehörigkeit spielt nicht mehr eine Rolle; demzufolge kann sie nicht streng begrenzt sein (ebd., 33-34).

2.1. Der moderne Kinderroman

Die Veränderungen in der KJL spielen sich mit Veränderungen des Kindheitbildes ab. Die Rolle und der Status von Kindern und Jugendlichen, die Auffassungen über die Rechte, Pflichten und Moralanforderungen ändern sich. Gansel gibt vier Parameter für den Wandel in der KJL an:

> - kulturhistorisch determinierte Veränderungen im Verhältnis der Figuren zueinander (Mutter-Kind, Vater-Kind, Bruder-Schwester …),
> - Verhältnis von Innen- und Außenwelt,
> - verändertes Verhältnis von Kinder- und Erwachsenenwelt,
> - Veränderungen in der Wahl des Erzählers (auktoriale, personale, Ich-Erzählinstanz) (Gansel 2010: 91).

Nach Gansel bezeichnet der Begriff des modernen Kinderromans eine kinderliterarische Gattung, die nicht nur eine zeitliche Dimension zeigt; es geht auch um eine neue Struktur der Texte, des Inhaltes und der Form. Es geht, so Gansel, um die Geschichte und „Discourse" bzw. um das „Was" (Handlung, Figuren, Räume) und das „Wie" (Art und Weise des Erzählens) des Erzählens. Im modernen Kinderroman steht jetzt nicht nur die Beziehung zwischen dem Werk und dem Rezipienten im Zentrum, sondern auch die Beziehung zwischen dem Werk und der Realität. Die wichtige Frage ist: Inwieweit erfasst der Text Wirklichkeit? (Gansel 2010: 91)
Carsten Gansel führt an, dass es zur Entstehung neuer Subgattungen in der KJL kommt:

> a) der moderne problemorientierte bzw. sozialkritische Kinderroman
> b) der moderne psychologische Kinderroman
> c) der moderne komische Kinderroman
> d) der moderne phantastische Kinderroman (Gansel 2010: 111-131)

Manchmal ist es nicht möglich strenge Grenzen zwischen diesen Gattungen zu ziehen. Die Übergänge zwischen den Gattungen sind auch zu finden (ebd., 111-131). In dieser Arbeit liegt der Schwerpunkt auf dem modernen phantastischen Kinderroman.

2.2. Der moderne phantastische Kinderroman

Ähnlich wie mit der Definition von KJL gibt es keinen Konsens über die Definition der phantastischen Literatur. Gansel schreibt: „In phantastischen Texten agieren auf der Ebene der *story* Figuren, werden Räume entworfen oder sind Handlungen möglich, die einen Bruch mit dem historisch jeweils gültigen Realitätsbegriff darstellen." (Gansel 2010: 131)

Gansel erklärt weiter, dass es in der phantastischen Literatur zur Konfrontation zweier fiktiver Welten und zum Einbruch des Phantastischen kommt, die Denk- und Verhaltensweisen

von Figuren und Leser infrage stellt. Manchmal geschieht etwas Neues, etwas Bizarres oder Außergewöhnliches. Auf diese Weise kommt es zur Spannung beim Lesen, weil der Protagonist etwas spannend machen, ein Geheimnis lösen oder ein Ziel erreichen muss. Das Alltagsleben wird gebrochen, die Spannung, die Unschlüssigkeit der Figuren, aber auch Angst, Schrecken, Schauder kommt zum Ausdruck (ebd., 131-133).

Laut Gansel befasst sich phantastische Literatur für Erwachsene oftmals mit den Themen des Unbewussten und des Ich-Bewusstseins bzw. mit den Themen des Seelischen. Diese Elemente findet man in der phantastischen KJL als eine Tiefenstruktur (Gansel 2010: 133). Was die *Ich*- und *Du*-Themen angeht, so Gansel, erkennt man in manchen Werken Motive wie Doppelgänger, Ich-Aufspaltungen, Metamorphosen oder verschiedene Darstellungen der Konfrontation mit fremdartigen Wesen oder unbekannten Welten. *Ich*-Themen geben Einsicht in die Innenwelt der Protagonisten und zielen auf die Reflexion, während *Du*-Themen an Aktion, Handlung bzw. Außenwelt orientiert sind (ebd., 133).

Wie bereits gesagt, sind die Prozesse in der Literatur direkt mit den Veränderungen in der Gesellschaft verknüpft. Wenn es zu Änderungen in der Familie kommt, kommt es natürlich zu Veränderungen in der Innenwelt des Kindes. Deswegen kommt es in (phantastischen) Werken vor, dass das Phantastische die Funktion hat, die Innenwelt mit der Außenwelt der Kinder zu verbinden (Gansel 2010: 133). Die Werke, die die innere Welt bzw. das *Ich*-Thema der Protagonisten zeigen, sind z. B. Tormod Haugens *Die Nachtvögel* (1978) oder *Pepito und der unsichtbare Hund* (1990) von Antonio Martinez Menchen. Sie thematisieren Bewusstseinsspaltungen und Identitätskrisen, die sich durch das Zeigen des Phantastischen, des Wunderbaren lösen oder nicht lösen (ebd., 133-135): „Je konsequenter ein Text zu den phantastischen Erlebnissen steht und je entschiedener er die rationale Interpretation vom Standpunkt der Erwachsenen abwehrt, desto mehr werden Kinder und ihre Vorstellungen wirklich ernst genommen." (Gansel 2010: 135) Thematisierung der Phänomene, die keine rationale Erklärung haben, die gleichmals die *Ich*- und *Du*-Themen präsentieren, hat als Ergebnis eine komplexe erzählerische Struktur, wie z. B. die Verwendung der Intertextualität. Ein gutes Beispiel von einem komplexen phantastischen modernen oder sogar postmodernen Roman ist Jostein Gaarders *Sofies Welt* (1991), der manche Anspielungen auf die Kinder- und Erwachsenenliteratur hat (Gansel 2010:137). Manche der neuen, modernen phantastischen Kinderromanen nutzen Motive aus den Märchen, wie z. B. *Rotkäppchen in Manhattan* (1990), wo sich das Werk mit dem Thema eines modernen Mädchens befasst, so Gansel, oder Astrid Lindgrens Werke *Die Brüder Löwenherz* (1973), *Mio mein Mio* (1954), die als Märchenromane klassifiziert werden. Gansel nennt ein Merkmal des modernen phantastischen Textes nämlich,

dass „[…] die Kinderfiguren beständig klassische Muster zitieren bzw. auf sie zurückgreifen und dabei eine unmerkliche Ironisierung der Gattung und bestimmter Handlungsmuster erfolgt“ (Gansel 2010: 137).

Nach Gansel kommt es auch zur Veränderung der Raummotive und in der Figurengestaltung. Phantastische Elemente werden in großstädtische Lebensräume eingebettet, das Phantastische durchzieht die alltägliche Welt. In der traditionellen Literatur wird Wirklichkeit als durchschaubar und kausallogisch dargestellt, in der Moderne kommt es zur Montage verschiedener Wirklichkeitsebenen. Ähnliches passiert mit dem *Ich*. Ein festes *Ich* war etwas, was kausallogisches Denken und eine Wirklichkeitsgestaltung symbolisierte, so Gansel. In moderner Literatur kommt es zur *Ich*-Spaltung und *Ich*-Dissoziation. Der veränderte Zustand des *Ichs* reflektiert nicht mehr die durchschaubare und kohärente Wirklichkeit. Autoren haben jetzt neue Möglichkeiten, Tiefenschichten des Ichs darzustellen oder zu untersuchen (Gansel 2010: 137).

Wenn man über die Entwicklung und Entstehung der phantastischen Texte nachdenkt, sollte man Rücksicht auf besondere gesellschaftliche Bedingungen und das Umfeld, in dem die Texte entstanden, nehmen. Es stellt sich die Frage, in welchem Maße die Veränderungen in der Gesellschaft und die Pluralisierung der Lebenswelten zur Entwicklung des phantastischen Genres beigetragen haben. Nach Gansel sind „Cyberspacenovels“ ein gutes Beispiel für moderne Romane, die Inspiration aus realistischen technischen Entwicklungen und wirklichen technischen Möglichkeiten beziehen. Dabei spielt in manchen Romanen genau der Computer die Rolle eines Zeitreisemittels, wodurch sich die Figuren einfach in dem Cyberspace bzw. in computersimulierten Welten verlieren können. Laut Gansel kann man dabei den aufklärerischen Impetus sehen: die Anwesenheit der Gefahr und die Verwischung der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit (Gansel 2010: 151).

2.3. Kurze Geschichte der modernen phantastischen Literatur

Der große Erfolg von Harry-Potter-Serie kann davon zeugen, dass phantastische Texte sowohl in der Vergangenheit als auch heute sehr populär sind. Die Verbindung von Phantastischem, Humor, Spannung und verschiedener Thematik macht eine Reihe von Texten zu Kinderbuchklassikern, aber manche davon werden auch für Erwachsene attraktiv. Gansels Beispiele sind: *Pu der Bär* (1926) von Alan Alexander Milne, *Pinocchio* (1881) von Carlo Collodi, *Pippi Langstrumpf* (1945) von Astrid Lindgren, *Alice im Wunderland* (1865) von

Lewis Caroll, Cornelia Funkes Trilogie *Tintenherz* (2003), *Tintenblut* (2005) und *Tintentod* (2007), Stephenie Meyers „Bis(s) -Serie“ (2005, 2006, 2007, 2008) (Gansel 2010: 131). Alle diese Texte sind auch von erwachsenen Lesern gut rezipiert worden und manche werden zustimmen, dass sie zu Klassikern gehören. Laut Gansel beinhalten diese Texte eine Mischung aus der Tradition des Geschichtenerzählens (bzw. alte Mythen, Sagen, Märchenmotive). Gansel spricht von Polyvalenzkonvention bzw. von einer Mehrdeutigkeit literarischer Texte, unter der man vielfaltige Sinngebungen und Botschaften versteht. In den Geschichten sind auch Leerstellen zu finden, die von den Lesern ergänzt werden müssen und damit eine Vielzahl von Lesarten ermöglichen (ebd., 2010: 31).

Den Ursprung der modernen phantastischen Kindererzählung findet man bei E. T. A. Hoffmann (1776-1822), der ein neues Erzählmodell der romantischen Märchendichtung entwickelt hat. Sein Werk „Nußknacker und Mausekönig“ (1816) war das erste sogenannte Wirklichkeitsmärchen, so Reiner Wild. Es entsteht eine Wirklichkeitsdarstellung im Sinne des modernen Romans. Der Leser sieht die konkrete Alltagswirklichkeit der Protagonisten (beispielsweise es wird oftmals ein bürgerliches Familienleben und die Erziehung in der Familie gezeigt). In diesem Werk kommt es zum Zusammenstoß von Wirklichkeit und Wunderwelt und dieser Zusammenstoß geschieht oft in der Psyche des Protagonisten oder der Protagonistin, in dem/der ein Kampf, ein seelischer Konflikt entsteht (Wild 2008: 119).

Gansel lässt davon zwei Erzählmodelle entwerfen: zweidimensionale Kunstmärchen der Romantik und das Wirklichkeitsmärchen, wobei es bei Ersterem um die Geschichte geht, die sich auf zwei Ebenen abspielt (meistens zwischen zwei Welten) und kindliche Figuren sind Grenzgänger, die manchmal einen Zusammenstoß zwischen zwei Welten erleben. Beim Wirklichkeitsmärchen (wie z. B. „Nussknacker und Mausekönig“) kommen, so Gansel, beide Welten in Kontakt, aber als eine Erfahrung einzelner Figuren, wobei andere Figuren ausgeschlossen bleiben. Das Phantastische spielt sich in der Psyche der Protagonisten ab, wobei ein psychischer Konflikt darüber entstehen kann, was wirklich und was unwirklich ist. Auf diese Weise erlebt der kindliche Protagonist eine wunderbare Welt. Eltern bzw. Erwachsene haben eine rationale Erklärung für das Wunderbare (wie in E. T. A. Hoffmanns Geschichte „Fibertraume“). Damit entstehen zwei Leseweisen: kindliche (oder auch phantastische) und erwachsene (oder auch rationale). Das ist ein gutes Beispiel für moderne Kinderphantastik (Gansel 2010: 144).

Die neuen Erzählmodelle ermöglichten eine wichtige Erweiterung für die romantische Kinderliteratur. Es kam zur Modernitätserfahrung, welche „die kindlichen Leser in ein

komplexeres Wirklichkeitsverhältnis [einübt], ihnen Möglichkeiten des Zurechtfindens in einer gespaltenen Welt [weist]“ (Wild 2008: 121). Diese Innovation bleibt vergessen bis ins 20. Jh.

In der Epoche des Biedermeier wird die Einholung des Phantastischen wieder in die bürgerliche Alltagswelt der Kinder genutzt (ebd., 121).

Wild nennt Otfried Preußler, James Krüss und Michael Ende, die „Großen Drei“, die den phantastischen Erzählungen einen neuen Ton gegeben haben. Beispiele sind: „Der kleine Wassermann“ (1956) von Otfried Preußler dann „Die kleine Hexe“ (1957), die zu den modernen Klassikern der Kinderliteratur zählt. Preußler öffnet neue Themen (wie z. B. Wasserwesen), er hat einen humoristischen Erzählstil und ungewöhnliche Figuren. Für James Krüss bedeutet Phantasie ein Medium, um Kindern einen Zugang zur Welt und deren Verständnis zu schaffen, die Welt zu erklären. Er legte großen Wert auf die kindliche Imaginationskraft. Die bekanntesten Werke sind: *Der Leuchtturm auf den Hummerklippen* (1956) und der Erzählzyklus *Mein Großvater und ich* (1959). Der Höhepunkt der westdeutschen Kinderliteratur war die Erscheinung von Michael Ende mit seinem Werk *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* (1960) (Wild 2008: 328-331).

Laut Reiner Wild wurde in den 70-er Jahren des 20. Jh. der KJL vorgeworfen, die Evasionsbedürfnisse zu befriedigen. Das erinnert an die Vergangenheit (19. Jh.), wo die Existenz der phantastischen Welten als eine Gefahr für die Entwicklung des Kindes betrachtet wurde (Wild 2008:395). Im Gegensatz zur moralvermittelnden Rolle der KJL im 19. Jh. verlangte die KJL der 1970-er Jahre, dass die phantastische Literatur als systemstabilisierend gelten sollte. Man findet dann manche Adaptationen der Märchen der Brüder Grimm (oder des Märchens insgesamt), die dem damaligen Zeitgeist gerecht werden sollten. Beispiele für eine engagierte Literatur, die sich für die Demokratisierung eingesetzt hat, ist Christine Nöstlingers Werk *Wir pfefifen auf den Gurkenkönig* (1972), was ein weiteres Beispiel für die realitätsnahe Phantastik ist (ebd., 395).

Ein Buch, das erwähnt werden sollte, ist das Kultbuch *Momo* (1973) von Michael Ende, die eine utopische Parallelwelt zeigt und mit manchen romantischen Motiven spielt (ein typisches Motiv ist Kampf zwischen Gut und Böse), aber auch eine Kritik an der Industriegesellschaft übt. 1979 erschien Endes Roman *Die unendliche Geschichte*, der zum großen Erfolg wurde. Der Roman erzählt von der Liebe und Leidenschaft zu Büchern und Lesen, wobei er die Grenzen zwischen Fiktion und Realität aufhebt. Bastian, der Protagonist, tritt durch das Buch in die phantastische Welt ein und kommt zurück. Wild schreibt, dass hier das Phantastische nicht eine Evasionsfunktion hat, oder als Ersatz für die Alltagswelt dienen sollte, sondern die Möglichkeit bietet, Wünsche zu erproben, über sich selbst zu lernen, Ängste

durchzuleben und sie zu überwinden. Im Buch wird thematisiert, dass „Phantasienreisende, Verfasser und Leser von Fiktionen, als Wanderer zwischen den Welten Fiktion wie Realität bereichern [sollen]“ (Wild 2008: 399). *Die unendliche Geschichte* ist der moderne Kinderroman mit dem eine Zwei-Welten-Phantastik geschaffen wird (ebd., 399).

Nach Wild bringen die 1980er Jahre moderne Erzählformen und negative Utopien. In diesen Werken findet man intertextuelle Spiele und innere Monologe mit Tendenzen zu *stream of consciousness*-Technik (wie z. B. *Herz des Piraten* von Benno Pludra aus dem Jahr 1985). Negative Utopien entstehen in der damaligen gesellschaftspolitischen Situation (DDR, BRD) und thematisieren die Gefahr vor Atombomben, damalige Spannungen und Ängste (Wild, 2008: 400). Ein Beispiel ist Gudrun Pausewang mit ihrem Roman *Die letzten Kinder von Schwenborn* (1983). Sie können auch als soziale Phantasie bezeichnet werden, die die mögliche Folge des Krieges und die Nutzung von Atombomben rekonstruieren (ebd., 400).

Wild führt an, dass es in den 1990-er Jahren zur Etablierung der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur kommt. Dies gilt für klassische Muster des phantastischen Erzählens, in dem sich das Kind, als Zentralfigur zwischen Alltagswirklichkeit und magischer, fiktiver Welt bewegen kann, die in immer neuen Varianten wirksam wird (ähnlich wie schon in Bezug auf E. T. A. Hoffmans Wirklichkeitsmärchen erwähnt wurde). Es entstehen „Cyber Novels“ als Antwort auf die zunehmende Digitalisierung (Wild 2008: 401).

Eine völlig neue Form kommt mit der Harry-Potter-Serie, die eine Thematik des Paralleluniversums eröffnet, wo es, obwohl es manche Motive aus den Märchen und aus dem Mittelalter bereits gibt, nicht nur um den Kampf zwischen Böse und Gut geht, sondern auch um Selbstfindung durch die eigenen Wahlen, die nicht immer schwarz-weiß sind. (Wild 2008: 403). Es kommt zum Konflikt mit der Gesellschaft, mit Freunden, in dem sich jedes Kind finden kann. J. K Rowling hat es narrationstechnisch gut geschafft, dem Leser das Gefühl zu vermitteln, als ob sich die narrativen Erzählstränge von selbst entfalten. Das Buch ist voll von Details, Metaphern und Symbolik. Es entsteht ein ganz originelles Universum. Was die deutschen Autoren angeht, ist es wichtig, Hans Magnus Enzensberger und sein Werk *Wo warst du Robert* aus dem Jahr 1997 zu nennen, in dem die Zeitreise thematisiert wird (ebd., 403).

Wild stellt fest, dass Harry-Potter-Romane für die Anerkennung des phantastischen Kinder- und Jugendromans im Literaturbetrieb sorgten. Man wurde sich bewusst, dass die Unterhaltung durch das Abenteuer, die Aktion und die Phantastik insgesamt gut auf die Wahrnehmung von Alltagsproblemen und existentiellen Lebensfragen auswirken bzw. bei der Realitätsbewältigung helfen kann (Wild 2008: 403-404).

Eine wichtige Autorin, die zu der neuzeitigen deutschen Literatur gehört ist Cornelia Funke, die manchmal die „deutsche J. K. Rowling“ genannt wurde. Sie ist eine der quantitativ produktivsten und erfolgreichsten deutschen Autorinnen. Ihr phantastischer Roman *Herr der Diebe* wurde in 23 Sprachen übersetzt und 2005 verfilmt (Wild 2008:404). Ihre Werke standen ganz oben auf Bestsellerlisten in Großbritannien, Kanada und den USA. Größere literaturhistorische Beachtung bekam sie für den Roman *Tintenherz*, der Elemente des postmodernen Erzählens beinhaltet, so Wild. Die Fortsetzungen erschienen unter den Titeln *Tintenblut* und *Tintentod*. In den Büchern wird fast alles über die Buchleidenschaft thematisiert. Die Bücher sind die Quelle der Magie. In Büchern erleben Protagonisten das Spektrum von tiefen Emotionen wie Todesangst, eine tiefe Verantwortung für das eigene Handeln sowie das Bedürfnis danach, zu hinterfragen, was wirklich ist. In dieser Welt ist die Magie der Wörter das, was wirkt, was wichtig und mächtig ist (ebd., 405). Funke „[…] experimentiert im kreativen Nebeneinander der Künste mit der Ausdruckskraft der Worte als einer Art Ornament “ (Wild 2008: 405). Funke löscht die Grenze zwischen Text und Nicht-Text, zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Dabei kommt es innerhalb der Bücher zu einem „postmoderne[n] Spiel mit den Beständen der Weltliteratur“ (ebd., 404); sie benutzt Weltklassiker, um Zitate im Buch zu inkorporieren (ebd., 404-405).

3. Postmodernismus

Der Postmodernismus hat keine einheitliche Doktrin. In diesem Kapitel wird versucht, die wichtigsten Merkmale des Postmodernismus zu präsentieren.[2]

Als postmodern bezeichnet man den Zustand, die Lage des späten Kapitalismus, die auf jeden Menschen Einfluss hat, besonders durch den Einfluss und die Wirkung der elektronischen Medien. Menschen leben in der Informationsgesellschaft, in der man jede Information überprüfen sollte. Besonders heute sind einige Informationen „fake" („falsch"), es entstehen „fake news" und „alternative facts." Es ist nicht ungewöhnlich, dass postmoderne Vertreter die Medien als Mittel zur Manipulation verstehen. Postmodern zu sein heißt skeptisch zu sein (Butler 2002: 3).

Blume fragt sich, ob der Postmodernismus eine Epoche oder eine Geisthaltung ist. Postmoderne wurde als die Epoche, die der Moderne folgt (wie das Präfix *post* zeigt), bezeichnet, aber dieser Schlusspunkt oder eine genaue Eingrenzung wird nirgends definiert (Blume 2005: 66). Man fragt sich, nach der Postmoderne kommt. Probleme machen sich bereits in den Definierungsversuchen bemerkbar, daher bezeichnet Blume den Postmodernismus als „[…] eine Revolution des Denkens und damit eine Revolution der Welterkenntnis und des Umgangs mit der Welt" (ebd., 68).

An der Wende zum 20. Jahrhundert kam es zu einer Neuordnung des Denkens. Philosophen wie Nietzsche sprachen von einer „Umwertung aller Werte" und von der Abwesenheit transzendenter Autoritäten („Tod Gottes" in Nietzsches *Also sprach Zarathustra*). Plötzliche Unsicherheit ist auch mit Albert Einsteins Relativitätstheorie eingetreten. In dem Feld des Psychischen entdeckte Sigmund Freud das Unbewusste, genauer gesagt, eine ganze Welt hinter dem Bekannten (Blume 2005: 69). Blume schreibt, dass es keine ontologische Sicherheit im menschlichen Leben gibt und Moderne und Postmoderne entstehen als zwei unterschiedliche Reaktionen darauf. Während die modernen Autoren das Mittel verloren haben, sich selbst über eine veränderte Welt klar auszudrücken, nehmen postmoderne Autoren diese zerbrochene Welt als Gelegenheit, die veränderte Perspektive zu akzeptieren und sie ergreifen die Chance zur Realisierung einer neugewonnenen Freiheit. In anderen Worten, sie beginnen mit möglichen Welten zu spielen, so Blume. Der postmoderne Autor bewegt sich nicht mehr innerhalb künstlich geschaffener, seiner Schreibtätigkeit vorausgesetzter Grenzen. Er versteht die Literatur als Befreiungsschlag von moderner Sprachlosigkeit und modernen Themen (ebd.,

[2] Die Termini Postmodernismus und Postmoderne werden in der Literaturwissenschaft in gleichem Maße als Synonyme verwendet.

69). Bei der Erforschung des Postmodernismus wird oftmals betont, dass das postmoderne Denken sich nicht nur auf das literarische Feld begrenzen lässt, obwohl es sich hauptsächlich in der Literatur entwickelt hat.

3.1. Änderungen in der Literatur

Die Postmoderne hatte Einfluss auf die Wissenschaftstheorie, die Literaturwissenschaft und ihre Methodik, wie auch auf den Literaturbegriff und auf die Textstruktur. Wenn man Moderne und Postmoderne vergleicht, ist die postmoderne Kunst mehr spielerisch, anarchisch, weniger narrativ gebunden, resistenter gegenüber Deutungen und mehr an den Denkzielen des Beobachters orientiert (Butler 2002: 6).

Laut Christian Butler werfen postmoderne Vertreter den Vertretern der Moderne die Überzeugung vor, das Kunstwerk sei für alle Menschen anziehend und muss nicht notwendig politische Implikationen haben. Die Theoretiker, die sich mit dem Konzept und der Begriffsbildung des Postmodernismus auseinandergesetzt haben, sind die Theoretiker des französischen Kreises marxistischer Theoretiker, wie beispielsweise Louis Althusser, Roland Barthes, Jacques Derrida und Michael Foucault, die sich mit verschiedenen Bereichen befasst haben. Diese neuen Strömungen gehen aus Frankreich am Ende der 1960er Jahre und mit dem Beginn der 1980er Jahre hervor und verbreiten sich auf England, Deutschland und Amerika. Die Autoren verlassen den traditionell erzählten Roman mit Themen der Angst und Absurdität, so Butler, und wenden sich an antinarrative Abläufe; die Autoren verlieren das Interesse daran, narrative Spannung zu schaffen und fangen an, mit der eigenen Sprache zu spielen. Dass die sprachlichen Spiele an Bedeutung gewinnen, sieht man an der Tatsache, dass zahlreiche Ideen von außerhalb des Rahmens der Kunst kommen: Barthes befasste sich mit der Anwendung der Sprachmodelle in Texterklärung und Interpretation, Derrida befasst sich mit der Kritik der Linguistik. Die postmoderne Theorie hat dieses Interesse vom Poststrukturalismus geerbt. Kritikpunkte auf diese Typen von Texten bezogen sich in erster Linie auf die Unverständlichkeit des literarischen und sprachlichen Stils, verdächtige Wortspiele und auf die Schlussfolgerungen, die nicht experimentell bestätigt werden konnten (Butler 2002: 7-9).

3.2. Postmoderne Denkweise

Postmodernes Denken repräsentiert in großem Maß den Slogan „Alles ist möglich“ bzw. „Anything goes“, was bedeutet, dass es keine „objektive Wirklichkeit mehr gibt“, was sich in Wissenschaft und Literatur reflektiert. Hier passiert eine gewisse „Grenzüberschreitung“ (Blume 2005:73):

> Demnach […] bedeutet Grenzüberschreitung auf formalliterarischer Ebene neben den binnentextlichen Prinzipien der Intertextualität (Grenzüberschreitung zwischen dem Text A und dem Text B), Metafiktion (Grenzüberschreitung zwischen Fiktion und Realität auf der Textebene), Genremischung (Grenzüberschreitung zwischen den Gattungen) und Polyphonie (Grenzüberschreitung zwischen den Erzählstimmen) auch eine Grenzüberschreitung zwischen Elite und Massenkultur […] (Blume 2005: 73-74).

Nach Blume hat das postmoderne Wissen die Öffnung des Wissens zur Prämisse: Die Grenzen des Wissbaren werden geöffnet. Die Vorstellung der Welt (oder von möglichen Welten) ändert sich. Jetzt wird die Welt als etwas angesehen, das konstruierbar ist. In der postmodernen Welt gibt es keine haltbaren Kategorien mehr und kein festes Subjekt. Es existiert als dynamische Einheit (Blume 2005:83): „Durch die Ausformulierung der in ihm (Subjekt) aufeinanderprallenden Differenzen konstruiert sich das postmoderne Subjekt im Rahmen seiner individuellen Wirklichkeit(en) immer wieder neu." (ebd., 84) Es geht um die Selbstkonstruierung, wo die Sprache eine wichtige Rolle hat. Es geht nicht mehr um das individuelle Denken (*cogito ergo sum*), sondern um das Sprechen, so Blume. Das Subjekt wird durch die Sprache konstruiert. Es existiert durch die Sprache: „Das postmoderne Subjekt existiert […] im „narro ergo sum (Ich erzähle, also bin ich)." (Blume 2005: 85)

3.3. Welt als Text

Aus den genannten Eigenschaften des Postmodernismus und dessen Haltung gegenüber dem Subjekt, das durch die Sprache erzeugt wird, wird ersichtlich, dass es gleichgültig ist, ob man von realer und fiktiver Wirklichkeit spricht, da die Realitätskonstruktion sprachlich bedingt ist.

Derrida (1967:247) zitiert nach Blume (2005: 86): „Ein Text-Äußeres gibt es nicht."[3] Blume erklärt weiter, dass damit gemeint ist, dass die Realität bzw. die Welt formuliert werden muss, was durch die Sprache stattfindet, wobei jedes sprachliche Zeichen viele Verweise auf potenzielle Bedeutungen hat, was nur eine einzige Interpretation unmöglich macht (Blume 2005: 86).

Die Dekonstruktion ist ein wichtiger Begriff, wenn vom Postmodernismus die Rede ist. Nach Butler kann die Dekonstruktion nicht definiert werden, will man der postmodernen Prämisse treu bleiben. Sie ist eine Methode, eine Strategie der Textauseinandersetzung. Für Dekonstruktivisten ist das Verhältnis der Sprache gegenüber der Wirklichkeit keine

[3] Jacques Derrida (1967): *Grammatologie*. Frankfurt a. M. 1983. S. 274.

Gegebenheit. Die Wahrheit ist mit verschiedenen Perspektiven und bestimmten Vorkenntnissen verbunden, die derjenige hat, der über die Wahrheit urteilt. Die Dekonstruktivisten vertreten die Meinung, dass jeder nur so viel wissen kann, wie es ihm seitens einer dritten Seite erlaubt wird (Butler 2002: 19). „Whatever we say, we are caught within a linguistic system that does not relate to external reality in the way we expect […].“ (Butler 2002: 19) Verschiedene Sprachen haben unterschiedliche Termini für die Bezeichnung verschiedener Dinge, oder Zustände, aber kein definiert genau den bestimmten Zustand oder die Sache selbst.

Butler stellt fest: „[T]he world, its social systems, human identity even, are not givens, somehow guaranteed by a language which corresponds to reality, but are constructed by us in language, in ways that can never be justified by the claim that this is the way that such things 'realy are'. We live, not inside reality, but inside our representations of it.“ (Butler 2002: 21). Butler erklärt weiter, dass es außer dem Text, mehr Text gibt, die alle nutzen um etwas zu beschreiben oder zu analysieren (ebd., 21).

Sprache und Welt sind verknüpft und verwebt, was die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion verwischt. Die Sprache wird als eigene Realität erfasst. In postmoderner Literatur wird dies durch die Metafiktion oder die Intertextualität gezeigt. In der Literatur entstehen Sprachspiele, die dieser neuen Erfassung der Welt, des Subjekts und der Realität entsprechen sollen. Nach Blume findet eine Relativierung und Pluralisierung des Wirklichkeitsbegriffs statt, ein neues Weltverständnis und neue Möglichkeiten, die Welt zusammenzubauen und zu interpretieren (Blume 2005: 88-89).

3.4. Der Tod des Autors

Der nächste Schlüsselbegriff ist Roland Barthes' These über den „Tod des Autors“, mit der sich besonders Michel Foucault auseinandersetzte. Der „Tod des Autors“ bedeutet, dass beispielsweise der Leser eines Buches den Intentionen des Autors keine Aufmerksamkeit schenken sollte, so kommentiert es Butler. Die These lautet, dass es falsch ist, den Autor als einen am Ursprung der Bedeutung Stehenden aufzufassen. Die Bedeutung entsteht gleichermaßen durch den Leser, durch den Akt des Lesens (Butler 2002: 23-24). Laut den Vertretern des Postmodernismus können sich alle Texte in der Intertextualität bewegen, in der die Unterschiede innerhalb der Texte nicht so wichtig sind. Diese Intertextualität, oder besser gesagt, die Verflochtenheit dringt in fast alle Zweige der Kunst ein, egal ob es um Film, Bilder oder Mode geht. Nach Butler verknüpft sich alles an etwas Vorläufiges, kehrt zu dem gleichen

Problem zurück und alle gesellschaftlichen Diskurse werden verknüpft. Jedes Werk hat eine Beziehung mit den Werken, die ihm vorausgehen; jeder Text beruht auf Wiederholung, wie es auch in der Philosophie der Fall ist (Butler 2002: 23-31).

Der Autor eines Werkes nimmt schon vorhandenes sprachliches Material auf und formuliert es eigenerweise um, wobei man nicht einen Anfangspunkt bestimmen kann. Laut Blume hat er genauso eine rezipierende Position im literarischen Prozess, weil er auch Texte liest, und eine produktive Rolle, weil er die Bedeutung des Textes konstruiert und noch näher beleuchtet. Hier findet man keinen Anfang und kein Ende (Blume 2005: 90).

Für Ronald Barthes hat der literarische Text folgende Bedeutung: „The text is a tissue of citations, resulting from the thousand sources of culture".[4] Die Beziehung zwischen dem Text und dem Leser gewinnt an Bedeutung. „The birth of the reader must be ransomed by the death of the Author."[5] Wichtig ist, wie der Text vom Leser rezipiert wird, wie er die Bedeutung konstituiert und erfasst hat.

3.5. Der postmoderne Text

Im postmodernen Roman hat der Text nicht mehr eine Funktion der Widerspiegelung der Welt. Der Leser folgt nicht mehr der systematischen Chronologie, sondern es kommt zum Konflikt zwischen der Welt innerhalb des Textes und unserer eigenen, was zum Sieg der Skepsis gegenüber unserem Wirklichkeitsgefühl führt (Butler 2002: 71). Das Lesen der Texte bedeutet, dass es keinen Sinn außerhalb des Textes gibt, sondern dass die Bedeutung sich aus der Konstruktion individueller Spielregeln ergibt, die vom Leser nicht akzeptiert werden muss. Der Sinn hängt von der Perspektive der Sinnsuchenden ab (Blume 2005: 79). Die postmoderne literaturwissenschaftliche Methode hat nicht zum Ziel, eine Botschaft zu vermitteln, sondern „[…] die Verfahrensweisen der Textkonstitution zu beschreiben und auf diese Weise einerseits die Anzahl möglicher Textaussagen ins Unendliche zu öffnen […]" (ebd., 80).

Was die postmodernen Elemente in der KJL angeht, sind die Betonung des Kommunikationsaktes, das Infragestellen der Erzählautorität bzw. eine Pluralität der Erzählstimmen, häufiges Thematisieren des Lesens/Schreibens, eine Fragmentierung des dargestellten Geschehens oder der Charaktere, Mischung der Erzählformen und Intertextualität zu finden (Lehnert 1990: 181). Meistens gehören diese Texte zumindest zu zwei literarischen

[4] Roland Barthes: „The Death of an Autor". In: URL: http://www.tbook.constantvzw.org/wp-content/death_authorBarthes.pdf S. 4 (Stand: 25.2. 2019).
[5] Ebd., S. 6.

Systemen bzw. sie können von mindestens zwei Lesergruppen rezipiert werden (Erwachsene und Jugendliche können deutliche Signale von solchen Werken rezipieren). Ein Beispiel ist Michael Endes *Die unendliche Geschichte* (1979). Nicht nur ist dieses Buch sowohl von Erwachsenen als auch Jugendlichen bzw. Kinder gelesen worden, so Lehnert, sondern der Roman enthält auch manche Anspielungen auf die Malerei, die Literatur, auf die philosophischen Motive und Fragen (beispielsweise das Wasser des Lebens, die Drohung des Nichts, Anspielungen auf Shakespeare und Odysseus‘ Reise). Neben den zahlreichen Beispielen von Anspielungen thematisiert auch M. Endes Werk das Schreiben und das Lesen. Bastian gelangt genau durch das Buch in die fiktive Welt, in die Welt des Phantasierens. Er wird von einem passiven Leser zum aktiven Teilnehmer der Handlung (eine ähnliche Prämisse findet man auch in der Tintenwelt-Trilogie).[6] Die Figuren in diesen Geschichten werden von passiven Lesern zum Schöpfer der Geschichte, so Lehnert, und sie bilden die Geschichte mit Hilfe der Wörter. Die Fragen nach der Beziehung zwischen Realität und Phantasie werden gestellt. Manchmal wird die kranke Realität mit Hilfe der Literatur geheilt (ebd., 182-187).

Zwei-Welten-Phantastik ist ein Modell, das für postmoderne Literatur ziemlich attraktiv ist, so Blume. Eine (kindliche) Figur bewegt sich zwischen Alltagswirklichkeit und magischer Anderswelt, die manchmal zwei gleichwertige Welten sind, und der Leser sieht nicht, dass eine Welt (z. B. realistische Welt), der phantastischen übergeordnet ist. Das bedeutet für den Leser die Prüfung des Wirklichkeitsstatus (Blume 2005: 122-123).

> Literatur fungiert in Bezug auf die empirische Realität allerdings nicht mehr als phantastische Gegen- bzw. Sekundärwelt, sondern integriert Wirklichkeit/Wahrheit und Phantasie/Fiktion auf gleicher Ebene im Konzept eines metafiktionalen Textes, der in ununterbrochener Selbstreferenz die Grenze zwischen textinterner und textexterner Wirklichkeit demonstrativ aufhebt und einzig und allein die eigene Existenz als gegebene Realität- eine Realität des geschriebenen Wortes anerkennt (Blume 2005: 124).

Die postmodernen Texte erinnern an ein Mosaik von Texten. Postmoderne Literatur, so Blume, kann durch inhaltliche und sprachliche Experimente gekennzeichnet werden (ebd., 95-96).

[6] Im weiteren Verlauf der Arbeit wird der Begriff Tintenwelt-Trilogie für alle drei Werke benutzt.

4. Cornelia Funke: Leben und Werk

Cornelia Funke wurde im Jahr 1958 in Dorsten in Westfalen geboren. Sie studierte Soziologie und Sozialpädagogik in Hamburg, wo sie ihren Mann, einen gelernten Buchbinder und Architekten kennengelernt hat. Sie schrieb eine Examensarbeit über Theodor W. Adorno und dann arbeitete sie im Bereich der Betreuung von Kindern aus schwierigen sozialen Verhältnissen und studierte Buchillustration. Sie entschied sich für das Schreiben, weil die Bücher, die sie illustrieren sollte, sehr langweilig für sie waren. Das erste Buch, *Die große Drachensuche*, erschien 1988. Sie illustrierte selbst die Bücher, die sie geschrieben hat. Mehr Popularität gewann sie mit der Serie *Die Wilden Hühner* (1993-2003; 5 Bände). Im deutschen Sprachraum gelang ihr der große Durchbruch mit den Büchern *Drachenreiter* (1997) und *Herr der Diebe* (2000), die ihr weltweite Anerkennung brachten. Im Jahr 2003 entstand der erste Band der Trilogie über die Tintenwelt, *Tintenherz*,[7] dann folgten *Tintenblut* [8] im Jahr 2005 und *Tintentod* [9] im Jahr 2007. Bald entstanden mehrere Film- und Theateradaptionen. Im Jahr 2010 erschien ihr neuer Roman *Reckless* und im Jahr 2012 sein zweiter Teil *Lebendige Schatten*. 2016 gründete sie ihr eigenes Hörbuchlabel „Atmende Bücher". Sie lebt mit ihren Kindern in Los Angeles. Neben dem Schreiben befasst sie sich mit Kinder- und Frauenrechten und Umweltschutz. Sie nimmt an manchen Projekten teil und unterstützt Organisationen wie Bärenherz, Die Kinderschutz-Akademie, Ecologia Zouth Trust, Häusliche Kinderkrankenpflege Hamburg, treepeople usw.[10]

Inwieweit ihre Romane international erfolgreich sind, zeigt eine Gesamtauflage von 20 Millionen verkaufter Bücher, die in 37 Sprachen übersetzt wurden. Sie erhielt zahlreiche Preise wie jenen vom Magazin ‚Time', das sie zu den 100 einflussreichsten Persönlichkeiten des Jahres 2005 zählte, den 2008 verliehenen Deutschen Phantastik-Preis für den besten Roman (*Tintentod*), den 2009 verliehenen Jacob-Grimm-Preis, den 2015 verliehenen Bayerischen Buchpreis bzw. Ehrenpreis des Bayerischen Ministerpräsidenten für das Gesamtwerk und den 2017 verliehenen Deutschen Phantastik-Preis für das beste deutschsprachige Hörbuch: „Drachenreiter- die Feder eines Greifs".[11]

---

[7] Cornelia Funke (2003): *Tintenherz*. Mit Illustrationen der Autorin. Hamburg: Cecilie Dressler Verlag. – Im Text als (Th, Seitenangabe).
[8] Cornelia Funke (2005): *Tintenblut*. Mit Illustrationen der Autorin. Hamburg: Cecilie Dressler Verlag. – Im Text als (Tb, Seitenangabe).
[9] Cornelia Funke (2007): *Tintentod*. Mit Illustrationen der Autorin. Cecilie Dressler Verlag. – Im Text als (Tt, Seitenangabe).
[10] Cornelia Funke. The Official Website: That's Cornelia. In: URL: https://www.corneliafunke.com/en/cornelia (Stand:28.2.2019).
[11] "Cornelia Funke", in: URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Cornelia_Funke (Stand:28.2.2019).

Funke hat auch die Internetseite *Corneliafunke.com* geöffnet, die sehr interaktiv ist und allen ihren Fans ermöglicht, über sie und ihre Werke zu recherchieren. Funke nennt sich selbst einen *bibliophile* und betont ihre Liebe zu Fantasy in ihrem Gespräch mit Jean Boreen mit folgenden Worten:

> I admit, as a reader I have always loved good fantasy […]. I think that fantasy is the oldest way of storytelling. Fairy tales, myths . . . I strongly believe that we sometimes understand reality far better if we disguise it, if we find pictures and images which describe sorrow, joy, fear, and other feelings we all share. […] I love to work in a genre that doesn't forbid my imagination to work unlimited. You could say that I enjoy being able to clad reality in different clothes.[12]

Aus ihren Interviews kann man sehen, dass sie, wie manche ihrer Protagonisten, gern liest. Ihre Lieblingsbücher sind Mark Twains *Tom Sawyer,* T. H. Whites *Der König auf Camelot,* Audrey Niffeneggers *Die Frau des Zeitreisenden,* Astrid Lindgrens *Die Brüder Löwenherz*, die ihre Lieblingsgeschichte ist, John Steinbecks *Jenseits von Eden*, *Jim Knopf und Lokomotivführer* von Michael Ende, J. M. Barries *Peter Pan*, L. F. Baums *Der Zauberer von Oz* und *Die Braut des Prinzen* von William Goldman.[13]

Es ist interessant zu betonen, dass fast alle diese Werke in der Tintenwelt-Trilogie durch Zitate zu finden sind. Die Teile ihrre Lieblingsgeschichte sind nicht das Einzige, was sie in die Trilogie inkorporiert hat. Ihr Mann ist auch Buchbinder, wie der Protagonist Mortimer in der Trilogie. Über Mo sagte sie: „As for Mo (also from Inkheart), from the first page I wrote of Inkheart, he looked and talked like an actor I knew. (By now, probably everybody knows that Mo is Brendan Fraser.)."[14] Ihre Lieblingsfarben sind rot, grün, wie die Buchumschläge der Trilogie. Die Protagonisten der Trilogie sind auch *bibliophile.*

Über ihr Schreiben sagt sie: "I don't like to send messages. I do not think that most of us read a book to find a message there. Maybe questions to ask, yes, maybe something to think about, but a message doesn't [allow] the reader to think, and this is disrespectful. "[15]

Diese Äußerung entspricht in gewissem Maße dem postmodernen Stand, indem der Leser selbst konstruiert und die Bedeutung interpretiert. Was die Autorschaft angeht, machen die guten Autoren die Bücher lebendig für ihre Leser und das ist die Hauptprämisse für die ganze Tintenwelt-Trilogie.

---

[12] Jean Boreen (2004): "'Blurring' the Borders between Fantasy and Reality: Considering the Work of Cornelia Funke.". S. 28. In: URL: https://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ALAN/v32n1/pdf/boreen.pdf. (Stand: 1.3.2019).
[13] "Cornelia Funke Biography", in: URL: https://www.notablebiographies.com/news/Ca-Ge/Funke-Cornelia.html (Stand: 28.2.2019).
[14] Jean Boreen (2004): "'Blurring' the Borders between Fantasy and Reality: Considering the Work of Cornelia Funke.". S. 29.
[15] Ebd., S. 29.

5. Merkmale der Tintenwelt-Trilogie

In der deutschsprachigen Literaturwissenschaft existieren zwei verschiedene Termini: Phantastik und Fantasy.[16] Cornelia Funkes Tintenwelt-Trilogie wird oftmals als Fantasy bezeichnet, obwohl es zur Phantastik gehört. In der deutschsprachigen Literaturwissenschaft wird mit Phantastik eine Art von Texten bezeichnet, in denen man magische bzw. übernatürliche Elemente findet. Man kann drei Varianten unterscheiden. Im Modell A kommt es zum phantastischen Besuch irrealer Figuren, von Gegenständen oder Phänomenen in der Alltagswelt. Im Modell B geht es nach Nickel-Bacon um phantastische Parallelwelten, die mit irrealen Phänomenen und Figuren ausgestattet sind und nach eigenen Normen und Gesetzen funktionieren. Modell C repräsentiert den Dualismus von Alltagswelt und Anderswelt. Alltagswelt wird mit irrrealer Anderswelt konfrontiert, die nach eigenen Gesetzen und Normen funktioniert. Der Übergang kommt durch bestimmte Schleusen und Figuren bewegen sich in beiden Welten (Nickel-Bacon 2006: 41-42).

Zur Fantasy gehören die Texte der dritten Gruppe. Die Handlung spielt sich in einer Fantasiewelt ab, die häufig mittelalterlich bzw. archaisch aussieht. Man findet Fabelwesen, altertümliche Waffen und das Ausmalen der phantastischen Anderswelt wird bis in das kleinste Detail beschrieben. Oftmals sind fingierte Landkarten zu finden.[17]

In der Tintenwelt-Trilogie findet man ein zweidimensionales Wirklichkeitsmodell: eine reale Welt (Handlung spielt in Italien) und die Tintenwelt[18], die Welt „hinter“ dem fiktiven Buch „Tintenherz“[19] Im ersten Band *Tintenherz* spielt die Handlung in der realen Welt (italienische Dörfer), im zweiten und dritten Band setzt sich die Handlung in der Welt fort, die der mittelalterlichen Welt ähnelt. Die Handlung im ersten Buch beginnt in der realen Welt und die ganze Handlung ist in „unserer“ Welt angesiedelt. Fiktive Figuren kommen aus der fiktiven Welt. Im zweiten Band gehen einige Figuren aus der realen Welt in die fiktive Welt, die Tintenwelt, über und die Handlung spielt auf zwei Ebenen. Nur ein paar Figuren bleiben in der realen Welt.

Reale Welt und phantastische Welt (Tintenwelt) lassen sich abgrenzen und sie sind logisch miteinander verknüpft. Das heißt, dass durch eine Pforte (in diesem Falle das Buch oder

[16] Der Begriff Fantasy wurde aus dem Englischen übernommen.
[17] Marco Prestel (2003): „Eine kurze Einführung in die Theorie der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur.“ In: URL: https://www.ph-ludwigsburg.de/fileadmin/subsites/2b-dtsc-t-01/user_files/prestel/Vortrag_Wien.pdf (Stand: 28.3.2019).
[18] Diese sekundäre Welt, hinter dem Buch „Tintenherz“, wird ab jetzt als die Tintenwelt bezeichnet.
[19] Das fiktive Buch „Tintenherz“ wurde mit Anführungszeichen geschrieben, um sich vom realen Buch *Tintenherz* zu unterscheiden.

später ein Blatt Papier) miteinander verbunden sind. Später verwischt sich diese Grenze (sowohl für die handelnden Figuren als auch für den Leser), die Geschichten werden auf die gleiche Ebene gesetzt und beide Realitäten werden nur als zwei parallele Geschichten betrachtet.

Die Figuren nehmen immer die andere Welt als die Anders-Welt an. Die Anzahl der Kapitel, die in der Tintenwelt spielen, nimmt zu. Im dritten Band finden nur noch einige Kapitel in der realen Welt statt. Fast die ganze Handlung spielt sich in der Tintenwelt ab, bis zum Ende, wenn reale Welt die Anders-Welt ist (Heber 2010:12).

Alle drei Romane reichen von der Intertextualität, die man in verschiedenen Formen finden kann. Saskia Heber (2010) bearbeitet detailliert in ihrem Werk *Das Buch im Buch. Selbstreferenz, Intertextualität und Mythenadaptation in Cornelia Funkes Tinten-Trilogie* das Thema der Intertextualität in allen drei Bänden. Sie schreibt über den Paratext,[20] die aus Motti, Widmungen, Gedichten besteht und sich auf den Kerntext bezieht. Innerhalb des Kerntexts kommt es auch zu Übergängen von Figuren aus anderen Büchern, wie z. B. aus *Tausendundeiner Nacht, Peter Pan* usw. Viele Situationen im Buch werden oft mit Figuren und Handlungen anderer Bücher aus der Weltliteratur verglichen. Figuren benutzen manchmal direkte Textzitate. Wichtig ist zu betonen, dass jedem Kapitel ein Motto aus dem Werk der Weltliteratur voransteht.

Nach Heber sind zwei literaturwissenschaftliche Konzepte in der Tintenwelt-Trilogie von besonderer Bedeutung: Selbstreferenz und Intertextualität (ebd., 12). Das wird hier jedoch nicht detailliert analysiert, da diese Analyse bereits existiert. Laut Pichler bezieht sich der Großteil der wissenschaftlichen Rezeption der Tintenwelt-Trilogie auf die Analyse der metafiktionalen und intertextuellen Elemente in den Romanen (Pichler 2011: 39). Genau diese Elemente können verursachen, dass das Werk die Grenzen zur Erwachsenenliteratur in ihrer Textstruktur überschreitet und auf postmoderne Strukturen in der formalen (Metafiktion, Intertextualität) und nicht-formalen bzw. sprachlichen (die Bedeutung von Sprache in der Gestaltung von Wirklichkeit usw.) und inhaltlichen (die Thematisierung von Schreibprozess, Wirklichkeit-Fiktion Überschreitungen, Identitätsspaltungen) Ebene weist. Sie bilden eine eigene Realität, verweisen auf andere Texte in direkter, aber auch in indirekter Weise und machen damit das Lesen für den tatsächlichen Leser auch zu einem Spiel. Blume schreibt, dass

[20] Der Begriff wurde von Gérard Genette übernommen und bezeichnet Teile vom Buch wie z. B. Überschrift, Vorwort, Widmungen usw. Vgl. Gérard Genette (1997): *Paratexts: Thresholds of interpretation*. New York: Cambridge University Press.

als postmoderne Texteigenschaften die Relativierung der Trennlinie zwischen textinterner und textexterner Realität gilt. Es kommt zu einem Spiel zwischen Welten (Blume 2005: 14).

5.1. Crossover - Literatur

Crossover - Literatur bezieht sich auf eine Fiktion, die von Kind zu Erwachsenen und umgekehrt geht. Mit *Pottermania* wurden in Großbritannien solche Bücher "crossovers" genannt. Im deutschsprachigen Raum wurden ab gegen 2002 die Begriffe All-age Buch, All--age-Literatur verwendet. Deutsche Wissenschaftler bezeichnen auch Literatur, die in der Regel von jungen Lesern auf Erwachsene übergeht, als Brückenliteratur, ein Begriff, der schon viel länger verwendet wird und möglicherweise nach der Veröffentlichung von Michael Endes erfolgreichem Werk im Jahr 1979 geprägt wurde. Beckett erklärt weiter, dass Crossover - Literatur keine Erfindung des 21. Jahrhunderts ist, was manche Klassiker wie *Gulivers Reisen* (1726), *Alice im Wunderland* (1865), *Der Herr der Ringe* (1954), *Die Chroniken von Narnia* (1950-1956) bestätigen. Crossover - Fiktion verwischt die Grenze zwischen erwachsenem und kindlichem Publikum bzw. sie inkludiert verschiedene, zwischengenerationelle Leser, sowohl jüngere Kinder als auch Adoleszenten (Beckett 2009: 18-19): „In the postpostmodern era, many authors are using the kind of epic material that was originally the fireside property of young and old alike in order to reach readers of all ages." (Beckett 2009: 4)

Pichler meint, dass in der Tintenwelt-Trilogie verschiedene Aspekte, wie der Gebrauch der Intertextualität und verschiedene Anspielungen auf andere Texte das Lesen auch für erwachsene Leser interessant machen. Wenn es um Erzählperspektive der Romane geht, geht es in allen drei Bändern um einen Dritte-Person-Erzähler. Der Erzählfokus ändert sich und obwohl die zwölfjährige Meggie die Protagonistin des Werks ist, werden einige Kapitel aus der Sicht anderer, erwachsener Figuren dargestellt. Meggie tritt im Verlauf der Trilogie in den Hintergrund und Erwachsenen-Perspektiven kommen fort. Diese Perspektive macht das Lesen auch für erwachsene Leser interessant (Pichler 2011: 82).

Die Tintenwelt ist nicht eine Märchenwelt, obwohl darin manche märchenhaften Motive und Figuren zu finden sind. Die Tintenwelt ähnelt der Welt aus dem Mittelalter, das heißt, dass die schlechten und schweren Lebensbedingungen thematisiert werden, besonders wenn es um Arme und Frauen geht. Das All-age-Potential sieht man in der realitätsnahen Darstellung des schwierigen Alltagslebens, der blutigen Gewaltszenen, herzloser Behandlung von Kindern, Armen und Frauen, sowie in der Thematisierung des Todes, in der man nach Pichler die

philosophische Ebene sehen kann. Der Tod wird durch weiße Frauen dargestellt, die Gestalten und Stimmen ändern. Die Szenen des Sterbens und des Gesprächs mit dem Tod, der unerbittlich und willkürlich ist, der nicht zwischen Gute und Böse unterscheidet, „[…] unterscheidet die beiden letzten Tintenwelt Bände deutlich von den kindlichen Büchern Funkes“ (Pichler 2011: 84).

Was die Tintenwelt-Trilogie für Erwachsene Leser noch interessant macht, sind Beziehungen zwischen Eltern und Kindern. Komplizierte Verhältnisse zwischen Familienmitgliedern werden gezeigt (Staubfinger und seine Tochter, Mo und Meggie, Meggie und ihre Mutter), wobei manche Themen aus der Perspektive der Erwachsenen genommen werden (Aufwachsen, die innere Ambivalenz, innere Konflikte) (Pichler 2011: 84).

Die letzten zwei Bände haben größeres All-age Potential, so Pichler, als der erste Band. Besonders wegen der wichtigen Fragen, die in diesen Bänden zu finden sind: die Frage nach freiem Willen, nach der Prädestination, über die Macht der Sprache, die Verantwortung des Autors, über das Fatum (Pichler 2011: 85).

Man kann sagen, dass das Hauptthema der Tintenwelt-Trilogie die Literatur selbst und alles, was damit verknüpft ist, ist. So findet man Motive von Bibliotheken, von seltenen und wertvollen Büchern, von der Kunst der Bücherillustration, die Darstellungen der Arbeit der Buchbinder usw. Die Motive der Buchverbrennung sind in der Trilogie auch zu finden, was an die nationalsozialistische Buchverbrennung erinnert (auch etwas, was Erwachsene beim Lesen entdecken können):

> Funke’s novels can be read and enjoyed without the added level of meaning brought about by ‘estrangement’, but they receive a wider significance through this second layer of interpretation which connects the fantasy particularly tightly with reality. This connection is also strongly emphasized through the use of the Celan quotation at the very beginning of the trilogy. One can innocently read the novels as an adventure story full of evil characters, but the quotation adds a deeper layer to it by connecting the story to, and making us reflect on our own society (Puetz 2009: 56).

Viele Figuren sind wirkliche Bibliophile. Alle drei Bände thematisieren die Liebe zum Lesen, Schreiben und Büchern insgesamt. Fragen, die in den Bänden gestellt werden, sind auch Fragen der Autorschaft und des Schreibprozesses. Die Romane zeigen eine Reflexion über die ethische Bedeutung von Lesen und Schreiben, über die Verantwortung und die Beziehung zwischen dem Autor und dem Leser.

5.2. *Tintenherz* (2003)

Tintenherz ist der erste Band der Tintenwelt-Trilogie. Das Buch ist im Jahr 2003 erschienen.

Im Buch geht es um die zwölfjährige Meggie und ihren Vater Mortimer Folchart, gennant Mo, der Buchbinder ist. Die beiden teilen eine große Leidenschaft für Bücher. Was Meggie nicht weiß, ist, dass Mo eine besondere Fähigkeit besitzt, die Figuren aus ihren Geschichten vorzulesen. Um dies zu bewirken, verschwinden Lebewesen aus der realen Welt in der fiktiven Welt und umgekehrt. Auf diese Weise ist Meggies Mutter, Theresa (Resa) verschwunden, denn Mo hat aus dem Buch „Tintenherz" fiktive Figuren – Basta, Capricorn, Staubfinger – herausgelesen. Staubfinger sehnt sich nach seiner Welt und macht alles, um dorthin zurückzukommen, da er dort Töchter und Frau hat. Er fordert Mo sturköpfig auf, ihn zurückzubringen, obwohl Mo das nicht kontrollieren kann. Mo entscheidet sowieso, nie mehr laut zu lesen. Capricorn und seine böse Bande planen, Mo zu nutzen, um mehr Gold und Schatz aus verschiedenen Büchern (wie z. B. *Die Schatzinsel* und *Tausendundeine Nacht*) herauszulesen. Sie wollen nicht in die Tintenwelt zurückkehren. Staubfinger warnt Mo und Meggie vor Capricorn (obwohl er sie, wegen eines falschen Versprechens Capricorns, ihm das Buch „Tintenherz" zu geben, verraten hat). Meggie und Mo kommen ins Haus von Tante Elinor, die auch eine große Buchliebhaberin ist und eine große Bibliothek mit seltenen Büchern besitzt. Mo bringt das Buch „Tintenherz" mit und versucht es zu verstecken. Dieses geheime Verhalten, das für Mo nicht typisch ist, weckt die Neugier bei Meggie und Elinor. Elinor leiht das Buch von Mo und beginnt damit eine Ereigniskette. Mo wurde von Capricorns Männern entführt. Capricorn fordert von Mo auf, nicht nur den Schatz aus Büchern, sondern will auch alle „Tintenherz"-Bücher zu sammeln und zu verbrennen, aber davor muss ihm noch der letzte Antagonist aus dem Buch herausgelesen werden: der Schatten.

Capricorn hat noch einen Leser, der die gleiche Fähigkeit wie Mo hat, aber er stottert beim Lesen, was die Figuren, die er herausliest, ein bisschen beschädigt: die Figuren kommen ohne Stimme oder mit einem verformten Gesicht. Mo muss für Capricorn Gold herauslesen und dabei liest er Fard, einen Jungen aus der Geschichte *Tausendundeine Nacht* heraus.

Mo schafft es, mit Hilfe von Staubfinger, Elinor und Meggie aus dem Gefängnis zu fliehen. Sie entscheiden, den Autor von „Tintenherz", Fenoglio, aufzusuchen, um diesen zu fragen, ob er noch ein Exemplar des Buches hat. Fenoglio hört Mos Geschichte und er glaubt ihm, dass er diese Fähigkeit hat, aber alle seine Buchexemplare werden gestohlen.

In der Zwischenzeit werden alle Bücher in Elinors Haus verbrannt. Basta, ein treuer Mann Capricorns, entführt Meggie und Fenoglio, um Mo zurück in Capricorns Dorf zu bringen. Dort entdeckt Meggie, dass sie auch die Fähigkeit hat, Figuren aus Romanen herauszulesen – sie liest Tinker Bell aus *Peter Pan* hervor. Capricorn will, dass Meggie für ihn den Schatten, den Bösewicht des Buches „Tintenherz", herausliest, der alle Gefangenen töten wird. Was Meggie und Mo nicht wissen, ist, dass, Theresa/Resa auch im Dorf ist, aber sie hat keine Stimme (weil Darius sie herausgelesen hat). Sie arbeitet als eine Magd für Capricorns Mutter Mortola.

In der Zelle entscheidet sich Fenoglio dazu, den Schatten anders zu schreiben, weil er Autor von „Tintenherz" ist. Er schreibt auf einen Zettel einen neuen Abschnitt, in dem Meggie den Schatten kontrollieren kann und in dem Capricorn und manche seiner Männer getötet werden.

Am Ende merken Mo und Meggie, dass Fenoglio in die Tintenwelt verschwunden ist. Sie vereinigen sich wieder als Familie und gehen zurück in Elinors Haus, während Staubfinger und Farid einen neuen Vorleser suchen, der sie in die Tintenwelt zurückbringen kann.

5.3. *Tintenblut* (2005)

Der zweite Teil der Trilogie folgte im Jahr 2005. Im Roman spielt die Handlung ein Jahr später. Meggie lebt mit Vater, Mutter und Elinor, aber sie kann die Tintenwelt und alle Figuren und Zauber nicht vergessen. Es hilft nicht, dass Resa alle ihre Erinnerungen aus der Tintenwelt aufschreibt. Sie hat dort zwölf Jahre gelebt. Währenddessen hat Staubfinger einen neuen Vorleser gefunden, Orpheus, der ihn in die Tintenwelt zurückbringen bzw. zurücklesen will. Orpheus schickt nicht Farid zurück, sondern stiehlt dem Jungen das Buch. Farid kommt zu Meggie und es gelingt beiden, sich in die Tintenwelt hereinzulesen, um ihre Neugier und Sehnsucht für die fiktive Welt zu befriedigen.

In der realen Welt sind Mo und Resa verzweifelt wegen Meggies Verschwinden, aber bald kommen Mortola, Basta und Orpheus. Auf Befehl von Mortola liest Orpheus Basta, Mortola, Mo und Resa in die Tintenwelt. Beim Eintreten schießt Mortola Mo mit einer Schrotflinte aus der realen Welt. Mo überlebt mit Hilfe der Heilerinnen aus der Tintenwelt und sie gelangen beide in das geheime Lager der Spielleute. Sie denken, dass Mo ein mysteriöser Räuber Eichelhäher, ein Held aus den Gedichten, die Fenoglio in der Tintenwelt geschrieben

hat, ist. Der Beschützer der Spielleute und Anführer der Räuber, der Schwarze Prinz, schützt Mo und Resa.

Fenoglio lebt in Ombra (der Stadt in der Tintenwelt) als Hofschriftsteller und hat Schwierigkeiten, sich in seiner eigenen Welt zurechtzufinden, weil die Geschichte nicht wie er will, sich entwickelt. Er beginnt langsam zu entdecken, dass sich die Geschichte von sich selbst entwickelt. Mit Meggies Hilfe bringt er Cosimo (den gestorbenen Prinzen von Ombra) bzw. seinen Doppelgänger wieder in die Geschichte. Bald wird klar, dass Fenoglio nicht seine Geschichte so einfach ändern kann. Cosimo verhält sich nicht wie Fenoglio will. Cosimos Rückkehr verägert Natternkopf (den Fürsten aus der anderen Provinz und den Vater von Cosimos Frau Violante), der Ombra übernehmen will. Im Krieg zwischen Cosimo und Natternkopf werden Cosimo und alle Männer Ombras gewalttätig getötet.

Mo und Resa werden von Natternkopf gefangen genommen und in Natternkopfs Schloss weggefahren. Meggie liest wieder laut, noch eine Änderung, die Fenoglio geschrieben hat, um Mo frei zu lassen. Mo, der Buchbinder, wird für Natternkopf das Buch der Unsterblichkeit binden. Dieses Buch wird den Natternkopf unsterblich machen, bis jemand drei Wörter im Buch nicht schreibt: Herz, Blut und Tod.

Natternkopf lässt Mo und seine Familie frei, aber auf dem Weg zurück überrumpeln Basta und einige andere Soldaten sie und Basta tötet Farid. Danach wird Basta von Mo getötet. Diese Ereignisse ändern Mo, der die Wut, das innere Kalt und das Trauer fühlt. Er fühlt sich immer mehr wie ein Räuber bzw. wie Eichelhäher.

Staubfinger macht die Verhandlung mit Weißen Frauen (Engeln des Todes in der Tintenwelt) und gibt sein eigenes Leben für Farid. Farid kommt zurück, aber er ist verzweifelt wegen Staubfingers Tod. Meggie und Farid entscheiden, Orpheus um Hilfe zu beten und Meggie liest Orpheus in die Tintenwelt hinein.

5.4. *Tintentod* (2007)

Tintentod erschien 2007. In diesem Teil spielt sich der Konflikt innerhalb Meggies Familie ab, d. h., ob sie in der Tintenwelt bleiben oder zurück in die reale Welt gehen sollten. Mo hat großenteils seine Rolle als Räuber, Eichelhäher akzeptiert und er kämpft fast jeden Tag gegen den bösen Fürsten Natternkopf und seine Soldaten. Seine Familie sieht Veränderungen in seiner Persönlichkeit und hat Angst um ihn. Was manche nicht wissen, ist, dass Mo mit dem

leeren Buch der Unsterblichkeit manipuliert hat. Es beginnt nämlich langsam zu zerfallen, wobei auch Natternkopf zerfällt und verdirbt. Aus diesem Grund sucht er Mo.

In diesem Teil spielt Orpheus eine größere Rolle. Er schreibt bzw. kopiert und nutzt Fenoglios Buch „Tintenherz“, um neue Wesen zu kreieren, sie in die Tintenwelt zu bringen und mit der Tintenwelt zu manipulieren, während Fenoglio nicht mehr schreiben will. Orpheus will auch Staubfinger zurück zum Leben bringen, deswegen macht er einen Handel mit der schwangeren Theresa, wobei Mo die Weißen Frauen rufen sollte. In Gegenleistung sollte Orpheus Zeilen schreiben, die sie (Theresa und Meggie) in die reale Welt zurückbringen sollten. In Wirklichkeit, wollte Orpheus Mo töten. Mo spricht mit den Weißen Frauen, die ihm danken, dass er den Tod mithilfe des Buches der Unsterblichkeit überlistet hat. Sie stellen ihm ein Ultimatum: Er soll das Buch zerstören, im Gegenteil werden sie Resa und Meggie für sich nehmen. Mo bekommt Staubfinger zurück und beide gehen geändert in die reale Welt der Lebenden zurück.

Violante, die Tochter von Natternkopf, hilft Mo, Natternkopf zu töten. Resa, Meggie, andere Räuber und Kinder aus Ombra verstecken sich im Wald, denn Natternkopf sucht sie. Fenoglio beginnt im Laufe der Zeit wieder zu schreiben, sodass er mit Meggies Hilfe die Ereignisse ändern und verbessern könnte, aber es geht nicht immer, wie er es schreibt. In der Zwischenzeit verliebt sich Meggie in Darius, einen jungen Räuber. Sie erfährt von Fenoglio, dass er eine Figur aus einer seiner Geschichten ist, die er nie veröffentlicht hat.

Natternkopf zwingt Mo, ihm ein neues Buch zu machen. Mo wird gleichzeitig von Wörtern, die Orpheus geschrieben und gelesen hat, gefoltert, aber er schafft, sich zurückzuziehen, wobei er den Räuber vergisst und sich auf die Rolle des Buchbinders konzentriert. Schließlich bringt Natternkopfs Enkel Jacopo Mo das leere Buch, in dem Mo dann drei Wörter Herz, Blut, Tod hineinschreibt, damit er Natternkopf tötet.

Am Ende bleiben sie alle in der Tintenwelt. Meggies kleiner Brüder, der in der Tintenwelt geboren wird, träumt von der anderen Welt (der realen Welt), von der ihm seine Familie erzählte, weil er glaubt, dass diese Welt spannender ist.

6. Postmoderne Sprachspiele in der Tintenwelt-Trilogie

Zuerst wird die Intertextualität als etwas, was sich auf den tatsachlichen Leser auswirkt, dargestellt, dann die Metafiktion als eines von sprachlichen Spielen, die die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion verwischt. Die Worte bzw. die Sprache ist etwas, was die Wirklichkeit konstruiert, was die Macht gibt und nimmt, was die Quelle der Magie ist, der Grund, weshalb Bücher verbrannt und aufwändig versteckt wurden. Heber findet, dass in Cornelia Funkes Trilogie Elemente der Selbstreflexivität und Intertextualität wie auch das Konzept des „Todes des Autors“ zu finden sind, weshalb sie als postmodern bezeichnet werden kann (Heber 2010:11). Die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion wird durch verschiedene Sprachspiele verwischt. Nach Heber sind diese Sprachspiele eine Selbstreferenz und darunter Metalepse, Spiel im Spiel – Buch im Buch (mise en abyme), Metatextualität und Intertextualität.

6.1. Intertextualität

Die postmoderne Sicht auf die Welt wirft das geschlossene, ganzheitliche Weltbild ab. Der Sinn wird gleichermaßen mit anderen Sinnen „kontaminiert“. Der Begriff der Intertextualität wurde erstmals von Julija Kristeva in ihrem Werk *Word, Dialouge and Model* (1966) eingeleitet. Der Text wird als das Mosaik von Zitaten angesehen, wobei jeder Text die Assimilation und die Transformation früher entstandener Werke und Zitate ist (Beker 1988: 9-10). Wenn von der Intertextualität die Rede ist, wird von der Existenz eines Gewebes gesprochen, was später in der Trilogie selbst benutzt wird und eines ihrer Schlüsselmotive bildet.

Einfach definiert, bezeichnet die Intertextualität den Bezug von Texten aufeinander.[21] Zitate, Anspielungen, Parodien oder verschiedene Adaptionen werden darunter umfasst. Intertextualität entspricht dem Stand der Postmoderne, weil der Text sich befreit und eine Vielfalt von Diskursen zeigt. Es kommt zum Spiel mit den Bedeutungsträgern (Blume 2005: 97-98).

Genette definiert die Intertextualität als die Beziehung zwischen Texten, was die Anwesenheit eines Texts im anderen bezeichnet. Darunter zählt er direkte Zitate (mit oder ohne spezielle Referenz), Plagiat (nicht deklarierte literarische Kreditaufnahme), Anspielungen[22], die

[21] „Intertextualität“, in: URL: https://www.duden.de/rechtschreibung/Intertextualitaet (Stand: 27.2.2019).
[22] Genette definiert Anspielungen als die implizite Präsenz des Intertexts (Genette 1997:2).

weniger explizit sind. Genette spricht über Transtextualität bzw. „textual transcedence of the text“, die folgende Aufteilung umfasst: 1. Intertextualität (Präsenz eines anderen Textes in einem Text, (darunter gehören die Zitate), 2. Paratextualität (Beziehung zwischen dem eigentlichen Text und dem Rahmen, in den er eingebettet wird). Genette bezeichnet als Peritext Titel, Untertitel, Hinweise, Buchdeckel, Illustrationen usw. und als Epitext z. B. Autoreninterviews (Genette, 1997: 2-4).

In der Tintenwelt-Trilogie sind zahlreiche Texte im Paratext und im Kerntext zu finden. Die direkten Zitate und die Titel der Werke werden meistens in der Kursivschrift, aber das ist nicht immer der Fall. Wenn Meggie z. B. Tinkerbell aus *Peter Pan* oder Zinnsoldat aus „Der standhafte Zinnsoldat“ herausliest, sind diese intertextuellen Bezüge erkennbar, aber nicht besonders markiert (Heber 2010: 20).

Alle drei Bände aus der Tintenwelt-Trilogie enthalten ein Quellenverzeichnis am Ende, woher meistens Zitate und Anspielungen stammen, sodass sie leicht identifiziert werden können. Heber spricht auch über fiktive Intertextualität, die in der Tintenwelt-Trilogie zu finden ist. Dabei geht es um die Zitate aus dem fiktiven Buch „Tintenherz“. Heber schreibt, dass das fiktive Buch in das Konzept der Selbstreferenz eingeordnet werden muss und das reale Buch *Tintenherz* in das Konzept der Intertextualität (ebd., 20).

6.1.1. Funktionen der Intertextualität

In allen drei Bänden der Tintenwelt-Trilogie steht am Anfang ein Zitat aus einem literarischen Werk. Es werden der Autor und der Titel des Werkes in der Kursivschrift bezeichnet. Meistens geht es um Werke aus der KJL.

Diese Zitate, die jedem Kapitel voranstehen, haben verschiedene Funktion. Sie thematisieren die Literatur oder das Erzählen selbst und leiten das Thema des Kapitels ein. In Zitaten spiegelt sich manchmal eine ähnliche Handlung wie im Kapitel wider.[23]

Die Zitate, die im Kerntext zu finden sind, haben die Funktion, die Figuren aus der Trilogie näher zu beschreiben, die Handlung voranzutreiben. Einige Zitate dienen dazu, zu zeigen, dass die Figuren über das Wissen über klassische Literatur verfügen.[24]
Ein Beispiel vom Zitat, das den tatsächlichen Leser in die Handlung einleitet: „Und doch wusste Bastian, dass er ohne das Buch nicht weggehen konnte. Jetzt war ihm klar, dass er überhaupt

[23] Ajda Gabrič (2016): „Intertextualität bei Michael Ende, Cornelia Funke und Walter Moers.“ In: Vestnik. 8. S. 156-157. In: URL: https://revije.ff.uni-lj.si/Vestnik/article/view/7182.
[24] Ebd., 157.

nur dieses Buches wegen hierher gekommen war, es hatte ihn auf geheimnisvolle Art gerufen, weil es zu ihm wollte, weil es eigentlich schon seit immer ihm gehörte!“ (Th, 552)[25]

In diesem Kapitel geht es um Staubfinger, der entschlossen ist, das Buch „Tintenherz“ zu finden und zu nehmen, weil dieses Buch für ihn das Leben bedeutet. „‚Was tust du?‘ Die Stimme des Jungen klang beunruhigt. ‚Ich nehme mir nur, was mir gehört.‘ Antwortete Staubfinger. Zauberzunge regte sich nicht, als er ihm das Buch aus der Jacke zog.“ (Th, 556)

Was die Anspielungen in der Tintenwelt-Trilogie angeht, sind sie nicht so wenig explizit, wie es Genette definiert. Die meisten Anspielungen stammen auch aus der KJL, wie z. B. aus Oscar Wildes Erzählung „Der selbstsüchtige Riese“, oder die elfische Schrift aus Tolkiens *Der Herr der Ringe*. Nach Gabrič sind diese Anspielungen ziemlich deutlich und offensichtlich, weil sie dazu dienen, den jüngeren Lesern die Identifizierung mit den Figuren zu ermöglichen, verschiedene Lektüre zu empfehlen und die Geschichte für sie einfacher zu machen. Das heißt, dass Anspielungen und Zitate eine didaktische Funktion haben. Die Zitate können als Empfehlung von verschiedenen Werken dienen, die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich ziehen, sodass er sich wünscht, ein anderes Buch zu lesen.[26]

Meggie trägt immer ein paar Bücher mit, wenn sie auf Reisen geht, und für eine gefährliche Reise wählt sie bestimmte Werke: „Du nimmst dir also König Arturs Tafelrunde mit und Frodo samt seinen acht Gefährten. Keine schlechten Begleiter. Beides sehr lange Geschichten, gerade das Richtige für eine Reise. Hast du sie schon gelesen?“ (Th, 120)

Ob einige intertextuelle Bezüge erkannt werden, hängt auch vom kulturellen Wissen der Leser ab. Heber betont das Beispiel mit der Bücherverbrennung, die in *Tintenherz* zweimal stattfindet. Capricorns Männer haben zuerst Elinors Bibliothek mit all den wertvollen Büchern verbrannt und fast alle gesammelten Exemplare von „Tintenherz“ (Heber 2011:361). Erwachsene Leser (oder ebenso jüngere mit besonderem kulturellem Wissen) erinnert das an die Nazi-Buchverbrennung, besonders, wenn man das Gedicht „Engführung“ von Paul Celan in Betracht zieht. Diese Situation betont die Bedeutung und Macht der Worte. „Wörter sind unsterblich … außer es kommt jemand und verbrennt sie. Und selbst dann …“ (Th, 456)

Da in der Trilogie Zitate, Figuren und Elemente aus den real existierenden Büchern auftreten, löscht dies auch die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit für den tatsächlichen

[25] Aus dem Quellenverzeichnis in *Tintenherz,* S. 570: Ende, Michael (1979): *Die unendliche Geschichte*. S. 552. Stuttgart-Wien: Thienemann Verlag.
[26] Ajda Gabrič (2016): „Intertextualität bei Michael Ende, Cornelia Funke und Walter Moers“. S. 160.

Leser. Die fiktiven Figuren sprechen über andere fiktive Figuren, die der Leser wahrscheinlich kennt. Es ist möglich, dass der Leser sich leichter mit den Figuren identifiziert.

Besonders interessant und wichtig sind die Zitate, die die Bedeutung des Wortes, der Sprache beschreiben. In eigener Weise bestärken sie die Thematik der ganzen Trilogie: „Den Durst will ich sehen, in den Silben, das Feuer berühren im Klang. Das Dunkle will ich spüren im Aufschrei. Worte will ich, so rauh wie unberüfte Steine." (Tb, 319)[27]

Heber schreibt, dass zweiundzwanzig von neunundfünfzig Zitaten, die den Kapiteln voranstehen, die Literatur und das Lesen thematisieren. Sie nennt dies das Konzept der Selbstreferenz, weil sie genau das Lesen und andere Phänomene, die mit dem Lesen verknüpft sind, thematisieren. Das Motiv des Vorlesens und des Lesens ist kontinuierlich. Das demonstriert einen hohen selbstreferentiellen Gehalt. Als selbstreferentielle Elemente nennt sie auch die Kapitel, die mit den Zitaten beginnen, wo die Figuren über ihren eigenen fiktiven Status nachdenken, was mit dem Inhalt der Romanhandlung übereinstimmt (Heber 2010: 30-31).

6.2. Metafiktion

Patricia Waugh definiert in ihrem Werk *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction* die Metafiktion als ein Begriff für ein fiktives Schreiben, das unbewusst und systematisch auf seinen Status als Artefakt aufmerksam macht, um Fragen nach der Beziehung zwischen Fiktion und Realität zu stellen. Indem sie eigene Methoden der Konstruktion anbieten, untersuchen solche Schriften nicht nur die grundlegenden Strukturen der narrativen Fiktion, sondern auch die mögliche Fiktionalität der Welt außerhalb des literarischen fiktiven Textes (Waugh 1984: 2).

Die Metafiktion kann als eine Sonderform des Metatextualitätsbegriffs verstanden werden. Es geht es um den Kommentar eines Textes über sich selbst:

> Selbstreferentielle Aussagen bewirken in postmodernen Texten einen Bruch der im Rahmen der Fiktion geschaffenen Realitätsillusion. […] Wenn fiktive Figuren ihres fiktiven Status bewusst sind, entsteht dann die Möglichkeit für den Leser real zu agieren. Im metafiktionalen, selbstreferentiellen Text verschwimmt die Grenze zwischen Fiktion und Realität. Inhalt und Form, Aussage und Medium sind unmittelbar miteinander verknüpft (Blume 2005: 99-100).

[27]Aus dem Quellenverzeichnis in *Tintenblut,* S.645: Neruda, Pablo: *Das Wort,* Seite 358 aus: ders. In deinen Träumen reist dein Herz, in der Übersetzung aus dem Spanischen von Maria Lopez Originalcopyright © by Pablo Neruda © der deutschen Ausgabe: Luchterhand Literaturverlag, ein Unternehmen der Verlagsgruppe Random House GmbH, München. 2004.

Nach Blume entspricht dies der Pluralität des postmodernen Weltbildes. Die Welt wurde als Text verstanden und interpretiert. Die Textgrenzen werden geöffnet, wobei der Gegensatz zwischen Fiktion und Realität verwischt wurde. Blume fügt noch hinzu, dass die Metafiktion die Reflexion der Literatur über sich selbst, über ihre Funktion und Beschaffenheit ermöglicht. Die Metafiktion hat zur Aufgabe, Realität und Fiktion als Konstrukte zu dekonstruieren. Sie haben gleiche Voraussetzungen, sie entstehen aus der Sprache (Blume 2005: 101-102).

Nach Waugh dekonstruiert die Metafiktion nicht das Konzept der Realität. Solche Texte sind „playful", sie entstehen aus einem Spiel mit den Welten, aus einem Sprachspiel mit Schriftart oder Erzählstimmen. Sie zeigt das unendliche Sprachspiele in Bezug auf die Wirklichkeit (Waugh 1984: 40-43).

In der Tintenwelt-Trilogie unterscheidet man primäre (reale) Welt, in der Meggie mit ihrem Vater Mo lebt, in dem sich auch Elinor und Fenoglio befinden und die sekundäre Welt, die Tintenwelt, aus der einige Figuren kommen und dann alle in der sekundären Welt zusammenfinden. Diese zwei Ebenen werden gleichberechtigt, als die Figuren die sekundäre Welt als real akzeptieren und am Ende wird die reale Welt zur Anderswelt. In der Tintenwelt-Trilogie geht es um den Übergang in die Buchwelt (was die sekundäre Welt ist), wobei im Inneren der Bücher eine fiktionale Welt liegt. Meistens sind solche Übergänge in einem gewissenen Grad mit den Lese- oder Schreibkonventionen verbunden und sie sind somit selbstreflexiv, weil sie ihr eigenes Medium thematisieren (Mohr 2010: 202).

Die Tintenwelt wird im Vergleich mit der (intradiegetischen) Welt aus der Mo, Meggie und Fenoglio stammen als hypodiegetische Welt bezeichnet. Die Welt, aus der Cornelia Funke stammt wird als extradiegetisch[28] bezeichnet. Zum Beginn des Romans werden Meggie, Mo und Elinor als reale Figuren gekennzeichnet und Staubfinger, Capricorn und alle seine Männer als fiktive Figuren, die jetzt in der realen Welt existieren. Dann werden im zweiten Band der Trilogie alle fiktiven Figuren gemeinsam mit dem Autor in seiner eigenen Geschichte eingebracht. Ihr Status ist gleichberechtigt mit den fiktiven Figuren. Für den „äußeren" Leser wird klar, dass sie alle in dieser Welt verletzt werden oder sogar sterben können. Sie stehen alle unter dem Einfluss von Fenoglio und Orpheus und unter ihren Änderungen der Geschichte. Damit verbunden findet man, dass die neugeschriebenen Absätze, die die Geschichte ändern

[28] Viele Literaturwissenschaftler bedienen sich dieser Termini. Vgl. Gerard Genette (2006): *Metalepsa. Od figure do fikcije*. Zagreb: disput.

sollen, im Roman in der Kursivschrift stehen, sodass hier vom Text im Text gesprochen werden kann.

Einerseits machen es die Intertextualität und die Anspielungen für den extradiegetischen Leser mehr dynamisch, bringen schon bekannte und alte Figuren in den neuen Kontext und verwischen die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Es entsteht der Eindruck, dass vielleicht alle Geschichten auf einer Ebene miteinander verknüpft sind und andererseits hinterlässt diese fiktive Intertextualität den Eindruck einer Erzählung innerhalb einer Erzählung; sie nimmt Einfluss auf das Schicksal der handelnden Figuren und auf ihr Verständnis der Wirklichkeitsebene, in der sie sich befinden:

> Author-reader-reciprocity is also hinted at through the epigraphs to each chapter which draw on a wide range of children's and adult literature. Here intertextuality is used as a means to emphasise the novels' strongly metafictive character: Each quotation relates to the content of the chapter, almost as if it was at least in part realised in Meggie's world (Puetz 2009:53).

6.2.1. Wirklichkeit – Fiktion – Überschreitungen

Die Metafiktion bedeutet das Entweichen aus dem sogenannten Rahmen und sie entsteht, wenn die fiktive Figur sich ihres eigenen fiktiven Charakters bewusst wird. Das gute Beispiel dafür ist Staubfinger, der in der fremden Welt wirklich verloren ist und zurück in die Tintenwelt gehen will, obwohl er begreift, dass es eine fiktive Welt hinter dem Buch „Tintenherz" ist. Er weigert sich vor allem, seinen eigenen Schöpfer kennenzulernen. Unter anderem müsste Staubfinger dabei eine ziemlich schwere Entscheidung treffen und zwar, ob er wissen möchte, wie seine Geschichte endet.

> „Untersteh dich und erzähl diesem Mann von mir!", sagte er. „Ich will ihn nicht sehen."[…] Staubfinger betrachtete seine geröteten Finger und strich über die gespannte Haut.
> „Womöglich würde er mir noch erzählen, wie meine Geschichte ausgeht", murmelte er. Ungläubig sah Meggie ihn an. „Das weißt du nicht?" Staubfinger lächelte. Meggie mochte sein Lächeln immer noch nicht. Es schien nur dazu da, etwas zu verbergen. „Was ist daran so Besonderes, Prinzessin?", fragte er mit leiser Stimme. „Weißt du etwa, wie deine Geschichte ausgeht?" (Th, 265-266)

Staubfinger ist nicht der einzige, der sich seines eigenen fiktiven Charakters bewusst ist. Capricorn möchte alle Exemplare des Buchs „Tintenherz" verbrennen, weil er nicht zurück will. Die Bewusstheit der Figuren über ihren Charakter wird auch sichtbar durch die Tatsache, dass einige Angst fühlen, wenn Fenoglio lügt und dass, alle mit ihm verschwinden werden, sollte jemand ihn töten (Th, 360). Die Metafiktion bewegt für die tatsächlichen Leser zur

Reflexion über die Fiktion. Nach Heber kommt es zur metatextuellen Selbstreferenz, wenn die Figuren sich ihres fiktiven Zustands bewusst werden (Heber 2011: 357):

> Gleichzeitig entsteht eine Problematik, die exemplarisch für die gesamte Trilogie ist: Für den Leser von Tintenherz sind sowohl Staubfinger als auch Mo Figuren. Aus Mos Perspektives ist Staubfinger eine Figur, er selbst eine Person. Aus Staubfingers Perspektive sind sie beide Personen, er ist aber gezwungen, sich selbst, als Figur anzuerkennen (Heber 2010: 32).

Die Geschichte wird in diesem Kontext, aber auch im Kontext der gesamten Trilogie mit dem Leben gleichgestellt: „Hinter jedem Buch steht eine Welt." (Heber 2010: 34)

Da im Roman das Buch im Buch-Phänomen anwesend ist (und wegen zahlreicher Bezüge auf andere Bücher), gilt die Trilogie nach Heber als selbstreferentielles Werk. Selbstreferenz wird als der Begriff definiert, der beschreibt, wie etwas (Idee, Aussage, Symbol…) auf sich Bezug nimmt.[29] Die Phänomene, die darunter gehören, welche Heber in ihrem Werk bearbeitet, sind Metalepse, Spiel im Spiel, Metatextualität (Heber 2010: 16-17).

Spiel im Spiel bezeichnet Phänomene, wie z. B. Buch im Film. Es geht um die Kunst über die Kunst „und damit um Fiktion auf verschiedenen Erzählebenen" (Heber 2011: 356). Wenn es um den Tintenwelt-Trilogie-Fall geht, spricht Heber über indirekte Selbstreferenz. Dabei ist wichtig zu betonen, dass das fiktive Buch „Tintenherz" nicht identisch mit dem realen Buch *Tintenherz* ist (Heber, 2010: 32).

Eine Metalepse bezeichnet Überschreitung der narrativen Ebenen von Figuren. Heber erklärt, dass das z. B. geschieht, wenn der Autor oder der Leser in die fiktive Handlung eingreift oder eine Figur sich in die extradiegetische Existenz des Autors oder des Lesers einmischt (Heber, 2011: 357). Die Vorleser in der Trilogie haben die Macht, die fiktiven Figuren aus ihren Geschichten heraus- oder hineinzulesen (wobei sie manchmal real existierende Werke nutzen). Die Metalepse entsteht dann, wenn der Leser sich auf besondere Weise mit dem Text beschäftigt. Dieser muss klar und laut lesen und sich dabei die Bilder visualisieren. Hier sei ein Beispiel genannt, wenn Mo liest:

> Alles verschwand. […] Es gab nur noch Mos Stimme und die Bilder, die sich aus den Buchstaben formten wie ein Teppich auf dem Webstuhl. […] Was hätte er ihr alles ins Zimmer zaubern können mit seiner Stimme, die jedem Wort einen anderen Geschmack gab und jedem Satz eine Melodie. […] Kein Laut war zu hören außer Mos Stimme, die Buchstaben und Wörter zum Leben erwackte (Th, 193).

[29] „Selbstreferenz", in: URL: https://educalingo.com/de/dic-de/selbstreferenz (Stand: 2.3.2019).

Über Metalepse von Fenoglio, der fiktive Autor von „Tintenherz“ ist, schreibt Heber, dass „[…] neben dem postmodernen Topos vom Tod des Autors, auch einen selbstreferentiellen Kurzschluss manifestiert“ (Heber 2010: 33). Er verschwindet in im Buch „Tintenherz“, das er selbst geschrieben hat.

Es ist wichtig zu betonen, dass wenn Figuren ihre Welt verlassen haben, sie nicht mehr in dieser Welt existieren. „Tatsächlich ist die Diegese von *Tintenherz* so aufgebaut: Hinter jedem Buch, ob nun fiktiv wie „Tintenherz“, oder real existent wie Peter Pan, liegt eine eigene Welt. In diesen Welten, die parallel zu unserer Welt existieren, geht das Geschehen, unabhängig von dem Buch, das von ihnen erzählt, weiter.“ (Heber 2010: 35)

7. Macht der Worte: Lesen und Schreiben

Wie bereits gesagt, beginnt jeder Teil der Tintenwelt-Trilogie mit einem bestimmten Zitat, das die Funktion hat, den Leser in die Handlung des Romans einzuführen. Da das Hauptthema der Trilogie genau die Sprache und ihre Macht ist, sind die wichtigsten Figuren genau diejenigen, die die Macht haben, die Realität durch das Lesen und Schreiben zu verändern und zu beeinflussen. Diese Figuren ändern sich und entwickeln sich, wobei sie auch die Geschichte auf unterschiedliche Art und Weise beeinflussen.

7.1. *Tintenherz*

> Kam, kam.
> Kam ein Wort, kam,
> kam durch die Nacht,
> wollte leuchten, wollte leuchten.
> Asche.
> Asche, Asche.
> Nacht. (Th, 7)[30]

Dieses Gedicht ist ein paratextueller Teil des Romans, der hinter den Widmungen und vor dem Beginn des Romans steht. Welche Assoziationen kommen hervor? Nach Waugh sind Einleitungen die Hinweise auf den sprachlichen Zustand der Texte (Waugh 1984: 97).

Das Gedicht ist der erste Hinweis auf die Intertextualität im Roman, die mehrere Funktionen hat. Es öffnet mehrere Fragen, mit denen sich diese Analyse befassen wird. Was entdeckt man, wenn man es zu analysieren versucht? Dass es mögliches Lesen auf zwei Ebenen ermöglicht, beispielsweise für diejenigen, die die Geschichte oder Celans Werk kennen, kann es auf die nationalsozialistische Buchverbrennung erinnern, oder dass die Worte eine wichtige Rolle haben und im Werk thematisiert werden. Beides ist richtig. Vielleicht ist die Buchverbrennung ein wichtiges Motiv im Buch. Man entdeckt auch, dass die Wörter in Celans Gedicht personalisiert werden. Sie haben einen Willen. Wenn man nach der Bedeutung Gedichttitels sucht, entdeckt man, dass es zwei Bedeutungen hat:

> - „sich überschneidendes Einsetzen von aufeinander folgenden Stimmen“ (besonders in der Fuge)

[30] Aus dem Quellenverzeichnis in *Tintenherz*, S. 569: Celan, Paul (1959): „Engführung“, S. 7. Aus: ders., Sprachgitter. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH.

-„enge Verschränkung, Zusammenführung; enge Beziehung aufeinander.“ [31]

Das ist noch ein Anzeichen dafür, was in der Trilogie zu finden ist: die Vermischung verschiedener Werke, der Wirklichkeit und Fiktion, des Autors und der Figuren, des Lesers und des Texts und der Texte mit anderen Texten.

7.1.1. Macht des Vorlesens: Mo, die Zauberzunge

Mortimer Folchart ist ein Buchbinder und ein Bibliophil, der seine Liebe zum Lesen auf seine Töchter übertragen hat. Sie beide glauben an eine Welt hinter dem Buch: „Du sagst es doch selbst immer: Bücher müssen schwer sein, weil die ganze Welt in ihnen steckt.“ (Th, 28) Dank der Intertextualität erfindet der Leser, dass Mo großes Wissen über die Bücher besitzt (z. B. die Erwähnung der Bücher *Der seltsame Fall des Dr. Jekyll und Mr. Hyde* (Th, 11) oder *Tausendundeine Nacht* (Th, 188).

Mo liest nie laut, weil er seine Macht nicht kontrollieren kann, z. B. wer im Buch erscheinen und wer verschwinden wird: „Von da an wusste ich, dass weder Wände noch verschlossene Türen dich sicher davor bewahren würden, auch noch zu verschwinden, dich nicht und niemanden sonst. Und ich beschloss, nie wieder aus einem Buch vorzulesen. Weder aus Tintenherz noch aus einem anderen.“ (Th, 152)

Mo hat immer wieder „Tintenherz“ von Anfang gelesen in der Hoffnung, dass er seine Frau zurückholen würde, aber leider ohne Erfolg. Niemand weiß, was mit der Geschichte geschieht, wenn die Figuren aus einer Welt in die andere gebracht werden:

> Vielleicht hat sich doch alles geändert. Vielleicht gibt es hinter der gedruckten Geschichte eine andere, viel größere Geschichte, die sich ebenso wandelt, wie unsere Welt es tut? Und die Buchstaben verraten uns darüber gerade so viel wie ein Blick durch ein Schlüsselloch. Vielleicht sind sie nicht mehr als der Deckel zu einem Topf, der viel mehr enthält, als wir lesen können (Th, 163).

Zum ersten Mal stellt sich die Frage, welche Realität hinter der Welt der Buchstaben verborgen ist, von wem sie beeinflusst wird oder was sie beeinflusst.

In *Tintenherz* ist das Buch die Quelle der Magie. Mo findet, dass er keine Kontrolle darüber hat, was aus Büchern herauskommt. Mo sagt: „Aber ich sage es dir noch einmal: Ich weiß nicht, was geschehen wird. Es geschieht nie, wenn ich es will. Ich weiß, ihr haltet mich hier alle für einen Zauberer, aber ich bin keiner. Der Zauber kommt aus den Büchern, und ich

[31] „Engführung“, in: URL: https://www.duden.de/rechtschreibung/Engfuehrung (Stand: 28.2.2019).

weiß ebenso wenig wie du oder einer deiner Männer, wie er funktioniert.“ (Th, 188) Mo fühlt sich verantwortlich für jeden fiktiven Charakter, den er herausliest. Er denkt, dass sie nicht zu dieser Welt gehören. Er fühlt sich schuldig, besonders im Fall Staubfingers, der die ganze Zeit Heimweh fühlt.

Die Figuren, die Mo herausgelesen hat, halten Mo für einen Zauberer. Das wird ersichtlich aus dem Spitznamen, den ihm Staubfinger gegeben hat: die Zauberzunge, was sehr wichtig für die spätere Entwicklung von Mos Charakter ist. Mo nimmt als Buchbinder das Schwert zum ersten Mal, als er Capricorn, Basta und Staubfinger herausgelesen hat und das war das erste Mal, bei dem er das Schwert benutzt hat, um Meggie zu schützen, wobei er nicht wusste, welche Rolle er später übernehmen wird.

Man erfährt, dass Mo drei Mal vorgelesen hat: Das erste Mal war es zufällig, als er seine Frau Resa hineingelesen hat, das zweite Mal war er gezwungen, die Schätze für Capricorn herauszulesen, wobei er zufällig Farid aus dem Buch *Tausendundeine Nacht* gelesen hat, und ein drittes Mal, als er Capricorn getötet hat.

7.1.2. Meggie

Durch manch eine intertextuelle Anzeige wird es auch bei Meggie klar, dass sie auch ein Bibliophil ist. Sie hat manche Bücher gelesen und ebenso zu schreiben versucht: „Früher hatte sie manchmal in ihren Büchern nach einer passenden Mutter gesucht, aber in ihren Lieblingsbüchern kamen kaum welche vor: Tom Sawyer? Keine Mutter. Huck Finn? Sowieso nicht. Peter Pan, die Verlorenen Jungs? Keine Mutter weit und breit. Jim Knopf, mutterlos …“ (Th, 308)

Das metafiktive Element bei Meggie ist sichtbar im Moment, als sie beginnt, sich ihres fiktiven Charakters bewusst zu sein: „‚Vielleicht ist das hier ja auch nur eine Geschichte!‘ dachte Meggie verzweifelt. ‚Und gleich schlägt irgendjemand das Buch zu, weil sie einfach so furchtbar und abscheulich ist, und Mo und ich sitzen wieder zu Hause und ich koche ihm einen Kaffee.‘“ (Th, 189) Auch für sie stellen Bücher die Tür zu anderen Welten dar.

Im Unterschied zu Mo hat sie ihr Talent nicht zufällig entdeckt, sie hat es sich gewünscht:

> Aber da war noch ein anderer Gedanke, einer, für den sie sich schämte. […] „Ich möchte es auch können“, flüsterte es seither, ganz leise, aber immer wieder. […]. „Ich möchte es auch können“ flüsterte er. „Ich möchte sie herauslocken können, sie anfassen können, all die Figuren, all die wunderbaren Figuren, ich will, dass sie aus den Seiten schlüpfen und neben mir sitzen, ich will, dass sie mich anlächeln, ich will, ich will, ich will …“ (Th, 223)

Im Gefängnis hat sie das Buch über Peter Pan gelesen, um der schweren Wirklichkeit zu entfliehen. Sie hat zufällig Tinker Bell herausgelesen (Th, 387). Als die Männer Capricorns ihr Talent entdeckt haben, haben sie sie gezwungen, den Zinnsoldaten herauszulesen (Th, 420). Dann passiert etwas Neues: Gemeinsam mit Fenoglio entscheidet sie sich dazu, ihr neues Talent zu nutzen, um die Geschichte zu ändern. Der Beginn des Spiels mit der Geschichte erfolgt, wenn Fenoglio ein neues Ende für den Zinnsoldaten schreibt und Meggie es schafft, ihn zurückzuschicken. Das zeigt wieder: „Die Worte werden erst lebendig, wenn du sie auf der Zunge schmeckst." (Th, 513)

Fenoglio schreibt einen neuen Absatz, den Meggie laut lesen und sie alle retten sollte. Meggie versteht, dass es nicht nur um sie und ihre Fähigkeit geht, sondern auch um Fenoglio, der der Autor, Schöpfer der Geschichte ist: „Alles, was passiert war, hatte zwischen den Seiten dieses Buches begonnen, und nur von seinem Autor konnte nun Rettung kommen." (Th, 532) Die Art und Weise, wie die Geschichte geschrieben wird, spielt auch eine wichtige Rolle, denn: „Schlechte Geschichten erwachen nicht zum Leben." (Th, 533)

Meggie kann am Ende nicht mit dem Lesen fortsetzen, weil es nicht einfach für sie ist, jemanden zu töten, selbst wenn es sich dabei um einen Antagonisten handelt. Am Ende liest Mo bis zum Ende.

In diesem Teil sieht man zum ersten Mal, dass Meggie, die Leserin und Fenoglio, der Autor, sich vereinbart haben, den Ablauf der Geschichte zu ändern. Das würden sie nicht ohneeinander geschafft haben: „Der Mann, der sie erschaffen hatte, hatte sie auch aus- gelöscht, wegradiert wie Fehler in einer Zeichnung, Flecken auf weißem Papier." (Th, 543) Am Ende wurde entdeckt, dass Fenoglio in der Geschichte verschwunden ist.
Danach entscheidet Meggie, „dass Wörter ihr Handwerk werden sollten" (Th, 566).

7.1.3. Fenoglio, der Autor

> Weißt du, mit Schriftstellern ist es eine merkwürdige Sache. Die meisten Menschen können sich nicht vorstellen, dass Bücher von Menschen geschrieben werden, die nicht anders sind als sie. Von Schriftstellern nimmt man an, dass sie längst tot sind, aber bestimmt nicht, dass sie einem auf der Straße begegnen oder beim Einkaufen. Man kennt ihre Geschichten, aber ihren Namen kennt man nicht und schon gar nicht ihr Gesicht. Und die meisten Schriftsteller mögen das (Th, 233).

Die meisten Leser kennen den Mann hinter der Geschichte nicht oder hinter dem Buch. Sie kennen seine Geschichte nicht. Das entspricht in gewissem Maß dem postmodernen Stand über den Tod des Autors. Man kann sich die Frage stellen, was für eine Rolle der Autor beim Lesen und Verstehen seines Werks spielt.

Fenoglio ist eine besonders interessante Figur, die es zu untersuchen gilt. Er glaubt ohne Probleme an Mos Geschichte über das Herauslesen der Figuren: „Ich glaube jede Geschichte, solange sie nur gut erzählt wird." (Th, 278) Er spricht ganz gerne über „Tintenherz" und ist stolz auf seine Fähigkeit, Figuren zu erschaffen. Man kann sagen, dass er ein Megaloman ist, der eine hohe Meinung über sich selbst hat. Ihm gefällt es, was er vom Schreiben hat, nämlich Macht über fremde Schicksale, aber er wird später begreifen, was das wirklich bedeutet:

> „Eigentlich müsste ich jetzt sehr, sehr stolz sein", murmelte Fenoglio. „Jeder Schriftsteller wünscht sich Figuren, die voller Leben sind, und meine sind geradewegs aus Ihrem Buch herausspaziert!" „Weil mein Vater sie herausgelesen hat", sagte Meggie. „Er kann das auch bei anderen Büchern." „Ah, natürlich." Fenoglio nickte. „Gut, dass du mich daran erinnerst. Sonst würde ich mich womöglich noch für einen kleinen Gott halten, nicht wahr?" (Th, 283)

Wenn er seine Figuren trifft, fühlt er keine Angst, vielmehr fühlt er Neugier. Er ist davon überzeugt, dass er seine Figuren besitzt und dass er unangreifbar ist. In Capricorns Dorf kommt es zum ersten Mal zur Frage: Um wessen Geschichte handelt es sich in Wirklichkeit?

> Fenoglio rieb sich den schmerzenden Rücken. „Es heißt Tintenherz, weil es von jemandem handelt, dessen Herz schwarz vor Bosheit ist. Der Titel gefällt mir immer noch." Capricorn hob die Augenbrauen – und lächelte. „Oh, wie soll ich das verstehen? Als Kompliment vielleicht? Schließlich ist es meine Geschichte, von der Sie da reden." „Nein, ist es nicht. Es ist meine. Du kommst nur darin vor." (Th, 359)

An manchen Situationen sieht man, dass Fenoglio ein Geschichtenerzähler ist. Er kann ganz meisterhaft lügen und Geschichten erfinden. Oftmals wird das Motiv der Spinne, die ihr Gewebe spinnt, benutzt (Th, 441). Weil er seine Figuren und ihre Vergangenheit, ihre Hintergrundgeschichte kennt (die im Buch nicht zu finden ist), schafft er es, aus gefährlichen Situationen herauszukommen. Er nutzt diese Schwächen seiner Figuren, wie z. B. den Wunderglauben von Basta, die Scham vor Eltern bei Capricorn usw. (Th, 442).

Fenoglio versteht die Macht der Wörter: „Ich spreche von Buchstaben. Nichts ist mächtiger als sie, im Guten wie im Bösen, glaub mir." (Th, 442). Seine Eitelkeit lässt es ihm nicht zu, es zu begreifen. Manchmal denkt er, dass er mächtiger ist und dass er ein Besitzer der Geschichte ist, der sie steuern kann, wie er will: „Ich, Fenoglio, der Meister der Worte, der Tintenzauberer, Papierhexer." (Th, 449)

Der Glaube an sein eigenes Talent und die eigene Macht ist ausfolgendem Zitat sichtbar: „Bin ich nicht ein Künstler? Gibt es etwas Schöneres auf der Welt als Buchstaben? Zauberzeichen, Stimmen der Toten, Bausteine für wundersame Welten, besser als diese,

Trostspender, Vertreiber der Einsamkeit. Hüter von Geheimnissen, Verkünder der Wahrheit …“ (Th, 539)

Am Ende nutzt Fenoglio seine eigene Geschichte („Tintenherz“), um einen neuen Absatz zu schreiben, damit Meggie und Mo die Situation ändern könnten. Das ist ziemlich wichtig, da durch diese Idee klar wird, dass das Leben in der eigenen Welt (aber auch in der Tintenwelt) verändert werden kann. Der Autor bekommt (neben dem Leser) eine wichtige, aktive Rolle. Gemeinsam ändern sie die Geschichte.

7.2. *Tintenblut*

> Wüsste ich,
> woher die Gedichte kommen,
> ich würde dorthin gehen.
> *Michael Longley*
> (Tb, 3)[32]

Diesen Vers, mit dem Namen des Autors, findet man am Beginn des zweiten Bandes *Tintenblut*. Er befindet sich zwischen Widmungen und dem ersten Kapitel. Man kann sagen, dass er als Einleitung für die Handlung des ganzen Romans dient. Fast alle Figuren überschreiten die Realität, um in die die Tintenwelt bzw. jenseits des Buchstaben zu treten.

7.2.1. Meggie, die Vorleserin

Wegen ihrer Sehnsucht nach der Tintenwelt versucht Meggie, etwas über die Tintenwelt zu schreiben, aber sie schafft es nicht, etwas herauszulesen. Endlich schafft sie es mit Hilfe der Worte, die Orpheus geschrieben hat, sich und Farid in die Tintenwelt hineinzulesen.

Besonders wichtig ist es, dass es hier zum ersten Mal einem Vorleser gelingt, sich selbst metaleptisch zu befördern (Heber 2010: 56).

> Dies war nicht einmal dieselbe Welt. Und diesmal konnte sie nicht einfach das Buch zuschlagen, um zurückzukehren: zurück in ihr Zimmer, auf das Sofa, das so sehr nach Elinor roch. Die Welt hinter den Buchstaben war groß – hatte sie das nicht immer gewusst? – groß genug, um darin für alle Zeit verloren zu gehen… und nur einer konnte ihr den Weg zurückschreiben: ein alter Mann, von dem Meggie nicht einmal wusste, wo er lebte in dieser Welt, die er erschaffen hatte. Sie wusste nicht einmal, ob er noch lebte. Konnte diese

[32] Aus dem Quellenverzeichnis im Buch *Tintenblut*, S. 646: Longley, Michael: *Wüsste ich…* Seite 7. zitiert nach: *Staying Alive. Real Poems for Unreal Times*, ed. by Neil Astley, New York/N. Y. 2003.

> Welt leben, wenn ihr Schöpfer tot war? Warum nicht? Welches Buch hörte auf zu existieren, nur weil sein Autor starb (Tb, 113)?

In der Tintenwelt sucht sie Fenoglio, weil er der einzige ist, der den Text schreiben kann, der sie zurückschicken könnte. Sie sind voneinander abhängig. Fenoglio kann die Geschichte ohne Vorleser nicht verändern. Der Autor ist hier machtlos ohne den Vorleser.
Meggie liest für ihn, weil er die Geschichte verbessern möchte. „„Bitte, Meggie!‘ Fast flehend sah er sie an. ‚Hilf mir. Es ist doch meine Geschichte! Glaub mir, ich weiß, was das Beste für sie ist! Leih mir deine Stimme, nur noch ein Mal!‘“ (Tb, 246)
Fenoglio hat etwas Neues für die Tintenwelt geschrieben und Meggie schafft es, mit Hilfe des Lesens eine Kopie des Prinzen Cosimo herbeizulesen, der schon lange tot ist. Sie begreift, dass sie die Geschichte geändert hat, aber dieses Mal ist niemand verschwunden. Sie versteht die Regeln nicht mehr. Mit diesem Lesen taucht sie ganz in die Geschichte ein, sie wird eine der Figuren der Tintenwelt. Für sie gibt es keinen Unterschied zwischen Fiktion und Wirklichkeit mehr, alles verschmilzt in eine Geschichte: „„Wenigstens war er noch da – und nicht verschwunden so wie damals, als sie den Schatten gerufen hatte. Aber wohin hätte er auch verschwinden sollen?‘, dachte Meggie. Es schien nur noch eine Geschichte zu geben, diese Geschichte, Fenoglios Geschichte. Sie schien keinen Anfang und kein Ende zu haben.“ (Tb, 279)

Sie nimmt das Geschehen als Geschichte. Die Verwischung der Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion wie auch die Fragen, ob diese Welt ganz aus Worten ist, sind ein wichtiges Thema hier. Für Meggie sind Wörter die wichtigste Waffe, egal ob es um Figuren aus der Tintenwelt geht oder Figuren aus anderen Geschichten oder aus Meggies Welt. Nächstes Mal, als sie wieder laut liest, liest sie, um ihren Vater, der auch in der Tintenwelt geraten ist, zu helfen: „„Nein!‘, flüsterte sie. ‚Nein. Das waren nur wunderschöne Worte, aber mein Vater ist nicht aus Fenoglios Wörtern gemacht, sondern aus Fleisch und Blut.‘ ‚Und? Was heißt das schon?‘ Farid zog ihr die Hände vom verweinten Gesicht. ‚Vielleicht ist ja alles aus Worten. Sieh mich doch an. Kneif mich. Bin ich etwa aus Papier?‘“ (Tb, 330)

Der Leser wird daran erinnert, dass die Figuren ihre eigene Realität nicht nur sprachlich konstruieren, sondern auch selbst sprachliche Konstruktionen sind. Sie sind keine Lebewesen, sie sind Worte (Waugh 1984:26). Hier passiert eine interessante Situation für den tatsächlichen Leser, wenn die fiktiven Figuren über ihren fiktiven Status nachdenken. Farid wird auch für Meggie eine fiktive Figur, die aus einer anderen Geschichte ausgegangen ist, aber er wird dann real (aus Blut und Fleisch), zuerst in Meggies Welt und dann in der Tintenwelt. Im gewissen Sinne werden alle Figuren (für Meggie) aus Blut und Fleisch, sie entstehen als real für sie. Sie

kann auf sie einwirken. Das laute Lesen wurde mit dem Zauber gleichgesetzt, dessen Einfluss und Auswirkungen andere Figuren anerkennen. Das sieht man, wenn Staubfinger mit seiner Frau spricht. Früher hatte er Angst vor den Worten: „„Sie kann Tinte zum Atmen bringen, Roxane, so wie du es mit einem Lied vermagst.' ‚Du sprichst von Zauberei!', flüsterte sie. ‚Nein. Ich spreche vom Vorlesen.'" (Tb, 475)

Meggie ist in diesem Teil viel reifer als im ersten Band. Sie wird langsam zur Zauberzunge der Geschichte: „„Das Atmen, Meggie', hatte Mo einmal zu ihr gesagt, ‚ist das ganze Geheimnis. Es gibt deiner Stimme Kraft und füllt sie mit deinem Leben. Aber nicht nur mit deinem. Manchmal kommt es mir fast so vor, als nehme man mit einem Atemzug alles auf, was einen umgibt, alles, was die Welt ausmacht und bewegt, und auch das fließt dann in die Worte.'" (Tb, 478)

7.2.2. Mo auf dem Weg zum Eichelhäher

Im ersten Teil der Trilogie, ist Mo die Zauberzunge. Er hat alle Ereignisse in Bewegung gesetzt und sein Lesen mit dem Mörder von Capricorn beendet. In *Tintenblut*, wird Mo (gemeinsam mit Resa und noch einigen Figuren) auch Teil der Geschichte, aber er entwickelt sich in eine weitere Figur. Nachdem er in der Tintenwelt verwundet wurde, kümmern sich die Spielleute um ihn und seine Frau. Manche denken, dass er ein mysteriöser Räuber, Eichelhäher ist. Was Mo nicht kennt, ist, dass Fenoglio zahlreiche Lieder über diesen Räuber geschrieben hat, wobei er Mo als Vorbild genommen hat:

> „Ich habe dir doch gesagt, dass ich für den Eichelhäher ein Vorbild hatte. Wie wär's, wenn du rätst?" Erwartungsvoll sah er sie an. „Du musst wissen, ich nehme mir gern echte Menschen als Vorbild für meine Figuren", flüsterte er ihr verschwörerisch zu. „Nicht jeder Schriftsteller tut das, aber ich habe die Erfahrung gemacht, dass es sie einfach lebendiger macht! Gesichtsausdrücke, Gesten, eine Körperhaltung, die Stimme, vielleicht ein Muttermal oder eine Narbe – ich stehle hier, ich stehle dort, und schon beginnen sie zu atmen, bis jeder, der von ihnen hört oder liest, glaubt, sie anfassen zu können! Für den Eichelhäher kamen nicht viele in Frage. Er durfte nicht allzu alt sein, aber auch nicht zu jung – dick oder klein natürlich auch nicht, Helden sind niemals klein, dick oder hässlich, vielleicht in Wirklichkeit, aber niemals in Geschichten… Nein, der Eichelhäher musste groß und stattlich sein, jemand, den die Menschen lieben…" (Tb, 262)

Hier wurde eigentlich der Prozess der Erstellung der Geschichte dargestellt. Das ist eine selbstreflexive Rücksichtnahme auf den Prozess des Schreibens und der Figurenerstellung, was zeigt, dass manches, was in Büchern enthalten ist, aus der Realität kommt. Es ist interessant, zu sehen, dass Funke den Schauspieler Brendan Fraser als Vorbild für Mo genutzt hat, was für den

tatsächlichen Leser besondere Auswirkungen hat. Man kann sagen, dass Funke selbst eine Selbstreflexion auf diese Weise übt.

In der Trilogie wird manchmal das Motiv des Rollenspiels benutzt. Obwohl Mo zuerst negiert, Eichelhäher zu sein, lehnt er diese Rolle ab, aber es scheint, als ob er keine Wahl hätte. Die Geschichte hat ihm eine neue Rolle zugeteilt: „Aber nicht er wählte seinen Weg durch diese Geschichte, so viel stand fest. Sie hatte ihm sogar einen neuen Namen gegeben. Manchmal kam es ihm schon so vor, als wäre es tatsächlich der seine. Als hätte er den Namen Eichelhäher in sich getragen wie eine Saat, die nun aufging, in dieser Welt aus Worten“. (Tb, 420)

In *Tintenblut* kommt auch zum Ausdruck, dass die Namen und Namengebung in der Tintenwelt auch eine wichtige Rolle spielen (worüber später geredet werden wird).

Für Mo wird die Grenze zwischen der fiktiven Welt hinter dem Buch „Tintenherz“ und seiner eigenen Wirklichtet, seiner eigenen Welt, aus der er stammt, langsam verwischt. Der Text wird mit der Welt gleichgesetzt. Es gibt keine äußere Wirklichkeit mehr. „Worte. Sein ganzes Leben schien aus ihnen gewebt, sein Leben ebenso wie der Tod.“ (Tb, 515) Für Mo gilt: „Die Welt existiert gar nicht mehr außerhalb der Literatur, beide sind in eins gefallen, verschmolzen, es gibt nur noch Texte.“ (Lehnert 1990: 180)

In *Tintenblut* sieht man die Veränderung von Mo zum Eichelhäher. Es wird klar, dass nicht nur die Gedichte Fenoglios diese Veränderung verursacht haben, sondern die Serie der Ereignisse und Gefühle, wie die Angst um das eigene Leben, die Angst um die eigene Familie und ihre Sicherheit, Ärger über Ungerechtigkeit gegenüber den Einwohnern Ombras.

Mit der Bewusstheit über die Bedeutung und der Macht der Wörter kommt es in der selbstreferentiellen Weise zu dem Plan, den Natternkopf mit Hilfe des Buches der Unsterblichkeit zu töten. Innerhalb der Welt des Buches werden sie mit Hilfe des anderen (fiktiven) Buchs ein anderes Schicksal bzw. Leben kontrollieren. Es ist wichtig zu betonen, dass Mo in dieser Geschichte nicht mehr laut liest. Er hat seine Rolle der Zauberzunge verloren, stattdessen spielt er zwei Rollen: die des Buchbinders (er wird das Buch der Unsterblichkeit binden) und die Rolle des Eichelhähers. Wenn Mo und Meggie erkennen, dass alles geschieht, wie es Fenoglio geschrieben hat, akzeptiert Mo auch die Tatsache, dass sie alle Teil einer Geschichte sind: „„Ja, selbst der Natternkopf muss die Rolle spielen, die Fenoglio ihm geschrieben hat‘, erwiderte Mo. ‚Aber wir auch, Meggie. Gefällt dir der Gedanke?‘“ (Tb, 566) Sie sind, als Teil der Geschichte, Fenoglios Willen unterworfen. Auf einer Metaebene wird Mo zu einem Räuber, einer literarischen Figur, die sich Fenoglio ausgedacht hat (Heber 2010: 53). Sie beginnen ihre Rollen zu spielen, unterliegen aber nicht ganz seiner Macht, was später gezeigt wird.

Mo wird sich bewusst, dass „hinter den Buchstaben“ (Tb, 573) neue Regeln gelten und für ihn ist es ein seltsames Gefühl, durch alles zu spazieren, worüber er jahrelang gelesen hat. (Tb, 573). Die Macht haben die Wörter, die richtig geschrieben und von der richtigen Person (dem mächtigen Vorleser), in diesem Fall Meggie, gelesen wurden. Sie sind am mächtigsten. Wortwörtlich und symbolisch sind die Wörter mächtiger als ein Schwert. Im Buch sieht man beim Testen des Buches der Unsterblichkeit: „Wörter, nichts als Wörter schützten ihn vor der blanken scharfen Schneide. Aber in Fenoglios Welt war das genug. Die Augen des Brandfuchses weiteten sich, erstaunt und entsetzt zugleich. Mo sah, wie er versuchte, mit seinem letzten Atemzug doch noch zuzustoßen, ihn mitzunehmen dorthin, wo Feder und Tinte ihn hinschickten.“ (Tb, 582)

Am Ende schließt sich Mos Transformation zum Eichelhäher ab. Er akzeptiert seine Rolle, aber nicht, weil Fenoglio es geschrieben hat, sondern weil die Situation ihn in gewisser Weise in diese Rolle gebracht hat.

Wenn man seine Transformation in postmoderner Subjektauffassung betrachtet, sieht man den Einzelnen, der eine besondere Rolle spielen muss bzw. die Rolle, die mit besonderen Machtdiskursen bestimmt ist. Diese Diskurse (in diesem Fall Fenoglios Worte, Erwartungen der Umgebung gegenüber) beeinflussen Mo. Nach Butler gehen diese Sprachen der Macht durch den Einzelnen und schaffen dabei das Selbst. Er schreibt, dass das Subjekt nicht auf der Seite gesellschaftlicher Rahmenbedingungen bleiben kann (Butler 2002: 50-53). Dementsprechend fühlt Mo, dass die sozialen Umstände von ihm fordern, diese Rolle zu übernehmen.

7.2.3. Fenoglio, der Tintenweber

Fenoglio wird auch zu einer Figur in der Tintenwelt, die er für sich selbst geschaffen hat. Er schreibt Gedichte für die Spielleute und für den Hof. Fenoglio ist ziemlich stolz auf seine Figuren und die Tintenwelt, obwohl die Geschichte nicht, wie er es sich vorgestellt hat, geht. Er weiß nicht mehr, ob er einige Figuren erfunden hat oder nicht: „Ja, sie gefiel ihm, seine Welt. Sie gefiel ihm sehr – obwohl er hatte feststellen müssen, dass keineswegs alles so lief, wie er es geplant hatte. Selber schuld. ‚Ich hätte eine Fortsetzung schreiben sollen!‘, dachte Fenoglio…“ (Tb, 133)

Für Meggie wird bald klar, dass Fenoglio die Gedichte, die er für den Hof schreibt, plagiert bzw. er stiehlt Gedichte der Dichter aus der realen Welt: „Während seine trüben Augen

Fenoglios Worten folgten, hörte Meggie ihn flüstern: ‚Er wird, ach, nimmer, nimmermehr erwachen.' Unauffällig blickte sie Fenoglio an. Er errötete schuldbewusst, als er ihren Blick bemerkte. Ja, er hatte die Worte gestohlen. Und sicher keinem Dichter dieser Welt."[33] Wenn man das näher betrachtet, entdeckt man, dass hier einerseits Fenoglio die Worte aus Meggies (und seiner eigenen) Welt nimmt, also aus der intradiegetischen Welt, andererseits geht es hier um das Gedicht aus der extradiegetischen Welt, was das Lesen für den tatsächlichen Leser ziemlich interessant macht, indem die Grenzen zwischen verschiedenen Welten verbleichen.

Fenoglio bekommt in der Tintenwelt den geeigneten Spitznamen: der Tintenweber (Tb, 135). Die Motive der Webe, der Faden und der Person, die damit spielt, weisen nach Heber auf die Intertextualitätstheorie als selbstreferentielles Phänomen (Heber 2010: 79), hin. Wie vorher gesagt, bezeichnete Barthes jeden Text als Gewebe aus Zitaten. Die Intertextualität ist in der Tintenwelt-Trilogie auf textlicher und sprachlicher Ebene zu finden und mit dem Motiv des Webers nimmt sie einen direkten Bezug auf sich.

In *Tintenblut* wird klar, dass er die Geschichte nicht mehr kontrollieren kann.

> „Nun, wenigstens kann mich für den Schlamassel niemand verantwortlich machen!", brummte er. „Ich kann nichts dafür, dass sie alle an meiner Geschichte herumpfuschen, als wäre sie ein Obstbaum, den man nur gründlich genug beschneiden muss, damit er Früchte trägt." „Beschneiden?", flötete Rosenquarz. „Sie fügen Dinge hinzu. Deine Geschichte wächst, sie wächst sich zu einem regelrechten Unkraut aus! Und zu keinem sonderlich hübschen, wenn du mich fragst." (Tb, 337-338)

Fenoglio hat zuerst die Geschichte über den fiktiven Räuber Eichelhäher geschrieben, in dem er alles, was er selbst sein möchte, inkorporiert hat, wobei er Mo als Vorbild hatte. Man kann sagen, dass er diese Veränderung zufällig gemacht hat. Er wusste nicht, dass sich alles verwirklichen wird. Es ist interessant zu betonen, dass er für Mo keinen Leser hatte. Andere Veränderungen hat er mit Hilfe des Vorlesers Meggie gemacht, von denen einige nach hinten losgingen. Er brachte den Doppelgänger des schon gestorbenen Cosimo in die Geschichte zurück, was in einer Katastrophe resultierte. Damit verknüpft wird hier noch einmal die Macht der Worte thematisiert, wenn Fenoglio die Audienz bei dem (neuen) Cosimo hat:

> „Ihr müsst mir dabei helfen, Tintenweber! So nennt man Euch doch, oder? Der Name gefällt mir!" […] „Ihr werdet den Aufruf an meine Untertanen für mich schreiben. Ihr werdet ihnen unsere Sache erklären, werdet Begeisterung in alle Herzen pflanzen und Abscheu für unseren Feind. Auch die Spielleute werden wir brauchen, Ihr seid ein Freund von ihnen. Schreibt ihnen feurige Lieder, Dichter! Lieder, die Lust aufs Kämpfen machen. Ihr schmiedet die Worte, ich lasse Schwerter schmieden, viele, viele Schwerter." (Tb, 347)

[33] Es geht um das Gedicht *An Elegy on The Death of John Keats* von Percy Bysshe Shelly (Heber 2010:117).

Hier sieht man auf der inhaltlichen Ebene die Bewusstheit der Figuren von der Macht der Worte, aber auch vielleicht die Absicht der extradiegetischen Autorin, Funke, zu zeigen, welche Macht und welchen Einfluss Worte als etwas, was Wirklichkeit schöpft und formt, haben. Der Fürst sucht Worte, die das Volk in den Krieg führen sollen, was man mit manchen Situationen aus dem realen Leben verbinden kann.

Die erste Reaktion von Fenoglio auf den kommenden Krieg war seine typische Schwärmerei: „Ich werde mit ihm gegen den Natternkopf ziehen… auch wenn ich ein alter Mann bin. Fenoglio, Held in seiner eigenen Welt, Dichter und Kämpfer zugleich. Das war eine Rolle, die ihm gefallen würde. Als hätte er sie sich auf den Leib geschrieben." (Tb, 347) Nach der Hinrichtung des Fürsten Cosimo sowie fast aller Männer Ombras, ändert sich Fenoglio jedoch. Er muss wieder überzeugt werden, dass er nicht die Geschichte kontrolliert. Nachdem der Fürst Cosimo zusammen mit allen Männern von Ombra brutal getötet wird, ändert sich Fenoglio.

Die Fragen die man sich stellt, sind: Wer kontrolliert die Geschichte?[34] Der Unterschied zwischen einer numinosen Macht und der Macht des Autors wird in Hebers Werk (2010: 58) diskutiert. Sie schreibt, dass die Kernproblematik der Trilogie die Frage ist: Wer ist für das Geschehen verantwortlich? Gibt es eine numinose Instanz wie z. B. Gott, Teufel, Tod? Nach Hebers Meinung ist der Tod die oberste Instanz für das Geschehen, weil der Tod den möglichen Rahmen für die Änderungen der Geschichte gibt (ebd., 57-60).

Je mehr Fenoglio Figuren aus der Tintenwelt trifft und sie kennenlernt, desto stärker ist seine Unsicherheit, ob er Herr und Autor der Geschichte ist. Beim Treffen mit Roxana, die Staubfingers Frau ist, denkt er:

> „Weißt du was, Fenoglio?", dachte er. „Das ist alles Unsinn! Wie willst du sie erfunden haben? Sie muss immer schon da gewesen sein, lange vor deinen Worten. Eine wie sie kann unmöglich nur aus Worten gemacht sein! Du hast dich geirrt, die ganze Zeit über! Sie waren alle schon da, Staubfinger und Capricorn, Basta und Roxane, Minerva, Violante, der Natternkopf… Du hast bloß ihre Geschichte aufgeschrieben, aber sie hat ihnen nicht gefallen und nun schreiben sie ihre eigene…" (Tb, 414)

Es stellt seinen schöpferischen Status in Frage. Für ihn wird auch die Geschichte mit dem Leben gleichgesetzt. Für ihm gibt es keine mehr äußere Wirklichkeit.

In dieser Welt entdeckt er doch einige Regeln, nach denen die Tintenwelt beeinflusst werden kann (was Orpheus schon auch entdeckt hatte): „Es ist seltsam, aber ich habe

[34] Darüber wird detailliert in der Arbeit von Kerstin Hasenzahl (2011) diskutiert: *Spannung zwischen Realität und Fiktion: Die Rolle des Autors in Cornelia Funkes Roman „Tintenherz"*.

festgestellt, dass ich offenbar nur schreiben kann, was nicht dem widerspricht, was ich bisher über die Tintenwelt geschrieben habe. Ich muss die Regeln befolgen, die ich selbst festgelegt habe, auch wenn ich das oft ganz unbewusst getan habe.“ (Tb, 479) Er versteht auch die Art und Weise auf welche seine Figuren funktionieren (er hat sie trotzdem erfunden): „Wie auch immer – er ist hier, und der Natternkopf wird ihn nicht freilassen, nur weil ich es schreibe. So habe ich ihn nicht erschaffen, Meggie. Die Geschichte muss sich selber treu bleiben, das ist der einzige Weg…“ (Tb, 479) Diese Zitate sind aus dem Brief, den Fenoglio Meggie sendet, zusammen mit dem neugeschriebenen Plan über die Ermordung von Natternkopf bzw. dem Plan über das Buch der Unsterblichkeit. Obwohl dieser Plan auch nicht voll umgesetzt werden kann, entsprechen die drei Worte, die im Buch geschrieben werden sollen (Herz, Blut und Tod), der Regel, „der Geschichte treu zu bleiben“ (ebd. 479). Auf diese Weise bleibt die Geschichte auch auf einem extradiegetischen Niveau der ganzen Trilogie – Herz, Blut, und Tod - treu (was Heber *mise de abyme* nennt). Auf diese Weise, reflektiert sich die fiktive Geschichte auf die reale Geschichte.

Am Ende des zweiten Bands, entscheidet Fenoglio sich dazu, nicht mehr zu schreiben. Er gibt seinen schöpferischen Status auf, weil er die Kontrolle verloren hat. Das ist ein wichtiger Moment, weil alle erkennen, dass etwas mächtiger als er ist und das ist genau der Tod (Staubfinder ist tot):

> „Schreiben? Ich schreibe nicht mehr. […] Warum erfinde ich sie überhaupt noch, wenn diese Geschichte sie doch nur umbringt?“ […] „Ja, der ist nun auch tot, mausetot, allerdings hatte ich das bei ihm schon länger geplant, falls ihr euch erinnert. Wie auch immer, Staubfinger ist tot, du warst tot… Minervas Mann, Cosimo, all die Jungen, die mit ihm gezogen sind… tot! Fällt dieser Geschichte nichts anderes ein? 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!“ (Tb, 603-604)

Diese Änderungen erfolgen nicht nur in „Fenoglios Geschichte“, auf intradiegeitscher Ebene, sondern auch auf extradiegetischer Ebene, für das real existierende Buch, *Tintenblut*. Diese zwei Ebenen überlagern sich. (Heber, 2010: 62).

7.3. *Tintentod*

Zu Beginn des dritten Romans (hinter den Widmungen und vor dem Beginn des ersten Kapitels) findet man diesen Absatz:

Ich bin das Lied, das den Vogel singt.
Ich bin das Blatt, das schafft das Land.
Ich bin die Flut, die zieht den Mond.
Ich bin der Strom, der bannt den Sand.
Die Wolke, die den Wind bewegt;
Erde, die zeugt der Sonne Licht;
Das Feuer, das den Flintstein schlägt.
Ich bin der Ton, der formt die Hand.
Wort bin ich, das den Menschen spricht. (Tt, 7) [35]

Das Hauptthema dieses Absatzes ist genau das Wort. Man begreift, was das Thema der ganzen Trilogie ist, und zwar, dass Worte die Wirklichkeit gestalten, die Erfassung von Wirklichkeit. Ihre Rolle wird wieder dadurch betont. Es ist auch eine gute Einleitung in die Handlung, weil die Fragen, die in diesem Band gestellt werden, folgende sind: Wer kontrolliert die Geschichte? Wer ist verantwortlich für sie? Wer kontrolliert den Menschen bzw. wer hat macht über wen und was?

7.3.1. Orpheus

Im zweiten Teil der Trilogie (*Tintenblut*) lernt man noch einen Vorleser kennen, den Staubfinger gefunden hat, um ihn „[z]urück in seine Welt, erschaffen aus Papier und Druckerschwärze und den Worten, eines alten Mannes“ (Tb, 6) zu bringen, aber er bekommt im dritten Teil an Bedeutung, wenn er auch in die Tintenwelt überschreitet.

Aus Orpheus‘ Gedanken über seine eigene Vergangenheit erfährt man, dass er auch ein Bibliophil ist, der manchmal aufgrund seiner Liebe zum Lesen bestraft worden war: „Was war schon eine Ohrfeige für zehn Seiten Fluchthilfe, zehn Seiten weit fort von allem, was unglücklich machte, zehn Seiten wahres Leben statt der Eintönigkeit, die die andere Wirklichkeit nannten?“ (Tt, 359) Für ihn, wie auch für Meggie dienten Bücher als ein Eskapismusmittel. Man sieht, dass er schon lange den Wunsch hatte, aus seiner „eigenen Geschichte“ zu fliehen.

[35] Aus dem Quellenverzeichnis in *Tintentod*, S. 641: Causley, Charles: *I Am The Song*, Seite 7 aus: Charles Causley, Collected Poems 1951-2000 zitiert nach: Staying Alive – Real Poems for Unreal Times, New York © der Übersetzung aus dem Englischen: Thomas Eichhorn, Leipzig. 2003.

Bei Orpheus ist seine wunderschöne Stimme das, was ihn speziell macht.[36]
Für Orpheus ist „Tintenherz“ das Lieblingsbuch und Staubfinger ist sein Lieblingscharakter:

> „O ja, dieses Buch kenne ich!“, hatte Orpheus gehaucht. „Und dich –, hatte er fast andächtig hinzugesetzt und Staubfinger angesehen, als wollte er ihm die Narben von den Wangen starren, - dich kenne ich auch. Du bist das Beste darin. Staubfinger! Der Feuertänzer! Wer hat dich nur hierher gelesen, in diese trübsinnigste aller Geschichten? Sag nichts! Du willst zurück, nicht wahr, aber du findest die Tür nicht, die Tür zwischen den Buchstaben! Das macht nichts. Ich kann dir eine neue zimmern, aus maßgeschneiderten Worten! […]“ (Tb, 7)

Aus diesem Zitat sieht man, dass Orpheus, der Welt in der er lebt, als die Geschichte findet. Die Geschichte wird wieder mit dem Leben gleichgesetzt. Ihm gefällt seine Geschichte nicht und er sucht die Tür zwischen Buchstaben, um seine eigene Geschichte zu fliehen. Orpheus hat einen neuen Absatz (der auf „Tintenherz“ basiert) und ihm ist damit gelungen, Staubfinger zurück in seine Welt zu schicken. Hier passiert etwas Wichtiges, weil jetzt die Metalepse auch mit einem Zettel möglich ist, man braucht nicht mehr das Buch (Heber, 2010: 55). Hier entsteht noch eine wichtige Regel: „Beispielsweise sollte man ein Buch nur ändern oder fortspinnen, indem man Wörter benutzt, die darin schon zu finden sind. Bei zu viel fremden Wörtern passiert gar nichts oder etwas, das man nicht beabsichtigt hat!“ (Tb, 9) Für Orpheus bedeutet das, dass er nur Worte aus „Tintenherz“ nutzen sollte. Orpheus kann nur in gewisser Weise etwas plagiieren, etwas ein bisschen anders schreiben, aber er ist kein originaler Schöpfer: „Orpheus kann zu Fenoglios Geschichte vielleicht hier und da etwas hinzudichten. Aber um uns zu Elinor zurückzubringen, müsste er etwas Eigenes schreiben. Ich bezweifle, dass er das kann.“ (Tt, 145) Weil er kein originaler Autor ist, kann er nur die Tintenwelt beeinflussen, indem er Fenoglio kopiert.

Als er mit Hilfe Meggies Vorlesens in die Tintenwelt kommt, geht mit ihm die Metalepse weiter, weil das fiktive Buch „Tintenherz“ im Tintenherz verschwindet. Hier findet man ein Buch im Buch Motiv. Man fragt sich was das für die Geschichte bedeutet. „Im Grunde genommen ist Tintenherz für die Bewohner der Tintenwelt erzählte Vergangenheit: ein historischer Roman mit authentischen Tatsachen.“ (Heber 2010: 56)

Mit Hilfe von „Tintenherz“ hat Orpheus von sich selbst eine Figur in der Tintenwelt gemacht:

---

[36] Orpheus hat einen Namen von altgriechischem legendärem Held, der durch übermenschliche musikalische Fähigkeiten bekannt war. In: URL: https://www.britannica.com/topic/Orpheus-Greek-mythology, Stand: (12.3.2018).
Detallierte Analyse von Orpheus' Mythos in Saskia Heber (2010): *Das Buch im Buch. Selbstreferenz, Intertextualität und Mythenadaptation in Cornelia Funkes Tinten -Trilogie*.

> Er liebte den Spitznamen, den die Brille ihm eingebracht hatte: Doppelauge. In Ombra flüsterte man ihn mit Abscheu und Furcht, doch das gefiel Orpheus nur umso mehr. Außerdem galt die Brille als Beweis dafür, dass all die Lügen, die er über seine Herkunft erzählte, die reine Wahrheit waren: dass er von jenseits des Meeres kam, aus einem fernen Land, dessen Fürsten alle Doppelaugen hatten, was sie befähigte, ihrer Untertanen Gedanken zu lesen. Dass er der uneheliche Sohn des dortigen Königs war, der vor seinem eigenen Bruder hatte fliehen müssen, nachdem dessen Frau in unsterblicher Liebe zu ihm entbrannt war (Tt, 26).

Orpheus ist eine schlaue und kluge Figur. Er begreift die Bedeutung der Sprache in der Schaffung der Macht, was sichtbar aus den Geschichten ist, die er über sich und für sich erfunden hat. Im Gegensatz zu anderen Figuren verhält sich Orpheus gegenüber der Geschichte im Grunde wortwörtlich; er behandelt sie als Geschichte. Auf einer selbstreflexiven, metafiktionalen Ebene, benimmt er sich auf gewissene Weise den Gesetzen der Geschichte(n) entsprechend, da er diese kennt. Das wird offensichtlich im Kapitel, in dem er sich bei der Audienz zu Natternkopf befindet: „Was für ein geschwätziger Schwächling er war, aber nun ja. Jede Geschichte brauchte auch solche Figuren. Meist starben sie recht schnell. Man konnte nur hoffen, dass diese Regel auch auf den Schwager des Natternkopfes zutraf.“ (Tt, 361)

Für Orpheus sind alle Figuren aus der Tintenwelt nur bloß literarische Figuren. Die Tintenwelt ist für ihn ein Spielzeug, eine Bühne, wo er seine Rolle, die er sich selbst zugeteilt hat, spielt. Orpheus benimmt sich ganz anderes als alle anderen. Für ihn scheint das alles nicht realistisch zu sein. Das ist in besonders spannenden Situationen sichtbar: „Bekam der Eichelhäher es nun doch mit der Angst zu tun? Orpheus fühlte sich wie ein Junge, der mit äußerstem Vergnügen eine besonders spannende Stelle in einem Buch las.“ (Tt, 513)

Er nutzt sein Talent um neue phantastische Wesen in die Geschichte bzw. in die Tintenwelt zu bringen, um das Geld zu verdienen und die Sympathie des Herrschers zu erlangen Er nutzt „Tintenherz“, um die neuen phantastischen Wesen zu erschaffen. Er braucht das Buch, um die Macht zu nutzen. Das Motiv Buch im Buch, ist hier zu finden, was auch die wichtige Prämisse für die ganze Trilogie ist, wenn Orpheus über „Tintenherz“ behauptet: „Seine Macht hat kein Buchbinder hineingebunden. Es sind die Worte darin, die es mächtig machen. Mit seinen Worten, Euer Gnaden, kann man diese Welt neu erschaffen und jedes Lebewesen darin den eigenen Absichten untertan machen.“ (Tt, 370) Kleinste Änderungen der Wortreihenfolge und der Buchabschnitte ändern die Geschichte komplett. Hier sieht man wieder das Gewebemotiv: „Faden für Faden zog er aus dem feinen Geflecht, das der alte Mann gesponnen hatte, und webte eigene Muster, setzte sie wie bunte Flicken in Fenoglios großen Teppich und wurde reich mit dem, was seine Stimme aus den Buchstaben eines anderen lockte.“ (Tt, 27)

Aus dem Zitat sieht man, dass die ganze Geschichte als Fenoglios Teppich betrachtet wird bzw. dass der Text ein Gewebe aus Zitaten ist. In diesem Fall benutzt Orpheus Fenoglios Zitate (oder Worte) wobei es um fiktive Intertextualität geht. Der Text innerhalb des Texts wird auch durch die Tatsache bestärkt, dass Orpheus die ganze Liste von allen Wörtern, die Fenoglio im Buch benutzt hatte, hat. „Die Liste. Das alphabetisch sortierte Verzeichnis aller Wörter, die Fenoglio in Tintenherz verwendet hatte. […] Also musste Orpheus weiter in Fenoglios Buch nachschlagen, wenn er sicher sein wollte, dass die Wörter, die er benutzte, sich auch in Tintenherz fanden. Sehr lästig, aber unumgänglich, und bislang hatte diese Methode sich bestens bewährt.“ (Tt, 203) Orpheus übernimmt die Rolle des Autors in diesem Teil, weil Fenoglio nicht mehr schreibt. Für eine kurze Zeit, ist er der einzige, der die Geschichte schreibt: „‚Sollen sie den Alten ruhig Tintenweber nennen!‘, brüllte er dann durchs Haus. ‚Ja, das passt zu ihm. Er ist nichts als ein Handwerker. Ich aber, ich bin ein Zauberer. Tintenzauberer, ja, so sollten sie mich nennen. So werden sie mich einst nennen!‘“ (Tt, 123)

Es wird bald klar, dass Orpheus eine böse, selbstsüchtige Figur ist aber spielt er eine wichtige Rolle: Er stellt wichtige Frage über Autorschaft und den Prozess des Schreibens:

> „Fenoglio, dieser alte Narr, hat sich nicht einmal die Mühe gemacht, die Sterne in dieser Welt zu benennen. Kein Wunder, dass mir immer wieder die Worte ausgehen!“[…] Orpheus wandte sich wieder dem Fenster zu, als müsste er der ganzen Welt dort draußen erklären, wie schlecht sie gemacht war. „Fenoglio“, frage ich ihn, fuhr er mit seiner selbstverliebten Stimme fort, […] „ist der Tod in dieser Welt eine Frau oder ein Mann? Oder ist er vielleicht nichts als eine Tür, durch die man in eine ganz andere Geschichte tritt, die du leider vergessen hast zu schreiben?“, „Was weiß ich?“, sagt er. „Was weiß ich!“ „Wer sonst soll es wissen, wenn nicht er! In seinem Buch steht es jedenfalls nicht.“(Tt, 125)

Für Orpheus besteht die Welt aus verschiedenen Geschichten und jede davon hat ihre Signifikanten: „‚Welchen Namen hat der Mond hier? Man könnte denken, zumindest darüber hätte er sich seinen verkalkten Kopf zerbrochen, aber nein! Er hat ihn einfach ›Mond‹ genannt, als wäre es derselbe, den man in der anderen Welt von seinem Fenster aus sah.‘ ‚Vielleicht ist es derselbe Mond. In meiner Geschichte war es auch kein anderer‘, sagte Farid. ‚Blödsinn, natürlich war es ein anderer!‘“ (Tt, 125).

Das Konzept Welt als Text ist hier sichtbar. Für ihn hat es keine Wirklichkeit außer dem Text. Er stellt den Tod mit der Tür in die andere Geschichte gleich, was zeigt, dass es nichts außer dem Text gibt, nur noch zahlreiche Geschichten.

Er übernimmt keine Verantwortung für seine Taten. Weil für ihn alles nur eine Geschichte ist, ist er bereit Mo zu töten: „‚Und ich werde ihm das letzte Lied schreiben!‘, dachte

Orpheus, während er so beschwingt auf und ab schritt, als fühlte er die richtigen Worte schon in seinen Zehen […] ‚Ja. Jeder Held braucht so einen Abgang. Selbst Fenogolio würde ihn nicht anders schreiben.'" (Tt, 202) Genau diesen Versuch der Tötung (und Rückkehr Staubfingers) zeigen, dass, obwohl Orpheus die Macht des Autors und Vorlesers hat, er nicht allmächtig in dieser Geschichte ist. Der Tod ist mächtiger und er hat eigene Pläne.

Später fängt Orpheus an, andere Werke Fenoglios zu nutzen, um das Böse zu kreieren. Er nutzt Die Eichelhäher-Lieder, um Mo zu foltern, was noch ein Beispiel von fiktiver Intertextualität ist (Tt, 524-525). Er hat auch aus Fenoglios Kindergeschichten den Nachtmahr herausgelesen.

> „Vergiss nicht, er hat ihn aus einem Buch gelesen", hatte Zauberzunge gesagt. „Und es ist eins für Kinder gewesen, wobei ich nicht sicher bin, dass Fenoglio den Nachtmahr deshalb harmloser gemacht hat. Aber er ist aus Worten erschaffen, und ich bin sicher, dass Orpheus auch Worte benutzt hat, um ihn gefügig zu machen. Nur ein paar umgestellte Wörter, ein paar leicht verdrehte Sätze, und schon ist der Schrecken der Nacht ein gehorsamer Hund." (Tt, 596)

Am Ende flieht Orpheus, weil die Geschichte nicht auf eine für ihn günstige Weise ihren Lauf genommen hat, mit dem Gedanken, dass die Tintenwelt zu kindisch ist und er erwachsen werden muss (Tt, 615). Er geht „‚Nach Norden. Ins unbeschriebene Land. Ja!', dachte er, während seine Füße sich mühsam einen Weg den steilen Hang hinauf suchten. ‚Vielleicht ist das der Ort in dieser Welt, der meinen Worten folgen wird." (Tt, 619), was den Raum zu Fortsetzung der Geschichte eröffnet. Es kann auch bedeuten, dass es hinter dem Text, noch Text gibt.

7.3.2. Fenoglio, der Weber ohne Tinte

Die Analyse von Fenoglio im letzten Band der Trilogie bedeutet großenteils den Schreibprozess allgemein zu analysieren. Fenoglio wird in eine schöpferische Krise geraten, er schreibt nicht mehr und diese Krise verstärkt sich mit der Erscheinung von Orpheus, die die Geschichte übernehmen versucht: „Gab es ein jämmerlicheres Dasein als das eines Dichters, dem die Worte ausgegangen waren? Gab es ein schlimmeres Schicksal, als zusehen zu müssen, wie ein anderer die eigenen Worte verdrehte und die Welt, die man erschaffen hatte, mit geschmacklosen bunten Tupfern versah?" (Tt, 49) Was er noch schreibt sind bloß „gestohlene Worte" von anderen Autoren. Fenoglio personifiziert Worte, er beschuldigt sie für alles und er findet, dass sie sich der Kontrolle entziehen: „Die Zeit der lebenden Worte war vorbei. Tückisch und mörderisch waren sie, blutsaugende tintenschwarze Ungeheuer, die nichts als Unglück

gebaren. Er würde ihnen nicht mehr dabei helfen, o nein.“ (Tt, 50) Es ist ziemlich interessant wie er die lebendigen Worte den anämischen Worten entgegensetzt (Tt, 50), die rechtliche Dokumente und Sachverhalte kennzeichnen scheinen; ob Verträge, Testamente oder Ähnliches, all diese Dinge sind dadurch gekennzeichnet, dass kein Leben in ihnen existiert, da ihre Funktion darin besteht, etwas festzulegen, es gegen Änderungen und Kombinierungsmöglichkeiten abzusichern und es somit unmöglich zu machen, etwas Neues aus ihnen heraus zu bilden.

Heber schreibt, dass für Fenoglio, die Geschichte, die personalisiert wird, für alles verantwortlich ist. Er gibt ihr manchmal menschliche Attribute (Heber 2010: 74-75). Wenn er zum ersten Mal eine Figur sieht, die er nicht erfunden hat, sagt er: „‚Was für eine blasse Figur!‘, dachte Fenoglio verächtlich, während der Hänfling mit überheblichem Gesicht an ihm vorbeiritt. ‚Offenbar besetzte diese Geschichte inzwischen selbst Hauptrollen mit billigen Nebendarstellern.‘“ (Tt, 153)

Seine eigenen Reflexionen auf die Autorschaft und den Schreibprozess kann man auf einer Ebene als Funkes Reflexionen betrachten. Er denkt: „‚Verfluchtes Alter. Warum hatte er keine Geschichte geschrieben, in der die Menschen ewig jung blieben? Weil es langweilig wäre‘, dachte er [‚…]“ (Tt, 52)

Fenoglio hat ein väterliches Benehmen gegenüber den Figuren, auch wenn sie böse Figuren sind. Er ist stolz darauf, wie er sie geschaffen hat: „Der Pfeifer war stolz auf seine rosigen Nägel. Sie waren gepflegt wie die einer Frau, so wie Fenoglio es beschrieben hatte. Ach, es war doch immer wieder aufregend, wenn sie sich genau so benahmen, wie er es erdacht hatte.“ (Tt, 155) Neben dem Stolz kommt in ihm auch Ambivalenz vor, weil er erkennt, dass seine Taten wirkliche Folgen haben. Das alles passiert den Figuren, die gleich wirklich sind, wie er. Seine Geschichte ist ziemlich hart. „‚Warum hast du ihn nicht dümmer erschaffen, Fenoglio? Weil dumme Bösewichte sterbenslangweilig sind‘, gab er sich selbst zur Antwort und schämte sich dafür, als er die Verzweiflung auf den Gesichtern der Frauen sah.“ (Tt, 157) Mit seinen Worten hat er eine Wirklichkeit für die Figuren, die in der Tintenwelt leben, erschaffen.

Fenoglio denkt, dass die einzige seiner Ideen, die noch funktioniert, die des Eichelhähers ist. Über ihn sagte Fenoglio: „[…] [O]der gar zugeben, dass ihm gefiel, wie ihr Mann die Rolle spielte, die er ihm geschrieben hatte, dass der Eichelhäher sein einziger Trost in diesen finsteren Zeiten war, die einzige seiner Ideen, die wirklich funktionierte?“ (Tt, 159) Hier handelt es sich jedoch nicht um das Spielen von Rollen, die bereits vorab geschrieben wurden und hier drückt Fenoglio eine wichtige Wahrheit darüber aus, was für eine wichtige

Rolle Wörter spielen, was für einen Einfluss sie haben und auf welche Weise sie funktionieren „„Deine Worte…sie verändern ihn!‘ ‚Ach was! Wörter ändern keine Menschen!‘ Fenoglios Stimme klang lauter, als er beabsichtigt hatte. ‚Vielleicht hat dein Mann durch meine Worte Dinge über sich erfahren, von denen er noch nichts wusste, aber sie waren da, und wenn er nun Gefallen daran findet, so ist das wohl kaum meine Schuld!‘“ (Tt, 160-161) Es ist entscheidend, dass Mo diese Rolle akzeptiert hat, was später eine große Bedeutung haben wird. Das beantwortet die wichtige Frage: wer oder was gibt den Wörtern Macht? Das ist eine wichtige Frage, die sich durch die ganze Trilogie durchzieht und in *Tintentod* besonders bearbeitet wurde.

Was die Eichelhäher Schaffung angeht, gibt Fenoglio zu: „[…] dass erst Mortimer den Häher zu Fleisch und Blut hatte werden lassen. Aber am Anfang war immer noch das Wort gewesen, und das war von ihm geschrieben worden, jedes einzelne!“ (Tt, 249) Das ist auch in einem gewissen Sinn mise de abyme. Fenoglio hat die Figur der Eichelhäher nach Mos Vorbild gemacht, dann kam Mo und gab ihr das Leben. Es ist ein Kreis, weil mann nicht sagen kann, ob es zuerst Mo oder Eichelhäher war. Wie auch im Zitat von Garht Nix aus Sabriel vor dem Kapitel *Soldatenhände* zeigt: „Wählt der Schreitende den Pfad oder der Pfad den Schreitenden?“[37]

Orpheus kommt zu Fenoglio, so dass Fenoglio ihm die Geheimnisse und Regeln der Tintenwelt enthüllt, besonders wenn es um Tod geht. Bald wird klar, dass Fenoglio nicht so viel damit zu tun hat. Er hat nur den Tod als Weiße Frauen dargestellt:

> „Fenoglio, wie soll ich Staubfinger zurückbringen, wenn du mir nicht einmal die einfachsten Regeln dieser Welt erklären kannst“ „[…] und was die »einfachsten Regeln« betraf – seit wann, bitte sehr, waren Leben und Tod eine einfache Sache? Woher zum Henker (von denen es in Ombra inzwischen leider allzu viele gab) sollte er wissen, wie all das in dieser oder irgendeiner anderen Welt funktionierte?“ (Tt, 53-54)

Was den Tod[38] betrfft, kann Fenoglio nicht den Tod in der Tintenwelt kontrollieren:

> „Wie sieht der Tod aus, Mo?“, hatte sie ihn gefragt, als er zurückgekommen war. „Hast du ihn wirklich gesehen?“ […] „Er hat viele Gestalten, aber die Stimme einer Frau.“ „Einer Frau?“, hatte Meggie erstaunt gefragt. „Aber Fenoglio würde nie einer Frau eine so große Rolle geben!“ Und Mo hatte gelacht und geantwortet: „Ich glaube nicht, dass Fenoglio dem Tod seine Rolle geschrieben hat, Meggie.“ (Tt, 261)

[37]Aus dem Quellenverzeichnis in *Tintentod*, S. 645: Nix, Garth: *Sabriel*, Seite 213 aus: ders. Das alte Königreich (Sabriel) Aus dem Englischen von Lore Strassl © Verlagsgruppe Lübbe GmbH & Co. KG, Bergisch Gladbach zitiert nach der Ausgabe des Carlsen Verlages, Hamburg. 2005.

[38] Der Tod in der Tintenwelt-Trilogie wurde in der Arbeit von Eike Wolter (2013) analysiert*: Der Tod in Tinte Eine Untersuchung zum Thema Tod in Cornelia Funkes Tintentrilogie.* Växjö: Linnaeus University.

Aus diesem Dialog erkennt man zwei wichtige Dinge: Erstens ist Fenoglio ein Schriftsteller, der nach einem klassischen Muster schreibt, in dem die Männer alle Hauptrollen übernehmen. Zweitens kann Fenoglio den Tod weder kontrollieren noch steuern. Wolter schreibt in ihrer Analyse, dass Cornelia Funke in der Trilogie auf der obersten Instanz ist, weil sie das Sterben in der Trilogie steuert (Wolter, 2013: 32).

Kapitel *Ah Fenoglio* weist auch auf Cornelia als Autorin:

> Womit wir wieder bei der Einen Frage wären, dachte Fenoglio. […] Ja, die Eine Frage. Gab es noch jemanden, der an dieser Geschichte schrieb?
> Saß irgendwo in den Hügeln, die er selbst so anschaulich beschrieben hatte, ein Schreiberling, der ihn in die Hand dieses Riesen gestürzt hatte? Oder saß der Übeltäter gar in der anderen Welt, der ungeschriebenen, so wie er selbst es einst getan hatte, als er Tintenherz zu Papier gebracht hatte? (Tt, 540)

Aus diesem Zitat wird für den Leser wieder die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion überhebt, weil es scheint, als ob Fenoglio den Rahmen des Buches sprengt und auf die extradiegetische Autorin, Cornelia Funke, referiert. Die Spannung zwischen Realität und Fiktion wird also nicht nur innerhalb der ganzen Handlung der Tintenwelt-Trilogie thematisiert, sondern auch darüber hinaus durch die konstruierte Verbindung und durch das Zeigen zwischen der empirischen Autorin und dem intradiegetischen Autor (Kerzehstal 2011: 66). Er verweigert diese Möglichkeit (wo man seine Megalomanie sehen kann):

> Ach was! Zu was würde dich das machen, Fenoglio?, dachte er verärgert und zutiefst verunsichert zugleich, wie jedes Mal, wenn er über diese Frage nachdachte. Nein, er hing nicht an Fäden wie diese dumme Puppe, mit der Baptista manchmal auf den Märkten auftrat (auch wenn sie ihm etwas ähnlich sah). Nein, nein, nein. Keine Fäden für Fenoglio, ob Wort- oder Schicksalsfäden. Er hatte sein Leben gern in den eigenen Händen und verwahrte sich gegen jede Einmischung – auch wenn er zugab, dass er selbst sehr gern der Puppenspieler war. Es blieb dabei: Seine Geschichte war einfach etwas aus dem Ruder gelaufen. Niemand schrieb sie. Sie schrieb sich selbst (Tt, 540).

Die Bedeutung von Fenoglio als Autor im dritten Band ist nicht mehr das, was er schreiben wird, sondern was er schon geschrieben hat. Seine Lieder über Eichelhäher, die ein Teil der fiktiven Intertextualität sind (ein Teil wurde als Motti vor dem Kapitel benutzt - *Ein neues Lied* (Tt, 231)). Hier sieht man die Macht und Kraft der Wörter bei der Einflussnahme auf Menschen, wie auch die Tatsache, dass Worte einem die Unsterblichkeit verleihen können:

> Wie konnte es sein, dass sie um einen Fremden weinte? Sie hatte Mortimer doch heute zum ersten Mal gesehen. Weil deine Lieder sie gelehrt haben, ihn zu lieben, Fenoglio. Sie alle lieben ihn, und der heutige Tag wird diese Liebe endgültig in ihre Herzen schreiben. Was immer der Pfeifer ihm antat – der Eichelhäher war von nun an ebenso unsterblich wie der Natternkopf. Er war es sogar auf weit zuverlässigere Weise, denn den Natternkopf konnten immer noch drei Wörter töten. Mortimer aber würden die Worte am Leben halten, selbst wenn er hinter den Burgmauern starb – all die Worte, die man jetzt schon unten auf den Gassen flüsterte und sang (Tt, 299).

Das ist einen Wert und Bedeutung von Autor – er hat die Hoffnung erweckt, was eine Botschaft des kreativen Prozesses wie Schreiben ist. Er wird gezeigt was für eine Rolle das geschriebene Wort hat.

Im Moment als Fenoglio wieder zu schreiben begann, um den Ablauf der Geschichte zu verändern, „[…] glaubte [Meggie] die Geschichte tief einatmen zu hören. Endlich Nahrung, nach all der Zeit, in der Orpheus sie nur mit Fenoglios alten Wörtern gefüttert hatte“ (Tt, 388). Als Grund für seine Krise nennt Fenoglio eine bestimmte Angst: „Es erinnerte ihn nur daran, wie leicht ihm das Erzählen gefallen war, bevor er jedes Wort mit der Gewissheit aufs Papier gesetzt hatte, dass es Wirklichkeit werden konnte!“ (Tt, 441) Fenoglio fühlt sich verantwortlich für das was passiert, aber seine Macht ist begrenzt. Er hat die Geschichte begonnen, aber die Geschichte hat ihren eigenen Ablauf. Manche anderen Figuren mischen sich in der Geschichte ein, Figuren, die er nicht geschrieben hat, die unberechenbar sind, wie z. B. Meggie und ihre Familie, Farid, Orpheus usw. Die Geschichte vermischte sich mit anderen Geschichten. Es muss erwähnt werden, dass das einzige Herauslesen, das in *Tintentod* stattfindet, aus „Tintenherz“ erfolgt. Damit geht die Geschichte ganz auf die fiktive Ebene über. Man kann sagen, dass die hypodiegetische Welt überwunden wird.

Aus der postmodernen Sicht gesehen, findet man hier den Tod des Autors von Barthes. Der Autor ist in seinem Text verschwunden, er hat keine Kontrolle darüber. Die Kontrolle liegt in der Sprache selbst.

7.3.3. Mo zwischen Eichelhäher und Buchbinder

In diesem Teil hat Mo die Rolle des Eichelhähers akzeptiert. Die wichtige Frage, die besonders im letzten Band der Trilogie bearbeitet wurde: Wurde Mo ein Eichelhäher, weil Fenoglio es so geschrieben hat oder war es ein Teil der Identität Mos: „„ Ich habe sie ihm nicht auf den Leib geschneidert!‘, sagte er. ‚Es ist genau umgekehrt: Ich habe Mortimer als Schnittmuster für die Rolle benutzt… Und er spielt sie gut, nach allem, was ich höre. Aber das heißt keineswegs, dass der Eichelhäher nicht immer noch eine Zauberzunge hat.‘“ (Tt, 57)

Fenoglio hat den Eichelhäher als Figur beschrieben und dabei konnte er nicht wissen, dass Mo in die Tintenwelt kommen wird. In *Tintenblut* (vor Mos Eingang), wird klar, dass jemand, der die Maske des Eichelhähers trägt, schon existiert:

> „Hast du es noch nicht gehört, Tintenweber?“, sagte der Rußvogel mit leiser Stimme. „Deine Lieder scheinen wahr zu werden! Zwei Mal schon sind Steuereintreiber des Natternkopfes ausgeraubt worden, von einem Mann mit einer Vogelmaske, und einen seiner Jagdaufseher, bekannt für seinen Spaß an Grausamkeiten aller Art, soll man tot im Wald gefunden haben, mit einer Feder im Mund. Rate, von welchem Vogel?“ Fenoglio sah ungläubig zum Prinzen hinüber, aber der blickte nur ins Feuer und stocherte mit einem Stock in der Glut. (Tb, 140)

Fenoglio hat mit seinen Liedern das Leben in diese Figur eingehaucht.

Mo stellt sich selbst auch solche Fragen: „Jedes Mal, wenn ihn die Brust dort schmerzte, wo Mortola ihn verwundet hatte, kam es ihm vor, als sei er ihm dort hineingeschlüpft – der Räuber, dem Fenoglio sein Gesicht und seine Stimme gegeben hatte. Oder war er immer schon Teil von ihm gewesen und hatte nur geschlafen, bis Fenoglios Welt ihn geweckt hatte?“ (Tt, 15)

Die Transformation von Mo ist besonders sichtbar in seiner Entfremdung von seiner Familie. Er möchte nicht mehr zurück in seine eigene Welt gehen. Resa und Meggie denken, dass sie ihn nicht mehr kennen: „Sein Gesicht, vertraut wie kein anderes, wurde nicht zum ersten Mal das eines Fremden. Kalt, so kalt.“ (Tt, 39) „Sie machte ihr Angst. Er war der Eichelhäher, wenn er sich so benahm, ein Fremder mit dem Gesicht ihres Vaters.“ (Tt, 68) Diese Entfremdung wird auch ziemlich wichtig, um seine Identität zu bestimmen. Es kommt zur Spaltung zweier Identitäten: von dem Buchbinder und Vater und Eichelhäher. In einem Moment wechselt er die Identität als Vater und als Buchbinder mit der Identität des Räubers. In gewisser Weise wird er zu einer Figur von Fenoglio. Für ihn werden jetzt beide Wirklichkeiten gleichgesetzt, er kann nicht einfach diese Welt verlieren: „„Haben wir es nicht immer so gemacht? Wenn einem von uns eine Geschichte nicht mehr gefiel, haben wir das Buch zugeklappt! Mo, hast du vergessen, wie viele Bücher es gibt? Lass uns ein anderes finden, das uns seine Geschichte erzählt, eins, dessen Worte Worte bleiben und uns nicht zu Fleisch von ihrem Fleisch machen!‘“(Tt, 144) Mos Antwort zeigt, dass für ihn diese Wirklichkeit bedeutsam ist: „„Wenn wir jetzt zurückgehen, werde ich in Elinors Haus sitzen und tagaus, tagein an nichts anderes denken als daran, wie diese Geschichte weitergeht. Aber kein Buch der Welt wird es mir erzählen können!‘“ (Tt, 146) Hier werden das Leben und die Geschichte gleichgesetzt. Es gibt kein Leben oder eine Welt außerhalb der Geschichte.

> „Was ist mit deinem zweiten Kind?“, fuhr Resa fort. „Willst du, dass es in diese Welt geboren wird?“ Mo blickte sich um, und Meggie spürte erneut, was sie schon lange wusste: dass ihr Vater diese Welt inzwischen ebenso sehr liebte, wie sie und Resa es einst getan hatten. Vielleicht liebte er sie sogar noch mehr. „Warum nicht?“, fragte er zurück. „Willst du, dass es in eine Welt geboren wird, in der es das, wonach es sich sehnt, nur in Büchern findet?“ Resas Stimme bebte, als sie antwortete, doch nun war es Zorn, der herausklang. „Wie kannst du so etwas sagen? Alles, was du hier findest, wurde in unserer Welt geboren. Wo sonst soll Fenoglio es herhaben?“ (Tt, 147)

Das Konzept Welt als Text ist hier auch sichtbar. Der Text und die Wirklichkeit werden hier vermischt, es gibt keine Welt außer dem Text und im Text findet man alles was sich in der Welt befindet. “ […] [L]ife can only imitate the book, and the book itself is only a tissue of signs, a lost, infinitely remote imitation.”[39]

Mos Spaltung der Identität wird symbolisch beschrieben, wenn er über alle seine Taten nachdenkt (besonders um alle Morde): „Ja, es ist leicht – wenn dir erst einmal ein zweites Herz in der Brust schlägt, eines, das kalt und scharfkantig ist wie das Schwert, das du trägst. Etwas Hass und Zorn, ein paar Wochen Angst und hilflose Wut, und schon wächst es dir.“ (Tt, 102)

Die große Rolle spielt in diesem Teil Mos Begegnung mit dem Tod. Mo ist der einzige, der den Tod mit dem leeren Buch betrogen hat. Der Tod sagte zu Mo: „Ich bin der Anfang aller Geschichten und ihr Ende.“ (Tt, 220) Wie Wolter in ihrer Analyse schreibt, wird der Tod in den leeren Seiten behalten, weil das leere Buch keine Geschichte enthält. (Wolter 2013: 29) „Wo es keinen Anfang gibt, kann es kein Ende geben.“ (ebd., 29)

Der Tod hat einen Vertrag mit Mo geschlossen: Er muss Natternkopf töten, sonst wird Tod Mos Frau und Tochter nehmen. „„Alle Geschichten enden mit mir, Eichelhäher‘, sagte sie. ‚Mich wirst du überall treffen.‘“ (Tt, 223). Man kann nicht vom Tod in die andere Geschichte fliehen, was noch eine bedeutsame Grenze zwischen zwei Ebenen der Geschichte verwischt. Von diesem Moment, schreibt niemand die Geschichte mehr, die Geschichte hat keinen Autor mehr. Mo nimmt das eigene Schicksal (und das Schicksal seiner Familie) in die eigene Hand. Er muss allein diese drei Worte im Buch schreiben. „Diese Geschichte hat keinen Dichter mehr. Was nun passiert, schreibt der Eichelhäher mit seinem Fleisch und Blut, und für einen Moment, als er aus der Gasse ritt, konnte selbst sie Mo keinen anderen Namen mehr geben. Eichelhäher.“ (Tt, 292) In *Tintentod* sind die Grenzen zwischen der Tintenwelt und unserer Welt geschlossen, so Heber. Mo glaubt nicht mehr an die Macht der Literatur (Heber 2010: 127).

Die metafiktiven Elemente sieht man, wenn Mo über den eigenen fiktiven Charakter aber auch über den Charakter der Tintenwelt nachdenkt. Er fragt sich selbst, ob in ihm statt Blut Tinte fließt (Tt, 400). Er beginnt zu zweifeln, dass Fenoglio die ganze Tintenwelt geschrieben

[39] Roland Barthes (o.J.): “The Death of an Autor.”

hat, er hält jetzt Fenoglio mehr als einen Berichter. Inwieweit jetzt Mo bzw. Eichelhäher in die Tintenwelt gehört, aber auch welche Wirklichkeit die richtige ist, sieht man hier: „Wenn man dich so sieht, könnte man tatsächlich glauben, dass du ebenso hierher gehörst wie ich. Bist du sicher, dass dich nicht auch nur jemand in die andere Welt hinübergelesen hatte?“ (Tt, 402)

Dass die Wirklichkeit mit Hilfe der Worte manipuliert werden kann, kommt zum Ausdruck, als Orpheus Mo mit den geschriebenen Worten foltert. Mit Hilfe von Fenoglios Liedern über den Eichelhäher foltert Orpheus Mo, indem er in seinem Kopf verschiedene peinliche Bilder eingebettet hat.

> „Nur dass deine Krallen aus Buchstaben gemacht sind! Wie fühlt sich ein Held, der vor Furcht zittert, wissend, dass die Furcht nur aus ihm selber kommt? Wie fühlt sich der Eichelhäher, wenn er vom blutigen Schlachten träumt? Wie fühlt es sich an, am eigenen Verstand zu zweifeln? Na bitte, du spürst sie! Du spürst jedes einzelne Wort, nicht wahr?“[…] „Das sind schlimme Bilder“, sagte er. „Tintenschwarz.“ Wie heiser seine Stimme klang. „Grüße von Orpheus.“ (Tt, 534-538)

Die Wörter sind das, was die Wirklichkeit formt und damit sind sie mächtige Waffen. Der Umbruch erfolgt mit Staubfinger, der so lange mit der Überzeugung gelebt hat, dass fremde Worte seine Wirklichkeit geformt und sein Schicksal besiegelt haben. Am Ende rettet er sich jedoch vor diesem Schicksal: „‚Orpheus hat die Worte gelesen, aber du machst sie wahr!‘ […] ‚Es ist kein schönes Gefühl, wenn man die Worte liest, die einen lenken. Niemand weiß das besser als ich, aber bei mir sind sie auch nicht wahr geworden. Sie haben nur die Macht, die du ihnen gibst.‘“ (Tt, 553-554) Diese Auffassung ist eine der wichtigsten der ganzen Trilogie. Mo befreit sich von Orpheus Worten, indem er wieder zum Buchbinder wird. Diese Worte wurden für Eichelhäher geschrieben und nicht für Buchbinder. Er distanziert sich von seiner anderen Identität. Indem er sich seiner Rolle als Buchbinder widmet, können ihm Orpheus‘ Worte nichts mehr anhaben.

Mo schreibt drei Worte: Blut, Herz und Tod ins leere Buch und tötet Natternkopf. Er verhilft mit Taten statt mit Worten (Heber 2010:180).

7.3.4. Meggie

Im Vergleich mit ersten zwei Bänden der Trilogie ist Meggie reifer und mehr erwachsen. Sie entfremdet sich von ihrer Mutter und ihrem Vater, weil Resa einerseits wollte, dass sie alle in ihre Welt zurückkehren, Mo aber andererseits die Rolle des Räubers übernommen hat. Meggie ist kein gewöhnliches Mädchen aus den Märchen. Sie ist

selbstständig, reif und mutig. Was das laute Lesen betrifft, nutzt sie ihr Talent in diesem Teil, um Mo zu beschützen. Sie liest Fenoglios Eichelhäher-Lieder: „Sie schickte Mo die Worte nach in den Schlaf, spann ihm daraus einen Panzer […]“ (Tt, 288) Da sie die Zauberzunge ist, sind ihre mächtigste Waffe die Worte und ihre Stimme: „Die Worte gehorchten Fenoglio wieder. Und sie würde sie das Atmen lehren.“ (Tt, 389). Sie bringt Fenoglios Worte zum Leben: „Sie hatte gelernt, die Wörter zugleich zu lieben und zu fürchten.“ (Tt, 395) Sie begreift ihre Verantwortung. Fenoglio erkennt als Autor, dass sie ein mächtiger Vorleser ist. Ihre Kraft liegt in der Tatsache, dass sie noch teilweise Kind ist: „„Ja, wir zwei verstehen unser Handwerk! Nichts gegen deinen Vater, aber ich glaube, dass du die wahre Meisterin bist. Du bist noch genug Kind, um die Bilder hinter den Worten so deutlich zu sehen, wie eben nur Kinder es tun.‘“ (Tt, 505).

7.4. Leser – Autor – Text in Betrachtung

Man fragt sich, welche Rolle im Text dem Leser zugeschrieben wird. Aus der Analyse und Darstellung des Lesers und des Autors stellt sich heraus, dass der Leser den Text zum Leben bringt. Der Leser und Autor in der Tintenwelt-Trilogie haben eine rezipierende, aber auch eine produktive Rolle bei der Konstruktion der Bedeutung: „Literatur existiert niemals vor dem Akt des Lesens, ihr performativer Charakter ist von konstitutiver Bedeutung sowohl für ihre Entstehung als auch für ihren Bestand.“ (Blume 2005: 268)

Mo war die Zauberzunge der Geschichte bisher er ändere Rolle genommen hat. Am Ende ist Meggie sowohl die einzige Leserin als auch die einzige Zauberzunge, weil sie eine Person zwischen Erwachsenem und Kind repräsentiert. Sie besitzt die Imaginationskraft und nimmt die Verantwortung für das Gelesene. Damit geschieht eine gewissene Poetisierung dieses Lebensalters, die auch in der Romanik zu finden war. Im postmodernen Sinne findet hier eine Integration der romantischen Kindheit (was das Phantastische repräsentieren kann) und Erwachsensein (was die Rationalität repräsentiert) statt. Aus der Trilogie geht hervor, dass sich in dieser, auf den ersten Blick, verschiedene Elemente in einem postmodernen Konzept der Welt als Text vereinbaren, wo Realität und Phantasie identisch sind (Blume 2005: 146).[40]

[40] Svenja Blume befasst sich in ihrer Analyse mit skandinavischen phantastischen Jugendromanen. In ihrer Auseinandersetzung mit diesen Romanen entwickelt sie Konzepte, die, obwohl sie nicht explizit auf die Tintenwelt-Trilogie bezogen werden, finden in der vorliegenden Analyse Anwendung. Aufgrund der Ähnlichkeit mancher Konzepte, können diese auch Vieles bezüglich der Tintenwelt-Trilogie erläutern.

Ein besonderes Beispiel des Lesers ist Orpheus: “Orpheus is a special case because he combines the powers of both, author and reader, in the same person. For this reason, he poses a serious threat to all.“ (Puetz 2009: 54) Aus diesem Grund ist er mächtiger als Mo und Meggie, die nicht schreiben. Aus seinen Aktionen ist sichtbar, dass die Sprache, die arbiträr ist, als Mittel zur Machtergreifung missbraucht werden kann.

Was Fenoglio betrifft, hat er in *Tintenherz* mehrmals betont, dass er der Schöpfer aller Figuren ist und sie folglich auch stets als harmlose Kreaturen betrachtet, die nichts weiter sind, als ein Worthaufen auf einem Blatt Papier. In der Tintenwelt wird er auch zu einer Figur, er wird mit ihnen gleichgesetzt und dann realisiert er, dass auch er verletzt werden kann. Er begreift, dass er ohne den Leser machtlos ist. Er beginnt, Tintenwelt-Figuren als wirkliche Menschen aus Fleisch und Blut zu betrachten, deswegen spielt er nicht mehr Gott, wie es Orpheus tut, der seine Macht misshandelt. Für Orpheus sind alle diese Figuren nur fiktive Figuren, er fühlt keine Verantwortung für sie. In einem gewissen Sinn ist Orpheus ein Nachahmer. Dass er kein Autor der Geschichte ist, sieht man (symbolisch) anhand der Tatsache, dass alle von ihm erzeugten Figuren sterben. Sie sind nicht eine originelle Schöpfung.

In *Tintentod* ist besonders sichtbar, dass die Rezeption des Textes und nicht die Produktion (Fenoglio schreibt nicht mehr neue Inhalte und Orpheus benutzt schon existierende) im Vordergrund steht. Man kann sagen, dass der Leser über dem Autor steht, der als originalschöpfender Autor tot ist (Blume 2005: 91).

Wenn es um Figuren aus der Trilogie und ihre Freiheit, wie auch die Tatsache, dass die Geschichte nicht verläuft, wie Fenoglio sie geschrieben hat, geht, kann dieser Umstand folgenderweise erläutert werden: Fenoglio hat „Tintenherz“ geschrieben und damit größtenteils bestimmt, wie die Figuren aussehen und sich (meistens) benehmen, er hat sich manche Wesen ausgedacht und Orte beschrieben, weshalb die Figuren nicht ganz frei sein können, aber Fenoglio (besser gesagt, der Autor) muss akzeptieren, dass diese Figuren frei sind, in der Imagination der anderen (der Leser) rekonstruiert zu werden. Das ist eine wichtige Rolle des Lesers. Er muss eine passende Vorstellungskraft besitzen, um den Text zum Leben zu bringen, was wortwörtlich in Tintenwelt-Trilogie, aber auch symbolisch beim Lesen stattfindet. Der Leser gibt dem Text die Bedeutung.

In der Tintenwelt-Trilogie kommt vor: “It is the combination of the powers of all three, author, reader, and character, which causes the final, most important change to the fate of the Inkworld. The author’s words are the basis, they are at least partly realized with the help of a

reader, and finally a character executes what was initially set in motion by the author and the reader.“ (Puetz 2009: 55)

Nach Svensen (1990:4) von Blume (2005:131), zitiert ist die Phantasiestärke eine Eigenschaft, die mehr als andere Eigenschaften die Welt verändern kann. Das ist eine wichtige Prämisse der Tintenwelt-Trilogie. Imaginationskraft von dem Leser und dem Autor spielen eine wichtige Rolle dabei.

7.5. Welt als Text – Text als Welt in der Tintenwelt-Trilogie

Unter dem Konzept Welt als Text wird dargestellt, dass die Namengebung in der Tintenwelt-Trilogie eine wichtige Rolle hat und inwiefern bestimmte Worte eine größere Macht im Vergleich zu anderen Worten haben. Auf diese Weise wurde auch die Realität durch die Sprache geschaffen, was eine wichtige Prämisse der ganzen Trilogie ist.

Aus der Betrachtung des Konzepts Welt als Text entsteht die Frage, ob es einen Ausweg aus der Sprache gibt. Nach dem postmodernistischen Satz, ist jede Bedeutung sowie Identität temporär und relativ, so Butler. Man kann ihn in das vorherige Netzwerk, in die Unendlichkeit oder auch bis zum Nullpunkt der Bedeutung weiterfolgen. Das ist Dekonstruktion: Die Schichten konstruierter Bedeutungen zu erkennen (Butler 2002: 79). Man stellt sich die Frage ob es etwas außerhalb des Texts gibt.

7.5.1. Die Effekte der Namengebung

Der Unterschied zwischen Wirklichkeit und Fiktion wird größtenteils durch die Namen bestimmt. Aus postmoderner Sicht werden Realität und Identität als Konstruktionen betrachtet. Wenn man es akzeptiert, verwischt man dann die ontologischen Unterschiede, weil alle Geschichten, die jemand über die Realität spricht, erzählt, genauso fiktiv und genauso real sind, so Kartous (Kartous 2007: 65). Für den tatsächlichen Leser geht es um die Macht, die die Sprache hat, weil die Gedanken und die Imagination durch die Sprache bestimmt sind. In der Tintenwelt-Trilogie wird alles durch Sprache bzw. Geschichte erschaffen. Die Namengebung hat beispielsweise mehrere Funktionen: die Schaffung der Figuren, die Unterscheidung

zwischen fiktiven und realen Figuren, die Tötung: „Allein die Sprache schützt uns vor dem Schrecken der namenlosen Dinge.“[41] (Th, 415)

Die Namen der Protagonisten, die aus der Lebenswelt von Meggie kommen, sind englische Namen, wie z. B, Meggie, Mortimer, Elinor, dann italienische wie Fenoglio. Namen der Figuren aus *Tintenherz* sind mehr fabelhafte Namen: Staubfinger, Flachnäse, Rußvogel, Capricorn, Natternkopf usw. Mo war der erste, der einen fabelhaften Namen bekommen hat, schon im ersten Teil: Zauberzunge (Tb, 13).

Mit Überschreitungen in die Tintenwelt bekommen manche Figuren Spitznamen, sodass ihr fiktiver Status, wie die Zugehörigkeit zu dieser neuen Welt betont wird. Fenoglio wurde als Schreiberling (Th, 289), dann als Tintenweber (Tb, 135) bezeichnet, Mo wird zu Eichelhäher, Orpheus zum Doppelauge (Tb, 26). Elinor wurde manchmal als die Bücherfresserin (Tb, 19) genannt. Diese Namengebung ist nicht nur dazu da, um die Funktion die Immersion der Figuren zu bestärken, sondern auch die Figuren zu charakterisieren. Es ist wichtig zu betonen, dass einige Figuren, die neue Namen bekommen, eine Ebene tiefer in die Geschichte eingehen, was besonders im Beispiel von Mo sichtbar ist, dessen doppelte Identität von großer Bedeutung ist.

Was die Namengebung der Figuren aus *Tintenherz* betrifft, hat sie die Funktion, ihr Aussehen näher zu beschreiben: z. B. Silbernase, oder Capricorn, über den steht:

> Natürlich hat er noch einen anderen Namen, aber nicht einmal er selbst erinnert sich an ihn. Capricorn nennt er sich, seit er fünfzehn ist, nach dem Sternzeichen, unter dem er geboren wurde. Capricorn, der Unnahbare, der Unergründliche, der Unersättliche, der gern Gott spielt oder den Teufel, je nachdem. Aber hat der Teufel eine Mutter (Tb, 363)?

Violante, die Tochter von Natternkopf ändert ihre Namen der Situation entsprechend, z. B. Violante, die Hässliche, Violante, die Grausame (Tt, 280): „Die Hässliche. Das Mal, das sie entstellte, war verblasst, aber der Name war geblieben. Er gehörte zu ihr wie das zu blasse Gesicht und ihr lächerlich zarter Körper. ‚Die Listige sollte man Euch nennen‘, sagte Balbulus manchmal.“ (Tt, 274)

Die Namengebung hat die Funktion, Fiktion und Wirklichkeit zu trennen. Kartous schreibt: „[…] [A]ssigning meaning to something, literally establishes reality.“ (Kartous 2007: 64) Wenn man einige Aspekte aus der Trilogie nimmt, sieht man wo genau das besonders sichtbar ist, beispielsweise bei der Schaffung von Eichelhäher. Als Fenoglio sich den Namen

[41] Aus dem Quellenverzeichnis in *Tintenherz*, S. 572: Morrison. Toni (1993): Nobelpreisrede, S. 415 © der Übersetzung aus dem Amerikanischen: Oliver Latsch 2003.

Eichelhäher mit der Beschreibung Mos ausgedacht hat, hat Fenoglio ihm etwas gegeben, auf den sich dieser Name beziehen wird.

> Ja, die Geschichten vom Eichelhäher… Seine Räubergeschichten waren schon immer sehr gut gewesen – auch seine Enkel hatten sie geliebt, drüben in der anderen Welt. Aber die Räubergeschichten, die ihm hier einfielen, gelangen noch viel besser. Überall hörte man sie inzwischen: Die unglaublichen Taten des tapfersten aller Räuber, des edlen und furchtlosen Eichelhähers. Fenoglio erinnerte sich noch genau an die Nacht, in der er ihn erfunden hatte… (Tt, 135)

Hier kommt es zur entscheidenden Tatsache, und zwar, dass in der Fiktion die Beschreibung eines Objekts dieses Objekt ins Dasein ruft, so Waugh, und in der Alltagswelt bestimmt das Objekt die Beschreibung (Waugh 1984: 93). Mit der Namengebung und Beschreibung hat Fenoglio eine neue Figur ins Leben gerufen: "In fiction if there is no description, there can be no existence."(Waugh 1984: 96)

Aufgrund des Namens nehmen die Weißen Frauen Mo nicht mit. „Sie flüstern deinen Namen, wenn sie dich mitnehmen wollen, hatte Staubfinger ihr erzählt. ‚Aber sie wissen Mos Namen nicht!', dachte Resa. ‚Sie können ihn nicht wissen, weil er nicht hierher gehört!'" (Tb,183) Die Weißen Frauen nehmen Leute mit, indem sie ihren Namen nennen.

Der Tod wird mit dem Schweigen gleichgesetzt. Ohne Tod gäbe es kein Leben, folglich gäbe es keine Geschichte, keine Stimme, keine Buchstaben: „In einige [Graben] waren Namen geritzt, ungeschickt, als hätte sich der Schreiber die Buchstaben nur beigebracht, um den Klang eines geliebten Namens dem Schweigen zu entreißen, das der Tod brachte." (Tt, 206-207) Die Worte stehen im Gegensatz zum Tod. Die Worte sind Leben und der Tod ist Schweigen. Der Konzept Welt als Text bzw. Leben als Geschichte ist sichtbar.

7.5.2. Die mächtigen Worte

Die Wirklichkeit kann mit der Namengebung, mit der Hilfe der Sprache verändert und geformt werden, wie auch die Auffassung der Wirklichkeit. Die Art und Weise wie etwas bezeichnet wird, beeinflusst die menschliche Perzeption und das Verständnis: „„Ich übe mich ja im Erinnern, Nain', sagte ich. ‚Im Schreiben und Lesen und im Erinnern.' ‚Das solltest du auch!', sagte Nain scharf. ‚Weißt du, was jedesmal passiert, wenn du eine Sache aufschreibst? Jedesmal, wenn du etwas einen Namen gibst? Du entziehst ihm seine Kraft.'"[42] (Tb 130)

[42]Aus dem Quellenverzeichnis in *Tintenblu*t, S. 643: Crossley-Holland, Kevin (2001): *Artus. Der magische Spiegel.* S. 147 Aus dem Englischen von Alexandra Ernst © Stuttgart: Verlag Urachhaus.

In *Tintentod* hat Orpheus den Nachtmahr, einen Bösewicht aus Fenoglios Geschichte herausgelesen; weil er aus Worten gemacht wird, kann er nur mit Hilfe der richtigen Namen getötet werden.

> „Aber Zauberzunge!“, hatte Staubfinger gedacht. „Hast du vergessen, dass in dieser Welt angeblich alles aus Worten besteht?“ Er wusste nur eins: Dieser Nachtmahr war nicht harmloser, sondern finsterer als die, denen man im Weglosen Wald begegnete. Er würde sich nicht wie seine Artgenossen durch Feenstaub und Feuer vertreiben lassen. Orpheus' Hund war aus dunklerem Stoff gewebt. „Wie schade, dass du die Weißen Frauen nicht nach seinem Namen gefragt hast, Staubfinger!,“ dachte er, während er sich langsam an die Käfige heranschlich. „Heißt es nicht in den Liedern, dass das die einzige Art ist, einen Nachtmahr zu töten?“(Tt, 597)

Mit den richtigen Namen entfernte er die Angst und zerstörte ihn auf diese Weise. Einige Worte haben die wirkliche Macht, die Geschichte zu ändern. So sind, beispielsweise, für Violante, die die Tochter von Natternkopf ist, folgende mächtige Worte: „Meinen Vater. Das Wort verfehlte nie seine Wirkung, aber kein Wort schmeckte abscheulicher. Fünf Buchstaben nur, und sie fühlte sich klein und schwach und so hässlich, dass es andere vermieden, sie anzusehen. […] Vater. Wann endlich würde es niemanden mehr geben, den sie so nennen musste?“ (Tt, 285) Alle haben Angst vor ihrem Vater. Die Beziehung zwischen ihnen ist schlecht, voll von Geheimnissen und Lügen.

Für Mo und Staubfinger der wichtigste ist Tochter. Mit Drohungen gegenüber ihren Kindern, kann man sie kontrollieren. Auf jeden kann man mithilfe gut gewählter Worte Einfluss nehmen. Das ist etwas was sie stark und schwach macht: „„Brianna.‘ Mo sah auf Staubfingers Gesicht dieselbe Angst, die auch er schon so oft gespürt hatte. Fleisch von seinem Fleisch. Kind. So ein mächtiges Wort. Das mächtigste von allen.“ (Tt, 564) Einerseits, muss Staubfinger Mo verraten, um seine Tochter zu retten (und damit vielleicht alle anderen opfern), andererseits ist für Mo die Angst um Meggie anwesend, egal welche Rolle er spielt: „Nur in der Angst um sie waren der Buchbinder und der Eichelhäher eins.“ (Tt, 605)

Am Ende sind die wichtigsten Worte Herz, Blut und Tod, wie die Trilogie (*Tintenherz, Tintenblut, Tintentod*). Sie spiegeln mise en abyme die gesamte Trilogie (Heber 2010: 55)

> Durch ihr eigenes Schreiben untergräbt die Verfasserin also das, was in der Trilogie gesagt wird, nämlich dass der Tod die letzte Instanz ist. Das wird nochmals auf der Metaebene angedeutet, als die Ordnung in der Tintentrilogie wieder hergestellt wird, indem die drei Worte „Herz. Blut. Tod.“ in das Leere Buch geschrieben werden, wodurch der Natternkopf seine Unsterblichkeit verliert. Einerseits regiert dadurch der Tod wieder vollends, was intradiegetisch konsequent ist, und andererseits ist auf der Metaebene auch die Geschichte in Tintenherz, Tintenblut und Tintentod durch Cornelia Funke zu Ende geführt (Wolter 2013: 32).

7.5.3. Gibt es einen Ausweg aus der Sprache?

Die Person aus der Tintenwelt-Trilogie, die hier besonders betrachtet werden kann, ist Mo, der sich in der richtigen postmodernen Manier dekonstruktiviert. Es geschieht ein Bruch mit dem gegebenen System, mit dem Glauben, dass die Welt und die Identität, unveränderlich sind. Er kann sich selbst verändern.

Svenja Blume schreibt: „Literatur konstruiert Realität ebenso wie Realität Literatur, Anfang und Ende dieses mise en abyme Modells sind nicht festzustellen, Welt und Text haben ontologisch den gleichen Status." (Blume 2005: 243)

Durch Mos konstante Überlegungen, ob er nur eine der Figuren ist, deren Rolle Fenoglio geschrieben hat, geht er aus dem Text heraus. Der Unterschied zwischen der Rolle des Räubers, und des Buchbinders bzw. zwischen Mo und dem Eichelhäher macht die entscheidende Differenz gegenüber den von Orpheus geschriebenen Worten. Die Wirklichkeit wird diejenige, für die man sich entscheidet: "Writing itself rather than consciousness becomes the main object of attention. Questioning not only the notion of the novelist as God, through the flaunting of the author's godlike role, but also the authority of consciousness, of the mind, metafiction establishes the categorization of the world through the arbitrary system of language." (Waugh 1984: 25)

Am Ende gelingt es Mo, mit Hilfe der eigenen Bewusstheit über die eigene Identität aus dem Text herauszugehen, einzusehen, wer er wirklich ist. Er findet seine eigene Realität verkörpert in das was er in der Wirklichkeit war: der Buchbinder.

> Mo is thus portrayed as a man who includes strong parts of both worlds in his one character, but it is stressed that it is the character - part from the primary world which finally succeeds in freeing the Inkworld from the Adderhead. Early in Inkheart, Mo's occupation as a bookbinder is defined as a "book doctor" (Inkheart p.19). This implies that he preserves the written word but does not interfere with it, matching his long-lasting refusal to read aloud (Puetz 2009: 55).

In jedem Menschen sind mehrere Identitäten möglich bzw. jeder Mensch wurde von zahlreichen Geschichten, die gleichberechtigt sind, aufgebaut. Bei der Entstehung der Eichelhäher sieht man diese Fragmentierung des Subjekts. Weil im Postmodernismus der Subjektbegriff radikal verändert wird, entsteht ein fragmentiertes Subjekt, das sich in vielfachen Ich-Formen darstellt. Es ist nicht mehr möglich „Das bin ich" zu sagen, sondern das Subjekt wird als dynamische Einheit erfasst, das die Möglichkeit hat, mehrere Existenzformen zu erproben. Nach Blume wird das Subjekt in der Postmoderne neu begründet. Es ändert sich, je

nachdem, in welcher Umwelt es sich befindet, wobei seine Bedeutung nicht relativiert wird. (Blume 2005: 82-83) „Durch die Ausformulierung der in ihm aufeinanderprallenden Differenzen konstituiert sich das postmoderne Subjekt im Rahmen seiner individuellen Wirklichkeiten immer wieder neu." (ebd., 84) Im Postmodernismus werden reale und fiktive Wirklichkeiten gleichbedeutend und ununterscheidbar – „wo jede Realitätskonstruktion sprachlich bedingt ist, präsentiert sich die Welt als Text" (ebd., 85).

7.5.4. Text als Gewebe der Zitate

Wenn Fenoglio Absätze des Texts schreibt, entdeckt er (wie der tatsächliche Leser), dass das Schreiben in vielen Richtungen gehen kann. Es werden zahlreiche Möglichkeiten geöffnet, wobei jede Änderung eine andere zieht. Betrachtet man dies im postmodernen Sinn, so Butler, schafft das sprachliche System es nicht, das Subjekt, das es erklären möchte, zu kontrollieren (Butler: 2002: 86). Das heißt, dass die Sprache nicht immer der Wirklichkeit entspricht, sie schafft es nicht, sie zu erklären. Der Autor (wie im wirklichen postmodernen Sinn) kann nicht mehr die Bedeutung seines Textes kontrollieren. Nach Barthes wird der (moderne) Autor gleichzeitig mit dem Text geboren, es gibt keine Zeit außer der Zeit der Geschichte. Text im postmodernen Sinn hat keine Herkunft außer der Sprache.[43]

Wie bereits gesagt, wird der Text als ein Gewebe aus Zitaten betrachtet. Auf diese Weise kann auch die extradiegetische Autorin, Cornelia Funke, betrachtet werden, weil ihre Trilogie ein Gewebe aus Zitaten ist. Genau diese Doppelung der Autorenfigur ist hier ziemlich interessant. Durch die Doppelung der Autorenfigur werden verschiedene Status von Welten in Frage gestellt.

> Der Status der jeweiligen Welt ist nicht mehr klar definiert, da die durch den Buchstatus als Fiktion deklarierte Welt von allen Figuren als Realität wahrgenommen wird. Dadurch sind die Termini Fiktion und Realität nicht mehr angebracht, um diese Welten zu beschreiben. Sie befinden sich eher auf der gleichen Ebene (zumindest in der Wahrnehmung der Figuren und somit auch des Lesers), sodass Realität und Fiktion keine abgrenzenden Begriffe mehr darstellen. Die Grenze zwischen den Welten ist jedoch nach wie vor vorhanden, die Begriffe Fiktion und Realität reichen allerdings nicht aus, um die Welten zu kategorisieren (Hasenzahl 2011: 66).

[43] Roland Barthes (o. J): „The Death of the Autor."

Funke bildet ein eigenes Universum, indem sie die Zitate aus ihren Lieblingsbüchern in der Trilogie eingesetzt hat. Aus den paratextuellen Teilen der Romane erfährt der tatsächliche Leser, wer ihr Vorbild ist.

In *Tintenblut*: *Für Brendan Fraser, dessen Stimme das Herz dieses Buches ist. Thanks for inspiration and enchantment. Mo hätte mein Schreibzimmer nicht betreten ohne dich und diese Geschichte wäre nie erzählt worden.* (Tb, 3)

In *Tintentod*: *Für Rolf, immer – it was the best of things to be marrried to Dustfinger.* (Tt, 3)

Die neuen, alternativen Wege mancher postmodernen Romane kennen keine Grenzen oder spielen manchmal mit Grenzen.

Patricia Waugh schreibt: "Contemporary metafiction draws attention to the fact that life, as well as novels, is constructed trough frames, and that it is finally impossible to know where one frame ends and another begins." (Waugh, 1984: 29)

Einerseits wird das in der Trilogie mit dem Gebrauch der Intertextualität gedeutet, mit der schon existierende Werke symbolisch ein neues Leben innerhalb Trilogie bekommen, andererseits, sieht man das auf der Ebene der ganzen Geschichte, die immer weiter geht. Mo sagte zu Meggie: „Geschichten haben nie ein Ende, Meggie. […] Auch wenn uns die Bücher das gern vorgaukeln. Die Geschichten gehen immer weiter, sie enden ebenso wenig mit der letzten Seite, wie sie mit der ersten beginnen." (Tb, 47). Phantasie und Literatur bestimmen wie die Welt aussieht - in der Tintenwelt-Trilogie, dank dem Buch „Tintenherz", haben einige Figuren zuerst eine Einsicht in die Tintenwelt: „[…] [D]ie Welt existiert zunächst als Text, als Phantasieprodukt, um davon ausgehen empirische Wirklichkeit zu bilden." (Blume 2005: 131)

Aus postmoderner Sichtweise geht hervor, dass die Realität ein sprachliches Konstrukt ist, das aus zahlreichen Zwischenverhältnissen, die in der Welt anwesend sind, gebildet ist, wie z. B. die sozialen Beziehungen, Formen, die Machtstrukturen, die Rahmen der Erkenntnisse usw. Die zahlreichen Veränderungen in diesen Strukturen (besonders in Strukturen der Erkenntnis und Macht) ändern und umformen die Wirklichkeit. (Waugh 1984:51) "It [Reality] is no longer experienced as an ordered and fixed hierarchy, but as a web of interrelating, multiple realities." (ebd., 51) Genau das Gewebe, was als Motiv durch die ganze Trilogie anwesend war, zeigt, wie alle unter verschiedenen Machstrukturen (z. B. unter der Macht des Autors), stehen. Die Wirklichkeit in der Tintenwelt-Trilogie ist das Gewebe von Geschriebenem, das immer schon durch eine höhere Instanz vorbestimmt ist (durch den Tod oder durch die extradiegetische Autorin, Cornelia Funke). Nicht zuletzt aber, ist sie durch Entscheidungen und Unterschieden von fiktiven Figuren innerhalb des Rahmens der Geschichte auch vorbestimmt.

Das Modell des Autors als Weltenschöpfer wird erweitert zum Modell der Welt als Text. Mo, Meggie, Fenoglio beispielsweise können weder als real kategorisiert werden noch als phantastisch. Welche Welt richtig ist, muss nicht entschieden werden. Meggies Bruder träumt am Ende von einer anderen Welt, die für ihn fiktiv ist: „Und er wird denken, dass er vielleicht eines Tages allein gehen muss, wenn er diese andere Welt sehen will. […] Vielleicht geht er beim nächsten Mal mit ihr, damit er ihn nach den Worten fragen kann, die die Türen aufschließen. Denn sie muss aufregend sein, die andere Welt, so viel aufregender als die seine." (Tt, 633)

8. Die Auswirkungen auf den Leser

Postmodernismus setzt die Unmöglichkeit einer ganzheitlichen Weltkonzeption voraus. Deswegen schützt eine pluralistische Perspektive vor einer uniformen Denkweise, so Blume. Sie erklär weiter, dass der Leser der postmodernen Texte solche pluralistischen Denkweisen entwickeln kann, indem er versteht, dass in der Welt eine Pluralität von Werten, Normen und Lebensformen zu finden ist. Das kann die Autonomie des Lesers fördern, weil er wählen kann, ob er sich mit dem Text, mit der Geschichte oder dem Konzept identifizieren will oder nicht. Aufgrund der Relativierung, Pluralisierung und Versprachlichung des Wirklichkeitsbegriffs, bildet sich ein neues Weltverständnis, in welchem der Einzelne viele Möglichkeiten, seine eigene Welt aufzubauen, hat (Blume 2005: 81-89).

Als ein Ziel der Kinder und Jugendliteratur ergibt sich die literarische Sozialisation der Leser. In der modernen Gesellschaft wird die Jugendliteratur als Mitgliedschaftsentwurf für die Entwicklung der (jungen) Leser verstanden. In der Postmoderne, wird die Welt als etwas, was von mehreren, austauschbaren Konstrukten besteht, verstanden (Blume 2005: 118). Die Grenze wurde in den Romanen zwischen empirischer Realität und Phantasiewelt überschritten. Das hat zum Ziel, den Leser zu motivieren, sich über den Status der Wirklichkeit Gedanken zu machen. Verschiedene Wirklichkeitsebenen existieren aufgrund der Intertextualität und Metafiktion bzw. verschiedene Diskurse sind dort zu finden.

Die Bearbeitung der Literatur selbst, des Prozesses der Werkentstehung, der Verknüpfung des Autors, Lesers und Texts sowie die Involvierung der extradiegetischen Autorin, Cornelia Funke und anderen tatsächlichen Figuren, bildet das Konzept Welt als Text. Ein Satz aus der Analyse von Blume kann hier auch benutzt werden und für die Triloge gelten: „Literatur stellt sich als Bearbeitung von Wirklichkeit dar, so wie Wirklichkeit [in der Tintenwelt-Trilogie beispielsweise] als Bearbeitung von Literatur verstanden wird.“ (Blume 2005: 300). Dazu widmen sich zahlreiche Fragen der Autorschaft, dem Schreibprozess, der Verantwortung des Autors und Lesers, der Schaffung von Figuren, der Verknüpfung aller Geschichten usw: “The idea that fiction affects reality raises the question of the responsibility of the author and the reader of fantasy. The theme of the responsibility of the reader is dealt with throughout the trilogy. We are shown the consequences of Meggie’s reading, especially when she reads the troublesome Orpheus and the useless look-alike prince Cosimo into the Inkworld.” (Puetz 2009: 54)

Laut Jane Sidall beansprucht das Lesen der klassischen postmodernen Texte von Lesern eine aktive Rolle. Solche Texte erfordern die aktive Teilnahme des Lesers.[44] Die aktive Teilnahme des Lesers erfolgt auf mehreren Ebenen in diesen Geschichten. Der Leser liest den Text mit intertextuellen Elementen, und er versteht sie oder nicht, je nach seinem Vorwissen und Kennen der Literatur. Mehrere Ebenen dieser Geschichte lassen für den Leser viel Raum für eigene Interpretationen und eigenes Verständnis. Durch Verfahren wie Metafiktion und Intertextualität verlässt der Leser seine Rolle als passiver Rezipient des Texts. Er beginnt aktiv den Text nachzuvollziehen: „Die postmoderne Reskription des Textes macht das Lesen zu einem performativen Akt […]“ (Blume 2005: 159), was noch eine Prämisse auf inhaltlicher Ebene der Tintenwelt-Trilogie ist. Das Erkennen und die Identifikation verschiedenen Elementen (Intertextualität und Metafiktion beispielsweise) und ihre Effekte fordern vom Leser eine bestimmte kulturelle und literarische Bewusstheit. Die Leser sollten oftmals eine bestimmte Ebene der Reife haben, so Kartous, um das zu erkennen und verstehen zu können. Deshalb gilt die Tintenwelt-Trilogie als ein ambivalenter Text bzw. gehört zu All-age-Literatur, die auch für Erwachsene attraktiv sein könnte (Kartous 2007: 3).

Den Lesern wird geboten, eine eigene Interpretation und die Beurteilung der Figuren zu machen. Sie sehen die Fragmentierung, die Entwicklung und den Prozess der Veränderung des Subjekts, was auch im realen Leben der Fall ist. Die Trilogie zeigt, dass es manchmal nicht einfach ist, zwischen Gut und Böse zu wählen, es entstehen mehrere Möglichkeiten bzw. denn „[…] dass das Leben immer wieder zur Entscheidung zwischen destruktiven und konstruktiven Tendenzen [auffordert]“ (Wild 2008: 402).

Menschensein ist ein Prozess der Konstruktion. Das Gleiche passiert mit den Geschichten. Sie werden von ihrem Protagonisten, Helden konstruiert. Alles kann immer verändert werden. Nichts ist dauernd:

> Yet a large number of characters, aligned either with Meggie and Mo or with Capricorn, provide opportunities for readers to consider human nature and the inability in most of us to be totally good or totally bad. Funke further illuminates the difficulties faced by various characters as they have to choose between their own safety and that of a loved one, or debate the choices they might have to make to prove their loyalty to a friend. Throughout Inkheart, the uncertainty as to what may happen to Meggie and Mo parallels well the uncertainties of our world today (terrorism, war) and again provides an opportune vehicle for student discussions.[45]

[44]Jane Siddall. (1997): “Postmodernism and children's picture books.” S. 5, in: URL: https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/680 (Stand: 20.3.2019).
[45] Jean Boreen (2004): “‘Blurring’ the Borders between Fantasy and Reality: Considering the Work of Cornelia Funke.”.S. 31.

Die Protagonisten in dieser Geschichte beabsichtigen sich selbst in ihren Veränderungen. Sie sind nicht vorangehend beschrieben als gute, böse usw. Sie verändern sich im Verlauf der Geschichte und konstruieren und dekonstruieren dabei immer ihr inneres Selbst.

Das Thema, oder besser gesagt, die Themen, die in der Trilogie bearbeitet werden, entdecken viele von Bedingungen unter denen Kinder und Jugendliche aufwachsen. „Die Möglichkeit, reales Erleben im phantastischen Raum wiederzufinden und dabei zugleich im Schonraum der phantastischen Fiktion spannende Abenteuer zu erleben […] ist etwas, was für junge, aber auch für ältere eine wichtige Funktion vom Lesen ist“ (Wild 2008: 402).
Die Welt - Übergänge kann auch diese Immersion im Leseprozess darstellen, indem der Leser in seiner Lektüre versink und nimmt eigene Welt nicht mehr wahr (Mohr, 2010: 194).

Die Leser haben die Möglichkeit, über die Macht von fiktiven Geschichten und die Gefahr sich in ihnen zu verlieren, nachzudenken (Nickel-Bacon 2006: 50): “In a self-reflexive, metafictive way, these books constantly make readers reflect on their own act of reading a work of fiction by a living author, which is so gripping that readers can easily lose themselves in the story.” (Puetz 2009: 53)

Was die Botschaft betrifft, geht es weniger um die Vermittlung einer tieferen Botschaft, als um ein postmodernes Spiel mit den Beständen der Weltliteratur. Postmoderne Charaktere entstehen in der scheinbaren Auflösung der Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Dass Funke selbst keine Botschaft übermitteln will zeigt folgendes Zitat:

„Literatur darf nicht auf diese Weise erziehen wollen! Mein Verhältnis zu den Lesern ist klar: Ich bin eure Stimme, ich weiß nicht mehr als ihr, wenn es gut geht, kann ich eure Fragen stellen. Alles andere ist doch den Kindern und jedem Leser gegenüber anmaßend. […] Ich würde nie eine Geschichte konstruieren und mir vorher überlegen, welche Botschaft sie haben soll.“[46]

Dennoch könnten sowohl junge als auch ältere Leser dem Werk folgende Botschaft entnehmen: “[…] [O]hne Phantasie kann nichts wirklich Neues entstehen.“[47] (Gaarder 1991:523, zitiert nach Blume 2006:169). Es ist wichtig, die eigene Imaginationskraft zu entwickeln, weil auf diese Weise neue Denkweise geöffnet werden, neue Ideen und die Möglichkeit, die Wirklichkeit zu ändern, entstehen.

[46] Susanne Gaschke (2008): „Erzahlen für Alle.“ In URL: https://www.zeit.de/2008/48/KJ-Interview-Funke/komplettansicht (Stand: 1.4.2019).
[47] Jostein Gaarder (1994): *Sofies Welt.* München S. 523.

9. Schlussfolgerung

Kinder- und Jugendliteratur hat eine erzieherische Funktion und dient als ein Mittel zur Sozialisation, um den Jugendlichen einige Werte und Normen zu vermitteln. Mit Änderungen in der Gesellschaft und der Auflösung der Grenzen zwischen Jugendsein und Erwachsensein ändert sich ebenso die Literatur und das Phänomen der All-age-Literatur bekommt an Bedeutsamkeit. Genau das phantastische Genre zeigt, wie beispielsweise die Harry-Potter-Serie von Erwachsenen und Jugendlichen bzw. Kindern gern gelesen wird. Weil Änderungen in der Gesellschaft immer mit den Veränderungen in der Literatur verknüpft sind, kommt es zu immer mehr Veränderungen in der Struktur der Texte. Es kommt zur Veränderung der Raummotive, der Figurengestaltung, der Erzählweise, zum Gebrauch von verschiedenen Formen von Intertextualität und zum Spiel mit der Grenze zwischen Realität und Wirklichkeit. Der Postmodernismus entsteht als Reaktion auf die Modernisierung der Gesellschaft. Die postmodernen Autoren suchen neue Weisen, die Wirklichkeit darzustellen. Was das phantastische Genre betrifft, entspricht das phantastische Zwei-Welten-Modell den Zielen des Postmodernismus, d.h. den Status der Wirklichkeit in Frage zu stellen. Das phantastische Zwei-Welten-Modell zeigt ein modernes Differenzbewusstsein. Dies kann in Beziehung auf die moderne Wirklichkeit in der heutigen Gesellschaft betrachtet werden. Laut Nickel-Bacon hilft dieses Model, in dem es mehrere Welten gibt, zwischen Wunsch und Wirklichkeit zu unterscheiden und dadurch ermöglicht es ein Probeerleben im Raum der Fiktion. Dieses Modell stellt auch besondere Anforderungen an die literarische Kompetenz des Lesers (Nickel-Bacon 2006: 51).

In der vorliegenden Arbeit wurde die Tintenwelt-Triloge analysiert, die mit Elementen umgeht, die man als postmodernistisch betrachten kann. Postmoderne Literatur zeigt, dass ein Text immer nur als Kombination aus anderen Texten existiert. Diese These ist in der Tintenwelt-Trilogie sichtbar. Sie wird aus zahlreichen Sprachspielen und Referenzen zusammengesetzt: „Vielmehr stellt Literatur jetzt selbst eine Wirklichkeit dar – die Welt wird Text, der Text wird Welt.“ (Blume 2005: 116) Das ist auf inhaltlicher und formaler Ebene in der Tintenwelt-Trilogie sichtbar. Die Gegensätze zwischen inner- und außertextueller Textebene sind nicht klar und damit auch nicht der Unterschied zwischen Fiktion und Realität. Durch die intertextuellen Bezüge auf (äußerst bekannte) Werke erhält der tatsächliche Leser die Möglichkeit, „aktiv die postmoderne Erkenntnis nachzuvollziehen, dass die Welt grundsätzlich aus verschiedenen übereinanderen Diskursen besteht, deren Realitäts- bzw. Fiktionscharakter

allein vom Standpunkt des Betrachters abhängt“ (Blume 2005: 158). Es wurde eine tiefe Dimension des Romans eröffnet, die der Leser erkennen kann.

Die Auflösung der Grenzen zwischen Text und textexterner Realität entspricht der Pluralität des postmodernen Weltbildes. Experimente wie Intertextualität, Metafiktion, selbstreferentielle Elemente usw. fordern die Aufmerksamkeit des Lesers. In der Geschichte sieht der Leser ein, dass sowohl die Figuren als auch das, was sie für real hielten, ein Konstrukt ist. So kann sich auch der äußere Leser fragen, wo sich für ihn die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion befindet und inwiefern er selbst, wie auch die Wirklichkeit, in der er lebt, durch Sprache, Deutung und Denkprozesse bestimmt ist. Dies ist vor allem heute wichtig, wo sich die zweite Wirklichkeit doch hinter dem Bildschirm abspielt und in der Lebenswelt vieler (junger) Menschen ein paralleles Leben bildet.

Einerseits verwischt die Intertextualität für den Leser also die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion, weil fiktive Figuren sich mit fiktiven Figuren aus realen Büchern identifizieren. Andererseits öffnet dies zahlreiche Assoziationen und Interpretationsmöglichkeiten, bringt dem Leser das Buch nahe und gibt weitere Lesevorschläge, was wiederum wichtige Funktionen der Intertextualität sind: „Die intertextuelle Komposition des Texts läßt altbekannte Figuren und Ereignisse in neuem Licht erscheinen.“ (Blume 2005: 141)

Genau die Sprache ist das wichtigste Element in der Trilogie. Durch die Sprache entsteht und erlebt man alles. Durch die Thematisierung des Lesens, des Schreibens und der Namensgebung wird die Macht der Sprache gezeigt und es wird nicht nur dargestellt, dass unsere Identität und Wirklichkeit manchmal durch die Sprache bestimmt sind, sondern auch, dass jeder Macht und Verantwortung hat, wenn er mit der Sprache umgeht: “Postmodernist text draws attention to the process of the construction of the fictive world through writing.“ (Waugh 1984: 103) Metafiktion hat die Aufgabe, die Wirklichkeit auf eine selbstreflexive Weise zu hinterfragen: “In showing us how literary fiction creates its imaginary world, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similary constructed, similary written.” (Waugh 1984: 18) In der Tintenwelt-Trilogie werden das Lesen und das Schreiben, wie auch die Konstruktion und schließlich die Dekonstruktion des fiktiven Werks thematisiert. Durch selbstreflexive Elemente wird die Beziehung zwischen dem Leser, dem Autor und dem Text hinterfragt. Am Ende wird gezeigt, dass „der Leser schließlich zum Partner des Autors werden [muss], denn ein Buch lebt immer nur zwischen zweien: dem Autor und dem Leser“. (Gansel 2007:236)

In der Trilogie wird auch gezeigt, was besondere Bedeutsamkeit für den (jüngeren) Leser hat, und zwar die Tatsache, dass alle Menschen im Leben nur eine Rolle spielen und nicht nur eine unveränderliche Identität haben:

> If, as individuals, we now occupy "roles" rather than "selves", then the study of characters in novels may provide a useful model for understanding the construction of subjectivity in the world outside novels. If our knowledge of this world is now seen to be mediated through language, then literary fiction (world constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the construction of reality itself (Waugh 1984:3).

All diese Elemente zeigen, inwieweit die Trilogie für Leser wertvoll ist. Sie übt sowohl auf erfahrene als auch unerfahrene Leser Einfluss aus.

10. Literaturverzeichnis

10.1. Primärliteratur

Funke, Cornelia (2003): *Tintenherz*. Mit Illustrationen der Autorin. Hamburg: Cecilie Dressler Verlag. – Im Text als (Th, Seitenangabe).

Funke, Cornelia (2005): *Tintenblu*t. Mit Illustrationen der Autorin. Hamburg: Cecilie Dressler Verlag. – Im Text als (Tb, Seitenangabe).

Funke, Cornelia (2007): *Tintentod*. Mit Illustrationen der Autorin. Hamburg: Cecilie Dressler Verlag. – Im Text als (Tt, Seitenangabe).

10.2. Sekundärliteratur

Beckett, Sandra (2009): *Crossover fiction: Global and Historical Perspectives*. New York: Routledge.

Beker, Mirloslav (1998): „Tekstualnost/Intertekstualnost" in *Intertekstualnost i Intermedijalnost.* Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, S. 9-10.

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

Butler, Christian (2002): *Postmodernism - Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.

Ewers, Hans-Heino (2000): *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung.* München: Wilhelm Fink Verlag.

Gansel, Carsten (2010): *Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Vorschläge für einen kompetenzorientierten Unterricht.* Berlin: Cornelsen Verlag Scriptor.

Genette, Gérard (1997): Palimpsests. *Literature in the Second Degree.* Nebraska: University of Nebraska Press.

Genette, Gérard (1997): *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. New York: Cambridge University Press.

Genette, Gérard (2006): *Metalepsa: od figure do fikcije*. Zagreb: Disput.

Hasenzahl, Kerstin (2011): *Spannung zwischen Realität und Fiktion: Die Rolle des Autors in Cornelia Funkes Roman Tintenherz*. Waterloo Ontario: University of Waterloo.

Heber, Saskia (2011): „Selbstreferenzielle, intertextuelle und mythische Strukturen in Cornelia Funkes Tinten-Trilogie". In: Gansel, Carsten; Zimnak, Pawel (Hrsg.) (2011): *Zwischen didaktischem Auftrag und grenzüberschreitender Aufstörung? Zu aktuellen Entwicklungen in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 355-365.

Heber, Saskia (2010): *Das Buch im Buch. Selbstreferenz, Intertextualität und Mythenadaptation in Cornelia Funkes Tinten-Trilogie*. Kiel: Verlag Ludwig.

Kartous, Susanne (2007): *Metafiction in Children's Literature: Lewis Caroll's Alice Stories and Michael Ende's Die unendliche Geschichte (The Neverending Story)*. Graz: Karl-Franzens Universität.

Lehnert, Gertrud (1990): „Moderne und postmoderne Elemente in der „phantastischen“ Kinderliteratur des 20. Jahrhunderts“. In: Klaus Doderer und Hans-Heino Ewers (Hrsg.) (1990). *Kinderliteratur und Moderne. Ästhetische Herausforderungen der Kinderliteratur im 20. Jahrhundert.* Weinheim und München: Juventa Verlag, S. 175-197.

Mohr, Judith (2010): *Zwischen Mittelerde und Tintenwelt. Zur Struktur Fantastischer Welten in der Fantasy.* Frankfurt am Main: Peter Lang.

Nicel-Bacon, Irmgard (2006): „Alltagstranszendenz: Literaturhistorische Dimensionen kinderliterarischer Phantastik“. In: Knobloch, Jörg; Stenzel, Gudrun in Zusammenarbeit mit der AJuM der GEW (Hrsg.) (2006*). Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur.* Beiträge Jugendliteratur und Medien. 17. Beihaft. Weinheim: Juventa Verlag, S. 39-52.

Pichler, Madeleine (2011): *Die Rezeption der Kinder- und Jugendbuchautorin Cornelia Funke im deutschen und englischen Sprachraum*. Wien: Universität Wien.

Rank, Bernhard (2006): „Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur“. In: Knobloch, Jörg; Stenzel, Gudrun in Zusammenarbeit mit der AJuM der GEW (Hrsg.) (2006). *Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur.* Beiträge Jugendliteratur und Medien. 17. Beihaft. Weinheim: Juventa Verlag, S. 10-26.

Waugh, Patricia (1984): *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction.* London: Methuen & Co.

Wild, Reiner (2008): *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Stuttgart: J. B. Metzler.

Wolter, Elke (2013): *Der Tod in Tinte. Eine Untersuchung zum Thema Tod in Cornelia Funkes Tintentrilogie*. Växjö: Linnaeus University.

Internetquellen mit Autor

Barthes, Roland: “The Death of the Author” Übersetzt von Richard Howard. S. 4-6. In: URL: http://www.tbook.constantvzw.org/wp-content/death_authorBarthes.pdf (Stand:16.3. 2019).

Boreen, Jean (2004): “‘Blurring’ the Borders between Fantasy and Reality. Considering the Work of Cornelia Funke.” In: *The Alan Review*. S. 26-31. In: URL: https://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ALAN/v32n1/pdf/boreen.pdf (Stand: 1.3. 2019).

Carsten Gansel (2007): „Ein Buch lebt immer nur zwischen zweien – dem Autor und dem Leser“. Gespräch mit Benno Pludra. In: URL:http://www.carstengansel.de/fileadmin/mediapool/pdf/publikationen/verzeichnis_19.pdf (Stand: 1.4. 2019).

Gabrič Ajda (2016): „Intertextualität bei Michael Ende, Cornelia Funke und Walter Moers“. In: *Vestnik*. 8. S. 153-168. In: URL: https://revije.ff.uni-lj.si/Vestnik/article/view/7182.

Gaschke, Susanne (2008): „Erzählen für alle“. In: URL: https://www.zeit.de/2008/48/KJ-Interview-Funke/komplettansicht (Stand: 1.4. 2019).

Prestel, Marco (2003): „Eine kurze Einführung in die Theorie der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur“. In: URL: https://www.ph-ludwigsburg.de/fileadmin/subsites/2b-dtsc-t-01/user_files/prestel/Vortrag_Wien.pdf (Stand: 28.3. 2019).

Puetz, Babette (2009): “Word-Power: Reading, Writing and Traveling from Story to Story in the „Inkheart“ Novels.” In URL: http://www.paperschildlit.com/pdfs/Papers_2009_v19no1_p51.pdf (Stand: 13.3. 2019).

Siddall, J. (1997). “Postmodernism and Children's Picture Books.” In URL: https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/680 (Stand: 20.3. 2019).

Internetquellen ohne Autor

„Cornelia Funke”, in: URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Cornelia_Funke (Stand: 28.2. 2019).

„Engführung“, in: URL: https://www.duden.de/rechtschreibung/Engfuehrung (Stand: 28.2. 2019).

„Intertextualität“, in: URL: https://www.duden.de/rechtschreibung/Intertextualitaet (Stand 27.2. 2019).

“That's Cornelia”, in: URL: https://www.corneliafunke.com/en/cornelia (Stand:28.2. 2019).

„Orpheus”, in: URL: https://www.britannica.com/topic/Orpheus-Greek-mythology (Stand 12.3. 2019).

„Selbstreferenz“, in: URL: https://educalingo.com/de/dic-de/selbstreferenz (Stand: 2.3. 2019).

Zusammenfassung

Die Macht der Sprache. Postmoderne Sprachspiele in Cornelia Funkes Tintenwelt-Trilogie

Die deutsche Schriftstellerin Cornelia Funke (geb.1958) befasst sich in ihrer Trilogie („Tintenherz“, 2003; „Tintenblut“, 2005; „Tintentod“, 2007) mit den Themen der Buchleidenschaft, der Autorschaft, des Schreibprozesses, der Verantwortung des Autors und des Lesers wie auch mit der Beziehung zwischen ihnen. In der Trilogie geht es um Mo, der die Fähigkeit besitzt, die Lebewesen aus Geschichten herauszulesen und seine zwölfjährige Tochter Meggie. Er liest aus dem fiktiven Buch „Tintenherz“ einige Figuren heraus und seine Frau verschwindet darin. Im Zentrum steht das fiktive Buch „Tintenherz“ und die fiktive Welt hinter diesem Buch, die Tintenwelt. Im zweiten und dritten Band spielt sich die Handlung in der Tintenwelt ab.

Die Bedeutsamkeit und die Macht der Sprache in der Erfassung und der Gestaltung der Wirklichkeit steht im Mittelpunkt. Alle drei Romane sind reich an intertextuellen Bezügen und Anspielungen auf zahlreiche weltbekannte Werke. In allen drei Romanen wird die Grenze mit Hilfe der doppelten Autorenfigur, der Welt-Überschreitungen und metafiktiven Strategien ständig zwischen Realität und Fiktion hin- und hergeschoben. Die Figuren reflektieren ihren fiktiven Status und manchmal werden textinterne und textexterne Wirklichkeit vermischt. Das alles übt einen Einfluss auf den tatsächlichen Leser aus, weist postmoderne Textstrukturen auf und ermöglicht das Lesen auf zwei Ebenen bzw. macht das Lesen für Erwachsene und Jugendliche interessant. Da diese Romane zum Phantastik-Genre gehören und ein Zwei-Welten-Modell aufzeigen, sind sie besonders für postmoderne Textstrukturen attraktiv. Diese Strukturen sind im Text zu finden. Obwohl diese Romane auf den ersten Blick für Kinder bzw. Jugendliche geschrieben wurden, haben sie nicht die Aufgabe, eine Botschaft zu vermitteln, sondern vielmehr, den Leser zum aktiven Lesen, zum Reflektieren über die Wirklichkeit und das Lesen sowie zur Selbstreflexion aufzufordern.

Schlüsselwörter: Cornelia Funke, „Tintenherz“, „Tintenblut“, „Tintentod“, Postmodernismus, Intertextualität, Sprache, Wirklichkeit, Fiktion, All-age-Literatur, Buchleidenschaft, Autorschaft

Sažetak

Moć jezika. Postmoderne jezične igre u trilogiji Cornelije Funke o „svijetu od tinte“

Njemačka autorica Cornelia Funke (rođ. 1958.) u svojoj trilogiji o „svijetu od tinte“ („Srce od tinte“, 2003; „Krv od tinte“, 2005; „Smrt od tinte“, 2007) prikazuje strastvene ljubitelje knjiga, obrađuje temu odgovornosti autora i čitatelja kao i njihov suodnos.

U romanima je riječ o Mou, koji ima posebnu moć iščitavanja likova iz njihovih priča i o njegovoj dvanaestogodišnjoj kćeri Meggie. On je iščitao nekoliko likova iz fiktivne knjige Srce od tinte, pritom je njegova žena nestala u toj knjizi. U središtu radnje fiktivna je knjiga Srce od tinte kao i svijet od tinte koji se nalazi u njoj. Drugi i treći dio trilogije odvijaju se u svijetu od tinte.

U središtu su važnost i moć jezika u oblikovanju i shvaćanju stvarnosti. U sva se tri romana pronalaze i druga djela iz svjetske književnosti u obliku direktnih i indirektnih citata, odnosno romani obiluju intertekstualnošću.

U sva tri romana dolazi do pomicanja granice između stvarnosti i fikcije i između dvaju fiktivnih svjetova pomoću metafikcije i dvostrukog lika autora. Likovi razmišljaju o svom fiktivnom statusu uslijed čega se često miješa stvarnost unutar i izvan teksta. Sve to utječe na čitatelja, ukazuje na postmodernu strukturu teksta i omogućuje čitanje na dvije razine, što čitanje ovih romana čini zanimljivim i odraslim i mlađim čitateljima. Romani pripadaju fantastičnom žanru, u njima se rabi model više svjetova, stoga su posebno privlačni za oblikovanje postmodernih igara s tekstom. Iako na prvi pogled ovi romani izgledaju kao da su pisani za djecu i mlade oni, nemaju klasičan zadatak prenošenja određene poruke već potiču čitatelja na aktivno čitanje, promišljanje stvarnosti i pročitanog.

Ključne riječi: Cornelia Funke, „Srce od tinte“, „Krv od tinte“, „Smrt od tinte“, bibliofilija, postmodernizam, jezik, intertekstualnost, stvarnost, fikcija, autorstvo

Summary

The Power of Language. Postmodern Language Games in Cornelia Funke's Trilogy About the "Inkworld"

The German writer Cornelia Funke (born 1958) deals in her trilogy about the "inkworld" ("Inkheart", 2003; "Inkspell", 2005; "Inkdeath", 2007) with the themes of book passion, authorship, the writing process, the responsibility of the author and reader, as well as with their relationship. The focus is on the importance and power of language in the comprehension and shaping of reality.

The trilogy is about Mo, who has the ability to read the creatures from stories, and his twelve-year-old daughter Meggie. He read a few characters from the fictional book Inkheart and his wife disappeared in the book. The focus is on the fictional book Inkheart and the fictional world behind this book, the Inkworld. In the second and third volumes, the story takes place in the Inkworld.

All three novels are rich in intertextual references and allusions to numerous world-famous works. In all three novels, the border between reality and fiction is constantly pushed back and forth by the doubled author figure, world transgressions and metafictional strategies. The characters reflect their fictitious status and sometimes text internal and external reality are mixed. All this has an impact on the actual reader, it shows postmodern text structures and enables reading on two levels which makes the reading interesting as well for adults and for the younger readers. Since these novels belong to fantasy genres and feature a two-world model, they are particularly attractive for postmodern text structures. Although at first glance these novels were written for children and adolescents, their purpose is not to convey a message, but rather to invite the reader to read actively, to reflect on reality and reading, and reflect on himself.

Key Words: Cornelia Funke, "Inkheart", "Inkspell", "Inkdeath", bibliophilia, postmodernism, intertextuality, language, reality, fiction, authorship