

Hans-Heino Ewers

Fantasy - Heldendichtung unserer Zeit. Versuch einer Gattungsdifferenzierung¹

Im westlichen deutschen Sprachraum der Nachkriegszeit findet die erste Beschäftigung mit phantastischer Literatur auf dem Feld der Kinderliteraturforschung statt – und zwar bereits Ende der 1950er Jahre.² Die kinderliteraturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser Gattung, die bis in die Gegenwart anhält und eine Vielzahl von teils kontroversen Definitionsversuchen hervorgebracht hat, ist von der später einsetzenden allgemeinliterarischen Phantastiktheorie nicht wahrgenommen worden. Dass sie von der englischsprachigen internationalen „fantasy“-Forschung nicht registriert worden ist, dürfte sprachliche Gründe haben; anders sieht es mit der deutschen anglistischen Beschäftigung mit phantastischer Literatur aus, für die germanistische Beiträge, so mein Eindruck, generell nicht von Belang zu sein scheinen.

Für die kinderliteraturwissenschaftliche Phantastikforschung stellen die jüngsten Entwicklungen auf dem Kinderliteratur- und -medienmarkt eine Herausforderung dar. Mit Ende der 1990er Jahre – mit Erscheinen womöglich des ersten *Harry Potter*-Bandes 1997, dt. 1998 – scheint eine neue kinder- und jugendliterarische Epoche angebrochen zu sein. Charakteristika dieser Epoche sind eine Globalisierung des (Kinder- und Jugend-)Buchmarkts und eine Ausweitung von Medienverbundangeboten bzw. von multimedialer Literaturvermarktung. Außerdem hat sich die Fantasy derart in den Vordergrund geschoben, dass sie – zumindest auf alltagskultureller Ebene – zur Signatur eines ganzen Zeitalters aufgestiegen ist.

Im Unterschied zu den realistischen Genres stellt die Fantasy die Gattung dar, die am direktesten global, d. h. über sämtliche Kulturgrenzen hinweg, zu vermarkten ist. Sie bedient sich einer kulturübergreifend verständlichen Bilder- und Symbolsprache. Der vergleichsweise späte Boom dieser – ja keineswegs erst in jüngster Zeit aufgekommenen – Gattung verdankt sich nach meiner Auffassung bestimmten technischen Innovationen: Erst mit Aufkommen und Perfektionierung der Computeranimation sind eine adäquate Verfilmung der Fantasyliteratur

¹ Agnes Blümer und Miriam Adam haben wertvolle Hinweise beigesteuert. Zahlreiche Anregungen verdanke ich auch meinem Doktorandenkolloquium.

² Ruth Koch: Phantastische Erzählungen für Kinder. Untersuchungen zu ihrer Wertung und zur Charakteristik ihrer Gattung. In: Studien zur Jugendliteratur, 5. Jg. (1959), S. 55-84; Anna Krüger: Das fantastische Buch. In: Jugendliteratur, 8. Jg. (1960), S. 343-363.

wie auch deren wirkungsvolle Umsetzung als Computerspiel möglich geworden. Erst mit der computergestützten Verfilmung hat sich Tolkiens *Herr der Ringe* in das Bildgedächtnis nicht nur einer Fangemeinde, sondern eines großen Publikums eingeschrieben. Mithilfe dieser Medien und ihrer enorm gesteigerten Visualisierungsmöglichkeiten haben sich die Rezipienten aller Altersgruppen gleichsam fantasy-tauglich gemacht und einen Eindruck von der Monumentalität dieser Gattung gewonnen.

I.

In der deutschen kinderliteraturwissenschaftlichen Forschung wird seit jeher zwischen Phantastik und Fantasy unterschieden; dabei entspricht bekanntermaßen die weite und übergeordnete Kategorie der Phantastik dem englischen Begriff der „fantasy“, während Fantasy enger gefasst und zumeist als eine Sonderform bzw. Subgattung der Phantastik ausgegeben wird.³ Die folgende Bemerkung von Farah Mendelssohn und Edward James belegt den weiten Umfang der englischen Kategorie: „[...] *fantasy as a genre* only emerges in response (and contemporaneous to) the emergence of mimesis (or realism) *as a genre*: only once there is a notion of intentional realism, so the argument goes, can there be a notion of intentional fantasy.“⁴ Englischsprachige literaturhistorische Darstellungen wie bspw. diejenige von Sheila A. Egoff⁵ decken dabei ein noch größeres Gattungsspektrum ab als entsprechende deutschsprachige Werke, bei denen in der Regel das Märchen bzw. die Märchenovellistik unberücksichtigt bleiben. Angesichts dieser Breite fragt sich, ob es weiterhin sinnvoll ist, von einem Genre bzw. einer Gattung der „fantasy“ bzw. der Phantastik zu sprechen. Haben wir es nicht eher mit einem – durch ein einzelnes Merkmal gebildetes – *Textkorpus* zu tun, in dem höchst verschiedene *Textsorten* vertreten sind, was übrigens auch für die realistische Literatur gelten dürfte? Auf deutschsprachiger Seite können jedenfalls die bisherigen Versuche, eine umfassend gültige Gattungsdefinition von Phantastik zu liefern, als gescheitert angesehen werden.⁶

³ Jüngst hat Bernhard Rank noch einmal bekräftigt: „Dennoch ist es sinnvoll, Fantasy nicht als Oberbegriff, sondern aus Subgenre der Phantastik aufzufassen.“ Bernhard Rank: *Phantastische Kinder- und Jugendliteratur*. In: Günter Lange (Hrsg.): *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2010, 172.

⁴ Farah Mendelssohn/Edward James: *A Short History of Fantasy*. London: Middlesex University Press 2009, S. 7. Ganz in diesem Sinn bietet Frank Weinreich eine Definition von Fantasy, „die sich auf das Übernatürliche als Zentrales inhaltliches Erkennungsmerkmal [...] konzentriert. Demnach gehört zum Genre der Fantasy jede fiktionale Erzählung [...], die das Übernatürliche als Handlungsbestandteil aufweist.“ Frank Weinreich: *Fantasy. Einführung*. Essen: Oldip Verlag 2007, S. 10.

⁵ Sheila A. Egoff: *Worlds Within: Children's Fantasy from the Middle Ages to Today*. Chicago, London: American Library Association 1988.

⁶ „Die seit dem Ende der 1950er Jahre unternommenen Definitionsversuche verweisen auf die große Heterogenität einer Textsorte, die es aufgrund der Vielfalt ihrer Erscheinungsformen nicht gestattet, die literarische Phantastik in einer einzigen Definition adäquat zu erfassen.“ Gabriele von Glasenapp: *Phantastische Kinderliteratur*. In: Gina Weinkauff, G.v.G., *Kinder- und Jugendliteratur*. Paderborn: Schöningh 2010 (Standardwissen Lehramt; UTB 3345), S. 96. Hier wäre besser von der gattungsmäßigen Heterogenität eines

Nicht minder problematisch sind in meinen Augen die Bemühungen, die unter der Rubrik ‚fantasy‘ bzw. ‚Phantastik‘ versammelten Genres als Subgattungen einer übergeordneten Gattung bzw. als deren „Erscheinungsformen“ überzeugend herzuleiten. Hier zeigen sich nicht zuletzt die Grenzen einer rein auf Strukturmerkmale setzenden Gattungsdifferenzierung, wie sie auf dem Gebiet der Phantastikforschung bislang den Ton angegeben hat.

Bereits Anfang der 1970er Jahre hat der schwedische Kinderliteraturforscher Göte Klingberg neben die „phantastische Erzählung“ die „surreal-komische“ und die „mythische Erzählung“ als eigenständige Gattungen platziert, die vorher wie übrigens auch nachher immer wieder den phantastischen Erzählungen zugerechnet worden sind.⁷ Mit „mythischer Erzählung“ ist nach heutigem Begriffsgebrauch die Fantasy gemeint; sie spiele „in einer mythischen Welt, und *nur* in dieser Welt“, die „nicht unsere alltägliche ist“.⁸ Klingbergs früher Versuch einer gattungstheoretischen Separierung von phantastischer Erzählung und Fantasy ist weitgehend in Vergessenheit geraten. Verdrängt wurde er von Maria Nikolajevas Theorie, nach der es sich bei der Fantasy um eines von drei Modellen phantastischer Literatur handle – um eine Literatur nämlich, die eine „closed secondary world“ präsentiere.⁹ Klingberg wie Nikolajeva gemeinsam ist, dass sie ihre Gattungs- und Subgattungsdefinitionen allein auf Strukturmerkmale gründen. Dies bringt ihre Theorieansätze nicht bloß in erhebliche Schwierigkeiten, was die Abgrenzung zu verwandten Gattungen angeht, sondern auch in Widerspruch zur Entwicklung der Fantasygattung als solcher, die längst nicht mehr nur in einer mythischen bzw. geschlossenen sekundären Welt spielt.

Im Folgenden soll der Versuch einer Gattungspoetik der Fantasy (im engeren Sinn entsprechend der deutschen Begriffsverwendung) unternommen werden, der nicht primär von Strukturmerkmalen, sondern von zentralen Inhalten ausgeht und das Genre als romanhafte Parodie des vormodernen Heldenepos definiert. Dies steht in einer gewissen Nähe zu Arbeiten der englischsprachigen Fantasyforschung und der deutschen Anglistik, für die Fantasy eine zeit-

Textkorpus die Rede.

⁷ Göte Klingberg: Die phantastische Kinder- und Jugenderzählung. In: Gerhard Haas (Hrsg.): *Kinder- und Jugendliteratur. Zur Typologie und Funktion einer literarischen Gattung*. 2. Auflage. Stuttgart: Reclam 1976, 220-241, hier S. 222ff. und 227f. Die Erstausgabe erschien 1974.

⁸ Ebd., S. 227.

⁹ Maria Nikolajeva: *The Magic Code. The Use of Magic Patterns in Fantasy for Children*. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1988, S. 36ff. Vgl. auch die bündige Darstellung von Nikolajevas Position bei v. Glasenapp, a.a.O. (Anm. 5), S. 103ff. Die surreal-komische Erzählung Klingbergs, als deren Musterbeispiele Astrid Lindgrens *Pippi Langstrumpf* oder Paul Maars *Sams* gelten dürfen, wird einem anderen Modell zugerechnet – demjenigen der „implied secondary world“.

genössische Form von Mythopoesie, ein modernes literarisches Spiel mit überlieferten Mythen, darstellt.¹⁰

II.

Ausgangspunkt meiner Überlegungen zu einer Gattungsbestimmung der Fantasy ist ein seit Jahrhunderten geläufiges Phänomen. Sei dem ausgehenden Mittelalter und der frühen Neuzeit zeigen bestimmte Erzählstoffe samt der für sie charakteristischen Genres eine ungebrochene Attraktivität: Die Stoffe entstammen der Welt der antiken und (indo)germanischen Mythologie, der Welt der antiken und mittelalterlichen Heldenepen, der Welt des Rittertums und der Tafelrunde, der orientalischen Märchenwelt, um nur einige Herkunftsgebiete zu nennen. Diese faszinierenden Erzählstoffe sind in nahezu allen Geschichtsepochen aufgegriffen und wiederaufbereitet worden. Sie wurden in eine mit dem literarischen Code der Zeit übereinstimmende und dem jeweiligen Publikumsgeschmack entsprechende Form gegossen. Ein Beispiel hierfür sind die Ritter-, teils auch die Räuberromane, die über Jahrhunderte hinweg zur beliebten Publikumslektüre gehörten. In diesen literaturhistorischen Kontext gehört in meinen Augen auch die Fantasy des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts: Auch dieses Genre ist dadurch gekennzeichnet, dass in ihm vergangene Stoffe aufgegriffen und verarbeitet werden. In mancher Hinsicht darf man die gegenwärtig in großer Zahl erscheinenden Fantasyromane als die Ritterromane unserer Zeit ansehen, teilen sie mit diesen doch die Beliebtheit beim Publikum wie die Verachtung seitens der Literaturkritik.

Das Wiederaufbereiten vormoderner Erzählstoffe in eigens dafür vorgesehenen Genres ist zu allen Zeiten in aktualisierender Absicht geschehen. Das Gegenwartsferne, das Fremde der Vergangenheitsstoffe wurde weitgehend bewahrt, doch sollten die aufgegriffenen Stoffe auch nicht allzu befremdlich wirken. Alles Irritierende, Unverständliche, Abstoßende der Vergangenheitsstoffe musste deshalb heruntergespielt oder gar getilgt werden. Die literarische Wiederaufbereitung alter Stoffe geschieht oft in der Form von Parodien¹¹ klassischer Werke, in welchen die betreffenden Stoffe ihre wirkungsvollste Gestaltung erfahren haben. So erweisen sich viele Ritterromane als romanhafte Parodien einzelner mittelalterlicher Epen. Derlei Parodien müssen sich jedoch nicht unbedingt auf einzelne Werke als Vorlagen beziehen. Als Prä-

¹⁰ Vgl. hier nur Brian Attebery: *The Fantasy Tradition in American Literature. From Irving to Le Guin*. Bloomington: Indiana UP 1980; ders.: *Strategies of Fantasy*. Bloomington: Indiana UP 1992; Marek Oziewicz: *One Earth, one People. The Mythopoeic Fantasy Series of Ursula Le Guin, Lloyd Alexander, Madeleine L'Engle and Orson Scott Card*. Jefferson and London: McFarland 2008.

¹¹ Vgl. Wolfgang Karrer: *Parodie, Travestie, Pastiche*. München: Fink 1977 (UTB 581). Der Begriff der Parodie wird hier im weiten Sinne gebraucht und meint ein variiertes Wiederaufgreifen von Werken bzw. Genres in sowohl bewundernder wie kritischer bzw. entlarvender Absicht.

texte können auch Gattungen als solche fungieren. Solche Gattungsparodien bedienen sich mehr oder weniger frei bestimmter Figuren- und Handlungsmuster wie auch des gattungstypischen Settings und gattungstypischer Motive. Wir haben es in solchen Fällen mit Erfindungen von Figuren, Handlungen und sonstigen Motiven nach Art bzw. im Stil der parodierten Gattungen der Vergangenheit zu tun. Was auf diese Weise entsteht, ist weder eine rein zeitgenössische, noch eine rein vergangene Form von Literatur, sondern eine literarische Mischform, ein hybrides Genre, in welchem zeitgenössische bzw. moderne Elemente mit vergangenen bzw. vormodernen Elementen eine Verbindung eingegangen sind.¹² Literarische Mischformen bzw. hybride Genres bieten insofern ein besonderes Lesevergnügen, als der Reiz des fremden Vergangenen genossen werden kann, gleichzeitig aber auch das Gefühl der Nähe, des Vertrautseins vermittelt wird, wofür oft verschiedene Handlungsträger – fremdartige auf der einen, vertraute auf der anderen Seite – Sorge tragen.

Worin besteht nun die *differentia specifica* der Fantasy im Kreis all dieser mit ihr verwandten Genres, die eine Wiederbelebung vergangener Erzählstoffe betreiben bzw. vergangene Genres parodieren? Auf welche vormodernen Gattungen sich moderne Märchen- und Sagenromane parodistisch beziehen, liegt auf der Hand: Während sich jene auf die Tradition der Märchen- und Sagenromane beziehen, greifen diese auf den überlieferten Sagenschatz zurück. Fantasyromane wären demgegenüber als Parodien mittelalterlicher Helden- bzw. Ritterepen zu bezeichnen. Sämtliche dieser Vergangenes reaktivierenden Genres teilen mit ihren historischen Prätexten den grundlegenden Gehalt: Moderne Märchenromane sind wie die althergebrachte Märchen- und Sagenromane als Adoleszenz-, Liebes- und Heiratsgeschichten anzusehen.¹³ Moderne Sagenromane¹⁴ handeln von dem Einbruch numinoser Mächte in eine lokal bzw. regional ausgewiesene Alltagswelt, wobei die Existenz der Jenseitsmächte und -gestalten nicht infrage steht. Der zentrale Gehalt der Fantasyromane wäre dementsprechend das vormoderne Heroentum; sie handeln wie ihre historischen Bezugstexte von der Ausfahrt, den Kämpfen und der Bewährung des Helden und seiner Gefährten. Die Fantasy lässt das heroische Zeitalter wieder aufleben und darf als moderne Heldendichtung bezeichnet werden. Sie geht zu Recht davon aus,

¹² Bei Farah Mendelssohn und Edward James, a.a.O. (Anm. 4), heißt es: „[...] myth, legend and sage provide many components of modern fantasy [...]“. Wenig später heißt es: „[...] fairytale is a major taproot for modern fantasy.“ (S. 14)

¹³ Als Paradebeispiel aus der Gegenwart dürfte Astrid Lindgrens Märchenroman *Ronja Räubertochter* gelten. Bereits Berendsohn bezeichnet das „eigentliche Märchen“ als „Liebesmärchen“. „Das Märchen ist eine Liebesgeschichte mit Hindernissen, die ihren Abschluß in der endgültigen Vereinigung des Paares findet.“ Vgl. Walter A. Berendsohn: *Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Hamburg: Gentz 1921, S. 33 u. 35.

¹⁴ Vgl. als Beispiele aus der Gegenwart Otfried Preußlers *Krabat* (1971) oder Mirjam Presslers *Golem, stiller Bruder* (2007).

dass diese Art von Heroentum in einer modernen Gesellschaft keinen Platz mehr hat und dass wir seiner folglich nur im Wiederaufbereiten der alten Geschichten habhaft werden können.

Ineins mit dem zentralen Gehalt übernehmen Märchen-, Sagen- und Fantasyroman von ihren historischen Prätexten die besondere Weltenkonstruktion. Der in den traditionellen Märchen- novellen, den überlieferten Sagen wie in den Helden- bzw. Ritterepen (inklusive ihrer frühen Romanadaptionen) anzutreffende Weltzustand kennt Magie und Zauberei, belebte Naturphänomene, Naturgeister und sonstige Jenseitsgestalten, ohne deren Existenz je infrage zu stellen. Im Märchen-, im Sagen- und im Fantasyroman der Moderne erscheint das in welcher Gestalt auch immer auftretende Wunderbare ebenfalls als selbstverständlich.¹⁵ Es hat sich eingebürgert, mit Blick auf derlei fiktionalen Weltkonstruktionen von phantastischen bzw. magisch-mythischen Welten zu sprechen; teilweise ist im Anschluss an Tolkiens Essay *On Fairy-Stories*¹⁶ auch von einer „Sekundärwelt“ die Rede. Wir haben es hier allerdings mit einem Strukturmerkmal zu tun, das für mehrere Gattungen charakteristisch ist,¹⁷ ohne dass diese dadurch schon zu Subgattungen einer übergeordneten Gattung würden. Hier sollte man stattdessen von verwandten, d.h. in einem Merkmal übereinstimmenden Gattungen sprechen.

Die geschichtsphilosophischen Theorien der großen Epik von Hegel¹⁸ bis Georg Lukács¹⁹ gehen von dem fundamentalen Gegensatz von Epos und Roman aus. Das Epos gilt als der Inbegriff vormoderner Epik, dessen Untergang mit dem Anbruch der Moderne und dem Aufstieg des Romans besiegelt ist. Die Fantasy straft diese Grundannahme zwar nicht Lügen, sie scheint diese aber doch zu relativieren: Sie verschafft dem Epos einen Platz in der Moderne – wenn auch nicht als Epos, sondern selbst noch einmal als Roman. In dieser Paradoxie liegt die Problematik, aber auch Faszination dieser Gattung beschlossen.

¹⁵ Dies ist vielfach betont worden. Hier nur eine der zahlreichen einschlägigen Feststellungen: „Magie – in welcher Form auch immer – wird als selbstverständlicher Bestandteil dieser Welt verstanden und erzeugt weder bei den agierenden Figuren noch bei den Lesern das für die Fantastik charakteristische Wunder.“ Maren Bonacker: Eskapismus, Schmutz und Schund? Fantasy als besonders umstrittene fantastische Literatur. In: Jörg Knobloch, Gudrun Stenzel (Hrsg.): *Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur*. Beiträge Jugendliteratur und Medien 58. Jg., 17. Beiheft 2006, S. 66.

¹⁶ J.R.R. Tolkien: *On Fairy-Stories*. In: Ders.: *Tree and Leaf*. London: HarperCollins 2001, 1-81.

¹⁷ Frank Weinreich, a.a.O. (Anm. 4), S. 32, gibt an späterer Stelle zu, „dass die weitgefaste Definition von Fantasy [als Literatur des Übersinnlichen, HHE] nicht befriedigen kann, da sie [...] das Genre nicht scharf genug umreißt“.

¹⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik*. Mit einer Einführung von Georg Lukács. 2 Bde. 2. Aufl. Frankfurt/Main: Europäische Verlagsanstalt 1966. Vgl. insbes. Bd. 2, S. 412-469.

¹⁹ Georg Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. [EA 1916, in Buchform 1920]. Neuwied und Berlin: Luchterhand 1971 (Sonderausgabe der Sammlung Luchterhand).

III.

Das Epos berichtet von Ereignissen und beinhaltet Geschichten, die von allen geglaubt werden, die allgemein verbindlich sind, die einen kollektiven Erinnerungsschatz bilden. Wir haben es mit Genealogien von Herrscherdynastien, mit allgemein verbindlichen Gründungsmythen ganzer Völkern und Nationen zu tun. In ihrer Wiederaufbereitung als Fantasy besitzen diese Stoffe nur noch den Status freier Erfindungen eines Einzelnen, die keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit mehr erheben können, die keinerlei kollektive Verbindlichkeit mehr besitzen. Als Kollektivbesitz nennt das Epos keinen Autor, allenfalls einen mythischen Urheber, während es in seiner Wiederbelebung als Fantasy als das Werk eines modernen Individuums ausgegeben wird. Des Weiteren ist das Epos als eine Form mündlicher Dichtung in gebundener Rede verfasst, während seine Wiederbelebung in Gestalt der Fantasy in Prosa gehalten ist. Wie der Roman, so erweist sich auch die Fantasy als eine an das Medium des gedruckten Buchs gebundene Gattung. Dies wäre als ein erstes modernes Charakteristikum von Fantasy anzusehen.

Trotz aller Modernität qua (Buch-)Roman und qua Werk eines Einzelnen ist die Fantasy wesentlich durch ihre vormodernen Inhalte geprägt. In ihrem Zentrum stehen heldenhafte Taten, die zwar Handlungen eines Einzelnen darstellen, aber grundsätzlich die Allgemeinheit, die Gemeinschaft, das politische und sittliche Fundament eines Volkes, einer Nation oder eines sonstigen Kollektivs betreffen. Fantasy handelt vom Kampf der Heroen um den Bestand einer Nation, von der Errichtung einer neuen Weltordnung und von der Niederwerfung all der Mächte, welche diese Ordnung bedrohen oder deren Errichtung zu verhindern suchen.²⁰ Es geht um die Ausschaltung von Usurpatoren, von unrechtmäßigen Herrschern und machtlüsternden despotischen Wesen. Fantasy teilt mit dem Epos den grundsätzlich politischen, das Ganze eines Volks oder einer sonstigen Gemeinschaft betreffenden allgemeinsittlichen Gehalt, wohingegen der Roman grundsätzlich das Private thematisiert. Die Fantasy erweist sich damit als politische, besser noch: als geschichtsphilosophische oder gar weltanschauliche Dichtung. Dies sei gegenüber allen psychologisierenden Deutungsversuchen festgehalten, welche die Queste des Helden und seine entscheidende, den Sieg bringende Tat ausschließlich als symbolische Repräsentationen von Individuierungsprozessen verstanden wissen wollen²¹.

²⁰ Auch für Frank Weinreich, a.a.O. (Anm. 4), S. 23, sind Helden, „Personen, die abenteuerliche Handlungen zu bestehen haben“, konstitutiv für die Fantasy. Weinreich gelingt es in meinen Augen jedoch nicht, die Spezifik des vormodernen Heldentums der Fantasy zu erfassen. Die Fantasy-Helden weisen, so Weinreich, „übernatürliche Aspekte“ auf, „die in der Regel auf eine übermenschliche Stärkung oder ebenso übermenschliche Behinderung hinauslaufen“. Bei vielen Märchenhelden verhält es sich nicht anders.

²¹ Vgl. Joseph Campbell: *Der Heros in tausend Gestalten* (Engl. EA 1949). Frankfurt/Main: Insel 1999.

Die vormoderne Thematik – Heldentum, Weltrettung, Erlösungstat des Heroen etc. – wird in der Fantasy jedoch nicht in reiner und unberührter Form abgehandelt, sondern durchweg in perspektivischer Weise präsentiert: Sie wird aus der Sicht der und in Relation zur modernen Gegenwart gezeigt, was einen weiteren modernen Zug dieses Genres ausmacht. Als Träger dieser modernen Perspektive auf das vormoderne Heldentum und die vergangene Heroenzeit pflegen in den meisten Fällen der Erzähler bzw. die Erzählinstanz zu fungieren. Die Erzählerstimme bzw. die Erzählrede können den Abstand zwischen der Erzählgegenwart, dem Hier und Heute, und dem heroischen Zeitalter zum Ausdruck bringen.²² Dabei können sie eine bestimmte Haltung einnehmen, sich wertend verhalten. Sie können bspw. dem vormodernen Heroentum Bewunderung entgegenbringen und der arbeitsteiligen Moderne und ihrer Herabsetzung des Einzelnen zu einem Rädchen im Getriebe mit Geringschätzung oder gar Verachtung begegnen.

Auffälliger noch ist die Inkorporierung der modernen Perspektive auf die Heroenzeit in einzelnen Handlungsträgern. Fantasy ist eine literarische Mischform, ein hybrides Genre auch in der Weise, dass in ihr Charaktere aus unterschiedlichen historischen Epochen nebeneinander gestellt, auf ein und derselben Handlungsebene angesiedelt werden. Fantasy mischt grundsätzlich moderne Charaktere mit solchen von archaischem Zuschnitt. Helden vom alten Schlag stehen neben Menschen wie du und ich. Dabei können – wie es etwa bei den Hobbits der Fall ist – die Gestalt, das Aussehen, die Kleidung, die Berufe und Namen dieser Charaktere durchaus archaischer oder phantastischer Natur sein; deren Modernität würde sich dann auf Denkweise, Gesinnung, Verhaltens- und Handlungsweisen beschränken. In solchen Fällen könnte von einer halb realistischen, halb allegorischen Darstellungsweise moderner Charaktere die Rede sein, wobei zu fragen wäre, auf welche modernen Züge die bildlichen Anteile der Figur verweisen.²³ In jedem Fall steckt die Fantasy, was ihr Figurenarsenal, teilweise auch die Konstruktion einzelner Figuren angeht, voller Anachronismen, was in nicht geringem Maße ihren Reiz ausmachen dürfte. Dabei müssen die modernen Charaktere keineswegs am Rand des Geschehens platziert sein; sie nehmen im Gegenteil oft die Position des Protagonisten ein, während die archaischen Heldenfiguren die Antagonisten darstellen

²² Als Musterbeispiel hierfür gilt der Erzähler in Tolkiens *Hobbit*, der den Leser humorvoll, einfühlsam und stets die Unterschiede zwischen fiktionsexterner und fiktionsexterner Realität bedenkend in die Welt der Halblinge und Zwerge einführt. Sofern der Erzähler nicht explizit als Gestalt gekennzeichnet wird, die aus einer Welt stammt, die der unseren gleicht, halte ich es für nicht zulässig, in diesem die ‚primary world‘ repräsentiert zu sehen.

²³ Denkbar ist jedoch auch, dass die nicht-modernen Anteile dieser Figuren lediglich dazu dienen, diese in die phantastische bzw. mythische Welt plausibel einzufügen.

Dieser Umstand lässt sich zunächst rezeptionsästhetisch erklären und auf den Romancharakter von Fantasy zurückführen. Fantasy möchte insofern mit dem modernen Roman gleichauf sein, als sie nicht – wie die alten Heldengesänge – in ehrfürchtiger Distanz erlauscht, sondern auf intime und empathische Weise rezipiert werden will. Der Leser soll emotional involviert und in die spannungsreiche Handlung eingebunden werden, sich in der Fiktionswelt geradezu verlieren. Hierzu bedarf es der Haltepunkte und Identifikationsmöglichkeiten im Werk selbst. In diesem Kontext kommt der Hauptfigur eine Schlüsselrolle zu: Zahlreiche Fantasyromane warten deshalb mit einem Protagonisten oder einer Protagonistin auf, die dem Leser von heute nahe sind, mit denen man sich identifizieren und aus deren Warte man die fremdartige Welt erleben kann.²⁴

Jenseits dieser Brückenfunktion für den Leser aber repräsentieren diese modernen, mit Blick auf die Heroenzeit anachronistischen Charaktere innerhalb der Romanwelt die moderne Gegenwart: Die Großartigkeit oder Erbärmlichkeit ihres Handelns und Verhaltens sagt Entsprechendes über den geschichtlichen Wert, die historische Dignität unseres Zeitalters aus. Oft verharren diese Protagonisten in der Position von Augenzeugen heroischer Kämpfe, ohne selbst einzugreifen und Heldentum zu erlangen.²⁵ Sie dokumentieren damit nur die Ferne von allem Heldentum und den Mangel an Grandiosität unseres Zeitalters im Vergleich zu der Vorzeit, die Hegel das Heroenzeitalter nannte. Denkbar ist aber auch, dass die jetztzeitigen Figuren in das Geschehen eingreifen und die alles entscheidende Befreiungstat vollbringen, ohne ihre modernen Charakterzüge aufzugeben.²⁶ In dieser Variante würde die Gegenwart zur Erlöserin der Vergangenheit erklärt werden, die zu einer Rettung ihrer selbst nicht mehr fähig wäre. Der moderne Individualismus hätte dann den Sieg über das Heroentum der Vorzeit davon getragen.

²⁴ Bei Tolkien kommt den geradezu bürgerlich gezeichneten Hobbits diese Rolle zu. Vgl. hierzu Farah Mendelssohn und Edward James: Tolkien „introduced us into Middle earth through the eyes of a very ordinary ‚little man‘ from a kind of England still recognizable to most of his readers.“ a.a.O. (Anm. 7), S. 45. Hervorzuheben sind sodann Protagonisten wie Bastian Balthasar Bux aus Michael Endes *Unendlicher Geschichte* oder Merle und Emily Laing aus den gleichnamigen Trilogien von Kai Meyer und Christoph Marzi, die sich dem Leser vor allem aufgrund ihrer Durchschnittlichkeit und betonten Unheldenhaftigkeit zur Identifikation anbieten. Einen Ausnahmefall stellt Endes *Momo* dar, dessen Heldin in der Tradition der Engel- und Geniusfiguren wie auch in derjenigen des göttlichen Kindes steht, in jedem Fall also kein moderner Charakter ist und deshalb wenig zur Identifikation taugt.

²⁵ So etwa der Hobbit Bilbo Beutlin, der sich in der entscheidenden Schlacht der fünf Heere mit Hilfe des Ringes unsichtbar macht und alles aus einigermaßen sicherer Warte beobachtet, bis er von einem Stein getroffen und bewusstlos wird.

²⁶ Wie Lyra und Will in Philip Pullmans *The Amber Spyglass* (2000), dt. *Das Bernsteinteleskop*. Hamburg: Carlsen 2000, die zwar nicht direkt in die Kampfhandlungen zwischen Asriels Heer und den Magisteriumsvertretern eingreifen, aber durch ihren ‚Sündenfall‘ die entscheidende Wendung bewirken.

Eine dritte Variante besteht darin, dass die modernen Protagonisten, nachdem sie ihre Funktion als Identifikationsfiguren erfüllt haben, sich im Laufe der Handlung nach und nach ändern und archaisch-heldenhafte Züge gewinnen.²⁷ Oft geschieht diese schrittweise Verwandlung eines modernen Individuums in einen heroischen Charakter, einen antiken Helden, eine Herrschergestalt oder einen mächtigen Regenten wider den eigenen Willen, wird sie aufgenötigt und durch äußerliche Umstände abverlangt. Dieser Charakterwandel kann dauerhafter, aber auch nur vorübergehender Natur sein. Tatsächlich findet die Hauptfigur nach siegreicher Tat und gewonnener Schlacht oft wieder zurück zu ihrer modernen unheroischen Verfassung als bescheidenes Individuum.²⁸ Zu fragen wäre in beiden Fällen, was der Charakterwandel der Hauptfigur jeweils konkret besagt: Hat die Moderne sich damit selbst negiert und ausgelöscht oder hat sie mit dem Aufschwung zur Großartigkeit ihre Gleichwertigkeit mit, wenn nicht gar ihre Überlegenheit über die Vorzeit erwiesen?

Die – expliziten oder impliziten – Wertungen sowohl auf der Ebene des Erzählers bzw. der Erzählinstanz wie auf der Ebene der Figuren konstituieren zwei ideologisch konträre Ausprägungen der Fantasy. Die Schlüsselfrage, die an jeden Fantasyroman zu stellen wäre, würde in diesem Punkt lauten: Zu Gunsten welcher der beiden Seiten fällt die jeweils vorgenommene Abwägung von Vergangenheit und Gegenwart, Vormoderne und Moderne aus? Bei Tolkien wie auch bei C.S. Lewis bspw. wird das vergangene, mythische Zeitalter als überlegen dargestellt und der modernen gottfernen und unheroischen Gegenwart vorgezogen – eine aus der deutschen Spätromantik nur zu bekannte Position. Dem steht eine Ausprägung von Fantasy gegenüber, die nicht von romantischer, sondern von aufgeklärter Geisteshaltung ist: Hier sind die magisch-mythischen Weltzustände durchweg negativ konnotiert. Die geschilderten Kämpfe zielen in diesem Fall auf eine Befreiung vom Mythos und dessen Angstpotential, auf eine Beseitigung archaischer Herrschaft und Unterdrückung ab. Bei Philip Pullman oder Kai Meyer bspw. werden Aufklärung und moderner Individualismus als unschätzbare Errungenschaften ausgegeben, die es zu verteidigen gelte. Man könnte bezüglich der jeweiligen ideologischen Ausrichtung von der Polarität einer romantisch-konservativen und einer aufgeklärt-modernistischen Fantasy sprechen. Deutlich wird damit, dass in diesem Genre die im 17. Jahrhundert begonnene *Querelle des Anciens und des Modernes* mit unverminderter Heftigkeit fortgeführt wird.

²⁷ Beispiel hierfür ist Peter Pevensie aus C.S. Lewis' *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (1950), der sich vom Schuljungen zum „High King Peter the Magnificent“ von Narnia entwickelt.

²⁸ So findet sich Bastian Balthasar Bux nach der Rückkehr aus Phantasien trotz seiner innerlichen Reifung als kleiner dicker, durchschnittlicher Junge wieder.

Dass die Protagonisten von Fantasyromanen oft jugendlichen, ja bisweilen kindlichen Alters sind (und gelegentlich am Anfang psychologisch-realistisch als solche gezeichnet werden), darf einen nicht zu der Annahme verleiten, dass wir es mit verkappten, in Bildern verklausulierten Entwicklungs- oder Bildungsromanen zu tun haben. Fantasy handelt vom Kampf um die Weltordnung, bei dem einem jungen Helden, der oft ein tumber Tor²⁹ ist, eine Schlüsselrolle zukommt. Wir haben es in erster Linie mit ‚politischer‘ Dichtung zu tun, in der es um Macht, Herrschaft, Unterdrückung, Besitz und Reichtum geht.

IV.

Die Mischung von modernen und archaischen Charakteren, von Figuren aus unterschiedlichen Epochen kann auf unterschiedliche Weise umgesetzt werden: Sie kann sich – wie etwa bei Tolkien – auf die Ebene der Figurencharakteristik beschränken. Die jeweilige Epochenzugehörigkeit der Figuren manifestiert sich dann allein in deren Charaktereigenschaften, deren Denk- und Verhaltensweisen – unbeschadet dessen, dass sie mit Charakteren aus anderen Epochen in ein und derselben Welt angesiedelt sind. Im klassischen Fall handelt es sich dabei um eine archaische oder eine früh- bis spätmittelalterliche Welt. Die jeweilige Epochenzugehörigkeit der Figuren kann das eine Mal deutlich herausgearbeitet, das andere Mal eher dezent und verhalten ausgeführt sein.

Die Mischung von Modernem und Archaischem kann aber auch über die Ebene der Figurencharakteristik hinausreichen und auf die Ebene des jeweils entworfenen Weltzustandes, des allgemeinen Settings übergreifen. In vielen Werken der Fantasy – und zwar schon denjenigen des Tolkienfreundes C.S. Lewis – wird dazu übergegangen, die Welt, der die modernen Charaktere entstammen, als solche auch zu vergegenwärtigen. Der Mischcharakter äußert sich hier in der Weise, dass wir es mit einer Mehr-Welten-Literatur zu tun haben. Oft begegnen wir hier einer Zwei-Welten-Literatur, einer Fantasy also, welche die fantasy-typische, quasimittelalterliche Welt mit einer zweiten Welt, die unserer Welt entspricht, verschränkt. In Verstärkung des Mischcharakters können jedoch auch beliebig viele Welten aufgeboten werden: Sowohl mehrere historische Stadien der Realwelt – wie bspw. bei Philip Pullman das Oxford des 19. Jahrhunderts und dasjenige der Gegenwart³⁰ – als auch unterschiedliche fantasy-typische Welten – wie etwa bei Kai Meyer eine mittelalterliche Welt und eine ägyptische Welt

²⁹ Eine äußerst reizvolle Variante dieses Typus ist die schüchterne „Maus“ aus Kai Meyers *Frostfeuer* (2005).

³⁰ Pullman, Philip: *Northern Lights* (1995), dt. *Der goldene Kompass*. Hamburg: Carlsen 1996.

der Pharaonenzeit.³¹ Ein häufig verwendetes Muster der Zwei-Welten-Fantasy besteht darin, den Protagonisten qua modernes Individuum zunächst in seiner originären Welt einzuführen, diesen also erst einmal an seinem historischen Ort vorzustellen, um ihn dann erst in die fantasy-typische Welt eintreten und in die dortigen Kämpfe eingreifen zu lassen.³² Denkbar ist auch, dass beide Welten dauerhaft parallel geschaltet sind und ein permanentes Hin- und Herwechseln der Protagonisten stattfindet.³³

Die Zwei-Welten-Ausprägung der Fantasy ist oft der Gattung der phantastischen Erzählung zugerechnet worden. Tatsächlich gibt es strukturelle Gemeinsamkeiten zwischen dieser Art von Fantasy und der phantastischen Erzählung, so dass die Gefahr einer Verwechslung besteht. Hier zeigt sich erneut die Problematik einer allein auf Strukturmerkmale setzenden Gattungsdifferenzierung, die den funktionalen Aspekt außer Acht lässt. Das Strukturmerkmal des Vorhandenseins zweier Welten, das übrigens auch in zahlreichen Märchen novellen anzutreffen ist³⁴, hat jeweils eine andere Funktion: In der phantastischen Erzählung wird eine zweite, mit Magie ausgestattete Welt in erster Linie zu dem Zweck eingeführt, die für unumstößlich gehaltene moderne naturwissenschaftliche Wirklichkeitsauffassung infrage zu stellen.³⁵ Die zur Erfüllung dieses Zwecks aufgeführten magisch-mythischen Einzelphänomene bzw. -gestalten oder Welten interessieren hier nicht als solche, sondern nur hinsichtlich ihrer verunsichernden Wirkung.³⁶ In der Fantasy sind die vormodernen Phänomene demgegenüber als solche inter-

³¹ Meyer, Kai: *Die Fließende Königin*. Bindlach: Loewe 2003.

³² Einschlägige Beispiele hierfür sind die *Narnia*-Bücher von C.S. Lewis, Endes *Unendliche Geschichte*, Joanne K. Rowlings *Harry Potter*-Reihe sowie die *Märchenmond*-Bücher von Wolfgang und Heike Holbein.

³³ Dies ist der Fall in Endes *Momo* sowie dem Fantasy-Klassiker *The Dark Rising* (1973), dt. *Wintersonnenwende* (1977) von Susan Cooper, wo zwischen mehreren Zeitebenen hin- und hergewechselt wird. Zu dieser Kategorie zählt aber auch ein Großteil der sogenannten „Urban Fantasy“ wie Marzis *Emily Laing*-Trilogie und *Der Greif* von Wolfgang und Heike Holbein. Sie spielen mit den Welten einer oberen und unteren Stadt oder den Gesichtern ein und derselben Stadt in verschiedenen Welten.

³⁴ Selbst in phantastischen Erzählungen ist dieses Strukturmerkmal nicht immer vorhanden. Ein Beispiel hierfür wäre etwa Sheridan LeFanus Erzählung „Green Tea“ von 1869. Hier reden die Figuren zwar permanent von einer zweiten, einer Geisterwelt; der Riss wird jedoch durch ein die Hauptfigur angeblich verfolgendes Wesen, ein „Affenbiest“, verursacht, über das nichts weiteres gesagt wird. Zu problematisieren wäre folglich die allgemein verbreitete Definition der literarischen Phantastik mittels des Strukturmerkmals der zwei Welten bzw. Handlungskreise. Als oberstes Gattungsmerkmal sollten demgegenüber auch hier die grundlegende Intention bzw. der zentrale Gehalt dieser Gattung angesetzt werden, die Infragestellung nämlich der als unumstößlich geltenden modernen Wirklichkeitsauffassung. Eine der möglichen Umsetzungen dieser Intention besteht in dem Aufbieten einer sekundären, einer magisch-mythischen Welt, deren Realität bzw. Irrealität dann zur Debatte stehen. Es reicht aber auch das Auftauchen eines einzelnen unbegreiflichen Phänomens, das sich jeder Erklärung entzieht und auch auf keine wie immer geartete sekundäre Welt verweist.

³⁵ Hier sei nur angedeutet, dass es sich mit der kinderliterarischen Phantastik anders verhält: Deren zentrale Intention besteht m. E. darin, neben die moderne Wirklichkeitsauffassung die mythische Weltansicht der Kinder zu stellen und deren Koexistenz zu legitimieren. Die moderne Wirklichkeitsauffassung wird hier nicht infrage gestellt, sondern lediglich auf die Erwachsenen eingegrenzt. Die kinderliterarische Phantastik steht damit gewissermaßen zwischen (allgemeinliterarischer) Phantastik und Fantasy.

³⁶ Die phantastische Erzählung gehört deshalb auch nicht in den Kreis der Gattungen, die eine Parodie vormoderner Genres darstellen. Sie als eine moderne Version der Sage zu bezeichnen, scheint mir angesichts der grundlegend verschiedenen Intentionen beider Genres problematisch zu sein.

essant; hier geht es um die Frage der richtigen, der höherwertigen Weltordnung. Es werden verschiedene Welten hinsichtlich ihrer geistig-religiösen und politisch-sozialen Beschaffenheit gegeneinander aufgewogen. Im Fall einer Fantasy, die nur eine Welt zur Darstellung bringt, sind es einzelne Charaktere oder Machtgruppen, die jeweils unterschiedliche Ordnungsvorstellungen repräsentieren.

V.

Wie jede literarische Gattung, so hat auch die Fantasy Wandlungen und Modifikationen erlebt, die sie von ihrer klassischen Ausprägung durch Tolkien entfernt. Eine dieser Wandlungen soll hier zur Sprache gelangen: Infrage gestellt und aufgehoben wird die für die klassische Fantasy typische wörtlich gemeinte, die nicht-allegorische Weltendarstellung: Die in ihr gezeichnete Welten des Heldentums, des mythischen Denkens, der Jenseitsorientierung und der Götter- bzw. Gottesnähe stehen nicht für etwas anderes, sondern für sich selbst. Bekanntermaßen hat Tolkien jegliche allegorische Lesart von Mittelerde abgelehnt. Das Beharren auf wörtlich gemeinter Weltendarstellung ist übrigens für beide ideologische Ausprägungen der Fantasy charakteristisch. Dem Selbstverständnis nach sollen beide nicht allegorisch gelesen werden. Die – positiv oder negativ gewertete – magisch-mythische Fantasywelt ist als solche gemeint und steht nicht für etwas anderes.

Eine Nötigung zur Allegorisierung der vormodernen Inhalte ergibt sich für die Fantasy erst dann, wenn sie nicht mehr auf ein Abwägen von Vergangenheit und Gegenwart aus ist, sondern ausschließlich Verhältnisse der modernen Welt thematisiert, mit anderen Worten: eine Auseinandersetzung mit den politischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts intendiert. Tatsächlich zielen viele jüngere Werke der Fantasy thematisch allein auf die Gegenwart, auf den politischen Zustand, mittlerweile auch auf die ökologische Gefährdung der hochtechnisierten Gesellschaften. Die in ihnen gezeigten archaischen Welten sind in diesen Fällen nicht wörtlich zu nehmen, sondern allegorisch als Bilder für gegenwärtige Verhältnisse zu lesen. Die in solchen Werken auftretenden dunklen Mächte der Vergangenheit müssen als Allegorien für aktuelle Machtspiele, Herrschaftsstrukturen und Umweltzerstörungen gedeutet werden. Die die grauen Herren aus Michael Endes *Momo* sind hierfür das wohl bekannteste Beispiel: Namensgebung und Erscheinungsbild dieser Gestalten sind deutliche Signale dafür, dass es sich um allegorische Figuren handelt, die einen Zug der modernen Wirtschaftswelt meinen.

Warum aber stellen innerhalb dieser neueren Ausprägung der Fantasy archaische Welten einen so ergiebigen Bildspendebereich für die allegorische Darstellung aktueller Verhältnisse dar? Welche Ähnlichkeit besteht da zwischen Bild und Bedeutung? Recht besehen ist unsere Gegenwart im globalen Maßstab alles andere als eine durchgehend nach den Freiheitsprinzipien der Moderne strukturierte Welt. Unser Zeitalter ist im Gegenteil von Rückfällen in archaische Herrschaftsstrukturen und Bewusstseinsformen, von Zivilisationsbrüchen nicht bloß bedroht, sondern tatsächlich auch geprägt. Einzelne Fantasyromane spiegeln diese dunklen Seiten unserer Gegenwart mittels einer mythisch-archaischen Bildlichkeit bis zur ‚Kennlichkeit verzerrt‘ wider. Hier geht es nicht mehr um die *Querelle des Anciens et des Modernes*; hier wird Fantasy zu einer allegorischen politischen Dichtung, die sich thematisch ausschließlich auf die Gegenwart bezieht.³⁷

VI.

Zu Beginn dieses Beitrages war vom Anbruch einer neuen kinder- und jugendliterarischen Epoche die Rede. Deren zentrales Charakteristikum, der Aufstieg der Fantasy zum Leitmotiv, impliziert einen weitreichenden kinder- und jugendliterarischen Themenwandel. Nach meiner Auffassung ist die Fantasy weit davon entfernt, eine Kindheit und Jugendalter thematisierende Dichtung zu sein – und zwar auch dort, wo sie mit kindlichen und jugendlichen Hauptfiguren aufwartet. Mit ihrer Ausbreitung auf dem kinder- und jugendliterarischen Feld werden vielmehr Kindheits- und Jugendthemen zurückgedrängt und durch allgemeine, altersübergreifende Themen ersetzt. An die Stelle von psychologisch-realistischen Kinder- und Jugendfiguren treten Heroen- und Herrscherfiguren, Fabelwesen und mythische Gestalten. Es geht nicht mehr um die Lösung altersspezifischer Probleme, um die Eroberung von kindlichen und jugendlichen Freiräumen, sondern um nichts Geringeres als die Errichtung von Staats- bzw. Weltordnungen, die Abwehr feindlicher Mächte, die Rettung der Erde vor Katastrophen u. dgl. m.

Es hat den Anschein, als habe angesichts der fortschreitenden Liberalisierung von Familie und Schule der kindliche und jugendliche Alltag als Schauplatz von bewegenden Konflikten ausgedient, womit er auch literarisch uninteressanter geworden wäre. Wie atemberaubend nimmt

³⁷ Als eine allegorische politische Dichtung sind übrigens auch die Werke Tolkiens gelesen worden, wie deren Rezeptionsgeschichte zeigt. Den neuesten Forschungsstand verkörpern hier Alexander van de Bergh: *Mittelerde und das 21. Jahrhundert. Zivilisationskritik und alternative Gesellschaftsentwürfe in J.R.R. Tolkiens ‚The Lords of the Rings‘*. Trier. WVT 2005 (= Studien zur Anglistischen Literatur- und Sprachwissenschaft; Bd. 23) und Elke Kehr: *Die wiederbezauberte Welt. Natur und Ökologie in Tolkiens ‚The Lord of the Rings‘*. Wetzlar: Phantastische Bibliothek 2003.

sich dagegen etwa der Kampf gegen die Zerstörung unserer natürlichen Lebensgrundlagen durch feindliche Mächte, gegen die von diesen ausgelösten Umweltkatastrophen aus! Die Fantasy darf aufgrund dieser ihrer generellen thematischen Ausrichtung mit Fug und Recht als eine Crossover- bzw. All-Age-Literatur bezeichnet werden. Auf ihrem Feld gibt es keine thematische Barriere mehr zwischen Kinder- und Jugendliteratur auf der einen, Erwachsenenliteratur auf der anderen Seite.³⁸

Im hiesigen Kontext erscheint es mir als besonders interessant zu verfolgen, in welchem Maße der hier angedeutete Epochenwandel auch das Werk von Autorinnen bzw. Autoren beeinflusst, die sich bislang vornehmlich realistischer Genres bedient haben. Kirsten Boie, die in weiten Kreisen als eine Galionsfigur des realistischen Kinder- und Jugendromans gilt, hat sich in den letzten Jahren der Fantasy genähert. Der erste Schritt in diese Richtung bestand darin, die einen oder anderen Auswüchse des Fantasy-Booms satirisch unter die Lupe zu nehmen. So konfrontierte Boie die beliebten Rittergeschichten für Grundschulkindern auf eine amüsante, aber doch entlarvende Weise mit Erkenntnissen aus der Sozialgeschichte des Mittelalters. In *Der kleine Ritter Trenk* (2006) setzt Boie im Kleinen das aufklärerische Geschäft der Entzauberung der Ritterromantik fort, welches vor Zeiten der große Miguel Cervantes begonnen hatte.

Von einem eigenständigen Beitrag zur Fantasy kann erst mit den *Medlevingern* (2004) und den *Skogland*-Romanen (2005 und 2008) die Rede sein, wie auch erst in diesen Werken eine thematische Öffnung zu den großen politischen und Menschheitsthemen stattfindet³⁹ In den

³⁸ Vgl. hierzu Maren Bonacker (Hrsg.): *Peter Pans Kinder. Doppelte Adressiertheit in phantastischen Texten. Tagungsband zum wissenschaftlichen Symposium 16. bis 18. Mai 2003*. Trier: WVT 2004 (= Studien zur Anglistischen Literatur- und Sprachwissenschaft; Bd. 20) und Maren Bonacker (Hrsg.): *Das Kind im Leser. Phantastische Texte als all-ages-Lektüre. Tagungsband zum wissenschaftlichen Symposium „Pinocchio's Freunde“ 7. bis 9. Mai 2004*. Trier: WVT 2007 (= Studien zur Anglistischen Literatur- und Sprachwissenschaft; Bd. 30). Sandra Beckett: *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*. London, New York: Routledge 2009; Rachel Falconer: *The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and its Adult Readership*. London, New York: Routledge 2009; Agnes Blümer: *Das Konzept Crossover – eine Differenzierung gegenüber Mehrfachadressiertheit und Doppelsinnigkeit*. In: *Kinder- und Jugendliteraturforschung 2008/09*, Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang, 2009, 105-114.

³⁹ Es ist an dieser Stelle der Hinweis nicht unangebracht, dass sich Boie bereits früher in einer bildlichen bzw. parabolischen Form politischer Dichtung erprobt hat: In *Mellin, die dem Drachen befiehlt* (1987) hatte sie versucht, Kindern im Grundschulalter die Ursachen von Xenophobie und die Sinnlosigkeit daraus resultierender kriegerischer Auseinandersetzungen klar zu machen. Mit dieser Form politischer Dichtung stand Boie nicht alleine da. Schon 1973 war Christine Nöstlinger in der märchenhaft-parabolischen Erzählung *Sim sala Bim* bemüht, Kindern ab 8 Jahren die Marx'sche Mehrwerttheorie zu vermitteln. (Ein Jahr zuvor waren übrigens F. K. Waechters und Bernd Eilerts *Die Kronenklauerer* und Waechters *Tischlein deck dich und Knüppel aus dem Sack* erschienen, die als Parabeln auf den Kapitalismus gedacht waren.) Weder Nöstlingers noch Boies Erzählung sind auf besondere Resonanz gestoßen. Gewiss wirken diese Parabeln heute allzu durchsichtig und konstruiert; dennoch bleibt zu konstatieren, dass Kritiker und Vermittler für diese traditionsreiche Form politischer Dichtung wenig Verständnis aufgebracht haben.

Medlevingern hat Boie den waghalsigen Versuch unternommen, zwei grundverschiedene Genres in einem Werk miteinander zu kombinieren: Eine realistische Großstadterzählung mit kriminalistischer Abenteuerhandlung in der Tradition der frühen Kästnerschen Kinderromane und eine fantasy-typische Geschichte werden miteinander verzahnt. Der in diesem Werk vorhandene Weltendualismus hat mit der traditionellen Phantastik nichts zu tun, auch wenn letzterer einzelne Motive entnommen sind – etwa das der Irritation des Helden bei der ersten Begegnung mit den Medlevingern. In der Gegenüberstellung der Medlevingerwelt mit der unsrigen kontrastiert Boie zwei grundlegend verschiedene Zivilisationsformen miteinander: Es ließe sich mit den Worten von Claude Lévi-Strauss von dem Kontrast zwischen „kalten“ und „heißen Gesellschaften“ sprechen. Boie geht es um die unvermeidlich zerstörerischen Einflüsse dynamischer Gesellschaften westlichen Typs auf statische Kulturen, die ihrerseits nur zu leicht in den Sog der Technisierung geraten können. Ihr gelingt es, Grundfragen der aktuellen Kulturanthropologie und Gesellschaftstheorie in Bildern einzukleiden und Kindern nahezu bringen.

Die Medlevingerwelt stellt ein Musterbeispiel für statische Kulturen ohne Technologieentwicklung dar, während die dynamische Zivilisation als Hamburger Großstadtwelt gezeigt wird. Die im Hamburger Hafenviertel stattfindende Handlung – die Entführung und spätere Befreiung Antaks und Verdurs – sind allerdings symbolisch zu lesen. Besonders originell scheint mir Boies Entscheidung zu sein, den fantasytypischen Kampf gegen die Bedrohung der Weltordnung und die Bewahrung des (zumeist jungen) Heroen nicht in eine mittelalterlich anmutende mythische Welt zu verlegen, sondern in der realistisch gezeichneten Gegenwartswelt anzusiedeln. Darin liegt aber auch die eigentliche Problematik des Werks: Die Kinderkrimi-Handlung nach *Pfefferkörner*-Manier kontrastiert auf eigentümliche Weise mit der ernsten und gewichtigen Botschaft des Werks – der Forderung nämlich nach einer kritischen Selbstbegrenzung moderner geld- (gold-) bzw. profitorientierter kapitalistischer Gesellschaften.

Die politische Thematik der *Skogland*-Romane liegt geradezu auf der Hand. Wir haben es hier mit einem fesselnden Polit-Thriller in Fantasyform zu tun. Wie schon in den *Medlevingern*, so sucht die Autorin auch hier die Leser in deren eigener Lebenswelt abzuholen. Wie dort so erreicht sie auch hier die thematische Ebene der allgemeinen Menschheitsfragen erst durch Einfügung des fantasymäßigen Handlungsstrangs. Wie könnte ein Mädchen wie Jarven anders in das Zentrum der Macht und der Intrigen gelangen als durch Entführung in eine mehr oder weniger phantastische Welt, in welcher der Machtapparat noch die Form eines Königtums besitzt

und Prinzessinnen eine politische Rolle spielen? Im Unterschied zur Welt der Medlevinger stellt das sozial gespaltene Königreich Skogland jedoch keine Gegenwelt zur modernen Zivilisation dar, in welcher Jarven aufgewachsen ist; es ist vielmehr ihr verfremdetes Abbild. Skogland ist eine Parabel auf die politischen Verhältnisse, wie sie gegenwärtig in vielen Ländern der Erde anzutreffen sind, von den meisten Menschen aber nicht durchschaut werden können. Mit Skogland hat Boie – ganz in Brechtscher Manier übrigens – eine Parabel geschaffen, die ein verfremdetes Abbild der Wirklichkeit ist und die es erlaubt, Zusammenhänge aufzudecken, die in der Wirklichkeit verschleiert sind – nicht zuletzt dank der Medien und der von ihnen in alle Richtungen ausgestreuten Nebelkerzen.

Boies *Skogland*-Romane stellen ein würdiges Pendant zu einem der ganz großen politischen Romane für junge Leser aus der Frühzeit der Bundesrepublik dar: Ging es in James Krüss' *Timm Thaler oder das verkaufte Lachen* (1962) um den dämonischen Charakter des Monopolkapitalismus, so führt uns Boie in die Welt der politischen Korruption und der medialen Verlogenheit. Beide Romane sind eine Ausprägung dessen, was wir heute als (postmoderne) Fantasy bezeichnen. Krüss' Werk ist ebenso wie das Boie'sche eine Form gemischter Bilddichtung, in welcher keine klare Trennung von Bildteil und Sachteil mehr gegeben ist wie etwa in *Der kleine Hobbit* oder in Boies früher *Mellin*-Erzählung. Bild und Sachelemente erscheinen vielmehr auf ein und derselben Darstellungsebene, werden gewissermaßen nebeneinander gestellt. Die Parabel (Skogland) steht unmittelbar neben der Wirklichkeit, dessen verfremdetes Abbild sie darstellt. Die Figuren können dementsprechend von der Wirklichkeit in deren parabolische Repräsentation wechseln und wieder zurück. Wir als Leser sind gehalten, bei jedem einzelnen Element der fiktionalen Welt zu fragen, ob es ein Bild für etwas anderes darstellt oder sich selbst meint. Auch bezüglich der Figuren wäre zu prüfen, ob sie für etwas anderes stehen, d.h. allegorischen Charakter besitzen oder als solche gemeint sind. Allegorische und realistisch gemeinte Figuren können sich in einer gemischten Bilddichtung also durchaus die Hand geben. Dies mag gewöhnungsbedürftig sein, macht aber gerade den Reiz postmoderner Fantasy aus.