

**Spannung zwischen Realität und Fiktion:
Die Rolle des Autors in Cornelia Funkes Roman *Tintenherz***

by

Kerstin Hasenzahl

A thesis
presented to the University of Waterloo
in fulfillment of the
thesis requirement for the degree of
Master of Arts
in
German

Waterloo, Ontario, Canada, 2011

© Kerstin Hasenzahl 2011

Author's Declaration

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

Abstract

This thesis explores the tension between fiction and reality in Cornelia Funke's novel *Tintenherz (Inkheart)*, and the importance of the figure and the function of the author as an influential character of the perception of both. I argue that *Tintenherz* challenges traditional distinctions between reality and fiction, which are aimed at affecting the reader's understanding of his/her reality. While this blurring of boundaries is evident in a number of instances throughout the text, it can best be seen in the figure of the intradiegetic author who has also written a novel called "Tintenherz." This fictional author can interact with his literary figures and influence both the hypodiegetic and his own (intradiegetic) world by adding to the text even after it has been published, thereby challenging the distinction between both reality and fiction, the narrated world and the book itself.

The starting point of my analysis is Roland Barthes' claim of the "Death of the Author" (1968), which conceives of the author as a "writerly" function that is only present in the creation of the text, rendering the author redundant for the analysis of the text. As Michel Foucault argues, however, the author has to be considered in the interpretation because he/she functions as the authority that forms the discourses contained in the text. Fotis Jannidis goes even further by asserting that there are several functions that can be fulfilled by the author, by the text itself or by the reader. *Tintenherz* presents another concept of the character of the author (Fenoglio), which I examine in this thesis, based on both how other characters and Fenoglio view the author's role in the novel.

In the first part of my thesis I explain the "book-within-a-book"-motif that is the foundation of the *Tintenwelt* (the world that is created in "Tintenherz") as well as of the blurring between reality and fiction. The borders between the two narrated worlds can be crossed by

characters from both worlds under certain circumstances. Since the characters experience both worlds as “real,” the status of both is uncertain.

Fenoglio, the author of “Tintenherz,” is influential in that he can change both the storyline and the narrated world itself. This author, however, is dependent on a reader, who can bring the literary characters and objects to life so that they appear in his/her world. I still argue that the character of the author is the main authority on changing narrated worlds. Contrary to Barthes’ concept of an author who is only present in his/her own text, Funke’s fictional character Fenoglio is influential and wields a large amount of power over the world in which he lives, as well as over the world he created. The presence of the author as a character in the text has an effect on the perception of reality and fiction because he must interact with characters that emerge from his own fictional work.

The empirical author Funke also contributes to this reexamination of the status of reality. Funke set up a homepage through which she can interact with her readers, turning passive readers into a community of active writers and respondents. She claims that it is in her interest to encourage her readers to reflect on their own world. Using quotations from other literary texts, she also establishes a tension between several fictional works or worlds.

My thesis shows the different ways in which the status of fiction and reality are questioned and challenged. I conclude that the author contributes to this questioning: Funke foregrounds the image of the author in the book which makes the readers aware of its function and the functions Jannidis describes. She also presents herself as an influential author, implicitly refuting Barthes’ claim of the “Death of the Author.”

Acknowledgements

An dieser Stelle möchte ich mich bei den Menschen bedanken, die mich in dem Entstehungsprozess dieser Arbeit begleitet und unterstützt haben.

Besonderer Dank gilt meinem Betreuer Dr. Boehringer, der mein Denken geschult und mich immer neu herausgefordert hat. Danke für gute Anregungen, viel hilfreiche Kritik und schön aussehende Kommentare.

Des Weiteren möchte ich mich bei meinen Lesern, Dr. Kuzniar und Dr. Skidmore, bedanken, die mich durch Diskussionen und Kommentare zum Weiterdenken angeregt haben.

Außerdem bedanke ich mich bei Dany für interessante, spannende und lustige Diskussionen, Myriam und Christine für wertvolle Ratschläge, Nora, Gerrit, Will und Justin für das Korrekturlesen, allen zusammen für emotionalen und seelischen Beistand und meiner Familie für motivierende Worte und Allround-Unterstützung.

Table of Contents

1. Einleitung.....	1
1.1. Definitionen zentraler Begriffe	7
1.2. Methode	10
1.3. Forschungsbericht	13
2. Spannung zwischen Realität und Fiktion	20
2.1. Das Buch-im-Buch-Motiv.....	20
2.2. „Realität“ und Tintenwelt	26
2.3. Die Weltenwanderung.....	32
3. Die Autorfigur in <i>Tintenherz</i>.....	37
3.1. Theorie	37
3.2. Autorkonzepte der Figuren	45
3.3. Fenoglios Selbstkonzept als Autor.....	53
3.4. Autor, Leser und Text	58
3.4.1. Leser und Autor.....	58
3.4.2. Text und Autor	60
3.5. Funktion und Rolle des Autors	62
3.6. Wahrnehmung von Realität und Fiktion	64
4. Die Autorin Cornelia Funke	67
4.1. Funkes Autorkonzept	68
4.2. Funke und <i>Tintenherz</i>	74
4.3. Intertextualität	77
4.4. Funke und ihre Leser.....	80

5. Fazit.....	84
Literaturverzeichnis	89

1. Einleitung

In meiner Masterarbeit werde ich die Rolle und Funktion des Autors sowohl innerhalb der im Text beschriebenen Welt als auch außerhalb davon in Cornelia Funkes Jugendroman *Tintenherz* untersuchen. Im Zusammenhang mit der Analyse der Autorfigur spielen auch die Spannung von textinterner Realität und Fiktion sowie die Instanzen des Lesers und des Texts eine wichtige Rolle. Das Buch ist als erster Band der sogenannten *Tinten-Trilogie* 2003 erschienen. Die Fortsetzungen *Tintenblut* (2005) und *Tintentod* (2007) waren ähnlich erfolgreich wie 2003 der erste Band. Trotz des großen Erfolgs bei der Leserschaft und der Präsenz in den Medien wurde *Tintenherz* bisher in der Forschung nicht ausführlich behandelt.

Die Autorin Cornelia Funke ist vor allem durch *Drachenreiter* (1997), *Herr der Diebe* (2000) und die Jugendbuch-Reihe *Die Wilden Hühner* (2001-2009, sechs-bändig) bekannt geworden. Einige ihrer Bücher wurden auch verfilmt, manche im Original in deutscher Sprache (z.B. *Die Wilden Hühner*, 2005, 2007, 2009), andere, wie zum Beispiel *Tintenherz* (2008) und *Herr der Diebe* (2006), in Englisch.¹ Die Protagonisten ihrer Erzählungen sind meistens Kinder oder Jugendliche, die Abenteuer bestehen und in Welten leben, in denen phantastische Elemente existieren. Die Reihe über die *Wilden Hühner* spielt jedoch in einer „realistischen“ Welt und beschäftigt sich mit Freundschaften. Funke hat auch diverse Kinder- und Bilderbücher geschrieben und illustriert. Ihr aktuelles Werk, *Reckless: Steinernes Fleisch* (2010), erschien mit einer Erstauflage von über einer Million weltweit („Neuer Funke-Roman“) und handelt von einer Phantasiewelt, die durch einen Spiegel betreten werden kann.

Nachdem sich die Zeitschrift *Spiegel* zuerst weigerte, *Tintenherz* in die Bestseller-Liste aufzunehmen, weil es ein Kinderbuch sei und die Liste nur Literatur für Erwachsene beinhalte

¹ Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem Buch *Tintenherz*. Der Film wird außer Acht gelassen, da er von den im Buch dargestellten Ereignissen teilweise stark abweicht. Außerdem soll es um die Doppelung der Leser- und Autorfiguren gehen, die im Film nicht in diesem Maße dargestellt werden können.

(Philipp), wurde der dritte Band *Tintentod* kurz nach Erscheinen auf Platz 1 („Spiegel Bestseller-Liste“) eingeordnet. *Tintenherz* rangierte noch immer unter den besten zwanzig, nachdem der Verlag (Cecilie Dressler) Klage eingereicht hatte (Bettermann). Die Verfilmung des ersten Teils der Trilogie wurde ebenfalls unter dem Titel *Tintenherz* (2008) veröffentlicht. In den USA spielte der Film knapp fünfzehn Millionen Dollar ein („*Tintenherz* > Einspielergebnisse“). Funke war als Produzentin tätig und hat damit den Film maßgeblich beeinflusst (Bettermann).

Der erste Band der Trilogie, *Tintenherz*, beschreibt die Welt der zwölfjährigen Meggie, die mit ihrem Vater alleine lebt. Ein besonderes Talent des Vaters, nämlich Figuren aus Geschichten hinein und heraus zu lesen, hat Meggies Mutter in der Welt des textinternen Buchs „*Tintenherz*“ verschwinden lassen, das denselben Namen trägt wie Funkes Roman.² Im Austausch für Meggies Mutter sind zwielichtige Figuren aus der „*Tintenherz*“-Welt in Meggies Welt erschienen. Eine der Figuren, Staubfinger, stattet ihr und ihrem Vater einen Besuch ab, weil er das Buch benötigt, um zurück in die Tintenwelt zu gelangen. Dieses Vorhaben, das letzte physische Exemplar des Buchs *Tintenherz* vor den anderen Bösewichten zu beschützen, beschert den Figuren viele gefährliche Abenteuer. Gleichzeitig müssen sie sich auch mit philosophischen Fragen über Realität und das Leben auseinandersetzen. Wie die Brechung von verschiedenen „realen“ und „fiktional,“ textexternen und textinternen Welten schon zeigt, sind die Rollen von Leser und Autor zentral, die einerseits die Macht haben, eine Geschichte zu verändern, andererseits aber auch aufeinander angewiesen sind.

In den beiden Folgebänden *Tintenblut* und *Tintentod* ändern sich die behandelten Themen und Schwerpunkte. *Tintenblut* und *Tintentod* spielen fast ausschließlich in der Welt, die im Buch im Buch beschrieben wird, nämlich der Tintenwelt, die sich ständig verändert, beziehungsweise

² Um die Unterscheidung des extradiegetischen und intradiegetischen Buchs deutlich zu machen, aber auch um die Verwirrung widerzuspiegeln, die dadurch bewusst geschaffen wird, wird Funkes Buch im Folgenden *Tintenherz* genannt, Fenoglios „*Tintenherz*“.

von den Figuren selbst verändert und dadurch auch gefährlicher wird. Im zweiten Band der Trilogie befinden sich die Hauptfiguren in der Tintenwelt, in der sie um Leben und Tod kämpfen müssen. Die als „böse“ angelegten Charaktere wollen ihre Welt für sich haben und ihre Herrschaft ausbauen, was durch die Anwesenheit der „guten“ Charaktere unmöglich wird. Ein zweiter Schreiber, der gleichzeitig auch das Talent besitzt, Figuren aus Büchern heraus zu lesen, hat sich selbst in die Tintenwelt gelesen und treibt dort sein Unwesen. Mo ist in *Tintentod* aufgrund von Fenoglios Geschichten zu einer Art Robin-Hood-Figur geworden, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, die Welt vor dem Bösen zu beschützen. Nach vielen gefährlichen Abenteuern und diversen Änderungen der Geschichte durch Autoren und Vorleser wendet sich schließlich aber alles zum Guten. Am Ende der Erzählung entscheidet sich Meggies Familie, in der Tintenwelt zu bleiben, in der dann auch Meggies Bruder geboren wird.

Ich werde mich in dieser Arbeit allerdings auf den ersten Band beschränken, da hier die Spannung zwischen der als Realität empfundenen Welt und der Tintenwelt etabliert wird. Die Figuren entdecken ihre Macht, die Geschehnisse und deren Ablauf zu ändern. Besonders interessant und auch wichtig für den Ablauf der Handlung sind die Figur des Autors und die des Lesers. Die beiden Figuren sind allerdings in den beiden Fortsetzungen durchaus von Bedeutung, deshalb werde ich, wenn nötig, auf die anderen Bände verweisen.

Der Aspekt der Kinder- und Jugendliteratur, der für diese Arbeit relevant ist, ist der der intentionalen Kinder- und Jugendliteratur (Eckhardt 29), das heißt die Bücher, die bewusst für Kinder oder Jugendliche verfasst wurden. *Tintenherz*, im Gegensatz zu *Tintenblut* und *Tintentod*, ist hier klar zuzuordnen und als phantastisches Jugendbuch einer Sonderkategorie zugehörig. Helmut Müller erklärt das besondere Element einer phantastischen Kindergeschichte, dass diese „neben realistischen auch phantastische Elemente [enthält], die durch phantastische Welten,

Geschehnisse, Figuren oder Requisiten gekennzeichnet sind, wie sie den gegebenen Gesetzmäßigkeiten unserer Welt entgegenstehen und so in der realen Welt nicht vorkommen können“ (Müller 38). Merkmal phantastischer Literatur ist demnach das Auftreten nicht realer Begebenheiten und Umstände, die aus der Perspektive der Realität gesehen unmöglich und deshalb phantastisch sind. Einschränkend muss man jedoch sagen, dass dies nicht nur auf Kinder- und Jugendliteratur, sondern auf phantastische Literatur im Allgemeinen zutrifft. Die Basis, von der diese Definition ausgeht, ist jedoch immer die Realität des Autors und demnach auch die der Leser, oder einer Lebenswelt, die den Menschen des Kulturkreises vertraut ist. Gerhard Haas und Göte Klingberg stellen weiterhin fest, dass die Funktion phantastischer Literatur unter anderem eine „Erweiterung des Wirklichkeitsbegriffes“ beinhalten kann (Haas & Klingberg 282), was besonders durch das Auftreten phantastischer Elemente und der Existenz verschiedener Welten geschehen kann. Von den von Klingberg zusammengestellten und der Kinderliteratur eigenen Motiven treffen fünf aus neun Kriterien auf *Tintenherz* zu:

Kinder aus einer fremden Welt treten in der alltäglichen Welt auf; fremde Gesellschaften existieren in und neben der alltäglichen Welt [...]; Gestalten aus einer magischen oder mythischen Welt werden zu handelnden Figuren der alltäglichen Gegenwart; Personen aus der Alltagswelt werden in eine magisch-mythische Welt versetzt; Personen aus der Alltagswelt kommen auf magische Weise in andere Zeiten oder – auch reale – Räume. (Haas et. al. 270)

Schon in dieser Aufzählung von besonderen Elementen und Motiven der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur kann man erkennen, dass das Weltenwandern ein häufig erwähnter Aspekt ist. Es geht um fremde Gesellschaften oder Figuren, die in der als Realität wahrgenommenen Welt erscheinen, deren Ordnung durcheinander bringen und in Frage stellen.

Im Gegensatz zu der traditionellen Kinder- und Jugendliteratur, die „das Ich-Bewusstsein [der Leser] stärken und nicht in Frage stellen“ sollte (Gansel, „Phantastisches“ 79), brechen postmoderne, phantastische Texte, in denen sogenannte Metalepsen (Überschreitungen der Grenzen der Erzählebenen) verwendet werden, „aus diesem Schema aus, indem sie Kategorien wie Wahrheit, Wirklichkeit, Fiktion etc. im literarischen Text aushebeln“ (Klimek 137). In den 1980er Jahren, die vom Erfolg der *Unendlichen Geschichte* (1979) geprägt wurden, wird die Kinder- und Jugendliteratur wie folgt beschrieben:

Doch ist die Flucht in die Fantasy nur ein Aspekt der phantastischen Literatur, die gerade in der Gegenwart auch die Funktion der Aufklärung und Warnung übernimmt. Immer häufiger erscheinen Utopien, die statt einer idealen Zukunft drohende Katastrophen darstellen. Eine dritte Variante kinderliterarischer Phantastik greift wie die Fantasy auf alte Mythen und Märchen sowie auf das romantische Motiv des Doppellebens zurück, das durch seine kompensatorische Funktion ein Mittel tröstlicher Daseinserhellung wird. (Kirchhoff 357-58)

Tintenherz folgt demnach der Tradition der letzten oben geschilderten Variante und erweitert das Doppelleben auf ein Leben in einer anderen Welt. Während Bastian in der *Unendlichen Geschichte* (1979) noch in beiden Welten physisch erleben kann, müssen sich die Figuren in *Tintenherz* für eine entscheiden, da sie nur in einer existieren können (Heber 34). Das Motiv des Doppellebens verändert sich also, die Charaktere sind aber durchaus in der Lage, zwischen den Welten zu wechseln und „umzuziehen,“ wodurch nicht nur die „Realität“ in ihrer Lebenswelt, sondern auch die der jeweils anderen Welt verändert wird. Als Funktion dieses Phänomens führen Haas et. al. an: „Phantastische Literatur stellt eine Möglichkeit der Befreiung von den

Zwängen eines in Rationalität erstarrten Bewußtseins dar“ (281). Die Figuren entfliehen also ihrer Realität und erfahren die Kraft der Imagination.

Im Jahr 2003 sind weitere Bücher, die sich mit dem Thema Weltenwanderung auseinandersetzen, veröffentlicht worden: Wieland Freunds *Lisas Buch* und Roderick Townleys *Die wunderbare Welt der Sylvie*. Beide Werke sind eindeutig der Kinderliteratur zuzuordnen. Die Vermischung von textinterner Realität und Fiktion ist in diesen Werken ähnlich angelegt wie in *Tintenherz*, da Figuren in die Welt wandern, in der sie rezipiert werden, und somit das Verhältnis der Welten zueinander in Frage stellen. Im Unterschied zu *Tintenherz* werden in *Die wunderbare Welt der Sylvie* und *Lisas Buch* jedoch nur die Buch-im-Buch-Welten verändert, in der der Protagonisten ändert sich nur deren Leben, es gibt aber keinen weiteren Einfluss auf die Lebenswelt aller Figuren an sich. Die Hervorhebung und Wichtigkeit der Autorfigur ist allerdings besonders an *Tintenherz* und grenzt dieses Buch von anderen ab. Durch die Autorfigur wird nicht nur die Weltenwanderung ermöglicht und die Spannung zwischen textinterner Fiktion und Realität hinterfragt, sondern auch die Weltenunterscheidung im Allgemeinen sowie die Frage nach deren ontologischem Status.

Meine Forschungsproblematik beschäftigt sich demnach mit dem Verhältnis von Realität und Fiktion im Text und den Funktionen der Figuren Autor, Leser und Text sowohl in der im Buch beschriebenen Welt als auch in der Welt Funkes. Sowohl der Autor als auch der Leser³ – und das auf beiden Ebenen der Erzählung – haben einen großen Einfluss darauf, was geschieht und welche Konsequenzen Handlungen haben. Ich gehe von der Annahme aus (die durch diese Arbeit zu beweisen ist), dass Funkes *Tintenherz*, in der die beiden Welten sich gegenseitig beeinflussen und eine „Weltenwanderung“ möglich ist, die tradierte Unterscheidung zwischen

³ Die Begriffe Autor und Leser werden im Folgenden geschlechtsneutral verwendet. Dies beinhaltet keinerlei Wertung und wird zur Vereinfachung der Lesbarkeit des Texts genutzt.

Realität und Fiktion, Dichtung und Wahrheit hinterfragt und dadurch einen erkenntnistheoretischen Anspruch zum Wirklichkeitsverständnis in der Postmoderne erhebt. Die Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion wird in Frage gestellt, indem der Autor als Urheber der Tintenwelt mit den Figuren seiner Erzählung in seiner Welt in Kontakt treten und das ursprüngliche Werk auch nach der Veröffentlichung noch verändern kann. Es stellen sich also folgende Fragen: Welche Rückschlüsse lässt die Problematisierung des Bezugs zwischen Realität und Fiktion in *Tintenherz* auf unser Wirklichkeitsverständnis zu? In welchem Verhältnis stehen die Lebenswelt der Figuren und die Tintenwelt in *Tintenherz* zueinander? Welche Rolle spielt der Autor im Zusammenspiel dieser Welten und wie beeinflusst diese Figur das Verständnis von Realität und Fiktion? Welche Autorkonzeptionen stellt die Erzählung dar und wie stellt Cornelia Funke sich selbst als Autorin dar? Wie interagieren Autor und Leser miteinander?

1.1. Definitionen zentraler Begriffe

Realität ist kein eindeutiges Konzept, vor allem nicht in Abgrenzung zu der Art von Fiktion, die eine der Realität nahe Welt schildert. Realität als Konzept muss für diese Arbeit zunächst definiert und kategorisiert werden, sodass der Primärtext untersucht und eingeordnet werden kann. Im Zusammenhang damit muss auch der Begriff der Metalepse und das Konzept der Weltenwanderung erläutert werden.

Um die Realität der Lebenswelt Meggies untersuchen zu können, muss diese zunächst von der Realität der empirischen Autorin Funke abgegrenzt werden. Dazu eignet sich die „Possible-Worlds-Theory“ von Marie-Laure Ryan. Das zentrale Element dieser Theorie ist die tatsächliche Welt, in der wir leben, und die als Ausgangspunkt für fiktionale Welten

angenommen wird (446). Kriterien, nach denen eine fiktionale Welt in ihrer Nähe zur Realität beurteilt wird, umschließen unter anderen logische Regeln und das Prinzip der „non-contradiction“ (446). Die Möglichkeit der Existenz einer anderen Welt hängt aber auch von deren „physical laws and material causality“ ab (449), also ob Ereignisse in der tatsächlichen Welt physisch möglich wären oder nicht. Anhand dieser Kriterien kann nun bestimmt werden, ob die Welt möglich oder phantastisch ist. Der Text selbst stellt allerdings eine eigene tatsächliche Welt auf, die mit ihren eigenen Regeln, die nicht unbedingt denen der tatsächlichen Lebenswelt des Lesers oder Autors entsprechen müssen, den Horizont des Lesers beeinflusst (447).

Postmoderne Erzählungen, so führt Ryan weiter aus, hinterfragen die Welt und ihre Darstellung: „„What is a world?‘ ,What makes a world real?‘ ,Is there a difference in mode of existence between textual worlds and the world(s) I live in, or are all worlds created by language?‘“ (449). So ist es üblich, dass in mancher postmoderner Literatur mehrere als Realität wahrgenommene Welten nebeneinander existieren, Figuren von einer in eine andere Welt wandern, Grenzen verschwimmen oder die Schöpfer-Schöpfungs-Beziehung in Frage gestellt wird (449), demnach also phantastische Elemente in einer für den Leser real wirkenden Welt wie selbstverständlich erscheinen.

Nachdem der Begriff „Realität“ nun definiert ist, muss in Abgrenzung dazu auch das Konzept der Fiktionalität definiert werden, um den Unterschied hervorzuheben. „Fiktion“ an sich ist ein sehr umstrittener Begriff, der, je nach Perspektive, unterschiedlich definiert wird. Einige sind sich manche Definitionen darin, dass Fiktion im Gegensatz zu faktuellem Schreiben keinen Bezug zu „unserer Wirklichkeit“ hat (Schaeffer 98, Neumann & Nünning 24). Außerdem stellt Fiktion keinen Wahrheitsanspruch außerhalb ihrer erzählten Welt (Schaeffer 109). Wichtig ist bei Fiktion vor allem: „any fictional narrative carries with it ideas about the world that are not so

much *in the world to begin with as they are applied to it*“ (Abbott 154). Es ist also wichtig, Realität im Zusammenhang mit Fiktion zu sehen, vor allem dahingehend, dass die Auseinandersetzung mit fiktionalen Texten das Verständnis der Realität moderiert. Birgit Neumann und Ansgar Nünning stellen bezüglich des postmodernen Zeitalters fest, dass die Trennung von Fiktion und faktuellem Schreiben nun problematisch ist, da es viele Parallelen zwischen „real-world stories and fictional narratives“ gibt (21). Fiktion kann man dann nur noch an ihrem erfundenen und phantasievollen Erscheinen erkennen (22), beziehungsweise an den Merkmalen einer phantastischen Kinder- oder Jugendgeschichte, die in der Einleitung besprochen wurden.

Die beiden in *Tintenherz* beschriebenen Welten habe ich anhand von Gérard Genettes Terminologie benannt. Die Lebenswelt Meggies ist demnach die Intradiegese, die Tintenwelt eine Hypodiegese⁴ und dieser erzähltheoretisch damit untergeordnet. Die Welt der realen Autorin Funke wird als Extradiegese bezeichnet, da sie sich außerhalb der erzählten Welt befindet. Im folgenden Kapitel werde ich die beiden textinternen Welten näher untersuchen, wobei ich die nun eingeführte Terminologie verwenden werde.

Der Begriff der Metalepse, der von Genette als Teil der Erzähltheorie geprägt wurde, beschreibt das Konzept der Überschreitung von Grenzen verschiedener erzählter Welten oder deren Vermischung. Im *Dictionary of Narratology* findet sich folgende Definition: Eine Metalepse ist eine „intrusion into one diegesis of a being from another diegesis; the mingling of two distinct diegetic levels. Should an extradiegetic narrator suddenly enter the world of the situations and events recounted, for instance, a metalepsis obtains“ (Prince 50-51). Es geht also darum, dass Figuren aus einer erzählten Welt in eine andere gelangen, wodurch die erzählten

⁴ Hypodiegese ist nach Gerald Prince als „a narrative embedded within the diegetic or intradiegetic narrative“ definiert (20). Der Begriff der Metadiegese ist synonym zur Hypodiegese.

Welten verschwimmen. Die Weltenwanderung von Figuren in der Intradiegeese ist also nur ein Aspekt des Phänomens der Metalepse. Durch das Auftreten einer Metalepse in einer Erzählung wird jedoch die Grenze zwischen den Welten und damit auch wieder die Grenze zwischen Realität und Fiktion in Frage gestellt. Dass der intradiegetische Leser als Zuschauer einer hypodiegetischen Welt auch den extradiegetischen Leser widerspiegeln könnte, folgt aus der Verwendung von Metalepsen in Erzählungen. So stellt Jorge Luis Borges fest: „Solche Spiegelungen legen die Vermutung nahe, daß, sofern die Figuren einer Fiktion auch Leser und Zuschauer sein können, wir, ihre Leser und Zuschauer, fiktiv sein können“ („Befragungen“ 57). Durch diese Doppelung der Figuren und die besondere Darstellung der Geschehnisse wird das Verständnis von Realität und Fiktion in Frage gestellt. Dies soll in dieser Arbeit anhand mehrerer Aspekte verdeutlicht werden.

1.2. Methode

In einem ersten Schritt wurden zwei Begriffe definiert, die für das Verständnis der Forschungsliteratur und des Themenkomplexes von großer Wichtigkeit sind: Realität und Metalepse. Die bisher bestehende Literatur zu *Tintenherz* und den zu untersuchenden Themen stellt den Forschungszusammenhang dar, in den diese Arbeit eingeordnet werden kann. Anschließend soll das phantastische Element der Erzählung, das Motiv vom Buch-im-Buch, als Ausgangspunkt für das Geschehen in der intradiegetischen Welt erläutert werden, da dies die Voraussetzung dafür ist, einen Schreibprozess darstellen zu können. Um die Annäherung der beiden Welten untersuchen zu können, müssen die Welten zuerst getrennt voneinander analysiert werden. Die Tintenwelt kann nur in ihrer Repräsentation in Capricorns Dorf untersucht werden, die Bezüge und Unterschiede zur Lebenswelt Mos und Meggies werden aber auch hier deutlich.

Anhand der „Possible-Worlds-Theory“ soll Mos und Meggie Lebenswelt als der Realität nahe stehend klassifiziert werden, von der die Fiktion, also die Tintenwelt, abgehoben wird, um den Anspruch auf die Hinterfragung der Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion nachweisen zu können.

Die Ebenen der Erzählung werden mithilfe von Gérard Genettes Erzähltheorie dargestellt und eingeordnet. Sein Begriff der Metalepse, den Sonja Klimek weitergeführt hat, soll in Bezug auf die Weltenwanderungen angewendet werden. Autor, Leser und Charaktere aus der Hypodiegese können so miteinander in Kontakt treten und als Rollen dargestellt werden. Außerdem kann so die Macht der einzelnen Figuren demonstriert werden.

Eine besondere Rolle spielt dabei die Autorfigur. Um Fenoglio als Autor zu charakterisieren und in seiner Funktion zu untersuchen, sollen die unterschiedlichen Autorkonzepte, die durch die Figuren dargestellt werden, aus dem Text herausgearbeitet und ergänzend gegenüber gestellt werden. Fenoglios Selbstkonzept spielt hier eine wichtige Rolle, da er sich selbst als Autor, und damit auch als Autorität, positioniert. Seine Aussagen über seine eigene Autorschaft und wie ein Autor sein sollte, sollen zur Analyse herangezogen werden. Das Verhältnis von Autor und Text stellt den Aspekt der Macht in den Vordergrund, die Zusammenarbeit dieser Instanzen fungiert als Bedingung für das Geschehen.

Die Funktion des Lesers in der Geschichte – und hier im Besonderen die der intradiegetischen Leser, also Meggie und ihr Vater – soll mit der Rezeptionstheorie Wolfgang Iers untersucht werden. Auch Hannelore Links Ausführungen zur Rezeptionsästhetik sollen zu Hilfe genommen werden, um die Figuren in die Rollen Leser und Autor einzuordnen. Wolfgang Iers Theorie über das Lesen als Prozess (1975) betont das Zusammenspiel von Text und Leser. Der Text kann nur im Zusammenhang mit der Imagination des Lesers zu seiner vollen Entfaltung

kommen. Auch der Narratologe Patrick O'Neill spricht dem Leser eine wichtige Rolle zu, indem er sagt, dass der Leser das Narrativ annehmen oder ablehnen kann (15). Er zitiert Wolfgang Iser und beschreibt dessen Theorie, dass der Autor das Werk, der Leser jedoch den Text schaffe, wie folgt: „the author is allowed to fix the stars in their places, but the reader says what they mean“ (129).

In einem weiteren Schritt soll Funkes eigenes Autorkonzept untersucht werden. Ihr Verhältnis zum Text soll herausgearbeitet werden, um die Gegenüberstellung mit der intradiegetischen Welt möglich zu machen und die Autorfigur in ihrer Funktion darzustellen. Anhand von Interviews oder Kommentaren auf ihrer Homepage soll das von Funke dargestellte Autorkonzept und auch kurz ihre Kommunikation mit den Lesern analysiert werden.

Das Phänomen der Intertextualität, mit dem die Autorin bewusst ihre Leser lenkt und beeinflussen kann, soll im Zusammenhang mit der Funktion der Autorfigur erläutert werden. Dazu sollen die Zusammenhänge der verwendeten Zitate deutlich gemacht und in Verbindung mit Funkes *Tintenherz* gebracht werden. Die Spannung zwischen den genutzten Texten und der zwischen Realität und Fiktion sollen die Arbeit in die postmoderne Tradition einordnen und die Wahrnehmung von Realität und Fiktion darstellen.

Der Ansatz, den ich verwende, ist demnach ein struktureller. Ich werde das Autorkonzept anhand der im Text getroffenen Aussagen und ergänzend mit Stellungnahmen Funkes zu ihrem Werk und ihrer Funktion als Autorin aus den jeweiligen Texten erarbeiten, womit meine Analyse sich auf der Textebene befindet und nicht darüber hinausgeht. Mir ist wichtig, darzustellen, welche Position *Tintenherz* zu der Figur des Autors einnimmt und welches Konzept von intertextueller Realität und Fiktion vertreten wird.

1.3. Forschungsbericht

Zu *Tintenherz* wurde bisher wenig Forschungsliteratur veröffentlicht. Susanne Klimek und Anne Siebeck untersuchen *Tintenherz* im Zusammenhang mit Metalepse und dem Buch-im-Buch-Motiv. Saskia Heber setzt sich in ihrem Werk *Buch im Buch: Selbstreferenz, Intertextualität und Mythenadaption* mit eben diesen Themen auseinander. Margaret Hiley spricht in einem Aufsatz über die Veränderungen von Moralvorstellungen von der *Unendlichen Geschichte* zu *Tintenherz*. Angela Bury und Kristina Dronia beschäftigen sich mit dem Konzept der Phantasie in dem Roman. Aus Mangel an weiterer Forschungsliteratur habe ich Rezensionen in den Überblick mit einbezogen, da hier gute Gedankenanstöße formuliert werden, an die ich meine Analyse anknüpfen kann.

Das Motiv des Buchs-im-Buch ist in der Literatur häufig verwendet worden. Anne Siebeck hat das Motiv im Zusammenhang mit phantastischer Literatur in ihrer Magisterarbeit (2009) untersucht. Sie definiert das Buchmotiv „als ein fiktives Buch, dessen Inhalt von Bedeutung für die Handlung ist“ (Siebeck 18), schließt damit also alle intertextuellen Bezüge aus. In ihren Schlussfolgerungen stellt sie fest, dass sich das Motiv „aufgrund seines selbstreflexiven Potentials für postmodern geprägte Werke“ eignet (115), das Motiv aber nicht ausschließlich der Postmoderne zugeordnet werden kann (115). In ihrer Analyse untersucht sie Werke aus dem Zeitraum von über 30 Jahren. Sie beginnt mit einem Buch aus dem Jahr 1977 (*Das Sandbuch*, Jorge Luis Borges) und endet mit zwei englischsprachigen Büchern (*Das schwarze Buch der Geheimnisse*, F.E. Higgins, *Die Geheimnisse des Nicholas Flamel – Der unsterbliche Alchymist*, Michael Scott) aus dem Jahr 2008. Der Untersuchungszeitraum umfasst ihrer Meinung nach die wichtigsten Werke, die das Buch-im-Buch-Motiv beinhalten und die der Postmoderne zugeordnet werden können. Durch ihre unterschiedlichen Erscheinungsformen in den Werken

haben die Bücher im Buch verschiedene Funktionen, so bestehen sie zum Beispiel als Zauberbuch (20), Chronik (22) oder als „das ultimative Buch“ (21). Meistens fungieren sie als Zauberbücher, die den Sprung in die Anderswelt ermöglichen (105). Das Motiv eignet sich aber auch dazu, einen „Entwicklungsprozess“ zu beschreiben (108). Kritisiert wird jedoch häufig, dass die Flucht in ein Buch im Buch Kinder das Verhältnis von Realität und Fiktion vermischen lässt (108).

Wie oben schon erwähnt, ist besonders die *Unendliche Geschichte* (1979) von Michael Ende hier als Vorgänger für *Tintenherz* zu nennen, in der der Leser des Buchs im Buch die fiktionale Welt verändern kann. Im Unterschied zu *Tintenherz* kann der Protagonist Bastian zwar in die fiktionale Welt eintauchen, die Figuren aus dieser Welt können aber nicht in seine Welt gelangen. In Jostein Gaarders *Sofies Welt* (1991) beginnt die Geschichte auf der anderen Seite, nämlich im Buch selbst. Sofie findet im Laufe der Erzählung heraus, dass sie eine fiktionale Figur in einem Buch ist, und versucht, dieser Welt zu entkommen, indem sie sich mit einer anderen Figur aus dem Buch eine Strategie dazu überlegt. Ähnlich wie in *Tintenherz* werden die Welten von den Figuren als real empfunden, andererseits ist Sofies Welt aber klar der Fiktion zugeordnet, was für sie der Grund ist, ihr zu entfliehen. Die Darstellung der Autorfigur grenzt *Tintenherz* zusätzlich von den anderen beiden ab.

Das Buch-im-Buch-Motiv hat in *Tintenherz* nicht nur Auswirkungen für bestimmte Charaktere, sondern kann von allen gleich genutzt werden. Die einzige Bedingung ist jedoch, dass man einen Autor und einen Vorleser benötigt, da die hypodiegetische Welt nur aufgrund von Worten besteht (Siebeck 46) und nur diese beiden Figuren die Worte schaffen und umsetzen können. Der Text an sich besitzt auch eine wichtige Funktion: „Das Buch steht zunächst einmal für die Buchwelt, es wird als die Schwelle dazu gesehen. An zweiter Stelle wird dann das Nutzen

von *Tintenherz* als Übergang in eine andere Welt bedeutsam“ (48). Es ist also sowohl als Beschreibung der anderen Welt als auch als Schwelle in dieselbe zu sehen. Das Buch „*Tintenherz*“ kann auch innerhalb der Tintenwelt existieren, obwohl es von genau dieser Welt erzählt, der Autor hat aber keine so große Macht mehr darüber, wie er das in seiner eigenen Lebenswelt hatte (51), da gewünschte Änderungen nicht immer so eintreffen, wie es geplant war. Das Motiv fungiert aber auch als Charakterisierung der einzelnen Figuren, da sie in ihrem Verhältnis zu dem Buch und ihrem Umgang damit dargestellt sind (55).

Ein weiterer Aspekt in Besprechungen von *Tintenherz* ist das Verhältnis von textinterner Realität und Fiktion. Uwe Japp beschreibt in seiner Rezension in der *Neuen Rundschau* die Ebenen von der in der Erzählung beschriebenen Realität und Fiktion in einer fiktionalen Erzählung folgendermaßen:

Der Unterschied besteht lediglich darin, daß die erstere [die „Realität“] mit einem größeren Ausmaß an Vertrautheit operiert. An dieser Vertrautheit nimmt dann das eigentliche Buch teil. Das Verschachteln von Büchern in Büchern, die hermetische Geste par excellence, dient hier deutlich der angestrebten Verknüpfung noch der phantastischsten Bereiche der Literatur mit der erfahrbaren Wirklichkeit. Worum es geht, ist die Erhöhung einer Wahrscheinlichkeit des Unwahrscheinlichen mit literarischen Mitteln. (Japp 655)

Das Motiv dient also der Verknüpfung von „Realität“ und Fiktion und der Akzeptanz des Unwahrscheinlichen beim Leser. Ähnlich formuliert Siebeck das Verhältnis der beiden erzählten Ebenen in *Tintenherz*. „Primär- und Sekundärwelt sind klar getrennt, es gibt keine unterschiedlichen Zeitebenen und kein ‚Hereinziehen‘ des Lesers, also keine strukturell angelegte Illusion des Infragestellens der Leserebene“ (45). Sascha Löwenstein ist jedoch der

Ansicht, dass sich „Realität und Fiktion vermischen [...], sie werden eins“ (22), zumindest für den empirischen Leser von Funkes *Tintenherz*. Susan Juby schreibt in *The Globe and Mail*, dass die Charaktere in der fiktionalen Welt gute Bösewichte sind, in der Realität jedoch angsteinflößend wären (28). Juby trennt Realität und Fiktion ganz klar voneinander ab, die Charaktere sollen in der Welt bleiben, die für sie bestimmt ist. Ähnlich sieht dies Anne Johnstone in ihrer Rezension, wenn sie schreibt, dass das Gute an einem spannenden Buch sei, dass man es schließen könne (12). *Tintenherz* sei hier aber besonders, weil hier die unheimliche Welt eben nicht zwischen den Buchdeckeln bleibe (12). Diana Jones ist der Ansicht, dass „pointed contrasts between reality and fiction“ die Erzählung füllen (33). So sei zum Beispiel Farid in der italienischen Welt lieber zu Hause als in seinem vorigen Leben (33). Sabine Kunckel in ihrer Rezension auf *Welt-Online* hingegen stellt die Trennung von Realität und Fiktion als kaum existent dar: „Cornelia Funke [spielt] subtil mit Realität“ und erfinde keine völlig eigenständige Realität wie J.K. Rowling (Kunckel). Saskia Heber spricht von einer „eigene[n] Welt“ hinter jedem Buch (35), die vom Text impliziert wird. Dass Erzählungen in Büchern auf der Realität von Autor und Leser basieren, hat auch Margaret Hiley festgestellt. Daraus folgert sie, dass Bücher nicht getrennt vom realen Leben existierten und die Figuren die Grenzen zwischen Buch und der der Realität nachempfundenen Welt einfach überschreiten könnten (124). Dies ist nicht nur der Fall für *Tintenherz*, auch aus anderen Büchern können Figuren heraus- oder in andere Bücher hineingelesen werden (Siebeck 56). Robert Dunbar in *The Independent* sieht die Begriffe „fact“ und „fiction“ als überflüssig an, da die Welten verschwimmen (59), und auch Angelika Bury stellt fest, dass die Tintenwelt als „eigene Wirklichkeit [existiert] und eigene Autorität [besitzt]“ (209). Außerdem ist „ein bestimmtes Buch der Auslöser für ein phantastisches Geschehen“ (208). Obwohl Siebeck einer Meinung mit Bury ist, dass ein Buch

phantastische Ereignisse auslöst, stellt sie zusätzlich fest, dass das Buch alleine in *Tintenherz* nicht reicht, sondern dass es bei hier eines „magischen Vorleser[s]“ (48) bedarf, „um den Transfer [zwischen den beiden Welten] zu ermöglichen“ (49).

Die Weltenwanderung ist ein übliches Mittel, um die Spannung zwischen zwei erzählten Welten zu überbrücken. Sonja Klimek beschreibt die „narrative Metalepse“ als Einmischung des Erzählers „in die Welt seiner Erzählung“ (21). Selten wird das Phänomen der Weltenwanderung oder Grenzüberschreitung als unpassend empfunden, es ist eher selbstverständlicher Teil wunderbarer Texte (23), die Grenzüberschreitung kann aber nur innerhalb der Fiktion stattfinden (71).

Dass Figuren von einer Welt in eine andere übertreten können, ist in der Erzählung gar nicht das Erstaunliche. Das Phänomen als solches stellen die Figuren kaum in Frage, es geht eher um die Folgen der Weltenwanderung, nämlich „die Gedankengänge, die dadurch ausgelöst werden“ (Osberghaus 34), und die Möglichkeiten, die dadurch entstehen. Meggies Mutter kann so zurückgeholt und Staubfinger zurückgebracht werden, was nur durch das Talent Meggies und ihres Vaters (und anderer „magischer Vorleser“) ermöglicht wird.

Die Grenzen zwischen textinterner Realität und Fiktion werden in *Tintenherz* durch lautes Vorlesen überschritten, sodass Autor, Leser und Text eine konstituierende Kraft besitzen. Viele Rezensionen setzen sich mit dem Thema der Macht über eine Erzählung oder Geschichte auseinander. Johnstone spricht die Macht der Erzählung an: „*Inkheart* is a clever book about the power of a good story,“ „a book about the great influence books have over their readers“ (12). Es stellt sich also die Frage: „Wer hat Macht über den Verlauf einer Geschichte, die Entwicklung eines Charakters?“ (Osberghaus 34). Auch Bury fragt: „[W]elche Macht [ist] größer und einflussreicher [...]: Die Begabung des Vorlesers an sich oder die schicksalsbeeinflussende

Macht der anderen Realität“ (209), also das Buch beziehungsweise der Text? Siebeck formuliert es als die „Macht der Worte,“ die die Tintenwelt verändern kann (50). Die Macht der Autoren selbst wird allerdings auch thematisiert. Cornelia Funke beschreibt ihre Rolle als Autorin folgendermaßen: „Und etwa ab Seite 100 tun, wenn ich einmal mit dem Schreiben begonnen habe, alle, was sie wollen“ (Philipp). Andererseits hat Fenoglio als intradiegetischer Autor von „Tintenherz“ die Macht, die Geschichte zu verändern (Dronia 319), wird gleichzeitig aber auch Opfer der Macht des Talents von Meggie und ihrem Vater (Bury 209). Deshalb stellt sich auch Siebeck die Frage, „ob ein Verfasser wirklich Herr über seine Geschichte ist“ (54). Meggie auf der anderen Seite hat mit ihrem Talent, Figuren aus Büchern hervor zu lesen, ebenso „überraschende Möglichkeiten, die Realität zu verändern“ (Huber), sie hat aber auch Angst vor dieser Macht (Osberghaus 34). Der Leser fungiert als Mitgestalter der Geschehnisse, er ist „Mitschöpfer einer einzigartigen Welt“ (Löwenstein 17), indem er mit seiner Stimme die Welt aus dem Buch in seine eigene Welt hineinträgt (19).

Besonders wichtig ist in *Tintenherz* die Darstellung der Welten im Zusammenhang mit der Autorfigur. Durch das Eintreten des intradiegetischen Autors in seine eigens kreierte Welt kann dessen „artifizielle Beschaffenheit bewusst gemacht werden“ (Siebeck 53). Von der Metaebene aus gesehen kann der Leser von *Tintenherz* die „Gestaltung verschiedener Charaktere“ und den ganzen Schreibprozess inklusive unterschiedlicher Motivationen beobachten und nachvollziehen (53). Der Leser spielt hier auch eine wichtige Rolle, da er in dem Buch gespiegelt wird: „Der Leser macht die merkwürdige Erfahrung, daß seine lesende Tätigkeit im Buch verdoppelt wird. Das Buch wird auf komplexe Weise zum Spiegel, nicht der Welt, sondern des Lesers selbst“ (Japp 658). Laut Benno Pludra muss der Leser „zum Partner des Autors werden, denn ein Buch lebt immer nur zwischen zweien: dem Autor und dem

Leser“ (Gansel, „Buch“ 236), in *Tintenherz* können diese beiden Figuren jedoch auch anderen das Buch zugänglich machen, indem sie den Charakter aus dem Buch heraus oder in das Buch hinein lesen.

Dass in der postmodernen Tradition der Autor tot ist, hat Roland Barthes schon 1968 behauptet („Der Tod des Autors“). Ihm geht es hauptsächlich um die Interpretation von Texten, die sich nicht an der Biografie des Autors orientieren sollten, sondern die Texte als Ansammlung von Zitaten verstehen sollen, die im Leser – und nicht im Autor – zusammentreffen (192). Barthes spricht also dem Autor jeglichen Einfluss seiner Person auf sein Werk ab und stellt stattdessen den Leser in den Vordergrund. Die Position, die dieser gegenübersteht, sieht den Autor als textkonstituierende Instanz, da „durch den Autor als Produzent eines Texts immer nur ein ganz bestimmter Ausschnitt möglicher Anordnungen von Textelementen ausgewählt wird, die eben nur genau ihm zugeschrieben werden müssen“ (Lauer 163). Der Autor beeinflusst also das Verständnis, welches die Leser von einem Text haben, zumindest bis zu einem gewissen Grad.

In meiner Arbeit soll nun das Buch-im-Buch-Motiv, das in *Tintenherz* weiter geführt wurde als in vorherigen Werken, untersucht werden. Im Zusammenhang damit soll das Verhältnis der Wirklichkeiten und deren Autoritäten, die Macht der Figuren, die Erzählung zu verändern und das Phänomen der Weltenwanderung analysiert werden. Besonders die Figur des Autors und dessen Funktion sollen im Vordergrund stehen, da der Text ihm eine wichtige Rolle einräumt. Auch die Rolle des Lesers und des Texts selbst sollen hier mit einbezogen werden, um die Triade Autor-Text-Leser zu vervollständigen und Zusammenhänge nicht außer Acht zu lassen.

2. Spannung zwischen Realität und Fiktion

Die Spannung zwischen den beiden dargestellten Welten ist besonders wichtig für die Handlung der Erzählung. Ohne die Existenz zweier Welten und die Möglichkeit, diese mit Hilfe des intradiegetischen Buchs überschreiten zu können, könnten die phantastischen Elemente der Geschichte nicht mit dem Verhältnis der beiden Welten spielen und damit die Grenze und Trennung in Frage stellen.

Das Vorhandensein zweier verschiedener Welten durch das Buch-im-Buch-Motiv ermöglicht auch die Darstellung des Schreibprozesses des Autors. Der Leser des empirischen Buchs *Tintenherz* kann dem Autor in seinem Schaffen über die Schulter schauen, und der empirische Autor kann mit der Autorfigur und dessen Darstellung und Macht spielen. In diesem Kapitel soll deshalb zunächst das Buch-im-Buch-Motiv in *Tintenherz* in seiner Verwendung und mit seinen Konsequenzen dargestellt werden, anschließend sollen die beiden beschriebenen Welten, nämlich Meggies und Mos Lebenswelt und die Tintenwelt, die in „Tintenherz“ beschrieben wird, genauer analysiert werden. Das Phänomen der Weltenwanderung soll im Zusammenhang mit dem Text und dem Leser, den Grenzen der beiden Welten und den Voraussetzungen, die notwendig sind, um eine Grenzüberschreitung möglich werden zu lassen, in einem weiteren Schritt analysiert werden.

2.1. Das Buch-im-Buch-Motiv

Das Buch-im-Buch-Motiv wird in *Tintenherz* ganz am Anfang eingeführt. Schon im ersten Kapitel wird es erwähnt, als Staubfinger, einer der aus dem Buch hervor gelesenen Charaktere, bei Mo und Meggie zu Hause erscheint und das Buch haben möchte, um selbst wieder in seine Welt gelangen zu können. Da das Gespräch aus Meggies Lauscherposition

dargestellt wird, ist jedoch nur im Nachhinein klar, dass sie hier von dem Buch sprechen, das Capricorn haben möchte (Funke, *Tintenherz* 17).⁵ Von Beginn an ist somit die Bedeutung dieses Buchs für die Handlung außer Frage, die handelnden Figuren denken kaum über etwas anderes nach als das Buch. Das Werk ist zentral für den Handlungsverlauf des Romans und alles Handeln der Figuren richtet sich nach dem Buch, wird von ihm motiviert oder ausgelöst. Im Laufe der Handlung wird die Bedeutung des Buchs dann erklärt und in Zusammenhang mit den Geschehnissen gebracht. Als Meggie zum Beispiel nachfragt, was Capricorn von Mo möchte, sagt er nur, dass dieser das Buch möchte, er aber den Grund dafür nicht erklären könne (38). Später erzählt er ihr dann die Geschichte, wie ihre Mutter in dem Buch verschwunden ist und im Austausch Capricorn, Basta und Staubfinger herausgekommen sind (151-68). Um am Ende ihr Leben retten und Capricorn vernichten zu können, ist das Buch, beziehungsweise dessen Erweiterung und Umschreibung durch Fenoglio, von zentraler Wichtigkeit, da das Buch im Zusammenspiel mit dem Vorleser über Leben und Tod entscheidet.

Auffällig ist vor allem, dass sowohl das empirische Buch als auch das Buch in der intradiegetischen Welt den Titel „Tintenherz“ trägt. Dass die beiden Bücher mit dem Titel „Tintenherz“ jedoch nicht den gleichen Inhalt haben, wird erst relativ spät in der Erzählung erwähnt, nämlich nachdem Mo von Basta aus Elinors Haus entführt wurde und Meggie von Elinor erfährt, dass er das falsche Buch, also nicht „Tintenherz,“ mitgenommen hat (95). Elinor zeigt ihr das Buch und erklärt, dass Mo das Buch so geschickt neu gebunden hat, dass man den Titel nicht mehr sehen kann (97). Während der extradiegetische Leser das rot-grüne Buch in den Händen hält, in dem das Geschehen rund um das intradiegetische Buch beschrieben wird, stellt „Tintenherz“ die Tintenwelt dar, in der Capricorn, Basta und Staubfinger zu Hause waren und in der es Elfen, Kobolde und andere phantastische Wesen gibt. Auch der Autor dieses Buchs ist

⁵ Im Folgenden wird Cornelia Funkes *Tintenherz* mit *TH*, *Tintenblut* mit *TB* und *Tintentod* mit *TT* abgekürzt.

bekannt: Fenoglio. „Tintenherz“ ist also als Fiktion deklariert, Fenoglio hat sich Geschehnisse und Figuren ausgedacht (538). Der Titel dieses Buchs ist aus dem Charakter der Hauptfigur, Capricorn, entstanden: „Es heißt *Tintenherz*, weil es von jemandem handelt, dessen Herz schwarz vor Bosheit ist“ (359). Analog ist das empirische Buch nach dem Hauptgegenstand der Erzählung, nämlich dem Buch „Tintenherz“ benannt.

Diverse andere Angaben zum Aussehen von „Tintenherz“ und zu seinem Alter werden gemacht, als Meggie es zum ersten Mal sieht. Das Aussehen des empirischen *Tintenherz* ist dem des intradiegetischen nachempfunden, grüner Einband, rotes Lesebändchen (zumindest in der gebundenen Ausgabe) (58), sodass die Ähnlichkeit auch durch das Äußerliche herausgestellt wird. Das intradiegetische Buch hat jedoch im Original ein Bild auf dem Umschlag, das ein schwarzes Herz umgeben von roten Flammen zeigt. Im Hintergrund sieht man eine Landschaft, die der ähnlich sieht, die Capricorns Dorf in Mos Lebenswelt umgibt (468). „Tintenherz“ ist vor 38 Jahren erschienen (97) und wurde seitdem in mehrere Sprachen übersetzt (179). Capricorn hat fast alle Exemplare zerstört, nicht einmal der Autor besitzt noch eine Ausgabe (276). Trotz der Veränderungen der Geschichte von „Tintenherz“ bleibt die im intradiegetischen Buch erzählte Geschichte die gleiche und ändert sich nicht: „Jeder, der die Geschichte liest, wird ihn [Staubfinger] sehen, sogar seine Stimme kann man hören und wie er lacht und Feuer spuckt“ (535). Die Geschehnisse in der jeweiligen an sich Welt mögen sich weiterentwickeln, aber etwas, das einmal aufgeschrieben wurde, bleibt in diesem Zustand und ist auch nach langer Zeit noch zugänglich. So stellt Mo fest: „glaub mir, ich habe es oft genug gelesen, seit sie herausgekommen sind. Die Geschichte handelt noch immer von ihnen – von Staubfinger, Basta und Capricorn. Heißt das nicht, es ist alles so geblieben, wie es war?“ (163). Die erzählte Welt in „Tintenherz“ ändert sich zwar durch das Fehlen der Figuren in der Tintenwelt, das Buch erzählt

jedoch immer noch die gleiche Geschichte, ungeachtet der Tatsache, dass die Figuren sich nicht mehr in dieser Welt befinden. Doch nicht nur die Welt in „Tintenherz“ wird verändert, auch die Lebenswelt Meggies ändert sich durch das Erscheinen der Figuren aus der Tintenwelt. Es sind also die beiden erzählten Welten in *Tintenherz* von der Weltenwanderung der Figuren (sowohl intra- als auch hypodiegetische) betroffen und beide Welten ändern sich dadurch. Dass sich sowohl die vom Leser als Fiktion und die als Realität wahrgenommene Welt ändert, zeigt die Macht der Worte und lässt die Grenzen zwischen Fiktion und textinterner Realität verschwimmen.

Die Welt, die der Autor schafft, ist mehr als das, was in „Tintenherz“ erzählt wird, da sie weit darüber hinaus geht. Das Buch „Tintenherz“ kann nur einen Ausschnitt aus dieser erzählten Welt darstellen, eine erzählte Handlung, die abhängig von der Kreation dieser erzählten Welt ist. Andersherum entsteht die erzählte Welt aber auch nur durch die Kreation der erzählten Handlung. Nachdem die Handlung jedoch erzählt ist, existiert die erzählte Welt unabhängig vom Text. Der Autor ist hier Initiator dieser erzählten Handlung und auch der Welt, die sich später jedoch von ihm entfernt und ein Eigenleben besitzt.

„Tintenherz“ wird als „Zauberbuch“ (Siebeck 20) beschrieben, da es die Schwelle zur anderen Welt darstellt. Es muss aber auch erwähnt werden, dass in Funks *Tintenherz* alle Bücher potentiell als Zauberbücher fungieren können, da sie nur einen guten Vorleser benötigen, um die Erzählung lebendig werden zu lassen. So liest Mo aus *1001 Nacht* und *Die Schatzinsel* und Farid und eine Menge Geld erscheinen in Capricorns Dorf (*TH* 199, 194).

Die Wichtigkeit und große Bedeutung von „Tintenherz“ wird durch die Bindung der Charaktere zum Buch dargestellt (vgl. auch Siebeck 55). Alle handelnden Figuren sind auf unterschiedliche Art an das Buch und seinen Inhalt gebunden, die Figuren aus der Tintenwelt, da

es ihr Leben ist, die Figuren aus der intradiegetischen Welt, weil sie aufgrund phantastischer Geschehnisse mit dem Buch verbunden sind. Im Folgenden sollen die Figuren jeweils kurz in ihrer Verbindung zum Buch dargestellt werden.

Mo möchte das Buch behalten, weil er hofft, irgendwann seine Frau wieder daraus hervorlesen zu können. Auch wenn es nach vielen erfolglosen Versuchen noch nicht geklappt hat (*TH* 158), ist das Buch das letzte, was er noch von ihr besitzt (160). Das Buch ist für ihn „sehr wertvoll“ (56). Meggie würde er gerne vor dem Buch schützen, er sagt: „Bitte, Meggie, vergiss dieses Buch! [...] Es bringt Unglück“ (58).

Meggie hat hauptsächlich Angst vor dem Buch (103), weil es bedeutet, dass Mo und sie nicht mehr sicher sind und sich mit den Geschöpfen aus der Tintenwelt auseinandersetzen müssen. Gleichzeitig ist sie aber auch fasziniert von der Welt, ihren Geheimnissen und den fremdartigen Wesen. Vor allem, als sie erfährt, dass ihre Mutter darin lebt, möchte sie gerne mehr wissen (162). Außerdem hat sich Mos Hoffnung, ihre Mutter mithilfe des Buchs wiederzusehen, auf sie übertragen.

Elinor, Meggies Großtante, zu der Mo und Meggie vor Staubfinger und Capricorn fliehen, schätzt das Buch hauptsächlich wegen seines antiquarischen Werts und seiner Seltenheit. Ihre Bibliothek ist sehr gut ausgestattet, das Buch würde noch fehlen, um ihre Sammlung ein wenig wertvoller zu machen, „schließlich soll es nicht nur ein seltenes, sondern auch ein gutes Buch sein“ (99). Elinors Faszination für das Mittelalter und seine Burgen (124) trägt sicher nicht unwesentlich dazu bei, dass sie die Welt, die in „Tintenherz“ beschrieben ist, mag.

Staubfinger will das Buch für sich selbst haben, da er es als Chance sieht, zu seiner Familie in die Tintenwelt zurückzukehren. Um diesen Wunsch zu erfüllen, würde er alles tun, begibt sich demnach auch in Capricorns Hände, da sich das Buch in dessen Besitz befindet. Er ist

der einzige Charakter, der von Anfang an von seiner eigenen Fiktionalität weiß und Fenoglio als den Autor seiner Geschichte kennenlernt (292). Er glaubt daran, dass verschiedene Geschichten, also verschiedene Fiktionen, nebeneinander existieren. Er sagt zum Beispiel zu Elinor: „Sie scheinen ganz offensichtlich in der falschen Geschichte geboren worden zu sein“ (124), weil sie lieber „vor ein paar hundert Jahren“ gelebt hätte (123). Er nimmt Realität und Fiktion also nicht als Gegensatz wahr, es gibt nur fiktionale, oder auch nur reale, Welten, die aber alle parallel zueinander existieren. Durch diese Einstellung wird die Grenze zwischen Realität und Fiktion also auf der Figurenebene verwischt.

Fenoglio hat „Tintenherz“ geschrieben und kann durch das Ergänzen neuer Teile die erzählte Welt und auch seine eigene Lebenswelt verändern. Dazu braucht er das Original nicht unbedingt, da sich das physische Buch und die darin beschriebene Geschichte nicht ändern. Was sich durch das Ergänzen von Seiten ändert, ist die Handlung der Geschichte, wie sie nach dem Ausschnitt, der im Buch beschrieben wurde, fortläuft. Der Autor ist in seiner Rolle als Erfinder dem Buch sowieso anders verbunden als die anderen Figuren. Er betrachtet die Geschichte als sein Eigentum, da er sie sich ausgedacht hat (537), Capricorn beansprucht aber den Besitz der Geschichte für sich, da es ja um ihn geht (359).

Capricorn möchte alle Exemplare von „Tintenherz“ verbrennen, da er die Welt, in der er jetzt lebt, viel lieber mag als die, aus der er gekommen ist. Um jede Möglichkeit auszuschließen, wieder zurückkehren zu müssen, hat er seine Männer damit beauftragt, jedes einzelne Buch auf der ganzen Welt zu finden, damit er es vernichten kann. Er fühlt sich in der Lebenswelt von Mo wesentlich wohler (180), weil es „unendlich viele Seiten“ gibt, denen er seinen Stempel aufdrücken möchte (186). Für ihn ist die Unterscheidung zwischen Realität oder Fiktion irrelevant, da er in jeder Welt seine Ziele durchsetzen will (186).

Durch die verschiedenen Verhältnisse, die die Figuren zu dem Buch haben, werden auch die beiden Welten, in denen die Figuren zu Hause sind, dargestellt und bewertet. Staubfinger und Capricorn haben sehr gegensätzliche Meinungen über die Tintenwelt, während die meisten Figuren aus Meggies Lebenswelt das Buch hauptsächlich seiner Abenteuer wegen schätzen, die das Buch in ihre Lebenswelt bringt, beziehungsweise um Meggies Mutter aus der Tintenwelt in ihre eigene zurückzubringen.

Durch das Buch-im-Buch-Motiv werden die Figuren somit in Beziehungen zueinander gesetzt, aber auch die beiden Welten etabliert, die in der Erzählung eine Rolle spielen. Das Buch fungiert also nicht nur als Schwelle in die hypodiegetische Welt, sondern auch wieder aus ihr heraus, obwohl einschränkend gesagt werden muss, dass der Text allgemein eine Rolle spielt, da der Autor auch Stellen hinzufügen kann, die die Weltenwanderung möglich machen und die nicht notwendigerweise schon im Original vorhanden sein mussten. Auf das Verhältnis zwischen Autor und Text gehe ich im nächsten Kapitel näher ein.

2.2. „Realität“ und Tintenwelt

Im Folgenden sollen die beiden dargestellten Welten analysiert werden, um eine Aussage über deren Verhältnis zueinander treffen zu können. Mos und Meggies Lebenswelt soll in Gegenüberstellung mit Capricorns Dorf und so der Tintenwelt erläutert werden. Erstere ist die Welt von Funks *Tintenherz*. Die Tintenwelt ist die Welt, die durch das Buch im Buch, Fenoglios „Tintenherz“, beschrieben wird. Obwohl die Hierarchie der erzählten Welten erzähltheoretisch eindeutig ist (Funks Welt als intradiegetische, die Tintenwelt als hypodiegetisch), existieren die Welten in Funks Text eher gleichberechtigt nebeneinander. Der Fiktionsstatus der letzteren wird aber trotz allem nicht in Frage gestellt. Im Folgenden sollen die

beiden Welten nun näher beschrieben werden und Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausgearbeitet werden, um das Verhältnis der erzählten Welten zueinander deutlich zu machen.

Die Lebenswelt, in der sich Mo und Meggie bewegen, ist anhand der Kriterien von Ryans „Possible-Worlds-Theory“ als der Realität nahe einzustufen. Dem Leser erscheint sie als logisch und ohne Widersprüche aufgebaut. Sie leben in einem Haus, Meggie geht zur Schule, Mo hat einen Beruf und übt diesen meist zu Hause aus. Die Erzählung in *Tintenherz* ist größtenteils an Schauplätze in Italien (Ligurien) gebunden (TH 114), das Leben scheint bis zu Beginn der Erzählung unspektakulär und gewöhnlich abzulaufen. Abläufe und Regeln erscheinen dem Leser vertraut, weil sie nach einem sehr ähnlichen Prinzip funktionieren wie in der Lebenswelt des Lesers. Erst im Laufe des Geschehens wird dem Leser bewusst, dass außergewöhnliche Dinge geschehen sind und auch wieder geschehen werden, da sich die Figuren aus der Tintenwelt noch immer in Mos und Meggies Lebenswelt befinden und noch mehr Figuren aus Büchern hervor gelesen werden. Die erste Brechung in dieser Welt erfolgt jedoch, zumindest in Meggies Bewusstsein, als Staubfinger vor ihrer Tür steht. Mo ist dem Phantastischen, Unlogischen, Widersprüchlichen schon neun Jahre zuvor begegnet. Das Element, das die diegetische Welt in die Nähe der Phantastik rückt, ist das Talent der in dieser Welt lebenden Figuren, andere Figuren aus Büchern hervor zu lesen, da dies physisch in der Realität nicht möglich ist und der Regel widerspricht, die Realität und Fiktion trennt. Das Phantastische ist also, wenn auch subtiler, in der der Lebenswelt des Funke-Lesers nachempfundenen Welt vorhanden, es tritt aber später zutage.

Die Tintenwelt kann in *Tintenherz* nur durch ihre Repräsentation in Capricorns Dorf untersucht werden, da die Figuren der Diegese erst in den Folgebänden tatsächlich in die

hypodiegetische Tintenwelt gelangen. Fenoglio, der Autor selbst, erzählt Meggie von der Welt, als sie in Capricorns Dorf ankommen:

Weißt du, dass dieser Ort einem der Schauplätze, die ich für *Tintenherz* erfunden habe, durchaus ähnlich sieht? Nun gut, es gibt keine Burg, aber die Landschaft ringsum ist annähernd die gleiche, und das Alter des Dorfes dürfte auch fast hinkommen. Und weißt du, dass *Tintenherz* in einer Welt spielt, die unserem Mittelalter nicht ganz unähnlich ist? Gut, ich habe natürlich einiges hinzugefügt, die Feen und Riesen zum Beispiel, und einiges habe ich weggelassen, aber... .

(340)

Fenoglio hat also eine Welt erschaffen, die seiner tatsächlichen Welt nicht völlig fremd ist, da sie auf dem Mittelalter, welches natürlich aber auch ein fiktionales ist, basiert. Der Leser kann sich hier direkt angesprochen fühlen, wenn Fenoglio „unser[] Mittelalter“ sagt. Diese Doppelung lässt die Lebenswelt von Meggie der des Lesers noch näher erscheinen, sodass die Welt, in der Meggie lebt, als Realität wahrgenommen wird. Phantastisch sind in Fenoglios Variante vom Mittelalter die Wesen, die in keiner den Figuren bekannten Lebenswelt vorhanden sind, wie zum Beispiel Feen, Kobolde, Riesen oder Glasmänner, die von Mo unter dem Begriff „seltsamste[] Wesen“ zusammengefasst werden (152). Die Welt wird allerdings auch als „finster“ (153) und „böse“ (163) beschrieben, „es passieren viele schlimme Dinge in diesem Buch“ (163). Da diese Welt aber auf der des Mittelalters aus der tatsächlichen Welt aufgebaut ist, beziehungsweise der Leser diese Verbindung sofort herstellt, ist die Nähe zur tatsächlichen Welt (beabsichtigt) weiterhin vorhanden, auch wenn das Mittelalter in *Tintenherz* und „Tintenherz“ natürlich eine von einem Autor geschaffene Fiktion ist. Ryan stellt diesbezüglich auch fest, dass Fiktion sowohl Fakten als auch erfundene Umstände beinhaltet (448), sodass in fiktionalen Texten

textinterne Realität und Erfindung, also Fiktion, vermischt werden. Die Nähe und Ähnlichkeit zur Lebenswelt des extradiegetischen Lesers ist demnach dadurch gegeben, dass die tatsächliche Welt als Grundlage für die Kreation einer fiktionalen genutzt wurde. Ryan nutzt Kendall Waltons „principle of mutual belief,“ um zu erklären, dass „when readers construct fictional worlds, they fill in the gaps in the text by assuming the similarity of the fictional world to their own experiential reality“ (Ryan 447). Der Autor muss also nicht unbedingt jede Kleinigkeit darstellen, da der Leser vieles als selbstverständlich annimmt, da er von seiner eigenen Realität ausgeht und die Leerstellen ergänzt.

Ein weiteres Mittel, um die Grenzen zwischen Meggies Lebenswelt und der des extradiegetischen Lesers verwischen zu lassen, ist die Namensgebung. In der *Tintenherz*-Welt sind die Namen englisch (Meggie, Mortimer, Elinor), italienisch (Fenoglio) oder griechisch (Theresa), der Leser kann sich diese Namen aber durchaus in seiner Welt vorstellen, auch wenn sie für einen deutschen Leser fremd klingen, da es größtenteils englische Namen sind. Namen wie Staubfinger, Capricorn, Basta oder Flachnase hingegen beschreiben die Personen eher als dass sie sie benennen. Flachnase hat eine flache Nase, weil Darius ihn so herausgelesen hat (*TH* 185), und wird wohl auch deshalb so genannt. Capricorn hat sich selbst nach dem Sternzeichen benannt, in dem er geboren wurde (363), „der Unnahbare, der Unergründliche, der Unersättliche, der gern Gott spielt oder den Teufel“ (363). Durch die Namensgebung wird die Lebenswelt von Mo der Lebenswelt des Lesers näher und die Tintenwelt weiter weg gerückt. Interessant ist hier, dass Mo, sobald er sich in Capricorns Kreisen und zwischen den Figuren der Tintenwelt aufhält, Zaubertzunge genannt wird (vgl. z.B. 13, 165), sich also auch sein Status zu verändern scheint. Der Name aus seiner Welt benennt ihn nur, beschreibt aber nicht seine Tätigkeit, nämlich das magische Vorlesen oder seinen Beruf als Buchbinder. Auch Fenoglio wird in Anwesenheit der

Figuren aus der Tintenwelt „Schreiberling“ (289, 341), später auch „Tintenweber“ (TB 154) genannt, also durch seinen Beruf beschrieben. Durch diese doppelte Namensgebung werden die Grenzen zwischen den Welten unklar, da Namen auch Zugehörigkeiten bedeuten. Die Grenze zwischen den Welten bleibt bestehen, Figuren passen sich jedoch der jeweiligen Welt an oder werden von den „Einheimischen“ in das vorhandene System eingliedert, zumindest wenn sie eine entsprechende Funktion haben, nach der man die Figuren benennen kann.

Im Gegensatz zu Mos und Meggies Welt, in der viele verschiedene Sprachen gesprochen werden, gibt es in der Tintenwelt nur eine. Capricorn spricht über die Schwierigkeiten bei der Suche nach allen „Tintenherz“-Exemplaren: „Dass die Geschichte in mehreren Sprachen niedergeschrieben wurde, hat die Suche noch zusätzlich erschwert – eine sehr unnütze Eigenart dieser Welt, all diese verschiedenen Sprachen. Das war in unserer Welt einfacher“ (179). In der Tintenwelt gibt es demnach nur eine Sprache, die von allen dort lebenden Figuren gesprochen wird. Die Figuren, die in Mos und Meggies Lebenswelt kommen, sprechen allerdings immer die Sprache der Figuren dort. Meggie ist anfangs verwundert, dass Farid ihre Sprache spricht, denkt sich dann aber: „Warum auch nicht? Seine Geschichte erzählte man in allen Sprachen der Welt“ (216).

Die beiden Welten vermischen sich also nur insofern (vgl. Löwenstein 22), dass Figuren von einer in die andere Welt kommen und dort leben, die Grenzen bleiben aber trotzdem bestehen. Genauso, wie sich die erzählten Welten in den Büchern nicht verändern, verändern sich auch die Figuren selbst nicht (außer dass sie sich den neuen Gegebenheiten anpassen). Die Welten existieren nebeneinander und gehen nicht ineinander über, auch die Weltenwanderung an sich ist nicht einfach zu ermöglichen.

Da die Tintenwelt klar als durch Worte geschaffen und dadurch als Fiktion und nicht als Parallelwelt beschrieben wird, rückt sie auf der „Welten-Hierarchie“ unter die Lebenswelt von Mo und Meggie, da sie aus dieser entstanden ist. Dass die Figuren jedoch die Grenzen der Welten überschreiten können, bringt sie auf die gleiche hierarchische Ebene, sie sind als zwei gleichberechtigt nebeneinander existierende Welten dargestellt, sodass gerade der Status der Fiktion in Frage gestellt wird. Beide, die extradiegetische Autorin und der intradiegetische Autor, spielen mit den bereits vorhandenen Lebenswelten und ergänzen Elemente, setzen Dinge in Beziehung. Trotzdem hat die Tintenwelt ihre eigene Daseinsberechtigung, Autorität und existiert (fast) eigenständig, beziehungsweise unabhängig von ihrem Autor, nachdem das Buch veröffentlicht wurde. Auch Heber sieht das in *Tintenherz* vorgeschlagene Konzept: „Hinter jedem Buch, ob nun fiktiv wie [Fenoglios] *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“ (35). Die erzählten Welten sind also in ihrem Status ähnlich, da immer nur ein bestimmter Ausschnitt aus der Lebenswelt beschrieben wird, dieser aber auch unabhängig von den Figuren weitergeht. Die Figuren sind jedoch auch ohne ihren Einfluss auf die Lebenswelt von den Geschehnissen in dieser betroffen.

Die Nähe von Mos und Meggies Lebenswelt zu der, die dem Leser vertraut ist, lässt die phantastischen Elemente als dieser Realität zugehörig und nicht seltsam erscheinen, was dazu führt, dass die Trennung zwischen Realität und Fiktion und die Wahrnehmung derselben radikal in Frage gestellt wird. Dass die Abgrenzung von Fiktion und Realität ihre Schärfe verliert, wird in dem Phänomen der Weltenwanderung deutlich. Klimek stellt fest, dass „im Prinzip [...] alle Ebenen von Fiktion und Realität (Extra-, Intra- und die diversen Hypo[-Hypo-]diegesen) gleich

real [sind]. – Allerdings nur *innerhalb* der Literatur“ (212). Das Phänomen ist also klar auf die fiktionalen Welten, die in Literatur kreiert werden, beschränkt.

Obwohl die Welten also als klar abgegrenzt voneinander beschrieben werden, ist der Status beider Welten nicht mehr einfach zu bestimmen. Meggies Lebenswelt ist die Welt, die der Leser intuitiv als Realität wahrnimmt, genauso wird aber auch die Tintenwelt (vor allem in den Folgebänden) als Realität wahrgenommen, in der das Leben zwar anders abläuft, aber doch größtenteils vertrauten Mustern folgt. Durch die Erhebung der erzähltheoretisch hypodiegetischen Welt, also der Tintenwelt, zum Realitätsstatus, wird der Status von Realität und Fiktion allgemein in Frage gestellt. Dass die Welt, die der Leser von *Tintenherz* als Realität wahrnimmt, auch Fiktion ist, ist außer Frage, da Funke sich diese ausgedacht hat. Durch die Verwirrung zwischen *Tintenherz* und „Tintenherz,“ Realität und Fiktion und deren Status wird das tradierte Verhältnis hinterfragt. Vor allem auch das Phänomen der Weltenwanderung trägt dazu bei, dass die Grenzen weiter verschwimmen, da sie überschritten werden können und damit keine starren und festen Grenzen mehr sind. Im Zusammenhang damit spielt die Figur des Autors eine wichtige Rolle, die im dritten Kapitel näher analysiert werden soll.

2.3. Die Weltenwanderung

Das Phänomen der Weltenwanderung fällt in der Erzähltheorie unter den Begriff der Metalepse. Wie schon vorher erwähnt, ist Metalepse als die Vermischung der Erzählebenen oder als das Auftreten von Figuren in einer anderen als der ihnen eigenen Diegese definiert. Klimek stellt außerdem fest, dass eine Grenzüberschreitung nur innerhalb der Fiktion stattfinden kann (71). Dies ist in Funkes *Tintenherz* der Fall: die Weltenwanderung ist nur innerhalb der Fiktion, also von einer Erzählebene auf eine andere, möglich.

Im Gegensatz zu den vorher genannten berühmten Beispielen der Verwendung des Buch-im-Buch-Motivs, die *Unendliche Geschichte* und *Sofies Welt*, ist in *Tintenherz* jedoch eine beidseitige Weltenwanderung mit Hilfe der Figuren des Autors und der Leser möglich. Die Grenze kann also in beide Richtungen überschritten werden, was die Figuren mit der Hilfe des Autors auch nutzen. Mo hat die Idee, die Geschichte neu zu schreiben und damit das Geschehen zu ändern, sodass die Grenzen der Welten kein Hindernis mehr darstellen. Allerdings muss für jede Figur, die ihre Welt wechselt, eine Figur zum Austausch in die Welt gehen, aus der die Figur kommt: „Basta, Capricorn und Staubfinger sind aus dem Buch herausgekommen und sie [Meggies Mutter] ist hineingegangen“ (TH 158).

Die Figuren in Mos Lebenswelt sind zwar kurz verwundert über das, was mit Meggies Mutter passiert ist, nehmen aber schnell als gegeben an, dass dies eben möglich und Teil ihrer Welt ist. Nachdem Mo Elinor und Meggie die Geschichte erzählt hat, heißt es nur: „Elinor saß kerzengerade da und starrte ihn an“ (157). Meggie scheint gar nicht zu hinterfragen, wie so etwas in ihrer Welt passieren kann, sie nimmt es als gegeben hin. Sie fragt allerdings nach dem Glasmann, der bei Mo erschienen ist, „er ist zersplittert,“ „offenbar bekommt es den wenigsten, einfach die Welt zu wechseln“ (159). Ganz ungefährlich ist das Wechseln der Welten also nicht, da diese unterschiedlich funktionieren, und die Figuren sich erst an die anderen Lebensumstände gewöhnen müssen. Das Verhältnis von der Fiktion in „Tintenherz“ zu Meggies Lebenswelt mit der Möglichkeit zur Weltenwanderung wird also von den Figuren selbst nicht oder kaum in Frage gestellt. Sie akzeptieren, dass die Grenzen, die vorhanden sind, überschritten werden können und dass ihre Realität wohl auch nur eine Fiktion oder Fiktion eben auch Realität sein kann.

Die Metalepse findet in *Tintenherz* durch die Stimme des magischen Vorlesers statt. Durch lautes Vorlesen macht der Leser die Welt lebendig und für andere erfahrbar, in *Tintenherz* sogar so real, dass tatsächlich Figuren aus der vorgelesenen Erzählung in ihrer Welt erscheinen. Der Leser hat also im Zusammenhang mit den Weltenwanderungen sowohl von Gegenständen als auch von Personen eine wichtige Rolle inne, weshalb diese im Folgenden kurz untersucht werden soll. Ohne den Vorleser und seine „magische“ Stimme könnten die Figuren ihre Welt nicht wechseln. Es ist also nicht nur von Bedeutung, dass das Buch gelesen wird, es muss laut vorgelesen werden. Fanfan Chen bezeichnet die Rolle deshalb nicht nur als „reader,“ sondern auch als „reciter“ (404), obwohl der Leser hier nicht getrennt vom Vorleser definiert wird. In *Tintenherz* wird aber ausschließlich dem Vorleser das Talent gegeben, Figuren durch lautes Lesen lebendig werden zu lassen und sie damit in ihre eigene Lebenswelt zu bringen. Die „Macht der Worte“ (Siebeck 50) wird dadurch verwirklicht, dass diese laut ausgesprochen werden. Der Leser, der nur für sich liest, hat also keine Macht, den Verlauf der Geschichte zu ändern, während der magische Vorleser sowohl die in der Erzählung beschriebene Welt als auch seine eigene durch das Vorlesen ändern kann. In *Tintenherz* ist also das laute Vorlesen von Bedeutung, denn wenn Meggie oder andere magische Vorleser leise lesen, ändert sich weder ihre eigene noch die im Buch erzählte Welt (26). Lautes Vorlesen beinhaltet immer schon eine Interpretation, die aber gleich mehreren Zuhörern präsentiert und nahegebracht werden kann. Meggie zum Beispiel benötigt aber nicht einmal Zuhörer, um Tinkerbell aus *Peter Pan* hervorzulesen (TH 388). Fenoglio ist zwar anwesend, schläft aber, sodass das Element des Figuren aus Büchern hervor Lesen klar als nicht an einer Zuhörerschaft interessiertes Vorlesen beschrieben werden kann.

Das Talent, Figuren aus Büchern heraus zu lesen, entdeckte Mo, als er noch ein Kind war und eine tote Katze aus *Tom Sawyer* heraus las (166). Nachdem er jedoch seine Frau an die Tintenwelt verlor, entschied er sich, nie wieder laut vorzulesen (159). Dass auch Meggie das Talent und damit eine „magische“ Stimme hat, entdeckt sie in Capricorns Dorf, als sie Tinkerbell aus *Peter Pan* hervor liest (388). Darius als vorübergehender Vorleser Capricorns hat durch seine Aufregung mehrere Figuren zwar aus ihren Geschichten geholt, diese sehen jedoch anders aus oder sind anderweitig beeinträchtigt (417). Mortola zum Beispiel behauptet, älter auszusehen (417). Durch sein Stottern liest der Vorleser Darius zum Beispiel Meggies Mutter stumm aus „Tintenherz“ hervor (419) und statt Gold nur „rostige[n], verbogene[n] Plunder“ (195). Es sind also nicht nur Figuren, die die Erzählebenen wechseln können, sondern auch Gegenstände wie zum Beispiel das Gold, das Mo hervor liest (194). Bei Darius ist es hauptsächlich Angst, die ihn daran hindert, Figuren oder Gegenstände unversehrt aus Geschichten zu holen (417-18), es hat also nichts mit dem Text zu tun, sondern mit dem Vorleser.

Der Vorleser selbst hat aber keinen bewussten Einfluss darauf, ob etwas passiert oder nicht. Mo erklärt: „Ich sage es dir noch einmal: Ich weiß nicht, was geschehen wird. Es geschieht nie, wenn ich es will. [...] Der Zauber kommt aus den Büchern“ (188). Die einzige Regel, die Mo sich erklären kann, ist, „dass es nur bei Geschichten passierte, die mir gefielen“ (166). Es ist also ein Zusammenspiel von Text und Leser, das die Figuren dazu veranlasst, in die Welt des Lesers zu kommen. Am Anfang der Erzählung gibt es die beeinflussbare Weltenwanderung nur in diese Richtung: Staubfinger, Basta und Capricorn kommen aus „Tintenherz“ heraus, Mo liest Schätze für Capricorn und Farid erscheint. Später kann mithilfe des Autors aber auch die Richtung geändert werden und Figuren (wie zum Beispiel der Zinnsoldat) zurück in ihre Geschichte geschickt (448-49) oder Figuren ganz vernichtet werden (543).

Im Zusammenhang mit der Möglichkeit, Figuren in ihre Welten zurückzuschicken oder Abläufe zu ändern, ist der Autor eine zentrale Figur, weil er der einzige ist, der die Weltenwanderung „in die Bücher zurück“ möglich macht. Durch Um- oder Neuschreiben von Passagen der ursprünglichen Erzählung können Geschehnisse verändert oder neu geschaffen werden. Figuren können absichtlich aus ihrer Welt geholt oder wieder zurückgeschickt werden. Im Folgenden soll die Figur des Autors also näher betrachtet werden. Besonderes Augenmerk soll auf der Macht liegen, die die Erzählung der Autorfigur zugesteht.

3. Die Autorfigur in *Tintenherz*

Die Autorfigur in *Tintenherz* ist von besonderer Bedeutung, da sie das Geschehen maßgeblich beeinflusst und sogar den textinternen Handlungsverlauf ändern kann. Wie schon vorher erwähnt, spielen auch der Leser und der Text selbst eine wichtige Rolle. Interessant ist für mich besonders die Figur und Funktion des Autors, nachdem die Konzeption desselben sich nach Barthes' Aufsatz geändert hat. Die Frage nach der Funktion des Autors, seiner Macht und seinem Einfluss auf sein Werk ist besonders im Zusammenhang von *Tintenherz*, das ein alternatives Autorkonzept vorschlägt, spannend, da diese Figur eine Spannung zwischen textinterner Realität und Fiktion hervorruft.

Vor allem nach Roland Barthes' Postulat vom „Tod des Autors“ (1968), der den Autor nicht mehr als die schöpfende Kraft hinter einem Text sieht, stellt sich auch die Frage, wie viel Macht und welche Funktion einer Autorfigur in einer Erzählung zugeschrieben wird und welche Konsequenzen dies für die Rolle des Autors hat. Außerdem soll herausgearbeitet werden, welche Autorkonzepte in *Tintenherz* dargestellt und genutzt werden. In diesem Kapitel sollen zunächst die verschiedenen Autorkonzepte der Figuren dargestellt und in Verbindung gebracht werden, anschließend soll Fenoglios Selbstkonzept untersucht werden. Fenoglios Zusammenspiel mit und Verhältnis zu Leser und Text soll erläutert werden. Abschließend soll die Funktion des Autors in *Tintenherz* allgemein beschrieben und die Konsequenzen für das Verständnis von Realität und Fiktion erläutert werden.

3.1. Theorie

Zunächst sollen Theorien bezüglich der Autorfigur, anschließend auch Leser- und Texttheorien vorgestellt werden, die für die spätere Analyse von Bedeutung sind. Roland Barthes'

(1968) und Michel Foucaults (1969) Autorkonzepte, Wolfgang Iser (1976) und Hannelore Links (1976) Ausführungen zur Rezeptionsästhetik und Aspekte des *New Criticism* sollen im Folgenden dargelegt und anschließend als Grundlage zur Analyse der einzelnen Figuren dienen. Ich habe die Theorien trotz ihres relativen Alters ausgewählt, da sie durchgängig in ihrem Feld die ersten waren, die Aussagen dieser Art beinhalteten. Außerdem würdigen Literaturwissenschaftler und -theoretiker die Wichtigkeit dieser Aufsätze, indem sie auch heute noch darauf zurückgreifen (vgl. Jannidis) und sie können als Rahmen meiner Analyse immer noch wertvolle Erkenntnisse liefern. Besonders die Autortheorien sind wichtig für meine Arbeit, da ich anhand der in *Tintenherz* dargestellten Autorfigur erläutern möchte, dass der Autor eine größere Bedeutung besitzt, als Foucault und Barthes ihm zugestehen, und dadurch die traditionelle Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion hinterfragt wird.

Der Text an sich ist vor allem im *New Criticism* in den Vordergrund gestellt worden. Cleanth Brooks, zum Beispiel, beschreibt die Arbeitsweise des *New Criticism* als eine textimmanente, die „close reading“ genannt wird (600). Diese Methode wird angewandt, da der Text als „self-sufficient verbal artifact“ (Searle 691) gesehen wird, der es aus diesem Grund wert ist, für sich alleine analysiert zu werden. Brooks stellt fest, dass manche Texte ein sorgfältigeres Lesen erfordern als andere (601), dass der Text aber die Grundlage für eine Interpretation sein sollte. Genau deshalb kritisiert er allerdings auch den Rückgriff auf den Autor: „one could doubtless construct a base from which to find further meanings in the text“ (604), diese wären dann auf der Grundlage des Autors konstruiert, der zum Textverständnis nichts beitragen soll. Kritisiert wurde an dieser Herangehensweise allerdings der Aspekt, dass das Werk aus seinem Entstehungszusammenhang herausgelöst wird, der durchaus eine Rolle spielen kann (Eagleton 48).

Roland Barthes Abhandlung vom „Tod des Autors“ wurde schon 1968 veröffentlicht. Barthes übt Kritik daran, dass der Autor in der Gesellschaft als eine Größe behandelt wird, die die absolute Erklärung eines Werks bieten kann (186) und das Werk so in seiner Wirkung oder in seinen Interpretationsmöglichkeiten eingrenzt (191). Für ihn ist der Text, aber auch der Leser, eine wichtige Größe. Die absolute Interpretation gibt es bei Barthes nicht in Verbindung mit dem Autor, weshalb er vorschlägt, die Sprache, und nicht den Autor, sprechen zu lassen (187). Der Leser soll von nun an einen Text so lesen, „dass der Autor in jeder Hinsicht verschwindet“ (189), da der „moderne Schreiber“ als der „Nachfolger des Autors“ (190) nicht mehr außerhalb seines Texts existiert (189):

hingegen wird der moderne Schreiber im selben Moment wie sein Text geboren. Er hat überhaupt keine Existenz, die seinem Schreiben voranginge oder es überstiege; er ist in keiner Hinsicht das Subjekt, dessen Prädikat sein Buch wäre. Es gibt nur die Zeit der Äußerung, und jeder Text ist immer *hier* und *jetzt* geschrieben. (189)

Der Verfasser des Texts ist demnach im Akt des Verfassens vorhanden, existiert jedoch nicht darüber hinaus, weshalb die Figur des Autors verschwindet und keinen Einfluss mehr auf die Interpretation haben kann. Der geschaffene Text zeichnet sich durch seine „verschiedene[n] Schreibweisen“ aus, „von denen keine einzige originell ist“ und die sich „vereinigen und bekämpfen“ (190). Der Text an sich ist also auch kein Original und von einem Schöpfer „genialisch“ geschaffenes Kunstwerk, sondern ein „Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur“ (190), wodurch der Status des Autors als schöpferische und kreative Instanz vernichtet wird. Anstelle vom Autor rückt nun der Leser in den Vordergrund. Er ist die Instanz, bei dem die „Vielfalt zusammentrifft“ (192), die ein Text innehat. Der Leser gibt der

Ansammlung von Zitaten Sinn und macht aus der Sammlung eine Schrift (192). Die Figur des Lesers wird allerdings auch nicht als Person mit Vergangenheit wahrgenommen: „Er ist nur der *Jemand*, der in einem einzigen Feld alle Spuren vereinigt, aus denen sich das Geschriebene zusammensetzt“ (192), er ist also auch nur im Akt der Lektüre existent. Dass nun der Leser und nicht mehr der Autor die Figur ist, die dem Text Sinn gibt, fasst Barthes in seiner berühmten Formulierung zusammen: „Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors“ (193). Dem Autor wird also jeglicher Einfluss auf die Interpretation seines Werks abgesprochen, er hat keine Macht darüber, wie der Leser seine Arbeit versteht, und ist damit völlig vom Werk getrennt. Der Verfasser existiert nur im Moment des Verfassens und wird zu dessen Instanz.

In seinem Vortrag „Was ist ein Autor?“ (1969) wagt Michel Foucault eine Definition der Figur des Autors. In diesem Konzept zeichnet sich der Autor durch die „Einmaligkeit seiner Abwesenheit“ aus (204), da er als das „schreibende Subjekt“ (204) hinter seinem Werk zurücktritt (203), ein Aspekt, den er mit Barthes teilt. Trotz dieser Tatsache sieht Foucault den Autor als wichtige Funktion, indem diese „in gewisser Weise an die Grenze der Texte drängt, daß er [der Autor] sie zuschneidet, ihren Kanten folgt, daß er ihre Seinsweise offenbart oder wenigstens daß er sie kennzeichnet“ (210). Ähnlich wie Barthes kritisiert Foucault auch die Präsenz des Autors in der Interpretation literarischer Werke, da seine Person als Mittel zur Erklärung des Werks genutzt wird (215), was den Text einschränkt. Trotzdem stellt er fest: „Weil der Text nämlich von einem Autor ist, hat er begründeten Wert und weil er der Text von diesem bestimmten Autor ist, muß man auf ihn zurückkommen“ (224). Auch wenn der Autor an sich also keinen Einfluss auf die Interpretation des Werks haben soll, hat er doch zumindest die Diskurse eingeschränkt, die analysiert werden können. Durch diese Auswahl schränkt er auch die Interpretationsmöglichkeiten des Lesers ein, was den Autor zu einer einzubeziehenden Größe

macht. Auch Foucault möchte vom Autor als Ursprung und Schöpfer ablenken hin zum genauen Gegenteil:

Der Autor ist nicht die unendliche Quelle an Bedeutungen, die ein Werk füllen; der Autor geht den Werken nicht voran, er ist ein bestimmtes Funktionsprinzip, mit dem, in unserer Kultur, man einschränkt, ausschließt und auswählt; kurz gesagt, mit dem man die freie Zirkulation, die freie Handhabung, die freie Komposition, Dekomposition und Rekomposition von Fiktion behindert. (228)

Ähnlich wie Barthes sieht Foucault also auch die Tatsache, dass der Autor als Funktion die Interpretation des Werks beim Leser einschränkt, da die Existenz des Schöpfergenies eine absolute Interpretation impliziert. Der Autor ist bei Foucault nicht mehr, aber auch nicht weniger, als ein Diskurs mit der Funktion Autor, die wandelbar und nicht statisch ist (212), zur Klassifikation von Texten dienen kann (210) und die ein „ideologisches Produkt“ ist (228). Trotz aller Zweifel der Figur des Autors gegenüber spielt er bei Foucault eine Rolle, die bei der Interpretation durch den Leser nicht außer Acht gelassen werden sollte.

Fotis Jannidis greift in seinem Aufsatz „Der nützliche Autor“ (1999) sowohl Foucaults Autorkonzept, als auch Johann Gottfried Herder, Georg Lukács' und Stephen Greenblatts Autorkonzepte als einen Abriss der geschichtlichen Entwicklung auf, wodurch er sich in die allgemeine Autorforschung einreihet. An Foucault kritisiert Jannidis, dass in der Konstruktion der Autorfigur als Projektion die Voraussetzung eines „gemeinsamen Weltwissen[s] der Kommunikationsteilnehmer“ außer Acht gelassen wird (357). Sowohl bei Herder als auch bei Lukács ist der Autor nach wie vor „die letzte Instanz in Fragen der Textbedeutung“ (365), durch seinen Schöpferstatus ist er der einzige, der weiß, was sein Text aussagt. Der Autor hat also durchaus mehr Bedeutung als bei Foucault und Barthes, die genau diese letzte Instanz abschaffen

und Text und Leser zu einer Interpretation kommen lassen wollen. Zusammenfassend stellt Jannidis die Funktionen der Autorfigur dar. Zunächst beschreibt er die „Selektionsfunktion“ (378), die in der Auswahl von Textmerkmalen besteht (379). Anschließend nennt er die „Gestaltungsfunktion“ (380). Diese wird zur Rechtfertigung der Ordnung der Textmerkmale genutzt (380). Eng verschränkt mit den beiden vorher genannten ist die „Bedeutungsfunktion“ (381), die aus Selektion und Gestaltung der Textmerkmale beim Leser eine Bedeutung entstehen lässt (381). Aus Bedeutung im Zusammenspiel mit dem „Wissen des Beobachters“ (387), also des Lesers, ergibt sich dann eine „Erkenntnisfunktion“ (387), die diesem als Errungenschaft zugeschrieben wird. Literarische Texte an sich beinhalten immer neue Elemente schon allein dadurch, dass sie „einmalige Satzkombinationen bilden“ (388), wodurch die „Innovationsfunktion“ entsteht (387). Dass der Autor trotz Barthes' und Foucaults Ausführungen wichtig ist, begründet Jannidis damit, „daß ein einfaches Abschaffen nicht so einfach möglich ist, da die Funktionen davon unberührt bleiben“ (389). Er führt weiter aus:

Inzwischen ist jedoch auch deutlich geworden, daß die herangezogenen Instanzen selbst wiederum keineswegs zur umfassenden Erklärung taugen [...]. Der Begriff „Autor“ nimmt in wissenschaftlichen Darstellungen seinen Platz ein, weil es mit ihm möglich war und trotz der poststrukturalistischen Kritik immer noch ist, zahlreiche Probleme der Analyse und Darstellung in plausibler Weise zu lösen.

(389)

Die Funktionen des Autors sind also laut Jannidis in allen Theorien, die den Autor abschaffen wollen, nur auf andere Instanzen verlagert. Die Funktion des Autors kann demnach trotz der theoretischen Bedenken von Barthes und Foucault eine nützliche Funktion für eine kritische

Analyse haben, wie Jannidis es hier beschreibt. Besonders im Zusammenhang meiner Arbeit kann die Untersuchung der Autorfigur und -funktion wertvolle Ergebnisse liefern.

Der Leser wurde vor allem seit den 1970ern in den Fokus gerückt. Eine eigene Theorie wurde entwickelt, besonders im deutschsprachigen Raum wurden Wolfgang Iser (*Der Akt des Lesens*, 1976) und Hannelore Link (*Rezeptionsforschung*, 1976) mit ihren Ausführungen zur Rezeptionsästhetik bekannt. Auch diese Theorien sind nicht aktuell, ich möchte trotzdem mit ihnen arbeiten, da sie in ihren Ansichten radikal sind und deshalb wertvolle Ergebnisse für meine Analyse bringen können. Iser geht davon aus, dass ein Text Kommunikation ist (7), da er einen Einfluss auf die Welt und deren Strukturen haben kann (7), was Jannidis' Erkenntnisfunktion (387) entspricht, die hier nun im Text liegt. Iser sieht seine Ausführungen weniger als Teil einer Rezeptionstheorie denn als Wirkungstheorie, in der er die „ästhetische Wirkung“ analysiert, die ein Text auf einen Leser haben kann (8). Der Text entfaltet sein „Wirkungspotential“ (vgl. Jannidis' Bedeutungsfunktion, 381) im Prozess des Lesens (Iser 7): „In literarischen Werken indes geschieht eine Interaktion, in deren Verlauf der Leser den Sinn des Texts dadurch ‚empfängt‘, daß er ihn konstituiert“ (39). Barthes folgend ist hier also der Leser die Instanz, in der die Interpretation hauptsächlich stattfindet. Interpretation entsteht aus dem Zusammenspiel von Text und Leser, wobei der Leser als die letzte Instanz zur Auslegung und der Text als Auslöser dafür gesehen wird (Iser 176):

Denn die Sprachzeichen des Textes bzw. seine Strukturen gewinnen dadurch ihre Finalität, daß sie Akte auszulösen vermögen, in deren Entwicklung eine Übersetzbarkeit des Textes in das Bewußtsein des Lesers erfolgt. Damit ist zugleich gesagt, daß sich diese vom Text ausgelösten Akte einer totalen

Steuerbarkeit durch den Text entziehen. Diese Kluft indes begründet erst die Kreativität der Rezeption. (176)

In dieser Theorie ist also nicht der Autor die kreative Kraft, die den Text schafft, sondern der Leser, der in der Rezeption seine Kreativität auf der Grundlage des Texts ausüben kann. Der Leser ist die Instanz, die den endgültigen Sinn in einem Text herausarbeiten kann und damit die von Jannidis beschriebene Gestaltungs- und Bedeutungsfunktion (380-81) innehat. Obwohl ein Autor in seinem Text seine Sicht auf die Welt darstellt, ist auch der Text selbst „ein perspektivisches Gebilde,“ das vom Autor unabhängig eigene Perspektiven darstellt (Iser 61). Durch diese vorgegebene Perspektive des Texts ist der Leser in seiner Interpretation jedoch eingeschränkt (62), eine Einsicht, die Foucault in seinem Autorkonzept folgt (210) und die Jannidis' Selektionsfunktion (378) widerspiegelt. Obwohl das Hauptaugenmerk auf der Interaktion zwischen Leser und Text liegt, wird der Autor als einzubeziehende Größe dargestellt, die jedoch eine wesentlich geringere Rolle spielt. Hannelore Link sieht die Triade Autor-Leser-Text in ihrem Zusammenwirken als Grundlage für Interpretationen an. Der Autor ist die reale Person, die den Text über Instanzen wie den impliziten Autor und den Erzähler der Geschichte schreibt (18). Ein Text besteht aus einer „subjektiven Auswahl, die der Autor gemäß seiner besonderen Kommunikationsabsicht aus einem ihm gegebenen Repertoire getroffen hat“ (22). Der Autor trifft also beim Schreiben Entscheidungen, die den Leser in seiner Interpretation beeinflussen, da er nur Vorhandenes einbeziehen kann.⁶ Es findet eine Kommunikation zwischen Autor, Text und Leser statt, die Interpretation liegt beim Leser, dieser ist aber durch die von Autor und Text dargestellten Perspektiven in seinen Ansichten beeinflusst.

⁶ Dies ist besonders wichtig für die Vorleser-Figur Orpheus, die in den Folgebänden eine wichtige Rolle innehat. Er kann nur Worte benutzen, um Fenoglios Geschichte umzuschreiben, die dieser schon in „Tintenherz“ genutzt hat (TB 14). Er kann also nur mit schon vorhandenen Konstruktionen beziehungsweise Wörtern arbeiten, diese dann aber selbst lebendig werden lassen, da er eine magische Stimme besitzt (TB 18).

Mithilfe der nun erläuterten Theorien soll in der folgenden Analyse der Autorfigur in *Tintenherz* das Zusammenspiel der drei Instanzen Autor, Leser und Text betont werden.

Besonders Jannidis' Funktionen, die seiner Ansicht nach nur auf verschiedene Instanzen verteilt und nicht abgeschafft sind, sollen hier die Rollen der Figuren charakterisieren.

3.2. Autorkonzepte der Figuren

Die Figuren, die sich über den Autor als Figur oder Funktion in *Tintenherz* äußern, sind zum Teil aus der realitätsnahen Welt (Mo, Meggie, Elinor), zum anderen Teil aus der Tintenwelt (Staubfinger, Basta und Capricorn). Da die Wahrnehmungen der Figur des Autors sich vor allem in diesem Punkt unterscheiden, möchte ich sie auch in diesen Kategorien getrennt analysieren.

Mo als Bücherexperte und Person, bei der das Abenteuer angefangen hat, hat sich schon weitere Gedanken dazu gemacht, welche Rolle der Autor spielen könnte, nachdem er als magischer Vorleser die Figuren aus *Tintenherz* heraus gelesen hat, er also einen Teil der Gestaltungsfunktion selbst übernimmt. Seine erste Feststellung zur Figur des Autors ist: „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“ (TH 255). Dadurch, dass er „man“ und nicht „ich“ sagt, verallgemeinert er dieses Autorkonzept und überträgt es auf andere Figuren. Er äußert diese Vermutung, um Meggie zu erklären, dass Capricorn wahrscheinlich nicht daran gedacht hat, bei dem Autor des Buchs nach weiteren Exemplaren zu suchen (256). Der Autor wird hier also nicht als wichtig erachtet, Mo glaubt, dass er nicht einmal als Person gesehen wird, der tatsächlich dieses Buch geschrieben hat, weshalb er für das Textverständnis unerheblich zu sein scheint. Mo ist auch verwundert darüber, dass Fenoglio an einem Ort lebt, der dem Schauplatz in

„Tintenherz“ nicht unähnlich ist: „Als hätte er nach einem Ort gesucht, der dem Land in seiner Geschichte ähnelt“ (297). Mos Autorkonzept ist demnach von dem Treffen mit Fenoglio beeinflusst, da er sich offensichtlich erst danach Gedanken zu dem Leben eines Autors macht. In Mos Autorkonzept ist der Autor (Fenoglio) also seinen Erzählungen, Figuren und Schauplätzen eng verbunden und sucht sich sogar eine Gegend zum Leben aus, die der einer Erzählung ähnelt. Dadurch, dass Mo als Vorleser geschriebene Texte lebendig werden lassen kann, hat er die Idee, dass ein Autor einen Text auch verändern kann, um das Geschehen in dieser Geschichte mithilfe eines Vorlesers ändern zu können (447). Diese Idee funktioniert dann tatsächlich, wird aber ohne seine Anwesenheit versucht (448-49). Mo schreibt dem Autor die Macht zu, die Geschichte ändern zu können, auch nachdem sie veröffentlicht wurde, obwohl er danach noch vom Leser abhängig ist, der den Text lebendig macht. Alle von Jannidis beschriebenen Funktionen liegen für Mo also noch bei der Autorfigur, allerdings ist die Gestaltungsfunktion auch vom Leser besetzt. Der Autor kann den Text ändern, es besteht aber eine Interdependenz zwischen ihm und dem Vorleser. Durch die Möglichkeit, die erzählte Welt zu ändern, spielt der Autor jedoch wieder eine Rolle für das Textverständnis.

Elinor denkt eher pragmatisch über den Autor nach. Aufgrund der Sammlung in ihrer Bibliothek hat sie wahrscheinlich schon mit mehreren Autoren zu tun gehabt, weshalb sie die einzige ist, die daran denkt, bei dem Autor nach einem weiteren Exemplar von „Tintenherz“ zu suchen (252). Dass der Autor noch lebt, hat sie schon früher herausgefunden: „Der Autor lebt noch, soweit ich weiß, aber offenbar hat er nie etwas unternommen, damit sein Buch neu aufgelegt wird – was ich seltsam finde, schließlich schreibt man eine Geschichte doch, damit sie gelesen wird, oder?“ (100). Elinor wundert sich darüber, dass dem Autor seine eigene Geschichte offenbar so wenig am Herzen liegt, dass er sich nicht um eine erneute Veröffentlichung kümmert.

Fenoglio selbst sagt dazu: „Ich erzähle dem halben Dorf Geschichten, aber ich habe keine Lust mehr, sie aufzuschreiben“ (283-84). Für Elinor muss ein Autor aber aktiv sein und viel schreiben, er muss seine Arbeit veröffentlichen und einem breiten Publikum zugänglich machen wollen, sodass die Leser die Figuren und die Geschichten kennen. In Elinors Verständnis ist der Autor derjenige, der für den Leser schreibt, um ihn mit den Erzählungen zu unterhalten oder ihn zum Nachdenken anzuregen, wodurch der Text selbst eine Autorität bekommt, der Autor also größtenteils von der Textinterpretation ausgeschlossen ist. In ihrem Konzept werden dem Text und auch dem Leser die Funktionen zugeschrieben, die ursprünglich der Autor innehatte.

Als Elinor Mo Fenoglios Adresse gibt, kann Meggie sich zwar erinnern, den Namen schon einmal gehört zu haben, aber nicht mehr, in welchem Zusammenhang (253). Sie hat außerdem vor Fenoglio noch nie einen Autor getroffen, „[s]elbst bei einigen ihrer Lieblingsbücher wusste sie nicht einmal die Namen der Verfasser“ (272). Der Name des Autors ist ihr nicht wichtig, die Handlung und die Charaktere machen eine gute Erzählung aus, nicht der Autor. Auch in Meggies Autorkonzept spielt der Autor keine Rolle für das Textverständnis. Nachdem sie Fenoglio kennengelernt hat, verändert sich allerdings ihr Autorbild. Sie sieht den Autor als die Autorität zu allem, was das Geschehen in der Erzählung anbelangt, da er seine Figuren besser als jeder andere kennt (321). Genau dies macht den Autor aber auch unvorsichtig im Umgang mit seinen Figuren. Meggie wundert sich: „Er [Fenoglio] benahm sich, als spielte er mit einem jungen Kätzchen. Wusste er so wenig über sein eigenes Geschöpf?“ (364). Sie kann auch nicht verstehen, warum Fenoglio sich über seine eigenen Schöpfungen wundert, weil er sie doch erschaffen hat (424). Sie erkennt also die Schöpfungsmacht des Autors an und konzipiert diese als eine absolute, ist damit genau der Leser, den Foucault und Barthes kritisieren, da er den Autor als absolute Textwahrheit darstellt. Meggie beginnt indes ihr eigenes Autorenverständnis

zu hinterfragen, wenn sie zu bedenken gibt, wie Fenoglio seine von ihm erfundenen Figuren nicht gut genug kennen kann, um vorsichtiger zu sein. Als Meggie und Fenoglio sich in Capricorns Dorf befinden und Fenoglio mit seinem Wissen über die Figuren und die Geschichte prahlt (324), werden sie von Basta, einem von Capricorns Männern, mit einem Messer bedroht. Aufgrund der lebensbedrohlichen Situation greift Meggie zur Notlüge und sagt, dass die Figuren alle sterben werden, wenn sie ihren Schöpfer töten (326). Trotz ihrer Bedenken schreibt sie Fenoglio also absolute Macht über seine Figuren zu, obwohl sie sich nicht mehr nur in seiner Erzählung befinden. Der Autor wird wieder zum allmächtigen Schöpfer des Texts und der erzählten Welt, dessen Verantwortung für und Macht über seine Kreaturen nicht nach dem Ende des Texts aufhört. *Tintenherz* schließt mit Meggies Wunsch ab, selbst Schriftstellerin zu werden: „Sie wollte lernen Geschichten zu spinnen, so wie Fenoglio es gekonnt hatte“ (566), damit sie die Figuren, die sie herausliest, auch wieder zurücklesen kann (566). Sie sieht das Schreiben als „Handwerk“ an, das man lernen muss (566). Die Arbeit eines Autors ist in ihren Augen ein Handwerk, aber auch eine verantwortungsvolle Aufgabe, denn sie ist sich der Gefahren bewusst, die lautes Vorlesen haben kann. Autorschaft ist demnach eine Arbeit, die andere Leute unterhalten soll, aber nicht unbedingt das Textverständnis der Leser beeinflusst. Was Meggie als Autorin allerdings tun würde, ist die Diskurse und Themen der Erzählung einzuschränken, sodass beim lauten Vorlesen nichts Schlimmes geschehen kann. Sie selbst würde also Foucaults Autorkonzept entsprechen.

Die Figuren aus der realitätsnahen Welt haben ein Autorkonzept, das verschiedene Gesichtspunkte hervorhebt. Mo sieht den Autor in Verbindung mit dem Leser, die sich gemeinsam in einem durch Interdependenz geprägten Verhältnis befinden. Der Autor ist eine wichtige Figur im Umgang mit der Literatur, da er alle von Jannidis erwähnten Funktionen in

sich vereinigt. Der Text selbst ist in Elinors Autorkonzept der wichtigste Aspekt, da nur dieser dem Leser zugänglich ist und die Kommunikation zwischen Autor und Leser nur über den Text stattfinden kann. Der Text ist also an sich eine Kommunikation, was einen Grundgedanken des *New Criticism* widerspiegelt. Trotzdem ist der Text ein Produkt des Autors und sollte diesem am Herzen liegen. Meggie nimmt den Autor als absolute Autorität wahr, der eine neue Welt schafft und Macht über diese und die in ihr lebenden Figuren hat. Die drei hier analysierten Autorkonzepte fügen sich also zu dem Autor-Leser-Text-Komplex zusammen und spiegeln das Abhängigkeitsverhältnis der Figuren voneinander wider. Sie reflektieren aber auch, dass die Figuren sehr unterschiedliche Auffassungen haben, die zum einen den Autor als irrelevante Größe für das Textverständnis oder als dessen völliges Gegenteil, also die absolute Autorität dafür sehen. Der Autor ist bei Elinor durch den Text und bei Mo durch den Leser ersetzt. Durch die Thematisierung verschiedener Autorfunktionen und -konzepte wird den Lesern die Figur des Autors nähergebracht. Verschiedene Funktionen können so die Leser zum Nachdenken über die Figur des Autors anregen.

Staubfinger und Basta, die beiden Figuren aus der Tintenwelt, bezeichnen Fenoglio als „Schreiberling“ (290, 341). Anders als in Meggies Lebenswelt scheint es in der Tintenwelt die Figur des Autors nicht zu geben. Staubfinger weiß, dass er eine Figur aus einem Buch ist und will nicht, dass Mo Fenoglio von ihm erzählt. Als er dann auf Fenoglio trifft, fühlt er sich unter dessen neugieriger Beobachtung extrem unwohl: „Wie der Alte ihn ansah – wie einen Hund, der ihm vor langer Zeit fortgelaufen und nun zurückgekehrt war, mit eingekniffenem Schwanz und verlaustem Fell vielleicht, aber eindeutig *sein* Hund“ (292, meine Hervorhebung). Durch die Verwendung von „sein Hund“ wird deutlich, dass eine Art Besitzverhältnis besteht. Fenoglio ist eindeutig als Staubfingers Schöpfer beschrieben und deshalb fasziniert von Staubfingers

Aussehen. Staubfinger sieht den Autor anfangs als Bedrohung, später aber auch als Chance, um endlich zurück in die Tintenwelt zu gelangen. Ihm geht es also weniger darum, was der Autor macht und in welchem Verhältnis er zu seinen Lesern steht, sondern eher um den Autor als Instanz zur Weltenwanderung, jemand, der ihn ähnlich wie der Vorleser Mo potentiell in seine Lebenswelt zurückschicken kann. Er schreibt dem Autor, aber auch dem Leser bis zu einem gewissen Grad, Macht über Figuren und Welten zu, da diese ihm selbst nützlich sein könnten.

Basta repräsentiert Mos allgemeine Feststellung über Autoren, indem er sagt: „Jeder weiß, dass gedruckte Geschichten uralt sind, und dass sie aufgeschrieben wurden von irgendwelchen Leuten, die längst tot und begraben sind“ (323). Basta sieht Fenoglio auch als Schreiberling (341), anfangs eher, weil dies eine Berufsbezeichnung ist, später glaubt er ihm allerdings auch, dass Fenoglio tatsächlich sein Schöpfer ist. Der Grund dafür findet sich in Bastas Aberglauben (443). Den Schöpferaspekt des Autors kann Basta also glauben, er zieht allerdings keine weiteren Konsequenzen daraus, sodass Fenoglio als Autor von „Tintenherz“ keine Rolle spielt. Basta ist nicht daran interessiert, sich mit den möglichen Auswirkungen der Funktionen zu beschäftigen, die andere Figuren (wie zum Beispiel Mo, Meggie und Elinor) in Fenoglio sehen.

Für Capricorn spielt es keine Rolle, ob er den Autor kennt oder nicht, da er auch nicht davon ausgeht, eine von jemand anderem erfundene Figur zu sein. „Tintenherz“ ist laut Capricorn seine Geschichte (359), nicht Fenoglios. Das Argument, dass Fenoglio die Geschichte über ihn geschrieben hat und er nur deshalb existiert, kann er nicht akzeptieren. Er sieht zum Beispiel die Selektions- und Gestaltungsfunktion bei sich selbst, der Hauptfigur in „Tintenherz,“ also einem Leser, oder aus anderer Perspektive bei dem Text. Er sieht sich selbst als Mittelpunkt der Geschichte und damit in jeder der ihm bekannten Welten als wichtigste Figur. Als Leser ist Capricorn demzufolge am Inhalt der Geschichte interessiert, ohne jedoch Interesse

am Autor der Geschichte zu zeigen. Er geht davon aus, dass die Geschichten von „irgendwelchen Leuten“ aufgeschrieben wurden (TH 323), die keinerlei Bedeutung für ihn haben. Capricorn fühlt sich in seiner „neuen“ Welt viel wohler als in der Tintenwelt, da es viele Dinge gibt, die er in seiner „alten“ Welt nicht mochte (178). Er nimmt Fenoglios Lebenswelt also als angenehmer und als seine Realität wahr. Da dies nun seine eigene Lebenswelt ist, kann er nicht akzeptieren, dass jemand anderes ihn geschaffen haben soll, der auch „nur“ in dieser Realität lebt. Capricorn bezichtigt Fenoglio des Lügens (359), nimmt ihn also als Autorität nicht ernst. Obwohl er später sieht, dass Fenoglio „wahre“ Geschichten über ihn erzählt, lässt er es sich nicht anmerken und bezeichnet Fenoglio weiterhin als Lügner (365), um sein Gesicht vor seinen Männern zu wahren. Trotzdem erkennt er hier die Autorität des Autors an, auch wenn er sie nach wie vor als nicht wichtig erachtet. Dass Meggie allerdings behauptet, dass sie alle sterben müssen, wenn sie Fenoglio umbringen, scheint ihn zu beschäftigen (361) und beeinflusst ihn in seinen Entscheidungen. Hier gesteht er Fenoglio doch Autorität zu, obwohl er das Phänomen zunächst als Aberglaube abtut (360). Fenoglio spielt also doch eine Rolle als Autor, da Capricorn glaubt, dass der Autor die Macht hat, seine Figuren auszulöschen. Das Verhältnis zwischen Autor und Text ist also als gegeben beschrieben und Fenoglio hat Einfluss auf das Textverständnis, beziehungsweise das Verständnis der erzählten Welt.

Die Figuren, die ursprünglich aus der Tintenwelt stammen, sehen den Autor ganz anders, nämlich nicht als Autorität, der die Möglichkeit hat, mit dem Leser zusammen Welten zu verändern, sondern einfach als gleichwertige Figur in der Lebenswelt, in der sie sich nun befinden. Da Capricorn nicht daran interessiert ist, wieder in die Tintenwelt zurück zu gehen, beschäftigt er sich zwar mit der Möglichkeit, dass der Autor oder ein Leser dies eventuell bewerkstelligen könnten. Aus diesem Grund lässt er auch alle Exemplare von

„Tintenherz“ verbrennen. Er ist aber nicht wie Staubfinger auf der Suche nach der Figur mit diesen Fähigkeiten.

Als Meggie am Ende der Erzählung in *Tintenherz* den Schatten hervor liest, bleiben Basta, Mortola und auch Staubfinger in Meggies Welt. Capricorn und die meisten seiner Männer aus der Tintenwelt verschwinden, wie von Fenoglio geplant. Dadurch, dass aber nicht alle Figuren verschwinden, wird die Macht des Autors über seine Figuren in Frage gestellt, auch wenn diese Figuren nur Repräsentanten für dieses Phänomen sind und dies nicht den Autorkonzepten entspricht. Die Figuren widersetzen sich demnach der Macht, die der Autor laut Mo hat. Fenoglio kann also eine neue Geschichte schreiben, die auf seiner momentanen Lebenssituation aufbaut. Der Vorleser kann diese lebendig werden lassen, aber sowohl Autor als auch Vorleser haben keine absolute Macht über alle Figuren und die Situationen in den Welten. Auch der vom Autor geschriebene Text hat nur eine gewisse Macht, die Figuren widersetzen sich dieser Instanz ebenfalls. Autor, Leser und Text können die erzählte Welt also nur bedingt beeinflussen und verändern, inwiefern und bis zu welchem Grad liegt nicht in ihrer Macht.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Figuren aus Fenoglios Lebenswelt den Autor als Person (zumindest nachdem sie ihn kennengelernt haben) und dann auch als Figur mit Macht und Einfluss wahrnehmen. Er wird als schöpfende Instanz mit Macht über Leben und Tod gesehen. Der Autor kennt seine Figuren so gut wie niemand sonst, da er sie erfunden hat und mehr Informationen über sie besitzt, als der Text enthält. Er ist also die Instanz, die am meisten weiß und deshalb auch die meiste Macht und den größten Einfluss auf Figuren, Text und den Leser ausüben kann. Die Figuren aus der Tintenwelt, also Basta und Staubfinger, sehen den Autor zunächst als Bedrohung, da dieser sie wie sein Besitz behandelt. Später hat Basta Angst und Staubfinger wittert die Chance, in die Tintenwelt zurückkehren zu können.

3.3. Fenoglio's Selbstkonzept als Autor

Fenoglio äußert sich über viele Dinge, die seine Rolle als Autor prägen. Er spricht über das Schreiben als Beruf, seine Aufgabe als Schöpfer, seine Charaktere und seine Gefühle für die Schöpfung. Aus diesen Äußerungen lässt sich seine Selbstkonzeption als Autor ableiten.

Fenoglio ist Schriftsteller und sieht es daher als seinen Beruf an, sich „etwas einfallen zu lassen“ (*TH* 375). Der Erzähler beschreibt ihn als „begnadete[n] Lügner. Aus dem Nichts spann er Geschichten“ (441). Seine Kreativität und Phantasie ist demnach sehr ausgeprägt, sodass er sich ohne langes Nachdenken Handlungen und Charaktere ausdenken kann. Geschichten kann er schnell erzählen (283-84), beim Schreiben braucht er ein wenig länger, um die „richtigen Sätze“ zu finden (507). So kaut er beim Nachdenken an Stiften und wandert durch sein Zimmer (307), wenn er dann aber angefangen hat zu schreiben, „starrte er abwechselnd in die Luft oder schrieb wie ein Besessener“ (444). Schreiben ist für ihn als Autor eine Arbeit, die mit viel Nachdenken und auch Perfektionismus verbunden ist, sodass er alle von Jannidis beschriebenen Funktionen in sich als Autor sieht. Ein Autor ist hier demnach eine Figur, die definitiv bestimmt, was der Leser in die Hände bekommt und er ist verantwortlich für die Qualität des Texts.

Fenoglio's Geschichten sind auf seiner Realität aufgebaut, er fügt aber Dinge hinzu und ändert die bekannte Welt so ab, dass sie interessant und faszinierend für seine Leser wird (340). Seine Aufgabe als Schriftsteller sieht er demnach nicht darin, seine Realität abzubilden, sondern eine andere Welt darzustellen, in der unheimliche und faszinierende Figuren erscheinen. Trotzdem ist die Welt noch so an die Realität seiner Leser geknüpft, dass diese sich mit den Figuren identifizieren können. Die von Jannidis benannte Gestaltungsfunktion, aber auch die Erkenntnisfunktion, sind hier besonders hervorgehoben, da der Autor immer die Lebenswelt der

Leser mitberücksichtigt. Durch die Schaffung einer der Lebenswelt des Lesers nahen erzählten Welt kann der Autor eine Erkenntnis im Leser auslösen.

Allgemein findet Fenoglio seine Arbeit, beziehungsweise „Tintenherz“ als Werk, gut und er ist stolz darauf (279). Die Szene, in der Staubfinger stirbt, sieht er als „gut gelungen“ an, obwohl „Sterbeszenen [...] nicht leicht zu schreiben [sind]“ (279). Manche Szenen ergreifen ihn beim Schreiben so sehr, dass er weinen muss: „Staubfinger? [...] Hab ihn im vorletzten Kapitel sterben lassen und geweint beim Schreiben, so rührend war das“ (279). Fenoglio als Schöpfer hat Mitgefühl mit seinen Figuren und befindet sich als Autor und Erzähler dieser Geschichte mitten darin, auch wenn das der Leser am Ende nicht mehr sehen kann. Der Autor ist in seiner Arbeit also sehr präsent, zumindest in Fenoglios Fall, der in den Folgebänden *Tintenblut* und *Tintentod* sogar in seiner eigenen Geschichte lebt.

Obwohl Fenoglio sich als Schriftsteller wünscht, dass seine Figuren lebendig werden (*TH* 283), ist er doch gleichzeitig froh, dass sie nur in Büchern existieren. Auf die Frage hin, ob er seinen Figuren begegnen möchte, antwortet er nämlich: „Teufel, nein!“ (281). Auf der anderen Seite ist er sehr stolz auf seine Figuren und findet, dass er manche Charaktere einfach gut konstruiert hat (z.B. 279). Er ist auch zufrieden mit seiner Schöpfung, da sie so aussieht, wie er es sich vorgestellt hat (359). Nachdem er aber in engen Kontakt mit einigen seiner Figuren geraten ist, findet Fenoglio sie zwar immer noch gelungen, kann sich aber in Anbetracht der Tatsache, dass die bösen Charaktere in seiner Welt gleich böse sind, nicht mehr richtig darüber freuen. So sagt er, als er Meggie von dem Schatten erzählt: „Ich kenne die Zeilen fast auswendig, ich *war* damals sehr stolz auf sie“ (404, meine Hervorhebung). Den Autor zeichnen Zufriedenheit mit dem Werk, aber auch kritische Reflexion aus. Solange die Figuren zwischen den Buchdeckeln bleiben, kann der Autor sie als gelungen ansehen, freiwillig würde er aber nicht

auf sie treffen wollen (281). Fiktion dient also hier als Distanz schaffendes Mittel, das der Autor beherrschen muss, um eine Handlung gut erzählen zu können. Der Autor wird hier vom Text als kreative und schöpferische Kraft dargestellt, der ein Talent haben muss, sich Fiktion zunutze zu machen. Ein weiteres Merkmal für die Präsenz eines Autors in seinem Text ist die Tatsache, dass Vorleser nur Figuren aus Büchern heraus lesen können, die ihnen gut gefallen, die also auch in ihren Augen gut geschrieben sein müssen (166). Die ästhetische Wirkung ist hier eine individuelle, die mit Iser's Wirkungstheorie in Verbindung gebracht werden kann. Der Text muss im Leser wirken, die Charaktere ihm gefallen, damit sie in Mos Lebenswelt erscheinen können.

Anfangs macht Fenoglio auch deutlich, dass er seine Charaktere mag und sich in ihre Welt vertieft: „Wenn ich erst einmal anfangen, von meinen Figuren zu erzählen, kann man mich schwer bremsen“ (280). Er kennt seine Figuren so gut, dass er mit seinem exklusiven Wissen, das nur er als Autor und Erfinder der Figuren haben kann, seinen Status als Schöpfer demonstrieren möchte (324), außerdem glaubt er, dass er vor den Aktionen seiner Figuren sicher ist, eben weil er ihr Schöpfer ist: „Vielleicht glaubte er [Fenoglio], Basta könnte ihm nichts tun, weil er ihn erfunden hatte“ (324). Der Autor ist in Fenoglio's Augen also immun gegen die Handlungen seiner Figuren, was, wie er später lernen muss, aber nicht der Welt in „Tintenherz“ entspricht. Auch in seiner Lebenswelt kann Fenoglio von Capricorn gefangen genommen werden und unter dessen Herrschaft leiden. Er hat also nicht die absolute Autorität über Text und erzählte Welt.

Es ist dem Autor durchaus bewusst, dass ohne ihn und sein Buch „Tintenherz“ die Tintenwelt mit ihren Figuren nicht existieren würde (513). Trotz seines Stolzes anfangs und seiner Faszination für die Figuren in seiner Welt möchte Fenoglio aber nicht schuld daran sein, „dass künftig auch noch ein unsterbliches Monster auf diesem Planeten Angst und Schrecken

verbreitet“ (405). Er möchte nicht, dass seine Geschichte für „Mord und Totschlag missbraucht wird“ (537) und verweist somit wieder auf das Eigenleben, das Texte nach der Veröffentlichung entwickeln. Außerdem bereut er die Schöpfung der „bösen“ Charaktere (538), obwohl er beim Schreiben des Buchs wahrscheinlich nicht damit gerechnet hat, dass seine Figuren so lebendig werden, wie sie es in „Tintenherz“ sind. Sein Werk soll zur Unterhaltung dienen und deshalb nicht für andere Zwecke missbraucht werden

Fenoglios Autorkonzept orientiert sich also an seinem eigenen Schreiben. Er ist sehr stolz auf die Ideen, die er in „Tintenherz“ verarbeitet hat, er findet die Welt nach wie vor faszinierend. Gleichzeitig ist er in seiner Arbeit perfektionistisch, es müssen die „richtigen Sätze“ sein (507), die er künstlerisch zusammenfügt, sodass der Leser das gleiche Gefühl erleben kann wie der Autor, wenn er sich die Figuren vorstellt. Der Text ist mehr als nur ein „Gewebe aus Zitaten“ (Barthes 190), sondern tatsächlich ein künstlerisches Werk im Sinne des *New Criticism*. Fenoglio denkt beim Schreiben an das, was der Leser sehen wird, wenn er die Geschichte vor seinem inneren Auge lebendig werden lässt. Während bei Barthes die „Einheit eines Textes“ in dessen „Zielpunkt,“ also dem Leser, liegt (192) und der Autor als solcher nichts existiert, will Foucault den Leser in Verbindung mit dem Autor gesehen wissen: „Weil der Text nämlich von einem Autor ist, hat er begründeten Wert und weil er der Text von diesem bestimmten Autor ist, muß man auf ihn zurückkommen“ (224). Nach der Veröffentlichung entwickelt der Text jedoch ein Eigenleben, sodass der Autor keinen Einfluss mehr darauf haben kann. Fenoglio ist sich seiner Leser bewusst, trotzdem sieht er „Tintenherz“ als sein Werk und sich selbst als den Schöpfer, der Macht hat und deshalb auch seine Figuren und die Handlung verändern kann, wenn er einen Vorleser zur Hand hat. Der Autor in *Tintenherz* vereinigt also alle von Jannidis

aufgeführten Funktionen in sich, sodass nicht von einer Abschaffung des Autors gesprochen werden kann.

Fenoglio sieht sich selbst als Künstler und wird in den Folgebänden von anderen Figuren „Tintenweber“ (TB 154) genannt. Diese Bezeichnung stellt eine Verbindung zu Foucault her, der den Autor als „Verweber“ von Diskursen ansieht (210). Außerdem glaubt er an die Macht der Worte: „Ich rede nicht über Kinderzauber. Ich spreche von Buchstaben. Nichts ist mächtiger als sie, im Guten wie im Bösen“ (TH 442-443), was er auch an seinem eigenen Leib erfahren muss. Der Autor schreibt der Sprache eine gewisse Macht zu, auf die selbst er als Schöpfer keinen Einfluss hat, sodass die Selektions- und Gestaltungsfunktion auch im Text verankert sind.

In Fenoglios Autorkonzept hat er als Autor zwar Macht, Welten, Figuren und Handlungen zu erschaffen und diese nach seinen Wünschen zu formen, nach der Veröffentlichung denkt er allerdings nicht mehr über seine Werke nach, zum Beispiel vergisst er die Namen seiner Charaktere sehr schnell (280). Erst als er von seinen eigenen Figuren entführt und eingesperrt wird, fängt er an, über Mos Idee nachzudenken und schickt mit Meggie den Zinnsoldaten zurück in dessen Geschichte, worauf er anschließend ganz stolz ist: „Du [Meggie] bist wahrhaftig eine kleine Zauberin! [...] Aber ich war auch nicht schlecht, oder? Nein, wirklich nicht“ (449). Zumindest nach der Veröffentlichung ist der Autor in *Tintenherz* also eine wichtige Größe, um den Verlauf der Handlung und damit auch die erzählte Welt zu ändern, sodass sein Einfluss groß ist. Jannidis Innovationsfunktion (387) bekommt hier eine neue Interpretation; der Autor erfindet sowohl seine eigene als auch die erzählte Welt häufig neu und ändert sie, versucht, sie besser zu machen und gestaltet das Leben aller Figuren aktiv mit. Den Lesern wird durch diese Präsenz der Autorfigur die Rolle und Funktion derselben bewusst gemacht. Der Text stellt verschiedene Autorkonzepte vor, entwickelt jedoch eine eigene Position.

3.4. Autor, Leser und Text

Die Triade Autor-Leser-Text ist in *Tintenherz*, aber auch den Folgebänden, die handlungsbestimmende Macht. Da der Autor ohne neuen Text und magischen (Vor-)Leser die Welten nicht ändern kann, ist die Abhängigkeit voneinander offensichtlich. Durch das Abhängigkeitsverhältnis haben die einzelnen Teile der Triade in verschiedenen Situationen unterschiedlich viel Macht, es wird aber jedem Macht zugesprochen. Der Autor muss einen Text schreiben, der dem Leser gefallen muss, sodass dieser ihn beim Vorlesen in seiner Realität wahr werden lassen kann. Jede der drei Funktionen ist immanent wichtig, sobald eine der Größen wegfiel, könnten Erzählungen, beziehungsweise deren Abläufe und Ereignisse, nicht auf diese Weise und in dem Ausmaß geändert oder beeinflusst werden.

Im Folgenden soll der Autor in Beziehung zu seinem Leser, beziehungsweise Vorleser, und auch zu seinem oder anderen Texten gesetzt werden, um Machtverhältnisse und Abhängigkeiten, die die Autorfigur betreffen, deutlich zu machen.

3.4.1. Leser und Autor

Mo als Vorleser schlägt Fenoglio vor, Texte neu zu schreiben, um Geschichten ändern zu können. Er glaubt daran, dass eine Zusammenarbeit notwendig und produktiv sein kann. In *Tintenherz* erscheinen die drei schon erwähnten Vorleser-Figuren, Mo, Meggie und Darius, in den Folgebänden kommt eine weitere Figur (Orpheus)⁷ hinzu, die sowohl Texte schreiben als diese auch lebendig werden lassen kann (TB 9-18).

⁷ Eine ausführliche Analyse dieser Vorleserfigur im Zusammenhang mit ihrem mythischen Namen findet sich bei Heber (2010).

Der Leser ist in der Lage, Figuren aus ihren Geschichten heraus zu holen, kann aber ohne den Autor oder einen entsprechenden Text die Figuren nicht zurück in ihre Geschichten bringen (Chen 405), der Austausch von Figuren funktioniert nur zufällig, also außerhalb der Kontrolle des Lesers (405). Der Leser muss demnach zum „Partner des Autors“ werden (Gansel, „Buch“ 236), damit die gewünschte Wirkung auch eintritt. Tatsächlich kommt zufälligerweise (oder eventuell auch von Fenoglio beabsichtigt, *Tintenherz* lässt dies offen) auch der Autor selbst am Ende von *Tintenherz* in seine eigene Geschichte, als er im Austausch für den Schatten, Kobolde, Feen und Elfen aus seiner Welt verschwindet.

Fenoglios Verhältnis als Autor zum Leser ist also nach „Ausbruch“ der Geschehnisse ein durch Abhängigkeit charakterisiertes: Ohne den Leser kann Fenoglio Ereignisse in Erzählungen nicht ändern. Bevor Fenoglio allerdings von der Präsenz seiner Figuren in seiner Welt erfährt, beschreibt Elinor ihn als wenig erfolgsorientiert, da er sein Buch nicht neu verlegen lässt (*TH* 100). Er scheint keine große Leserschaft zu haben, Elinor stellt fest: „Kaum einer scheint noch zu wissen, wovon es handelt, kaum einer scheint es gelesen zu haben“ (99-100). Fenoglio fühlt sich aber geschmeichelt, als er Besuch von Meggie und Mo bekommt und die beiden nach „Tintenherz“ fragen (274). Er will sie nicht gehen lassen, bevor er nicht weiß, warum sie „ausgerechnet nach diesem Buch fragen“ (276). Um eine gute Wirkung des Texts beim Leser zu erzielen, ist Fenoglio sehr bedacht, die „richtigen Worte“ (507) zu finden, sodass der beabsichtigte Effekt beim Leser (und wenn der Text vorgelesen wird, in seiner Realität) auch eintritt. Die bösen Charaktere hat er erfunden, weil er sich nicht vorstellen kann, dass es Leser gibt, die eine „Geschichte über zwei nette Fürsten“ (*TB* 276) lesen wollen. Fenoglio ist sich also durchaus der Leserschaft und deren Interessen bewusst, er scheint sich mit seiner Arbeit danach zu richten. Obwohl Fenoglio sein Buch nicht unbedingt speziell für Kinder geschrieben hat,

denkt er: „Kinder!, dachte Fenoglio, während er auf das Fenster zuschritt, an dem er den Schwarzen Prinzen entdeckt hatte. Sie sind überall gleich. Gierige kleine Biester, aber die besten Zuhörer, egal in welcher Welt. Die allerbesten“ (155). Er weiß eine gute Zuhörerschaft zu schätzen, an der er sich beim Erzählen auch orientiert. Die Gestaltung einer Erzählung richtet sich also auch nach den Zuhörern, was den Autor in seiner Funktion als Figur, die auswählt, charakterisiert, also Jannidis' Selektionsfunktion (378) beschreibt.

3.4.2. Text und Autor

Das „Tintenherz“-Buch ist vor fast vierzig Jahren veröffentlicht und seitdem nicht neu aufgelegt worden (*TH* 100). Dadurch, dass Capricorn alle Exemplare, die in Meggies Lebenswelt existierten, von seinen Männern stehlen und verbrennen ließ (182-83), gibt es nur noch ein einziges Exemplar, das sich in Capricorns Händen befindet. Dass der Text mächtig ist und durch den Vorleser die Figuren zum Leben erwachen können, spricht für die Qualität desselben, was laut Mo auch ein Kriterium dafür ist, dass die Figuren überhaupt in seiner Welt erscheinen können (166). Es ist also nicht nur der Autor, der die Macht hat, seine Realität und Fiktion zu beeinflussen, sondern auch der Text selbst.

Das Verhältnis zwischen Fenoglio und seinem Text ändert sich im Laufe der Erzählung in *Tintenherz*. Anfangs ist er noch sehr stolz auf sein Werk, findet seine Szenen „gelingen“ (280) und bezeichnet Capricorn als seinen „besten Schurken“ (281). Fenoglio betrachtet das Buch also unter rein literarischen und wirkungsästhetischen Kriterien. Später, als er Bekanntschaft mit den bösen Charakteren seiner Erfindung gemacht hat, kann er nur noch sagen, dass er stolz *war* (404). Er ist seinen Texten auch nicht so sehr verbunden wie den Geschichten, die er dem Dorf erzählt. Seine aktive Schreibphase ist offenbar Vergangenheit (283-84). Dass Fenoglio zum Erzählen

übergegangen ist, hat nach seiner eigenen Beschreibung vor allem den Grund, dass er die Geschichten nicht mehr aufschreiben möchte (284). Durch das Erzählen wird er quasi zum Vorleser und erzählt Geschichten, die nicht festgehalten, also nicht wiederholbar sind. Er begibt sich hier in die Richtung einer oralen Tradition, in der die Geschichten lange nicht festgehalten wurden und sich demnach auch ständig veränderten, weil sie anders weitererzählt wurden.

In der Schlusszene in *Tintenherz* verschwindet Fenoglio im Austausch für den Schatten und andere Figuren in seiner eigenen Welt, der Tintenwelt, wird selbst von seinem Text eingenommen. Sowohl der Autor als auch der Text haben keine absolute Macht über die Geschehnisse in der erzählten Welt. Der Autor hat allerdings die (zwar begrenzte, aber definitiv vorhandene) Macht, Geschichten, beziehungsweise ihre Geschehnisse, verändern zu können, indem er einen neuen Text schreibt, der von einem magischen Vorleser lebendig gemacht werden kann. Dies gilt nicht nur für seine eigenen Texte, sondern auch für die anderer Autoren, wie zum Beispiel den *Standhaften Zinnsoldaten*. Er hat allerdings nicht die Macht über alle Figuren und damit auch nicht über den Text; Basta, Staubfinger und Mortola bleiben in seiner Welt. Ob dies nun am Autor oder am Vorleser liegt, wird im Buch nicht diskutiert. Die Figuren, die in Meggies Lebenswelt bleiben, widersetzen sich jedenfalls allen drei Instanzen: Autor, Text und Leser.

Text, Leser und Autor sind also untrennbar miteinander verbunden, beeinflussen sich gegenseitig und sind aufeinander angewiesen. Welche Macht dem Autor nun zugeschrieben wird, soll im folgenden Abschnitt erläutert werden.

3.5. Funktion und Rolle des Autors

Nachdem nun die Konzepte der Figuren im Speziellen dargestellt wurden, soll nun allgemein die Rolle und Funktion des Autors in *Tintenherz* untersucht werden. Wie schon vorher erwähnt, wird dem Autor von den Figuren entweder Macht zugesprochen oder diese in Frage gestellt. Im Folgenden soll dargestellt werden, dass der Text in *Tintenherz* Fenoglio mehr Macht und Einfluss zuspricht, als dass es Barthes' Konzept noch entsprechen könnte.

Fenoglio ist als Autor von „Tintenherz“ nicht von Anfang an eine wichtige und handlungsbestimmende Figur. Er wird Teil der erzählten Handlung, als Mo und Meggie ihn wegen eines Exemplars von „Tintenherz“ aufsuchen, was erst etwa nach der Hälfte des Buchs geschieht (TH 270). Mo sucht ihn schon mit einer bestimmten Erwartung auf, nämlich, dass Fenoglio als Autor möglicherweise in der Lage sein könnte, die Erzählung neu zu schreiben, sodass sich ihr Ablauf ändert (263). Mos Besuch bei Fenoglio ruft dem Leser von Funkes *Tintenherz* die Figur des Autors als schaffende Instanz wieder ins Gedächtnis. Durch Mos Machtzuschreibungen nimmt der Leser den Autor auch als mächtig wahr. Fenoglio sieht sich selbst als Schöpfer, er hat die Welt geschaffen, in der Staubfinger und die anderen Figuren leben. Er ist zudem beeindruckt und fasziniert von seiner Schöpfung, weil die Figuren in seiner Welt tatsächlich so aussehen, wie er sie sich vorgestellt und wie er sie geschaffen hat (357). Seine Aufgabe war es also, die Figuren zu gestalten und ihnen Eigenschaften zu geben, sodass sie menschlich erscheinen und der Leser sich mit ihnen identifizieren kann, womit er alle Funktionen Jannidis' in sich selbst vereinigt. Entgegen Foucaults Aussage, dass der Autor ein „ideologisches Konstrukt“ ist (228), das der Leser sich schafft, da dieser keine „literarische Anonymität“ ertragen kann (213), ist Fenoglio hier eine Figur, die zwar auch konstruiert ist, sie ist aber dennoch eine Figur, die in der Lebenswelt der intradiegetischen Leser physisch präsent

ist. Außerdem kann diese Figur die Handlung in der erzählten Welt bestimmen und ist so definitiv eine einflussreiche Figur.

Fenoglio als Autor kann zusätzlich auch Geschichten, beziehungsweise ihre Handlungen, nach deren Veröffentlichung verändern. Die Original-Erzählungen müssen nicht einmal aus seiner Feder stammen. In seinem Verständnis von Literatur, oder dem, das er sich im Verlauf der Handlung in *Tintenherz* angeeignet hat, leben die Figuren in der erzählten Welt unabhängig von dem, was in dem eigentlichen Text festgehalten wird, fort. *Tintenherz* postuliert hier also die Existenz einer alternativen Realität, die zwar vom Autor geschaffen, aber dann (teilweise) von ihm unabhängig wird. Er kann den Ablauf einer Geschichte ändern und dem Zinnsoldaten „eine neue Geschichte [...] mit einem glücklichen Ende“ schreiben (TH 447). Nachdem dies geglückt ist, arbeitet Fenoglio an der schwierigen Aufgabe, das Leben aller seiner Welt entstammenden Figuren zu retten, indem er dem Schatten, den Meggie Capricorn aus „Tintenherz“ heraus lesen soll, einen anderen Charakter zuschreibt, der anstelle von Staubfinger und Meggies Mutter Capricorn und dessen Gefolge töten soll. In Zusammenarbeit mit dem magischen Vorleser kann er die Abläufe von Handlungen tatsächlich ändern, sodass der Autor hier seine Macht über die Figuren demonstrieren kann. Auch nach Erschaffung einer erzählten Welt, die danach unabhängig vom Autor existiert, haben Autor und Vorleser noch Macht über das Schicksal der Figuren. Dadurch, dass er sowohl seine eigens geschaffene Fiktion als auch seine Lebenswelt ändern kann, verschwimmen die Status von textinterner Realität und Fiktion, da beide vom Autor-Leser-Text-Komplex verändert werden können. Auch Jannidis Gestaltungsfunktion (380) wird hier also neu ausgelegt. Der Autor kann nicht nur seine eigenen Werke gestalten, sondern auch die anderer Autoren umgestalten und ihnen eine neue Bedeutung verleihen.

Fenoglio beschränkt den Diskurs in „Tintenherz“ auf das Phantastische in fiktiven Welten sowie den Kampf zwischen Gut und Böse. Die Spannung zwischen textinterner Realität und Fiktion entsteht erst, als die Figuren in seiner Lebenswelt erscheinen, was mit seinem Werk an sich nichts mehr zu tun hat. Fenoglio ist also Teil des Autordiskurses, an dem Funke durch die Darstellung dieser Figur teilnimmt. Durch die Doppelung der Autorfigur werden verschiedene Status von Welten in Frage gestellt, was im folgenden Abschnitt noch einmal aufgegriffen werden soll.

3.6. Wahrnehmung von Realität und Fiktion

Dass ein Autor die Abläufe in Erzählungen oder deren Welten ändern kann, beeinflusst die tradierte Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität. Ein fiktiver Autor kann eine hypodiegetische Welt, seine eigene Kreation, aber auch seine eigene Lebenswelt dadurch verändern, dass er neue Texte schreibt, die durch einen Vorleser lebendig gemacht werden. Schon die Tatsache, dass fiktive Gestalten in einer der Realität nachempfundenen Welt erscheinen können, stellt die Beziehung zwischen Realität und Fiktion in Frage. Da dies aber das Werk der Vorleser und nicht unbedingt des Autors ist, kann man diesen nicht dafür verantwortlich machen, dass das ganze System untergraben wird. Durch Mos Idee, die Geschichte nachträglich umzuschreiben und durch Vorlesen lebendig werden zu lassen, bekommt der Autor in seiner Rolle eine wichtige Funktion zugeschrieben. Er kann durch das Schreiben von Texten, die entweder das Leben in der Tintenwelt oder sogar das in seiner eigenen Welt verändern, beide Welten und viele Figuren darin beeinflussen, vereint also die von Jannidis beschriebenen Funktionen des Autordiskurses. Dass Fiktion beeinflussbar ist, verwundert nicht notwendigerweise. Dass Fenoglio aber seine eigene Lebenswelt verändern

kann und die fiktiven Figuren aus der Tintenwelt wieder aus seiner Welt „herausschreiben“ kann, impliziert einen Schöpfer- und gottähnlichen Charakter, der den Leser von *Tintenherz* seinen eigenen existentiellen Status in Frage stellen lässt. Fenoglio fragt sich selbst einmal, ob er nicht auch nur Teil einer weiteren Geschichte ist, die von jemand anderem gelenkt wird und auf die er als dessen Figur keinen Einfluss hat (*TT* 637). Staubfinger geht davon aus, dass er nur in einer anderen Geschichte gelandet ist (*TH* 124), womit der Status der beiden Welten als gleichwertig angesehen wird. Dass die Figuren in den Folgebänden *Tintenblut* und *Tintentod* in der von Fenoglio geschaffenen, fiktiven Welt leben und diese als ihre Lebenswelt wahrnehmen, trägt weiter zur Auflösung der ontologischen Unterscheidung zwischen erfahrbarer Realität und Fiktionalität bei. Als Meggies Bruder am Ende von *Tintentod* in der Tintenwelt geboren wird (*TT* 737-39), empfindet er die Tintenwelt als seine Realität. Die ehemalige Lebenswelt seiner Familie wäre für ihn einfach eine andere Welt, die den gleichen Status hat wie seine eigene, dieser also nicht über- oder untergeordnet. In der Tintenwelt werden neue Bücher geschrieben und andere Geschichten erzählt, doch die Welten existieren alle nebeneinander, was den Figuren, die aus Fenoglios Lebenswelt kommen, sehr bewusst ist. Impliziert ist vor allem, dass jedes Buch seine eigene Welt besitzt und diese auch nach dem im Buch beschriebenen Geschehen weiterexistiert. So kommen in der Tintenwelt später auch Figuren vor, an die Fenoglio sich nicht erinnern kann und bei denen er sich sicher ist, ob sie seiner Phantasie entstammen (*TB* 150). Durch Weltenwanderungen können Figuren, unter der Voraussetzung, dass es einen Autor beziehungsweise Text und einen Vorleser gibt, andere Welten besuchen und diese als ihre Realität erfahren. Dadurch stellt sich dann die Frage, ob wir als Leser nicht auch in einer Geschichte leben, die jemand anderes für uns schreibt und auf die wir keinen Einfluss haben, eine Frage, die sich Fenoglio als Autor auch stellt (*TT* 637). Durch die Darstellung dieser

Strukturen wird die Unterscheidung von Realität und Fiktion auf der Ebene der Wahrnehmung der Figuren 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.

4. Die Autorin Cornelia Funke

„Fenoglio ist natürlich mein Alter Ego“ (Wedler-Zinn 52)

Durch die Darstellung des Schreibprozesses und der Beschreibung einer Autorfigur in *Tintenherz* rückt sich die Autorin selbst in den Fokus der Aufmerksamkeit. Obwohl viele literaturwissenschaftliche Ansätze, wie zum Beispiel die schon erläuterten Theorien Barthes' und Iser's und der *New Criticism*, den Autor von der Interpretation vollkommen ausschließen, stellt sich nun die Frage, welche Funktion die Autorin innehat und welche Konsequenzen sich daraus für das Verständnis des Texts und des Autor-Leser-Text-Komplexes ergeben. Die in der Analyse gefundenen Ergebnisse sollen vor allem im Zusammenhang mit Foucaults und Jannidis' Autorkonzeptionen gebracht werden. Im Folgenden soll also Funkes Autorkonzept, wie sie es in Interviews darstellt, und anhand von Informationen, die sie auf ihrer Homepage (www.corneliafunkefans.de) zur Verfügung stellt, untersucht werden. Anschließend soll dies mit dem in *Tintenherz* dargestellten Autorkonzept in Verbindung gebracht werden, da, wie schon das Funke-Zitat am Anfang dieses Kapitels vermuten lässt, einiges von Funkes Autorkonzept in Fenoglio verarbeitet ist. Durch die Darstellung der Autorfigur Fenoglio in *Tintenherz* wird auf eine weitere Art und Weise Realität und Fiktion hinterfragt, was im folgenden Teil dargestellt und erläutert werden soll.

Cornelia Funke als Person und ihre Werke werden vor allem in dem von ihrer Patentante Hildegunde Latsch verfassten Buch *Cornelia Funke – Spionin der Kinder* (2008) vorgestellt. Die Familienverbindung garantiert Funke Kontrolle und Einfluss auf das, was tatsächlich veröffentlicht wird. Weiterhin soll Funkes Autorkonzept anhand von in Interviews getroffenen Bemerkungen erläutert werden, um zu sehen, wie Funkes Verhältnis zu ihrem Text und vor allem zu ihren Lesern dargestellt wird und als wie präsent Funke in ihrer Funktion als Autorin

beschrieben ist. Außerdem soll erläutert werden, welche Konsequenzen dies für das Textverständnis haben kann.

Mir ist bewusst, dass alle Aussagen, die über Funke oder auch von ihr gemacht werden, eine Persona konstruieren und kritisch gesehen werden müssen, alle mir vorhandenen Medien sind von der Autorin selbst kontrolliert und beeinflusst. Durch ihren Einfluss auf diverse Medien kann sie sicherstellen, dass ihre Intention verbreitet und nicht verfälscht wird.⁸ Dadurch, dass mir keine wissenschaftlichen und kritischen Quellen über die Autorin zur Verfügung stehen, sind alle Aussagen, die Funke in Interviews trifft, kritisch zu bewerten. Die wiederholten Aussagen der Autorin über die ontologische Gleichstellung von „fiktionalen“ und „realen“ Welten schaffen einen neuen Text, der sich mit dem für sie realen Arbeiten als Autor vermischt. Trotzdem möchte ich die empirische Autorin in meine Analyse einbeziehen, da auch sie, besonders durch die bewusst konstruierten Äußerungen, in ihrer Funktion als Autorin das Werk und dessen Rezeption beeinflusst.

4.1. Funkes Autorkonzept

Das Bild, das Mo und Meggie von einem Autor haben, entspricht dem, welches ihre Biographin auch der Autorin selbst zuschreibt: „Um ‚richtige‘ Bücher schreiben zu können, glaubte sie [Funke] warten zu müssen, bis sie alt wäre, denn das waren Schriftsteller für sie: alt oder tot“ (Latsch 30). Da Funke als Sozialpädagogin und Illustratorin ihre Karriere begann (Wedler-Zinn 5), fing sie hauptsächlich deshalb an, Geschichten zu schreiben, um Texte zu den Bildern in ihrem Kopf zu formulieren und um nicht auf andere Autoren angewiesen sein zu müssen (5). Somit wurde sie mit 28 Jahren zur „freischaffenden Autorin und Illustratorin“ (5),

⁸ Auch wenn der Film für meine Arbeit selbst keine Rolle spielt, zeigt sich in Funkes Funktion als Mitproduzentin von *Tintenherz*, dass sie das Medium beeinflusst und so sicherstellen kann, dass es ihren Wünschen entspricht.

hat also selbst ihre Vorstellung vom alten Autor revidiert. In *Tintenherz* entspricht Fenoglio auch nicht dem Klischee des alten oder schon toten Autors, das zum Beispiel Basta vertritt.

Laut Buhre sieht Funke sich selbst als „Wortfinder“ (3), der „Worte für das [findet], was wir alle empfinden“ (3), der also im Sinne Foucaults den Text zurechtschneidet und dessen Grenzen festlegt. Dennoch besteht sie darauf, dass sie ihre eigenen Geschichten im Kopf hat und gewisse Bilder sie nicht loslassen (Bibliografie 14). Bei *Tintenherz* habe sie anfangs das Bild von Meggie vor Augen gehabt, wie sie am Fenster sitzt und jemanden draußen stehen sieht. Während Fenoglios Geschichten hauptsächlich mit dem Hintergrund entstehen, andere zu unterhalten und ihnen eine gute Geschichte zu bieten, entstehen Funkes Geschichten laut den Aussagen auf ihrer Homepage aus ihrem eigenen Leben und den Ideen, die sie selbst habe. In der Darstellung aller von Funke verfassten Werke auf ihrer Homepage ist beschrieben, dass Geschichten und Handlungen bei Funke auf ganz unterschiedliche Weise entstehen, zum Beispiel eben durch Bilder, die sie neugierig machen und deren Geschichte sie verfolgen möchte, oder Charaktere, die sie nicht loslassen (Bibliografie 4). Die Arbeit eines Autors besteht also vor allem aus Kreativität und Phantasie, beinhaltet demnach die Selektions- und Gestaltungsfunktion (Jannidis 378, 380).

Die Verschränkung zwischen Fiktion und Realität ist in Funkes Arbeit sehr präsent, „sie identifiziert sich so mit ihnen [den Figuren], dass sie selbst manchmal nicht mehr weiß, ob sie real ist oder eine Figur in einem Roman“ (Latsch 115). Genau wie Fenoglio ist sie der Ansicht, dass es die Figuren „lebendiger macht“ (*TB* 153), wenn man reale Menschen kopiert. Die Verschränkung spiegelt sich auch in den meisten ihrer Figuren wider, da sie bei Freunden oder Familienmitgliedern Eigenschaften und Verhaltensweisen abschaut, um sie in ihren Figuren zu einem neuen Wesen zu kombinieren (Latsch 114). Funke möchte ihre Charaktere realistisch

darstellen, damit der Leser sich mit ihnen verbunden fühlen kann, aber auch, um Strukturen aufzeigen zu können, die denen entsprechen, die dem Leser vertraut sind.

Funke bemerkt selbst in einem Interview, in dem sie über die Konzeption ihrer Figuren spricht, dass sie es „reizvoll“ findet, „mit einem Thema auf die eine oder andere Weise zu spielen – einen Meister zu zeigen und einen anderen, der das nicht erreicht“ (Spreckelsen). Mit dieser Aussage macht Funke deutlich, dass sie ihre Charaktere sehr bewusst konzipiert, indem sie einen „Meister“ seines Fachs neben eine andere Figur stellt, die zwar auch vom Fach ist, dieses aber nicht so gut beherrscht. Als Beispiel lassen sich hier Mo und Darius, die beiden Vorleser anführen. Mo ist derjenige, der Figuren und Gegenstände problemlos aus ihren Geschichten hervor lesen kann, während die Dinge, die Darius erscheinen lässt, leicht verändert in seiner Welt ankommen. Tilman Spreckelsen erläutert Funkes Einstellung weiterhin: „Ich [Funke] liebe es, beim Schreiben Diktatorin in dem Land zu sein, das ich erschaffe“ (Spreckelsen), als solche hat sie die Kontrolle und Macht und kann sich nicht von einem angeblichen Eigenleben ihrer Figuren oder der Eigenabläufe der Geschichte ablenken lassen.

Im Widerspruch dazu stehen Äußerungen, die Latsch in ihrem Buch beschreibt und die den Einfluss der Figuren auf deren Autorin darstellen: „sie beobachtet, wie diese [die Figuren] ganz andere Dinge tun, als sie geplant hat“ (Latsch 115). Man könnte also daraus schließen, dass die Figuren beim Schreiben für die Autorin schon so lebendig sind, dass sie ihren eigenen Willen haben, nach dem sie sich scheinbar richten muss, ein Gefühl, das auch Fenoglio vertraut ist. Funke fragt sich selbst, „ob man seinen Figuren tatsächlich nur in schlimmste Situationen bringt, weil sie dramatisch wirkungsvoll sind – oder ob der Schriftsteller der geschicht [sic!] ebenso folgen muss wie die Personen darin? Ich bin mir über die Antwort immer noch nicht ganz im

Klaren“ (Eckmann-Schmechta). In dieser Aussage zieht Funke die Möglichkeit in Betracht, dass der Autor nur ein Spielball seines eigenen Werks ist, konstruiert hier also die Macht über die Abläufe der Erzählung beim Text beziehungsweise der erzählten Welt und schreibt diesem dadurch Autonomie zu.

In die gleiche Richtung geht auch eine andere Bemerkung Funkes. Sie sagt, dass wenn sie anfange, darüber nachzudenken, wem die Geschichten aus der Tintenwelt gehören, könne sie nur feststellen, dass „deren Beantwortung mich mit dann mit dem Gedanken spielen lässt, ob unser Leben nicht vielleicht auch nur eine Geschichte ist“ (Wedler-Zinn 52). Weiterhin ergibt sich daraus die Frage, wer der Erzähler dieser Geschichte wäre (52). In einem anderen Gespräch bemerkt Funke: „Beim Schreiben von *Tintenherz*, *Tintenblut* und *Tintentod* dachte ich manchmal, vielleicht schreibe ich gerade über etwas, was genau so in irgendeiner anderen Wirklichkeit passiert. Und dass wir alle permanent geschrieben werden“ (Spreckelsen). Genau dies geschieht in der Geschichte von *Tintenherz*, wenn Fenoglio über die Tintenwelt schreibt, aber irgendwann feststellt, dass die Figuren vor ihm dagewesen sein müssen, weil er sie nicht alle erfunden haben kann (TB 462). Fenoglio hat also das Gefühl, zwar eine fiktive Welt geschaffen zu haben, gleichzeitig empfindet er sie aber als seine Lebenswelt und daher Realität, die er nicht vollständig erschaffen haben kann, weil sie viel realer und vielfältiger ist, als dass er dies seiner Imagination und Schreibfähigkeit zuschreiben könnte. Ähnlich scheint es Funke zu gehen, wenn sie das Gefühl beschreibt, nicht Herrin über ihre eigene Geschichte sein zu können (Spreckelsen). In dieser Äußerung spiegeln sich ihre Gedanken in der Figur Fenoglio wider, der ja auch das Gefühl äußert, nicht mehr Herr seiner Geschichte zu sein und von jemand oder etwas anderem geschrieben zu werden. Es wird also impliziert, dass es einen weiteren, übergeordneten Text gibt, dem die Figuren folgen müssen und der von einer anderen Autorität gelenkt wird.

Funke nutzt ihre eigene Lebenswelt, um darauf Geschichten und neue Welten aufzubauen, vor allem, weil der Mensch nur so in der Lage ist, sich diese auch vorzustellen: „Die menschliche Vorstellungskraft ist gar nicht in der Lage, wirkliche Gegenwelten zu erschaffen. Alles, was wir uns vorstellen, wurde immer von unserer Wirklichkeit geboren“ (Freund, „Schmerz“). Was die Leser also als Fiktion wahrnehmen, ist auf deren Verständnis von Realität aufgebaut, und der Leser versucht immer, die vom Autor dargestellten Welten mit den ihm bekannten Regeln zu erklären. Diese Regeln erläutert Ryan in der „Possible-Worlds-Theory“: so muss die im Text geschaffene Welt, wenn sie der tatsächlichen Welt entsprechen soll, den gleichen logischen Regeln folgen (446), es dürfen keine Widersprüche erscheinen (446) und Ereignisse müssen physisch und materiell möglich sein (449). Gerade durch die Schilderung von Welten, die diesen Regeln größtenteils folgen, wird das Konzept von Realität in Frage gestellt, was den Leser über seine eigene Lebenswelt reflektieren lässt. In einem Interview mit Wieland Freund äußert Funke die Ansicht, dass Leser ihre eigene Realität besser verstehen können, wenn sie diese leicht verändert und modifiziert in Büchern erleben („Schmerz“). Vor allem aber sagt Funke, dass „man die Wirklichkeit in Verkleidung manchmal weit eindrucksvoller beschreiben kann“ (Wedler-Zinn 51). Durch die Vermischung, oder Verkleidung, von Realität und Fiktion wird also deren Position zueinander in den Erzählungen nicht mehr klar abgetrennt, Funke versucht eher, eine neue Welt zu schaffen, die dem Leser nahe steht, aber trotzdem fremd genug ist, um zum Nachdenken anzuregen. Die Schaffung einer der Lebenswelt des Lesers nahen Welt erzeugt eine Spannung zwischen den Konzepten von Realität und Fiktion auf der Textebene.

Ihre ausgeprägte Liebe zum Erzählen ist ein weiterer Aspekt, den sie auch in der Autorfigur in *Tintenherz* widerspiegelt (TH 283-284). Freund schreibt: „Funke versteht sich als Nachfahrin jener ‚Geschichtenerzähler‘, die in grauer Vorzeit die Märkte besuchten“ (Freund,

„Magie“). Sie erzählt also laut eigener Aussage für Kinder wie Erwachsene gleichermaßen (Buhre 1), weshalb sie auch keinen Unterschied zwischen Kinder- und Erwachsenenliteratur macht. Sie sieht die Unterscheidung als „künstlich“ an (1), vor allem aus dem Grund, dass im Mittelalter auf Marktplätzen auch keine Rücksicht auf das Alter der Zuhörer genommen wurde (1). Ein Autor ist in Funkes Konzept also für alle Leser zuständig und muss sich nicht auf eine Gruppe Leser oder Zuhörer beschränken. Auch Fenoglio erzählt „dem halben Dorf Geschichten“ (TH 283), was vermuten lässt, dass es sich nicht nur um eine Altersgruppe handelt. Trotzdem denken beide Autoren an ihre Zuhörerschaft und positionieren sich als Erzähler so, dass sie ihre Zielgruppe erreichen.

Das Autorkonzept, das Funke in Interviews vertritt und das sich aus anderen Quellen ergibt, ist demnach widersprüchlich. Einerseits sieht sie sich als „Diktatorin“ in der Welt, über die sie schreibt, andererseits zeigt sie ein Bewusstsein für die Einbindung einer Autorin in narrative und diskursbedingte Zwänge, die diese Autonomie einschränken. Dennoch lässt sich feststellen, dass sich Aspekte von Funkes geschaffenem Selbstbild als Autorin auch in ihrer Figur Fenoglio wiederfinden. Gemeinsam ist den Autoren unter anderem die Liebe zum Erzählen. Außerdem basieren sie ihre Geschichten auf der Realität, weshalb die Figuren sehr real erscheinen. Sie sehen sich selbst als Schöpfer, obwohl sie beide feststellen müssen, dass sie nicht die alleinige Kontrolle über ihre Geschichten haben. Die Rolle der Autorin ist also in jedem Fall hervorgehoben und Funke besteht auf ihrer Rolle als der Schöpferin ihrer Texte. Trotzdem stellt sie in manchen ihrer Aussagen ihre eigene Autonomie in Frage. Sie beschreibt den Text als mächtiger und autonomer, während der Leser, der innerhalb der erzählten Welt in *Tintenherz* eine so große Rolle spielt, in Funkes Lebenswelt keine Bedeutung hat.

Beide Autoren interagieren jedoch intensiv mit ihren Lesern, Fenoglio im Text selbst, da er auf seine Vorleser angewiesen ist, Funke durch ihre Webseite. Wichtig ist hier die Bewusstmachung der Autorfigur bei den Lesern, die ein Gefühl für den Autor an sich bekommen sollen. Auch nach dem Ende der im Buch erzählten Geschichte soll der Kontakt bestehen bleiben.

Durch die auffällig vielen Gemeinsamkeiten zwischen der Autorin Funke, wie sie sich selbst in der Öffentlichkeit darstellt, und der im Buch dargestellten Autorfigur Fenoglio vermischt der Status von Realität und Fiktion auf der Figuren- beziehungsweise Personenebene. Fenoglios Figur ist (zumindest in Teilen) auf den Aspekten, die Funke bei der Konzeption ihres Selbstbilds verwendet, aufgebaut (vgl. Wedler-Zinn 52). Dass er trotz allem ein fiktiver Charakter ist, lässt die Grenze aber verschwimmen. Die Spannung zwischen Realität und Fiktion wird also nicht nur innerhalb von *Tintenherz* thematisiert, sondern auch darüber hinaus durch die konstruierte Verbindung zwischen der empirischen Autorin und dem intradiegetischen Autor.

4.2. Funke und *Tintenherz*

In ihrer „Bibliografie,“ welche Teil von Funkes Internetauftritt ist, schreibt die Autorin, *Tintenherz* sei eine „Geschichte über meine [Funkes] eigene Leidenschaft“ (Bibliografie 14), und ging ihr deshalb leicht von der Hand (14). Die Idee für die Handlung hatte sie schon seit einiger Zeit, sie hat also schon lange über eine Geschichte nachgedacht, in der zwei Welten und Autor, Leser und Text eine große Rolle spielen (Wedler-Zinn 51). Vor allem die Darstellung einer Schriftstellerfigur fasziniert sie laut Aussage auf der Homepage, da diese es dem Leser erlaubt, dessen Figuren näher kennenzulernen (Bibliografie 14). Außerdem kann Funke hier die Macht von Worten demonstrieren: „Buchstaben kommen aus der Wirklichkeit und wirken ebenso auf sie ein“ (Latsch 114). Genau diesen Einfluss möchte Funke durch ihre Geschichten auf ihre

Leser haben, nämlich auf deren Leben einwirken (Buhre 2). Die Veränderungen durch *Tintenherz* und durch „Tintenherz“ finden also in einem unterschiedlichen Ausmaß statt, einmal eher global (zumindest global innerhalb von der in *Tintenherz* beschriebenen Welt), im anderen Fall eher individuell, also in der Lebenswelt des extradiegetischen Lesers.

Die in *Tintenherz* beschriebenen Welten sind, wie schon vorher erläutert, Produkt der Lebenswelt Funkes. Fiktion ist ihrer Meinung nach immer auf Realität aufgebaut (vgl. Freund „Schmerz“), weshalb auch Meggies Lebenswelt sowie die Tintenwelt Welten sind, „wie sie sein könnte[n]“ (Latsch 66). Diese Annahme entspricht auch der von Ryan entwickelten „Possible-Worlds-Theory,“ in der Welten, wie schon erwähnt, zwar generell auf der Lebenswelt des Autors aufgebaut sind (446), der Text aber auch eine eigene tatsächliche Welt kreiert (447).

Funke stellt fest, dass sich Geschichten verselbstständigen können und „sich dann aus Quellen speisen, derer [sie] sich selbst nicht bewusst war“ (Latsch 39). Wenn dies aber passiert und in *Tintenblut* Orpheus eine Straße entlang läuft und anders aussieht, „als ich ihn mir vorgestellt hatte“ (Wedler-Zinn 53), dann empfindet sie dies als den „allergrößte[n] Spaß“ (53). Durch diese Bemerkung vermischt Funke ihre eigenen Fiktionen und Vorstellungen miteinander. Aspekte der bewussten Figurenkonzeption und des tatsächlichen Aussehens dieser Figuren stellt sie als nicht kongruent dar, wodurch sie den Figuren wieder ein Eigenleben zuschreibt. Dass Funke sich selbst als von den Figuren und dem Text gelenkt beschreibt, verleiht dem Text wiederum eine größere Autonomie, die der Autorin selbst hier fehlt. Die von Jannidis benannte Gestaltungsfunktion liegt hier bei den Figuren der erzählten Welt, beziehungsweise dem Text, und nicht mehr vollständig bei der Autorin. Anders als bei Iser's Theorie ist der Text jedoch nicht nur im Akt der Lektüre autonom (7), sondern auch unabhängig vom Leser ein sich selbst

genügendes Kunstwerk (Searle 691). Obwohl die Autorin also auf ihrer Funktion als eben dieser besteht, verlagert sie die Macht und Autonomie auf den Text.

Dass jemand auf die Idee kommen könnte, ihre Geschichten zu verändern, findet Funke „spannend“ (Spreckelsen), weil sie sagt: „Meine Geschichten sollen ein Eigenleben entwickeln und sich irgendwann von mir entfernen“ (Spreckelsen). Auf der anderen Seite ist ihr aber auch bewusst, dass ihr Buch eben das Buch bleibt und als solches nicht verändert wird (Buhre 2). In Theater- oder Filmadaptionen ist es unausweichlich, dass die erzählte Geschichte verändert und an das neue Medium angepasst wird (2). Funke besteht auf ihrer Rolle als Autorin, zugleich äußert sie aber den Wunsch, dass sich die Geschichte von ihr entferne.

Fenoglio hat in *Tintenherz* die Möglichkeit, sowohl die von ihm geschaffene Fiktion in „Tintenherz“ als auch seine eigene Lebenswelt zu ändern. Funke kann durch das Schreiben der Fortsetzungen ihre eigene Fiktion weiterschreiben und die Geschichte im Nachhinein beeinflussen, da sie Charaktere verändern und Handlungen ändern kann. Im Unterschied zu Fenoglio ist sie allerdings nicht auf einen Vorleser angewiesen, der ihre Geschichte lebendig werden lässt, sondern eher auf Leser, die ihre Geschichte rezipieren. Die Fiktion, beziehungsweise deren Handlung, wird also auch nach Veröffentlichung noch verändert und die Autorin selbst kann Einfluss auf die Geschichte und die erzählte Welt ausüben. Vor allem durch die von ihr gesteuerten Medien, die ihre Ansichten darstellen, kann sie auch im Nachhinein Einfluss ausüben. Ihre eigene Lebenswelt kann sie dadurch nur insofern verändern, als dass sie ihre Leser mit den Geschichten fesseln und deren Lebenswelt verändern kann, indem sie die Leser durch ihre Erzählungen zum Nachdenken anregt.

4.3. Intertextualität

Intertextualität ist definiert als „the presence of a text A in a text B“ (Moraru 256) und ein spezielles Merkmal postmoderner Literatur. Barthes beschreibt einen Text als ein „Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur“ (190). Der Autor schafft das Werk also nie neu, sondern formt andere um. Barthes erklärt die Macht des Autors folgendermaßen: „Seine einzige Macht besteht darin, die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren, ohne sich jemals auf eine einzelne von ihnen zu stützen“ (190). Laut Barthes ist ein Werk niemals „originell“ und vom Schreiber geschaffen (190), sondern nur eine neue Zusammensetzung von vorher schon dagewesenen Äußerungen und Formulierungen. Intertextualität ist zwar ein Phänomen, das Barthes in postmodernen Texten sieht, allerdings geht er davon aus, dass der Schreiber diese Verweise nicht bewusst einsetzt, sondern gar nicht anders kann, als zu wiederholen, was andere schon vor ihm gesagt haben. Da der Autor hier nur als Diskurs fungiert (siehe auch Foucault 203), der hinter seinem Werk verschwindet, können die Verweise nicht als bewusst gesetzt gesehen werden (vgl. auch Stocker 41). Sowohl Peter Stocker als auch Manfred Pfister sehen allerdings den Autor als denjenigen, der die intertextuellen Verweise bewusst in sein eigenes Werk einbaut, was auch voraussetzt, dass der Leser diese verstehen kann und diese zu seinem Textverständnis beitragen (Stocker 9). Günter Weise stellt somit vier Funktionen von Intertextualität für den Leser fest: „eine Sinnstützung, eine Sinnerweiterung oder eine Sinnkontrastierung bzw. Sinnumkehrung“ (40).

Funke nutzt Intertextualität als Stilmittel, indem sie jedem Kapitel bewusst ein Zitat voranstellt, das auf andere Welten, Geschichten und Figuren verweist, also nicht nur unbewusst und unbeabsichtigt in den Text einfließt. Diese bewusste Nutzung der Intertextualität als Teil des Stils in *Tintenherz* widerspricht Barthes Konzept nicht, ergänzt es aber um einen wichtigen

Aspekt, nämlich das bewusste Einsetzen von Zitaten im Hinblick auf die Handlung der Erzählung.⁹

In *Tintenherz* hat Funke jedem einzelnen Kapitel in jedem Band der Trilogie ein Zitat aus einem Werk der Weltliteratur vorangestellt. Im Zusammenhang mit Rolle und Funktion des Autors soll dies hier kurz erläutert werden, da die Voranstellung von Zitaten ein bewusstes Eingreifen des Autors in den Leseprozess des Rezipienten darstellt. Ich beschränke mich auch in diesem Teil auf *Tintenherz*, da das Prinzip in allen drei Bänden das gleiche ist.

Funke zitiert allein in *Tintenherz* aus 43 anderen Büchern, die im Fließtext nicht mitgezählt. Die meisten der zitierten Bücher sind im Original in Englisch erschienen, was Funke damit erklärt, dass diese ihre „Lieblingsbücher aus dem angelsächsischen Bereich“ sind, die sie deshalb verwendet, um die Neugier ihrer Leser an diesen Werken zu wecken (Kratzert). Etwa die Hälfte der zitierten Bücher werden allgemein der Kinder- und Jugendliteratur zugerechnet, es finden sich aber auch Werke wie William Shakespeares *Der Sturm* darunter.

Die Zitate stehen am Anfang jedes Kapitels und sind diesem thematisch verbunden. Durch die bewusste Platzierung und auch die Auswahl der Zitate durch die Autorin wird der Leser gelenkt und auf das nächste Kapitel vorbereitet. Es ist aber nicht nur der Inhalt der Zitate sondern auch deren Quelle, die eine Rolle dabei spielt, wie der Leser das folgende Kapitel wahrnimmt. Besonders für die erwachsenen Leser ist dies interessant, da die meisten Werke bekannte Werke der Kinder- und Jugendliteratur aus den letzten Jahrzehnten und deshalb vertraut sind (Kratzert). Funke selbst erklärt, dass sie die Bücher bewusst eingesetzt hat, weil sie „wusste, das kennen die Kinder noch gar nicht und vielleicht gucken sie da jetzt mal

⁹ Intertextualität in *Tintenherz* ist ein Aspekt, der schon literaturwissenschaftlich untersucht wurde, siehe vor allem Heber (2010), Förster (2006) und Kemper (2005).

rein“ (Kratzert). Sie lenkt ihre Leser also bewusst dahin, sich mehr für Bücher zu interessieren, was in *Tintenherz* auch durch die bibliophilen Figuren unterstützt wird.

Durch das Einsetzen von Zitaten aus anderen Büchern wird aber auch eine Spannung zwischen verschiedenen Texten hergestellt. Es geht also nicht nur um die Erwähnung der Bücher, sondern auch um das in *Tintenherz* vorgeschlagene Konzept, dass hinter jeder Geschichte eine eigene Welt steht, die dem gleichen Status hat wie die Welt des Lesers. Zwei der zitierten Bücher haben sogar mehr Einfluss auf die Geschichte: *Peter Pan* und „Die Geschichte von Ali Baba und den vierzig Räubern“ sind beide mehreren Kapitel vorangestellt und haben gleichzeitig direkten Einfluss auf das Geschehen in *Tintenherz*. *Peter Pans* Fee Tinkerbell ist die erste Figur, die Meggie jemals aus einem Buch hervor liest (TH 388), Farid wird von Mo schon früher aus seiner Geschichte herausgeholt (199). Durch Weltenwanderungen verändern sich dem in *Tintenherz* vorgeschlagenen Konzept entsprechend nicht nur die Welten, in die die Figuren wandern, sondern auch die, der sie entstammen, da die Figuren nur einmal vorhanden sind und nicht in mehreren Welten gleichzeitig existieren können (Heber 34). Es wird also nicht nur das Verhältnis zwischen Realität und Fiktion durch die extradiegetische Autorin in Frage gestellt und neu geordnet, sondern auch das Verhältnis zwischen verschiedenen Fiktionen. Durch intertextuelle Bezüge verweist *Tintenherz* auf viele andere Texten und Welten, die laut dem vorgeschlagenen Verständnis von Büchern alle gleich real und deshalb erreichbar für die Figuren sind.

Das Gesamtkonzept des Romans *Tintenherz* schlägt vor, dass alle Fiktionen für die Figuren, die darin leben, Realitäten sind. Fiktionen sind also nur „andere Welten,“ wie auch Funke selbst sagt: „Diese Welt, in die man dann reinschlüpft, sollte nicht immer nur immer etwas Positives oder Wunderbares sein, sondern einfach nur zeigen, es ist einfach nur etwas

anderes“ (Kratzert). Durch diese Äußerung positioniert Funke ihre eigene Lebenswelt als gleichwertig zu jeder in Fiktion beschriebener Welt, obwohl sie als Autorin auch Schöpferin von Welten ist und sich daher klar als übergeordnet sehen müsste. Die Aussagen der Autorin über den Status von „fiktionalen“ und „realen“ Welten tragen zur Schaffung eines neuen Texts bei, der sich mit dem für sie realen Arbeiten als Autor überschneidet. So vermischt sich also auch in ihrer Person als Autorin und konstruierter Autorfigur Realität und Fiktion, wenn sie ihre Aufgabe als Schriftstellerin und Schöpferin einer Welt, aber auch deren Eigenleben beschreibt.

4.4. Funke und ihre Leser

Funke schreibt vorwiegend für Kinder, so sagt sie in einem Interview: „Ich denke immer noch hauptsächlich an die Kinder“ (Kratzert), auch wenn die *Tinten*-Trilogie nicht ausschließlich nur von Kindern gelesen wird. Obwohl auch Erwachsene zur Zielgruppe ihrer Erzählungen gehören, macht Funke sich Gedanken über die Angemessenheit gewisser Darstellungen und will sicher stellen, dass die Kinder davon nicht verschreckt werden (Kratzert).

Funke scheint es sehr wichtig zu sein, ein gutes und enges Verhältnis zu ihren Lesern zu haben, da sie sie zum Nachdenken anregen möchte. Seit September 2010 gibt es eine internationale Webseite (www.corneliafunkefans.com), die in Deutsch, Englisch und Spanisch verfügbar ist. Aufgrund verschiedener Leserinteressen und Forenbeiträge sind die Seiten in den verschiedenen Sprachen jedoch nicht identisch. Auf der Seite kann man als Nutzer zum Beispiel seine eigenen Geschichten hochladen und mit anderen Fans durch das Gästebuch in Kontakt treten. Funke hat ihre Schwester Insa Funke mit der Betreuung der Seite beauftragt, die auch die Fanpost beantwortet. Auf diese Weise hat Funke die Garantie, dass sie über alles Wichtige Bescheid weiß und kann so die Kontrolle behalten. Auf der Homepage kann man in

verschiedenen Kategorien entweder mehr über die Autorin als Person erfahren (Cornelia > Anliegen und Interessen), ihre Veröffentlichungen verfolgen (Cornelia > Bibliographie) oder auch Antworten auf häufig gestellte Fragen finden (Cornelia > FAQ). Außerdem kann man die verschiedenen Welten aus Funkes Büchern besuchen (Welten) und die aktuellsten Neuigkeiten verfolgen (Nachrichtenarchiv). Der Autorin scheint es also wichtig zu sein, mit ihren Lesern in Kontakt zu stehen, deren Meinung zu erfahren sowie sie über die aktuellen Veröffentlichungen und Fortschritte an den Projekten zu informieren, damit die Leser sich in den Prozess eingebunden fühlen. Außerdem ist es für Funke von Bedeutung, den Lesern die Möglichkeit zu geben, ihre eigene Phantasie ausleben und ihre Produkte teilen zu können. In Foren werden so Geschichten der Lesern von Funkes Werken geteilt und können diskutiert werden. Über eine virtuelle Plattform diskutieren die Leser über andere Welten und ihre eigenen Schöpfungen. Realität wird also schon durch das Medium verschleiert, da die Geschichten der Funke-Fans auf einer Parallelrealität darstellenden, virtuellen Plattform diskutiert werden. Es sind fiktionale Geschichten, die von realen Kinder-Autoren verfasst wurden, die nun in der Parallelrealität der Homepage erscheinen. Durch diese zweite Realität, die aber eben eine virtuelle ist, werden die Grenzen auch hier verwischt.

Im Laufe der Zeit erhält Funke immer mehr Post von ihren Lesern, „Zeichnungen, Fotos, kleine Geschenke, Gedichte und eigene Texte“ (Latsch 42), durch deren Beantwortung sie ein gutes Verhältnis zu ihnen aufbauen konnte (42). Schon 2003 kommt die Post unter anderem auch aus „England, Amerika, Schweden oder Japan“ („Interview“), ihre internationale Präsenz wächst also und die Fans, die zu ihren Fragen eine Antwort haben möchten, wird größer.

Die Weltanschauung, die in *Tintenherz* vertreten wird, ist klar in „gut“ und „böse“ eingeteilt,¹⁰ Staubfinger selbst trifft die Aussage: „Aber es gibt immer eine helle und eine dunkle Seite“ (*TH* 126). Charaktere sind von Anfang an und durchgängig „gut“ oder „böse“ und auch Handlungen werden von den Figuren schnell als richtig oder falsch verurteilt (vgl. z.B. 95).

Ihr Verhältnis zu ihren Lesern wird von ihr selbst dargestellt als eines, in dem sich Autorin und Leser auf der gleichen Ebene befinden und Gemeinschaft durch das Stellen gleicher Fragen hervorgerufen wird. Andererseits regt sie die Leser zum Nachdenken und Reflektieren über verschiedenste Dinge an, wodurch sie sich als wissender als ihre Leser positioniert. Zum Beispiel sollen die Leser auch über die Status von Fiktion und Realität nachdenken.

Funke als Autorin spielt in ihren Erzählungen mit verschiedenen Perspektiven auf Zeitalter, Realität und Fiktion: „Die Vergangenheit betrachten mit den Augen der Gegenwart und umgekehrt die Gegenwart mit den Augen derer sehen, die in einer früheren Zeit gelebt haben“ (Latsch 89). Dies erleben die Figuren in der Tintenwelt, aber unweigerlich auch der Leser von *Tintenherz*. Dadurch, dass die Figuren dann aber selbst in den Bann gezogen werden und sogar in das Leben der Tintenwelt gezogen geraten, kann der Leser deren Eindrücke in der Tintenwelt als die Umkehrung der Wahrnehmung sehen. Dem Leser eröffnen sich somit verschiedene Perspektiven, die sein eigenes Denken und die Auswirkungen von Fiktion auf Realität sowie den Status von verschiedenen Welten hinterfragen, obwohl die angeführte Welt eine ist, die der Lebenswelt des Lesers nicht entspricht.

Sowohl die Doppelung der Autorfigur, durch die die reale Figur in der Fiktion gespiegelt ist, als auch durch die in der Person Funkes vereinigten (konstruierten) Äußerungen stellen die Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion in Frage. Nicht nur in der Verbindung von der realen Person Funke mit ihrer fiktiven Figur Fenoglio, sondern auch in der Lebenswelt Funkes

¹⁰ Zur „Ästhetik des Bösen“ unter anderem in *Tintenherz* siehe Vökler (2008).

selbst wird also auf der Autorebene Spannung zwischen Realität und Fiktion erzeugt. Die Vermischung von Realität und Fiktion, wenn auch konstruiert, findet also nicht nur innerhalb von *Tintenherz* statt, sondern auch in der extradiegetischen Welt mit dem Konstrukt der empirischen Autorin.

5. Fazit

Ziel meiner Arbeit war es, anhand des Romans *Tintenherz* zu zeigen, wie die Konzepte von Realität und Fiktion vor allem durch die Darstellung einer Autorfigur hinterfragt werden können. Im Zusammenhang mit der Analyse der Autorfigur waren auch andere Instanzen, wie zum Beispiel der (Vor-)Leser und der Text, aber auch das Buch-im-Buch-Motiv sowie die Möglichkeit der Weltenwanderung von Bedeutung.

Obwohl einige Autortheorien den „Tod des Autors“ propagieren, argumentiert diese Arbeit für eine Präsenz des Autors, die vor allem in den Ansichten von Barthes, Foucault und Iser angezweifelt wurde. Laut Jannidis kann man also die von ihm beschriebenen fünf Funktionen auf die Instanzen Leser, Autor und Text verteilen, jedoch nicht abschaffen (389). Ebenso kann man in der Forschung aus diesem Grund aber auch nicht von einer Rückkehr ausgehen, da der Autor, beziehungsweise Autorfunktionen, niemals verschwunden waren, sondern von anderen Instanzen wie dem Leser (vgl. Iser) oder dem Text (vgl. *New Criticism*) ausgeführt wurden.

Um zu zeigen, dass dem Autor auch heute noch von Texten (oder auch von Autoren selbst) Bedeutung zugemessen wird, habe ich *Tintenherz* im Hinblick auf die dargestellten Autorfunktionen untersucht. Durch die Darstellung der Autorfigur, der es in *Tintenherz* möglich ist, Einfluss sowohl auf die eigene als auch andere erzählte Welten zu nehmen, kann diese Figur dazu genutzt werden, den Status von Realität und Fiktion verschwimmen zu lassen. Des Weiteren wird das Gegensatzpaar Realität – Fiktion an sich in Frage gestellt, da *Tintenherz* vorschlägt, dass entweder alle Welten real oder alle fiktional sind.

In einem ersten Schritt habe ich das Buch-im-Buch-Motiv in *Tintenherz* in seiner Darstellung und Funktion untersucht. Das Motiv dient vor allem zur Darstellung zweier

verschiedener Welten, das Buch selbst stellt auch das Mittel zur Weltenwanderung dar. Durch das „Tintenherz“-Buch wird erst die andere erzählte Welt etabliert, es ist somit die Grundlage für die Infragestellung von Realität und Fiktion. Die beiden in *Tintenherz* beschriebenen Welten werden von allen Figuren als gleichgestellt wahrgenommen. Meggies Lebenswelt ist der des Lesers nachempfunden, sodass hier eine Identifikation seitens des Lesers stattfindet, der auf diese Weise zum Nachdenken über den Status seiner eigenen Welt angeregt wird. Obwohl die Tintenwelt also als Fiktion deklariert ist, wird sie nicht als solche empfunden. Durch die Möglichkeit der Figuren in *Tintenherz* zur Weltenwanderung, die für diese relativ schnell als selbstverständlich wahrgenommen wird, wird es möglich, Grenzen zu überschreiten, die wiederum Realität und Fiktion verschwimmen lassen.

Fenoglio, als die in *Tintenherz* dargestellte Autorfigur, bekommt vom Text die Macht zugeschrieben, erzählte Welten und damit auch seine eigene ändern zu können. Obwohl er selbst eine fiktive Figur in Funkes *Tintenherz* ist, erscheint er als reale Figur, da er in der Lebenswelt lebt, die der des Lesers ähnlich ist. In den Autorkonzepten, die der Text vorschlägt, hat der Autor alle von Jannidis vorgeschlagenen Funktionen inne, obwohl er auf den Vorleser angewiesen ist, der seine Texte lebendig machen kann. Der Autor wird in *Tintenherz* als eine mächtige Größe beschrieben, die einen großen Einfluss auf Welten nehmen kann. Dies hinterfragt den von Barthes postulierten „Tod des Autors,“ da der hier dargestellte Autor mehr Präsenz hat als nur in der Schaffung seines Werks. Durch diese stärkere Präsenz der Autorfigur im Text selbst und auch im Zusammenhang mit dem Textverständnis der Leser besteht für den Autor die Möglichkeit, Realität oder Fiktion zu beeinflussen und deren Status verschwimmen zu lassen.

Die in *Tintenherz* dargestellte Autorfigur spiegelt teilweise auch den Status der empirischen Autorin Funke wider. Durch den intensiven Kontakt mit ihren Lesern und ihren

Bemühungen, das Verhältnis so gut wie möglich zu gestalten, nimmt auch sie eine Position ein, die ihr mehr Einfluss auf das Textverständnis, aber auch den Leser selbst einräumt. Das Konzept, das sie in Äußerungen vertritt, kann nicht als real angesehen werden, da sie alle Medien beeinflusst und kontrolliert und somit ein Bild vermitteln kann, das der Aussage ihres Buchs entspricht. Trotzdem kann sie mit diesen konstruierten Aussagen die Rezeption und auch die Wirkung auf den Leser lenken. Durch die zusätzliche Nutzung anderer fiktionaler Texte in *Tintenherz* stellt sie zusätzlich zur Spannung zwischen Realität und Fiktion eine Spannung zwischen Fiktionen selbst, also verschiedenen Texten, her.

Das Infragestellen des Status von Realität und Fiktion wird in *Tintenherz* also auf mehreren Ebenen und auf verschiedene Weisen erreicht. Das Buch-im-Buch-Motiv kreiert eine eigentlich untergeordnete Welt, die jedoch als gleichwertig empfunden wird und deren Grenzen mithilfe des Autors in *Tintenherz* überschritten werden können. Die Autorfigur selbst stellt den Status von Realität in Frage, indem sie Welten verändern und damit Handlungsabläufe und Geschichten von Figuren ändern kann. Funke selbst stellt sich in den Medien als von ihrem Text oder den Figuren gelenkt dar und sagt, dass sie selbst oft denkt, nur Teil einer weiteren Geschichte zu sein (Wedler-Zinn 52). Durch die Präsenz weiterer erzählter Welten in *Tintenherz*, die in den Zitaten vor jedem Kapitel erscheinen, wird auch das Verhältnis von Fiktionen (oder Realitäten) zueinander hinterfragt.

Diese Arbeit hat sich mit dem ersten Band der Trilogie beschäftigt und ist dadurch auch in ihren Ergebnissen und Themen eingeschränkt. Für weitere Untersuchungen und eine Weiterführung dieser Arbeit wäre es interessant, die beiden Folgebände *Tintenblut* und *Tintentod* mit Hinblick auf die Darstellung und Funktion der Autorfigur und auch die Hinterfragung von Realität und Fiktion zu untersuchen. Die Tatsache, dass der Autor am Ende von *Tintenherz* in

seiner eigenen Erzählung verschwindet, bietet hier einen Ansatzpunkt, der weiterführend Barthes und Foucaults Thesen herausfordert, da der Autor nun wirklich nur in seinem eigenen Text vorhanden ist. Interessant wäre es auch, die Anspielungen auf Religion, wie zum Beispiel den schöpferähnlichen Charakter des Autors, näher zu betrachten.

Da sich diese Arbeit auf den Roman konzentriert, blieben andere Medien größtenteils unbeachtet. Verschiedene Adaptionen von *Tintenherz*, wie der Film (2008) oder die verschiedenen Theateradaptionen, mussten in dieser Arbeit außen vor bleiben, da sie den Rahmen gesprengt hätten. Besonders die Darstellung der Autorfigur und der beiden erzählten Welten könnte hier untersucht werden.

Auch die Analyse weiterer phantastischer Kinder- und Jugendliteratur, die sich mit den Konzepten von Realität und Fiktion oder einer Autorfigur beschäftigt, könnte zu interessanten Ergebnissen führen und eventuell zeigen, dass das Phänomen nicht nur in deutschsprachiger Literatur behandelt wird.

Die Präsenz und Wichtigkeit von Autoren zeigt sich klar in unserer Gesellschaft. Buchhandlungen sind nach den Autorennamen sortiert, Autoren unternehmen Lesereisen, um ihre Werke vorzustellen und Lesern und der Presse die Möglichkeit zu geben, Inhalte der Bücher zu diskutieren. Es gibt außerdem Poetik-Professuren an einigen deutschen Universitäten,¹¹ bei denen ein Autor mit Studenten über sein Schreiben und seine Werke sprechen kann, was dem Autor eine große Bedeutung für das Textverständnis beimisst.

Trotz der Darstellung von Welten, die der Lebenswelt des Lesers sehr nahe stehen, sind diese fiktional und regen den Leser durch ihr Verhältnis zueinander zum Nachdenken an. Der Status von Fiktion wird aber innerhalb derselben eben durch die Autorfigur und deren Macht,

¹¹ Poetik-Professuren gibt es unter anderem in München (<http://www.poetikprofessur.lmu.de/>) und in Bamberg (<http://www.uni-bamberg.de/germ-lit1/poetikprofessur/>).

Einfluss auf Welten zu nehmen, hinterfragt. Vor allem, wenn die Autorfigur selbst ihre Macht und ihren Status hinterfragt und glaubt, selbst von einer anderen Instanz gelenkt zu werden, wird Realität als der Fiktion übergeordnet in Frage gestellt.

Literaturverzeichnis

Abbott, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. 2. Aufl. Cambridge: Cambridge UP, 2008.

Andersen, Hans Christian. *Der standhafte Zinnsoldat*. Übers. v. Quentin Greban. Münster: Copenrath, 2007.

Barrie, James M. *Peter Pan*. Übers. v. Bernd Wilms. Hamburg: Cecilie Dressler, 1988.

Barthes, Roland. „Der Tod des Autors.“ *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hrsg. v. Fotis Jannidis et al. Stuttgart: Reclam, 2000. 185-193.

Bettermann, Stella. „Cornelia und die großen Jungs.“ *FOCUS-Online* 06.10.2003. 04.05.2011
<http://www.focus.de/kultur/leben/modernes-leben-cornelia-und-die-grossen-jungs_aid_195658.html>.

„Bibliografie.“ 24.06.2011. <<http://www.corneliafunkefans.com/de/cornelia/bibliography>>. 1-14.

Borges, Jorge Luis. „Befragungen.“ *Gesammelte Werke*. Bd. 5/II. München, Wien: Hanser, 1981.
---. *Das Sandbuch*. Übers. v. Dieter E. Zimmer. München: Hanser, 1977. 110-117.

Brooks, Cleanth. „The New Criticism.“ *The Swanee Review* 87.4 (1979): 592-607.

Buhre, Jakob. „Ich bin nicht klüger als meine Leser.“ *FOCUS-Online* 10.12.2008. 21.06.2011.
<http://www.focus.de/kultur/buecher/tid-12828/cornelia-funke-ich-bin-nicht-klueger-als-meine-leser_aid_354753.html (Seite 1), http://www.focus.de/kultur/buecher/tid-12828/cornelia-funke-gesegnet-mit-den-verfilmungen_aid_354763.html (Seite 2), http://www.focus.de/kultur/buecher/tid-12828/cornelia-funke-ich-bin-nur-der-wortfinder_aid_354764.html (Seite 3)>.

Bury, Angelika. „Tintenherz von Cornelia Funke und *Das Buch* von Alfons Schweiggert: Ein Vergleich zweier phantastischer Romane.“ *Fantasia* 190/191 (2005): 195-220.

- Chen, Fanfan. „From Hypotyposis to Metalepsis: Narrative Devices in Contemporary Fantastic Fiction.“ *Forum for Modern Language Studies* 44.4 (2008): 394-411.
- „Die Geschichte von Ali Baba und den vierzig Räubern.“ *Die Erzählungen aus den tausendundein Nächten*. Übertragen v. Enno Littmann. Frankfurt: Insel, 1976.
- Die Wilden Hühner*. Reg. Vivian Naefe. Bavaria Film, 2005.
- Die Wilden Hühner und das Leben*. Reg. Vivian Naefe. Bavaria Film, 2009.
- Die Wilden Hühner und die Liebe*. Reg. Vivian Naefe. Bavaria Film, 2007.
- Dronia, Kristina. „Die Macht der Phantasie: Cornelia Funkes Tintenwelt.“ *Inklings-Jahrbuch* 25 (2007): 316-22.
- Dunbar, Robert. „Mysterious Jumbled Worlds Full of Magic.“ Rez. zu *Tintenherz*, von Cornelia Funke. *The Irish Times* 11.10.2003: 59.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1983.
- Eckhardt, Juliane. *Kinder- und Jugendliteratur*. Erträge der Forschung, 247. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.
- Eckmann-Schmechta, Stefanie. „Interview mit Cornelia Funke.“ 21.06.2011.
<<http://www.kinderbuch-couch.de/interview-cornelia-funke.html>> .
- Ende, Michael. *Die unendliche Geschichte*. Stuttgart: Piper, 1979.
- „FAQ.“ 24.06.2011. < <http://www.corneliafunkefans.com/en/cornelia/frequently-asked-questions>>.
- Förster, Markus. *Transtextualität in Cornelia Funkes Tintenwelt*. Seminararbeit U Potsdam, 2006.
München: GRID, 2006.
- Foucault, Michel. „Was ist ein Autor?“ Übers. v. Karin Hofer. *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hrsg. v. Fotis Jannidis et al. Stuttgart: Reclam, 2000. 194-229.

Freund, Wieland. „Cornelia Funkes Magie des Lesens.“ *Welt-Online* 27.09.2007. 21.06.2011.

<http://www.welt.de/kultur/article1217818/Cornelia_Funkes_Magie_des_Lesens.html>.

---. *Lisas Buch*. Reinbek: Rowohlt, 2003.

---. „Schmerz bringt uns sehr schnell viel bei.“ *Welt-Online* 01.10.2007. 22.06.2011.

<http://www.welt.de/kultur/article1225681/Schmerz_bringt_uns_sehr_schnell_viel_bei.html>.

Funke, Cornelia. *Die Wilden Hühner*. Hamburg: Cecile Dressler, 2001.

---. *Drachenreiter*. Hamburg: Cecile Dressler, 1997.

---. *Herr der Diebe*. Hamburg: Cecile Dressler, 2000.

---. *Reckless: Steinernes Fleisch*. Hamburg: Cecile Dressler, 2010.

---. *Tintenblut*. Hamburg: Cecile Dressler, 2005.

---. *Tintenherz*. 2. Aufl. Hamburg: Oetinger, 2010.

---. *Tintentod*. Hamburg: Cecile Dressler, 2008.

Gaarder, Jostein. *Sofies Welt*. Übers. v. Gabriele Haefs. München: Carl Hanser, 1994.

Gansel, Carsten. „Ein Buch lebt immer nur zwischen zweien: dem Autor und dem Leser:

Gespräch mit Benno Pludra.“ *Kinder- und Jugendliteratur und Narratologie*. Hrsg. v.

Carsten Gansel und Hermann Korte. Göttingen: V&R unipress, 2009. 233-41.

---. „Phantastisches und moderne Literatur für Kinder und junge Erwachsene.“ *Der*

Deutschunterricht 6 (1998): 78-82.

Haas, Gerhard, Göte Klingberg. „Erscheinungsformen, Strukturen und Funktionen der

phantastischen Kinder- und Jugendliteratur.“ *Kinder- und Jugendliteratur: Ein Handbuch*.

Hrsg. v. Gerhard Haas. Stuttgart: Reclam, 1984. 269-84.

- Haas, Gerhard, Göte Klingberg und Reinbert Tabbert. „Phantastische Kinder- und Jugendliteratur.“ *Kinder- und Jugendliteratur: Ein Handbuch*. Hrsg. v. Gerhard Haas. Stuttgart: Reclam, 1984. 267-95.
- Heber, Saskia. *Das Buch im Buch: Selbstreferenz, Intertextualität und Mythenadaption in Cornelia Funkes Tinten-Trilogie*. Kiel: Ludwig, 2010.
- Herr der Diebe*. Reg. Richard Claus. Warner Bros. GmbH u.a., 2006.
- Higgins, F.E. *Das schwarze Buch der Geheimnisse*. Übers. v. Ulli und Herbert Günther. Hamburg: Oetinger, 2008.
- Hiley, Margaret. „(Sub)Creation and the Written Word in Michael Ende’s *Neverending Story* and Cornelia Funke’s *Inkheart*.“ *Towards or Back to Human Values? Spiritual and Moral Dimensions of Contemporary Fantasy*. Hrsg. v. Justyna Deszcz-Tryhubczak und Marek Oziewicz. Newcastle, UK: Cambridge Scholars, 2006. 121-34.
- Huber, Andrea. „Sie trägt euch fort.“ Rez. zu *Tintenherz*, von Cornelia Funke. *Die Welt-Online* 04.10.2003.
- „Interview mit Cornelia Funke über die Tintenwelt-Trilogie.“ 24.06.2011.
<<http://www.vorlesewettbewerb.de/kids/autorentreff/archiv/iv-funke.html>>.
- Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink, 1976.
- Jannidis, Fotis. „Der nützliche Autor: Möglichkeiten eines Begriffs zwischen Text und historischem Kontext.“ *Rückkehr des Autors: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Hrsg. v. Fotis Jannidis et al. Tübingen: Max Niemeyer, 1999. 353-89.
- Japp, Uwe. „Das Buch im Buch: Eine Figur des literarischen Hermetismus.“ *Neue Rundschau* 86 (1975): 651-70.

- Johnstone, Anne. „From Risk Comes Magic.“ Rez. zu *Tintenherz*, von Cornelia Funke. *The Herald* 11.10.2003: 12.
- Jones, Diana Wynne. „Leaping off the Page.“ Rez. zu *Tintenherz*, von Cornelia Funke. *The Guardian* 22.11.2003: 33.
- Juby, Susan. „In and Out of the Covers.“ Rez. zu *Tintenherz*, von Cornelia Funke. *The Globe and Mail* 06.12.2003: 28.
- Kemper, Nina. *Intertextualität in Cornelia Funkes Roman Tintenherz*. Zulassungsarbeit U Siegen, 2005. München: GRIN, 2005.
- Kirchhoff, Ursula. „Die achtziger Jahre.“ *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Hrsg. v. Reiner Wild. Stuttgart: Metzler, 1990. 354-71.
- Klimek, Sonja. *Paradoxes Erzählen: Die Metalepse in der phantastischen Literatur*. Paderborn: Mentis, 2010.
- Kratzert, Armin. „Lesezeichen.“ *Bayrischer Rundfunk*, 22.12.2009. 24.06.2011. <http://cdn-storage.br.de/mir-live/bw1XsLzS/bLQH/bLOliLioMXZhiKT1/MUJluUOVBwQIb71S/Mw1ls6i6BU1S/_-FP5-vP/uLoXb69zbX06/091222_2300_LeseZeichen_Cornelia-Funke-Tintenwelt-Trilogie.mp4>.
- Kukkonen, Karin. Introduction. *Metalepsis in Popular Culture*. Hrsg. v. Karin Kukkonen und Sonja Klimek. Berlin: de Gruyter, 2011. 1-21.
- Kunckel, Sabine. „Fortsetzung einer unendlichen Geschichte.“ Rez. zu *Tintenherz*, von Cornelia Funke. *Welt-Online* 21.12.2003.
- Latsch, Hildegunde. *Cornelia Funke – Spionin der Kinder*. Hamburg: Cecilie Dressler, 2008.

- Lauer, Gerhard. „Einführung: Autorkonzepte in der Literaturwissenschaft.“ *Rückkehr des Autors: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Hrsg. v. Fotis Jannidis et al. Tübingen: Niemeyer, 1999. 159-66.
- Link, Hannelore. *Rezeptionsforschung: Eine Einführung in Methoden und Probleme*. Stuttgart: Kohlhammer, 1976.
- Löwenstein, Sascha. „Lebendige Literatur und leibhaftige Worte: Über die Magie des Vorlesens.“ *Wortwelten*. Bd. 39. Vorträge zur Literatur beim Heinrich-von-Veldeke-Kreis. Hrsg. v. Thomas Maier und Sascha Löwenstein. Essen: Die Blaue Eule, 2005. 8-25.
- Müller, Helmut. „Phantastische Erzählung.“ *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*. Bd. 3. Hrsg. v. Klaus Doderer. Weinheim: Beltz, 1995. 38.
- Moraru, Christian. „Intertextualität.“ *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Hrsg. v. David Herman et al. New York: Routledge, 2005. 256-61.
- „Neuer Funke-Roman erscheint im September.“ *boersenblatt.net* 15.01.2010. 25.05.2011.
<<http://www.boersenblatt.net/353536/>>.
- Neumann, Birgit, Ansgar Nünning. *An Introduction to the Study of Narrative Fiction*. Stuttgart: Klett, 2008.
- O’Neill, Patrick. *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*. Toronto: Toronto UP, 1994.
- Osberghaus, Monika. „Zaubern mit Worten.“ Rez. zu *Tintenherz*, von Cornelia Funke. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 13.09.2003: 34.
- Philipp, Claus. „Ab Seite 100 tun alle was sie wollen: Cornelia Funke im Gespräch mit Claus Philipp.“ *1000 und 1 Buch. Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur* 1 (2004): o. S.
- Prince, Gerald. „Metalepsis.“ *A Dictionary of Narratology*. Revised Edition. Lincoln, London: U of Nebraska P, 2003. 50-51.

- Ryan, Marie-Laure. „Possible Worlds Theory.“ *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge, 2005. 446-50.
- Schaeffer, Jean-Marie. „Fictional vs. Factual Narration.“ *Handbook of Narratology*. Hrsg. v. Peter Hühn et al. Berlin: de Gruyter, 2009. 98-114.
- Scott, Michael. *Die Geheimnisse des Nicholas Flamel – Der unsterbliche Alchemist*. Übers. v. Ursula Höfker. München: cbj, 2008.
- Searle, Leroy. „New Criticism.“ *John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. Hrsg. v. Michael Groden, Martin Kreiswirth und Imre Szeman. Baltimore: John Hopkins UP, 2005. 691-98.
- Shakespeare, William. *Der Sturm*. Übers. v. Frank Günther. Köln: Hartmann und Stauffacher, o.J.
- Siebeck, Anne. *Das Buch im Buch: Ein Motiv der phantastischen Literatur*. Marburg: Tectum, 2009.
- „Spiegel Bestseller-Liste.“ *Spiegel-Online* 08.10.2007. 14.06.2011.
<<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-53203507.html>>.
- Spreckelsen, Tilman. „Cornelia Funke im Interview: Beim Schreiben bin ich gerne Diktatorin.“ *FAZ-net* 02.11.2007. 21.06.2011. <<http://www.faz.net/artikel/C31269/cornelia-funke-im-interview-beim-schreiben-bin-ich-gerne-diktatorin-30087608.html>>.
- Stevenson, Robert Louis. *Die Schatzinsel*. Übers. v. Heinrich Conrad. Frankfurt am Main: Fischer, 2009.
- Stocker, Peter. *Theorie der intertextuellen Lektüre: Modelle und Fallstudien*. Paderborn: Schöningh, 1998.
- Tintenherz*. Reg. Iain Softely. New Life Cinema, 2008.

„Tintenherz > Einspielergebnisse.“ *filmstarts.de*. 27.05.2011. <<http://www.filmstarts.de/kritiken/83646-Tintenherz/charts/>>.

Townley, Roderick. *Die wunderbare Welt der Sylvie*. Übers. v. Eva Riekert. Frankfurt: Fischer, 2003.

Twain, Mark. *Die Abenteuer des Tom Sawyer*. Übers. v. Ulrich Johannsen. Hamburg: Cecilie Dressler, 1999.

Vökler, Virginie. *Die Ästhetik des Bösen in der phantastischen Gegenwartsliteratur: Am Beispiel von Cornelia Funkes Tintenherz, W. und H. Hohlbeins Das Buch und Walter Moers Die Stadt der Träumenden Bücher*. Magisterarbeit U Rostock, 2008. München: GRIN, 2008.

Wedler-Zinn, Frauke. *Cornelia Funke: Pressemappe*. Hamburg: Cecilie Dressler, 2010.

(<http://www.cecilie-dressler.de/fileadmin/verlagsgruppe-oetinger.de/pdf/autoren/3258.pdf>)

Weise, Günter. „Zur Spezifik der Intertextualität in literarischen Texten.“ *Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*. Hrsg. v. Josef Klein und Ulla Fix. Tübingen: Stauffenberg, 1997. 39-48.