

HELMA VAN LIEROP-DEBRAUWER

JANA MIKOTA

[Hg.]

„Ich bin eine Märchenerzählerin.
So wurde ich geboren.“

*Tonke Dragts Jugendromane –
übersehene Klassiker*



universi
UNIVERSITÄT VERLAG SIEGEN

HELMA VAN LIEROP-DEBRAUWER
JANA MIKOTA
[HRSG.]

„Ich bin eine Märchenerzählerin.
So wurde ich geboren.“

HELMA VAN LIEROP-DEBRAUWER
JANA MIKOTA
[HRSG.]

**„Ich bin eine Märchenerzählerin.
So wurde ich geboren.“**

Tonke Dragts Jugendromane –

übersehene Klassiker

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

Satz, Layout, Umschlaggestaltung:
universi – Kordula Lindner-Jarchow M.A.

Umschlagmotiv:
Tonke Dragt

Druck und Bindung:
UniPrint, Universität Siegen

Siegen 2023: universi – Universitätsverlag Siegen
www.uni-siegen.de/universi

ISBN 978-3-96182-150-1
doi.org/10.25819/ubsi/10415

Der Band erscheint unter der
Creative Commons Lizenz CC-BY-SA



INHALT

Helma van Lierop-Debrauwer und Jana Mikota
EINFÜHRUNG 9

I LITERATURHISTORISCHE EINORDNUNG

Helma van Lierop-Debrauwer
The Importance of a Playful Imagination.
Tonke Dragt in the Context of Dutch
Children's Literature after 1945 27

Jana Mikota
Tonke Dragt im Kontext der deutschsprachigen
Kinder- und Jugendliteratur 47

II BIOGRAPHISCHE ZUGÄNGE

Joke Linders
Meetings or Encounters with Tonke Dragt,
in person and through her work 71

III EINBLICKE IN DAS ŒUVRE

Dana Steglich
„... als ob er ich wäre.“
Doppelgänger:innen und Dopplungen
im Werk Tonke Dragts 89

Clara Rizzato
“And now I discover new worlds in myself.”
The journey to a personal identity
in the work of Tonke Dragt 107

IV ANALYSE AUSGEWÄHLTER ROMANE

Nathanael Busch

„Het kan zijn ..., maar ik geloof het niet.“
 Zur Aktualität mittelalterlicher Wissensvermittlung
 in Tonke Dragts *De brief voor de koning* 123

Stijn van der Putte

A world without a past has no future.
 About *Ogen van tijgers* by Tonke Dragt 139

Elisabeth Wesseling

Dome Against Forest:
 Plot, Setting and the Nature-Culture Opposition
 in *Torenhooch en mijlenbreed* 151

Bastian Dewenter

Narrative Schwellen.
 Wechsel der Erzählebenen in Tonke Dragts Roman
*Het geheim van de klokkenmaker, of De tijd zal het
 leren, of De tijd zal je leren* (1989) 167

V ADAPTIONEN

Marcel Hartwig

Der Brief für den König:
 Tonke Dragt zwischen Adaption und
 Neuinterpretation 189

Philipp Schmerheim

Verborgene Schätze, Zahlenmystik
 und verwirrende Straßenschilder:
 Tonke Dragts *Das Geheimnis des siebten Weges*
 als Roman und Fernsehserie 209

<i>Martin Kleppmann und Norbert Locher</i> <i>Die Türme des Februar: Eine Musical-Adaption</i>	223
VERZEICHNIS DER AUTOR:INNEN	235

Helma van Lierop-Debrauwer und Jana Mikota

Einführung¹

Die Kinder- und Jugendliteratur der Postmoderne, so der Forschungskonsens, präge Stilpluralismus und Intertextualität, Genredurchmischung und Einflüsse der (nicht nur) europäischen Kulturgeschichte sowie das literarische Spiel mit Stoffen, Motiven und Figuren der abendländischen Literaturgeschichte seien stilbildend. Von Endes *Unendlicher Geschichte* über Rowlings *Harry Potter* bis hin zu Steinhöfels *Rico und Oskar*-Romanen werden diese Spuren der Postmoderne nachgewiesen.² Auf das kinder- und jugendliterarische Werk Tonke Dragts treffen diese Beobachtungen ebenfalls zu – allerdings entstanden ihre erfolgreichsten Werke bereits ab 1961. Ist Tonke Dragt die große Neuerin der europäischen Kinder- und Jugendliteratur? Diese sicherlich provokante Frage nimmt der folgende Sammelband in den Fokus, der auf die Tagung „*Ich bin eine Märchenerzählerin. So wurde ich geboren.*“ *Tonke Dragts Jugendromane – übersehene Klassiker?*, die im September 2019 an der Universität Siegen in Kooperation mit Helma van Lierop-Debrauwer stattgefunden hat, zurückgeht. In der Kinder- und Jugendliteraturforschung

-
- 1 Auszüge wurden einem früheren Beitrag zu Tonke Dragt entnommen. Vgl: Jana Mikota und Helma van Lierop-Debrauwer: Dragt, Tonke. In: *KinderundJugendmedien.de*. Erstveröffentlichung: 10.11.2020. (Zuletzt aktualisiert am: 17.03.2022). URL: <https://www.kinderundjugendmedien.de/autoren/4973-tonke-dragt>. Zugriffsdatum: 05.03.2023
 - 2 Vgl. etwa Schikorsky, Isa: *Kurze Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur*. Köln 2012, zu Ende, S. 156: „Die unendliche Geschichte gilt wegen ihres ausgeprägten Stilpluralismus und intertextuellen Verwirrspiels auch als erstes postmodernes Kinderbuch. Ganz bewusst ließ Michael Ende die Märchen- und Mythenwelt der Vergangenheit wieder aufleben. Er übernahm Stoffe, Figuren und Motive aus der

ist eine europäische Perspektive bislang kaum ausgeprägt, dabei sind gerade von einer solchen Weitung des Blickes wichtige Anstöße zu erwarten. Die vorherrschende Tendenz, im national-literarischen Bereich zu verharren, erschwert einen komparatistischen Blick, der viele Phänomene gerade der Populärkultur erst erklärbar macht.

Tonke Dragt (*1930) ist seit über 50 Jahren eine der beliebtesten Kinder- und Jugendbuchautor:innen der Niederlande. In Deutschland haben sich ihre beiden bekanntesten Werke, die Abenteuerromane *Der Brief für den König* (nl. 1962, dt. 1962), das in den Niederlanden 1963 als „Das beste Kinderbuch des Jahres“ prämiert wurde, und *Das Geheimnis des siebten Weges* (nl. 1965, dt. 1965), zu populären Longsellern entwickelt. Zu diesen und einigen anderen Werken liegen vielfältige mediale Adaptionen vor – vom Film über Hörbücher, einer Netflix-Serie bis zum Computerlernspiel. Neben zahlreichen nationalen und internationalen Auszeichnungen erhielt sie 2004 für den Roman *Der Brief für den König* auch den *Griffel der Griffel 1955–2004* – den Sonderpreis des *Goldenen Griffels* für das beste Jugendbuch der letzten 50 Jahre. Im Jahr 2001 wurde die Autorin von Königin Beatrix mit dem Orden vom *Niederländischen Löwen* ausgezeichnet, dem höchsten zivilen Verdienstorden der Niederlande. Neben ihrer Autorentätigkeit ist sie auch als bildende Künstlerin anerkannt, sie illustriert ihre Romane. Tonke Dragts schriftstellerisches Werk umfasst Bilder-, Kinder- und Jugendbücher. Akveld und Terhell unterteilen Dragts Romane gattungstypologisch in vier Gruppen (vgl. Akveld/Terhell 2013, S. 17): Märchen, Abenteuerroman, Science-Fiction-Roman, Phantastik. Insgesamt hat sie 19 Romane und Erzählensammlungen veröffentlicht, die in

gesamten Literatur- und Kulturgeschichte [...], die archaische Gegenwart ist voller Paradoxien, Metamorphosen, Verzauberungen und Wunscherfüllungen.“ Aber auch Just, Martin-Christoph: *Harry Potter* – ein post-modernes Kinderbuch? In: Christine Garbe, Maik Philipp (Hg.): „*Harry Potter*“ – ein Literatur- und Medienereignis im Blickpunkt interdisziplinärer Forschung. Hamburg 2006, S. 49–72; Wicke, Andreas: „Ich mochte Sherlock Holmes lange nicht so gern wie Miss Marple“. Intertextuelle Spuren in Andreas Steinhöfels *Rico, Oskar...-Krimis*. In: *Volkacher Bote* Heft 98 (2013), S. 19–30.

mehrere Sprachen übersetzt und mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet wurden. Sie ist zudem eine der wenigen Autorinnen im 20. Jahrhundert, die Science-Fiction für Kinder und Jugendliche verfasst hat. Dragt gehört – neben Paul Biegel, Otfried Preußler, Michael Ende oder James Krüss – einer Generation von Kinder- und Jugendbuchautor:innen an, die nicht dem Trend der 1970er Jahre nach realistischer und problemorientierter Kinder- und Jugendliteratur folgten. Vielmehr entwarfen sie in ihren literarischen Texten abenteuerliche und phantastische Welten, die Grundprobleme menschlicher Existenz nicht negierten, sondern widerspiegelten und in Frage stellten. Aber gerade in dieser Erzählweise, die auch aus der fantastischen Kinder- und Jugendliteratur bekannt ist (etwa bei Michael Ende), liegt auch die Popularität der Autorin begründet. Dragts Texte bieten die Möglichkeit zur Immersion, also dem Eintauchen in andere, fremde Welten, die es nachzuvollziehen gilt, zugleich werden in den Texten anthropologische Fragen gestellt, die den Lesenden neue Sichtweisen erlauben.

Eine kurze biografische Skizze

Die Schriftstellerin wurde unter dem Namen Antonia Johanna Willemina Dragt am 12. November 1930 in Batavia, dem heutigen Jakarta, in Indonesien – damals Niederländisch-Indien – als Tochter eines niederländischen Versicherungsangestellten geboren. In dem Buch *ABC Dragt. De werelden van Tonke Dragt* (2013) beschreibt sie die Stadt und erzählt, dass ihr Haus am Stadtrand im Tosariweg 13 stand (vgl. Akveld 2013, S. 19). Sie verbrachte dort ihre Kindheit und wurde mit 12 Jahren mit ihrer Familie während des Zweiten Weltkrieges in einem japanischen Gefangenenlager interniert. Das Schreiben von Geschichten begann sie während ihrer Zeit in der Gefangenschaft. Astrid van Nahl hält fest:

Es gab kaum Papier im Lager, und für das Buch, das Tonke mit ihrer Freundin Tineke Straub schrieb und zeichnete, benutzten sie sogar Toilettenpapier. Das Buch hieß: *De jacht op de Touwk-*

leurige (Die Jagd nach den Seilfarbigen). Nach dem Krieg haben die beiden das Buch vollendet unter dem Künstlernamen Tito Drastra. (van Nahl 2008, S. 1, Hvh. i. O.)

Zu diesen Jahren schreibt die Autorin:

Ständig eingeschlossen hinter Stacheldraht; Hunger und Elend, wohin man nur sah – und das gerade in diesem Alter. Es war dieselbe Altersgruppe, für die ich nun schreibe. Uns war dort alles verwehrt, und so erfand ich in meiner Phantasie Geschichten, die in einer weiten Ferne spielen – Geschichten voller Abenteuer und ohne Stacheldraht. (https://www.beltz.de/kinder_jugendbuch/autor_innen/autorensseite/513-tonke_dragt.html)

Geschichten werden so zu einer Flucht aus dem Alltag und damit können diese Sätze auch als eine poetologische Programmatik der Autorin für ihre Erzählschemata sowie die Wahl ihrer Stoffe und Motive betrachtet werden. Die Aussage erklärt möglicherweise auch, warum Tonke Dragt in einer Zeit der gesellschaftlichen Umbrüche der 1960er Jahre in (West-)Europa, die auch das Schreiben für Kinder prägten, nicht zum sozialkritischen Kinderroman tendiert und sich auch dem realistischen Erzählen entzieht. Astrid van Nahl schreibt in ihrem Autorenporträt zu Tonke Dragt, dass diese ähnlich wie Frans van der Steg aus *Das Geheimnis des siebten Weges* (nl. u. d. T. *De Zevensprong*, dt. 1984) in ihren ersten Jahren als Lehrerin den Schüler:innen Geschichten erzählt habe (vgl. van Nahl 2008). Diese Macht des Geschichtenerzählens gehört zu den prägendsten Merkmalen von Dragts Schaffen und auch hier folgt sie einer eigenen Programmatik, die sich dem realistischen sozialkritischen Erzählen nach 1968 widersetzt.

Sie blieb im Internierungslager bis zu ihrem 15. Lebensjahr. Im Februar 1946 emigrierte Dragt mit ihrer Familie in die Niederlande, machte ihr Abitur und besuchte anschließend die Akademie der Bildenden Künste in Den Haag. Nach ihrem Studium arbeitet sie als Zeichenlehrerin an unterschiedlichen Schulen in Den Haag. Seit 1958 schreibt sie Geschichten, zunächst für

das Magazin *Kris Kras*. 1961 wird ihr erstes Buch *Verhalen van de tweelingbroers* (dt. *Der Goldschmied und der Dieb. Geschichten von den ungleichen Zwillingenbrüdern*, 1986) veröffentlicht. Im deutschsprachigen Raum betritt Tonke Dragt mit der Übersetzung ihres Romans *Forscher elf an Venusstation* bereits 1973 den literarischen Markt, allerdings wurde dieser kaum beachtet und erst unter dem Titel *Turmhoch und meilenweit* (1995) einem größeren Publikum bekannt: In dieser Neuauflage wurde der Roman mit dem *Buxtehuder Bullen* ausgezeichnet. Größere Popularität im deutschsprachigen Raum erlangt Dragts Roman *Der Brief für den König*, der 1977 ins Deutsche übersetzt wurde und bei Beltz & Gelberg erschienen ist. Tonke Dragts Bücher sind bis auf wenige Ausnahmen bis heute erhältlich. In den Niederlanden hat sie ihre wichtigsten Werke zwischen 1961 und 1992 publiziert. Im deutschsprachigen Raum setzt die Rezeption etwa zehn Jahre später ein. 2020 erscheint anlässlich des 90. Geburtstages der Autorin der Sammelband *Wie die Sterne singen* (Abb. 1), „voll mit Geschichten. Sie wurden von mir geschrieben, illustriert und größtenteils zwischen 1956 und 2005 veröffentlicht. Einige sind älter, noch aus der Zeit von vor 1950“, schreibt Tonke Dragt im Vorwort (Dragt 2020, S. 8). Dort werden zum Teil Auszüge aus den Romanen publiziert, aber auch Geschichten, die zum ersten Mal in Deutsch vorliegen und das breite Œuvre der Autorin dokumentieren.

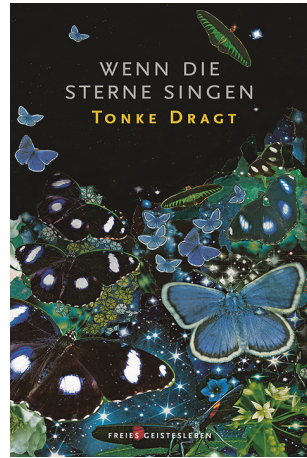


Abb. 1: Tonke Dragt: *Wie die Sterne singen*, Urachhaus

Einblicke in ihr umfangreiches Werk

Der Goldschmied und der Dieb. Geschichten von den ungleichen Zwillingenbrüdern ist Dragts erster Roman und enthält viele Komponenten, die charakteristisch für ihr weiteres Werk sein werden,

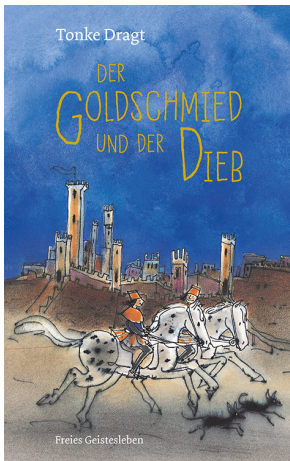


Abb. 2: © Tonke Dragt,
Der Goldschmied und der Dieb

wie etwa das Motiv des Doppelgängers oder das Spiel mit intertextuellen Verweisen.

Im Mittelpunkt stehen die Zwillingbrüder Giacomo und Lorenzo. Erzählt wird von ihrer Kindheit in einem liebevollen Umfeld, ihrer Einschulung sowie ihren Streichen. Nach dem Tod ihrer Eltern beschließen sie auf Reisen zu gehen, trennen sich dann für ein Jahr und versuchen herauszufinden, was sie mit ihrem Leben anfangen möchten. Lorenzo wird Goldschmied und sesshaft. Giacomo kommt bei einem Dieb unter, lernt dessen Handwerk, möchte es aber aus moralischen Gründen nicht ausüben und wird schließlich unschuldig verhaftet.

Dank einer List kann Lorenzo ihn retten und beide Brüder kehren wieder in ihre Heimat zurück. Während Lorenzo es in seinem Beruf zur Meisterschaft bringt, zieht es Giacomo immer wieder in die Ferne, mal allein, mal in Begleitung seines Bruders.

Laurenzo, der Goldschmied, war nun wirklich ein Meister seines Faches und sein Ruhm reichte bis weit über Babina hinaus. Er erhielt so viele Aufträge, dass er kaum Zeit für etwas anderes hatte als für seine Arbeit – ganz im Gegensatz zu seinem Bruder Giacomo, der sich mal hier, mal da aufhielt und das Leben auf die leichte Schulter nahm. (Dragt 2005, S. 351)

Das Motiv der ungleichen Brüder ist aus den Grimm'schen Märchen bekannt, aber Dragt zeigt ein Brüderpaar, das sich trotz aller charakterlichen und inhaltlichen Differenzen mag und unterstützt. Der Roman ist in einzelne in sich abgeschlossene Episoden eingeteilt, die chronologisch den Werdegang der beiden Brüder beschreiben. In jedem Teil steht ein Motiv aus der Welt der Märchen, Sagen oder Mythen im Mittelpunkt, die dem Text

vorangestellten Zitate aus bekannten Werken der Weltliteratur greifen diese Motive auf bzw. liefern Verstehenskontexte für die kindlichen Leser:innen. Den Abschluss jedes Kapitels bilden kursiv gesetzte Stellen, die über das weitere Leben der Brüder berichten und die Linearität der Geschichte wahren. Ein weiteres Merkmal ist, dass Tonke Dragt in diesem, aber auch in ihren späteren Romanen immer wieder auf sprechende Namen zurückgreift und somit den Figuren Charakterzüge von Beginn an zuschreibt. Der Roman selbst oszilliert gattungspoetologisch zwischen Märchen und Schelmenroman. Letztere Zuordnung manifestiert sich insbesondere in der Wahl der Figuren, die Art, wie bspw. Giacomo sein Leben meistert und sich als ‚schlauer‘ Dieb von einer Situation zur nächsten bewegt.

Der Märchenroman *Der blaue Mondstein* erscheint 2005 auf Deutsch mit den Illustrationen von Tonke Dragt (Abb. 3). Erzählt wird die Geschichte des Jungen Joost und des Prinzen I-an, die gemeinsam in die Unterwelt steigen, den König dort überlisten und schließlich in ihre Welt zurückkehren. Das Märchen selbst ist in drei Teile gegliedert mit den Titeln *Magoggele*, *Der König der Unterwelt* sowie *Vergissmeinnicht*. Im ersten Teil, der aus neun Kapiteln besteht, werden die Hauptfiguren Joost, Jan und Gretel sowie Prinz I-an vorgestellt. Joost ist ein Außenseiter, der bei seiner Großmutter lebt, die im Dorf als Hexe verspottet wird. Er erinnert sich an zahlreiche Abenteuer, die er erlebt hat. Diese klingen unglaublich und seitdem hat er seine Freunde verloren. Jan bezeichnet ihn als Lügner und erst als während des Spiels *Magoggele*, der König der Unterwelt, auf dem Schulhof auftaucht, findet Joost den Mut, dem König zu folgen. Jan schließt sich ihm an und so lernen sie auch den Prinzen I-an und seine Geschichte kennen. Im zweiten Teil *Der König der Unterwelt* müssen sie drei



Abb. 3: © Tonke Dragt,
Der blaue Mondstein

Aufgaben lösen. Dabei hilft ihnen Prinzessin Hyazintha, eine der Töchter des Königs. Alle drei flüchten aus der Unterwelt in ihre Welt zurück, missachten jedoch den Ratschlag eines Zauberers und Jan sowie I-an vergessen ihre Abenteuer. Im dritten Teil sind es dann Jan und Gretel, die Hyazintha befreien, mit ihr den Fluch lösen und schließlich die Hochzeit von Hyazintha und I-an feiern können.

Insbesondere die Abenteuerliteratur prägt das Schaffen der Autorin. Das konstituierende und dominante Merkmal ist ein unerwartetes Geschehen, das den Helden konfrontiert und zur Reaktion zwingt (vgl. hierzu auch von Glasenapp/Weinkauff 2018). In der Regel brechen die Helden zu einer Reise auf (*Der Brief für den König*) oder werden, wie etwa im *Geheimnis des siebten Weges*, zur Mobilität gezwungen. Die Reisen können unterschiedlich lang sein, entsprechen immer der Initiation und sind somit eng mit Elementen anderer Genres wie dem Entwicklungs- und Bildungsroman verknüpft. Als weiteres Kriterium benennen von Glasenapp/Weinkauff fremde Schauplätze: Dragts Geschichten spielen in bekannten Gegenden, aber aufgrund der sprachlichen Gestaltung bekannter Orte wie Wälder, Ruinen oder Bibliotheken schafft sie es, diesen etwas Spannendes zu geben. Dragt selbst äußert sich zu ihren größten Erfolgen, den Romanen *Der Brief für den König* sowie *Der wilde Wald*, 2015 im Interview mit dem englischen *Guardian*:

It's a very old book, in many senses. It's not bound in time and place, it's a fantasy that takes place in the middle ages. It's an archetypal sort of story, a very simple sort of story. (Pauli 2015)

Wie aus der knappen biografischen Skizze hervorgeht, ist Tonke Dragt nicht nur Schriftstellerin, sondern auch Illustratorin. Neben Bilderbüchern wie *Weit von hier ganz nah bei uns* (nl. 2009, dt. 2010) hat sie auch ihre Romane illustriert, diese wurden jedoch nicht alle in den deutschsprachigen Ausgaben übernommen. In den Taschenbuchausgaben von *Der Brief für den König* bspw. finden sich keine weiteren Illustrationen.

Neben Abenteuerromanen verfasst Dragt auch Science-Fiction: Die kurze Geschichte *Der Roboter vom Flohmarkt* (dt. 1997) enthält zwei Geschichten, die ein Leben beschreiben, in dem die Roboter die Macht haben und den Menschen beherrschen, ohne dass diese es merken. Dabei begegnet der Junge Edu einem Roboter, der ihm Gedichte rezitiert. Die Romane *Turmhoch und meilenweit* und *Tigeraugen* erzählen von den Gefahren einer technisierten Welt und können als eine Fortführung der Geschichte *Der Roboter vom Flohmarkt* gelten und verdeutlichen auch die Sehnsucht der Autorin nach ihrer Kindheit in Indonesien. Im Mittelpunkt tritt Edu, der den Leser:innen bereits aus der ersten Geschichte bekannt ist, einige Jahre später als erwachsener Mann auf. Er lebt und arbeitet als Forscher auf der Venus und fühlt sich von den Wäldern angezogen. Es ist den Menschen verboten, die Kuppel zu verlassen und mit den Einheimischen, den Afroini, zu kommunizieren oder die Wälder zu erkunden. Edu widersetzt sich jedoch den Befehlen, erlebt die Intensität der Natur und lernt auch sich selbst besser kennen. In dem Roman *Tigeraugen* ist es der Künstler Jock, der im Mittelpunkt der Ereignisse steht und erleben muss, dass Kreativität nicht nur gefährlich, sondern auch unerwünscht ist.

Besonders deutlich dürfte die Sehnsucht nach den Farben ihrer Kindheit in *Turmhoch und meilenweit* sein (vgl. hierzu u. a. van der Putte 2021), denn sie beschreibt hier die Schönheit des Regenwaldes:

Borkige Stämme, die in ein Dach aus riesigen, gezackten Blättern von rosa, orange und gelber Farbe übergangen. Dazwischen ganz überraschend dunkle Bäume, von tiefem Purpurrot bis Schwarz. Sie sahen aus, als ob sie aus Rauch beständen, mit gefiederten Kronen. Und all das wiegte sich sacht im Wind. Zwischen den hohen Stämmen schwebten violette und graue Nebelfetzen, der ganze Wald qualmte und dampfte. Es sah erschreckend aus, und doch zog es ihn an. (Dragt 1996, S. 125)

Die Unendlichkeit und Faszination der Wälder findet sich immer wieder im Roman und kann auch unter kulturökologischen

Aspekten gelesen werden. In Interviews hebt Dragt die Bedeutung der Wälder für ihre Biografie hervor; hier betont sie auch, dass die Walddarstellungen in Romanen wie *Travel* von Robert Louis Stevenson sie zu *Turmhoch und meilenweit* inspiriert hätten (vgl. Wesseling 2021).

Ein weiteres Merkmal ist, dass sich Dragt in den drei Geschichten – *Der Roboter vom Flohmarkt*, *Turmhoch und meilenweit* sowie *Tigeraugen* – mit der Rolle der Roboter auseinandersetzt. Roboter wurden, folgt man der Definition nach Karel Čapek, zunächst als Arbeiter und als Helfer erschaffen, die den Alltag der Menschen erleichtern sollen. Diese Funktion bekommen Roboter, die als solche auch sofort erkennbar sind und damit „das Andere“ verkörpern, auch zunächst in der Kinder- und Jugendliteratur zugewiesen. In ihrem Text *Der Roboter vom Flohmarkt* (nl. 1967, dt. 1997) übernehmen die Roboter die Hausaufgaben der Kinder, und Edu, eine der Hauptfiguren, stellt erleichtert fest: „Wie gut, dass die Maschine das alles erledigt! Vater sagt, dass es 26 Buchstaben gibt ... Nicht auszudenken, wenn man die alle kennen müsste!“ (Dragt 2010, S. 10)

Aber diese Haltung verändert sich in ihren späteren Zukunftsromanen, denn die Roboter werden immer zu einer Gefahr, sind weder Helfende noch Freunde für die Menschen, sondern wollen sie beherrschen oder werden wiederum eingesetzt, um zu beobachten und zu spionieren. Daher zerstört Jock seinen Roboter in *Tigeraugen*, hat aber zugleich Schuldgefühle und fühlt sich „fast wie ein Mörder“ (Dragt 1997, S. 127). Immer nimmt Dragt Diskussionen zwischen den Menschen und Robotern auf, um auch die Ambivalenz der Beziehung aufzuzeigen.

In *Die Türme des Februar* vermischt Dragt die Zeitebene der Vergangenheit und der Zukunft und konstruiert eine komplexe Geschichte, in der zunächst ein Junge am 30. Februar an einem ihm unbekanntem Ort aufwacht. Er steht an dem menschenleeren Strand und weiß weder seine Identität, noch wie er an den Strand gekommen ist. Er hat keine Hinweise bei sich, findet in seinen Taschen nur einen zerbrochenen Spiegel und ein Notizbuch mit wenigen Einträgen, die er nicht entziffern kann. Er sieht zudem zwei Türme, die seltsam, aber auch vertraut wirken. Er

verlässt den Strand, findet Kontakt, trifft auf Menschen – erneut greift Dragt das Motiv des Doppelgängers hier auf – und gerät in eine mysteriöse Situation. Dabei spielt Dragt hier mit unterschiedlichen Welten, die wie Spiegelbilder sind. Alle vier Jahre kann man am 29. Februar in die andere Welt gelangen. In diese mathematischen Weltenmodelle flicht Dragt existentielle Fragen des menschlichen Daseins um Identität, Erinnerung und Zeit.

Im Mittelpunkt der Geschichte *Das Geheimnis des Uhrmachers oder Die Zeit wird es lehren oder Die Zeit wird es dich lehren* steht die Frage, was geschieht, wenn man mit einer Zeitmaschine in die unmittelbare Zukunft reist. Dabei wählt Tonke Dragt ein Erzählverfahren, das zwei unterschiedliche Geschichten entwickelt, die durch eine Rahmenhandlung verbunden werden. Dieses Erzählverfahren ermöglicht ihr sich dem unzuverlässigen Erzählen zu nähern. In der Rahmenhandlung treten ein Bibliothekar, drei Kinder sowie ein Besucher mit dem Namen Herr Jan A auf. Der Bibliothekar liest den Kindern eine Geschichte über einen Uhrmacher, der eine Zeitmaschine erfunden hat, vor.

Zusammenfassend lässt sich, wie auch van Lierop-Debrauwer resümiert, festhalten, dass sich Tonke Dragt zeitlebens literarischen Trends widersetzt hat und ihren Vorstellungen von Literatur und dem Erzählen treu geblieben ist. Trotz ihres Erfolges als Schriftstellerin existiert weder im niederländischen noch im deutschen Sprachraum eine akademische Forschung zu der Autorin.

Der vorliegende Sammelband enthält zwölf Beiträge, die die unterschiedlichen Facetten des Werkes von Tonke Dragt beleuchten. Nach einer Einführung wenden sich HELMA VAN LIERUP-DEBRAUWER und JANA MIKOTA der literarhistorischen Einordnung zu und zeichnen die Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur nach 1945 in den Niederlanden und der BRD nach, um dann die Bedeutung der Autorin Tonke Dragt herauszustellen. JOKE LINDERS stellt Tonke Dragt als Autorin und Mensch vor und wendet sich ihrer Biografie zu. Der dritte Block widmet sich spezifischen Themen: So untersucht DANA STEGLICH das Motiv des Doppelgängers und CLARA RIZZATO

die Frage nach dem Coming of Age. Einzelanalysen der Romane *Der Brief für den König* (NATHANAEL BUSCH), *Tigeraugen* (STIJN VAN DER PUTTE, ELISABETH WESSELING) und *Das Geheimnis des Uhrmachers* (BASTIAN DEWENTER) arbeiten einerseits die erzähltheoretischen Finessen, aber andererseits auch die Aktualität der Texte bspw. mit Blick auf ökologische Diskurse heraus. Den Abschluss bilden die Adaptionen (MARCEL HARTWIG, PHILIPP SCHMERHEIM sowie MARTIN KLEPPMANN und NORBERT LOCHER), die Verfilmungen, aber auch eigene Inszenierungen in den Fokus rücken.

Die Herausgeberinnen danken Jana Schmidt, studentische Hilfskraft an der Universität Siegen, für ihre genauen Korrekturen.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

- Forscher elf an Venusstation*. Aus dem Niederländischen von Wilhelm Niemeyer. Balve: Engelbert Verlag 1973.
- Das Geheimnis des siebten Weges*. Aus dem Niederländischen von Liesel Linn. Mit Bildern von Tonke Dragt. Weinheim: Gulliver 1989.
- Der wilde Wald*. Aus dem Niederländischen von Eleonore Meyer-Grünwald. Weinheim: Gulliver 1989.
- Das Geheimnis des Uhrmachers oder Die Zeit wird es lehren oder Die Zeit wird es dich lehren*. Aus dem Niederländischen von Liesel Linn. Mit Bildern von Tonke Dragt. Stuttgart: Freies Geistesleben 1992.
- Die Türme des Februar. Ein (zur Zeit noch) anonymes Tagebuch*. Aus dem Niederländischen von Liesel Linn. Weinheim: Beltz & Gelberg 1994.
- Turmhoch und meilenweit. Ein Zukunftsroman*. Aus dem Niederländischen von Liesel Linn. Mit Bildern von Tonke Dragt. Stuttgart: Freies Geistesleben 21996.
- Tigeraugen. Ein Zukunftsroman*. Aus dem Niederländischen von Liesel Linn und Gottfried Bartjes. Mit Bildern von Tonke Dragt. Stuttgart: Freies Geistesleben 1997.

- Der Roboter vom Flohmarkt. Zwei Erzählungen.* Aus dem Niederländischen von Gottfried Bartjes. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben 1997.
- Meere von Zeit. Auf der anderen Seite der Tür.* Aus dem Niederländischen von Marianne Holberg. Mit Bildern von Tonke Dragt. Stuttgart: Freies Geistesleben 1999.
- Das unheimliche Fenster ... und andere Geschichten aus der magischen Zeit.* Aus dem Niederländischen von Mirjam Pressler. Mit Illustrationen von Jindra Capek. Weinheim: Beltz & Gelberg 1999.
- Der Brief für den König.* Aus dem Niederländischen von Liesel Linn und Gottfried Bartjes. Weinheim: Gulliver 2000.
- Der blaue Mondstein.* Aus dem Niederländischen von Marianne Holberg. Mit Bildern von Tonke Dragt. Stuttgart: Freies Geistesleben 2005.
- Der Goldschmied und der Dieb. Geschichten von den ungleichen Zwillingbrüdern.* Aus dem Niederländischen von Liesel Linn. Mit Bildern von Tonke Dragt. Weinheim: Gulliver 2005.
- Was niemand weiß.* Mit Illustrationen von Annemarie van Haeringen. Aus dem Niederländischen von Liesel Linn. Stuttgart: Freies Geistesleben 2008.
- Weit von hier ganz nah bei uns.* Aus dem Niederländischen von Marianne Holberg. Mit Bildern von Tonke Dragt. Stuttgart: Freies Geistesleben 2009.
- Wie die Sterne singen.* Aus dem Niederländischen von Rolf Erdorf. Stuttgart: Freies Geistesleben 2020.

Sekundärliteratur

- Abraham, Ulf: *Fantastik in Literatur und Film. Eine Einführung für Schule und Hochschule.* Berlin: Erich Schmidt 2012.
- Akveld, Joukje und Terhell, Annemarie: *ABC Dragt. De werelden van Tonke Dragt.* Amsterdam: Leopold 2013.
- Baumgärtner, Alfred C. und Launer, Christoph: Abenteuerliteratur. In: *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur* Bd. 1. *Grundlagen, Gattungen.* Hg. v. Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider 2005, S. 415–444.
- Boonstra, Bregje: Raadsels, sfeer en suggestie. De Zevensprong herlezen. In: *Literatuur zonder leeftijd* 55/2002 (Jg. 15, Heft 1), S. 171–175.

- Bellemans, Roby: *Illustreren van kinderboeken als vak*. Den Haag: NBLC 1997.
- Ghesquière, Rita: *Jeugdliteratuur in perspectief*. Den Haag: Acco 2009.
- Glasenapp, Gabriele von: Andere Orte. Topographien der Ferne in jugendliterarischen Werken. In: *Topographien der Kindheit*. Hg. v. Caroline Roeder. Bielefeld: transcript 2014, S. 363–379.
- Dies. und Weinkauff, Gina: *Kinder- und Jugendliteratur*. Paderborn: Schöningh 2018 (= utb 3345).
- Jakobi, Wolfgang: *Rittertum ist eine Lebensform. Tonke Dragt, „Der Brief für den König“* (7. Klasse). Stuttgart: Raabe 2003 (= Raabits Deutsch, Literatur).
- Jongen, Ludo: Een ridder in hart en nieren. Tonke Dragts evocatie van de Middeleeuwen. In: *Literatuur zonder leeftijd* 55/2002 (Jg. 15, Heft 1), S. 161–170.
- Kröll, David: *Rettungswege aus der Wirklichkeit? Perspektiven und Gefahren fantastischer Jugendliteratur*. Marburg: Tectum 2009.
- Kummerow, Nadja: „Die Türme des Februar“ im Unterricht. *Lehrerhandreichung zum Jugendroman von Tonke Dragt*. Weinheim: Beltz 2008 (= Lesen – Verstehen – Lernen. Materialien für einen handlungs- und produktionsorientierten Literaturunterricht 27).
- Lange, Günter: Abenteuerliteratur. In: *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Grundlagen, Gattungen, Medien, Lesesozialisation und Didaktik*. Hg. v. Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider 2011, S. 252–268.
- Lierop-Debrauwer, Helma van: A Time of Changes. Dutch Children's Literature after 1945. In: *Bookbird* 3/2007, S. 14–20.
- Lierop-Debrauwer, Helma van: „Everything Here is Tossing and Turning around Change“. Dutch Children's Literature after 1945. Universität Siegen 2014 (unveröff. MS; Ringvorlesung).
- Linders, Joke: ‚Ik ben altijd aan het spelen, altijd‘. Het Tonke Dragt interview. In: *Literatuur zonder leeftijd* 55/2002 (Jg. 15, Heft 1), S. 146–160 u. 191–196 (Linders 2002a).
- Dies.: Het Kosmopolitaanse Rijk. *De paspoortaffaire*. In: *Literatuur zonder leeftijd* 55/2002 (Jg. 15, Heft 1), S. 185–190 (Linders 2001b); URL: https://www.dbnl.org/tekst/_lit004200101_01/_lit004200101_01_0026.php
- Melzer, Helmut: Sciencefiction für Kinder und Jugendliche. In: *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur* Bd. 1. *Grundlagen, Gattungen*. Hg. v. Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider 2005, S. 547–565.

- Nahl, Astrid van: Geschichten voller Abenteuer und ohne Stacheldraht. Tonke Dragt. 2008 (http://www.alliteratus.com/pdf/aut_vl_aut_dragt.pdf, zuletzt abgerufen am: NN.NN.2018).
- Niggemeier, Stefan und Reufsteck, Michael: *Das Fernsehlexikon. Alles über 7000 Sendungen von Ally McBeal bis zur ZDF-Hitparade*. München: Goldmann 2005.
- Parlevliet, Sanne: Als het niet onwaar is, dan is het fantasie. Fantasieverhalen. In: *Een land van waan en wijs: geschiedenis van de Nederlandse jeugdliteratuur*. Hg. v. Rita Ghesquière, Vanessa Joosen, Helma van Lierop-Debrauwer. Amsterdam: Atlas 2016, o. S.
- Pauli, Michelle: Tonke Dragt interview. „I was born a fairytale teller.“ In: *The Guardian*, 19.09.2015 (<https://www.theguardian.com/books/2015/sep/19/tonke-dragt-interview-i-was-born-a-fairytale-teller-letter-for-the-king>, zuletzt abgerufen am: NN.NN.2018).
- Pennen, Wilma van der: Schrijfster van andere werelden. Tonke Dragt en de kritiek. In: *Literatuur zonder leeftijd* 55 / 2002 (Jg. 15, Heft 1), S. 221–233.
- Ros, Bea: Experimenteren met tijd en ruimte. De sf-boeken van Tonke Dragt. In: *Literatuur zonder leeftijd* 55 / 2002 (Jg. 15, Heft 1), S. 176–184.
- Schäfers, Claudia: Abenteuer an Stationen. Wege durch einen Roman von Tonke Dragt. In: *Deutschunterricht* 2011, Heft 4, S. 12–18.
- Stenzel, Gudrun: Jenseits von Raum und Zeit. Über die Romane von Tonke Dragt. In: *Bulletin Jugend + Literatur* 1998, Heft 7, S. 8–9.
- Susteck, Sebastian: Roman und Zivilisation. Die Struktur der mittelalterlichen Welt in Tonke Dragts Jugendroman „Der Brief für den König“. In: *Mittelalter im Kinder- und Jugendbuch*. Akten der Tagung Bamberg 2010. Hg. v. Ingrid Bennewitz und Andrea Schindler. Bamberg: University of Bamberg Press 2012 (= Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 5), S. 457–478.
- Tabbert, Reinbert: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur. In: *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur* Bd. 1. *Grundlagen, Gattungen*. Hg. v. Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider 2005, S. 187–200.
- Terhell, Annemarie: Het raadsel van de verdwijnende mens. De illustraties van Tonke Dragt bij haar jeugdboeken. In: *Literatuur zonder leeftijd* 55 / 2002 (Jg. 15, Heft 1), S. 206–220.
- Tonke Dragt. In: https://www.beltz.de/kinder_jugendbuch/autor_innen/autorensseite/513-tonke_dragt.html

Wilmes, Christiane: *Von der Zeit lesen – von der Zeit schreiben. Produktionsorientierter Umgang mit Tonke Dragts „Das Geheimnis des Uhrmachers“ (Klasse 6/7)*. Stuttgart: Raabe 1999 (= Raabits Deutsch, Literatur).

I LITERATURHISTORISCHE EINORDNUNG

Helma van Lierop-Debrauwer

The Importance of a Playful Imagination.
Tonke Dragt in the Context of Dutch
Children's Literature after 1945

Introduction

'In Bainoe, the beautiful capital city of Babina, there once lived a poor cobbler with his wife.' It is with these words, the first sentence of *Verhalen van de tweelingbroers* (*The Goldsmith and the Master Thief*)¹ that Tonke Dragt in 1961 enters the world of Dutch children's literature with a book publication. The stories in this book debut already show many of the characteristics of her later work: the presence of a twin or a double, other worlds, riddles, and the idea of nothing being what it seems. The book consists of twelve stories about Giacomo and Lorenzo, twin brothers whose characters are very different. The unifying thread in their adventures is the fact that they look exactly alike. When one of them gets into trouble, the other one solves the problem, because no one notices the difference between them. All stories begin with a quotation from fairytales by Grimm and Andersen that is not only relevant to the plot, but also places the stories within the tradition of this genre.

Verhalen van de tweelingbroers was published in 1961. Dragt's most recent book is *Als de sterren zingen* (*When the stars are*

1 Since the success of *The Letter for the King* (2013) in the United Kingdom, other books by Dragt have also been translated into English. When an English translation of a book (written by Dragt or any of the other authors mentioned in this article) is available, this is indicated with italics.

singing), which came out in 2017. It is an anthology of new and previously published stories with illustrations, collages and paintings by the author herself, accompanied by short texts in which Dragt tells how these stories came into being. However, most of her books were published between 1961 and 1992. In what follows, I will discuss Tonke Dragt's oeuvre in the context of Dutch children's literature between 1945 and the 1990s. Although Dragt started publishing in the early sixties, I will begin my overview in the early post-war period, because the efforts in the 1950s to promote reading and children's books, and the new generation of authors that emerged in this time period, turned out to be of great importance for the decades to come.

A change in mentality²

Towards the end of the 1940s, adults in the Netherlands were becoming more and more concerned about what they called 'the decay of the reading culture'. It was the growing number of comics in particular that worried them. They were convinced that comics would spoil good taste and would cause reading laziness and superficiality (cf. de Vries 1989). Therefore, in 1949, the Minister of Education and Science set up an advisory committee on the supply of reading matter with the intention of turning the tide. The Minister considered the production of good children's books to be the best weapon in the struggle against the declining reading culture. He encouraged parents, teachers, librarians, and youth workers to promote the reading of good books. A period of great activity followed. The most important events were a conference on 'Book and Youth', the founding of a Dutch Children's Book Centre with the same name (both in 1951), the introduction (in 1954) of *Kris Kras*, a literary magazine for children which became a stepping stone for many authors and illustrators – Tonke Dragt also published stories in this magazine in the 1950s –, and the

2 Parts of the described developments in Dutch children's literature after 1945 have been previously published in Lierop-Debrauwer, H. van: 'A Time of Changes. Dutch Children's Literature after 1945.' In: *Bookbird* 45 (2007), 3, 14–20.

launching of an annual children's book week in 1955. All these efforts were important not only for reading promotion, but they also paved the way for the emergence of a new generation of writers in the 1950s. Authors such as Annie M.G. Schmidt, An Rutgers van der Loeff, and Miep Diekmann, to name three of the most influential authors in the 1950s and 1960s, turned out to be representatives of a change in mentality. They no longer took the position of the authoritarian adult but began taking children seriously. They had an eye for children's imagination, for their emotions as well as for the world in which they lived. These authors also encouraged children to take responsibility for themselves.

The best-known of the three authors whom I just mentioned is Annie M.G. Schmidt (1911–1995). With her poems for children, she broke away from the emphasis on proper values and behavior, that had dominated Dutch children's literature for so long. Her debut, *Het fluitketeltje* (*The little whistling kettle*) appeared in 1950. The first thing that strikes the reader is the content of her poems. Schmidt writes in a humorous way about fanciful, nonsensical events. Her moral often is that of 'a world turned upside down'. She is subversive, ironic, and shows solidarity with children. Her poems are also innovative in terms of their form. Her aversion to big words results in continuous understatement. Her literary skill, her sense for meter, rhythm and rhyme attracted the attention even of critics who normally only read adult poetry. She was also the first children's author who made ample use of the media, in particular radio and television, to talk about the importance of writing from a child's perspective, of questioning adult authority, and of imagination. In 1954, she wrote an essay about what constitutes good children's literature, in which she held a plea for fantasy. Her text is a response to anti-fairytales critics in Dutch children's literature who argued that fantasy was nonsense and that children's stories should be realistic. According to Schmidt, fairytales have their own reality, a psychological reality. Fantasy stories are about universal human themes and express people's deepest emotions.

The second author who had a big influence on Dutch children's literature in the 1950s as well as the 1960s was An Rutgers van der Loeff (1910–1990), who debuted as a children's writer in 1949 with *De Kinderkaravaan* (*Children on the Oregon Trail*). Another book, *Lawines razen* (*Avalanche!*), published in 1954, was awarded the first Children's Book of the Year Award in 1955. Both are realistic novels for adolescents. She expressed her view of children's literature in a presentation at a conference on children's books in 1963. According to Rutgers van der Loeff, children's authors have a huge responsibility, because the books we read during childhood can sometimes exert a life-long influence. Therefore, she argued, books should encourage young readers to become critical citizens, should stimulate their imagination, and sharpen their empathy. Books should give children and young people building blocks to imagine themselves in someone else's shoes, to nourish children's sense of solidarity with other people.

The third author who was a passionate advocate of children's literature in this period was Miep Diekmann (1925–2017). She was not only active as an author, but she also put great effort into raising the status of books for young readers. She had debuted in the 1940s, but her breakthrough was *De boten van de Brakkeput* (*The Haunted Island*), which appeared in 1956. Diekmann published novels and poems for children of all age groups, but she showed a preference for realistic novels for adolescents. She emphasized the need to pay more attention to books for this age group and was convinced that literature could add to their identity formation.

In her lectures on children's literature as well as in her book reviews – she was a literary critic for many years – Miep Diekmann considered the sociological and literary aspects of children's literature to be of equal importance. Her adage with respect to reading children's and young adult books was that it makes young readers 'lees- en leefkritisch'. These are difficult words to translate into English. They are a compact way of saying that reading both enhances young people's literary competence and teaches them to make individual choices in life, to become critical, independent thinkers (cf. Diekmann 1967, pp. 173–174). Diekmann's main

criteria for good children's literature were a strong composition and characters that are fleshed out psychologically, showing the development they are going through. The ideas of An Rutgers van der Loeff and Miep Diekmann show many similarities, but the latter was far more radical. Her take on children's literature reveals that Diekmann took her role as gatekeeper very seriously, and it makes her reviews stand out when compared to others published at the time. She compared and contrasted books and contextualized them and discussed both their content and their literary form. More than once, she opened her reviews with a statement about what needed to change in children's literature (cf. Niewold 1998, p. 87). In the spirit of the feminist movements of the 1960s, she was particularly concerned with gender issues and she rejected the fixed gender roles in most children's books of the time.

Schmidt, Rutgers van der Loeff, and Diekmann were three authors who set the tone in the 1950s and 1960s. Their children's books and the opinions they expressed about the state of the art in Dutch children's literature provided the context for Tonke Dragt's debut in 1961. To what extent did her work in the 1960s fit in or contribute to the developments that I just described?

Tonke Dragt's entry into the world of Dutch children's literature

Assaid, Tonke Dragt's first book was *Verhalen van de tweelingbroers*, stories in which she combined fairytale elements with themes from folk stories. According to Dutch children's literature scholar Sanne Parlevliet, the stories also show some similarities with the farcical atmosphere of the commedia dell'arte (cf. Parlevliet 2014, p. 132). We can say that Tonke Dragt embraced and took further the emphasis on fantasy, initiated in the 1950s by Annie M.G. Schmidt. Together with Paul Biegel, another Dutch author of fairytales and fantasy books who debuted in 1962, they brought about a major change in the fantasy genre. Until then Dutch children's literature had a poor reputation where fantasy stories were concerned. The classics in the genre came from Anglo-

Saxon, Scandinavian and German children's literature, not from the Netherlands. Well into the latter part of the twentieth century, Dutch fantasy stories consisted of tales about speaking animals and helpful goblins. According to Annie M.G. Schmidt, these stories were 'corny' and 'lame' (1954, p. 45). Already in the 1960s, the fantasy stories by Dragt and Biegel garnered critical acclaim for their timeless quality. In general, critics admired the authors for being remarkable storytellers and creators of fantastic worlds.

At first sight, Dragt's debut does not yet seem to meet the standard set by Miep Diekmann with respect to the psychological development of characters. Giacomo and Lorenzo, the two twin brothers in *Verhalen van de tweelingbroers*, show little development: from the very beginning, Giacomo is adventurous and wants to explore things, see how far he can go, whereas Lorenzo is a hard worker who prefers to stay within the lines. Dragt follows the conventions of the fairytale, in which the characters are flat instead of round (Joosen & Vloeberghs 2008). However, in her review of *Verhalen van de tweelingbroers*, the absence of character development does not seem to bother Diekmann. On the contrary, she is delighted with the book. After an introduction in which she complains that Dutch children's literature at the time has too few talented young authors, she continues with:

It happens maybe once every ten years that someone as talented as the young writer/illustrator Tonke Dragt from The Hague debuts. Her '*Verhalen van de tweelingbroers*' (Publ. Leopold), apart from all other qualities, is characterized in particular by a profound originality, a strong imagination, and a fascinating way of telling stories. (Diekmann, *De Haagsche Courant*, 28 October 1961, n.p.; my translation throughout; HvL)

In the conclusion of her review, Diekmann justifies why she likes the book so much, even though the characters lack psychological depth:

It is difficult to say which of the twelve stories is the most superb. Each of them has its own attractiveness. What they have in common is a perfect mastery of the story content, strong dialogues, a sharp logic in the development of situations, and a supple use of language. The author does not develop her stories in depth, but she has chosen the adventures of the twin brothers in such a way, that the characters obtain relief through the events. The secondary characters are also portrayed in detail. One looks in vain for standard words and standard turns of phrases [...]. (Diekmann, *De Haagsche Courant*, 28 October 1961, n.p.)

The reception of Dragt's first book was positive across the board, but she made her breakthrough with her second book, *De brief voor de koning* (*The Letter for the King*), which appeared in 1962. One year later, in 1963, the book won the Best Children's Book Award, the forerunner of the Golden Slate Pencil, one of the most important children's book awards in the Netherlands to this day. The jury, with Miep Diekmann as one of its members, has high praise for the novel. The jury particularly appreciates the 'natural wisdom', the 'concise psychological depiction of the characters and their relationships' and, last but not least, the 'clear and lively way the story is told' (Van der Pennen 2001, p. 223).

De brief voor de koning is the story of sixteen-year-old Tiuri, which begins on the eve of the day he is to be knighted. In that night, Tiuri goes against the rules for future knights. He leaves the chapel where he was supposed to stay until dawn, because someone urgently asks him to take a secret letter to the king of a neighboring country. Intuitively he knows that it is the right thing to do, although he is convinced that this disobedience means that he will never be a knight. After he has accomplished his mission, his conclusion is that he has learned chivalry in real life. The king of his own country also acknowledges his good deeds and knights him after his return.

Dragt's second novel meets many of the criteria of good children's literature formulated at the time. It has the universal human themes that Annie M.G. Schmidt deems characteristic of fantasy, as it discusses values such as loyalty, friendship, and

perseverance. Tiuri is a protagonist who makes his own decisions in life regardless of what people around him expect of him. He learns to trust his own discernment with respect to good and evil. The novel thus provides young readers with, in the words of An Rutgers van der Loeff, building blocks to make individual choices themselves and to increase their sense of solidarity with other people. The book has the potential to invite readers to reflect critically on Tiuri's decision and to encourage them to put themselves in his shoes. The role children's literature can play in preparing children to deal with difficult issues in life, is highly valued by both An Rutgers van der Loeff and Miep Diekmann.

The form of the novel is innovative. *De brief voor de koning* is at once a fantasy novel, a historical novel, and an initiation novel. The story is what Sullivan III calls 'high fantasy', because it is set in a logical, coherent other world, in which the battle between good and evil plays a central role (Sullivan III 1996, p. 307). The book has characteristics of a historical novel, because in her depiction of time and place, Dragt evokes a world that shows many similarities with what the world was like in the Middle Ages (Jongen 2001). Last but not least, *De brief voor de koning* is an initiation novel, because the adventures in the course of his journey turn Tiuri from a boy into a man. According to Nikolajeva (2005, p. 58), crossing genre boundaries and using a mixture of genres has become quite common in children's books written in the twenty-first century. However, in the 1960s, it was still a relatively rare phenomenon. In an interview with Joke Linders, on the occasion of her seventieth birthday, Dragt explains that she likes to play with words, themes, and motives (Linders 2001, p. 154). The mixing of genres also seems to be a result of her playful imagination, as are her experiments with time and place, which characterize the books she published from the second half of the 1960s onwards. In this respect, Dragt was ahead of her time, as we will see after an overview of the developments in Dutch children's literature between 1970 and 1990.

The foregrounding of reality: the 1970s

In response to societal changes in the 1960s – resistance to authority, feminism and the sexual revolution –, children's literature critics in the 1970s, particularly the representatives of the so-called anti-authoritarian movements, made a plea for more realism, more social commitment and social criticism in children's books. Children's literature, so the argument went, should reflect the social changes taking place in their time and should be more open to the new division of roles between men and women, (homo)sexuality, divorce, and matters of life and death. Children's books should no longer offer children a world of their own but should confront them with the adult world.

The changes described not only took place in the Netherlands but were also visible in other western countries. According to German children's literature scholar Hans-Heino Ewers (1995), the new mentality in the 1970s replaced the autonomy of children as children, which he considers typical of the 1950s, by an autonomy of children as human beings. Children were thrown back into a reality that was no longer idyllic and in which they had to live together with adults who had their own problems and conflicts. Children's books increasingly came to be literature about everyday life.

Because many writers who let themselves be inspired by the new mentality overemphasized social criticism in their books at the expense of the literary form, criticism was inevitable. The most important objection to many of the books written in this period was that the author's message was too obvious. There was no room for readers' imagination.

Of course, there were also writers who shared the ideological principles of children needing to be confronted with reality, but who did succeed in combining their ideals with literary quality. Again, Miep Diekmann, but also Willem Wilmink are good examples in this regard. In their books, these authors paid attention to social changes in a style that challenges the reader to engage in the story.

Another Dutch author that I need to mention in this context is Guus Kuijer. His career as a children's writer started in 1975 with *Met de poppen gooien* (*Daisy's New Head*). The anti-authoritarian movement praised his work because his books represented a good reflection of the societal changes going on at the time. However, Kuijer himself broke with the didacticism of the social reformers and their hyper-realistic children's books. In a series of essays, *Het geminachte kind* (1980; *The despised child*), he made a plea for children to be taken seriously. A writer should not patronize his readers but instead, empathise with them. There should be room for the child's own world and for their imagination. His own children's books show strong affinity with those of Annie M. G. Schmidt. For him, children's books should not give answers or solutions, but should raise questions. The essence of children's literature, of literature in general, is that it offers readers uncharted territory: 'What characterizes very good children's books is that they are partly incomprehensible. Take *Alice in Wonderland*, take *Peter Pan* (...). What captivates us is the mystery of those writers' personalities and the worlds they evoke' (Kuijer 1980, p. 133).

Kuijer's essays marked the beginning of a new discussion in the Netherlands about the features of good children's literature. Beginning in the 1980s and dominant since the 1990s a tendency can be observed in Dutch children's literature that is often summarized as the 'literary emancipation' of books for young readers. A growing number of books are characterized by experiments with perspective, chronology and mounting and collage techniques. These books offer different views on reality and can be read on more than one level. What immediately catches the eye in the beginning of the 1980s is a growing interest in fantasy worlds. In line with postmodern tendencies in adult literature, an important characteristic of these fantasy stories is their meta-fictionality. They thematize the blurring of the boundaries between reality and imagination, between fact and fiction. In the Netherlands, quite a few critics (Holtrop 1989, and Parlevliet 2014, for example) consider Els Pelgrom's *Kleine Sofie en Lange Wapper* (1984; *Little Sofie and Lanky Flop*) to be a turning-point in this context. In making this observation, they

seem to overlook, to a certain extent at least, the contribution to this development made by Tonke Dragt.

The intertwining of fantasy, fiction and reality

Does that happen often? he wondered. *That the stories you dream up aren't just fantasy, but came from somewhere and really happened, in another time, in another place, without you knowing it?* (*The Song of Seven*, 2016, p. 338. English translation of *De zevensprong*; italics in the translation)

This 'thought experiment', as Bea Ros calls it in an analysis of Dragt's work (Ros 2001, p. 176), is a quotation from *De zevensprong* (*The Song of Seven*), which was published in 1966. The novel has a tight composition, determined by a famous Dutch children's song to which the title of the book refers. Although the plot develops in a rather straightforward way, it is far from one-dimensional. At first sight, the book has many characteristics of a detective story. In *De zevensprong*, an old riddle has to be solved to find an important treasure and to free a young boy who is kept in prison by his uncle. However, at a deeper level, the novel is about the many-sidedness of people and situations and the undefined relationship between fantasy and reality (Boonstra 2001, 173). One of the main characters, schoolteacher Frans van der Steg, loves to make up stories and to share them with his pupils at the end of each school day. However, soon after he tells them he discovers that what he thought of as fantasy and fiction has become real. It puzzles him and he starts to question the origins of fiction, as he does in the sentences I just quoted. In *De zevensprong*, there are many other comparable references to the intertwining of fantasy, fiction, and reality. Together, they give this novel from the 1960s an ambiguity that shows similarities with the playfulness of the postmodern children's books from the 1980s onwards. What is interesting is that the children in this novel have no problem at all with the blurring of the boundaries between fantasy and reality, and the two-sidedness of people and situations. They accept what happens long before their teacher

does. Moreover, only the children are able to find the treasure, dancing to the melody of „De zevensprong“. According to Bregje Boonstra, in this story, Tonke Dragt shows her respect for the open mind of her readers, as if she wanted to say: ‘without you my stories would not exist’ (Boonstra 2001, p. 174).

Social engagement but not in a straightforward way

Despite the reality turn in the 1970s, Dragt continues writing fantasy stories in this period. Like Paul Biegel, she does not seem interested in following trends in children’s literature. Moreover, the straightforward realism typical of the 1970s is inconsistent with the character of the author who, as she admits in interviews, lives in two worlds herself and likes to play with reality (e.g. Linders 2001, 154). However, her work does change in the 1970s. Her first three books – *Verhalen van de tweelingbroers*, *De brief voor de koning*, and *Geheimen van het wilde woud* (*The Secrets of the Wild Wood*) – all involve logical and coherent fantasy worlds set in the past. *De zevensprong* has a contemporary setting, in which the author plays with the possibility of fantasy becoming reality. In 1969 and 1982, Dragt published two science fiction novels or future novels, as she prefers to call them. In 1969, *Torenhoog en mijlenbreed* (*Sky high and miles wide*) came on the market. A sequel, *Ogen van tijgers* (*Eyes of tigers*), was published in 1982. In between, in 1973, *De torens van februari* (*The towers of February*) appeared. Although some reviewers (among others Ros 2001) also refer to this novel as science fiction, Tonke Dragt herself does not agree with this, because for her the story has really happened. Critics (Ros 2001, p. 177) interpret her attitude as a classic literary technique, in which an author pretends to be only the mediator between an authentic document and the reader. However, for an author like Dragt who enjoys playing with the boundary between fantasy, fiction, and reality, the ‘what if’-question is fundamental to human existence. In *torens van februari*, the protagonist Tim/Tom Wit is searching for his own identity. Playing with the idea of the double, which, as I said earlier, is a recurring motif in her work, Dragt discusses the

multi-dimensionality of people's identity. To be able to discover who you really are, you need to have the courage to travel through time, as the protagonist does:

Because I am curious to know who I was. And is who I am not the result of who I was? Because I want to know, want to know for sure whether or not the other world exists, and to whom I belong, there, whom I loved and who loves me. (*De torens van februari*, p. 172)

In this novel, Tom Wit travels to IMFEA, an abbreviation that stands for *Inter Menses Februarium Et Aprilem*. It is a world parallel to the earth. It looks like our world, but it seems to be more beautiful and friendly. However, since two skyscrapers from earth have disappeared from our world and reappeared in the dunes of IMFEA, the people there have been behaving in a hostile way towards the people from earth. They consider them as intruders in their peaceful world.

The science fiction novel *Torenhooch en mijlenbreed* tells the story of Edu Jansen, a young planetary researcher, who goes on his second expedition to Venus. On the planet, a human colony is living under a dome that keeps them safe, protecting them against the harsh conditions on the planet. However, Edu is attracted to the dangerous forest and although he is forbidden to enter it, he defies the rules, and discovers that there are intelligent beings living there, the Afroini, who can read thoughts. While his colleague-researchers initially do not trust these 'other' people, Edu tries to understand them and to learn from them and he discovers that he also has the talent of reading other people's minds.

Although the novel is set in the future, with high-tech airships and robots, it addresses contemporary social issues such as racism and human beings' relationship to nature, besides themes that we already know from her previous books, such as daring to go off the beaten track and making your own decisions.

Edu Jansen returns in *Ogen van tijgers*, but not as the protagonist. The main character here is painter and former

planetary researcher Jock Martijn who was a colleague of Edu Jansen's during his first expedition to Venus. Like in *Torenhooch en mijlenbreed*, the talent of reading other people's minds is central to the novel. In a society in which the idea of 'big brother is watching you' has become a reality, listening to what other people think is presented as a more human way of keeping an eye on other people, provided that the people with this talent do not abuse it. Moreover, the novel also encourages readers to stay true to themselves. Finally, yet importantly, like its prequel, *Ogen van tijgers* takes an ecocritical stance. The novel is set on earth in the future. Almost all animals and plants have disappeared and Jock Martijn feels imprisoned in a world controlled by technical features.

All three books published between 1969 and 1982 problematize the essence of humanity and how this relates to future or possible realities. The desire to understand human nature is a personal fascination of Tonke Dragt, going back to her childhood when she was imprisoned in a Japanese prison camp. In the words of Bea Ros:

Living under inhuman conditions she could survive by, among other things, breaking through the limitations of time and place in her head. The possibilities of the human mind, the limitless reach of thoughts as a life jacket. (Ros 2001, p. 177)

Torenhooch en mijlenbreed, *De torens van februari*, and *Ogen van tijgers* are typical Tonke Dragt novels in that they explore possible other worlds and in that they discuss universal themes such as human identity. They advocate values characteristic of Dragt's earlier novels that were set in the past, such as staying true to yourself and going your own way. However, through the images of the future that she evokes in the novels as well as through the experiments with other worlds through time travel, she reflects on serious social issues connected to scientific progress, as well as related to encounters with other cultures. Although not in the straightforward way that is typical of many children's books in the 1970s, Tonke Dragt's novels in this period reveal a deep

social engagement, in particular with the ethical consequences of scientific advances.

Ageless Literature

The literary emancipation in the 1980s and the 1990s led many critics to the conclusion that children's literature has freed itself from the pedagogical constraints that dominated it from the beginning. According to them, children's literature has finally come of age (van den Hoven 1994). As a result, children's books are no longer interesting only for children, but also for adults who now read them not only as mediators but also for their own pleasure. In the Netherlands, this so-called crossover literature – 'fiction that crosses from child to adult or adult to child audiences' (Beckett 2009, p. 4) – is labeled as 'Literature without age' or 'Ageless literature'. Critics value these books for their innovative composition and style and appreciate their authors for their individuality and their creativity. These books meet the standard set by Guus Kuijer in *Het geminachte kind*. Instead of giving ready-made answers, they challenge readers to enter uncharted territory and ask for their active involvement.

At the end of 1980s and the beginning of the 1990s, Dragt published two novels in which she continues her intricate play with different worlds in optima forma: *Het geheim van de klokkenmaker* (1989; *The secret of the clockmaker*) and *Aan de andere kant van de deur* (1992; *At the other side of the door*), which was the first part of the diptych *Zeeën van tijd* (*Seas of time*). The second part of the diptych, *De weg naar de cel* (*The route to the cell*), has not been published. *Het geheim van de klokkenmaker* consists of two parts: 'time will tell' and 'time will teach you'. The novel is about the mysteries of time. Clocks can tell people what time it is, but time itself can never be caught. The protagonist is history student Jan A. who rents a room in the house of a clockmaker. In one of his clocks there is a time travel device. When Jan decides to try it and travel one day forward in time, this decision leads to unforeseen problems. The story explores the concepts of time, of past, present and future, and reflects on what happens when

you run into yourself in another time. One of the settings in *Het geheim van de klokkenmaker*, the Januaraanse Ambassade, is also very important in *Aan de andere kant van de deur*. It is a typical Dragt-setting, a mysterious place with intriguing rooms, such as a music hall, a room for travelers, the Blue Bedroom and the Green Bathroom, an enormous garden, and clocks without hands. The protagonist, Otto, enters the embassy through his bedroom door, and makes various journeys of discovery, which are not without risk, because in the embassy you can lose yourself.

Critics are in general positive about both books. They appreciate the intriguing character of the novels (Niewold 1998). Some of the reviewers add that the books require their readers to have reading experience, because they are complex. To understand them, you have to read and re-read them. Lieke van Duin, one of the best-known critics at the time the books came out, emphasizes that these books are without a doubt literature without age: 'Seas of time (the overall title of the diptych; HvL) is not only brain gymnastics, but also an enigmatic adventure that you can't break free from' (van Duin, *Trouw*, 21 October 1992, n.p.).

To conclude

In this overview of developments in Dutch children's literature, I hope to have shown that Tonke Dragt had a big share in the changes that took place after 1945. However, she contributed to them in a way that was different from authors such as Annie M.G. Schmidt, Miep Diekmann, and Guus Kuijer, who were very outspoken about what needed to be changed. Tonke Dragt was never an author at the forefront of debates in children's literature. Like her protagonists, she followed an individual path, and developed herself by using her playful imagination. When Dragt received the triennial oeuvre award for Dutch children's book authors in 1977, the jury praised her individuality and her ambition to follow her own norms and to come as close as possible to the essence of human existence:

The drive to explore, to figure out, to get to the core of human existence – and what else could that be for every human being than to discover oneself – is the basic theme, worked out in a variety of forms in Tonke Dragt's oeuvre. In every next book, it is present more poignantly, the adventurous leap in the dark, every time more direct in terms of symbolism, so that we can clearly discern the development of an author in search of her own highly personal form.

In retrospect, we can conclude that in many respects Tonke Dragt was ahead of her time. Her books can be qualified as ageless literature long before the label existed. Many of her books are multi-layered and philosophical, inviting both child and adult readers to join in an exploration of different times and spaces.

I would like to end with a reference to Dutch author Carl Friedman. In a special issue of the Dutch opinion magazine *Vrij Nederland* about Dutch classics after 1945, Friedman (2003) was quite determined in her choice. While all the others chose a book that was published for adults, she answered that for her there were two books that deserved the label 'classic': *De brief voor de koning* and *Geheimen van het wilde woud*, because she felt these books had the same timelessness, the same eternal value as books by Tsjechov or Balzac. Friedman's statement once more underlines the importance of Tonke Dragt for post-war Dutch children's literature.

REFERENCES

Primary literature

- Diekmann, Miep: *De boten van de Brakkeput*. Den Haag: Leopold 1956.
Diekmann, Miep: *The Haunted Island*. New York: E.P. Dutton & Co 1961.
Dragt, Tonke: *Verhalen van de tweelingbroers*. Den Haag: Leopold 1961.
Dragt, Tonke: *The Goldsmith and the Master Thief*. London: Pushkin Press 2019.
Dragt, Tonke: *De brief voor de koning*. Den Haag: Leopold 1962.

- Dragt, Tonke: *The Letter for the King*. London: Pushkin Press 2013.
- Dragt, Tonke: *Geheimen van het wilde woud*. Den Haag: Leopold 1965.
- Dragt, Tonke: *The Secrets of the Wild Wood*. Pushkin 2015.
- Dragt, Tonke: *De zevensprong*. Den Haag: Leopold 1966.
- Dragt, Tonke: *The Song of Seven*. London: Pushkin Press 2016.
- Dragt, Tonke: *Torenhoog en mijlenbreed*. Den Haag: Leopold 1969.
- Dragt, Tonke: *De torens van februari*. Den Haag: Leopold 1973.
- Dragt, Tonke: *Ogen van Tijgers*. Den Haag: Leopold 1982.
- Dragt, Tonke: *Het geheim van de klokkenmaker*. Den Haag: Leopold 1989.
- Dragt, Tonke: *Aan de andere kant van de deur*. Den Haag: Leopold 1992.
- Dragt, Tonke: *Als de sterren zingen*. Den Haag: Leopold 2017.
- Kuijjer, Guus: *Met de poppen gooien*. Amsterdam: Querido 1975.
- Kuijjer, Guus: *Daisy's New Head*. London: Penguin Books 1980.
- Pelgrom, Els: *Kleine Sofie en Lange Wapper*. Illustrated by Thé Tjong-Khing. Amsterdam: Querido 1984.
- Pelgrom, Els: *Little Sofie and Lanky Flop*. Illustrated by Thé Tjong-Khing. New York: Farrar, Strauss & Giroux 1988.
- Rutgers van der Loeff, An: *De kinderkaravaan*. Amsterdam: Ploegsma 1949.
- Rutgers van der Loeff, An: *Children on the Oregon Trail*. Leicester: Brockhampton Press 1971.
- Rutgers van der Loeff, An: *Lawines razen*. Amsterdam: Ploegsma 1954.
- Rutgers van der Loeff, An: *Avalanche!* London: Penguin Books 1964.
- Schmidt, Annie M.G.: *Het fluitketeltje*. Amsterdam: De Arbeiderspers 1950.

Secondary literature

- Beckett, Sandra: *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*. New York and London: Routledge 2009.
- Best Children's Book of the Year 1963. Jury report. In: Wilma van der Pennen: 'Schrijfster van andere werelden. Tonke Dragt en de kritiek.' In: *Literatuur zonder leeftijd* 15 (2001), 55, 221–233.
- Boonstra, Bregje: 'Raadsels, sfeer en suggestie.' In: *Literatuur zonder leeftijd* 15 (2001), 55, 171–175.
- Diekmann, Miep: Review of Verhalen van de tweelingbroers. In: *De Haagsche Courant*, 28 October 1961, n.p.
- Diekmann, Miep: 'Inzichten van Miep Diekmann.' In: *De druiven zijn zoet. Zeventien stemmen over het kinderboek*. Bijgevoerd door An Rutgers

- van der Loeff. Groningen: J.B. Wolters 1967, 164–175.
- Duin, Lieke van: Review of Aan de andere kant van de deur. In: *Trouw*, 21 October 1992, n.p.
- Ewers, Hans-Heino: ‘Themen-, Formen- und Funktionswandel der westdeutschen Kinderliteratur seit Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre.’ In: *Zeitschrift für Germanistik* 5 (1995), H. 2, 257–278.
- Friedman, Carl: ‘Onder ons.’ In: *Vrij Nederland*, 12 juli 2003, 60.
- Holtrop, Aukje: ‘Er was eens en nog eens.’ In: Nettie Heimeriks & Willem van Toorn (eds.), *De hele Biblebontse berg. De geschiedenis van het kinderboek in Nederland & Vlaanderen van de Middeleeuwen tot heden*. Amsterdam: Querido 1989, 425–436.
- Hoven, Peter van den: *Grensverkeer*. Den Haag: Biblion 1994.
- Jongen, Ludo: ‘Een ridder in hart en nieren. Tonke Dragts evocatie van de Middeleeuwen.’ In: *Literatuur zonder leeftijd* 15 (2001), 55, 161–170.
- Joosen, Vanessa & Vloeberghs, Katrien: *Uitgelezen jeugdliteratuur. Ontmoetingen tussen traditie en vernieuwing*. Leuven/Den Haag: Lannoo Campus/Biblion 2008.
- Kuijter, Guus: *Het geminachte kind*. Amsterdam: De Arbeiderspers 1980.
- Lierop-Debrauwer, Helma van: ‘A Time of Changes. Dutch Children’s Literature after 1945.’ In: *Bookbird* 45 (2007), 3, 14–20.
- Linders, Joke: ‘Ik ben altijd aan het spelen, altijd.’ In: *Literatuur zonder leeftijd* 15 (2001), 55, 146–160.
- Niewold, Selma: ‘Een eigen rubriek. Miep Diekmann als recensent.’ In: Aad Meinderts, Erna Staal & Anne de Vries (red.): *Ogen in je achterhoofd. Over Miep Diekmann*. Den Haag/Amsterdam: Letterkundig Museum/Leopold 1998, 87–93.
- Nikolajeva, Maria: *Aesthetic Approaches to Children’s Literature. An Introduction*. Lanham, Toronto, Oxford: Scarecrow Press.
- Parlevliet, Sanne: ‘Als het niet onwaar is, dan is het fantasie. Fantasieverhalen.’ In: Rita Ghesquière, Vanessa Joosen & Helma van Lierop-Debrauwer: *Een land van waan en wijs. Geschiedenis van de Nederlandse jeugdliteratuur*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas Contact 2014, 121–153.
- Pennen, Wilma van der: ‘Tonke Dragt en de kritiek.’ In: *Literatuur zonder leeftijd* 15 (2001), 55, 221–233.
- Ros, Bea: ‘Experimenteren met tijd en ruimte.’ In: *Literatuur zonder leeftijd* 15 (2001), 55, 176–184.

- Schmidt, Annie M.G.: *Van Schuitje varen tot van Schendel*. Amsterdam: Vereniging ter bevordering van de belangen des boekhandels 1954.
- State Prize for Children's Literature 1977. Jury report*. Retrieved 1 September 2019 from https://www.pchooftprijs.nl/xhtml/ttprijs.php?laureaat_id=89#.
- Sullivan III, Charles William: 'High Fantasy.' In: Peter Hunt (ed.): *International Companion Encyclopedia to Children's Literature*. London: Routledge 1996, 303–313.
- Vries, Anne de: *Wat heten goede kinderboeken? Opvattingen over kinderliteratuur in Nederland sinds 1980*. Amsterdam: Querido 1989.

Jana Mikota

Tonke Dragt im Kontext der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur

„Der Reiz der Geschichte liegt im neuen Zusammenfügen altbekannter Motive. Auch 40 Jahre nach dem ursprünglichen Erscheinen des Buches zeugt die Erzählung von der Schreibkunst und Fabulierfreude der Autorin“ (van Nahl 2001), heißt es in der Rezension der *AJuM* der GEW in Rheinland-Pfalz zu *Der Goldschied und der Dieb* vom 14. August 2001. In der *Süddeutschen Zeitung* heißt es zu Dragts *Das Geheimnis des Uhrmachers*: „Dieses amüsante Buch unterhält nicht nur glänzend, sondern regt an, die Spekulationen über die Zeit, über Vergangenheit und Zukunft weiterzudenken“ (Pörnbacher 1994, S. 15). Zwei Besprechungen in zwei unterschiedlichen Organen, denen jedoch Lob sowie Aspekte wie Intertextualität und Fabulierfreude, die das Werk der niederländischen Autorin Tonke Dragt prägen und zu einem modernen Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur machen, gemeinsam sind. Während die Autorin in den Niederlanden jedoch große Erfolge feiert und mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet wurde, ist im deutschsprachigen Raum den meisten Leser:innen vor allem nur ihr Roman *Der Brief für den König* (dt. 1977) bekannt.

Der folgende Beitrag fragt nach der Rezeption der Autorin im deutschsprachigen Raum und stellt diese im Kontext der Entwicklung der westdeutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur der 1960er und 1970er Jahre dar. Zwischen 1961, dem Eintritt Dragts in die Kinder- und Jugendliteratur in den Niederlanden, und 1977, dem Erscheinen ihres erfolgreichsten Romans im deutschsprachigen Raum, ist die Kinder- und Jugendliteratur durch zahlreiche Umbrüche und Debatten geprägt, die mög-

licherweise auch die Rezeption der Autorin und ihres Werkes beeinflussen. Dragts Romane werden vor allem als Abenteuerliteratur in der Forschung betrachtet, die enge Verzahnung von postmodernen Erzählmitteln wird ausgeklammert.

Der Beitrag zeichnet zunächst die Veränderungen einer westdeutschen Kinder- und Jugendliteratur nach, um mögliche Rückschlüsse auf Rezeption – in der Literaturkritik und der Forschung – im deutschsprachigen Raum zu ziehen.

Literarischer Exkurs I: Die 1950er und 1960er Jahre in der BRD

1949 erscheinen mit Astrid Lindgrens *Pippi Langstrumpf* und Erich Kästners *Das doppelte Lottchen* zwei Schlüsseltexte in der BRD der Nachkriegszeit, die nicht nur das Verständnis von Kinderliteratur, die Auffassung von Kindheit verändern, sondern deren Bedeutung bis heute Einfluss auf die Kinderliteratur hat. Galt bis zu diesem Zeitpunkt Kinderliteratur überwiegend als eine moralisch-didaktische Literatur, so verändert sich diese Auffassung:

Während es bisher üblich war, in Kinder- und Jugendbüchern zu zeigen, wie das Kind in die menschliche Gesellschaft und Gesittung hineinwächst oder hineingezwungen wird, macht Astrid Lindgren es umgekehrt: Sie entfesselt das Kind. (Marsyas 1953, S. 74)

Lindgren inszeniert in *Pippi Langstrumpf* Kindheit „als Freiheit, als Fest [und] als [...] Wunschtraum“ (Weinmann 2011, S. 19). Damit verabschiedet sich zumindest mit *Pippi Langstrumpf* Kinderliteratur von der Auffassung einer Erziehungs- und Sozialisationsliteratur und folgt dem Narrativ des „kindlichen Lustprinzips“ (Ewers 1992, S. 127). Nach Ewers beginnt mit *Pippi Langstrumpf* die Epoche der „Nachkriegskinderliteratur der Kindheitsautonomie“ (Ewers 1995, S. 274; Weinmann 2011, S. 19). Erich Kästner nimmt in seinem Kinderroman *Das doppelte Lottchen* einerseits das Tabuthema Scheidung auf, andererseits zeigt er Kinder und Erwachsene als gleichberechtigte

Partner. Er verzichtet hier allerdings darauf, auf die Situation der Nachkriegszeit hinzuweisen, klammert die Jahre 1933 bis 1945 aus. Mit seinem ebenfalls 1949 erschienenen Werk *Die Konferenz der Tiere* erschafft er dagegen eine politische Utopie, die sich direkt auf die Zeitgeschichte bezieht.

Weitaus mehr als die erwähnten Romane dürfte die Debatte um das ‚gute Jugendbuch‘ die Entwicklung der fünfziger Jahre geprägt haben. Beeinflusst von Konzepten der Entwicklungspsychologie wurde Kindheit nicht mehr als ausschließliche Übergangsphase innerhalb der Entwicklung zum erwachsenen Menschen betrachtet, sondern als eine eigenständige Altersstufe mit spezifischen Qualitäten. Daraus entwickelte Anna Krüger ihre Theorie des ‚guten Jugendbuchs‘, in der eine Kinderliteratur den sprachlichen und inhaltlichen Fassungsvermögen der Leser:innen gerecht werden sollte. Die Kindgemäßheit, die insbesondere (entwicklungs-)psychologischen Erkenntnissen folgt, wird in den nachfolgenden Jahren zum wichtigsten Gestaltungsprinzip. Daraus ergibt sich, dass Darstellungsformen, die sich an modernen Mitteln des Erzählens orientieren, abgelehnt werden. Im Mittelpunkt stand die Umwelt des Kindes, ein psychologischer Realismus, und eine Kritik an den realistischen Begebenheiten wurden ebenfalls strikt abgelehnt (vgl. Koch 1959, S. 84; Krüger 1959, S. 488; Krüger 1967). Damit wird Kindheit als eine Gegenwelt bzw. eigene Welt verstanden, kindliche Szenarien spielten sich in einem Schonraum ab. Im westdeutschsprachigen Raum prägen drei Namen die Kinderliteratur der fünfziger Jahre und bestimmen das kinderliterarische Geschichtenerzählen als Erzählform: Otfried Preußler, James Krüss und Michael Ende. Preußlers Form zeichnet sich durch eine fiktive mündliche Erzählweise aus, Komik und Leser:innenanreden finden sich im Text ebenso wie eine überschaubare Handlung und eine einfache Figurengestaltung. Dazu gehören vor allem die Märchenromane von Otfried Preußler: *Der kleine Wassermann* (1956), *Die kleine Hexe* (1957) und *Das kleine Gespenst* (1966). Preußler bspw. inszeniert in seinen Geschichten phantastische Wesen neu, führt die gute Hexe und gute Wasserwesen ein. Damit überschreitet er einerseits Grenzen, lässt Kindern Freiräume, andererseits fin-

den sich in seinen Texten auch pädagogische Intentionen. Trotz der Fabulierlust, dem Ungehorsam der kleinen Hexe gegenüber (erwachsenen) Autoritäten, sind sowohl die Hexe als auch der Wassermann gute Wesen, die am Ende der Geschichte tugendhaft werden.

Michael Ende setzt in seinen *Jim Knopf*-Bänden (1960–1962) auf das Recht des Kindes auf Phantasie und folgt damit einem Diktum von James Krüss, dessen Werk sich ebenfalls durch Phantasie auszeichnet. Ende entwirft mit *Lummerland* eine Miniaturwelt und lässt den kindlichen Leser:innen phantastische Abenteuer erleben. Aber nicht nur das Geschichtenerzählen erlebt in den fünfziger Jahren einen Höhepunkt, sondern auch die Kinderlyrik. Michael Ende, James Krüss und Josef Guggenmos beeinflussen die Entwicklung des Kindergedichts nachhaltig. Damit dominiert in diesem Jahrzehnt eine phantastische Kinderliteratur.

Literarischer Exkurs II: Der Paradigmenwechsel nach 1968 in der BRD

Im westdeutschen Raum bedeutet das Jahr 1968 nicht nur mit Blick auf gesellschaftliche Entwicklungen einen Einschnitt, sondern auch die Kinderliteratur öffnete sich neuen Themen und Darstellungsformen. Ausgehend von einem weiten Literaturbegriff wird die Kinderliteratur ein Teil der Allgemeinliteratur. Die neue Autor:innengeneration möchte mit ihren Texten die kindlichen Leser:innen aus den Schonräumen befreien, versteht sich vermehrt als Anwalt der Kinder, setzt auf Aufklärung und beschreibt die moderne Industriegesellschaft mit den komplexen Widersprüchen. Damit werden kindliche Adressat:innen als mündige Leser:innen ernstgenommen und herausgefordert. Die Trennung zwischen einer Welt der Erwachsenen und der Kinder wird aufgehoben, das neu entstehende Kindheitsbild stellt die Gemeinsamkeiten der beiden Welten dar. Schlagwörter wie Gleichberechtigung prägen die Debatte, was zugleich „das Ende des Zeitalters der Unmündigkeit, gleichzeitig aber auch das Ende des Zeitalters der Unbeschwertheit“ (Ewers 1995; Weinmann

2011, S. 30) und die Aufhebung von Tabus bedeutet. Kinderliteratur der vergangenen Epochen gerät in die Kritik, die formale und stilistische Trennung von Kinder- und Erwachsenenliteratur wurde hinterfragt. Das führte zunächst zu einer inhaltlichen Veränderung der Kinderliteratur, schließlich auch zu einer Weitung literarischer Formen und Gattungsmuster. Damit begann eine Annäherung an die Erzählweisen der modernen Literatur für erwachsene Leser:innen. Prägend für die siebziger Jahre ist der problemorientierte Kinderroman, der sich an modernen Mitteln des Erzählens orientiert und neben der Emanzipation sowie Aufklärung im Vergleich zu früheren Geschichten und Erzählungen für Kinder moderne Alltagswelten entwirft. Die stofflich-thematische Weitung betrifft Bereiche wie Politik, Arbeitslosigkeit, Unterdrückung, Ausbeutung, Gewalt in der Familie, Krankheiten, Krieg, Antifaschismus oder die verschiedenen Formen von Beeinträchtigung. In Romanen wie *Rolltreppe abwärts* (1970) von Hans-Georg Noack, *Das war der Hirbel* (1973) von Peter Härtling oder *Vorstadtkrokodile* (1976) von Max von der Grün wird von Alltagsproblemen der Kinder, von Beeinträchtigung und Einsamkeit schonungslos erzählt. Dabei werden kindliche Figuren gezeigt, die engagiert und emanzipiert sind, aber auch solche, die Außenseiter innerhalb der Gesellschaft sind und unter Einsamkeit leiden.

Mit den Veränderungen tritt auch die Frage, was die gesellschaftlichen und familiären Probleme sowie Entwicklungen mit der Psyche des Kindes machen, hervor. Der „Blick ins Innere“ (Lypp 1989) ermöglicht eine „Einfühlung in die kindliche Psyche“ (Steffens 1998) mit den Gedanken, Gefühlen und Sorgen der kindlichen Figuren. Die neue Auffassung hängt auch mit den veränderten Kinderrollen zusammen, die sich immer mehr zu einer gleichberechtigten Partnerschaft zwischen Kindern und Erwachsenen entwickeln. Diese, wenn auch eingeschränkte Mündigkeit, eröffnet den Kindern neue Problem-, Konfliktfelder, aber auch neue Spielräume und Entscheidungsmöglichkeiten (vgl. auch Gansel, S. 118). Das bedeutet aber auch, dass Kinder mit den Erwartungen überfordert sind, fehlende Orientierungspunkte beklagen und sich in den ihnen angebotenen Freiheiten zurecht-

finden müssen. Der psychologische Kinderroman beschreibt den realistischen Alltag und konzentriert sich jedoch auf die Frage, wie sich die Veränderungen konkret auf die kindliche Psyche auswirken. Die subjektive kindliche Perspektivierung führt zu einer eingeschränkten Sichtweise und lässt so Leerstellen zu. In den Romanen wird ersichtlich, dass für die kindlichen, aber auch erwachsenen Figuren die Wirklichkeit undurchschaubar, verwirrend und komplex ist. Die kindlichen Figuren wirken in den literarischen Texten unsicher, bewegen sich ängstlich durch die äußere Realität und das Ich erscheint schwach. Beispielfür für den psychologischen Kinderroman steht Kirsten Boies *Mit Kindern redet ja keiner* (1990). Die „Erkundungen der kindlichen Psyche“ (Weinmann 2011, S. 40) führen zu „literarästhetischen Innovationen“ (Steffens 1998, S. 2) wie etwa inneren Monologen, erlebter Rede, zeitdehnendem Erzählen oder chronologischen Brüchen. Schauplätze sind vor allem Familien, sodass der Wandel der Familienmuster im Mittelpunkt stand. In den achtziger Jahren erfährt der psychologische Kinderroman einen ersten Höhepunkt. Dabei dominieren bzw. beeinflussen Übersetzungen aus dem Niederländischen, Schwedischen und Norwegischen die Entwicklung des realistischen Kinderromans. Während der realistische Kinderroman in den 1970er Jahren einen Aufschwung erlebt, gerät die phantastische Kinderliteratur in Kritik, denn ihr wird u. a. Realitätsflucht, mangelnde Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Problemen und Affirmation vorgeworfen. Daher bildete sich mit Romanen wie *Wir pfeifen auf den Gurkenkönig* (1972) von Christine Nöstlinger, *Momo* (1973) von Michael Ende oder *Eine Woche voller Samstage* (1973) von Paul Maar eine Variante der phantastischen Kinderliteratur heraus, nämlich die sozialkritische Phantastik. In den erwähnten Romanen werden Gegenwartsprobleme aufgenommen und mittels phantastischer Helferfiguren gelöst.

Vor diesem literarhistorischen Hintergrund erscheinen seit 1973 die Romane der niederländischen Autorin Tonke Dragt, die sich unterschiedlicher Genres bedienen, sich zudem einem realistischen, sozialkritischen Erzählen entziehen und vor allem von Abenteuern erzählen. Sie sind nicht phantastisch,

wählen nicht wie bspw. Nöstlinger oder Maar phantastische Helfer:innenfiguren, um auf Missstände zu verweisen. Tonke Dragts Schreiben begann während ihrer Jugend in Gefangenschaft (vgl. Einleitung zu diesem Band):

Ständig eingeschlossen hinter Stacheldraht; Hunger und Elend, wohin man nur sah – und das gerade in diesem Alter. Es war dieselbe Altersgruppe, für die ich nun schreibe. Uns war dort alles verwehrt, und so erfand ich in meiner Phantasie Geschichten, die in einer weiten Ferne spielen – Geschichten voller Abenteuer und ohne Stacheldraht. (https://www.beltz.de/kinder_jugendbuch/autor_innen/autorensseite/513-tonke_dragt.html)

Gerade diese Aussage kann als eine Poetik ihres Schreibens entfaltet werden, die sich der Programmatik einer Kinderliteratur nach 1968 widersetzt. In der sporadischen Forschung zur Autorin wird vor allem der Roman *Der Brief für den König* als historische Abenteuerliteratur rezipiert. Anders als bspw. der psychologische und aus dem Schwedischen übersetzte Kinderroman *Die Nachtvögel* (dt. 1978, norw. 1975) von Tormod Haugen hat Tonke Dragt wenig Einfluss auf die Entwicklung der Kinderliteratur in der BRD.

Erschwerend kommt noch hinzu, dass zwei Jahre nach *Der Brief für den König* einer der wichtigsten Romane des ausgehenden 20. Jahrhunderts in der westdeutschen Literatur erscheint: Michael Ende *Die unendliche Geschichte*. Verweise, ob Ende die niederländische Autorin kannte, lassen sich nicht ermitteln – auch in den Datenbanken des Literaturarchivs in Marbach, wo sich Endes Nachlass befindet, konnte bislang kein Hinweis entdeckt werden. Beiden Autoren ist jedoch das Spiel mit Intertextualität und Doppelgängern, sich spiegelnden und wiederkehrenden Figuren und die Fabulierkunst gemeinsam. Während jedoch Michael Ende auf eine weitreichende Rezeption und Forschung in der BRD blickt, wird das Werk von Dragt weitestgehend im Rahmen einer postmodernen Kinder- und Jugendliteratur vernachlässigt.

Tonke Dragt in der BRD I: Die Verlage

Dragts Bücher erscheinen seit 1973 in deutschen Verlagen und gehören zu den Longsellern.¹ Schaut man sich die Verlage *Freies Geistesleben* und *Beltz & Gelberg* an, so finden sich die Bücher auf der sog. Backlist und sind somit lieferbar. Die Tabelle zeigt zudem die Verkaufszahlen sowie Auflagen bis 2019.

Der Goldschmied und der Dieb: 40.000 verkaufte Exemplare (zusammen mit der TB-Ausgabe, die bei Beltz & Gelberg erschienen ist); 1 geb / 4 TB

Das Geheimnis des Uhrmachers: 20.000 verkaufte Exemplare (zusammen mit der TB-Ausgabe, die bei Fischer Schatzinsel erschienen ist)

Der Roboter vom Flohmarkt/Route Z: 5.000 verkaufte Exemplare (zusammen mit der eigenen TB-Ausgabe)

Weit von hier: 277 verkaufte Exemplare von 1000 nummerierten Exemplaren

Was niemand weiß: 1.300 verkaufte Exemplare

Der blaue Mondstein: 5.000 verkaufte Exemplare

Meere von Zeit: 4.000 verkaufte Exemplare

Tigeraugen: 12.000 verkaufte Exemplare (zusammen mit der TB-Ausgabe bei Fischer Schatzinsel)

Turmhoch und meilenweit: 30.000 verkaufte Exemplare (zusammen mit der TB-Ausgabe bei Fischer Schatzinsel und der Buchclub-Ausgabe bei Bertelsmann)

Der wilde Wald: 1 Auflage geb. / 34 Auflagen im TB

Das Geheimnis des 7. Weges: 2 Auflagen geb. / 28 Auflagen im TB

Der Brief für den König: 2 Auflagen geb. / 19 Auflagen im TB

1 Insgesamt konnten für den folgenden Beitrag dank der Unterstützung des Verlages *Freies Geistesleben* knapp 100 Rezensionen zu ihrem Werk gesichtet werden. Die zahlreichen Rezensionen, die Bemerkungen von Leser:innen in diversen Literaturblogs und auch die hohen Auflagen zeugen davon, dass das Werk Tonke Dragts sich durchaus einer Beliebtheit erfreut und auch 2019 gelesen wird. Der Beliebtheit der Autorin steht ein Desinteresse der Kinder- und Jugendliteraturforschung gegenüber.

Die Türme des Februar: 1 Auflage geb. / 13 Auflagen im TB
Das unheimliche Fenster: 4 Auflagen im TB

Im *Engelbert-Verlag* wurde der Roman *Forscher elf an Venusstation* bereits 1973 veröffentlicht, der jedoch kaum beachtet wurde und erst den meisten unter dem Titel *Turmhoch und meilenweit* (1995) bekannt ist. Nach der Neuauflage wird der Roman mit dem *Buxtehuder Bullen* ausgezeichnet. Größere Popularität erlangt Dragts Roman *Der Brief für den König*, der 1977 ins Deutsche übersetzt wird und bei *Beltz & Gelberg* erscheint. Der Verlag *Beltz & Gelberg* existiert als Kinder- und Jugendbuch-Sparte im *Beltz-Verlag* seit 1971. Er wurde von Hans-Joachim Gelberg gegründet und zielte darauf, eine neue Generation anspruchsvoller Kinder- und Jugendbücher zu schaffen und ist eng mit Namen wie Peter Härtling, Mirjam Pressler oder Klaus Kordon verbunden. Die Namen deuten bereits an, dass es vor allem realistische Kinder- und Jugendromane sind, die sich mit den Sorgen und Ängsten der Kinder auseinandersetzen, ihre Erlebnis- und Alltagswelt ernst nehmen und mit Fragen aus der Pädagogik/Kindheitsforschung kombinieren.

Der Großteil des Werkes der niederländischen Autorin erscheint vor allem im Verlag *Freies Geistesleben*, der am 19. März 1947 die Genehmigung zur Verlagsgründung erhielt und ein umfangreiches Programm bereithält:

Neben Titeln für die pädagogische Praxis in Kindergarten, Schule und Elternhaus, die unter dem Motto ‚Kinder wahr nehmen‘ zentrale Aspekte der Waldorfpädagogik in den Mittelpunkt stellen, umfasst das umfangreiche Programm Ratgeber, Sach- und Fachbücher im Segment Wissenschaft und Lebenskunst, gibt mit seinen Kreativ- und Kochbüchern eine Vielzahl an Ideen für ein kreatives Leben und bietet Kindern und Jugendlichen treue Freunde auf ihrem Weg ins Lesen: Bücher, die mitwachsen. (Über den Verlag: <https://www.geistesleben.de/UeBER-DEN-VERLAG/>)

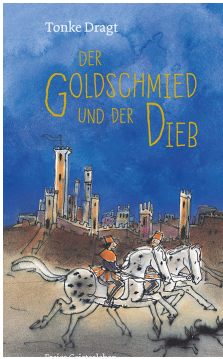


Abb 1: Tonke Dragt, *Der Goldschmied und der Dieb*, Urachhaus



Abb. 2: Tonke Dragt, *Das Geheimnis des siebten Weges*, Beltz & Gelberg



Abb. 3: Tonke Dragt, *De Brief voor de Koning*, Leopold

Neben Tonke Dragt werden Bücher von Paul Biegel, aber auch aktuelle niederländische Autor:innen wie Hermann van Straaten verlegt. Anders als bei *Beltz & Gelberg* erscheinen gebundene Ausgaben der Romane von Tonke Dragt und auch die Illustrationen werden beibehalten, während die Ausgaben bei *Beltz & Gelberg* zum Teil ohne Illustrationen und lediglich als preiswerte Taschenbuchausgaben auf den Markt kommen (Abb. 1 und 2).

Die Covergestaltung unterscheidet sich ebenfalls. Die niederländische, gebundene Ausgabe zeigt eine Winterlandschaft, die am unteren Bildrand gezeichneten Reiterfiguren erinnern an Scherenschnitte, wie sie Lotte Reiniger zu Beginn des 20. Jahrhunderts produziert hat (Abb. 3). Im Roman selbst werden die Kapitel immer mit einer schwarz-weißen Illustration von Tonke Dragt eingeleitet, die sich auf das Geschehen bezieht. Ganz anders dagegen in der deutschsprachigen Taschenbuchausgabe (Abb. 4): Hier arbeitet das Bild mit einer animierten Abbildung einer Burg samt einem Ritter sowie einem Jungen im Vordergrund.

Dabei erinnert die Darstellung an Coverabbildungen der Abenteuer-, aber vor allem Fantasy-Literatur im deutschsprachigen Raum, wirkt mystisch und geheimnisvoll. Vorsichtig lässt



Abb. 4: Tonke Dragt, *Der Brief für den König*, Beltz & Gelberg



Abb. 5: Tonke Dragt, *Geheimen van het wilde woud*, Leopold



Abb. 6: Tonke Dragt, *Der wilde Wald*, Beltz & Gelberg

sich die These formulieren, dass bereits der Covergestaltung eine Gattungspoetik inhärent ist.²

Tonke Dragt in der BRD II: Die Rezeption im deutschsprachigen Raum

Man findet unterschiedliche Rezensionen, vor allem in der Datenbank der Arbeitsgemeinschaft Jugendliteratur und Medien der GEW (AJuM) werden zahlreiche Titel der Autorin aufgelistet, aber auch in Zeitungen wie der *Süddeutschen Zeitung* oder in Organen wie *1001 Buch* oder *Eselsohr*. Auf den Literaturblogs tauschen sich ebenfalls Leser:innen aus. Das heißt die Rezeption der Werke erfolgt auf zwei Ebenen: (1) professionelle Literaturvermittler:innen empfehlen die Romane auf Seiten wie AJuM; (2) private Leser:innen wählen hierfür die Literaturforen.

2 Ähnliches lässt sich, diesmal jedoch für den deutschsprachigen Raum, auch für die Covergestaltung des Romans *Der Goldschmied und der Dieb* feststellen.

(1) professionelle Literaturvermittler:innen

„Sehr spannend, phantasievoll und unterhaltsam geschrieben“ (Ankli 1987, o.S.), heißt es in einer Besprechung zu *Der Goldschmied und der Dieb*, und damit nimmt die Rezension aus der Schweizer Zeitschrift *Das neue Jugendbuch* vom 14. Mai 1987 das vorweg, was fast alle gesichteten Rezensenten festhalten. Sie heben die spannende Handlung um die Zwillingbrüder hervor, sehen in dem „märchenhaften Buch“ (Brenngmann 1988) und in den Zwillingbrüdern Lorenzo und Giacomo einen „starken Vorbildcharakter“ (Prengel 2001), denn „es ist wichtig im Leben, sich mit Liebe und gegenseitiger Achtung zu begegnen“ (ebd.). Empfohlen wird es Leser:innen als Privatlektüre, aber auch für die Schulbücherei. 18 Rezensionen konnten insgesamt bis 2019 zu dem Roman gezählt werden.

Demgegenüber wird der Zukunftsroman *Tigeraugen* als anspruchsvolle SF-Literatur genannt, die für Jugendliche empfohlen wird: „Es entsteht ein atemberaubend spannendes Buch“, schreibt Astrid van Nahl 1997 in der *Arbeitsgemeinschaft Jugendliteratur und Medien*. Insgesamt konnten 28 Rezensionen ausgewertet werden. In den Berliner Empfehlungen *Ökologie & Lernen* heißt es 1998:

Deutlich wird in diesem Roman, wie Menschen und ganze Gesellschaften versuchen durch Abgrenzung und/oder Machtausübung das ihnen Fremde zu bewältigen. Dass dies jedoch langfristig keine gangbaren Wege sind, sondern durch die Menschen eine Veränderung hin zu Verständigung und friedvollem Leben möglich ist; das vermittelt dieser spannende und Mut machende Roman. (de Haan 1998, S. 166)

Gerade die Betonung auf Hoffnung zeichnet auch die weiteren Rezensionen aus, die den Roman durchweg positiv besprechen und teilweise auch als Schullektüre empfehlen.

Die Literaturkritiker:innen betonen neben den Abenteuern, der Spannung auch die Modernität der Romane. Hinweise auf die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Mensch und

Technik finden sich ebenso wie Verweise auf das Spiel mit Inter-
textualität.

(2) private Leser:innen

Den Leser:innen auf den meist privat geführten Blogs ist das Lob
sowie die Hervorhebung der Spannung gemeinsam. So schreibt
bspw. die Rezensentin *Meggie.sue* auf dem Literaturblog [www.
buechertreff.de](http://www.buechertreff.de):

Wo ich gerade an Bücher aus meiner Kindheit und Jugend
denke, fällt mir noch eins ein:

„Der Brief für den König“ von Tonke Dragt

Dieses Buch habe ich als eines von wenigen bestimmt über 5
mal gelesen.

Es war immerwieder unglaublich spannend und fesselnd, dass
ich es sogar meinem Bruder sowie meiner besten Freundin vor-
gelesen habe.

Es handelt von Tiuri, der in der Nacht bevor er zum Ritter
geschlagen werden soll die Aufgabe annimmt, einen Brief zu
überbringen. Was zu Anfang nur ein geheimnisvoller Boten-
gang ist entwickelt sich zu einem gefährlichen Abenteuer, denn
schließlich muss er selbst in das ferne Königreich Unauwen rei-
sen. Er muss sich vor allerhand Verfolgern und Spionen in Acht
nehmen, muss flüchten und sich verbergen. Doch er findet auch
Freunde auf seiner Reise, die ihm helfen und ihn beschützen.

Ein unheimlich spannendes Buch, das immer wieder Überras-
chungen bereit hält und bis zur letzten Seite fesselt und einen
in Atem hält.

Ich habe auch die Fortsetzung

„Der wilde Wald“

gelesen. Hier erlebt Tiuri ein zweites Abenteuer, nicht weniger
aufregend und fesselnd.

Es ist ein Buch für jugendliche als auch erwachsene Leser die
Sinn für sagenähnliche Abenteuergeschichten haben.

Aus meinem Bücherregal nicht weg zu denken!

Liebe Grüße

Meggie.sue (Meggie.sue 2005)

Deutlich wird, wie auch bei anderen Leser:innen, die sich zu Wort melden, dass sie das Buch mehrmals gelesen hat – ein Phänomen, das es nicht erst seit *Harry Potter* gibt. Wichtige Kriterien, die immer wieder genannt werden, sind: Spannung und Abenteuer.

Damit bestätigt sich das, was auch aktuelle Rezensionen auf diversen Blogs zeigen: Nach wie vor wird Tonke Dragt gelesen und anders als manche Texte aus den siebziger und achtziger Jahren weiterhin gekauft.

Tonke Dragt in der BRD III: Einordnung als Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur

Neben den Rezensionen mit den bekannten ‚Floskeln‘ zeigt eine genaue Analyse der einzelnen Werke, dass Dragts Romane wie *Der Brief für den König*, *Das Geheimnis des siebten Weges* oder *Der Goldschmied und der Dieb* Aspekte erfüllen, die aus der Forschung zu der Frage, was einen Text zu einem (modernen) Klassiker macht, als Erklärungsansatz genutzt werden. Im Vordergrund stehen vor allem die Wahl des Erzählmodells, Spannung sowie die Mehrfachadressierung. Dazu kommt noch die Zeitlosigkeit der Romane, denn auch wenn sich manche Texte wie *Das Geheimnis des siebten Weges* durchaus historisch verorten lassen, spielen die meisten Texte in nicht näher benannten Jahrzehnten und wirken auch mit Blick auf die Darstellung der Themen zeitlos. Auch das ist ein Merkmal von kinder- und jugendliterarischen Klassikern, denn ein Blick in das Lexikon *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur* von Bettina Kümmerling-Meibauer zeigt eine große Zahl von phantastischen Texten und Abenteuerromanen.

Schilcher benennt als ein Merkmal der Klassiker/Longseller die Art des Erzählens und hält fest, dass durchaus etablierte Erzählmodelle charakteristisch sind. Im Bereich der Jugendliteratur ist es bspw. das Erzählmodell des Initiationsromans, das sicherlich auch auf einzelne Romane Dragts zutrifft. Hinzu kommt auch das Modell des Abenteuerromans, einer spannenden Geschichte, die ihre Leser:innen an fremde Orte entführt und ihnen Rätsel

sowie ein Inventar einprägsamer Figuren bietet. Dragts Romane *Der Brief für den König*, *Das Geheimnis des siebten Weges*, *Der wilde Wald* oder *Der Goldschmied und der Dieb* folgen diesem Erzählmuster, nehmen aber auch männliche Figuren auf, die auf ihrer Reise reifen. In den Untertiteln verweisen die deutschsprachigen Ausgaben auf die Zuordnung zum Abenteuerroman, in der niederländischen Ausgabe zum *Brief für den König* fehlte dieser Hinweis. So werden die Erwartungen der Leser:innen geweckt und mit der Lektüre auch erfüllt. Dragts Romane können aber auch in Ansätzen als Bildungs- bzw. Initiationsromane bezeichnet werden. In *Der Brief für den König* heißt es schon zu Beginn über Tiuri: „Einen Augenblick später war er unterwegs; er hatte das Gefühl, viel älter und ernster zu sein als kurz zuvor.“ (Dragt 2000, S. 26)

Solche Aussagen lassen auch Rückschlüsse zu, dass sich der Roman in den Kontext der Bildungs- bzw. Initiationsromane einordnen lässt und Tiuri auf seiner Reise wächst.

Ein zweiter Aspekt, der viele Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur eint, ist Spannung. Lenzen sieht vor allem im Abenteuerroman die Möglichkeit zur „Nacharbeit ausbleibender Heldenerfahrungen“ (Lenzen 1985, S. 313). Aus der Lesesozialisationsforschung (hier insbesondere die Studie von Karin Richter und Monika Plath) wissen wir, dass Kinder und Jugendliche gerne Abenteuerromane lesen. Dragt erzeugt Spannung auch durch Verwirrung, indem sie immer wieder Doppelgänger auftreten lässt und den:die Leser:in fordert. Dragt führt in *Der Brief für den König*, *Der Goldschmied und der Dieb* und *Das Geheimnis des siebten Weges* den Untertitel Abenteuerroman auf und verortet so ihren Text in dem literarischen Genre.

Klassiker zeichnen sich schließlich auch dadurch aus, dass sie nicht ausschließlich von Kindern oder Jugendlichen gelesen werden, sondern auch von Erwachsenen. Das, was die Forschung als All-Age oder Crosswriting bezeichnet, hängt mit der sog. Mehrfachadressierung der Texte zusammen. Im Falle von Tonke Dragt sind es Doppelsinnigkeit, Intertextualität und das Verschwinden von Lebensaltersgrenzen.

Doppelsinnigkeit

Der Begriff Doppelsinnigkeit meint im Kontext der Kinder- und Jugendliteratur, dass in einem Text unterschiedliche Botschaften transportiert werden: Einerseits für Kinder bzw. unerfahrene Leser:innen, andererseits für Erwachsene oder eben erfahrene Leser:innen. Bei Tonke Dragt spielen Namen eine wichtige Rolle, sie lassen Rückschlüsse auf die Rolle der Figur zu, und es sind diese sprechenden Namen, die man im Kontext der Doppelsinnigkeit erläutern kann. So tauchen bspw. in *Der Goldschmied und der Dieb* diese Namen auf: Lorenzo, Giacomo, Margerita und Rosalinde. Giacomo kann als Variante von Jakob gedeutet werden, also „Gott möge schützen“, während sich Lorenzo auf lat. laurus = Lorbeer zurückführen lässt. Nimmt man dann noch den Lorbeerkranz hinzu, so könnte man mit Ehre und Erfolg argumentieren. In gewisser Weise trifft es auf die Zwillinge Giacomo und Lorenzo zu, denn Lorenzo erhält Ehre als Goldschmied, während Giacomo als Dieb immer wieder entwischt und schließlich doch ein ehrbares Leben führen wird. Auch die Namen der weiblichen Figuren können als doppelsinnig gelesen und damit von Kindern und Erwachsenen unterschiedlich wahrgenommen werden.

Doppelsinnigkeit kann sich auch auf das Genre beziehen: *Der Brief für den König* kann als Initiationsroman, historischer Roman oder Abenteuerroman gelesen werden, aber auch als phantastischer Roman. Gabriele von Glasenapp bezeichnet den Roman als Prototyp des jugendliterarischen Abenteuerromans, andere Forscherinnen (s. den Beitrag von Helma van Lierop-Debrauwer) ordnen den Roman in die bereits erwähnten Genres ein. Je nachdem, welches man bevorzugt, kommt man möglicherweise auch zu unterschiedlichen Lesarten. Aber dieses Spiel mit Genres, Motiven und Themen ist charakteristisch für Tonke Dragts Werk. Vorsichtig formuliert war Tonke Dragt mit Blick auf die Darstellung der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur seit 1945 weiter als bspw. Michael Ende.

Intertextualität

Die Kombination von Intertextualität und Klassiker wird immer wieder in der Forschung als ein wichtiges Merkmal betont. „Ein Kaleidoskop von Mythen“ (Ewers 2018, S. 131), so bezeichnet etwa Ewers Endes *Unendliche Geschichte* und hebt hervor, dass Michael Ende die Leser:innen auf den „Schatz überlieferter Mythen“ (ebd., S. 131) aufmerksam machen und ihnen die Relevanz aufzeigen möchte. In seinem umfangreichen Roman bekommen die Mythen eine Faszination zugewiesen und werden dann von Ende neu gesetzt werden. Man findet u. a. folgende Quellen: griechische Mythologie, fernöstliche Philosophie und Religion, Übernahmen aus der antiken und mittelalterlichen Heldenepik sowie die deutsche Romantik. Auch Tonke Dragt bedient sich in ihren Romanen ähnlicher Verfahren und nimmt bereits in ihrem Debüt *Brief für den König* ein Potpourri an intertextuellen Anspielungen auf, das sich vor allem auf Märchen, aber mit Blick auf das Motiv des Doppelgängers auf die Romantik und auch auf Romane des 19. Jahrhunderts bezieht. Glasenapp vermutet, dass sich bereits im Titel die Anspielung auf Jules Verne findet und auch sonst trifft man Bekanntes. Dragt weitet das Spektrum aus, arbeitet eklektizistisch und ähnlich wie Michael Ende mit post-modernen Spielarten.

Fazit

Die Darstellung der Rezeption sowie die Einordnung in den Diskurs um Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur verdeutlichen, dass Tonke Dragts Bücher nach wie vor beliebt sind und auch den Status von Klassikern besitzen. Dennoch: Eine Einordnung ihrer Texte vor einem literarhistorischen Hintergrund in der BRD zeigt auch, dass ihre Texte sich bestimmten, insbesondere den sozialkritischen Schreibverfahren widersetzen und vor allem Geschichten erzählen.

Inwieweit Tonke Dragt Einfluss auf deutschsprachige Autor:innen hatte, lässt sich zumindest anhand von textimmanenten Analysen schwer beantworten. Sie betritt im deutschsprachigen Raum das Handlungsfeld Kinder- und Jugendliteratur in einer

Zeit, in der die realistische KJL zumindest die Forschung und auch die Debatten prägte. Abenteuerromane, aber vor allem die phantastische Kinder- und Jugendliteratur wurden als eskapistisch herabgewürdigt. Tonke Dragt konnte sich dennoch bei den Leser:innen durchsetzen.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur (alles Werke von Tonke Dragt)

- Forscher elf an Venusstation.* Aus dem Niederländischen von Wilhelm Niemeyer. Balve: Engelbert Verlag 1973.
- Das Geheimnis des siebten Weges.* Aus dem Niederländischen von Liesel Linn. Mit Bildern von Tonke Dragt. Weinheim: Gulliver 1989.
- Der wilde Wald.* Aus dem Niederländischen von Eleonore Meyer-Grünwald. Weinheim: Gulliver 1989.
- Das Geheimnis des Uhrmachers oder Die Zeit wird es lehren oder Die Zeit wird es dich lehren.* Aus dem Niederländischen von Liesel Linn. Mit Bildern von Tonke Dragt. Stuttgart: Freies Geistesleben 1992.
- Die Türme des Februar. Ein (zur Zeit noch) anonymes Tagebuch.* Aus dem Niederländischen von Liesel Linn. Weinheim: Beltz & Gelberg 1994.
- Turmhoch und meilenweit. Ein Zukunftsroman.* Aus dem Niederländischen von Liesel Linn. Mit Bildern von Tonke Dragt. Stuttgart: Freies Geistesleben 21996.
- Tigeraugen. Ein Zukunftsroman.* Aus dem Niederländischen von Liesel Linn und Gottfried Bartjes. Mit Bildern von Tonke Dragt. Stuttgart: Freies Geistesleben 1997.
- Der Roboter vom Flohmarkt. Zwei Erzählungen.* Aus dem Niederländischen von Gottfried Bartjes. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben 1997.
- Meere von Zeit. Auf der anderen Seite der Tür.* Aus dem Niederländischen von Marianne Holberg. Mit Bildern von Tonke Dragt. Stuttgart: Freies Geistesleben 1999.
- Das unheimliche Fenster ... und andere Geschichten aus der magischen Zeit.* Aus dem Niederländischen von Mirjam Pressler. Mit Illustrationen von Jindra Capek. Weinheim: Beltz & Gelberg 1999.

- Der Brief für den König.* Aus dem Niederländischen von Liesel Linn und Gottfried Bartjes. Weinheim: Gulliver 2000.
- Der blaue Mondstein.* Aus dem Niederländischen von Marianne Holberg. Mit Bildern von Tonke Dragt. Stuttgart: Freies Geistesleben 2005.
- Der Goldschmied und der Dieb. Geschichten von den ungleichen Zwillingenbrüdern.* Aus dem Niederländischen von Liesel Linn. Mit Bildern von Tonke Dragt. Weinheim: Gulliver 2005.
- Was niemand weiß.* Mit Illustrationen von Annemarie van Haeringen. Aus dem Niederländischen von Liesel Linn. Stuttgart: Freies Geistesleben 2008.
- Weit von hier ganz nah bei uns.* Aus dem Niederländischen von Marianne Holberg. Mit Bildern von Tonke Dragt. Stuttgart: Freies Geistesleben 2009.
- Wie die Sterne singen.* Aus dem Niederländischen von Rolf Erdorf. Stuttgart: Freies Geistesleben 2020.

Literaturkritik

- Ankli, Ursula: Rezension zu: *Der Goldschmied und der Dieb.* In: *Das neue Jugendbuch*, 14.05.1987.
- Brengmann: Rezension zu: *Der Goldschmied und der Dieb.* In: Jugendschriftentzentrale, 07.01.1988.
- Haan, Gerhard de: Rezension zu: *Tigeraugen.* In: *Ökologie & Lernen* 1998.
- MeggieSue: Rezension zu: *Der Brief für den König*, 26. Juli 2005. URL: <https://www.buechertreff.de/forum/thread/6604-tonke-dragt-der-brief-fuer-den-koenig/> (zuletzt geöffnet am 05.03.2023)
- Nahl, Astrid van: Dragt, Tonke: *Der Goldschmied und der Dieb.* In: AG Jugendliteratur und Medien in der GEW (AJuM), 2001.
- Pörnbacher, Karl: Gedankenspiel. Rezension zu: Das Geheimnis des Uhrmachers. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 14. März 1994.
- Prenzel, Christiane: Rezension zu: *Der Goldschmied und der Dieb.* In: AG Jugendliteratur und Medien in der GEW (AJuM), 01.09.2001.

Sekundärliteratur

- Akveld, Joukje/Terhell, Annemarie: *ABC Dragt. De werelden van Tonke Dragt.* Amsterdam: Leopold 2013.

- Dies. und Weinkauff, Gina: *Kinder- und Jugendliteratur*. Paderborn: Schöningh³ 2018 (= utb 3345).
- Ewers, Hans Heino: *Michael Ende neu entdecken: Was Jim Knopf, Momo und die Unendliche Geschichte Erwachsenen zu sagen haben*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2018.
- Ewers, Hans-Heino: Kinder brauchen Geschichten. Im kinderliterarischen Geschichtenerzählen lebt die alte Erzählkunst fort. In: *Grundschule* 1989, H. 1, S. 8–13.
- Ewers, Hans-Heino: *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung*. 2. überarbeitete und aktualisierte Aufl. Paderborn: utb 2012.
- Ewers, Hans-Heino: Themen-, Formen- und Funktionswandel der westdeutschen Kinderliteratur seit Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre. In: *Zeitschrift für Germanistik* 2 (1995), S. 257–278.
- Ewers, Hans-Heino/Weinmann, Andrea: Die neunziger Jahre. In: Wild, Reiner (Hg.): *Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur*. 2. erg. Aufl. Stuttgart: Metzler 2002, S. 455–463.
- Gansel, Carsten: Die moderne Kinder- und Jugendliteratur als literaturdidaktische Herausforderung. In: *Deutschunterricht* 1994, H. 7/8, S. 352–361.
- Gansel, Carsten: *Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Vorschläge für einen kompetenzorientierten Unterricht*. 4. Aufl. Berlin: Cornelsen 2010.
- Glaserapp, Gabriele von: Andere Orte. Topographien der Ferne in jugendliterarischen Werken. In: Roeder, Caroline (Hg.): *Topographien der Kindheit*. Bielefeld: transcript 2014, S. 363–379.
- Koch, Ruth: Phantastische Erzählungen für Kinder, Untersuchungen zu ihrer Wertung und zur Charakteristik ihrer Gattung. In: *Studien zur Jugendliteratur* 1959, H. 5, S. 55–84.
- Krüger, Anna: Die Gestalt des künstlerisch durchgeformten Jugendbuchs. In: *Jugendliteratur* 1959, H. 11, S. 487–497.
- Krüger, Anna: Bausteine des Erzählens. In: *Zeitschrift für Jugendliteratur* 1967, H. 4, S. 194–212.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina: *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon*. Stuttgart: Metzler 2004.
- Lange, Günter: Abenteuerliteratur. In: Lange, Günter (Hg.): *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Grundlagen, Gattungen, Medien, Lesesozialisation und Didaktik*. Baltmannsweiler: Schneider 2011, S. 252–268.

- Lenzen, Dieter: *Mythologie der Kindheit. Verewigung des Kindlichen in der Erwachsenenkultur; versteckte Bilder u. vergessene Geschichten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985.
- Lypp, Maria: Die Kunst des Einfachen in der Kinderliteratur. In: Lange, Günter (Hg.): *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. Bd. 2, 2. korr. Aufl. Baltmannsweiler: Schneider Verlag 2000, S. 828–843.
- Lypp, Maria: *Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur*. Frankfurt a. M.: dipa 1984.
- Marsyas (i. e. Herbert Wendt): Revolution in der Kinderstube? Von Mädchenbüchern, Genien und Konventionen. In: *Jugendschriften-Warte* 1953, Nr. 11, S. 73–74.
- Nahl, Astrid van: Geschichten voller Abenteuer und ohne Stacheldraht. Tonke Dragt. 2008 (http://www.alliteratus.com/pdf/aut_vl_aut_dragt.pdf, zuletzt abgerufen am: 9.03.2023).
- Weinmann, Andrea: Geschichte der Kinderliteratur der Bundesrepublik nach 1945. In: Günter Lange (Hg.): *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag 2011, S. 13–57.

Zu Urachhaus/Freies Geistesleben:

Über den Verlag: <https://www.geistesleben.de/UeBER-DEN-VERLAG/>

II BIOGRAPHISCHE ZUGÄNGE

Joke Linders

Meetings or Encounters with Tonke Dragt, in person and through her work

As children's book critic and biographer, I got quite a few chances to meet Tonke Dragt in person and through her work. While preparing my presentation for the conference in Siegen I was able to visit her once again. She asked me to pass on the following message.

I feel very honoured with this symposium about my work, but I am too old and too shackled by my body for appearing in public. It is better for me and for you if I stay the mysterious author on the background. After all, it's my work that matters most.¹

And with that remark she hits of course the core of the matter. How inspiring and fascinating a meeting in person with the author may be, the best and most authentic encounters are those through her stories.

A good example of such a special encounter we see in Tiuri, the main character in *The Letter for the King*. Despite his young age Tiuri faces a terrible dilemma. Must he help the unknown man in need, as a proper knight should do, or should he obey the rules that he has been taught during his time as a squire? Does he choose for himself or for his fellow creatures? Or is there in fact no contradiction?

1 All quotes of Tonke Dragt in this article are from my interviews with the author, some parts of these interviews are included in a special issue of *Literatuur zonder leeftijd*, 15 (2001), 55.

The story starts in medias res, without any introduction or comment:

Tiuri knelt on the stone floor of the chapel, staring at the pale flame of the candle in front of him. What time was it? He was supposed to be reflecting seriously upon the duties he would have to perform once he was a knight, but his mind kept wandering. And sometimes he found that he wasn't thinking anything at all. (Dragt 2013, 9)

In the middle of the night, he suddenly hears a voice, “as soft as a breath. In ‘the name of God, open the door!’ (13).” A man, unknown to Tiuri, ‘dressed in a monk’s habit, with the hood pulled down over his eyes (14)’, begs him to take an urgent letter for king Unauwen to the Black Knight with the White Shield. It is easy to understand the terrible confusion Tiuri finds himself in.

In only four or five sentences Tonke Dragt creates a tension that is perfect for a Netflix-concept, long before she or we knew about this institution. How did she do that? By creating duality, a technique of writing that completely coincides with her personality. All adventures, characters and decisions that Tiuri encounters, have two sides. There are always two roads to choose from, two parties to deal with, an upper and a down world, a good and a bad party, black and white, the future versus the past. Loyalty, friendship and a pure mind help him to take the right decisions. In my opinion, the message that Tonke Dragt tries to pass on to her readers in her sparkling quests is that noble, chivalrous ideals will help people to live a good life.

Being a biographer myself, I have experienced more than once how information about the person of the author and the circumstances in which they write, can shed a light on their work or the reception of it. As this is certainly the case with Tonke Dragt who grew up in two totally different worlds – that of the Japanese war camps in what is now called Indonesia and that of the Netherlands – I will try to intertwine what I learned from personal meetings with the ideas and messages that come from her work. In this way I hope to give you a nuanced view of the

position of Tonke Dragt within the Dutch children's and youth literature. En passant I will tell you about reading and book promotion activities around children's and youth literature in The Low Countries.

To get an idea of the context in which Tonke Dragt made her debut, both as an author and an illustrator, I will give you a few biographical details of myself. In the year *The Letter for the King* was first published, in 1962, I started my studies of Dutch Literature at the University of Leiden. Neither the name of Tonke Dragt nor the book itself, in 1963 crowned as 'Kinderboek van het jaar' (which is now the Golden Slate), didn't appear at all in the curriculum of this study, because books for children were not considered literature. An obstinate and persistent misunderstanding that to my great joy is disappearing gradually.

From the moment I could read her books to our three daughters – halfway the seventies of last century – and review them as a critic I was longing to meet the woman behind *Verhalen van de tweelingsbroers* [The Goldsmith and the Master Thief] and *De brief voor de koning* [The Letter for the King].

The first opportunity presented itself somewhere in the eighties of the last century when the then director of the CPNB (Collectieve Propaganda van het Nederlandse Book), Henk Kraima, wanted me to gather all Golden Slate winners since 1954 for a photoshoot at a country house in Wassenaar, called Voorlinden. At this moment an even pleasant as impressive museum of modern arts, then the conference centre of the National Postal Services.

The photograph as such and corresponding booklet with background information about the winning books and their authors, were intended as a 'thank-you-very-much' to the National Postal Services, the first sponsors of the National Children's Bookweek in the Netherlands. Nowadays, it is sponsored by the National Railway. A kind of marketing strategy that works both for the Children's Bookweek and the sponsor.

Tonke Dragt reacted positively to the invitation 'Good gracious, yes I would love to join in, but how do I get there?' As you might know, Wassenaar is a village neighbouring The Hague

where Dragt is living, but she couldn't and didn't want to drive a car herself. Just as being responsible for arriving in time wasn't her strongest point either. But we got it worked out.

Strikingly present in her Indonesian looking outfit she got immediately engaged in vivid disputes with colleagues as Miep Diekmann, Els Pelgrom and Paul Biegel. They shared their views on authorship as such, on how to make a living of it, but also on music, astronomy, the planets, politics, space, time and phantasy. Philosophical questions that fascinate Tonke Dragt till this very day.

The other famous author then, Annie M.G. Schmidt, was also present of course, but despite the fact that Dragt and Schmidt both are highly talented with words and imagination, their contact was only polite as they didn't feel naturally connected, I suppose.

At the end of a very successful day, I dared asking Tonke Dragt whether I could visit her and discuss her sources of inspiration. I was most welcome, she said, if I managed to pass her telephone-assistant, a certain Xantippe whom we knew from her books.

Surpassing a guardian as Xantippe turned out to be very difficult, almost impossible. As this Xantippe tried as hard as she could to frustrate an appointment with her alter ego Tonke. But in the end, I succeeded. Even then Tonke wasn't a bridge to cross easily.

I don't think such an interview will have any sense at all. I am a rather changeable person. One day I think this, the other day I go for something else. And what good be the reason for such an interview? Only because I am reaching the age of seventy years? There is little fun in getting so old. It's a good thing I can still look after myself, considering the many health problems I face. At the age of seventy your abilities are simply less than at the age of forty. That's the hard reality one will have to live with. I have been looking into my past since I have a conscious memory of what lays behind me. In general, authors are probably rather inclined to look back. If you want to know where certain obsessions – for cats, for tiger eyes, twins et cetera – come from, you have to turn

to the past. I always liked digging into things unknown, as you understand things better then (Linders 2001, 146).

Tonke Dragt turned out to be the most fascinating but also most complicated person I ever interviewed during my forty years career as children's literature expert. Every single question or problem I tried to tackle, developed into a journey with unknown destinations and unexpected obstacles. Sometimes her memories, associations and ideas came so quickly that I couldn't keep pace up with them. At the end of that first encounter, I was so impressed by her broad knowledge, interests and scope of her reading that many others followed.

When possible, we met on a terrace at the beach of Kijkduin (near Scheveningen) where we ate pancakes, but more often we sat in one of her rooms. At that time Tonke resided two apartments on top of each other in de Rozenstraat in The Hague. One for general living and one that contained all things she needed for her work. Both of them packed from top till bottom with books, geographical cards, shells of any kind, various signs of the zodiac, clockworks, newspaper cuttings, sweets, butterflies and images of butterflies, puppets, dolls' houses, crystals, beautiful painted eggs and more. More than a hoarder could ever collect. The second apartment was needed urgently as she couldn't breathe any longer between the huge collections of letters, newspapers and other things on the downstairs floor. With three working tables – one for the typewriter, one for her collages and one for writing – there was simply no room left.

And then to think that Tonke had and still has a strong preference for handwriting, lying on her couch or her bed, using little cards or loose snippets of paper. She didn't want to use a computer. She had managed forty years of typewriting after a first beginning by hand. She wasn't going to change that any more. Though in the end she did buy an electronic one with a correction ribbon.

In the years I visited Tonke Dragt, at daylight she was mainly working on collages for her future novels. An endless challenge of cutting, tearing, drawing, gluing, selecting, scrolling till she

had a composition, both in colour and content, that just seemed right to her.

In the evening or late at night she would concentrate on writing. Dragts first crafts may be that of a storyteller par excellence, she has always used her own pencils and pictures to add an extra layer to her stories. Already her first, fairytale-like book, *Verhalen van de tweelingsbroers* (1961) contained delicate drawings that reveal more than what you get from the words at first sight. The origin of those drawings goes back to her youth in the Japanese war camps in Indonesia. Tonke is born in Batavia, now Djakarta, the capital of what was then called Nederlands-Indië. When she tried to understand what happened to her and her family in the 1940s, lots of situations and images came to the surface. 'A person is defined by his memories and beyond that, as you are the one who filters all experiences. That's how I think about it, but I am not a psychologist (Linders, 2001, 152)'.

Tonke was the eldest in a family with three daughters. After her came Corlien (in *De Zevensprong* [The Song of Seven] she is called Cornelijne) and Ada. Her father, a mathematician from Delft, was an insurance-agent at the Nilmij. A rationalist with a vivid phantasy, more an atheist than a believer. Her mother, convinced remonstrant, wasn't a great admirer of the mysteries of the Eastern Culture. Therefore, she insisted on taking the upbringing of her children in her own hands. Baboes or ayahs were avoided as much as possible.

From childhood on Tonke had a very strong imagination. Every object, tree or person enticed her to make a story in words or drawings. Often words and drawings. Especially in her camp period she used to be surrounded by her sisters and other friends who loved to listen to her stories. While at that time she saved the first revelations of her creativity in small notebooks that no one was allowed to see, later on she often referred to that period in her work.

In many places one tastes the atmosphere of the Puntjak, the mountains between Jakarta and Bandung where the family Dragt used to celebrate their holidays, before the Japanese overtook power.

Is a literary critic or a biographer allowed to do what I just did? Connecting aspects of the 'real' life of an artist with images or ideas in the work itself? Certainly not 'just like that', only if the work invites digging into similarities or connections. And, very important, if there are sources (facts, data, statements) who give strong support or at least indications for such assumptions.

And for sure, that is the case with Tonke Dragt. Both in her work and in interviews, she has emphasized many times the narrow line between phantasy and reality. For her, life experiences have, subconsciously, always been food for her stories. In a special issue about Dragt's life and work in *Literatuur zonder Leeftijd* (2001) she stated: 'Almost all my stories are one way or another related to my life (Linders 2001, 156)' Meaning the books she read, conversations she overheard, situations she observed, stories from other people, anxious or jolly experiences that managed to creep inside her imagination.

In Indonesia we used to ride on little mountain horses. Even in the Japanese camps the food was brought on carts drawn by horses. Every child had her own horse that we lured (*tjukten*). If you were lucky you were allowed to steer one. These kinds of experiences live so deep inside you that they come out almost automatically when a story needs a horse. (156)

Some historical facts

When the Japanese conquered Indonesia (1942), Tonkes father was taken hostage. Shortly afterwards all women and children were driven together in 'camps'. Mother Dragt and her three daughters landed in camp Tjideng, a rather poor area in Batavia with small houses that were soon overfilled. Where originally 2000 people lived, soon 10.000 women and children were suffering from shortness of food, lack of hygiene, freedom and education. The cruelties of the Japanese occupiers can hardly be described. For the young teenager Tonke, the harsh circumstances were very difficult.

As eldest of the three she got more responsibilities than was appropriate for her age. There was no time or opportunity at all for hanging out with the other sexes. The only men in the camp were the physician, the priest and some Japanese soldiers. Later in her life, she tried to compensate the lack of intersexual relationships by falling in love with every single man she met.

Much to her own deception none of these love-affairs resulted into a serious or permanent connection. But more than admitting that she once fell in love with an already married man, she won't go, because she wants to keep those matters private.

As almost everything in the camps was forbidden or impossible, Tonke's imagination got free play. She spent her days with endless drawing and writing (even with the left hand or both hands at the same time), organising secret meetings, theatre plays etc. As there was hardly any paper, it was a job in itself to find scraps of paper, even toilet paper, old letters and reusable notebooks.

The stories I made up during those years were not very special, but it was a great joy to take my sisters and friends along to wherever my phantasy travelled. Besides, there was little else we could do. Teaching lessons were forbidden by the occupiers.

From those camp years she developed her duality, her playing with doubles in all sorts of ways. There are always two ways to look at a situation, there is black and white, a good character versus a bad character. There is *De andere kant van de deur* [The other side of the door] versus this side. There are *De verhalen van de tweelingbroers* who turn up as strongly connected soulmates or pendants in *De Zevensprong*. And there is Janus, the god with the two faces in the January Embassy.

This game of doubling and redoubling is not only a literary one, it is, as said before, omnipresent in her life. During the camp years she got so bored that she together with her best friend Tineke Straub decided to make up their own stories. Tineke wrote them and Tonke made the illustrations. For that work they chose a combined authors name: Tito Drastra.

When the Japanese occupation came to an end, the family returned to Holland where they had a very unhappy time in Dordrecht at their grandmother's house. I am afraid the Dutch then, too much wounded by their own misery, weren't very welcoming to new inhabitants. Soon, father Dragt decided, that it would be better to sail back to Indonesia and help the population in rebuilding their country. Unfortunately, this move didn't work out very well either, as the family arrived in the middle of the revolutionary Bersiap-time. The Indonesians demanded their independence. Not directly an ideal climate for the three Dragt-sisters. Again, Tonke fled in making up adventures and phantasies about knights, dark woods and non-existent countries, a bit like Jules Vernes or Paul d'Ivoi. Quite a few elements of those stories – for instance the twin waterfall and dead ending roads – later landed in *Geheimen van het wilde woud* [The Secrets of the Wild Wood]. According to Tonke Dragt herself, this is only logic.

Your past is like a photo album that you carry with you. All you have experienced before the age of twelve will put a dominating imprint on how you live your life. Whatever hard you try to escape from, you won't succeed.

Tonke Dragt is 19 years old when the family returns to Holland for the second and last time. Based on a school test, she was into the pre-exam year of the HBS-b. But that is not what Tonke had in mind. She wanted to move on and felt much too old to join fifteen- and sixteen-years old kids. She decided herself that she could go directly to the exam year. She worked extremely hard, took extra lessons every Wednesday and Saturday and she passed as the number two of her whole year. Quite a performance.

She herself explains the good results from her visual memory.

I could recall the answers to the questions by imagining the pages of the book, so that I could read – so to say – the right answers. By doing that everyone thought I was very clever, but that was not the case at all. My visual memory was just very good.

But everyone who reads *De andere kant van de deur* [The other side of the door] will agree that Tonke Dragt is very clever and knowledgeable indeed, in short hyper gifted.

While Tonke was concentrating on her exams, her sister Ada started a family newspaper, called *The junior*. Something like that happened frequently in the fifties as there was very little entertainment from outside the family. Parents, uncles, aunts, sisters and friends like Tineke Straub made contributions for that family newspaper. The first edition (1949) wasn't more than one note block sheet of line paper. Later the editions became thicker, more coloured and were made up in columns. Every fortnight there was a new edition with family news, current affairs, anecdotes, crossword puzzles (made by father Dragt), book and film reviews, but also fashion items, strips and stories made up and drawn by Tonke Dragt. For instance, *Het spookmes* [The ghost knife] (1950).

One of these family newspapers, august 1952, contained an interview with Tito Drastra about 'Op jacht naar de touwkleurige' [Hunting for the rope coloured one]. In that article, Tonneke as she was called then, reveals that she, despite her training as an art teacher, had no plans of becoming a teacher in drawing. 'I rather earn my living with my own illustrations, providing I am good enough as an independent artist (n. p).'

Her sister Ada then turned a collection of stories from the family newspaper into unique little books, published by Publishing House De Junior. These books were for use in the family library. Whoever wanted to borrow a book from that library first had to write, draw or publish one. In doing so, Ada compiled a very special and pleasant series of little booklets, carefully designed and lettered by Tonke. At the Academy of Visual Arts where Tonke had moved on to, the art of handwriting was part of the curriculum. 'We had to learn writing as the monks did, with a reet pen that we had to sharpen ourselves. Another method was putting several pencils together with a plaster for realising a kind of broadband script.'

In the archives of the Literary Museum in Den Haag on request those booklets are to be admired.

As Tonke needed to earn her own bread and butter, there was no other solution than to find a job as an art teacher, first a primary school, then a Christian school for domestic economy and finally a school for secondary education in Rijswijk, a small place between Delft and Den Haag. Not an easy job she soon discovered and again it was her imagination that helped her to master the difficulties she experienced. Every time the pupils became too wild or too noisy, she started telling stories. The more exciting and interesting these stories were, the better the quality of their drawings and the more peaceful and concentrated the pupils behaved. In *De Zevensprong*, the schoolteacher Frans van der Steg uses the same method.

In doing so, she had the chance of testing out which of her stories worked. In the evenings and in the weekends, she optimised these stories and added drawings to it. As soon as there were enough for what would become *De verhalen van de tweelingbroers*, Tonke Dragt started her search for a publisher. Publishing house Van Goor, Ploegsma nor Meulenhoff showed no interest at all, because they considered fairy tales were no longer to be fashionable. Tonkes stories were too long, her illustrations too difficult and too expensive for proper printing. Finally, she was welcomed by publishing house Leopold in The Hague (now Amsterdam) where she got the opportunity to develop her many talents until this very moment. For almost sixty years long. What a loyalty from both sides.

The genre Tonke Dragt exercises, is not easy to define. It is, as she herself, rather enigmatic. To her idea writing within a genre cannot be reconciled with what she prefers 'fooling around'. Usually, she combines various genres in a natural way. The epical with the lyrical, the visual or almost cinematic with proper drama and science. In the works of Tonke Dragt fairy tale motifs melt with the romance of knightly times, 'lessons' go hand in hand with historical facts and exciting adventures.

One time she places her figures in future stories, the other time in present day reality or a parallel world. She plays with the dimensions of time and space, connects anecdotes with serious philosophical ideas, poetry with ghostly appearances, detectives

with love stories. And all that in different forms or structures as letters, theatrical dialogues, a diary or collages.

Her place in the Dutch children's and youth literature isn't straight forward either. According to the big sales numbers and the number of awards she received during her lifetime, everybody – readers, librarians, critics, booksellers, schools, film producers, theatre makers – is happy with an author who serves both the starting reader (Trapeze reeks) and the studious 9–12-years old child. Apart from these groups there are the teenagers, young adolescents and adults who feel consoled and inspired by books such as *De brief voor de koning*, *Torenhoog en mijlenbreed* [Sky high and miles wide] and *Aan de andere kant van de deur* [On the other side of the door].

To my mind this broad appeal can be explained by the way she uses her 'writer's mind', which is her imaginary power. Out of the seven different meanings for the word 'imagination' – to be found in any dictionary – there are two that pleases me most: (1) the ability to catch something in images and (2) the capacity for representing arbitrary questions or situations as real. The combination of these two defines the ultimate writer's principle of Dragt.

Another personal touch

In the years that I visited Dragt frequently, I was working on a biography of Max Velthuijs, the father and creator of Frog. As Dragt and Velthuijs, living in the same city, were close friends and colleagues, I was interested in Tonkes opinion about Max. She called him 'an exceptional talent but far too modest'. After which she revealed me the story of the passport-affair that I like to share with you.

Because of the ten years jubilee of a publishing house called Kosmos (doesn't exist anymore) the then publisher Peter Bakker invited his two top authors Els Pelgrom and Max Velthuijs to create a publication, fitting the theme of the Children's Bookweek 1982: travelling.

Pelgrom made up a story of two children travelling around the world by train, aeroplane and boat. Velthuijs found the perfect form for that story: a fictionalised passport, published by the Department of amusing affairs of the Kingdom of Cosmopolitans. From the outside *Het verloren paspoort* [The lost passport], as the booklet was called, looked deceptively real. At the inside everything was totally different. I give you a few examples. The story started at page 7, as books usually do. Page 8 contained the colophon with ISBN-number, the Nugi-code and the name of the publishing house. The story itself, brightened up with imaginary transfer receipts, maps and stamps of borderlines, occupied some fifty pages. Many more than a normal Dutch passport. So, it was absolutely clear this was only a fake or better fictionalised passport. Everything went well till somewhere in the countryside a few adolescents tried to hire a car with this 'made up' document. The police got involved and they, at their turn, warned the Minister of Foreign Affairs about the circulation of cunning passport devices that had to be taken of the market immediately.

While this uproar was going on, a huge and well visited Children's book fair was organised in The Hague. Tonke Dragt and lots of her colleagues were present, signing books and reading to children, when they heard the threatening news that this extraordinary and curious booklet would be taken in custody. Out of precaution Dragt quickly bought some twenty copies. She saw possibilities to turn them into visa for the kind of phantasy-countries she was specialised in.

The next morning the media announced that Judicature had removed some twenty-five hundred sixty-four (2564) fake passports from the bookshops. This all happened in 1982!

The publisher of the passport refused to accept the legality of this ridicule action. After a lot of hassle with lawyers and judges, the prosecutor had to admit that the publisher clearly hadn't had any harm in mind. Because of the 'public interest' – whatever that may be – they couldn't return the confiscated booklets but would pay the publisher a compensation of – converted – 2000 euro.

The books that were still in stock² could be sold again, providing that the pages 2, 3, 4 and 5, where the traveller had to write down the details about his person, contained a stamp of the bookseller or another indication that the passport was 'false'.

With that decision this storm in a glass of water was stilled, were it not that Tonke Dragt started to launch her own phantasy passports. Under the motto 'Those who cannot pass the port, post the passport'³, she created *The kingdom of Cosmopolitans*, a clandestine empire with an equally clandestine trade in underground passports. In exchange for personalia as length of wings, colour of eyes, the presence of a third eye or other mysterious elements could one request a personalised passport or visa for a country Dragts 'writer's mind' knew something about. Countries like Cockaigne, the Moominvalley or Fairyland that matched her own work. As self-appointed secretary of the ambassadors of a contraband kingdom this business kept her occupied for quite some time.

As designer of *Het verloren paspoort* her good friend Max Velthuis deserved an underground copy as well. For what country did he need a visa? Max knew instantly. Cockaigne would suit him best. And though it took quite some letters and time before Tonke finished his document, it is most certainly one of the finest she made. The way his personalia are decorated reveals just as much about herself as about Max.

At the spot where usually someone's nationality is mentioned, Tonke drew a crooked shed, attacked by the wind, which was exactly the kind of non-conformist housing Max preferred. And there are many more winks like that. The signature is a hand that allows the owner of the passport one visit to one mirror country. The validity of the passport ends yesterday of the day after, being today.

The document itself is literally filled with examples of what one can eat in Cockaigne, advices to travel with determination and courage and useful addresses as the Inn of the Twin brothers!

2 Some 25.000 copies were printed.

3 A suggestion of friend and colleague Rindert Kromhout.

The details read like a story within the umbrella-story of Els Pelgrom, revealing how Dragt's imagination and professional authorship fit in with the main theme of her oeuvre: the search for meaningfulness.

'Gnoti se auton'

Only after intensive reading of her books and lots of meetings with vivid discussions, I got the feeling of getting to know Tonke and her multi-talented mind slightly better. Almost unavoidably we got to the point where more personal affairs were involved. I told her about my mother who was facing the end of her life, which reminded Tonke of the loss of her sister Corlien who had suffered so many diseases. Had she done enough for her? Out of this empathy she wrote me a dear letter of condolence when my mother finally passed away:

Dear Joke

With this I send you a dear greeting of condolence with the death of your mother. From now on you are no child any more.... Even though it may be better for your mother not to suffer any longer, you will certainly be going to miss her. Every human being is unique & therefore cannot be replaced. Good to hear her farewell was so moving and meaningful.

After which she shared her little daily dramas with a leaking ceiling, a persistent cold, the problems with her eyes or the refurbishing of her house. Not out of egocentrism but because in her strong associative mind daily topics and life questions are closely connected.

Finally, some remarks about the working of Dragt's writer's mind in relation to what I called 'duality'. The twin-motive – everything has at least two sides – became just a big metaphor in her work as for her personal life. In real life she can feel closely related to a person and at the same time suspect him/her. This duality also applies to most of her story characters. They don't know exactly who they are and why they do what they do. This

struggle for identity is demonstrated in mirrors and reflections, doubles and hindsight's secrets, trickery and deceit, but also in pole and opposite pole, games, masquerades, loyalties, friendship, wisdom, idleness and stupidity, alter egos and worlds in which there is no time or memory.

A human being exists out of at least three different people, Tonke Dragt used to say. As you see yourself, as others see you and the person he or she is deep down. This perspective or philosophy explains why Dragt feels so at home with the Roman God Janus, the guardian of public passages and ports, the God with the two faces. Think of the Januarian Embassy, the need her personages feel for crossing borders and her own love for worlds behind or above this earth. In all those places the questions remain the same: What is real? Is there a world beyond the horizon? Can one ever know oneself or the other?

REFERENCES

- Linders, Joke: 'Ik ben altijd aan het spelen, altijd.' In: *Literatuur zonder leeftijd* 15 (2001), 55, 146–160.
- Linders, Joke: 'Het Kosmopolitaanse Rijk.' In: *Literatuur zonder leeftijd* 15 (2001), 55, 189–190.
- Linders, Joke: 'De parabel van de olifant.' In: *Literatuur zonder leeftijd* 15 (2001), 55, 191–196.

III EINBLICKE IN DAS ŒUVRE

Dana Steglich

„... als ob er ich wäre.“

Doppelgänger:innen und Dopplungen im Werk Tonke Dragts

Doppelgänger:innen existieren, seit es Geschichten gibt. Als zeitloses Motiv, welches Konflikte zwischen dem eigenen Ich und dem Fremden zum Ausdruck bringt, können Doppelgänger:innen in den verwechselten Körpern in Plautus *Amphitruo* und ähnlichen antiken Götter-Mensch-Dopplungen, in den Unmengen von Zwillingspaaren in Shakespeares Komödien und natürlich auch in den begriffsprägenden, unheimlichen Figuren der Romantik gefunden werden. „In der Weltliteratur stehen Doppelgänger [spätestens] seit der Romantik für Ich-Spaltungen“ (Gimber 2006, S. 319.), für, wie Arno Gimber schreibt, „die Erfahrung des Ich in einer ihm entfremdeten Welt“ (ebd.). Während in der Romantik der (teils wahnhafte) Verlust der eigenen Identität primär zum Ausdruck einer negativen, angsteinflößenden Erfahrung genutzt und damit auch für lange Zeit mit Horror synonymisiert wurde, hat das Doppelgänger:innen-Motiv neben dieser rein negativen Konnotation jedoch auch eine positive Wirkkraft: Durch Doppelgänger:innen wird der Unterschied zwischen dem Ich und dem Anderen aufgehoben und gleichsam betont. Das Ich wird als fremd wahrgenommen, das Fremde erscheint als Ich. Doppelgänger:innen sind so in privilegierter Lage, um beispielsweise kulturelle oder Gender-Fluiditäten zum Ausdruck zu bringen.

Die Texte Tonke Dragts, so lautet die These dieses Beitrags, nutzen das tradierte literarische Motiv der Doppelgänger:innen losgelöst von der automatisierten negativ-Konnotation, um das

kinder- und jugendliterarische Thema der Formung oder Reflexion der eigenen Identität auf komplexe und fantastische Art und Weise darzustellen. Anstatt des Verlusts der eigenen Identität wird die Dopplung als Infragestellung des Ichs dabei von Dragt als Mittel zur Darstellung von Identitätsfindungen eingesetzt.

Im Folgenden werden von den zahlreichen Doppelgänger:innen und Dopplungen in Dragts Werk drei Beispiele aus *Das Geheimnis des Siebten Weges* (1966) und *Die Türme des Februar* (1973) miteinander verglichen und anhand dieser Auswahl das Thema der Identitätsfindung durch Dopplung analysiert.

1. Identität in der Wirklichkeit: Von Mopros, Robertos und Robs

Als Franz van der Steg, der Protagonist in *Das Geheimnis des Siebten Weges*, dem Jungen, der sich ihm als „Mopro“ vorstellt (Dragt 1989, S. 24), zum ersten Mal begegnet, sucht dieser in einer verlassenen und verfallenen Gaststätte im Wald nach seinen Zigaretten. Der Mopro duzt den erwachsenen Franz ungefragt, zeigt sich wenig freundlich und lässt Franz nach ihrer gemeinsamen Fahrt in die Stadt einfach an der Frittenbude stehen. Roberto hingegen, der dem Mopro zum Verwechseln ähnlich sieht, leugnet am nächsten Tag bei seiner angeblich ersten Begegnung mit Franz, diesen je zuvor getroffen zu haben. Roberto siezt Franz bei ihrem Gespräch in der gut besuchten Gaststätte und benimmt sich, ganz im Gegenteil zum Mopro, ausgesprochen freundlich, was Franz in Verwirrung stürzt:

Es war der Mopro. Er sah völlig verändert aus, ohne seinen Schutzhelm und in Hemdsärmeln – aber er war es zweifellos. „Wir kennen einander bereits“, sagte er [Franz]. Der Junge runzelte die Stirn. „Sie irren sich“, gab er zu Antwort. [...] „Es kann ja sein, daß Sie glauben, mir begegnet zu sein“, sagte er, „aber *ich* hab Sie jedenfalls noch nie gesehen. [...]“ Jetzt mengte sich der Herr mit dem Bart ins Gespräch. „Daraus können wir den Schluß ziehen, Roberto“, sagte er, „daß du einen Doppelgänger hast.“ (Ebd., S. 39)

Der These, dass Roberto und der Mopro lediglich Doppelgänger voneinander sind, stimmt der verwirrte Franz am Ende ihres Gesprächs für einen Augenblick zu. Er bestätigt, dass der freundliche Roberto und der herablassende Mopro unmöglich dieselbe Person sein können, doch das Päckchen, aus dem Roberto Franz eine Zigarette anbietet und das der Mopro in der Nacht zuvor gesucht hat, überzeugt ihn sofort wieder vom Gegenteil. Die ganze „Doppelgängergeschichte [ist] frei erfunden“ (ebd., S. 42), urteilt Franz und besteht von da an darauf, dass die beiden von ihm miteinander verwechselten Jungen ein und dieselbe Person sein müssen.

Im Verlauf des Romans spricht Franz daher den Mopro fälschlicherweise als Roberto an und beschuldigt Roberto, die Rolle des Mopro zu spielen; eine Identitätszuweisung, die Roberto empört ablehnt: „Ich bin Roberto – ein Freibeuter und Tagedieb.“ Und ein Mopro, ergänzte Franz. „Erst Cowboy, dann Mopro“, sagte Roberto ein wenig verärgert. „Hör mal, ich laß mich von dir nicht in jede Rolle stecken!“ (Ebd., S. 65) Ebenso wie sein Versuch, das Rätsel des Doppelgängers über die Zuschreibung von Rollen zu lösen, scheitert auch Franz' letzter Griff nach einer rationalen Erklärung für das Verhalten des Jungen, als dieser Franz' Frage nach einem identischen Zwillingenbruder bei einer späteren Begegnung verneint. Letztlich bleibt Franz so nichts anderes übrig als irgendwann anzuerkennen, dass seine Überzeugung, er wisse stets „sehr wohl, wer du bist“ (ebd., S. 65), falsch ist und dass er lernen muss, Roberto und den Mopro als zwei Identitäten derselben Person zu begreifen – wenngleich ihm dies auch durch den gesamten Roman hinweg schwerfällt.

Die zwei Personen, aus denen der junge Rob besteht – der Name ‚Rob‘ wird im Roman zwar von dem Mopro anektiert, da ihn jedoch auch seine Tanten so nennen (vgl. ebd., S. 119–120), soll ‚Rob‘ im Folgenden als gemeinsames Neutrum zwischen Roberto und dem Mopro stehen –, treten in vielfacher Hinsicht grundverschieden auf: Roberto begeistert sich für das Komplott des Siebensprungs, der Mopro hält selbiges für ein kindisches Spiel und somit Zeitverschwendung. Roberto ist höflich und in jeder Gesellschaft gern gesehen, der Mopro streitet sich mit allen

außer seinen Tanten. Und während seine Tante Wilhelmine den Identitätswechsel Robs für eine Laune hält, verknüpft Franz die Mopro-Identität Robs exklusiv mit dessen Mofa:

„Und was Rob betrifft: der Junge war schlecht gelaunt, weil seine Mutter ihn zu mir geschickt hat, um etwas zu bestellen.“ „Nein, es liegt am Mofa“, sagte Franz. „Rob mit Mofa ist ein Mopro, und Rob im Wald ist der Freibeuter Roberto.“ „So einfach ist das nun auch wieder nicht“, sagte Tante Wilhelmine. „Auch der Rob fährt mit seinem Mofa durch den Wald.“ (Ebd., S. 121)

Das Mofa des Morpro wird im Roman grundsätzlich als laut und knatternd, störend und gefährlich beschrieben und seine negative Konnotation auch auf die Mopro-Seite von Robs Persönlichkeit übertragen. Insbesondere von Franz, dem Schulmeister, der bei diesem Jungen anders als in den Kindern seiner Klasse und dem weit kindlicheren Roberto, keinen Kontaktpunkt finden kann.

Robs Tante Wilhelmine reagiert auf Franz' Irritation ob der konträren Identitäten ihres Neffen hingegen mit Beschwichtigung und der einzigen Erklärung für Robs Verhalten, der innerhalb des Romans nicht widersprochen wird: „Er ist halt in den schwierigsten Jahren“, sagt sie zu Franz auf dessen Frage, ob Roberto ein Mopro sei, „aber das wird schon wieder vorbeigehen.“ (Ebd., S. 80) Der Ursprung von Robs Verdopplung oder auch Zweiteilung in Roberto und den Mopro liegt also, so lässt nicht nur Wilhelmines Reaktion auf den doppelten Rob schließen, in seinem Alter begründet. Denn Rob ist in *Das Geheimnis des Siebten Weges* die einzige Figur, die im Alter zwischen den Kindern aus Franz' Klasse sowie dem zu befreienden Waisenkind Gerd-Jan und den Erwachsenen der Siebensprung-Verschwörung steht, kurzum: er ist der einzige Teenager des Romans.

Der Zeitraum der Pubertät wird durch Robs Dopplung in beide Richtungen mystifiziert. Sowohl den Kindern als auch den Erwachsenen gegenüber erscheint Robs Verhalten, zumindest stellenweise, unverständlich, nahezu fantastisch – und dies hier durchaus in einem unheimlichen Sinn. Franz erzählt den

Kindern in einer seiner Geschichten so beispielsweise, Roberto hätte sich in den Mopro ‚verwandelt‘, woraufhin diese überlegen, ob der Junge vielleicht verhext ist, und auch Robs Tante Rosemarie spricht an einer Stelle davon, dass Roberto sich plötzlich ‚verwandeln‘ kann und bedient sich damit eines übernatürlichen Bildes zur Darstellung von Robs zwiesgespaltener Identität (vgl. ebd., S. 123, 126).

In der zweiten Hälfte des Romans werden diese ‚Verwandlungen‘ von einer Identität zur anderen immer häufiger beziehungsweise sichtbarer: Anfangs treten Roberto und der Mopro nur getrennt voneinander auf, wie auch die Kinder aus Franz’ Klasse feststellen: „Roberto *kann* gar nicht kommen [...], denn der Mopro ist ja schon da.“ (Ebd., S. 283) Beide tragen unterschiedliche Kleidung und verhalten sich, insbesondere Franz gegenüber, stets konträr zueinander. Mit zunehmendem Vorschreiten der Handlung wechseln Robs Identitäten sich jedoch immer häufiger ab, in der zweiten Hälfte des Romans sogar innerhalb von zusammenhängenden Szenen. Während die Leser:innen des Romans zu Beginn so noch zusammen mit dem Protagonisten über Robs mysteriöse Dopplung rätseln und vielleicht dieselben Theorien wie Franz aus ihren Erklärungsversuchen streichen, wird ihnen in der zweiten Hälfte des Romans zusammen mit Franz die Einheit von Roberto und Mopro in Rob vor Augen geführt: In einer Passage des Romans holt beispielsweise der widerwillige Mopro Franz ab, als dieser übers Telefon jedoch von Graf Griesenstein kontaktiert wird, greift ein enthusiastischer Roberto plötzlich ins Gespräch ein (vgl. ebd., S. 138–139). Umgekehrt ‚verwandelt‘ sich Roberto während ihrer darauffolgenden Fahrt zum Treppenhaus wieder in den Mopro, knattert laut mit seinem Mofa herum und dreht unnütze Runden (vgl. ebd., S. 146). Der aus dieser Situation entstehende Streit zwischen Franz und dem Mopro endet letztlich in einer Ohrfeige des Lehrers, der sich danach unsicher ist, welcher von beiden Jungen vor ihm wegfährt.

Rückblickend erklärt sich Franz, nachdem er so einige plötzliche Wechsel zwischen Robs Identitäten mitbekommen hat, auch seine erste Begegnung mit dem Jungen:

Vorige Woche, dachte er, hatte Roberto natürlich in Turelurs Wirtshaus gewartet, um die Tore zu öffnen, so daß das Fahrzeug quer durchs Kutscherhaus fahren konnte. Und als ich mich weigerte, weiter mitzufahren, war er vermutlich so enttäuscht, daß er zum Mopro wurde. (Ebd., S. 162)

Mit der Zunahme an Verständnis, die Franz u. a. in dieser Passage beweist, wird die Dopplung des Teenagers im Roman von Mal zu Mal weniger fantastisch und damit weniger problematisch. Franz lernt so durch den Roman hinweg, was Robs Tanten bereits von Anfang an praktizieren, nämlich den Jungen so zu akzeptieren, wie er gerade ist. Als Roberto und der Mopro für Franz noch als unterschiedliche Figuren auftreten, verteidigt Robs Tante Wilhelmine dessen Dopplung gegenüber Franz daher auch als etwas ganz Normales:

Wenn Rob Spaß daran hat, ein paar verschiedene Leben zu führen, dann laß ihn doch [...]. Nach einer Weile wird er schon lernen, all diese Typen – die Mopros, Freibeuter und Schuljungen – in einem einzigen Leben unterzubringen. (Ebd., S. 80–81)

Das Ende des Romans bringt diesem hier von Wilhelmine dargestellten Prozess folgend zwar noch keine eindeutige Auflösung der Dopplung Robs, deutet diese aber zumindest an. So fragt Franz in seiner letzten Begegnung mit dem Jungen: „Warst du heute eigentlich Roberto oder der Mopro?“ Und erhält als Antwort: „Ich weiß es nicht [...]. Sag einfach Rob zu mir.“ (Ebd., S. 302–303)

2. Fiktionale Identitäten:

Franz der Rote und die Länder der Fantasie

Tante Wilhelmines Belehrung von Franz van der Steg beschäftigt sich dabei nicht nur mit der Doppel-Identität ihres Neffen, sondern ist auch ein Appell an das Selbstverständnis des Schulmeisters: „Und du selbst – bist du denn nicht ebenfalls mehr als nur der Franz van der Steg?“ (ebd., S. 80–81), fragt Robs Tante

den „Herrn Lehrer“, das „Grünhaar“ und den Protagonisten des Romans. Dieser besitzt nämlich ebenfalls ein alter ego, das er zwar bewusst selbst kreiert hat und anders als Roberto und der Mopro nicht verleugnet, über das er jedoch mit Handlungsbeginn die Kontrolle zu verlieren scheint: Am Anfang des Romans sind die Grenzen noch klar gesetzt. Franz van der Steg verortet sich selbst eindeutig in der ‚Wirklichkeit‘ und sein alter ego, den heroischen Franz der Rote, als erfundene Figur im Reich der Fantasie. Er lässt dabei den Gedanken zu, dass seine Schüler:innen beide Männer als ontologisch gleichwertig verstehen und dass er in ihrer Fantasie schlichtweg aus zwei Personen besteht – „die eine Person war ganz normal ihr Lehrer, Herr van der Steg; die andere dagegen eine Art Ritter ohne Furcht und Tadel, mit einem flammendroten Haarschopf – FRANZ DER ROTE, der es mit jedem aufnehmen konnte“ (ebd., S. 10) – stuft selbst aber seinen erfundenen Doppelgänger eindeutig ontologisch herab.

Erst der ebenfalls erfundene Brief, den Franz der Rote in der jüngsten Geschichte des Lehrers erwartet und der Franz van der Steg am Ende des ersten Kapitels postalisch zugestellt wird, beginnt, die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion sowie zwischen Franz van der Steg und Franz dem Roten zu verwischen und den Protagonisten in eine Identitätskrise zu stürzen:

Es stellte sich heraus, daß es bei dieser Geschichte ein Problem gab: Waren es nun eigentlich die Abenteuer von Franz dem Roten oder die des Lehrers van der Steg? Franz der Rote hatte behauptet, daß er auf einen wichtigen Brief wartete; aber es war der Lehrer van der Steg gewesen, der höchst erstaunt diesen wichtigen Brief empfangen hatte. (Ebd., S. 92)

Im weiteren Verlauf des Romans muss Franz nicht nur feststellen, dass er von seinen selbsterfundenen Geschichten eingeholt wurde, sondern auch zu seinem heroischen Fantasie-alter ego werden musste, um das Realität gewordene Abenteuer zu einem glücklichen Ende zu führen. Diese Adaption seiner eigenen Fiktion beginnt für Franz insbesondere in Momenten, in welchen er Angst verspürt und sich entweder durch die Erinnerung an

seine erfundenen Geschichten oder aber durch die Vorstellung, wie seine Schüler:innen auf sein feiges Verhalten reagieren würden, mit Franz dem Roten vergleicht. So ermutigt Franz sich beispielsweise selbst, indem er die Rolle von Franz dem Roten in der Wirklichkeit annimmt: „Er hatte doch nicht etwa Angst? Natürlich nicht – er, Franz der Rote, der Held von Torelore und der Sieger über den Schrecklichen Schneemenschen!“ (Ebd., S. 19)

Einige seiner Schüler:innen, die anfangs nichts lieber getan haben als den Geschichten über Franz den Roten zu lauschen, beginnen dabei im Verlauf des Romans die Logik der Fiktion anzuzweifeln, sobald ihr Lehrer versucht, diese durch einfache Rollenannahme auf die Wirklichkeit zu übertragen:

„Keinerlei Prophezeiung, und wenn sie auch noch so unheilverkündend klingt, wird mich kopfscheu machen!“ Er [Franz] stemmte die Arme in die Seiten und sah seine Schüler herausfordernd an. Die Schüler waren stark beeindruckt; ja, so gehörte es sich – so mußte Franz der Rote auftreten! Nur Marianne erkundigte sich: „Und wie wollen Sie das anfangen, Herr Lehrer?“ Franz der Rote verschwand, und Franz van der Steg ließ einen tiefen Seufzer hören. (Ebd., S. 119)

Mit zunehmendem Engagement in der Verschwörung des Siebensprungs kommt Franz, indem er Franz den Roten als Rolle in der Wirklichkeit einnimmt, seinem alter ego daher immer näher. Er unterschreibt einen Brief an Graf Griesenstein, den er auf Drängen seiner Schüler:innen im Unterricht verfasst, aus Versehen mit Franz der Rote und erklärt gegenüber den anderen Verschwörer:innen, als er voll in ihr Komplott einsteigt: „Franz der Rote ist bereit.“ (Ebd., S. 117) Während Franz also im Gespräch mit Rob den Jungen warnt – „Paß nur auf, Rob, beziehungsweise Roberto, demnächst weißt du selbst nicht mehr, welcher von beiden du bist ...“ (ebd., S. 253) –, vermengen sich gleichzeitig in ihm selbst die zwei Identitäten des Schullehrers und des fiktionalen Helden zu einem neu kombinierten Selbstbild.

Doch diese Annahme des fantastischen alter egos zwecks Bewältigung eines ebenfalls fantastisch anmutenden Abenteuers – in dessen Zusammenhang von Prophezeiungen, schutzlosen Waisenkindern und grausam gruseligen Grafen sich der Held Franz der Rote ja auch viel besser einfügt als der Schulmeister van der Steg – ist lediglich eine Seite des Konflikts von Wirklichkeit und Fantasie, den Franz van der Steg navigieren muss. Wie Franz' Haushälterin ihn an einer Stelle zurechtweist, spielt der Schulmeister selbst von Anfang an mit den Grenzen zwischen unvereinbaren Bereichen:

„Mein lieber Freund“, sagte sie streng, „wenn es dir Spaß macht, Ereignisse und Vorfälle zu erfinden und sie dann anderen vorzusetzen, als ob sie wahr seien, dann mußt du gefälligst damit rechnen, daß sie eines Tages auch wahr werden können! Vielleicht ist dir das eine Lehre, um in Zukunft Fantasie und Wirklichkeit auseinander zu halten.“ (Ebd., S. 83)

Fantasie und Wirklichkeit fallen dabei für Franz nicht nur in der Aufhebung seiner Trennung zwischen Franz van der Steg und Franz dem Roten zusammen, sondern liegen auch in Bezug auf einen anderen Aspekt von Franz' fantastischen Geschichten näher beisammen, als er es eingangs annimmt.

Die von Franz erfundenen Abenteuer im Land Torelore werden bereits mit Bekanntschaft des Kutschers, Jan Turelor, aus dem Status der reinen Fiktion erhoben. Die Fügung am Ende des Romans, genauer gesagt die gefundene mittelalterliche Handschrift über die Abenteuer des Ritters Grimbold Graf Griesenstein im Land Torelore bringt Franz' Vorstellung einer von der Wirklichkeit autonomen Fantasie jedoch endgültig ins Wanken:

Er war immer in dem Glauben gewesen, daß er sich dieses Land [Torelore] selber ausgedacht hatte, und es war ein ganz merkwürdiges Gefühl, zu entdecken, daß es tatsächlich bestand oder wenigstens bestanden hatte ... Ob so etwas öfter vorkommt? dachte er. Daß die Geschichten, die man sich ausdenkt, keine Fantasie sind, sondern irgendwo ihren Ursprung haben und

wirklich passiert sind – in einer anderen Zeit und an anderer Stelle, ohne daß man es weiß? (Ebd., S. 294)

In ihrem Nachwort zu *Das Geheimnis des Siebten Weges* setzt Tonke Dragt diese Reihe der Geschichten über Torelore fort, indem sie darauf verweist, dass Torelore auch als Setting einer altfranzösischen Rittererzählung diene:

Franz van der Steg hatte geglaubt, er habe sich das Land von Torelore selbst ausgedacht – bis er im Buch von Ritter Grimbold darüber las. Es gibt jedoch noch eine weitere Geschichte, in der dieses Land erwähnt wird: in der mittelalterlichen französischen Liebesgeschichte *Aucassin et Nicolette*. (Ebd., S. 305)

Dabei setzt Dragt jedoch nicht einfach ihren eigenen Roman als Nachfolge bzw. Verweis auf den mittelalterlichen Text, sondern behält die Entdeckungschronologie ihres Romans bei, nach der die Geschichten von Franz van der Steg autonom waren, bis Franz die Aufzeichnungen des Ritters Grimbold fand, die wiederum autonom über Torelore berichten, auch wenn in der außerfiktionalen Realität ebenfalls, wie das Nachwort enthüllt, ein Ritterroman existiert, der in Torelore spielt.

Mit der Dopplung Torelores wird Dragts Text selbst somit in ein intertextuelles Netz verwoben. Zum einem verweisen die Geschichten der Ritterfigur Franz des Roten auf einen außertextuell existierenden Ritterroman, zum anderen wird der rein fiktionale Status der Abenteuer Franz des Roten durch seine Verwurzelung in der Wirklichkeit der Textwelt in Zweifel gezogen. So stellt dann auch Franz van der Steg, der Schöpfer der fiktiven Biografie seines alter egos, nach der Verwicklung seiner Erlebnisse in der Wirklichkeit mit denen seiner Fantasie seine eigene Autorschaft in Frage:

Falls diese Geschichte zusammenfantasiert ist, dann doch bestimmt nicht von mir! Ich könnte mir wahrhaftig Besseres ausdenken. Aber *wer* hat sie sich dann ausgedacht? Und wie ist es dann möglich, daß *ich* es erlebt habe? (Ebd., S. 123)

Die Fluidität der Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit, welche der Torelore-Zusatz noch verdeutlicht, werden zu einem der Hauptmerkmale von *Das Geheimnis des Siebten Weges*. Daher muss auch die Trennung der fiktiven von der realen Identität des Protagonisten im Verlauf des Textes aufgehoben und Franz der Rote von der Steg zum Helden nicht nur der von ihm selbst, sondern auch der über ihn erzählten Geschichte werden. Die Auflösung der Dopplung des Protagonisten führt dabei, ebenso wie die angedeutete Auflösung der Doppelidentität Robs, zur Formung eines neuen Selbstbildes. Die Doppelgänger der beiden untersuchten Figuren verweisen jeweils auf ein Mehr, das von den Charakteren selbst anfangs noch als fremd wahrgenommen, durch den Verlauf des Romans jedoch von beiden in das eigene Ich inkludiert wird.

3. Fiktion und Wirklichkeit: Die Dopplung als Spaltung

Das Gegenteil von Inklusion wird durch den Protagonisten in *Die Türme des Februar* erreicht. Die Frage „Wer bin ich?“ steht als Überschrift über dem ersten Teil des Romans, in dem sich der anfangs namenlose Protagonist ohne Gedächtnis aber mit einigen Seiten eines Tagebuchs allein an einem Strand wiederfindet. „Wie bin ich hierher gekommen? Was soll ich hier eigentlich? Meine Füße tun mir weh. *Und ich weiß nicht mehr, wer ich bin.*“ (Dragt 1983, S. 14) Diese verbal und nonverbal von ihm ausgedrückte Identitätskrise bildet das Zentrum nicht nur des ersten Teils, sondern des gesamten Romans, in dessen Verlauf der Protagonist nach seinem eigenen Ich suchen und zu diesem Zweck – gemeinsam mit den Leser:innen – lernen muss, diverse Dopplungen zu durchschauen: Die titelgebenden Türme am Strand, welche der Protagonist kurz nach seinem Erwachen aufsucht, gleichen einander „wie ein Ei dem anderen“ (ebd., S. 27). Zwei Dünenwächter und zwei Turmwächter, die einander ebenfalls zum Verwechseln ähnlich sehen, patrouillieren den Strand. Der Protagonist wird durch diverse Erklärungsversuche für seine Anwesenheit in den Dünen gleich zweimal als Neffe unterschiedlicher Gastgeber ausgegeben (vgl. ebd., S. 62, 79).

Das Mädchen Téja, in das der Protagonist sich verliebt, ist als gleichnamiger Hund Téja auch sein bester Freund – die beiden Téjas sind dieselbe Person in unterschiedlichen Körpern, da die Menschen in der gespiegelten Welt die Fähigkeit haben, sich in Tiere zu verwandeln; dies muss der Protagonist allerdings erst begreifen, ursprünglich doppelt sich für ihn nur der Name. Und letztlich doppeln oder spiegeln sich die Namen eines Großteils aller Figuren des Romans ineinander, so beispielsweise Tom (Thomas) Wit, Thomas Alva (nach Thomas Alva Edison), Herr Avla, Thomas Vaal, Jan Davit und Wim Jansel.

Wie der zweite Teil des Romans, überschrieben mit „Bin ich das gewesen?“, auflöst, handelt es sich bei der Welt, in welcher die Handlung beginnt, um eine Parallelwelt zu jener, aus der der Protagonist stammt. Beim Übergang in die gespiegelte Welt verlor er sein Gedächtnis, seinen Namen und die Fähigkeit, sich selbst zu erkennen. Die Identität des Individuums wird im Roman dabei, zumindest eingangs, auf diesen drei Säulen errichtet:

Du bist etwas Einmaliges – und darum werden sie es dir übelnehmen, daß du vergessen hast, wer du bist. [...] Aber nun tu mir bitte den Gefallen, nicht daraus zu schließen, daß du etwas Besonderes bist [...]. Jeder Mensch ist einmalig, ich geradesogut wie du. Niemand darf seinen Namen und seine Erinnerung vergessen; das ist ein ernstes Vergehen. (Ebd., S. 43–44)

Aufgrund der besonderen Bedeutung, welche in der ihm fremden Welt der Erinnerung zugeschrieben wird, bemüht sich der Protagonist, seine Erinnerungen durch Tagebuchaufzeichnungen festzuhalten beziehungsweise zurückzugewinnen. Ein Alter, einen Namen und damit auch eine Familienzugehörigkeit bekommt der Protagonist zudem von seinen beiden Gastgebern zugewiesen. Herr Avla, sein erster Gastgeber in der Fremde, schätzt ihn auf 14, einigt sich mit dem Protagonisten, der lieber 18 wäre, schließlich auf 16 Jahre. Von seinem zweiten Gastgeber, Jan Davit, bekommt der Protagonist ebenfalls ein Alter zugeschrieben; er ist dort genauso alt wie Téja, damit er mit ihr in die Schule gehen kann (vgl. ebd., S. 65). Herr Alva gibt dem Protago-

nisten zuerst den Namen Tim. Im Folgenden überlegt er jedoch, ihn Tom zu nennen – wie auch Herr Avla selbst heißt –, doch dagegen protestiert der Protagonist:

„Ich will auch meinen eigenen Namen haben, für mich ganz allein.“ (Aber es ist ja nicht mein eigener Name!) Herr Avla machte ein betrübtetes Gesicht. [...] „Ach Tim, der Unterschied liegt schließlich nur in einem einzigen Vokal ...“ TIM TOM TUM TUM. Jeder Name klingt verrückt, wenn man ihn mehrere Male hintereinander ausspricht. Heute heiße ich jedenfalls Tim. Mit einem T. [...] Vielleicht bin ich nicht 16, nicht 14, nicht 18, sondern einfach ein ‚Teenager‘! Nein, ich bin Nichts – ein Niemand. (Ebd., S. 37–38)

Die Zuschreibung von Namen und Alter helfen hier also nicht, dem Protagonisten seine verlorene Identität wiederzugeben. Ebenso scheitert Tim/Tom an dem wiederholten Versuch, sich durch einen Blick in den Spiegel in seinem eigenen Gesicht wiederzuerkennen:

Ich bat ihn, ob ich einmal in seinen Spiegel schauen dürfe. „Warum?“ fragte er. [...] „Ich möchte wissen, ob ich mich selbst erkenne.“ „Im Spiegel sieht man sich nur so, wie einen die anderen sehen. Und um dich zu erkennen, brauchst du ihn bestimmt nicht. Oder bist du so eitel?“ Aber nach einer Weile gab er mir den Spiegel dann doch. Es war deprimierend, hineinzuschauen; ich erkannte mich überhaupt nicht! Je länger ich mich ansah, desto fremder wurde mir mein Spiegelbild. (Ebd., S. 34)

Als einziger Weg, die eigene Identität zurückzugewinnen, bleiben Tim/Tom so nur die Tagebuchaufzeichnungen. Doch erst nachdem er in der Gesellschaft seiner zweiten Gastgeber neue Erinnerungen sammelt und so beginnt, sich eine neue Identität aufzubauen, gelingt es dem Protagonisten, die in Spiegelschrift geschriebenen Aufzeichnungen seines Ichs aus der anderen Welt zu lesen und somit einen Teil seiner Erinnerungen zu rekonstruieren. Zu diesem Zeitpunkt hat Tim – oder Tom, wie er in den

Spiegelschrift-Aufzeichnungen heißt – bereits begonnen, sich in der Spiegelwelt zu Hause zu fühlen.

Ob die Existenz, welche seine Gastgeber für ihn erdacht haben, um sein plötzliches Auftauchen in der Spiegelwelt zu erklären und zu verhindern, dass er als Gedächtnis-los entdeckt wird, reine Fiktion ist, zweifelt Tim/Tom dabei zwischenzeitig ebenfalls an: „[I]ch muß ganz und gar Tim werden, der Junge aus Atlantis, den sie sich für mich ausgedacht haben“, beschließt Tim/Tom an einer Stelle und stoppt seine Überlegungen direkt darauf selbst: „Falls sie ihn sich ausgedacht haben ...“ (Ebd., S. 88–89) Was Wirklichkeit und was Fiktion ist, kann der Protagonist dabei in den ersten zwei Dritteln des Romans gerade deshalb nicht entschlüsseln, weil er seine eigene Identität nicht kennt.

Als Téja ihm vorschlägt, sich schlichtweg neu zu erfinden, scheitert Tim/Tom daran, die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion so einfach zu ignorieren wie sie es tut, und beginnt sogar daran zu zweifeln, auf welche Seite er selbst gehört:

„Was ist denn eigentlich Wirklichkeit?“ sagte Téja [...]. „Und was ist Phantasie? Du kannst alles werden, was du willst [...].“ [...] „Willst du das damit sagen? Ich bin nicht wirklich.“ „Natürlich bist du wirklich, du bist doch hier!“ sagte Téja. „Hier und heute.“ (Ebd., S. 86)

Während der Kuss, den Téja ihm auf diesen Austausch hin gibt, Tim/Tom vorübergehend von seiner Identitätskrise ablenkt, kann er sich längerfristig nicht mit Téjas Philosophie, dass er wirklich ist, weil er im Hier und Heute der Gegenwart vor ihr steht, zufriedengeben.

Von der Antwort auf die Frage, wer er selbst ist, sind für Tim/Tom alle weiteren Antworten abhängig. Ob seine Gastgeber inklusive Téja ihn anlügen oder ihm etwas verheimlichen, kann er daher erst dann mit Sicherheit sagen, wenn er seine eigene Identität kennt. Die Wahrheit über die Identität des Protagonisten bzw. das, was er mit Lesen der Tagebuchaufzeichnungen zusammen mit dem Namen Tom als seine Identität annimmt, ist dabei ultimativ an seine Vergangenheit gebunden und kann

nicht in der Gegenwart, in der er als Tim Téja in der Parallelwelt küsst, entschlüsselt werden. Daher muss Tim/Tom, wenn er wieder sein vergangenes Ich werden will, die Spiegelwelt und damit auch Téja verlassen.

Diese Erkenntnis führt Tim/Tom dazu, sein Tagebuchschriften immer häufiger zu pausieren und sogar zu überlegen, Téja zuliebe das Tagebuch zu verbrennen und einfach zu vergessen, dass er nicht weiß, wer er ist: „Ich muß vergessen, daß ich soviel vergessen habe: Erst dann werde ich völlig zu ihnen gehören; erst dann wird Téja mich richtig lieben können.“ (Ebd., S. 93) Wie Téja sagt, ist Tim/Tom kurz davor, der sein zu wollen, „der er jetzt ist“ (ebd., S. 91) – gerade als er die Spiegelschrift-Aufzeichnungen entschlüsselt.

Der zuvor unsichere Status von Fiktion und Wirklichkeit klärt sich für Tim/Tom mit der Entschlüsselung seiner Vergangenheit. Die Erklärung, die Téja und ihr Vater sich, um Tim/Tom zu beschützen, ausgedacht haben, dass er ihr Vetter aus Atlantis ist, stellt sich als Fiktion heraus. Und während Tim/Tom im ersten Teil des Romans noch überlegt, ob er nicht vielleicht wirklich Téjas Vetter ist, weiß er nun, dass er aus einer anderen Welt kommt und in Téjas Welt überhaupt nur als Spiegelbild seines alten Ichs existiert.

Der dritte Teil des Romans, der mit Tims/Toms Rückkehr in seine Welt endet, lässt den Protagonisten daher erkennen, dass eine Fortführung seiner Existenz in der Spiegelwelt zwar einerseits ein Leben an Téjas Seite bedeuten würde, ihn andererseits aber auch immer von ihr und den Menschen der Spiegelwelt trennen würde:

„Ich will ja überhaupt nicht weg!“ rief ich. „Ich will nur wissen, wer ich bin, beziehungsweise war. Ist das denn so schlimm? Ich möchte nicht anders sein als ihr.“ [...] Ich tastete nach Téjas Hand und hielt sie fest. „Ich bin nicht vollständig“, flüsterte ich. (Ebd., S. 140–141)

Die zentrale Dopplung in *Die Türme des Februar*, die von Tim und Tom, stellt sich somit als eine Spaltung heraus. Der Prota-

gonist in der Spiegelwelt kann dort niemals „vollständig“ werden, da er seine Vergangenheit, seine Familie und sein anderes Leben, an das er sich nicht mehr erinnert, beim Übergang in die andere Welt zurücklassen musste. Ebenso wird er aber auch seine Erinnerungen an Téja und die Spiegelwelt bei seiner Rückkehr in seine ursprüngliche Welt verlieren – und somit zurück in der Welt seiner Vergangenheit ebenfalls „unvollständig“ sein. Erst wenn es ihm gelingt, einen Übergang ohne Erinnerungsverlust zu vollziehen – und die Frage, ob ihm dies gelungen ist, bleibt auch im Nachwort offen –, ließe sich die durch den Weltenwechsel erzeugte Spaltung des Protagonisten heilen und ließen sich seine beiden Identitäten zusammenfügen.

4. Fazit

Anhand der beiden untersuchten Textbeispiele lassen sich drei Varianten der Identitätsfindung durch Dopplung aus dem Werk Tonke Dragts, in welchem Dopplungs-Figuren in nahezu jedem Text zu finden sind, einander gegenüberstellen. In *Das Geheimnis des Siebten Weges* wird anhand der Figur Robs die Neuverhandlung der eigenen Identität in der Pubertät mittels einer Spaltung und anhand des Protagonisten die Projektion erwünschter Eigenschaften auf ein Fantasie-alter ego dargestellt. Beide Figuren beginnen mit einem Doppelgänger und enden zumindest mit der Aussicht auf eine Vereinigung mit ihrem alter ego. Die Dopplungen an sich werden dabei von den Charakteren selbst in keinem Fall als negativ oder bedrohlich wahrgenommen, zeigen jedoch für beide Charaktere eine Verunsicherung im Selbstbewusstsein auf – die zum Schluss hin durch die innere und äußere Akzeptanz der alter egos aufgelöst wird.

In *Die Türme des Februar* hingegen ist die Dopplung zwar wiederkehrendes Motiv in der Welt um den Protagonisten herum, seine eigene Identitätskrise wird jedoch durch eine Spaltung ausgelöst, die ihn ohne Erinnerung neu beginnen und eine neue Identität aufbauen lässt. Aufgrund der Spaltung ist es dem Protagonisten jedoch ebenfalls unmöglich, seine neu gefundene

Identität ganz anzunehmen und so ist er am Ende des Romans gezwungen, sich zwischen seiner Vergangenheit und der in seiner Gegenwart neu geschaffenen Identität zu entscheiden beziehungsweise – wie der vierte Teil des Romans andeutet – zwischen ihnen hin und her zu wechseln. Die Spaltung führt so zu einer tragischen Dopplung des eigenen Ichs.

Die drei untersuchten Dopplungen in Tonke Dragts Werk schwanken damit zwischen der Darstellung einer von innen (Tim/Tom) oder auch von außen (Roberto/Mopro) wahrgenommenen Spaltung und der Konstitution eines neuen Ich und arbeiten mit dem vollen Spektrum der in der Figur des Doppelgängers/der Doppelgängerin angelegten Reflexionskraft. Wie Gerald Bär urteilt: „Die Figur des Doppelgängers ist u. a. deshalb so lang-lebig, weil sie die Konzepte des Selbst nicht nur hinterfragen oder gar zerstören, sondern weil sie genauso konstitutiv für ein neues Selbst sein kann.“ (Bär 2005, S. 443)

Die hier untersuchten Doppelgänger:innen-Geschichten Dragts fallen dabei am ehesten in die von Carl Keppler aufgestellte Kategorie der „second self-stories as bildungsroman“ (Keppler 1972, S. 195). Die Dopplungs-Figuren treten nicht als Verfolger:innen, Verführer:innen, Schrecken oder Retter:innen auf (was einige von Keplers sonstigen Kategorien sind), sondern fungieren, wie Bär sagen würde, im Falle Robs und Franz’ als Darstellung des Prozesses von Selbsterkenntnis und Selbstkritik sowie im Falle Tims/Toms als Figuration einer existenziellen Abwesenheit des nicht realisierten anderen Ich (vgl. Bär 2005, S. 449–450).

Das Motiv des:der Doppelgänger:in wird zudem auch jenseits von *Das Geheimnis des Siebten Weges* und *Die Türme des Februar* von Tonke Dragt auf vielfältige Weise in ihre Texte inkorporiert, seine Verwendung geht dabei stets über die rein negativ konnotierte Romantik-Tradition hinaus und die Denkfigur der Dopplung wird zu einem der Hauptmittel der Autorin, die Durchlässigkeit der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu thematisieren.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Dragt, Tonke: *Das Geheimnis des Siebten Weges*. Aus dem Niederländischen v. Liesel Linn. Weinheim: Beltz & Gelberg 1989.

Dragt, Tonke: *Die Türme des Februar*. Aus dem Niederländischen v. Liesel Linn. Weinheim: Beltz & Gelberg 1983.

Sekundärliteratur

Bär, Gerald: *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*. Amsterdam: Rodopi 2005.

Gimber, Arno: Die ästhetische Erfahrung des Fremden. Der Doppelgänger in der deutschen Romantik und der europäischen Literatur. In: *Estudios filológicos alemanes* 12 (2006), S. 319–331.

Keppler, Carl F.: *Literature of the Second Self*. Tucson: The University of Arizona Press 1972.

Clara Rizzato

“And now I discover new worlds in myself.”

The journey to a personal identity
in the work of Tonke Dragt

A medieval world populated by knights and evil enemies, or a futuristic time when humans reach far planets through space exploration. These are some of the fantastic settings of the stories by Tonke Dragt, a well-known Dutch writer and illustrator of children’s books. During her long career, she has charmed millions of young readers and adults. Long before Harry Potter came, who made people crazy for his magic adventure, her books have been translated into many languages, including German, English, Afrikaans, Spanish, and Korean (Kokkola, Lydia: ‘Tonke Dragt. The Netherlands. Author.’ In: *Bookbird* 50 (2012), 2, p. 39). The protagonists of Dragt’s stories are young heroes who have to fulfill delicate tasks by traveling to unknown destinations. What characterizes her novels is that these journeys to new places are at the same time metaphors for personal growth (Trites, Roberta: *Literary Conceptualizations of Growth. Metaphors and Cognition in Adolescent Literature*. Amsterdam: John Benjamins 2014). Dragt’s adventures give, in this sense, food for thought, for reflection upon identity-formation, as a result of a new conquered self-determination. Focusing on this approach, some of Dragt’s novels can be defined as *bildungsromans*, using the term *bildungsroman* as a conventional label for a literary genre focused on the personal growth of the main character, determined by cultural background, the influence of society, and personal experiences. In this chapter I will analyze how Dragt supports the main theme of personal growth from childhood into

adulthood by using precise textual elements, easily recognizable in the structure of the narration: the motifs.

Before starting to discuss the motifs in Dragt's novels¹, I will briefly explain the literary concepts *motif* and *theme*. According to the *Algemeen Letterkundig Lexicon*, the motif is "the smallest structural unit in a text, to which a particular meaning is given and that, combined with other similar units, forms the theme of a text" (the translation is mine; CR). The theme is defined as "the most important concept, the central problem of a literary work". Following these definitions, it is as if motifs are signals, or traces scattered along the path, while the theme is the final destination to which the traces are leading. Examples of themes in novels are the importance of memory, or death; while the corresponding motifs can be a diary, or winter. In the case of Dragt's novels, the main theme of personal growth is reinforced by the following three motifs: the quest, the secret and the wood. In the following paragraphs I will argue how these motifs contribute to the main theme.

The quest

The first motif I want to explore is that of the quest. In Dutch, the term is translated into "zoektocht", a composition of the stem of the verb "zoeken" (in English 'search') and a Dutch synonym of 'journey'. According to the best-known Dutch dictionary *Dikke Van Dale* 'zoeken' means: "effort done in order to..., try to find (esp. something lost), or to reach". These words describe a typical human condition: people go in search of answers, their goal is to try to understand the world around them, and their personality. Inevitably, there is no quest without movement, either physical or spiritual. That is why the analysis of the quest in Tonke Dragt's books begins with a link to the concepts of travel and crossing

1 My analysis is based on the following novels: *De Brief voor de koning* (1962), *De Geheimen van het Wilde Woud* (1965), *De Zevensprong* (1966), *Torenhoog en mijlenbreed* (1969), and *Ogen van tijgers* (1982).

borders and will end with that of transformation as a result of a quest.

First, we go in search of something. For example, Frans, the protagonist of *The Song of Seven* (2016; English translation of *De Zevensprong*, originally published in 1969), has to follow the seven paths in the wood, and climb the ladders in the Trappenhuis before being able to find the treasure of Gregorius Grisenstijn. Likewise, Tiuri has to set out on a long journey through the realms of Dagonaut and Unauwen in order to bring the letter to the king. In Dragt's novels, every journey starts with crossing a line: a border that is at the same time visible like the barrier of plexiglas dome on planet Venus in *Torenhooog en Mijlenbreed* (1969; in English *The Forests of Venus*; the book is not translated into English), and invisible, a border made of prejudice and fear. Crossing borders is a well-known motif in literature (Olea Johansen, Cathrine: *Border Theory: A New Point of Access into Literature*. Master's thesis in English Literature (2018), pp. 1–17). The young characters in Dragt's stories leave their safe places for untrodden roads. They must enter dangerous woods, or castles, and learn to face their fears and doubts. On a symbolic level, this passage to a new environment describes the individual's personal growth and their transition from childhood. From that moment on, the protagonists have to act independently and make their own decisions. In short, they have to show their agency (Christensen 2021). Taking Tiuri as an example, in his adventure like a young Lancelot, he has a mission to fulfill, and he wants to prove to his father, to his king, and most of all to himself, his bravery as a knight. However, Tiuri already behaves like an honorable knight, even though he is only a squire. "You have been found worthy of being knighted tomorrow, but you are still young and have no reputation for your valiant deeds. And yet I know I can trust you" (Dragt 2013, p. 16), says the mysterious man who gives Tiuri the letter. The boy has all the good qualities to become a knight, he just needs to become aware of them. Finally, at the end of his journey, in the palace of King Unauwen, Tiuri notices his reflection in a mirror:

Tiuri was a little surprised to see his reflection. It was a long time since he'd last seen himself. He seemed to have changed – he was thinner and his face was browner, but his eyes also looked different... more serious somehow. (Dragt 2013, p. 436)

The growth of the character comes as a natural effect of a journey during which Tiuri must overcome his fear, learn how to trust real friends and how to behave in front of enemies. Tiuri's quest is reflected through his eyes, in his personality, which shows a new consciousness. For this reason, the direction that his travel takes does not seem random at all. Tiuri's adventure begins in the realm of Dagonaut, in the east, and it continues to the west. East and west can be taken as symbols of stages in life: the east for birth, the west for growth and death. Also in the direction he takes, Tiuri sets his journey to adulthood (cf. van Gool & Dragt 1977, p. 50.)

The second concept linked to the motif of the quest is the transformation. Becoming an adult involves a change in mind and body. Leaving the safety of family life and old habits behind is a necessary initiation, a step that the protagonists of the novels have to take in order to discover new aspects of their personality, and find their place in the world. The search for a new self is a one-way travel, the transformation is irreversible. The search for other worlds can lead to a new identity and to becoming a different person. At the end of their adventures, Tiuri, Edu, and the others are different from the ones they were at the beginning: they have finally reached their goals and through their journey they have developed themselves and have gained a new maturity. To use the words of van Gool, the purpose of a journey lies in the journey itself (cf. van Gool & Dragt 1977, p. 39.) A nice example of this message can be found in the novel *De brief voor de koning*, and it is given by Tirillo, the fool of King Unauwen, who tells Tiuri and Piak the story of the man and the rainbow.

There was once a man who saw a rainbow. A beautiful rainbow. [The man] set off on his journey, and he travelled for a long time. He passed through cities and villages, through fields and deserts,

over rushing rivers and through thick forests. And, all that time, he kept looking forward to what he was going to see. He knew the place where the rainbow ended must be magnificent, beautiful... The closer he came to his goal, the more he longed to see it. But when he got there, the rainbow had vanished. [...] And the man was very sad. But then he thought of how many beautiful things he had seen on his journey, how much he had experienced and learnt. And he realized that what mattered was not the rainbow itself, but the search. And he returned home, with a happy heart. (Dragt 2013, pp. 440–441)

To experience and to learn are the key-words with which we can summarize this tale. Meeting new people and facing adversities increase the protagonist's knowledge of the world around him, and confront him with his strengths and weaknesses. Starting a quest offers Tiuri many opportunities to find his personal identity.

The secret

Secrets, mysteries, and riddles are the most important ingredients of Tonke Dragt's thrilling tales. They often form the starting point of their quests. A secret is something kept hidden, known only by few people, something forbidden that shouldn't be told. However, curiosity motivates people to solve the mysteries that surround them. The secret is the motor for a process of discovery. In this paragraph, I discuss two sides of the concept of secret as represented in Dragt's stories: secrets that the characters want to know about, and more intimate secrets that characters should keep unrevealed.

The secret letter that Tiuri has to bring to king Unauwen, the mysterious prophecy in *The Song of Seven* belong to the first category, that of secrets to be solved. At the beginning, the male protagonist is confronted with a secret that is known to some of the other characters, but not to him. In this sense these secrets trigger the plot of the novels: they are the reason why protagonists begin their quests. In *De Brief voor de Koning*, Tiuri's life gets

entwined with the secret letter: although he does not know the content, he protects it with his own life. In the end, his efforts are rewarded when King Unauwen shares the mysterious content with him. In the sequel of this novel, *The Secrets of the Wild Wood* (2016; the English translation of *Geheimen van het Wilde Woud*, published in 1965). Tiuri is determined to know the identity of the Black Knight with the Red Shield, the murderer of Knight Edwinem. No one knows his name, nor has even seen him: who is this evil man? Tiuri learns the truth the hard way: the young hero becomes a prisoner of the obscure Knight, who presents himself as Prince Viridian of Eviellan, one of the sons of King Unauwen. The prince tries to get Tiuri on his side, but fails. Tiuri becomes his enemy and ruins Viridian's plans. Prince Viridian is only one of the secrets hidden in the forest. Others are the Forgotten Town and the strange Men in Green. Tiuri enters the dark woods looking for his friend Ristridin, and at the end of the story he reveals a lot of mysteries.

In *The Song of Seven*, in another wood, Frans van der Steg gets involved in a secret conspiracy to find a hidden treasure following odd sing-songy lyrics about ladders. Frans does not understand what is going on: he has never heard about the old prophecy of Gregorius Gisenstijn, but it seems that everyone around him knows exactly what is happening. In his quest he can only rely on his own skills. The mysteries that Tiuri and Frans have to face are to some extent similar: they are a sort of test that the protagonists have to pass in order to become members of a group which knows the truth behind the secrets. It is once again an initiation, a step towards experience and maturity, looking for clues and answers to the solution of a problem. The same happens to Edu in *Torenhoog en mijlenbreed* (in English translated with *The Forests of Venus*, Nederlands Letterenfonds website), Dragt's first science-fiction novel. In this story, a secret exists to conceal something that is supposed to be dangerous: the forests of planet Venus. The secret thus becomes a barrier, clearly symbolized by the plexiglas dome under which the astronauts live, a barrier that separates the familiar from the unknown. People fear the unknown, and instead of trying to understand it,

they prefer to deny its existence. However, Edu, the protagonist in this novel, breaks the rules set by the authorities and crosses the border of the woods. Contrary to his expectations, he does not encounter any dangers. Instead, he meets alien creatures who want to pacifically communicate with men. In this sense, Edu not only finds a solution to the enigmatic atmosphere of the planet, but he finally also breaks the walls of fear and prejudice.

In the first part of this analysis, secrecy is something that pushes characters to go beyond boundaries, to start a journey to mysterious places. At the same time, characters in Dragt's stories deal with another aspect of secrecy, that is confidence. A secret can be kept to conceal something, and sometimes a secret can be shared between friends strengthening social and emotional bonds. In the novels *Torenhoog en mijlenbreed* (1969) and *Ogen van tijgers* (1982, in English *Eyes of Tigers*, Nederlands Letterenfonds website), the focus is on the most secret and intimate belongings of people: our thoughts. No one can know what we think; nonetheless, Tonke Dragt has imagined a world in which this mental fortress can be penetrated. The Afroini, the inhabitants of Venus, communicate with each other without using any spoken word, but only telepathically. Edu discovers that he possesses the same gift. At the beginning he is afraid and he does not want to be able to read his friends' minds. It is unnatural, he feels like a monster. However, according to Dragt's view, telepathy is not an extraordinary *passe-partout* to one's most personal feelings and ideas, but a means to get on the same wavelength with others. To explain this super harmony, the author uses the radio as a metaphor: being telepathic is like being a radio; the more you learn to "tune" yourself, the closer you get to your friends. This is the reason why telepathy is considered to be something positive. It is a gift that should be trained by continually opening up people's minds to the various inputs from the world around them, without retreating into personal convictions. Edu, Bart and Jock do not read thoughts with the goal to make them public, because that would be a betrayal. No, telepathy represents a mutual connection, a flow where thoughts are shared in confidence and secrecy: characters understand each

other without speaking, similarly to what often happens between lovers or siblings.

The wood

The third and last motif discussed in this chapter is the wood. In every novel of Tonke Dragt that I discussed, there is a wood: the thick and dark wood that is called the Wild Wood, the colourful rainforest of Venus, and *The Song of Sevens* forest, with its secret paths. Last but not least the destroyed wood of *Ogen van tijgers*, that has been replaced by a tangle of cement buildings and asphalt streets. In literary and cultural analysis, the motif of the wood has had countless interpretations: the wood is the perfect place for legends, mystery, fear, danger, and the unknown. At the same time the wood can be a shelter, the home of something magical: the wood thus becomes a wonderland. (Łaszkiwicz, Weronika: Into the Wild Woods: On the Significance of Trees and Forests in Fantasy Fiction. In: *Mythlore* 36 (2017), No. 1, pp. 39–58.)

In the following paragraph, I analyze the motif of the wood in comparison to the concept of the labyrinth and the unconscious. The wood resembles a labyrinth because orientation is difficult: the roads, if any, are bumpy and full of obstacles. It is very easy to get lost in a forest. This happens to knight Ristridin who gets lost in the Wild Wood where paths are overgrown by wild plants, where creepy creatures crawl all around you, where the wailing of the wind in the tangle of branches wakes you at night (Dragt, 1965, p. 54). Like inside a labyrinth, you do not know the right direction to follow; which is the right path? On a metaphoric level, we could say that the labyrinthine tangle of the wood symbolizes human life. In the woods one has to orientate and try not to take the wrong way. In the same way, life is a constant effort to follow the right direction to achieve personal goals. Moreover, just as the woods can be a place of darkness and danger, it also happens in everyday life that people have to face negativity. An example of this is the scene in *The Secrets of the Wild Wood* where Tiuri and Prince Viridian play chess together. The game of chess becomes the symbol for the fight between white and black, good

versus evil, coexisting together, since man wants to pursue the good, but circumstances often lead him to evil. Every person hides different personalities, says Prince Viridian, since no one can be completely good or bad: every human being can make a false move. In the wood, Dragt's characters face the less positive and most obscure aspects of their personalities. In this view, the darkness of the impenetrable forest can be read as an image of the unconscious, the most hidden, and at the same time instinctive part of our mind. Walking among the giant trees of Venus, Edu brings his rationality in contact with his emotions, learning that dangers are in himself, not in the wood. His fear comes from his initial mistrust towards the Afroini, but after realizing that they can do no harm, he understands that the idea he had of the wood and its inhabitants was far more dangerous than the wood itself. This is surely an important message of the text: always try to have an open mind, because a wrong idea about someone or something can cause a lot of damage.

During their personal journey to self-determination, fortunately the main characters are not alone: they have friends and mentors who guide and help them. The figure of mentor dates back to the Greek mythology, where Mentor was a close friend to Odysseus, and the tutor and teacher of Telemachus. In *The Letter for the King*, it is Menaures who functions as a mentor, as the old wise man who guides Tiuri. In all the novels I mentioned there are also secondary characters who warn the protagonist when there is danger and who give advice, helping them to give meaning to their lives. For example, Firth goes with Edu into Venus' forest, he shows him how the Afroini live, he initiates him to telepathy, but he does not impose any opinion on Edu, on the contrary, he wants Edu to form his own personality. All novels emphasize that people cannot do without friends, but that in the end they have to organize their own lives. In *Ogen van tiggers*, Edu helps Jock in becoming confident with telepathy, but it is Jock who has to accept his gift. Likewise, Tiuri has to become aware that he already possesses the virtues of a knight, even though he is not knighted yet. Frans has to believe in the old prophecy and has to surrender to his fantasy.

A journey of personal growth into adulthood

Even though Tonke Dragt's novels are full of fantastic adventures set in almost impossible worlds, the emotions and reactions of her characters are real, and they are immediately recognized by readers as emotions they have felt, too. In other words, the fictional protagonists are not infallible, but they have and show their weaknesses and doubts. In *The Letter for the King*, for example, Tiuru cries, he is afraid, feels powerless and does not have the courage to ask for help when he needs it. What is more important is the fact that Dragt's characters always ask themselves if they are doing right, and if they are doing what they want. As already explained in the previous paragraphs, during their journeys, they take the opportunity to discover a new identity: a new "me" who has overcome obstacles, faced enemies and defied dangers, always keeping their head up. In real life, teenagers don't have to escape from evil knights, and it's unlikely they can meet alien creatures, but literature does not have to be real in order to be recognizable. What remains unchanged is the message that says no matter how hard growing up is, or how many times you stumble and fall, you always get up.

What does it mean to grow up? It can be said that growth, forming a personal identity, corresponds to a more structured self-consciousness. Given that the process of knowing ourselves never stops, adults often spend time analyzing their behaviour and personality, getting a clearer image of their own limits and strengths. In Dragt's novels, a first step to self-awareness is symbolized by the decision to leave the safe and familiar environment to go towards the unknown. The symbolic meaning of crossing the borders has already been treated. However, I would like to emphasize that characters consciously cross the boundaries, even if it means going against the rules. The protagonists of Dragt's tales are to a certain extent rebels: they enter forbidden areas, and undertake trips that mainly confront them with themselves. Through this rebellious attitude, the young heroes express their independence and agency, being conscious of the consequences of their actions. For example, Tiuri knows

he will not be knighted if he leaves the chapel. Nonetheless, he decides to help the unknown man who is asking him for help. In the same way, Edu assumes upon himself the responsibility to leave the security area of the dome, and enters the forbidden space of the forest. Breaking the rules becomes thus a necessary step in the development of the personality of the characters. They start an adventure without any experience, but they dare to follow their instinct and make important choices alone, without waiting for others to decide for them. You have to decide on your own, says hermit Menaures, but how do you know if you are making the right decision? We have already seen that in Dragt's books, the characters walk through countless roads without signs that point in the right direction, so they always have to be careful not to get on the wrong path. Danger awaits around the corner, and everyone must remember that good and evil are enemies, but they can lie close to each other. Moreover, making the right decision does not always mean choosing what can be advantageous for you, but it can mean acting for the sake of others, which is why the characters understand that developing a personal identity also means helping others, not just saving their own skin. It seems that the young heroes of Dragt's tales are driven by a moral compass, which always points to honesty, justice and virtue. It may probably be an idealized vision of life, towards which many objections can be raised, given that people's wickedness is confirmed every day by countless crimes. Nonetheless, one should not forget the years spent in the prison camp in Tjldeng, when Tonke Dragt was only twelve years old: hope and imagination were her companions for most of the time. Her children's books confront readers with the sometimes harsh reality: characters always have to fight against evil. Her novels emphasize that young people have the opportunity to grow in a positive way if they respect others. Developing a personal identity is a task that every human being must try to achieve to find his or her own place in society. It is certainly a long process that involves a lot of effort together with many doubts and questions. Step by step, the characters in the books learn to get away from prejudices, and learn to recognize the complexity of the human

mind. Dragt teaches her readers to find their own way in a world that is not always safe. In 1976, awarding Tonke Dragt with the Dutch State Prize for children's literature, Minister Harry Van Doorn gave a perfect picture of the author's important role for her public:

[In your stories] [t]here is security, because the reader is taken to other times, away from the world, to places closed to others. But the atmosphere in those places is still permeated with something inexpressible, the terrifying, the mysterious. In your books you create an exciting world for young people, where adventures are experienced through children's eyes, and at the same time, the atmosphere you evoke is also seen from the point of view of the adult: full of longing and melancholy and shiver. In this way you lead the young readers, on their way to adulthood, to know their feelings. You introduce them to a sense of the truly mysterious, which is always more than it is. You are introducing the children into a harsh world that is really dangerous and incalculable. [...] I think and I hope that you contribute to the happiness of many with your work; and maybe even a little bit to a better world. (Pennens, 2001, p. 233)

The journey of growth in Dragt's novels is a journey to the discovery of a new identity. A new spiritual balance replaces the uncertainties of the past, thereby increasing the belief of the characters in themselves. Try to find out who you are, what you want, what you can – this is the novels' essential message to the readers, conveyed through the adventures of their characters. The answers to those existential problems, which change from person to person, bring everyone to a new mature consciousness, discovering new worlds in ourselves, in others. (Dragt 1969, p. 293)

REFERENCES

- Dragt, Tonke: *De brief voor de koning*. Amsterdam: Leopold 1962.
- Dragt, T.: *Geheimen van het Wilde Woud*. Amsterdam: Leopold 1965.
- Dragt, T.: *De Zevensprong*. Amsterdam: Leopold 1966.
- Dragt, T.: *Torenhoog en mijlenbreed*. Amsterdam: Leopold 1969.
- Dragt, T.: *Ogen van tijgers*. Amsterdam: Leopold 1982.
- Akveld, Joukje & Terhell, Annemarie: ABC Dragt: *De werelden van Tonke Dragt*. Amsterdam: Leopold 2013.
- Bekkering, Harry & Heimeriks, Nettie: *De hele Biblebontse berg: De geschiedenis van het kinderboek in Nederland & Vlaanderen van de middeleeuwen tot heden*. Amsterdam: Querido 1989, pp. 295–458.
- Gool, Jef van & Dragt, Tonke: *De wereld van Tonke Dragt*. In: *Refleks* 4. Den Haag: Van In 1977.
- Pennen, Wilma van der: *Schrijfster van andere werelden. Tonke Dragt en de kritiek*. In: *Literatuur zonder leeftijd* 15 (2001), 55, pp. 221–233.
- Ros, Bea: *Experimenteren met tijd en ruimte. De sf-boeken van Tonke Dragt*. In: *Literatuur zonder leeftijd* 15 (2001), 55, pp. 176–184.

Online resources

- Algemeen Letterkundig Lexicon – Dbnl. At: http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/ [last consulted on May 2020]
- Akveld, Joukje: *Tonke Dragt: ‘Wat je kunt verzinnen, is waar’*. In: *Vrij Nederland*, 2015. At: <https://www.vn.nl/tonke-dragt-wat-je-kunt-verzinnen-is-waar/> [last consulted on May 2020].
- Nederlands Letterenfonds. At: <https://www.letterenfonds.nl/en/author/237/tonke-dragt> [last consulted on March 2023].
- Rizzato, Clara: *“En nu ontdek ik nieuwe werelden in mezelf”*. *De reis naar volwassenheid in het werk van Tonke Dragt*. 2018. At: http://tesi.cab.unipd.it/59557/1/Clara_Rizzato_2018.pdf [last consulted November 2022].

IV ANALYSE AUSGEWÄHLTER ROMANE

Nathanael Busch

„Het kan zijn ..., maar ik geloof het niet.“

Zur Aktualität mittelalterlicher

Wissensvermittlung in Tonke Dragts

De brief voor de koning

Eine Gruppe junger, adliger Männer hält Nachtwache in einer Kapelle. Gemeinsam verbringen sie die Nacht in Stille und Andacht und sie dürfen unter keinen Umständen die Kapelle verlassen. Was wie eine einfache Aufgabe erscheint, soll Stärke und Demut unter Beweis stellen, denn mit dieser letzten Prüfung endet ihre Ausbildung; als Lohn für die durchwachte Nacht werden sie am nächsten Morgen zu Rittern geschlagen.

Mit dieser Szene beginnt Tonke Dragts *De brief voor de koning* (2020).¹ Bei der Nachtwache handelt es sich um ein bekanntes Erzählmotiv, das etwa aus Geschichten um Teufelsversuchungen bekannt ist (vgl. z. B. Schulz-Grobert 1992).² Die Wache ist auf eine Störung hin angelegt, die es zu bewältigen gilt, indem der Geprüfte sich nicht von ihr aus der Ruhe bringen lässt. Hier aber, in Dragts Roman, wird sich für einen der Adepten die Aufgabe nicht als die eigentliche Prüfung herausstellen. Als es an der Tür klopft und ein Mann den Protagonisten Tiuri um Hilfe bittet, wird dadurch eine Geschichte ausgelöst, die man als Heldenreise oder Individualroman, als Enfance oder Coming of Age beschreiben kann, so ungefähr meinen die Begriffe in diesem Zusammenhang dasselbe: Der junge Knappe wird ausziehen,

1 Verwendete Ausgabe: Dragt, Tonke: *De brief voor de koning*. 59. Aufl. Amsterdam 2020 (EA 's-Gravenhage 1962).

2 Vgl. z. B. Schulz-Grobert, Jürgen: Art. ‚Der Ritter in der Kapelle‘. In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. Hg. v. Kurt Ruh u. a. Bd. 8, 2. Aufl. Berlin/New York 1992, Sp. 101f.

sich in Abenteuern beweisen und als gefeierter und also erwachsener Ritter zurückkehren.

Tiuri erhält vom Schwarzen Ritter mit dem Weißen Schild den Auftrag, einen Brief von höchster Wichtigkeit, „een zaak van leven of dood“ (Dragt 2020, S. 16), an einen fernen König zu überbringen. Mithin stellt sich dieser Auftrag als eigentliche Ritterprüfung heraus, die jene der Nachtwache bei Weitem übersteigt. Tiuri wird in eine politische Intrige ungeahnten Ausmaßes hineingezogen, wohnt einem heimtückischen Mord bei, wird von verschiedenen Gruppen gejagt, reist durch unsichere Wälder, überquert einen Gebirgspass, gewinnt dort einen treuen Freund, ertrinkt beinahe bei dem Versuch, einen Fluss zu überwinden, und er wird Zeuge einer städtischen Revolte. Zuletzt kann er den Brief übergeben, reist zurück – und wird dank seiner Taten als Ritter anerkannt. Der Protagonist, mit dem man mitfiebert, hat am Ende alle geschlagen, sich selbst auch noch am tapfersten. Er hat ein gutes Beispiel abgegeben, mit dem sich das Jugendbuch von seiner pädagogischen Seite zeigt, denn Tiuri muss nicht nur stark und demütig sein, er muss vor allem Verantwortung übernehmen.

Gerade vom Ende her zeigt sich eine rührende, nicht aber aufdringliche Moral, an der nun auch nicht weiter gerührt werden soll. Sie zu bedenken, ist immer gut, aber besondere Aktualität zeigt sich bei Dragt aus dieser Perspektive nicht, eher schon überzeitliche moralische Gültigkeit.

Aus mediävistischer Perspektive ist die Moral zweitrangig. Es drängt sich vielmehr die Frage auf, warum diese Geschichte in hohem Maße pseudomittelalterlich ausgekleidet worden ist. *De brief voor de koning* ist kein historischer Roman, gleich wie ein Fantasyroman nicht eigentlich im Mittelalter angesiedelt ist. Die geopolitischen Machenschaften beziehen sich eben nicht auf historische Reiche wie England und Frankreich, sondern auf die fiktiven Königreiche Dagonaut, Unauwen und Eviellan, in denen Gott eine bemerkenswert untergeordnete Position innehat. Dennoch und analog zum Fantasyroman werden zahlreiche Elemente aus Technologie, Bildlichkeit und Gesellschaftsordnung aufgerufen, die fest in einem populären Mittelalterbild verankert

sind (vgl. Velten 2018). Es sind jene Versatzstücke, die allenthalben für mittelalterlich gehalten werden, auch wenn sie weder repräsentativ sind und zuweilen überhaupt nicht in diese Zeit gehören: Ritter, Pferd, Schwert, Mönch, Burg (und man möchte im Kopf ergänzen: Pest, Hexenverbrennung, Kartoffelsuppe).

Warum das alles? Tonke Dragt hätte durchaus die Möglichkeit gehabt, den Roman und seine Figuren in das Amsterdam des Jahres 1962, also in ihre Gegenwart, zu setzen, ohne an der skizzierten Kernbotschaft etwas zu ändern. Das eigentliche Problem stellt sich also nicht dort, was der Roman zu sagen hat, sondern dort, wo er spielt. Was hat dieses Pseudomittelalter zu bieten, was Dragts Gegenwart (oder jede andere Zeit) nicht zu bieten hat?

Womöglich wird man dieser Frage entgegenhalten, sie sei unnötig und die Antwort evident. Allzu geschwind würde man dann in romantischer Nachfolge auf das Ritter-Jugendbuch des 19. Jahrhunderts verweisen wie auch auf die Affinität von männlichen Jugendlichen zu Ritterspielen. Der Text verdanke sich demnach einem vermeintlichen Faszinationspotential mittelalterlicher Abenteuer geschichten, dem ich als männlicher, europäischer Mediävist offenbar auch unterlegen bin. Überdies kann man annehmen, das Mittelalter sei nun einmal mehr als jede andere Epoche Gefäß für narrative Imaginationen. Es wurde oft genug nachgewiesen, wie das Mittelalter für jedwede Art von Ideen, positiven wie negativen, erhalten muss (vgl. z. B. Groebner 2008).³

Die Zeit wäre demnach eine reine Äußerlichkeit des Romans, eine bunte Staffage, die aus Gründen der Zielgruppenorientierung, des puren Marketings also, gewählt wurde. Das wäre so abwegig nicht, wie es nun polemisch formuliert wurde, denn es finden sich reichlich Werke, bei denen die Absatzzahlen der ausschlaggebende Grund für das Sujet sind, wie beispielsweise Ken Follett seine Romane mit Hinblick auf ein weibliches Publikum konstruiert (vgl. Knust 2012).⁴

3 Vgl. aus der Masse der Literatur zu dem Thema z. B. Groebner, Valentin: *Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen*. München 2008.

4 Knust, Christine: Historische Realität und Fiktion in Ken Folletts Romanen. *Die Säulen der Erde und Die Tore der Welt*. In: *Rezeptionskulturen. Fünfhundert Jahre*

Eine derart einfache Antwort auf die Frage nach dem Mediävalen wird dem Text nicht gerecht. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass die Zeit keineswegs äußerlich bleibt, sondern einen basalen Aspekt des Romans ausmacht. Vorab sei darauf hingewiesen, dass in diesem Fall ‚Historizität‘ irrelevant ist, wenn vom ‚Mittelalter‘ die Rede ist. Es spielt keine Rolle, ob es sich um populäre Imaginationen des Mittelalters handelt oder ob Details des Romans sich mit dem Diskurs der Geschichtswissenschaft decken. *De brief voor de koning* spielt in einer fiktiven Welt, gerade dadurch wird die allzu starke oder gar ablenkende Wahrnehmung realer Parteien verhindert. Ein Roman über das historische England ist eben doch nicht dasselbe wie ein Roman über Dagonaut.

Meine These: Dragt ruft in *De brief voor de koning* fortwährend etwas auf, das man mit ‚vormoderner Wissensvermittlung‘ oder ‚vormodernen Kommunikationsformen‘ umschreiben kann. Bemerkenswert oft ist davon die Rede, was eine Figur von der Welt weiß und wie dieses Wissen zu bewerten ist. Das Wissen beruht allermeist auf Hörensagen oder auf Erfahrung. Der Roman führt dadurch vor Augen, wie eine (vormoderne) Wissensvermittlung funktioniert, die nicht der heute üblichen (digital-)medialen entspricht. Das eigentliche Problem, das der Roman damit aufruft, übersteigt die oben skizzierte Verantwortungsethik weit. Er fragt nach dem Status von Wissen oder, im Grundsätzlichen gesagt, er stellt die Kant'sche Frage nach Erkenntnis: Was kann ich wissen?

Im Folgenden wird zunächst anhand der Eingangsszene gezeigt, wie der Roman das Thema aufruft, und danach an einigen Beispielen die konsequente und fortlaufende Behandlung im Verlauf der Handlung dargelegt. Kehren wir also noch einmal in die Kapelle zurück. Tiuri kennt zwar seine Aufgabe, aber er kennt auch die Schwierigkeiten daran:

literarischer Mittelalterrezeption zwischen Kanon und Populärkultur. Hg. v. Mathias Herweg, Stefan Keppler-Tasaki (Trends in Medieval Philology 27). Berlin/Boston: DeGruyter 2012, S. 308–327.

Hij herinnerde zich iets wat ridder Fartumar, wiens schildknaap hij was geweest, hem eens had verteld. Toen die de nacht voor zijn ridderslag waakte in de kapel, werd er plotseling hard op de deur gebonsd. Hij was daar toen met drie vrienden, maar geen van allen hadden ze opengedaan. Gelukkig maar, want later bleek dat het een dienaar van de koning was geweest, die hen op de proef wilde stellen. (Dragt 2020, S. 13)

Die angehenden Ritter in ihrer Nachtwache zu stören, ist offenbar eine gängige Praxis, und zwar nicht als Schabernack unter Freunden, sondern als vom König veranlasste Prüfung. Doch die Durchführung dieser Störung ist nicht allgemein bekannt, kein Volksbrauch zum Beispiel, sondern muss von einem Experten erklärt werden. Niemand Geringeres als Tiuris Ausbilder Fartumar tradiert das Wissen – und zwar in Form einer selbst erlebten Geschichte. Das Wissen stammt aus der persönlichen Erfahrung des ritualisierten Meister-Schüler-Rates. Es wird durch die Autorität des Erzählenden beglaubigt. Daher kann Tiuri auf die Wahrhaftigkeit des Gesagten vertrauen.

Die Textstelle ist unscheinbar, d.h. der Text betreibt kaum Aufwand für sie und sie nimmt nur geringen Raum ein. Es gibt keine Selbstthematization, die Stelle fügt sich kohärent in den Kontext. Dennoch ist sie nicht irrelevant. Sie steht exemplarisch für das Problem. Sie zeigt, wie eine Informationsvermittlung funktionieren kann, die für die Vormoderne prägend war. Tiuri kann das, was er über diese Nacht wissen muss, nicht in Zeitung, Gesetz oder Blog nachlesen. Dieses Beispiel ist aber nur eines von vielen. Tiuri wird im Laufe des Romans immerzu mit neuen Informationen konfrontiert, mit denen er umgehen, die er bewerten muss. Fortwährend muss er entscheiden, ob er einer Nachricht oder einer neuen Bekanntschaft trauen darf. Aber auch muss er damit umgehen, dass er eine Botschaft überbringt, die er zunächst nicht lesen, dann nicht verstehen kann. Er muss herausfinden, wie die Menschen hinter dem Gebirge leben. Bereits in der Nachtwache muss er selbstständig, denn auf seine Freunde kann er sich nicht verlassen, eine Entscheidung darüber treffen, ob die Störung durch den Boten eine Finte ist. Tiuri muss

in einem Augenblick darüber entscheiden, ob der Fremde da draußen wirklich seine Hilfe benötigt. Das verschiebt die eigentliche Prüfung zu einem moralischen Dilemma, welches Tiuri schon mit der ersten Rede löst, mit der er das Schweigegebot bricht und seine Zukunft als Ritter aufs Spiel setzt: „Hoe kan ik u helpen?“ (Dragt 2020, S. 16) – Für seinen Weg ist diese Frage deshalb von entscheidender Bedeutung, weil sie jenen Aspekt, der den Ritter in populärer Vorstellung auszeichnet, unterstreicht: Er ist selbstlos für andere da.

Es sei auf zwei Aspekte im nun folgenden Dialog zwischen Tiuri und dem geheimnisvollen Störer hingewiesen: 1. Der Fremde, der sich als Schildknappe des Schwarzen Ritters mit dem Weißen Schild herausstellen wird, muss seinerseits in Erfahrung bringen, was er von seinem Gegenüber zu halten hat: „Hoe heet u?“ ‚Tiuri,‘ antwoordde de jongeling. ‚Ach Tiuri, jou zal ik kunnen vertrouwen.“ (Dragt 2020, S. 16) Durch den Namen wird Tiuri erkennbar, denn er trägt denselben Namen wie sein Vater, der als berühmter Ritter allseits bekannt ist. „Hij is een van de ridders die door de minstrelen worden bezongen“ (Dragt 2020, S. 133), wird später Lavinia sagen. Auf Tiuri wird man sich verlassen können, denn er ist der Sohn des Tiuri.

2. Der Schildknappe braucht für den wichtigen Auftrag gerade so einen Knappen wie Tiuri. Vollwertige Ritter kann er nicht fragen, weil diese viel zu auffällig sind: „Zei ik je niet dat er overal vijanden zijn? In heel de stad liggen spionnen op de loer, hopend de brief te kunnen roven.“ (Dragt 2020, S. 17)

Der Schildknappe schafft ein Klima des Misstrauens. Fortan weiß der Protagonist – und mit ihm der:die Leser:in – nicht mehr, wem er vertrauen darf. Überall lauern Feinde oder Spione, d. h. man sieht es den Menschen nicht an, ob sie das sind, was sie zu sein vorgeben. Tiuri ist nirgendwo sicher, muss in Bewegung bleiben. Dieser Anfang sorgt dafür, dass er sich zunächst auf sich allein gestellt sieht. Im Laufe der Handlung wird er kontinuierlich zu beurteilen haben, ob jemand Freund oder Feind ist. Der:die Leser:in wird mit einer paranoiden Grundhaltung auf den Weg geschickt.

Tiuris Prüfung besteht folglich nicht nur darin, Verantwortung zu übernehmen, wie ich eingangs skizzierte, sondern auch und gerade darin, Zeichen angemessen zu deuten. Ob man einer Information oder einer Person vertrauen darf, wird prominent im Text verhandelt. Bei der Exponierung dieses Aspekts kann es sich nicht um Zufall oder Beiwerk oder eine Äußerlichkeit handeln, sondern sie bildet das Rückgrat der Geschichte.

Man mag diese starke Betonung der Wissensverhandlungen im Kontext des Entstehungsjahres 1962 sehen, dem Jahr der Kubakrise. Im Zuge des aussichtslosen Kalten Krieges haben sich neue Informationstechnologien durchgesetzt, die noch 50 Jahre zuvor undenkbar gewesen wären. In jedem Haushalt steht ein Radio, der Fernseher erlebt gerade seinen Siegeszug. Die große weite Welt steht nicht nur auf den Ländernamen der Briefmarken, sondern kann über KW sogar in die eigene Wohnung geholt werden. Durch regelmäßige Transatlantikflüge gelangt man binnen Kurzem in alle Teile der Welt. Es beginnt eine neue Zeit des Wissensreichtums, eine intellektuelle Zeit auch, die rund um 1968 ihren Höhepunkt haben wird.

Davon ist in *De brief voor de koning* nichts zu bemerken. Die Königreiche von Unauwen und Dagonaut verfügen über keinerlei moderne Kommunikationstechnologie. Tiuri muss eigene Erfahrungen machen wie einstmal sein Lehrer Fartumar oder wie jeder andere auch. Er wird mit neuen Informationen konfrontiert und muss lernen, mit ihnen umzugehen. Der Roman führt vor, wie er sich dabei eben nicht auf jene Hilfsmittel verlassen kann, die dem:der Leser:in in der modernen Welt zur Verfügung stehen. Drei Beispiele:

1. Kultur der Mündlichkeit. Wer kennt nicht Ritter Ristridin, die ganze Welt singt Lieder über ihn und über seine Taten. Es ist auffällig, wie oft im Roman Lieder über Ritter betont werden. Dragt greift gleich auf mehrere Elemente mittelalterlicher Kultur zurück. Sie führt vor, wie Genese und Vortrag von Heldenliedern funktionieren könnten. Die Taten des vorbildlichen Ritters werden noch zu Lebzeiten in Verse gegossen, die, etwa im Stil der singfreudigen Hobbits, gelegentlich sogar in den Roman eingeflochten werden. Diese Art der Kommunikation ist uns heute

fremd, wir haben sie durch andere Formen ersetzt. Sie adelt die Taten und fügt sie in ein kommunikatives Gedächtnis ein. Was über einen gesungen wird, hat man zwar nicht in der Hand, aber es garantiert eine gewisse Stabilität des Weitergegebenen. Die Form des Liedes gibt der Welterfahrung eine Ausdrucksform.

Wie hat man sich das vorzustellen?

Edwinem reed met noordenwind
van zijn landgoed Forèstèrre,
aan zijn arm het witte schild,
zo reed hij, hij kwam van verre.
Zijn hart was nog in Forèstèrre,
bij het bos, aan de zee,
maar hij reed met noordenwind
en verliet zijn eigen steê.

Edwinem reed met noordenwind
naar de bergen in het zuiden,
en als hij langs een toren kwam,
begon daarvan de klok te luiden:
„Hier komt de Heer van Forèstèrre,
bij het bos, aan de zee,
rijdt met regen van het westen,
met de wind van 't noorden mee.“

„Gegroet, Edwinem, ridder hoog!
In u ligt ons goed vertrouwen.
Uw roem straalt als de regenboog.
Gij zijt gezonden door Unauwen.
Gij reed weg van Forèstèrre,
bij het bos, aan de zee,
Op Nachtwind, met de noordenwind,
om te hoeden hier de vreê.“ (Dragt 2020, S. 134f.)

Der Ritter wird auf wenige äußerliche Eigenschaften verkürzt: Er reitet auf seinem Pferd Nordwind, an seinem Arm der weiße Schild – und: er ist vertrauenswürdig und wird vom König aus-

geschickt. Das Lied bietet also keineswegs ein Abbild wirklicher Verhältnisse, sondern ist eine Redaktion der verschiedenen Erfahrungen, die mit Edwinem gemacht wurden.

Was *De brief voor de koning* hier vorführt, sind Formen des Wissenstransfers in einer mündlich geprägten Gesellschaft. Wann in der Weltgeschichte der Einschnitt zur primären Orientierung an Schrift gesetzt werden muss, ist nicht leicht zu bestimmen. Mit der Erfindung Gutenbergs wurde es möglich, Texte einheitlich zu vervielfältigen. Das Bürgertum der Frühen Neuzeit verband neue Frömmigkeit mit dem Hunger nach Geschriebenem. Die Sprachgesellschaften des Barock hielten den poetischen Ausdruck im Deutschen für denkbar. Schließlich: Seit der französischen Revolution wird nach und nach die allgemeine Schulpflicht eingeführt.

Die mittelalterliche Kultur dagegen war weitgehend mündlich geprägt. Nur ein minimaler Prozentsatz der Bevölkerung konnte lesen und schreiben (vgl. z. B. Tischler 1994).⁵ Die populäre Mittelaltervorstellung tut sich schwer damit. Fantasyromane sind gelegentlich mit riesigen Bibliotheken ausgestattet, sie thematisieren jedenfalls den Alphabetisierungsgrad nicht. Zu selbstverständlich ist für uns heute die Fähigkeit verankert im Miteinander. Auf der anderen Seite ist jene Vorstellung, der Klerus habe dem sog. ‚Volk‘ die Schrift vorenthalten wollen, eine typische Facette eines negativen Mittelalterbildes. (Es sei nicht verschwiegen, dass auch *De brief voor de koning* von einer höheren Schriftlichkeitsrate ausgeht. So findet Tiuri auf seiner Reise an einer Stelle eine Inschrift an einer Wand, die vorbeiziehende Pilger zur Besinnung mahnt. Solche Stellen erinnern daran, dass es Dragt mitnichten um eine historisch korrekte Darstellung zu tun ist, wenn gerade anderes in der Geschichte wichtiger wird.)

Tatsächlich war es im Mittelalter bis in die höchsten Adelskreise unüblich, sich mit Schrift zu beschäftigen, denn dafür gab es die entsprechenden Funktionsträger. Was aus moder-

5 Zur Schriftlichkeit im Mittelalter vgl. z. B. Tischler, Matthias M.: Das Mittelalter in Europa: Lateinische Schriftkultur. In: *Schrift und Schriftlichkeit*. Berlin/ New York 1994, S. 536–554.

ner Sicht als Ungerechtigkeit erscheinen mag, zeigt sich in der Logik der Zeit als arbeitsteilige Lebensorganisation. Eine mündlich organisierte Gesellschaft hat andere Bedürfnisse, Praktiken und Expert:innen als die unsere heute. Dragt führt just diese Verschiebung vor. Sie zeigt, dass mündliche und schriftliche Kommunikation eigenen Spielregeln folgt (vgl. Schaefer 1994).⁶ Mündliches ist flüchtig, wenn es nicht rituell – z. B. in Form von Liedern – wiederholt wird. Die rituelle Wiederholung ermöglicht es, einen Ruf aufzubauen und Wissen zu transportieren. Tiuri ist Sohn des Tiuri (wer kennt ihn nicht?), man kennt ihn schon, bevor man ihn kennenlernt, und er gilt schon in seiner Rolle als Sohn als vertrauenswürdig.

2. Briefkommunikation. Nun steht aber im Zentrum des Romans, im Titel gar, ein schriftliches Dokument, ein Brief, mithin eine Kommunikationsform, die gerade abhandenkommt, die jedenfalls einen gewissen Übergang markiert. Immerhin sorgt auch heute noch ein ganzes Netz an Briefträger:innen dafür, dass ein Schreiben bis zum nächsten Tag ungelesen und meist ohne Gefahr den:die Empfänger:in erreicht. 1962 haben sich Telegraf und Telefon durchgesetzt, ein weltweites Postnetz, organisiert über Kriege hinweg, bringt Briefe an den Bestimmungsort. In *De brief voor de koning* hingegen wird gezeigt, dass solche Kommunikation keineswegs selbstverständlich ist. Plakativ gesagt: Die Frage, warum der Schwarze Ritter mit dem Weißen Schild das Schreiben nicht einfach in einen Briefkasten wirft, stellt sich aus der Logik der Erzählung nicht. Slupors Brieftaube darf nicht in die falschen Hände geraten. Wenn der König einen Brief bekommt, muss er wissen, ob er dem Inhalt vertrauen kann. Der Brief ist versiegelt, ein Bote überbringt ihn, er entspricht der gewohnten Form. Die Botschaft, so heißt es, entscheidet über Leben und Tod; die äußerliche Zuverlässigkeit wiegt daher umso schwerer.

Hier zeigt sich neuerlich, wie geschickt die Zeit gewählt ist, gerade weil historisches Wissen, also das Wissen etwa über

6 Einführend: Schaefer, Ursula: Zum Problem der Mündlichkeit. In: *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*. Hrsg. von Joachim Heinzle. Frankfurt/M. 1994, S. 357–375.

Botenkommunikation des Hochmittelalters, nicht vonnöten ist. Es würde sogar stören, denn tatsächlich hatte der Überbringer eines Briefes eine weitergehende Funktion: Zunächst muss er den Brief laut verlesen, denn der König war nicht in der Lage ihn selber zu lesen. Dann wurde das Schreiben vom Boten erläutert und mit ihm diskutiert (vgl. Wenzel 1997, S. 86–105; Wenzel 1995, S. 252ff.).⁷ Tiuris Brief dagegen entzieht sich zweifach: Zunächst ist er versiegelt. Als der angehende Ritter die Siegel in Gefahr doch bricht, damit das Schriftstück niemandem in die Hände fällt, muss er erkennen, dass es in einer ihm unbekannt Sprache verfasst ist, einer älteren Sprache, die praktisch als Geheimsprache fungiert. Auch mündlich vorgetragen, bleibt der Brief für den Boten verschlossen. Obwohl er unverständlich bleibt, muss das Kauderwelsch des Briefes wortwörtlich auswendig gelernt werden oder die Nachricht ist verloren. Auch wenn Tiuri mitten in die Intrige des Königssohns hineingezogen wird, so bleibt die Botschaft für ihn letztlich irrelevant; sie ist für die Handlung nicht von Bedeutung. Seine Aufgabe ist abgeschlossen, als er den Brief übergeben hat. Das Buch könnte hier enden. Es folgt danach nicht die Teilnahme an der Auseinandersetzung mit dem Sohn (das ist der Fortsetzung *Geheimen van het Wilde Woud* überlassen), sondern er muss seine Angelegenheiten in Ordnung bringen, d. h. alle Stationen auf höherer Ebene erneut besuchen, um gegebene Versprechen einzulösen.

Für Tiuris Geschichte ist die Briefkommunikation also nicht entscheidend. Es ist entscheidend, dass ein wichtiger Gegenstand überbracht werden muss, mit dem eine geheime Mitteilung übermittelt wird.⁸

7 Vgl. Wenzel, Horst: „Boten und Briefe. Zum Verhältnis körperlicher und nichtkörperlicher Nachrichtenträger.“ In: *Gespräche – Boten – Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter*. Hg. v. Horst Wenzel. Berlin 1997 (Philologische Studien und Quellen 143), S. 86–105. Ergänzend Wenzel, Horst: *Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*. München 1995, S. 252ff.

8 Es sei nicht verschwiegen, dass auch der *De brief voor de koning* von einer höheren Schriftlichkeitsrate ausgeht. So findet Tiuri auf seiner Reise an einer Stelle eine Inschrift an einer Wand, die vorbeiziehende Pilger zur

3. Wappen und Farben. Zu den Eigenarten des Romans gehört ein Spiel mit Farbbezeichnungen und Wappen. Tiuri wird in eine Intrige hineingezogen, deren tatsächliches Ausmaß sich erst nach und nach erschließt. Für eine Abenteuergeschichte überraschend, werden ganze Kapitel mit politischer Geschichte gefüllt. Man könnte meinen, in dieser unübersichtlichen Figurenfülle à la Dostojewski könnte die Systematisierung durch Farben und Wappen hilfreich sein. Die mittelalterliche Heraldik wäre dafür durchaus ein Vorbild. Wappen und Helmschmuck unterschieden die Ritter, die in ihrer Rüstung ununterscheidbar wurden. Durch sie waren sie in Kampf und Turnier schon aus der Distanz erkennbar.

Das Spiel mit den Wappen, Farben und Namen dient in *De brief voor de koning* zwar der Vereinfachung und Orientierung, funktioniert aber irgendwann nicht mehr, weil es zu kompliziert wird. Stattdessen stiftet es Verwirrung. Der Schwarze Ritter mit dem Weißen Schild. Der Schwarze Ritter mit dem Roten Schild. Die Grauen Ritter. Die Roten Reiter. Die Verwendung dieser Umschreibungen ist sogar sprachlich aufwendiger als die Verwendung der Eigennamen: Statt dass bald einmal der Name „Edwinem“ fällt, wird das halbe Buch über stets vom „Zwarde Ridder met het Witte Schild“ gesprochen, also sechs Wörter statt eines Namens. Man könnte wenigstens hoffen, dass die Farben zur Differenzierung helfen. Das Gegenteil ist der Fall: Die Farben helfen dem:der Leser:in nicht, sie dienen der Verrätselung. Sie führen zunächst einen Decknamen ein, der erst später entschlüsselt wird. Lange nach der ersten Nennung wird z. B. erklärt, dass mit der weißen Farbe die Zugehörigkeit zu einem der Könige markiert wird. Die Decknamen bringen aber in ihrer Farbenpracht eine Verwirrung hervor, die durchaus ihren Reiz hat. Zwar hat man Schwierigkeiten, den Überblick zu behalten, doch lernt dabei zugleich, dass hinter den Farben ein kompliziertes System für Kenner steht. Tiuri steht vor der Aufgabe, sich mit anderen

Besinnung mahnt. Solche Stellen erinnern daran, dass es Dragt mitnichten um eine historisch korrekte Darstellung zu tun ist, wenn gerade anderes in der Geschichte wichtiger wird.

Menschen zurechtzufinden, obwohl er sie nicht kennengelernt hat und auch nicht weiß, wie sie aussehen. Nebenbei sorgt dieser Effekt natürlich noch für weitere Spannung.

Diese drei Beispiele zeigen, wie sehr vormoderne Wissensvermittlung vom Text thematisiert wird. Allenthalben begegnen einem entsprechende Ausdrücke des Abwägens oder Einschätzens:

„Het doet er niet toe wat ik gelóóf... ik wil het wéten.“ (Dragt 2020, S. 121) / „Ik geloof hem“ (Dragt 2020, S. 119) / „Daar geloof ik niets van!“ (Dragt 2020, S. 36) / „Het kan zijn [...], maar ik geloof het niet.“ (Dragt 2020, S. 345) / „U moet mij geloven“ (Dragt 2020, S. 273) / „Er gingen geruchten“ (Dragt 2020, S. 131) / „Hij weet veel, en hij kan boeken lezen.“ (Dragt 2020, S. 354)

Doch wie geht Tiuri damit um? Nach welchen Kriterien entscheidet er sich, wenn er etwas bewerten muss?

1. Oft handelt es sich um Empfehlungen, die ihn – und mit ihm die Geschichte – vorantreiben. Zunächst muss er zum Einsiedler Menaures vordringen. Dort lernt er Piak kennen, der ihn bis zum König begleiten und sich mit ihm anfreunden wird. Auf ihrem Weg kommen sie zu Piaks Tante, die ihrerseits auf der Weiterreise ihren früheren Chef als gute Reisegesellschaft empfiehlt.

2. Am wichtigsten ist es Tiuri, seinen Auftrag geheim zu halten. Er kann Freund und Feind schon daran erkennen, welche Mittel sein Gegenüber einsetzt, um dieses Geheimnis zu erfahren. Der Unterschied zeigt sich an zwei Figuren aus Unauwens Königreich. Der korrupte Bürgermeister von Dangria will zu viel wissen. Er bedrängt sie mit seinen Fragen und nimmt sie schließlich gefangen:

„Heb je haast?“ vroeg de burgemeester, heel dicht bij hem komend. „Ik wil gaarne wat nieuws horen uit het oosten.“ Tiuri voelde zich plotseling wat ongerust worden. „O, wij zijn jongens uit de de bergen,“ zei hij luchtig. „Nieuws hebben wij niet te vertellen.“ (Dragt 2020, S. 252)

Ebenfalls gefangen nimmt sie der Zollwächter am Regenbogenfluss. Doch die Gefangennahme verläuft von vornherein anders als in Dangria. Die beiden Jungen haben die Gebote des Zollwächters gebrochen und sitzen zurecht im Gefängnis. Tiuri wird dennoch eine Audienz gewährt, in der sich der Zollwächter kaum für Tiuris Geheimnis interessiert, wohl aber für den Ring, der ihn als einen der höchsten Repräsentanten des Königs auszeichnet. Ein Gegenstand, den Tiuri nicht besitzen dürfte. Der Zollwächter zeigt sich in dieser Weise genauso sympathisch wie die junge Lavinia zuvor: Sie dringen nicht auf Tiuri ein, wenn er etwas nicht erzählen will. Denn Tiuri weiß, dass er es selbst vertrauenswürdigen Menschen nicht erzählen darf: „Maar mijn geheim is niet van mij alleen“ (Dragt 2020, S. 135).

3. Am wichtigsten für die Reaktion aber ist Tiuris Intuition. Oft genug stellt sich ein Gefühl ein oder es wird geradezu ausgesprochen, dass Tiuri seine eigene Reaktion nicht einzuordnen weiß: „Hij dacht erover tevoorschijn te komen en hen aan te spreken, maar iets (hij zou niet hebben kunnen zeggen wat) weerhield hem daarvan.“ (Dragt 2020, S. 70) Diese Intuition gibt freilich dem:der Leser:in ein unklares Vorbild, aber immerhin zeigt sie, dass es Situationen gibt, in denen man seinem Gefühl vertrauen sollte.

Ich fasse zusammen. *De brief voor de koning* zeigt vormoderne Wissensvermittlung, die primär mündlich strukturiert ist. Schriftlichkeit wird teilweise als etwas Exklusives dargestellt, das eigenen Regeln folgt. Fortwährend ist eine andere oder höhere Entscheidungskompetenz gefordert, um eine Situation zu bewerten. Oftmals verlässt sich Tiuri auf seine Intuition oder auf ein informelles Netzwerk, das ihm vorab Informationen über das, was ihm begegnen wird, zur Verfügung stellt.

Nun fragt sich zuletzt, was an diesem Problem interessant sein soll. Dieser Tagungsband fragt schließlich auch und gerade nach der Aktualität von Tonke Dragts Werk. Wie steht es mit diesem Roman? Was hat *De brief voor de koning* über 60 Jahre nach der Veröffentlichung noch zu sagen unter der verhandelten Perspektive? Der Text spricht von einem medialen Träger. Er zeigt Wis-

senstransfer unter gänzlich anderen Bedingungen als den heutigen, in einer „Welt insularer Existenzen“ (Susteck 2012, S. 470).⁹ Gerade darin, dass er mit abweichenden Kommunikationsverhalten umgeht, gewinnt er große Aktualität, weil er helfen kann, den gegenwärtigen Umgang mit Medien zu verstehen. Zwar stellt sich dieses Problem heute anders, als es in den 1960er Jahren der Fall war, man möchte aber fast meinen, es ist noch einmal brisanter geworden. Was durch Digitalisierung und Vernetzung angestoßen wurde, ist längst nicht gesellschaftlich verfestigt. Selbst die Digital Natives haben Mühe, mit der Technologie umzugehen; die Folgen für die Gesellschaft im Zeichen des dominierenden Sicherheitsdispositivs zeigen sich nach und nach. Die Erzählung kann helfen, mit dieser Änderung umzugehen, indem sie vor Augen führt, wie man sich unter anderen medialen Bedingungen verhält. Man überfordert den Roman sicherlich, wenn man von ihm konkrete Antworten für heute erwartet. Er wird weder eine Handlungsanweisung geben können, wie mit Fake News umzugehen ist, noch ist die in ihm vorgeführte Kommunikationssituation vergleichbar mit der Entstehung moderner Verschwörungsmymen. Aber er zeigt, dass Wissen nicht ohne Bewertung auskommt und daraus nicht beliebige Ansichten hervorgehen dürfen. *De brief voor de koning* macht handlungsfähig, vielleicht sogar mündig, denn er macht sichtbar, was im Alltag verborgen bleibt, weil es mittlerweile allzu selbstverständlich erscheint.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Dragt, Tonke: *De brief voor de koning*. 59. Aufl. Amsterdam: Leopold 2020.

9 Susteck, Sebastian: Roman und Zivilisation. Die Struktur der mittelalterlichen Welt in Tonke Dragts Jugendroman ›Der Brief für den König‹. In: Ingrid Bennewitz u. Andrea Schindler (Hg.): *Mittelalter im Kinder- und Jugendbuch*. Bamberg 2012, S. 457–478, hier S. 470.

Sekundärliteratur

- Groeber, Valentin: *Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen*. München: C.H. Beck 2008.
- Knust, Christine: Historische Realität und Fiktion in Ken Folletts Romanen. *Die Säulen der Erde* und *Die Tore der Welt*. In: Mathias Herweg u. Stefan Keppler-Tasaki (Hgg.): *Rezeptionskulturen. Fünfhundert Jahre literarischer Mittelalterrezeption zwischen Kanon und Populärkultur*. Berlin/Boston: DeGruyter 2012, S. 308–327.
- Schaefer, Ursula: Zum Problem der Mündlichkeit. In: Joachim Heinzle (Hrsg.): *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*. Frankfurt/M.: Insel-Verlag 1994, S. 357–375.
- Schulz-Grobert, Jürgen: Art. Der Ritter in der Kapelle. In: Kurt Ruh u. a. (Hrsg.): *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. Bd. 8, 2. Aufl. Berlin/ New York 1992, Sp. 101f.
- Susteck, Sebastian: Roman und Zivilisation. Die Struktur der mittelalterlichen Welt in Tonke Dragts Jugendroman ‚Der Brief für den König‘. In: Ingrid Bennewitz u. Andrea Schindler (Hgg.): *Mittelalter im Kinder- und Jugendbuch*. Bamberg: Univ. of Bamberg Press 2012, S. 457–478.
- Tischler, Matthias M.: Das Mittelalter in Europa. Lateinische Schriftkultur. In: *Schrift und Schriftlichkeit*. Berlin/New York: DeGruyter 1994, S. 536–554.
- Velten, Hans Rudolf: Das populäre Mittelalter im Fantasyroman – Erkundungen eines zeitgenössischen Phänomens. Einführung in den Band. In: Nathanael Busch u. Hans Rudolf Velten (Hgg.): *Die Literatur des Mittelalters im Fantasyroman*. Heidelberg: Winter Verlag, S. 9–20.
- Wenzel, Horst: *Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*. München: C.H. Beck 1995.
- Wenzel, Horst: Boten und Briefe. Zum Verhältnis körperlicher und nicht-körperlicher Nachrichtenträger. In: Horst Wenzel (Hrsg.): *Gespräche – Boten – Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter*. Berlin: Schmidt 1997, S. 86–105.

Stijn van der Putte

A world without a past has no future.

About *Ogen van tijgers* by Tonke Dragt

‘To live somewhere in a place nobody knows. An impossible wish, if you would want that. There is not a human being on earth whose residence is not registered...’ (96; my translation throughout). At the beginning of the novel *Ogen van Tijgers* (Eyes of Tigers, 1982), Jock, a thirty-year-old painter, looks at the city of the future from the balcony of his apartment in a high-rise building: ‘a layer of concrete and superplexiglass, with holes spared out, millions of cells in which human beings lived’ (12). Jock wants to escape but outside his own city ‘it is much the same’ and ‘the outer space is a Nothing.’

In *Ogen van tijgers*, the author Tonke Dragt imagines a future world that has shaken off the past, has abolished war, controls nature, and even regulates the weather. People live in cities designed to create a sense of harmony, even if sometimes a dissonant is needed to achieve that. In this utopian future world, the protagonist Jock Martijn experiences an acute sense of alienation, which is apparent in many aspects of his life – in the absence of a natural environment, in the lack of chance and risk, in the impossibility to hide. Technology is omnipresent and has created a safe and comfortable way of life, but at the same time every aspect of people’s lives is monitored and screened. The ‘General Welfare Services’, which are made up of social scientists and psychologists, take care of everyone’s well-being, but there is a lack of social coherence and mutual engagement.

Jock’s melancholy and his art reveal what is lacking in his life: the repressed past – of nature, of history, of childhood, of myths and of stories. This is an underlying theme in all of Tonke Dragt’s

work, for which she found a space in the niche of children's books. She grew up in a country that no longer exists (the Dutch East Indies) and creates in her work places you want to come back to time and again. These are spaces where you can hide, like the chapel in her most famous book *Letter for the King* (1963) and most of all the Januarian Embassy in her last, incomplete book where the imagination itself has found a safe haven. Her oeuvre includes past and future and has many different settings: from the light fairy tale world of the *The Goldsmith and the Master Thief* (1961), which was her debut as a novelist, to the oppressive future of *Ogen van tijgers*, which is set in New Babylon, the imaginary city created by the Dutch artist Constant Nieuwenhuys (1920–2005).

Ogen van tijgers is an unusual children's book as the main character is a complex and grumpy adult who suffers from an early midlife crisis. As a painter and as an art teacher, he may actually bear a closer resemblance to Tonke Dragt than any other character in her work. New Babylon itself is very much an adult world and in that sense the ultimate dystopia for a writer of children's books. The children who figure in it, live in broken families and feel no connection to their parents, or are put in care homes. Their wishes and needs are not recognised. The imagination has all but disappeared in this future world and no one reads books or poems anymore.

The human origin in nature, of which human beings always remain part, is almost erased. Only old footage and small, exclusive parks can still recall this. From the perspective of this future world, Tonke remembers the world she grew up in as a child:

Look at these reconstructions and one-dimensional footage of the lost forests on Terra... This is what used to be called the Indonesian archipelago, the 'green belt' around the equator. Tropical rain forest. Djawa, Sumatra... The forest was a biological miracle. (165)

In its pervasive sense of loss of a natural environment, *Ogen van tijgers* speaks to the growing concern with the world's future which is so prominent today. Indeed, this future world without

forests seems to be the ultimate outcome of the present unstoppable process of urbanisation and deforestation. The tiger, who needs a forest to live in, becomes a symbol for this loss.



Although *Ogen van tijgers*, which was published in 1982, is situated in an undefined future, there are many elements which are characteristic of present-day society, like a strong need for security, a banal materialism, and communication via social media that does not create social cohesion but causes an ever stronger individualism. The novel reveals the alienation and displacement in an even more advanced postmodern society. How can individual people still find a place they can call home in such a world?

Utopia or dystopia?

Ogen van tijgers is set in the metropolis of New Babylon, a city in the future inspired by and named after the conceptual artwork created in the sixties by the Dutch avantgarde painter Constant Nieuwenhuys. He created an image of the future, the 'outline for a culture', as a means of bringing about a social revolution. He imagined a society in which people are no longer forced to be useful, but are free to develop themselves in a creative way, so that their vital impulses are not impeded:

But popular art is the expression of life itself, which is fuelled exclusively by a natural and therefore general urge for vital expression. An art that does not solve the problems a preconceived idea of beauty poses, but recognises expressiveness as its only

criterion and creates spontaneously what the intuition suggests.
(Constant, "Manifest", n. p., my translation)

Technology should release mankind from labour, and the environment must be organised in such a way that 'playing' becomes a way of life.

Is the future society in Tonke Dragt's book the realisation of Constant's utopia? In many respects it seems to be the exact opposite of what he imagined and hoped for. In Tonke Dragt's future world, technicians and social scientists cooperate closely, and architecture and art are used as a means of control. Political power is diffuse, but scientists and psychologists are in the lead. This elite has created a completely urbanised, truly global society and put an end to war and poverty. Even the forces of nature have been curbed. However, these revolutionary innovations have not resulted in a society in which 'usefulness' and 'recreation' have been replaced by 'creation' and 'playfulness'. (Duyvis, 171)

As the high priests of modernity, the psychologists in *Ogen van tijgers* wear green robes and decorations indicating their status. Institutions like the General Welfare Services and the Robot Technical Service have a similar grip on daily life as the church used to have. The headstrong Jock is assisted by a friendly and sensible robot called Xan, whose seriousness unwittingly provides a running comical comment on the emotions and weaknesses of his master. As a reader you get the feeling that Jock, like most other adult civilians, is accompanied by a kind of chaperone to protect him from foolish actions. Mankind may have become master of the world, but human beings are no longer able to function without a counterpart which embodies human qualities that are diametrically opposed to Constant's free, expressive and playful human beings.

This contradiction between concept and reality is a comment on Constant's utopian ideas. His society without limits is not a place where people will feel at home. Also, it becomes clear that only few have the talent to develop as artists, whereas most people have to conform to an environment that has been aestheticized for them. In other words, this world is not characterised by creativity

and authenticity, as Constant imagined, but by conformism and banality. The artist has once again become the isolated figure s/he used to be in the bourgeois society Constant rebelled against.

It seems that the reversal of Constant's ideals is caused by aspects of human life that he neglected in his theories, like the human need for safety and for belonging, but also his desire for power and control. Constant writes: 'The fluctuation and consequent disorientation make it as easy for individuals to establish contact as to break it off, which creates an optimal range of social relations.' (*Een schets*, 58) But this boundlessness and lack of social cohesion cause fear and anxiety. In the future world of *Ogen van tijgers*, practices of security-building have realised the peace and safety Constant hoped for, but these undermine the freedom Constant sought, and do not satisfy the basic human need for belonging. Can you feel at home in a world in which the drive for control precludes risk and coincidence, and is creativity at all possible in such a place? What is ignored in Constant's thought turns out to be a fundamental aspect of human existence in *Ogen van tijgers*. The loss of history and of nature causes anxiety, disorientation and a nostalgic longing for an unknown past.

The eyes of a tiger

Art has an important role in *Ogen van tijgers* and is a crucial means of escape from the totalitarian reality of New Babylon. Jock is certainly not a visionary or a prophet in the romantic tradition, but he does create new perspectives in his work. As an artist Jock initially suffers from an impasse. His abstract painting is a form of resistance against the society in which he has to function. In this hermetic art form, he tries to create a space for 'something that nobody knows' in a world where everything is defined and controlled. To his personal robot he voices his self-defeating ambition: 'I want to paint something nobody knows. I want to paint what I do not know myself. So, I don't know what to paint' (24). However, it soon becomes apparent that he is limiting himself in the static and introvert form of his abstract art. The

images and visions that haunt him are full of movement and his memories of his time on the planet Venus cry out for expression.

Jock selects a black canvas and chooses dark hues that are only marginally lighter than the background. As an alchemist he starts working on this 'hermetic black' and to his own surprise something emerges from this nothing. When later he looks at the 'tangle of dark, deep green, grey green, blue green, grey and night-blue lines', he realises to his dismay that it is not abstract: "It is something to go astray in, to lose one's track, to get lost; it is... it is a *Forest* at night, a forest on Earth... *But there are no forests on Earth anymore*" (36). Suddenly he adds a very different element with his lightest hues: "Two LIGHTS emerged from the confused darkness." After a visit to his half-sister Anna, he completes the painting: "With joy and amazement, he stared at what he had made. Two dark pupils embedded in gold... two EYES looked at him." (56) He gives the painting the resonant title 'The eyes of a tiger.'

Eventually the painting ends up in a prominent space in a well-known art gallery:

This time a single painting had been placed on the back wall: golden eyes glowed in a dark wilderness. Invisible lamps gave the impression that the painting itself emitted light, beautiful, mysterious. (150)

Jock is surprised by the strong visual impression of his painting ('it seems so much more than it is'). The eyes of the tiger emerge from the darkness as if the sovereign gaze of this wild animal gives a new perspective on mankind, as if they mirror the strangeness of human beings themselves.

The high-ranking psychologist A. Akke is frightened by the effect of the painting, and especially of its title. Akke wonders whether Jock fully realizes what the title suggests:

You really do not know of the old stories about the real tiger whose name must never be mentioned? About the ancient enmity between tigers and human beings? About Taming the

Untameable? (...) Painters and poets and unlettered people who were inspired by tigers, were often killed by tigers. (153)

We are far removed from the cool and rational world of the General Welfare Services. The language is full of magical insinuations, recalling the powerful lines of William Blake's poem "The Tyger": "Tyger! Tyger! burning bright / In the forests of the night, / What immortal hand or eye / Could frame thy fearful symmetry?" (*Complete Writings*, 214). As Jock has conjured up an extinct living consciousness from the darkness of his canvas, the dark God in Blake's poem has shaped a powerful and terrifying creature.

It becomes clear that the picture makes something visible that should remain hidden. It is not just the symbol of the forces of nature that have been destroyed, but also of those who incorporated that power. Looking is strongly connected to power, control and aggression, and here it is suggested that the government itself, with its psychologists and technicians, journalists and spies, has become the incarnation of the feared tiger.

Through observation and monitoring, everything has become externalised and made into an outside, whereas real art relates to the inside, to intimacy, to 'das Heimliche'. It is this dimension of being human that is almost completely lost in the new Babylonian, postmodern utopia. In his painting, Jock holds up a mirror to the seemingly rational and peaceful society. He reveals its hidden violence, and presents this image outside the media that are controlled by the authorities. Although at Akke's urgent request he hides the painting, an irreversible process has been set off, in which the carefully constructed reality of this totalitarian society is coming apart and a space opens up for a refuge, a place nobody knows, a place where you can feel at home.

A twofold loss: art and nature

The transformation of the totalitarian world within the book takes place on different levels and these relate to the different

story lines in the book. As we have seen, the main protagonist is Jock Martijn. His art, and especially his painting “The eyes of a tiger”, retrieves something essential of a lost natural world. But we also have the 16-year-old Bart, who adopts a wild tomcat and commits an act of vandalism with his friends, astronaut Edu, who wants to make public the important discoveries he made on Venus, and the mysterious Anna, who loves her half-brother Jock and represents an intuitive world without words. How do these different story lines relate and together restore a sense of belonging in this world full of displacement?

The turning point in the book is the opening of an exhibition of artworks about the other planets by Edu and by Jock, and this is followed by the wild act of vandalism by Bart and his friends. Both actions upset the carefully orchestrated reality of New Babylon. Jock and Edu’s speech at the opening of the exhibition suggests that vital information is kept secret by the authorities. This is the fact that intelligent life has been discovered on another planet and, more fundamentally, that there is another, non-human reality. Edu has become the representative of the unknown in an almost completely humanized world. Something that is not controlled and has not been conceived or created by mankind becomes manifest again, and with that a lost sense of transcendence is restored.

Bart’s wild action to redecorate the architecture in the area around Jock’s house by spraying buildings with paint, is another, less subtle but still quite effective way of destroying the artificially created world that encloses the new Babylonians. Though there is a creative side to this, it is first and foremost a political act. This becomes immediately apparent when the security forces move in. From the perspective of the authorities, this vandalism is violence, or even terrorism, but it actually creates space for political participation. As Hannah Arendt concisely formulated: “Violence does not promote causes, (...) but it can serve to dramatize grievances” (*On Violence*, 79). In this case the violence is directed towards urban planning and social engineering.

Both Bart’s paint spree and Edu’s public announcement are made possible by communication outside the media, which

are controlled and monitored by the authorities. Jock's art, Bart's vandalism and Edu's telepathic gift subvert the means of communication allowed by a technological elite that wants to reduce human freedom to rational and functional behaviour. This dark intention is personified by the diabolical robot scientist Torvil who tries to eliminate Jock. While Edu connects people through his mind, this man seeks control over human beings by separating them as individuals but observing them centrally. He dreams of a totalitarian society where all individuals are accompanied by robots that are controlled by a central consciousness. In this way a new kind of human being will be created that is cut off from his origins in the natural world. The attempt on Jock's life is his personal revenge for making the truth known that will prevent his dream of omnipotence from ever being realised.

When Jock lies wounded in the basement of the Creative Centre where he used to work, his pupils lovingly take care of him and a new movement is set in. Jock spontaneously opens his heart and mind for his half-sister Anna so that his love for her is finally revealed. Thus, the public and personal revelations trigger fear and violence but also create love and a sense of connection. In the public world a space opens up for a new political reality and in his private life Jock forms a household with Anna where he no longer needs to hide his painting.

When Jock is standing on his balcony for the last time, he notices a change of season:

It is a clear day (the second of a new month), in spite of the fact that it was now really autumn. *Mankind can regulate the weather, but not the succession of the seasons, which is determined by the position of the Earth in relation to the sun...* (446)

For the first time in the book, the word 'month' is mentioned, which is carefully avoided in the newspeak of the new Babylonian society, where dates are consistently defined by numbers of days in the week. Does that word remind people too much of cosmic movements mankind cannot control? At this point in the book,

the idea of a calendar and of a place in time is reintroduced. Instead of Constant's 'liberation of the rhythm of day and night' (*Een schets*, 51), this is actually reinstated in *Ogen van tijgers* with the sunrise after Jock's terrible night in the basement.

Although the novel ends in a personal way, it opens up a broad, almost mystical perspective, and invites us readers to reflect on its themes. This is symbolised in Jock's painting that can be shown openly in his new house. Art deserves a place even in this postmodern new Babylonian society, like the poems that form a *Leitmotiv* in the story, and as *Ogen van tijgers* itself, as Tonke Dragt imagines:

Will this book too become antiquated, faded or yellow, but still made of real paper, something special that is kept in a cupboard with earplugs and CD's, and all the other things that will be invented? I have not the faintest idea, as I cannot tell the future. (*De robot van de rommelmarkt*, 74)

With this moving book, Tonke Dragt made abundantly clear that a world that has been cut off from the past and from nature does not have a future.

All page numbers refer to the 2012 edition of *Ogen van tijgers*.

Translations from all Dutch sources by Stijn van der Putte.

REFERENCES

- Arendt, Hannah: *On Violence*. New York/San Diego: Harcourt Brace and Co. 1969/1970.
- Blake, William: "The Tyger" from *Songs of Innocence and Experience*. In: Blake: *Complete Writings*. Ed. by Geoffrey Keynes. Oxford: Oxford University Press 1985.
- Constant: "Manifest". In: *Reflex* (1948) nr 1, 1–7, without page number.
- Constant: *New Babylon: een schets voor een cultuur*. Published in the catalogue of the exhibition *New Babylon*, Gemeentemuseum Den Haag 1974. It is

the Dutch summary of a manuscript in German, in collaboration with Caspari: "New Babylon: Skizze zu einer Kultur", 1964.

Dragt, Tonke: *Ogen van tijgers*. Amsterdam: Leopold 2012 (revised), originally: 1982.

Dragt, Tonke: *De robot van de rommelmarkt & Route Z*. Amsterdam: Leopold 2001.

Duyvis, Paul Donker: *New Babylon: speelmodel voor een nieuwe maatschappij*. In: *Actie, werkelijkheid en fictie in de kunst van de jaren '60 in Nederland*. W.A.L. Beeren e.a. (ed.). Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen 1979, pp. 167–175.

Elisabeth Wesseling

Dome Against Forest:
Plot, Setting and the Nature-Culture Opposition
in *Torenhoog en mijlenbreed*

In Between Worlds

Like so many other Dutch authors of her generation, Tonke Dragt spent the formative part of her life in the Dutch East Indies, from 1930 to 1946 to be precise. This included a three-year internment in a Japanese concentration camp. In 1946, the family repatriated to the Netherlands, and then returned to the Indies for a brief spell during Bersiap¹, to repatriate definitively in 1948 (cf. Pennen 1996, Lock 2008). This means that Dragt's youth was disrupted by four relocations from one world to another one, i. e. from Batavia to the Japanese concentration camp in 1942, from the camp to the Netherlands in 1946, back again to the Indies for a brief interlude because the family could not feel at home in the Netherlands anymore, only to discover that they were not welcome in the Indies either and finally, back to the Netherlands for the last time in 1948. These drastic displacements may go to explain Dragt's literary fascination with encounters, collisions and convergences between radically different worlds, as well as her ongoing creative

1 'Bersiap' means: be prepared! This was the battle cry of the Indonesian independence movement, which had proclaimed the independence of the Indonesian Republic immediately upon the end of World War II, but the Dutch government refused to acknowledge this new state, which resulted in armed conflict up to 1948, when the Dutch finally let go of its much-priced colony under great international pressure. After 1945, white people had overstayed their welcome in Indonesia, meaning that the second spell of the Dragt family in the Indies was anything but pleasant.

efforts to capture the overwhelming abundance and fertility of Java's forests and mountains in drawings and literary imagery. Critics generally agree that Dragt's tropical childhood must have shaped her outlook on the social and natural environment (cf. Akveld/Terhell 2013). Nevertheless, her work has never been interpreted from postcolonial or ecocritical perspectives so far, even though some of her novels seem to beg for such approaches, most notably her science fiction novel *Torenhooq en mijlenbreed* (Dragt 1969).

Dragt has indicated several times in interviews that the poem 'Travel' by Robert Louis Stevenson appealed to her because its image of "forests, hot as fire, wide as England, tall as a spire" always reminded her of the lush forests of Java (cf. Henselmans 2001). Clearly, this image – enriched with Dragt's own childhood memories – has inspired her depiction of the planet Venus in *Torenhooq en mijlenbreed* [TM]. One may reasonably assume that its story about the peaceful and transformative encounter between humans and Afroini, the indigenous inhabitants of Venus (Afroi in native vocabulary), explores the possibility of a decolonial contact zone between alien nations, as a possible alternative to the countless violent and oppressive colonial entanglements that history has familiarized us with. This imaginative vision, situated in a world to come, ties in with Dragt's preoccupation with the conservation of the natural environment. This concern is expressed in TM through the stark contrast between the luxurious wilderness of Venus and the planets colonized by humans, the earth and the moon, whose surfaces have become fully covered by all-encompassing urban sprawl that has smothered all organic life forms in the brave new world in which the novel is set. The moon has become synonymous with Lunastad, the metropole of the moon, while TM as well as its sequel, *Ogen van tijgers*, drive the message home that the human habitat on planet earth has become exclusively manmade, with the incidental tree here or there providing a whiff of nostalgic memory of the greenness that once was. Both science fiction novels are imaginative experiments that explore what type of society would emerge after the anthropogenic depletion of nature, and conversely, how

it would differ from a non-anthropocentric society of sentient beings that are fully in tune with their natural environment. Hence, TM speaks to the issues addressed by eco-criticism and the environmental humanities more broadly, as well as to postcolonial quests for perspectives beyond the ethnocentrism and white supremacy of colonial discourse.

Approach

Combining ecocritical and postcolonial approaches to explore the fictional universe of TM requires some explanation, as these methodological frameworks have developed along separate tracks, at least initially. As they emerged in the last two decades of the 20th century, ecocriticism and postcolonialism were concerned with different social issues and wedded to different aesthetics. The first exposed the attitudes and values that have been conducive to the impending destruction of the natural environment, while the second traced the lingering legacies of colonialism in the postcolonial present. To the extent that these approaches dealt with literature, ecocriticism tended to focus on works in rural settings, while postcolonial studies focused on literary works in predominantly urban settings (cf. O'Brien 2001, p. 140), with metropolises figures as the loci of superdiversity *par excellence*. But during the last 20 years or so it has become increasingly clear that both branches of cultural studies have a shared investment in a thorough deconstruction of the hierarchical opposition between nature and culture, with humankind associating itself exclusively with the second term: only human beings are thought to have 'culture' and regard themselves as superior as such, while all other living species are relegated to the 'lower' end of the opposition. Within this hierarchical dichotomy, the concept of the human has proved to be a perennially contested category, prone to continual attenuation. Colonized people were never fully admitted to the category of 'the human' (just like any other discriminated social group for that matter), with 'humanity' frequently being narrowed down to white, Western, male, upper (middle) class citizens, as the only living species in full possession of agency,

and hence, of history and culture. Conversely, colonized nations were generally thought to have no culture and no history to speak of, because they were considered as animal species. Supposedly, they 'just' lead a vegetative existence in a perennial now. Thus, dichotomous conceptualizations of nature lie at the root of the subjection of non-Western nations (cf. Hoving 2017, pp. 71–93). Meanwhile, ecocriticism taking its lead from ecofeminism has developed the parallel insight that in order to overcome the ongoing instrumentalization of nature, it is imperative to move beyond the concept of nature as the 'other' of humankind, which may be freely exploited as a mere resource as such. This entails also granting agency to non-human or more-than-human actors such as plants, animals, and man-made artefacts and their various ensembles in diverse biotopes, steering free from the exclusive association of agency with humans (cf. Plumwood 1993, Haraway 2016, Gaard 2017). This has also inspired a reconsideration of children, childhood, and children's literature (cf. Taylor 2013, Jacques 2015). In sum, both ecocriticism and postcolonialism advocate new conceptualizations and imaginations of nature, they converge in posthumanism one could say. It makes sense to search for such reconceptualizations in imaginative works of literature and art, as they typically defamiliarize the familiar, thereby paving the way for new figurations and conceptualizations of what we tend to take for granted. Taking my lead from the convergence between these critical approaches in a radical deconstruction of the nature-culture opposition, this chapter will address the question of whether Dragt's *Torenhoog en mijlenbreed*, as a work of the imagination, may inspire new views on the nature-culture continuum. To spoil the plot immediately, my answer will be: yes it does, but only up to a point.

Nostalgic exoticism

To elaborate, I would first like to discuss the poem that plays such an important role in the novel, namely Stevenson's 'Travel', published in 1885 in an anthology of poems called *A Child's Garden of Verses*. The poem features a boy protagonist who

dreams about all the faraway, exotic places he would love to visit once grown up, clearly assuming that the whole world will eventually become available to him. Strikingly, there is little to no reference to the human beings inhabiting the regions that have caught the young boy's fancy. There is the occasional Western settler, isolated Crusoes all of them, and there are paraphernalia of a non-Western religion, a mosque and a minaret, but no muslims; there is a brief mention of "negro hunters", but the scene quickly switches to the objects of the hunt, dangerous animals, most notably the "man-devouring tiger". The poem works towards an unexpected volta. The people inhabiting the remote travel destinations finally appear on the scene towards the end of the poem, when the lyrical subject pictures himself eventually reaching the object of his desire when a man. By that time, however, the inhabitants of some ancient Egyptian cities have already become history. They are as dead as dead can be. The protagonist only reaches a necropolis by the time he is old enough to venture forth into the unknown, where he has to settle for the neatly categorized archeological remains of the "old Egyptian boys" (Stevenson 1885, p. 13), instead of the adventurous, colorful and intense scenes that he was dreaming about when young.

Past, present and future interpellate each other in complex ways in this deceptively simple poem. It pictures the fanciful conjectures about adult freedoms and privileges of a boy, but in actual practice, this poem is written from the retrospective perspective of an adult man trying to recreate a youthful frame of mind, the poet Stevenson. This retrospective mode chimes in with TM's depiction of Venus, which takes its cue from Tonke Dragt's childhood memories of Java, which are projected on to a future utopia. Even though *'Travel'* seems to have young readers as its intended audience, it is nevertheless a rather sophisticated, self-reflexive poem which offers both a display and a critique of New Imperialism, that is, the last period of European colonial expansion around the turn from the 19th to the 20th century, driven by the perennial thirst for economic gain, in combination with a humanitarian, civilizing ethos and the affect of exoticism. *'Travel'*

is steeped in exoticism, defined by Chris Bongie as a typical cultural by-product of late 19th century industrialization, urbanization and overall modernization (cf. Bongie 1991, Chapter 1). As life in Europe's high-tech societies became more and more standardized, rationalized, disenchanting, safe, and predictable, nostalgic mourning over the loss of intensity of experience as afforded by adventure, mystery, and the opportunity to prove one's mettle through direct confrontations with the forces of nature, became a wide-spread sentiment. Exoticism was coupled to the suggestion that one might perhaps still find such intensity of experience elsewhere, in exotic locales not yet touched by Western civilization. There were precious few of such places left on planet earth, with European empires maximizing their size in a last round of territorial expansion. Exoticist desires and projections fed into the persistent imperial tendency to imagine the non-Western world as essentially uninhabited, as *terra nullius*, which is there for the taking. This tendency is truly rampant in imperial travel literature. Indigenous inhabitants either do not enter into the picture at all, or, if they do, only as effusions of the outlandish wilderness. Marlow's perception of the nameless and speechless natives during his journey up the Congo River in Joseph Conrad's *Heart of Darkness* as outgrowths of the dense forest on the river banks, is quite representative of this imperial stance:

Black shapes crouched, lay, sat between the trees leaning against the trunks, clinging to the earth, half coming out, half effaced within the dim light, in all the attitudes of pain, abandonment, and despair. [...] They were dying slowly – it was very clear. They were not enemies, they were not criminals, they were nothing earthly now – nothing but black shadows of disease and starvation, lying confusedly in the greenish gloom. (Conrad 1902, p. 10)

Reading this passage, one would almost forget that these black shapes, these almost imperceptible shades of a greenish gloom, are in fact the indigenous inhabitants of the Congo. In another

passage, Marlowe marvels at the fact that the presence of the natives on the river bank appears to be intermittent. One time you see them, one time you don't, as if they are breathed in and out by the immense organism of the jungle, a passage that, once again, pictures native people as fusing completely with the vegetation, downplaying their humanity. It seems impossible for imperial travel discourse in *'Travel'* and elsewhere, to imagine meaningful interactions between Western travelers and the indigenous inhabitants of faraway lands. They are pictured as either absent, barely human, or dead.

The problem with the exotic imperial imagination, however, is that it is a self-defeating imaginary. As it drives explorations of the last remaining blank spots on the world map, these inevitably cease to be the primeval wilderness that the exotic imagination hankers after. As they are mapped, subdued and 'civilized', they become infected with the malaise of modernity as well. Bongie characterizes exoticism as an essentially 'posthumous' desire: it desires that which it kills in the process of seeking satisfaction of this desire. This is precisely what is rendered by the anticlimactic ending of *'Travel'*, with the boy protagonist, now grown into a man, making do with faint echoes and puny remnants of a once colorful and lively place filled with the promise of adventure. One could say that the imperial traveler does to the wilderness around him what he does to the wilderness inside of him, namely prune, canalize, tame and kill it and in this way, Western man's desire for the wild and the unknown can never really reach its target.

Of Mind and Matter

In creative dialogue with Stevenson, *Torenhoog and mijlenbreed* gestures towards the possibility of a different attitude towards and interaction with the as yet unmapped and untamed wilderness, beyond the familiar imperial narrative of desire, exploration, conquest, and death. Here, the wilderness is figured as the lush and fickle Venus forests, fertile and abundant, teeming with growth, shrouded in mists, and offering itself as one great oxymoron to the human beholder: flaming hot yet wet, forever changing

hue, alluring, but full of threat. And of course, the explorers from planet earth all assume that these forests are uninhabited and inimical to human life. Therefore, they have ensconced themselves in a high-tech dome, which is completely insulated from the outside world. The novel is set in a future society in which the surveillance and control of its citizens is enhanced by the achievements of scientific and technological progress. The technotopia of TM may be characterized as a benign dictatorship. Big Brother is watching you all the time with the help of a vast army of robots, but mainly with a view to monitoring your mental and physical health. This world is completely free from war and want, but at the price of one's privacy and individual freedom. The Dienst Algemeen Welzijn (National Service for General Well-Being) which has programmed these robots is there to control both the physical movements and the thoughts of its citizens. As one of the characters puts it in TM, they do anything to get at your thoughts. Even though there is very little room in this place for spontaneous, intuitive or irrational impulses, it is still a recognizably human society, with people striking up friendships, falling in love, incurring anxieties and hostilities, and so on. In the same vein, the action radius of the Venus explorers is minutely monitored and controlled, as they are taught that the forest is dangerous, while the records on those human beings who ventured forth into the woods are a carefully sealed state secret. Clearly, Venus stands out as the only planet within reach of humans that still has wild biotopes.

The story of TM begins to take off when the main character Edu Jansen disobeys orders in spite of omnipresent surveillance and control, because he is irresistibly drawn towards the Venus forest. Very much in the manner of the boy protagonist in Stevenson's poem, he has been dreaming about the forests that have disappeared from the face of the earth since he was a child and once on Venus, he decides to check them out for himself. Edu is full of a nostalgic, mournful, exoticist desire as well. Soon enough, he discovers that the forest is not life-threatening at all, but actually a balm for body and soul. His expeditions become truly transformative when he meets up with the indigenous

inhabitants of Venus. This is where the novel departs from conventional colonial stories of exploration, conquest and death. First of all, this is a story about exploration in which representatives of high-tech Western societies cannot rely on their superior technology to subdue the unknown. The Venus forest has a nasty way of corroding every man-made artefact within a matter of only a few hours, covering them with a yellow mould, which, again, is strongly reminiscent of the Indies during the wet season, in which nothing is safe from mould. It does not just make short shrift with Edu's spacesuit, leaving him naked in the forest, but it even swallows robots and spaceships whole. In the confrontation between the inhabitants of Venus and earth, technology is defeated by sentience rather than the other way around, even though the Afroini share the typical feature of all colonized nations in their uncanny versatility in blending in with their natural environment, sporting an animal-like quality as such. The Afroini living in the forest are green, those living in the waters are fish-like, etc. Nonetheless, we are given to understand that their cognitive capacities are more advanced than those of humans, since they do perfectly what human beings only do imperfectly, in spite of the latter's vast array of technological devices and science-based interviewing techniques, namely read each other's thoughts. They read each other's minds fully and directly, without the intervention of language or technological gadgets. Here TM articulates the remarkable suggestion that optimal attunement to the natural world goes hand in hand with outstanding cognitive skills, which in fact inverts the Western assumption that the mind is developed over and against (organic) matter. The Afroini awaken mind-reading skills in Edu too, which they did not impart to him as they make sure to point out, but had lain dormant in Edu all along. Upon closer encounter, Edu discovers that the initiative to venture forth into the woods had actually not come from himself, but from the Afroini, although he could not have been susceptible to their calls if it were not for his deeply ingrained desire for and appreciation of the lost woods, which turns out to be Edu's saving grace so to speak. The novel ends with the tentative suggestion that gradually some

form of rapprochement might develop between a wider selection of human beings and the inhabitants of Afroï.

It is very tempting to read Dragt's novel as a parable or allegory. The small and slender Afroïni, who blend in so perfectly with their natural habitat, disposing over superior powers of perception and communication, are strongly reminiscent of the indigenous inhabitants of Java, who lived in an animated world, conversed with spirits and manipulated natural forces to gain the upper hand over the Dutch colonizers, who were oblivious to the realities that were omnipresent for the people they try to govern. If we go by the portrait painted by Louis Couperus in his novel *The Hidden Force* (*De stille kracht*, 1900²), the Hollanders had eyes but did not see, and they had ears but did not hear. Consequently, they were defeated by the silent force, the force that does not need the intervention of language and ratiocination and moves way beyond Western rationality. Likewise, the Afroïni are a silent force one could say, capable of communicating beyond language and of awakening such skills in human beings too. Surely, that is a different story from Stevenson's young traveler who grows up and travels to the end of the world, only to meet up with the dead, and also a different story from the relations between Dutch colonials and Indies natives as told by Couperus, which ended with disillusionment and degradation.

Tech against Trees

However, in spite of Dragt's sustained effort to tell a different story, there are also elements in TM that work against the radical deconstruction of the nature-culture opposition advocated by posthumanism. First of all, one may want to ponder the fact that the novel accords such a central place to mind reading. Why would reading thoughts be such a highly priced good here, rather

2 The English translation of the Dutch title is flawed. Literally translated, it is called *The Silent Force*, which expresses the idea that the occult forces which the Javanese mobilize against the Hollanders operates beyond language and ratiocination. It is incomprehensible and unspeakable, but highly effective nonetheless.

than, say, the skill to read the physical location or movements of other creatures, or to interpret weather conditions, or to decipher the constellation of the stars? The biography *Follow the Rabbit-Proof Fence* (1996) by Australian author Doris Pilkington recounts how three Aboriginal girls escape from their forced consignment to a state-run boarding school and survive their three month-track back home by practicing their advanced skills in reading the sky, the land, and the flora and fauna, which keeps them from going hungry even one single day. Such skills do not seem worth mentioning in TM, yet it is precisely this type of exchange between humans and more-than-humans that indigenous nations are known to excel in. This valorization of telepathy is suggestive of the mind-body dualism that is so very deeply ingrained in Western thinking, unless one would want to argue that TM attributes the superior cognitive abilities of the Afroini to their finely attuned embodiment, their full embeddedness in the organic world. It is an alluring thought, but the novel does not flesh it out for us. One would have to infer it from sparse tell-tale details such as the need for forest-walkers to take off their space-suit before they can survive the forest and interact with its inhabitants, while becoming more attuned to their own embodiment as well in the process. A short excursion to TM's sequel, *Ogen van tijgers*, might perhaps shed further light on the matter. Dragt continues her speculations about the interlinkage between sentience and the natural world there, by associating artistic creativity with wilderness, this time in creative dialogue with Constant Nieuwenhuijs' playfully experimental design for a new urban culture, which he called New Babylon (cf. Nieuwenhuijs 1974).³ This is also the name of the urban sprawl covering planet earth in *Ogen van tijgers*. For Constant, New Babylon was the site of a utopia that would be brought about by automation and robotization, finally liberating humankind from

3 For visual impressions of Constant's imaginary city, expressed in the numerous maquettes Constant manufactured over a period of 20 years, see www.archimed.nl/2016/07/de-wereld-is-mijn-speelveld; www.youtube.com/watch?v=Xo2VYIFYROA&t=2232; www.youtube.com/watch?v=tkLogy5NE2k. Consulted on May 29, 2020.

compulsory labor, meaning that humans would be free to design their own lives and living environment as an ongoing work of art. For Constant, and so many other avant-garde artists before him, the city is the ideal habitat for creatives, and all the more so if they are free to act upon it, continually transforming it into whatever shape catches their fancy, as if it were a living organism. In *Ogen van tijgers*, it is rather the other way around: art and the creative imagination need to be conversant with an untamed wilderness beyond the control of humans to exist at all. It is what artistic creativity lives off. Accordingly, Constant's utopia of free play has morphed into a much more ambivalent place in *Ogen van tijgers*, where the society of New Babylon has well-nigh weeded out both wildness and creativity, turning the divide between humans and automatons into a very thin line indeed, in stark opposition to Constant's conjectures, who gathered that robots would help humans to realize their full creative potential, that is, the aspect in which they differ most saliently from robots. In *Ogen van tijgers*, art can only exist as the manifestation of the wildness that dwells inside humans as well. Without wilderness, there can be no works of the imagination. Significantly, those who still carry some belated notion of wildness inside of them, such as a reminiscence of the eyes of tigers, the artists, are also those who share Edu's potential for telepathy or mind-reading in *Ogen van tijgers*. Thus, the novel pits two types of 'eyes' against each other: the high-tech eye of Big Brother, who keeps citizens in check through constant monitoring, ensuring peace and plenty, and the eyes of tigers, who are associated with innate forms of sentience and could make for internal forms of self-control that humans would have to impose upon themselves without the intercession of an external authority in order to deal with each other's mind-reading skills. All in all, both novels remain stuck in an opposition between techno-science and nature, or artifacts versus organisms. This aligns them with Romantic poetics, which has also informed children's literature to a significant extent, due to the Romantic association between children, nature, and artistic genius, as phenomena shaped by spontaneous growth only, which are best left uncontaminated by scientific rationality, technology,

and the city as the world of industry and commerce (cf. Ewers 1989, Natov 2003). However much the Romantic imagination may valorize both nature and the child, it locks the two of them in a perennial, universal, forever unchanging now, a state that is actually closer to death than to life as Judith Plotz has pointed out (cf. Plotz 2001). From this perspective, any intervention into or transformation of both childhood and nature can only be thought of as detrimental: the touch of humankind can only destroy.

This somewhat hackneyed nature-culture opposition becomes much even more conspicuously manifest in the setting of TM, which consists of the loci of the dome and the forest, rendered in a rigidly dichotomous fashion from beginning to end. The forest is construed as primeval wilderness or categorical otherness, indicative of an absolutist conception of nature that fully excludes any type of manufacturing and only acknowledges spontaneous growth as belonging to the realm of the natural. The forest has remained uncontaminated by the touch of *homo faber*, and of whatever other *faber* creature. The Afroini are never shown to work on their living environment. They do not transform it in any sort of way, nor do they seem to yield tools of any kind, or any other type of artifact for that matter. They just blend in, reaping the occasional fruit here or there for sustenance and that is it, very much like Adam and Eve in the garden of Eden. Conversely, the human habitat of the dome categorically excludes the natural, as is the case with Lunastad, the metropole of the moon, and New Babylon, the city covering planet earth in *Ogen van tijgers*, which demands of readers to suspend their disbelief in the rather implausible suggestion that humankind would be capable of surviving without plants and trees, on a fully synthetic diet. The dome is one hundred percent manmade and serves as a protective prison against the spontaneous growth of planet Venus. In this rigorous opposition, the awareness gets lost that humans are a natural life form as well when all is said and done. This oblivion is often ascribed to technocrats who argue that human beings are well capable of settling on 'Planet B' eventually, such as Elon Musk, but it may affect adherents to

an absolutist conception of nature likewise. When we can only conceptualize nature as non-human wilderness, it is hard to ever imagine a more fruitful interaction between humans and nature than the rather exploitative and destructive mode we have been witnessing so far. When the Dutch biologist and poet Leo Vroman was asked why he lived in a city as a nature lover, where one is always surrounded by the crowd, Vroman quite simply replied: “that’s nature too” (“*dat is ook natuur*”) (Bertels 2009)⁴. Humans have admittedly become an overly dominant life form, but radically opposing humans to nature is hardly going to help us to retrace our niche in nature.⁵ If we grant that human beings are not simply opposed to, but also part of nature, we may regard our surroundings, whether rural or urban, as the provisional outcome of the ongoing dynamic interactions between different human and more-than-human actors. Landscapes can then be seen as having a history, which may be inferred from the traces of these dynamic interactions through time. Human beings co-create their habitats, and their habitats co-create them, hopefully not always in the lethal fashion suggested by Stevenson. The gist of the story of *Torenhoog and mijlenbreed* is suggestive of the possibility of dynamic, transformative encounters between humans and more-than-humans. However, this possibility is only hinted at, not really depicted; only told, not shown; only suggested, not fleshed out. It remains a fairly abstract notion overall. The plot and the setting of the novel work against each other one could say, with the story being hedged in by the static and absolutist conception of nature of the setting. The dome

4 Ike Bertels (producer, director, script-writer), *Leo en Tineke Vroman: Soms is liefde eeuwig* (2009), Ike Bertels Filmproducties.

5 This absolutist concept which construes nature as radical non-human otherness is actually quite widespread in the Netherlands, as Isabel Hoving points out in *On the Absence of Nature: Writing on Nature and Ecocriticism in the Netherlands* (Hoving 2010). Hoving attributes this dominant view to the popularity of systems ecology in the Netherlands: “This organicist approach understands nature as a self-regulating, closed, balanced system, which will inevitably be threatened by human intrusion” (Hoving 2010, p. 169). Clearly, this organicist concept is very much in tune with the Romantic concept of nature that informs the novels under discussion.

remains the dome, and the forest remains the forest, and never do the twain meet. Sadly, this will leave the sentient and sensitive humans that Dragt is dreaming of without a proper abode. As Affrica Taylor points out, it is more productive to think of the co-habitation of humans and more-than-humans as a dynamic process of “assembling common worlds” (Taylor 2013, p. 61) together, by combining material and discursive, living and inert entities in ever changing ways, rather than pitting them against other in a perennial deadlock.

REFERENCES

- Akveld, Joukje/Terhell, Annemarie: *ABC Dragt: De werelden van Tonke Dragt*. Amsterdam: Leopold 2013.
- Bongie, Chris: *Exotic Memories: Literature, Colonialism, and the Fin de Siècle*. Stanford: Stanford University Press 1991.
- Bertels, Ike: *Leo en Tineke Vroman: Soms is liefde eeuwig* (Ike Bertels 2009).
- Conrad, Joseph: Heart of Darkness. In: *PagebyPage Books*, 1902. https://www.pagebypagebooks.com/Joseph_Conrad/Heart_of_Darkness/Chapter_I_p10.html [consulted May 29, 2020].
- Couperus, Louis: *De stille kracht*. Amsterdam: Veen 1900.
- Couperus, Louis: *The Hidden Force*. Translated from the Dutch by Paul Vincent. London: Pushkin Press 2012.
- Dragt, Tonke: *Torenhoo en mijlenbreed*. Amsterdam: Leopold (1969) 1996.
- Dragt, Tonke: *Ogen van tijgers*. Amsterdam: Leopold 1982.
- Ewers, Hans-Heino: *Die Kindheit als poetische Daseinsform: Studien zur Entstehung der romantischen Kindheitsutopie im 18. Jahrhundert: Herder, JeanPaul, Novalis und Tieck*. München: Fink 1989.
- Gaard, Greta: *Critical Ecofeminism*. New York: Lexington Books 2017.
- Haraway, Donna J.: *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke University Press 2016.
- Henselmans, Marieke: ‘Wat hier wil groeien, mag blijven’: Interview Tonke Dragt. In: *De Volkskrant*, 08.06.2001. <https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/wat-hier-wil-groeien-mag-blijven~b44a52ab/> [consulted January 21, 2021].

- Hoving, Isabel: On the Absence of Nature: Writing on Nature and Eco-criticism in the Netherlands. In: *Ecozon@. European Journal of Literature, Culture, and the Environment* 1 (2010), 1, pp. 167–173. <https://doi.org/10.37536/Ecozona.2010.1.1.336> [consulted ?].
- Hoving, Isabel: *Writing the Earth, Darkly: Globalization, Ecocriticism and Desire*. Lanham, Maryland: Lexington Books 2017.
- Jacques, Zoë: *Children's Literature and the Posthuman: Animal, Environment, Cyborg*. London: Routledge 2015.
- Lock, Ellen: 'In het Jappenkamp ben ik gaan schrijven': Tonke Dragt ontdekte in gevangenschap dat zij boeiend kon vertellen, *PUR-clientsblad Aanspraak*, September 2008. <https://www.verhalenoverdeoorlog.nl/nl/interviews/tonke-dragt> [consulted on May 29, 2020].
- Natov, Roni: *The Poetics of Childhood*. London: Routledge 2003.
- Nieuwenhuijs, Constant: *Preface to the Exhibition Catalogue of New Babylon, Gemeentemuseum*. Den Haag 1974. <http://www.notbored.org/new-babylon.html> [consulted on May 29, 2020].
- O'Brien, Susie: *Articulating a World of Difference: Ecocriticism, Postcolonialism and Globalization*. *Canadian Literature* 170/171 2001, pp. 140–158.
- Pennen, Wilma van der (1996): Tonke Dragt. In: Jan van Coillie/Wilma van der Pennen/Jos Staal/Herman Tromp (eds.): *Lexicon van de jeugdliteratuur* 42 (1996). https://www.dbnl.org/tekst/coil001lexi01_01/lvdj00276.php [consulted on May 29, 2020].
- Pilkington Garimara, Doris: *Follow the Rabbit-Proof Fence*. Brisbane: University of Queensland Press 1996.
- Plumwood, Val: *Feminism and the Mastery of Nature*. London, New York: Routledge 1993.
- Plotz, Judith: *Romanticism and the Vocation of Childhood*. London etc.: Palgrave Macmillan 2001.
- Stevenson, Robert Louis: "Travel". In: Robert Louis Stevenson: *A Child's Garden of Verses*. London: Longmans, Green, and Co 1885. [https://en.wikisource.org/wiki/Index:Stevenson_-_A_Child%27s_Garden_of_Verses_\(1885\).djvu](https://en.wikisource.org/wiki/Index:Stevenson_-_A_Child%27s_Garden_of_Verses_(1885).djvu) [consulted January 21, 2021], p. 13.
- Taylor, Affrica: *Reconfiguring the Natures of Childhood*. London: Routledge 2013.

Bastian Dewenter

Narrative Schwellen.

Wechsel der Erzählebenen in Tonke Dragts Roman
Het geheim van de klokkenmaker,
of De tijd zal het leren, of De tijd zal je leren (1989)

Die Romane und Erzählungen der niederländischen Kinder- und Jugendbuchautorin Tonke Dragt richten sich an Leser:innen, die bereit sind, den Schritt „auf die andere Seite der Tür“ zu wagen und in die komplexen Erzählwelten der Autorin einzutreten. Schließlich gibt es ja

eine andere Welt hinter jeder Tür, ohne allzu viel Mühe erreichbar, wenn die richtige Zeit da ist. Du wirst dort jedoch ein Fremdling sein, lieber Leser, ein Außenstehender bleiben, es sei denn... Es sei denn, dass du diese Welt für dich selbst zum Leben bringst. Und das geschieht nur, wenn du die Tür hinter dir schließt und deine eigene Welt wahrhaft verlässt. Erst wenn du das gewagt hast, wirst du auf der anderen Seite willkommen geheißen werden, dort wirklich anwesend sein. Erst dann wirst du lebendigen Wesen begegnen, sie dir zu Freunden machen, wirst Abenteuer erleben in einem zweiten Zuhause. Es besteht jedoch eine große Gefahr: dass du dich selbst verlierst. (Dragt 1999, S. 65)

Hier wird der „liebe[] Leser“ ausführlich über Möglichkeiten, Bedingungen und Gefahren eines Übertritts, einer Schwellenüberschreitung in eine andere Welt informiert, die neben den Reizen des Unbekannten auch das Risiko des Selbstverlustes mit sich bringt. Der beredte Appell findet sich in Tonke Dragts Roman *Zeeën van tijd. Aan de andere kant van de deur* (dt. *Meere*

von Zeit. Auf der anderen Seite der Tür). Wer ihn aber als eine von der Autorin formulierte, schöne Allegorie für ein intimes, immersives Leseerlebnis liest, bei dem der:die Leser:in Gefühl für Raum und Zeit verliert und ganz in die literarische Welt versinkt, macht es sich zu leicht. Diese zitierten Sätze spricht nämlich nicht die Autorin, sondern eine ihrer Figuren, und sie richten sich auch nicht an reale Leser:innen, sondern an eine fiktive Leserfigur im Roman (vgl. Scheffel 2006, S. 93)¹. Genauer gesagt stammen die Worte von der Ich-Erzählerin Elise aus der ersten Geschichte *Aan de andere kant van de deur* (dt. *Auf der anderen Seite der Tür*) aus dem geheimnisvollen Buch, das dem Jungen Otto in einer Buchhandlung auf mysteriöse Weise in die Hände gespielt wird. Dieses fiktive Buch im Buch, das aus mehreren unterschiedlichen Geschichten besteht, bildet innerhalb des Romans eine zweite narrative Ebene (vgl. Genette 2010)², die von der ersten Erzählebene zu Beginn auch typografisch abgehoben wird. Der:die reale Leser:in des Romans liest demnach, wie der fiktive Protagonist aus dem Roman selbst zum Leser einer Geschichte um das Mädchen Elise und deren Schwester Claire wird. Die Einladung der Erzählerin richtet sich also an

-
- 1 Es handelt sich also, narratologisch gesprochen, nicht um eine faktuale, sondern um eine fiktionale Aussage, die Teil der Erzählkommunikation des Romans *Meere von Zeit. Auf der anderen Seite der Tür* ist. Nach Michael Scheffel ist in Bezug auf fiktionales Erzählen „zwischen einem realen und einem imaginären Kommunikationskontext zu unterscheiden [...]. Im Sinne eines solchen Fiktionsmodells produziert der Autor einer fiktionalen Erzählung Sätze, die zwar ‚real‘, aber ‚inauthentisch‘ sind – denn sie sind nicht als Behauptungen des Autors zu verstehen. Dem fiktiven Erzähler hingegen sind dieselben Sätze als ‚authentische‘ Sätze zuzuschreiben, die aber ‚imaginär‘ sind – denn sie werden vom Erzähler behauptet, jedoch nur im Rahmen einer imaginären Kommunikationssituation.“ (Scheffel 2006, S. 93)
 - 2 Der Begriff „narrative Ebene“ wird in der Narratologie nicht einheitlich verwendet. Ich folge hier der Terminologie Gérard Genettes, der unter diesem Begriff die Verhältnisse zwischen Rahmen- und Binnenerzählungen in literarischen Texten untersucht und dafür die Bezeichnungen „extra-, intra- und metadiegetisch“ verwendet (vgl. Genette 2010, S. 137–170 sowie S. 225–232). Eine andere Verwendung des Begriffs „narrative Ebene“ findet sich bei Wolf Schmid, der darunter die „narrativen Transformationen“ zwischen Geschehen, Geschichte, Erzählung und Präsentation der Erzählung subsumiert (vgl. Schmid 2008, S. 230–284).

den fiktiven Leser und ist in diesem Zusammenhang dann auch wörtlich zu nehmen, da Otto im Laufe der Handlung tatsächlich durch seine Zimmertür in eine andere Welt gelangt.

Dieses Spiel mit narrativen Übergängen, verschiedenen Erzählebenen, Erzählinstanzen und Adressaten zeigt die Fabulierlust Tonke Dragts und kennzeichnet auch ihren drei Jahre früher erschienenen Roman *Het geheim van de klokkenmaker, of De tijd zal het leren, of De tijd zal je leren* (dt. *Das Geheimnis des Uhrmachers oder die Zeit wird es lehren oder die Zeit wird es dich lehren*; Dragt 2010), in dem ebenfalls Otto als Figur auftritt und der in einigen Facetten intertextuelle Bezüge zu *Meere von Zeit* aufweist. Um den Roman *Das Geheimnis des Uhrmachers* soll es im folgenden Aufsatz gehen. Bereits der Titel und auch das Inhaltsverzeichnis verweisen auf eine verschachtelte Erzählkonstruktion mit vier unterschiedlichen Erzählebenen. Das „Vorwort“ bildet dabei eine paratextuelle Ebene, auf der sich die Autorin zu Wort meldet und über die Textgenese und den Entstehungskontext der folgenden Geschichte Auskunft gibt. „Vorspiel“, „Zwischenspiel“ und „Nachspiel“ gehören zu einer ersten Erzählebene, die den Rahmen für zwei Binnenerzählungen bildet. Die erste Binnenerzählung „Teil 1. Die Zeit wird es lehren“ wird durch die Figur des Bibliothekars, der auf der ersten Erzählebene eingeführt wird, vorgetragen und erstreckt sich über vier Kapitel. Die zweite Binnenerzählung „Teil 2. Die Zeit wird es *dich* lehren“ umfasst insgesamt sechs Kapitel und stammt von Jan A., der als Figur ebenfalls auf der ersten Erzählebene auftaucht, aber zugleich auch Protagonist in der vom Bibliothekar vorgetragenen ersten Binnenerzählung ist.

1 Das Vorwort als paratextuelle Ebene

Der Roman wird durch ein Vorwort eingeleitet, das am Ende durch den Autornamen *Tonke Dragt* (Dragt 2010, S. 9) signiert wird. Es fungiert damit als eine paratextuelle Ebene, die mit der folgenden Erzählung in einem funktionellen Zusammenhang steht. Das Vorwort beginnt mit der Darstellung einer Schreib- und Rechtesituation in der Ich-Form:

Zugunsten meines zweiteiligen Manuskriptes, *Meere von Zeit* genannt, welches ich zur Zeit schreibe, hat man mir erlaubt, sämtliche Schriften zu Rate zu ziehen, die sich in der Bibliothek, dem Sekretariat, dem Raum der Mitte, dem Raum für Reisende (einschließlich Raum-Reisende) und in den Archiven der Januarischen Botschaft befinden, wo man über *Meere von Zeit* verfügt – unter anderem deshalb, weil alle Uhren ihrer Zeiger beraubt sind. (Dragt 2010, S. 7)

Durch die Namenssignatur und die Erwähnung eines konkreten Romanprojektes gibt sich das Ich als *Tonke Dragt* und damit als auktoriale Adressantin des Vorwortes aus. Dass es sich dabei aber nicht um ein, in der Terminologie Genettes, „authentisches auktoriales Originalvorwort“ (Genette 2019, S. 190) handelt, sondern um ein „fiktionales Vorwort“ (ebd.), wird bereits durch die detaillierte Aufzählung der Orte und Räume der fiktiven Januarischen Botschaft als Arbeitsplatz der Autorin deutlich. Indem das Vorwort markante Fiktionssignale beinhaltet, zeigt sich dessen Funktion als paratextueller Ort, „an dem die Trennung von ‚wirklichem Schriftsteller‘ und ‚fiktionalem Sprecher‘ vollzogen wird.“ (Wirth 2008, S. 45) Diese Trennung, von der Uwe Wirth hier allgemein in Bezug auf den paratextuellen Status von Vorwörtern spricht, lässt sich mit Blick auf das konkrete Vorwort in *Das Geheimnis des Uhrmachers* noch genauer präzisieren, denn die reale Autorin *Tonke Dragt* konstruiert hier eine fiktive Autorfigur *Tonke Dragt*, die sich durch fünf signifikante Aspekte auszeichnet.

Der erste Aspekt betrifft die in der Schreib- und Recherche-situation anklingende Rolle der Schriftstellerin, die an einem neuen „Manuskript“ arbeitet und dabei auch den Titel des Buches preisgibt. Das Vorwort gibt hier einen Einblick in die Arbeitswelt einer professionellen Autorin und in eine Phase, in der das Buch mit dem geplanten Titel *Meere von Zeit* noch gar nicht den Status eines Romans, nicht mal den Status eines Buches besitzt, sondern sich im Manuskriptstadium befindet. Im Hinweis auf ein im Entstehen begriffenes Werk zeigt sich die Autorfigur in ihren Tätigkeiten des Schreibens und Recherchierens.

Der zweite Aspekt zielt im Grunde auf die Kehrseite der auktorialen Praxis, wenn es hier um die Negation der eigenen Urheber-schaft geht und dem Erfinden von Geschichten das Gefundene gegenübergestellt wird. Damit ist gemeint, dass *Tonke Dragt* zwar vorgibt, an einem neuen Roman mit dem Titel *Meere von Zeit* zu arbeiten, sich aber von der folgenden Erzählung als Autorin distanzieren. Die Geschichte über den Uhrmacher stammt nämlich nicht von ihr, sondern ist das Ergebnis eines zufällig gefundenen „Bündels von Papieren“ (Dragt 2010, S. 8). Im „großen Schreibtisch der Januarischen Bibliothek“ (Dragt 2010, S. 7) stößt *Tonke Dragt* im Zuge ihrer Recherche für ihr neues Buch unverhofft auf einen Aktenordner, den sie dann aufmerksam durchstöbert. Hier findet sie zum einen „viel Stoff für *Meere von Zeit*“ (Dragt 2010, S. 9) und zum anderen weiteres interessantes „Aktenmaterial“ (ebd.), das die Grundlage für die folgende Erzählung um den Uhrmacher bildet. Die Autorin, die zufällig auf etwas Interessantes und Erzählwürdiges stößt, das nicht, oder nur in Teilen, von ihr stammt, zeigt sich hier als Entdeckerin. Damit hängt dann auch der dritte Aspekt zusammen, wenn *Tonke Dragt* genau beschreibt, wie sie die gefundenen Papiere nummeriert und verzeichnet. Im Stil einer dokumentarischen Inventur heißt es:

Hierbei fand ich:

1. (zu meiner Überraschung) eine Kopie der von mir geschriebenen Erzählung *Die Zeit wird es lehren*. (Ausgabe Wolters/Nordhoof in De Trapeze, Teil 8, 1967.)
2. ein graues Schulheft, in dem sich eine handgeschriebene, anonyme Geschichte befand, mit dem Titel: *Das Geheimnis des Uhrmachers* oder *Die Zeit wird es lehren*, das einige unerwartete, jedoch willkommene Ergänzungen zu meiner unter Nr. 1 erwähnten Erzählung enthielt.
3. ein Bericht, teils getippt, teils handgeschrieben, in einer anderen Handschrift als die von Nr. 2, mit dem Titel: *Die Zeit wird es dich lehren* und dem Untertitel: *Die Wahrheit über den Studenten und den Uhrmacher*, von J.A.
4. ein Zeitungsausschnitt aus dem Niederländischen Handelsblatt (wahrscheinlich aus der zweiten Hälfte der achtziger Jahre);

Titel und Thema: *Asylon*, von H.F.J. Horstmannshoff, Rotterdam. 5. andere Zeitungsausschnitte, zum großen Teil Fotos, sowohl komplette als auch fragmentarische (sogar zerrissene). Hierbei befinden sich viele Bilder von Uhren und Zifferblättern (mit und ohne Zeiger); auch ein Blatt mit Verkehrszeichen und den Vermerk: von *Overweg & Tuinstra*.

6,7,8,9,...*stopp!* In dem Bündel befinden sich noch viel mehr Items, aber deren Themen sind in *diesem* Zusammenhang von geringem Interesse. (Dragt 2010, S. 8f.)

Die genaue und akribische Auflistung der gefundenen Materialien zeigt nicht nur die Autorin in Bezug auf die Tätigkeiten Ordnen und Bibliografieren in der Rolle einer Archivarin oder Bibliothekarin. Die Liste weist bereits auf die beiden Binnen-erzählungen voraus, die in der Geschichte um den Uhrmacher eine wichtige Rolle spielen. *Tonke Dragt* identifiziert hier zwei unterschiedliche Handschriften und Titel, die somit bereits auf zwei Autoren hindeuten, die für die „anonyme Geschichte“ und den „Bericht“ verantwortlich zeichnen. Mit dem Verzeichnis der Materialien dokumentiert die Autorin damit die Quellen der folgenden Erzählung, die von ihr nun, und das ist der vierte Aspekt, geordnet und bearbeitet werden.

Und... beim Ordnen dieses Materials entdeckte ich, dass zwei Kapitel, die auf dem erwähnten Aktenmaterial fußen, zusammengefügt eine komplette Erzählung bilden, die auch unabhängig vom Ganzen gelesen werden kann. (Dragt 2010, S. 9)

Tonke Dragt übernimmt hier die Rolle der Herausgeberin, die fremdes Textmaterial in eine kohärente narrative Form bringt, indem sie es neu anordnet und „zusammenfügt“. Insgesamt erfüllt sie damit in vielen Facetten auch die Herausgeberfunktion, die Uwe Wirth in seiner Studie herausgearbeitet hat.

Der Herausgeber ist dabei zum einen der Archivar, der für die zusammenlesende *Konsignation* der Schriftstücke sorgt, zum anderen ist er aber auch der zweite Autor, der für die *Kohärenz*

der Schriftstücke sorgt, bevor er sie in einem Akt der Publikation zur Welt bringt (Wirth 2008, S. 43).

So fügt sich auch der fünfte und letzte Aspekt nahtlos in diese Funktionsbeschreibung ein, wenn es um die abschließende Publikation der edierten Erzählung geht.

Da die Fertigstellung von *Meere von Zeit* sicher noch einige Zeit in Anspruch nehmen wird, scheint es mir sinnvoll, diese Geschichte schon vorab zu veröffentlichen. (Dragt 2010, S. 9)

Im fiktionalen Vorwort inszeniert sich die Autorin in verschiedenen Facetten als Herausgeberin. So lässt sich das Vorwort auch als ein „fiktionaler editorialer Paratext“ (Wirth 2008, S. 47)³ lesen, der durch die Dokumentation der Textgenese mit der folgenden Erzählung funktional verbunden ist. Diese Verbindung zeigt sich auch in der abschließenden Danksagung der Autorin an einige fiktive Figuren der erzählten Welt, mit der das Vorwort endet und die erste Erzählebene beginnt.

Mit Dank an den Bibliothekar, den Sekretär und den Archivar, und auch an Otto, Klärchen und Christian (das Galgenkind), J. A., A. E., E. A. (Dragt 2010, S. 9)

Das Vorwort richtet sich demnach auch an zwei Adressatengruppen; zum einen in Form einer erklärenden Einführung an die Leser:innen des Romans und zum anderen in Form einer Danksagung an das fiktive Personal der erzählten Welt. Damit fungiert das Vorwort in *Das Geheimnis des Uhrmachers*, im Sinne Genettes, als eine „Schwelle [...] zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text) aufweist“ (Genette 2019, S. 10). Diese Schwelle zwischen der paratextuellen Ebene

3 „Die Funktion Herausgeber kann zum einen in Form eines expliziten Herausgeberrahmens vollzogen werden, der als faktualer editorialer oder als fiktionaler editorialer Paratext realisiert wird. Im zweiten Fall täuscht der wirkliche Schriftsteller vor, bloß der Herausgeber zu sein.“ (Wirth 2008, S. 47)

des „Vorworts“ und der ersten Erzählebene des „Vorspiels“ wird im Roman auch als ein topographischer Übergang fingiert, wenn sich die Handlung auf der ersten Erzählebene in „einer Bibliothek auf der Anderen Seite der Tür“ (Dragt 2010, S. 11) abspielt. Der:die Leser:in als ein:e Adressat:in des Vorworts wird damit, wie im anfangs zitierten Appell, eingeladen, den Schritt über die Schwelle auf die andere Seite der Tür mitzumachen und den in der Danksagung adressierten fiktiven Figuren zu begegnen. Dabei vollzieht sich mit dem lesenden Übertritt auf die andere Seite der Tür auch ein Sprecherwechsel. Das Vorspiel beginnt nämlich wie das Vorwort auch in der Ich-Form. Allerdings verweist das Ich nicht mehr auf die sich im Vorwort äussernde Autorfigur *Tonke Dragt*, sondern auf eine Figur der erzählten Welt.

2 Die erste Binnenerzählung *Die Zeit wird es lehren*

„Ich war zuerst hier“, sagte Christian, „und jetzt habe ich noch immer kein Buch.“

„Das ist nicht wahr, du hast wohl eins! Sogar eins von unseren schönsten Exemplaren“, sagte der Bibliothekar.

„Ach, das hier! Aber das darf ich nicht mit nach Hause nehmen.“

„Nach Hause?“, sagte Otto. „Du wohnst doch hier!“ (Dragt 2010, S. 11)

Der:die Leser:in wird, ohne einleitende Bemerkungen oder Kommentare einer näher markierten extradiegetischen Erzählinstanz, unmittelbar Zeuge einer Gesprächsszene in einer „Bibliothek auf der Anderen Seite der Tür“, an der Otto, Christian, Klärchen und der Bibliothekar beteiligt sind. Später schaltet sich dann noch eine andere Stimme in das Gespräch ein. Herr A, der sich zunächst unbemerkt in „einem Winkel der großen Bibliothek“ (Dragt 2010, S. 11) befindet, bittet die Kinder und den Bibliothekar um Ruhe. Das Vorspiel, das durch den Titel an eine Dramen- bzw. Theaterszene denken lässt, entfaltet in vielen Facetten eine typische Bibliothekssituation mit auftretenden und interagierenden Figuren in vertrauten Handlungsrollen. Ein:e Leser:in, der:die auf die Bibliotheksordnung verweist und um Ruhe bittet.

Kinder, die auf der Suche nach interessantem Lesestoff sind und ein:e Bibliothekar:in, der:die die Kinder daran erinnert, dass sie die Bücher vor allem lesen und nicht bloß ausleihen sollen. Mehr Hintergrundinformationen bekommt der:die Leser:in, der:die unmittelbar in das Geschehen versetzt wird, über die einzelnen Figuren, die sich zumeist in direkter Rede äußern, nicht. Aufgrund einer Bemerkung des Herrn A wird der Bibliothekar dann im Laufe der geschilderten Szene an ein „nettes Buch“ (Dragt 2010, S. 13) erinnert, das er für die Kinder herausucht.

Der Bibliothekar nahm ein Buch aus einem der Regale neben der Standuhr. Es war tatsächlich sehr dünn. Es sah eher aus wie eine Kladde, grau, mit einem weißen Etikett. Er zeigte es den Kindern. Auf dem Etikett stand, in altertümlichen, handgeschriebenen Buchstaben: Das Geheimnis des Uhrmachers oder: Die Zeit wird es lehren. (Dragt 2010, S. 13)

Dieses Buch wird vom Bibliothekar daraufhin fast feierlich inauguriert, indem er es den Kindern zunächst zeigt (vgl. Dragt 2010, S. 13) und dann den Titel laut vorliest (vgl. ebd.). Danach erklärt er den Kindern, dass es sich eigentlich um „kein Buch, sondern [um] ein Manuskript“ (Dragt 2010, S. 14) handelt und deshalb auch nicht ausgeliehen werden darf. Nun bittet der Bibliothekar seinerseits um Ruhe und legt „die Kladde vor sich“ (ebd.) auf den Tisch, während er von den nun neugierig gewordenen Kindern umringt wird. Die gesamte Lese- bzw. Vorleseszene in der Bibliothek erweckt den Eindruck einer bibliophilen Liturgie.

Gemächlich schlug er das Heft auf; zuerst die Titelseite mit den beiden Titeln, aber ohne den Namen des Verfassers. Dann die erste Seite der eigentlichen Geschichte... (Dragt 2010, S. 14)

Nach dem Angebot des Bibliothekars, die Geschichte vorzulesen, lüftet er noch das Geheimnis um die Anonymität, indem er sich den Kindern gegenüber als Verfasser der Geschichte offenbart („Weißt du, ich habe das nämlich selbst geschrieben!“ Dragt 2010, S. 15). Mit der Autorität des Autors unterstreicht der

Bibliothekar dann auch die Glaubwürdigkeit und Wahrhaftigkeit der Geschichte als eine sich wirklich zugetragene Begebenheit („Der Schluss kann nicht anders sein, als er nun einmal ist. Denn diese Geschichte ist wirklich passiert.“ ebd.). Diese Apologie des Bibliothekars ist zum einen die Antwort auf Ottos distanzierte Reaktion auf die Erzählung, die er schon zu kennen glaubt („Der Schluss ist ... er war anders, als ich erwartet hatte.“ ebd.) und zum anderen auch eine Anweisung an die Kinder, dass sie die folgende Erzählung als eine faktuale Wirklichkeitserzählung aufzunehmen haben. Damit fungiert auch die mündliche Rede und fast zeremonielle Einführung des Bibliothekars in ihrer Rezeptionslenkung als eine Art Vorwort für die folgende Erzählung.

Bevor der Bibliothekar allerdings seinen Zuhörer:innen die Geschichte *Das Geheimnis des Uhrmachers oder: Die Zeit wird es lehren* vorliest und so die Rolle eines intradiegetischen Binnen-erzählers einnimmt, wird der Wechsel zu einer neuen Erzählebene durch eine performative Geste eingeleitet.

Laut sagte er: ‚Dreht einer von euch dann eben das Schild *Ruhe bitte* um?‘

Kurz darauf setzte er sich die Brille auf die Nase und begann zu lesen. (Dragt 2010, S. 15)

Das erste vom Bibliothekar geschriebene und den Kindern vorgelesene Kapitel führt die Figur des Uhrmachers und den im Haus des Uhrmachers wohnenden Geschichtsstudenten Jan A ein. Im ersten Kapitel wird erzählt, wie sich der Student und der Uhrmacher in der Werkstatt des Uhrmachers über das Wesen der Zeit und über eine vom Uhrmacher konstruierte Zeitmaschine unterhalten. Auf die Frage des Studenten, ob die Uhr als Zeitmaschine denn auch funktioniere, kann der Uhrmacher nur mit dem Satz „Die Zeit wird es lehren“ (Dragt 2010, S. 23) antworten, da er die Uhr noch nicht ausprobiert hat. Der Uhrmacher zeigt dem Studenten dann noch, wie die Uhr theoretisch funktioniert, wenn sie mal fertig ist und der Uhrmacher alle nötigen Tests durchgeführt hat. Im nächsten Kapitel sprechen der Uhrmacher und der Student über Möglichkeiten, Risiken und Paradoxien

von Zeitreisen. Dabei räumt der Uhrmacher ein, dass er nur mit dem Studenten über die Zeitmaschine gesprochen habe und „seine Erfindung vorläufig noch geheim halten“ (Dragt 2010, S. 26) wolle. Im dritten Kapitel verzweifelt der Student zunehmend angesichts seines bevorstehenden Examens und beschließt daraufhin, die Zeitmaschine des Uhrmachers heimlich auszuprobieren. Der Student plant eine kurze Zeitreise zum nächsten Tag, um zu erfahren, ob er das Examen bestehen wird. Nachdem er in die Uhr gestiegen ist, beginnt die Maschine zu arbeiten.

Rund um ihn herum drehte es, tickte es. Die Zifferblätter machten ihn fast blind. Die Metalldrähte sprühten blaue Funken. Ich halte es nicht aus, dachte er und machte die Augen zu. Ich werde krank, ich falle in Ohnmacht...
Das Ticken wurde langsamer, leiser ... Plötzlich gab es einen Schlag, der die Uhr erzittern ließ.
Stille. (Dragt 2010, S. 36)

Damit endet das dritte Kapitel. Im vierten und letzten Kapitel der Binnenerzählung tritt der Student in völliger Dunkelheit aus der Zeitmaschine und trifft in der Werkstatt auf den Uhrmacher. Nachdem das Licht wieder eingeschaltet wurde, erfährt der Student, dass es immer noch der gleiche Abend ist und er also keine Zeitreise in die Zukunft unternommen hat. Die Zeitmaschine hat also nicht wie geplant funktioniert. Auf die Frage, ob sie denn jemals einsatzbereit sein werde, antwortet der Uhrmacher erneut mit dem Satz „Die Zeit wird es lehren“ (Dragt 2010, S. 41). Mit diesem Satz, der auf eine unbestimmte Zukunft verweist, endet dann auch die vom Bibliothekar verfasste und vorgelesene Geschichte und die Erzählung wechselt wieder auf die erste Erzählebene, die nun mit „Zwischenspiel“ betitelt wird.

3 Die zweite Binnenerzählung *Die Zeit wird es dich lehren*

„Es ist doch nicht aus?“, fragte Christian.
Der Bibliothekar klappte das Heft zu.

„Haben Sie nie eine Fortsetzung dazu geschrieben?“, erkundigte sich Otto nach einem Augenblick der Stille.

„Nein. Wie hätte ich das denn machen sollen? Ich habe euch doch erzählt, dass dies eine wahre Geschichte ist!“, sagte der Bibliothekar, während er seine Brille abnahm. „Dies hier ist alles, was der Uhrmacher mir erzählt hat.“ (Dragt 2010, S. 42)

Die Kinder als Rezipient:innen der Erzählung reagieren enttäuscht auf das Ende der Geschichte. Die Frage nach einer möglichen Fortsetzung blockt der Bibliothekar mit dem Hinweis auf den Status der Erzählung als „wahre Geschichte“ (Dragt 2010, S. 42) ab. Daraufhin legt der Bibliothekar mit dem Uhrmacher auch seine Informationsquelle offen, da er selbst ja nicht an der kolportierten Geschichte beteiligt war und somit die Wahrhaftigkeit der Erzählung eigentlich gar nicht bezeugen kann. Der Bibliothekar gibt sich im Nachgang somit als ein heterodiegetischer, intermediärer Erzähler (Genette 2010)⁴ zu erkennen, der an der von ihm erzählten Geschichte nicht beteiligt war (heterodiegetisch) und selbst nur als stellvertretender Erzähler (intermediär) für den Uhrmacher fungiert. In dieser Erzählerrolle versucht der Bibliothekar konativ auf seine Zuhörer:innen einzuwirken, indem er den Status der Geschichte als eine faktuale Erzählung unterstreicht und seine Funktion als Erzähler in der Vermittlung dieser „wahren Geschichte“ (Dragt 2010, S. 42) sieht. Darauf macht dann auch Herr A aufmerksam, der die Erzählung des Bibliothekars mitgehört hat.

„Dann hat er Ihnen nicht die Wahrheit erzählt!“, klang unvermutet eine bekannte Stimme aus einem dunklen Winkel der Bibliothek. [...]

„Der Uhrmacher wollte seine Erfindung geheim halten. So ist es doch, nicht wahr?“

Der Bibliothekar zupfte an einer Spitze seines Schnurrbarts.

4 Vgl. zu den Bezeichnungen „heterodiegetisch“ und „homodiegetisch“ als Kennzeichnung des Erzählers in Bezug auf die erzählte Geschichte Genette 2010, S. 158–164 sowie S. 233–243.

„Ja, sicher.“

„Sie haben den Uhrmacher gut gekannt“, fuhr der Herr A fort.

„Besser als irgendein anderer!“, nickte der Bibliothekar.

„Dann müssen Sie doch wissen, dass das letzte Kapitel aus Ihrer Geschichte nicht wahr ist! Wenn *ich* es erzählen würde, so würde es ein ganz anderes Kapitel sein und gewiss nicht das letzte – oh nein. Es würde noch eine ganze Menge folgen.“ (Dragt 2010, S. 43)

Herr A zweifelt an der Glaubwürdigkeit der Erzählung und wirft dem Bibliothekar vor, mit dem Uhrmacher konspirativ unter einer Decke zu stecken. Herr A sieht demnach auch eine andere Funktion und Intention der Erzählung, wenn er im Gegensatz zum Bibliothekar darin nicht die Vermittlung, sondern die Verschleierung einer wahren Geschichte erkennt. Das Geheimnis des Uhrmachers besteht nach dieser Lesart darin, die Existenz einer Zeituhr vor der Öffentlichkeit zu verbergen. Mit diesem Vorwurf, der als eine Art kritisches Nachwort zu der ersten Erzählung fungiert, deutet Herr A aber auch an, dass er selbst über das nötige Wissen verfügt, um die Geschichte anders zu erzählen und damit in aufklärerischer Absicht auch das verborgene Geheimnis zu enthüllen („Wissen Sie, ich bin – oder war – nämlich der Student.“ Dragt 2010, S. 43). Auf diese Enthüllung hin wird Herr A sowohl von den Kindern als auch vom Bibliothekar gebeten, seine Version der Geschichte zu erzählen. Während die Kinder gespannt auf einen anderen Schluss der Geschichte sind, begründet der Bibliothekar sein Interesse an einer alternativen Version aus seiner Rolle als Autor heraus.

„Nun tu nur nicht so, junger Mann“, sagte der Bibliothekar. „Wir haben hier Zeit wie Sand am Meer, das weißt du genau. Und ich, als Autor, habe doch bestimmt ein Recht darauf, auch deine Version zu hören. Auf die Erinnerung eines einzelnen Menschen sollte man sich nie allzu sehr verlassen, selbst wenn dieser ein Uhrmacher ist. Bitte, erzähle!“

Die Kinder unterstützten ihn. (Dragt 2010, S. 43f.)

Der Aufforderung, zu erzählen, kommt Herr A zunächst nur widerwillig nach. Doch dann lässt er sich überreden und beschließt, seine Version niederzuschreiben und der Erzählung des Bibliothekars hinzuzufügen.

„Also gut“, sagte er schließlich, „ich werde meine Geschichte aufschreiben. Aber darf ich mir dann wenigstens diese Kladde aus Ihrer Bibliothek ausleihen? Die ersten drei Kapitel sind in Ordnung, und das bedeutet sowohl Arbeits- als auch Zeitersparnis für mich.“ (Dragt 2010, S. 44f.)

Herr A autorisiert in seiner Funktion als zweiter, intradiegetischer homodiegetischer Binnenerzähler die ersten drei Kapitel des Bibliothekars und fängt seine Geschichte mit einem neuen vierten Kapitel an. Mit der gleichen performativen Geste („Dreht das Schild wieder um, meine lieben Freunde. Dann kann er ungestört anfangen.“ Dragt 2010, S. 45), mit der der Bibliothekar das Vorlesen seiner Erzählung anzeigte, signalisiert der Bibliothekar nun auch den Schreibbeginn der zweiten Erzählung. Dieser Schreibprozess, der den Übergang zwischen dem Ende der ersten Binnenerzählung und dem Vortrag der zweiten Binnenerzählung bildet, wird, ebenfalls auf der Ebene des „Zwischenspiels“, zeitraffend erzählt.

Die zeigerlose Uhr tickte, sonst war es still in der Bibliothek. Als die Kinder weg waren, wurde es noch stiller; danach war manchmal auch das leise Kratzen einer Feder zu hören. Und noch später – wie spät, das wusste möglicherweise der Bibliothekar, Herr A wusste es nicht – überstimmte das Tippen auf der Schreibmaschine das Ticken der Uhr.

Aber irgendwann war Herr A mit seiner Geschichte fertig... (Dragt 2010, S. 45)

Anders als der Bibliothekar, der in Personalunion als Autor und Vorleser fungiert, beschränkt sich Herr A auf die Rolle des Verfassers. Den Part des Vorlesens seiner Geschichte überlässt er dem Bibliothekar.

„Klärchen und Christian werden jeden Moment hier sein. Willst du ihnen deine Geschichte wirklich nicht vorlesen?“

„Nein, das können Sie viel besser, und das ist ehrlich gemeint“, antwortete Jan A. „Vorlesen? Ich? Kommt überhaupt nicht in Frage!“

„Und dabei bist du doch der Held der Geschichte!“

„Ich bin die Hauptperson, oder auch der Protagonist“, sagte der junge Mann, „aber mit Sicherheit nicht der *Held* meiner Geschichte.“ (Dragt 2010, S. 47)

Herr A betont seine Funktion als ein homodiegetischer Erzähler, der über sich selbst als „Hauptperson“ berichtet und damit eine Geschichte erzählt, an der er selbst, anders als der Bibliothekar, beteiligt war. Dabei verweigert Herr A aber demonstrativ die Bezeichnung „Held“ für seine Rolle in der Erzählung, für die er auch einen etwas anderen Titel wählt („Die Zeit wird es dich lehren“; Dragt 2010, S. 47), um damit, im Unterschied zur ersten Binnenerzählung, im Zusammenhang mit der eigenen Involvierung in die Geschichte auch einen persönlicheren Adressatenbezug anzudeuten.

Die zweite Erzählung beginnt dann mit dem gleichen Satz wie das letzte Kapitel der ersten Binnenerzählung („Der Student öffnete die Augen.“ Dragt 2010, S. 51). Anders als in der Erzählung des Bibliothekars funktioniert in der zweiten Erzählung die Zeitmaschine und der Student reist fast einen ganzen Tag in die Zukunft (von Dienstagabend zu Mittwochnachmittag). Im alternativen vierten Kapitel steigt der Student aus der Zeitmaschine und registriert, dass es nicht mehr Dienstag, sondern bereits Mittwoch ist und er nun in Erfahrung bringen kann, ob er sein Examen bestanden hat. Nachdem er die Werkstatt des Uhrmachers verlassen hat, begegnet er plötzlich seinem Professor, der ihn in seinem Auto mitnimmt. Dort begreift der Student erst, dass sein Examen verschoben wurde und er jetzt geprüft werden soll. Im fünften Kapitel befindet sich der Student im Haus des Professors für seine mündliche Examensprüfung. Dort werden er und sein Prüfer allerdings ständig von einem unbekanntem Anrufer gestört, der den Professor aufbringt und den Studenten

noch nervöser macht, sodass er am Ende sein Examen nicht besteht. Im sechsten Kapitel kehrt der Student konsterniert und verwirrt zurück in das Haus des Uhrmachers. Dort begegnet er dem Uhrmacher und erzählt ihm, was vorgefallen ist. Der Uhrmacher weiß bereits von der Zeitreise, da seine Uhr für fast einen ganzen Tag aus der Werkstatt verschwunden war. Die Erinnerung des Studenten an seine Ankunft in der Werkstatt und die Erinnerung des Uhrmachers an die Rückkehr seiner Zeitmaschine zum gleichen Zeitpunkt decken sich allerdings nicht.

„Eine Frage. Als du am Mittwochnachmittag um viertel vor fünf aus der Zeituhr stiegst, befand sich da irgendjemand in der Werkstatt?“

„Nein, das hab' ich Ihnen doch erzählt“, antwortete der Student.
„Ja natürlich. Und *ich* erzähle dir jetzt, dass *doch* jemand in der Werkstatt war, als sich meine Uhr hier am Mittwoch um sechzehn Uhr fünfundvierzig materialisierte. *Ich* nämlich! Und die Uhr war leer; niemand stieg aus ihr heraus. *Zweimal derselbe Zeitpunkt* – Mittwoch, 16.45 Uhr –, *und zwei verschiedene Wirklichkeiten*. Beide wahr – *und das ist doch unmöglich!*“ (Dragt 2010, S. 78)

Im siebten Kapitel reist der Student, in der Hoffnung alles wieder rückgängig machen zu können, zurück in den Dienstag. Er steigt aus der Zeitmaschine und geht früh ins Bett. Am nächsten Tag bekommt er einen Anruf von seinem Professor, der ihm mitteilt, dass sie das Examen um eine Stunde verschieben müssen. Daraufhin ist der Student überzeugt, dass diesmal nichts schiefgehen kann, da er die Fragen des Professors ja schon kennt. Im achten und vorletzten Kapitel macht sich der Student auf den Weg zum Haus des Professors. Dort erblickt er allerdings seinen Doppelgänger, der mit dem Professor ins Haus geht. Der Student will dieses Examen unbedingt verhindern und ruft bei dem Professor an, bis er blitzartig erkennt, dass er es ja war, der die Prüfung beim letzten Mal durch seine ständigen Telefonate sabotiert hat. Geknirscht fährt er wieder zurück zum Haus des Uhrmachers. Im letzten Kapitel begegnet der Student dort dem Uhr-

macher und beide unterhalten sich über die Erlebnisse und über die paradoxen Verwicklungen von Zeitreisen. Daraufhin schickt der Uhrmacher den Studenten auf sein Zimmer, damit er seinem anderen Ich und Doppelgänger nicht begegnet. Die Erzählung endet mit den abschließenden Reflexionen des Studenten.

Unter ihm in der Werkstatt begannen die Uhren zu schlagen. Er konnte sie deutlich hören, er zählte mit bis sechs. Achtzehn Uhr, Mittwoch-Nachmittag. „In weiteren sechs Stunden“, sagte er leise vor sich hin, „ist es Mitternacht. Null Uhr null. Donnerstag. Dann wird mein Alter Ego hoffentlich dazu verdonnert, endgültig aus meinem Leben zu verschwinden!“ (Dragt 2010, S. 113)

Mit diesen Worten endet die zweite Binnenerzählung. Der Roman wechselt zum letzten Mal auf die erste Erzählebene, die nun als „Nachspiel“ betitelt wird. Wie bei der ersten Erzählung vollzieht sich der Wechsel der Ebenen im Zusammenhang mit einer unmittelbaren Reaktion eines der anwesenden Kinder auf die gehörte Geschichte.

„Ist dein Alter Ego endgültig verschwunden?“, fragte Christian. „Bestimmt nicht, ich weiß Bescheid ... Ich hab dich übrigens doch gesehen, Jan A! Warum hast du dein Abenteuer nicht selbst vorgelesen?“ (Dragt 2010, S. 115)

Die Diskussionen um die zweite Binnenerzählung drehen sich dabei nicht nur um die Existenzfrage eines zweiten Ichs und damit um Aspekte der erzählten Geschichte. Es geht auch um Fragen des Erzählens und insbesondere um die gewählte Erzählform.

Er [der Bibliothekar; B. D.] tippte mit dem Zeigefinger auf den flachen Stapel beschriebener Blätter und fuhr fort, mehr zu sich selbst als zu den Kindern: „Die Zeit wird es *dich* lehren ... *dich* lehren ... Hätte er seine Geschichte nicht besser ‚Die Zeit wird es *mich* lehren‘ nennen können?“

„Oh nein!“, meldete sich Jan A zu Wort. Er beugte sich über die

Lehne des großen Ledersessels (Christian hatte ihn ja sowieso schon entdeckt) und fügte hinzu: „Ich habe es nicht in der ersten Person geschrieben.“

„In der *ersten Person*? Was meinst du damit?“, fragte Christian.

„Eine Ich-Erzählung“, sagte Klärchen. „Das war es nämlich nicht; die Geschichte handelt von *ihm* ... dem Studenten.“

„Und ist infolgedessen in der *dritten Person* geschrieben“, ergänzte Jan A. (Dragt 2010, S. 115)

Jan A zeigt sich hier als ein selbstbewusster Erzähler, der sich über die Erzählform genaue Gedanken gemacht hat. In seiner Funktion als ein homodiegetischer Erzähler, der über sein früheres Ich schreibt, läge die Form der von Klärchen so betitelten „Ich-Erzählung“ nahe. Jan A verzichtet allerdings bewusst auf die Ich-Form zugunsten „der dritten Person“, ohne diese Entscheidung näher zu begründen. Allerdings verweist die dritte Person nicht nur auf eine abstrakte grammatische Kategorie. Sie ist zugleich auf der Ebene des Erzählens die Fortsetzung und Konsequenz einer weiteren Dissoziation der konkreten Person (Jan A als Erzähler), die sich auf der Ebene der Handlung in Gestalt des Doppelgängers (Student A/Student B) manifestiert. Der Student ist in der Erzählung mit seinem zweiten Ich konfrontiert, was, so der Uhrmacher, „paradox“ (Dragt 2010, S. 110) ist und die Einheit der Person und auch die Einheitlichkeit von Erinnerungen in Frage stellt.

„Hör auf! Stopp!“, rief der Uhrmacher. „Meine Erfindung ist zur Unzeit und vorzeitig benutzt worden. Dadurch habe ich Erinnerungen zu verarbeiten, von denen ich einigen nicht traue. Und du, du...“ (Dragt 2010, S. 109)

Die Zeitreise und die Existenz von zwei Ichs zum gleichen Zeitpunkt führen sowohl beim Uhrmacher als auch beim Studenten zu einem Identitätskonflikt, der sich auch auf die Ebene des Erzählens verlagert, wenn die Absage an die „Ich-Form“ nicht nur die zeitliche und ideologische, sondern auch die personale Distanz des Erzählers Jan A zu seinem früheren Selbst aus-

drückt. Als homodiegetischer Erzähler erzählt Jan A zwar seine Geschichte, aber es ist die Geschichte des naiven Studenten, während er als Erzähler der „selbstsichere Mann“ (Dragt 2010, S. 43) ist, der mit seiner gewonnenen Erfahrung auf diese Geschichte zurückblickt. Dabei führt die Frage, welche der beiden Erzählungen nun die Wahrheit enthält, auf Seiten der Kinder, die beide Geschichten gehört haben, zu unterschiedlichen Antworten.

„Dass sie super erlogen ist“, sagte Christian. „Der Student hat sie sich von A bis Z ausgedacht.“

„Bis Z einschließlich“, verbesserte der Bibliothekar. „Zumindest dann, wenn alles nur Fantasie ist.“

Klärchen stellte sich dicht neben Jan A und sagte: „Das ist keine ausgedachte Geschichte; ich glaube, dass sie wahr ist.“ (Dragt 2010, S. 116)

Die Frage, welche Geschichte denn nun der Wahrheit entspricht, welche Realität und welche Fantasie ist, bleibt ohne abschließende Antwort. Im Gegenteil stellt Jan A noch eine weitere Version der Geschichte in Aussicht („Meiner Meinung nach ist jetzt der Uhrmacher an der Reihe. Soll er doch die Geschichte fortsetzen!“ Dragt 2010, S. 118). Der Student reicht den narrativen Staffelfstab an den Uhrmacher weiter, dessen Erzählung der Kladde des Bibliothekars ein neues Kapitel hinzufügen würde.

Doch diese Erzählung findet sich nicht mehr in dem „Bündel[] von Papieren“ (Dragt 2010, S. 8) aus dem „großen Schreibtisch der Januarischen Bibliothek“ (Dragt 2010, S. 7) und kann daher von *Tonke Dragt* hier auch nicht mitgeteilt werden. Dem:der Leser:in bleibt nur das Warten auf den richtigen Augenblick, an dem sich wieder eine neue Tür öffnet und er:sie über die Schwelle in eine andere Welt eintreten kann, um dort vielleicht die Geschichte des Uhrmachers zu erfahren. Vorausgesetzt natürlich, er:sie macht seine Tür vorher auch sorgfältig hinter sich zu.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Dragt, Tonke: *Das Geheimnis des Uhrmachers oder Die Zeit wird es lehren oder Die Zeit wird es dich lehren*. Stuttgart: Freies Geistesleben 2010.

Sekundärliteratur

Dragt, Tonke: *Meere von Zeit. Auf der anderen Seite der Tür*. Stuttgart: Freies Geistesleben 1999.

Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Aufl. 3. Paderborn: W. Fink 2010.

Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Aufl. 7. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2019.

Scheffel, Michael: Wer spricht? Überlegungen zur „Stimme“ in fiktionalen und faktualen Erzählungen. In: Andreas Blödorn/Daniela Langer u. Michael Scheffel (Hgg.): *Stimme(n) im Text? Narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin/New York: De Gruyter 2006, S. 83–99.

Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. Aufl. 2. Berlin/New York: De Gruyter 2008.

Wirth, Uwe: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann*. München: W. Fink 2008.

V ADAPTIONEN

Marcel Hartwig

Der Brief für den König:

Tonke Dragt zwischen Adaption und
Neuinterpretation

Tonke Dragts *Der Brief für den König* ist ein nationaler Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur in den Niederlanden. Spätestens seit die Autorin für ihr Buch 2004 den „Griffel der Griffels 1955–2004“ erhielt, einen Sonderpreis des niederländischen Gouden Griffel, gilt es dort als das beste nationale Jugendbuch der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Zuvor krönte Dragts *De brief voor de koning* im Jahr 1963 bereits der Titel des *Kinderboek van het jaar*. Es ist seit seinem Erscheinen im Druck und wurde fünfzig Jahre nach der Erstveröffentlichung für den englischsprachigen Buchmarkt übersetzt und international neu aufgelegt. 2008 adaptierten Pieter Verhoeff (Regie) und Maarten Lebens (Drehbuch) den Roman für die Leinwand. Nachdem der Roman in seiner englischen Übersetzung auch im anglophonen Kulturraum eine große Leserschaft gewinnen konnte, folgte 2020 eine erneute Adaption für den Streamingdienst-Anbieter Netflix in Form von sechs seriell erzählten TV-Episoden. Mit den jeweiligen Neuverfilmungen erfuhr Dragts Text Neu- und Umschreibungen im Sinne einer Anpassung an die kulturellen Kontexte seines Entstehens. Insbesondere sorgte die Netflix-Produktion bereits im Vorfeld aufgrund größerer inhaltlicher Veränderungen für Aufregung. Wie in dem vorliegenden Kapitel dargelegt wird, sind diese Aktualisierungen zum einen bereits auf paratextueller Ebene angelegt, kurzum der transmedialen Vermarktung der englischsprachigen Übersetzungen sowie der Umschlagsgestaltung. Zum anderen bedingt eine kulturelle Aneignung im Kon-

text der kritischen Literaturrezeption die Einbettung von Tonke Dragts Roman in einen britischen Literaturkanon.

Die oben genannten Parameter setzen das Wechselspiel zwischen Wiederholung und Variation in den Neuinterpretationen voraus. Die erlebte Schaulust bei der Rezeption der Adaptionen kann sich aus dem ritualisierten Wiedererkennen der im Film zum Leben erweckten Erzählung sowie dem durch die Variation und Erneuerung hervorgerufenen Überraschungsmoment speisen. Die Erinnerung und die Veränderung sind somit Risiko und Reiz der Adaption, wie sich zum Beispiel in den Eröffnungsszenen der beiden Lichtspieladaptionen zeigt. Das Sujet von *Der Brief für den König* leitet in beiden Fällen eine Visualisierung der bei Dragt nur als paratextueller Anhang beigefügten Landkarte ein. So entscheidet sich Regisseur Pieter Verhoeff in seiner Filmadaption die ersten Minuten einer Kamerafahrt aus der Vogelperspektive über die schottischen Highlands zu widmen, die im Film die „Großen Berge“ des Buches illustrieren sollen. In einer Überblendung zeigt der Film die Kartenzeichnung aus dem Buch, um die reale Topographie Schottlands mit der imaginierten der Königreiche Unauwens und Dagonauts zu überschreiben. Dazu spricht ein Rahmenerzähler aus dem Off:

Dies ist eine Geschichte aus alter Zeit, als es noch Ritter gab. Sie spielt in zwei Königreichen. Dem Land von König Unauwen und dem Land von König Dagonaut, zwei befreundeten Herrschern. König Dagonaut regiert sein Reich klug und gerecht, es herrscht Frieden und Sicherheit, auch dank seiner vielen tapferen Ritter. (*Der Brief für den König* 2008)

Damit setzt der Film von Anfang an einen historischen Kontext und ein Wertesystem von Tugend und Ritterlichkeit in Bezug zur Filmerzählung. Obgleich die Königreiche historisch gesehen nicht existieren, bieten der Kontext und die Adressierung des Rittertums eine realhistorische Imaginationsfläche. Visuell ähnlich geht die TV-Serie vor, die ebenfalls die Landkarte zum Einstieg wählt, um, wie im Film, zunächst die Königreiche einzuführen und schließlich den Blick auf Eviellan zu richten. Vor der neu-

seeländischen Kulisse der Nationalparke Wellingtons wechselt die TV-Erzählung über zur Eroberung Eviellans durch Viridian. Eine Rahmenerzählerin erklärt hierzu ebenfalls aus dem Off:

For thousands of years the Northern Kingdoms of Unauwen and Dagonaut have waged war on the land to the South. A land known only as Eviellan. For thousands of years Eviellan has resisted. Until now... (*The Letter for the King*, S01E01, 2020)

Anders als im Film versucht die Netflix-Serie keinen realweltlichen und realhistorischen Bezug herzustellen. Im Gegenteil verweisen die angedeutete Zeitschiene sowie die später in der Serie thematisierte Magie eindeutig auf eine Fantasiewelt. Das Mysterium und die prophetische Dimension dieser Welt macht eine dem Erzählkommentar vorangestellte, flüsternde Frauenstimme aus der Diegese der Serie deutlich, denn sie warnt: „There is a darkness coming. A darkness that will take everything.“ (*The Letter for the King*, S01E01, 2020) – mit dieser prophetischen Aufforderung zu einer Suchmission und der Andeutung einer Heldenreise beginnt die Erzählung der Serie. Dennoch ist beiden Lichtspieladaptionen die eingangs thematisierte Landkarte zur Darstellung vorhandener Machtverhältnisse für die Leserführung gleichermaßen wichtig, wenn auch mit einem unterschiedlichen Erzählziel. Die im Lichtspiel gezeigten Landschaften erlauben jeweils das Wiedererkennen realer Drehorte, Schottland und Neuseeland, die für die jeweilige Genreausprägung typisch sind. In dieser Thematisierung der Landkarte zeigt sich ein für Adaptionen typisches Wechselspiel zwischen der Wiederholung visueller Erzählstrategien innerhalb eines Mediums sowie der jeweiligen narrativen Variation des Bezugstextes.

In der deutschen, bei Beltz & Gelberg seit 1998 erscheinenden Übersetzung von Tonke Dragts *Der Brief für den König*, nunmehr in der 18. Auflage, sind derartige topographische Einleitungen nicht gegeben. Stattdessen beginnt das Buch ohne Prolog direkt mit dem 1. Kapitel aus Teil I, „Die Nachtwache in der Kapelle“ (Dragt 2000, S. 5). Dort erzählt der Text aus der Innenwahrnehmung Tiuris heraus von den Momenten der letzten Reife-

prüfung zum Ritterschlag. Über interne Fokalisierung und in elliptischer Erzählweise vermittelt der Roman per indirekter Gedankenrede das Warten in der Dunkelheit, die Unsicherheit über die Gedanken, der eigenen sowie jener der weiteren vier Ritteranwärter, die mit Tiuri in der Kapelle wachen, und schließlich von der Entscheidung, einem Klopfen Gehör zu geben, das Tiuri aus der Prüfung und auf seine Heldenreise senden soll. Die Entscheidung, die deutsche Übersetzung in medias res zu beginnen, bedingt eine Leseführung zur diskursiven Entdeckung der erzählten Welt im Einklang mit dem Protagonisten und schafft so ein immersives identifikatorisches Angebot für das Lesepublikum. Durch diesen Erzählanfang können sich Lesende den Kontext von Tiuris Welt gemeinsam mit dessen Heldenreise diskursiv erschließen. Im Gegensatz dazu sind der niederländischen Originalfassung wie auch der englischen Übersetzung jeweils ein Prolog vorangesetzt. In diesem werden die oben zitierten Worte aus der Filmerzählung einleitend wiedergegeben. Im Anschluss folgt ein Auszug aus einem alten Buch, der Ritual und Tradition der Ritterprüfungen in König Dagonauts Reich nach erzählt und somit den Hintergrund sowie den Rahmen für das anschließende erste Kapitel liefert. Damit setzen die niederländische und englische Version des Romans ebenfalls ein Imaginationsangebot mit realhistorischem Bezug über die Einleitung der Rittertugenden und -traditionen. Die oben genannte Adaptionsarbeit hinsichtlich Variation und Erneuerung des Textes in einem neuen medialen Kontext ist bereits in den existierenden Übersetzungen bzw. den Textvorlagen angelegt. Diese erlauben folglich eine unterschiedliche Erfahrung des Textes innerhalb unterschiedlicher Kulturkreise.

Wie dieser kurze Exkurs zeigt, sind stets das Medienprodukt sowie seine ästhetische Form zu berücksichtigen, um die Wirkungsmechanismen eines adaptierten oder übersetzten Textes greifbar zu machen. In den oben genannten Effekten einer Textübertragung, (i) die durch Übersetzungen unterschiedlich mittelbaren Erzählwelten sowie (ii) die Aktualisierung eines Quelltextes in einem neuen medialen Kontext, erkennt Linda Hutcheon (2012, S. 6) die „doppelte Natur“ einer Adaption:

An adaptation's double nature does not mean, however, that proximity or fidelity to the adapted text should be the criterion of judgment or the focus of analysis. [...] Of more interest to me is the fact that the morally loaded discourse of fidelity is based on the implied assumption that adapters aim simply to reproduce the adapted text [...]. Adaptation is repetition, but repetition without replication. [...] If the idea of fidelity should not frame any theorizing of adaptation today, what should? According to its dictionary meaning, 'to adapt' is to adjust, to alter, to make suitable.

Demnach obliegt es einer erfolgreichen Adaption, eine Wiederholung eines Quelltextes zu sein, ohne diesen jedoch zu kopieren. Adaptionen bilden die Prozesshaftigkeit eines Textes im kulturellen Gedächtnis ab. In diesem Sinne stehen unterschiedliche Motive hinter jeder Adaption. Zum einen vermag sie es, die Erinnerungen an vorangegangene Adaptionen zu überschreiben, frühere Adaptionen sowie den Quelltext in Frage zu stellen oder diesem gar Tribut zu zollen. In ihrem Ergebnis ist jede Adaption von den kulturellen Kontexten beeinflusst, in denen sie entsteht. Diese schreiben sie mit und aktualisieren den Quelltext.

Beim Blick auf das Erscheinungsjahr der ersten Verfilmung von Tonke Dragts Roman überrascht es nicht, dass der Text sich für eine Adaption zu diesem Zeitpunkt als geeignet anbot. Er entstand in einem popkulturellen Klima, das Rittertugenden und Rittersagen als ein kommerziell erfolgreiches Sujet markiert: Filme wie *King Arthur* (dir. Antoine Fuqua 2004), *Kingdom of Heaven* (dir. Ridley Scott 2005), die drei erfolgreich verfilmten Teile der *Die Chroniken von Narnia* (dir. Andrew Adamson 2005, dir. Andrew Adamson 2008, dir. Michael Apted 2010) oder *Eragon* (dir. Stefen Fangmeier 2006) zeugten von einer Beliebtheit des Genres des Abenteuerfilms mit ritterlichen Hauptfiguren. Ebenfalls entstand unter großem Publikumserfolg die von NBC Universal und BBC One produzierte TV-Serie *Merlin* (cre. Johnny Capps, Julian Jones, Jake Michie, Julian Murphy 2008–2012) und die von Ubisoft veröffentlichte Computerspielreihe *Assassin's Creed* (seit 2007), die bis heute zwölf Teile, fünf

Kurzfilme, zehn Romanadaptionen, eine Jugendbuch-Trilogie, mehrere Comicadaptionen sowie eine Realverfilmung zählt. Alle diese populärkulturellen Medienprodukte zeigen entweder eine Nähe zum Rittertum, der Artuslegende oder der Ritterzeit. In diesem Kontext erschien die Verfilmung von *Der Brief für den König* in 15 Ländern. Allein in den Niederlanden kauften über 100.000 Kinogäste Tickets für den Film (was ihm den Gouden Filmpreis 2008 einbrachte) und die Verfilmung war beim Schlingel – International Film Festival for Children and Young Audience im Jahr 2008 sowohl bei der Jugendjury als auch bei der internationalen Jury der beste Film des Jahres. Dennoch meinte etwa die Übersetzerin für die englischsprachige Ausgabe von *The Letter for the King*, Laura Watkinson, in einem Interview mit dem KJL-Portal *Playing by the book* (23. Januar 2014):

I did [...] watch the film version of the book again, as I thought it might provide some inspiration, but it actually strays quite far from the plot in places and some of the characters didn't look as I'd imagined them, so it wasn't much help.

Hier zeigt sich, dass eine Adaption lediglich Spuren der Vorlage enthalten kann, sie ist eine Ableitung eines Quelltextes ohne dessen Nachahmung. Oder wie Hutcheon (2012, S. 9) meint: „[An adaptation] is its own palimpsestic thing.“ Demnach finden in diesen Texten mehrere Überschreibungsprozesse einen gleichzeitigen Ausdruck. Dies ist eine Qualität, die der Quelltext bereits vor dem Hintergrund seiner vielen Übersetzungen mit sich bringt.

Eine Textübersetzung hat einen Quelltext zugleich in eine andere Sprache und einen anderen Kulturraum zu transponieren. Nach Schreiber ist eine Textübersetzung „eine Übersetzung, bei der textinterne, d. h. inhaltliche oder formale Invarianten im Vordergrund stehen“ (1993, S. 220). Wie Laura Watkinsons Aussage zur ersten Filmadaption von Dragts Roman bereits vermuten lässt, hat bei ihr der Wunsch nach Texttreue einen starken Einfluss auf ihre Arbeit. Schließlich ist es genau diese, die sie im Film vermisst. So mag es nicht überraschen, dass in ihrer Über-

setzung sowohl die Namen der Königreiche als auch die Namen der Figuren nicht einem anglophonen Idiom angepasst, sondern in ihrer Originalform erhalten bleiben. Ebenso bleibt die plotgetriebene Handlung und weitestgehend deskriptive Schreibweise der Vorlage entnommen. Damit steht Watkinson in ihrer werktreuen Übersetzungsarbeit nicht nur im Einklang mit der Verlagsmaxime von Pushkin Press, welche vorrangig Bücher aus anderen Sprachräumen ins Englische überträgt und somit keine englischsprachigen Autor:innen publiziert, sondern auch mit ihrer eigenen Leseerwartung gegenüber adaptierten Texten. Die Transposition in den angelsächsischen Kulturraum ist daher stark mit dem Sujet verbunden, wie sie sich in Vermarktung und Covergestaltung widerspiegelt.

Tatsächlich hätte Pushkin Press keinen besseren Zeitpunkt wählen können, um Dragts Roman in das Verlagsprogramm aufzunehmen. Wie am Kontext der Vermarktung der ersten Romanadaption weiter oben bereits deutlich gemacht, sind Texte mit Bezug zur Ritterwelt auch 2013 kommerziell lukrative Publikationen. Besonders bei der Vermarktung des Buches hat Pushkin Press Wert daraufgelegt, die Leseerfahrung zu einer Anwendungserfahrung zu wandeln. In einer breit angelegten Werbekampagne verteilte der Verlag 2014 gemeinsam mit der bereits 2012 von Hollie Fraser gegründeten „Books on the Underground“-Initiative 100 Kopien des Buches rund in und um das Londoner U-Bahn-Netz. Unter dem Hashtag #MyQuest waren die Adressat:innen des Buches angehalten, ein Bild des Buches zu posten sowie von ihrem Fundort und der persönlichen Mission zu berichten (vgl. @booksandquills). Denn begleitet war der Fund von einem Brief und der Landkarte um das Reich von Dagonaut und Unauwen. Adressiert an die entdeckenden Personen instruierte der Brief sein Publikum nicht nur das Foto zu teilen, sondern auch das Buch nach dem Lesen weiterzureichen. Verpackt als persönliche Mission kann so das Lesen mit dem Finden des Briefes eine transmediale Dimension annehmen. „Transmediales Erzählen ermöglicht kollektive Erlebnisse in medial verteilten Storywelten“ (Söller-Eckert 2017, S. 108). Der titelgebende Brief konnte über diese haptische

Erfahrung des Fundes und der Teilhabe an einem Geheimnis zu einer realweltlichen Erfahrung werden. Verschlös­sen mit einem Wachssiegel bot das dem Buch beigelegte Schreiben eine ästhe­ti­sche Dimension, die den Text in einer Zeit-Raum-Ebene fern der Diege­se des Buches erlebbar macht. Durch das Finden, Öffnen des Briefes, dem Teilen auf den sozialen Medien und dem Erfüllen der persönlichen Mission wandelt sich das Lesepublikum zu mitproduzierenden Personen des Textes und kann den Erlebnisraum des Fundortes an das Leseerlebnis knüpfen und zu guter Letzt den physischen Datenträger, das Buch selbst, mit der gewonnenen Erfahrung weiterreichen. Es kommt nicht von ungefähr, dass in diesem Kontext London zum zusätzlichen Erfahrungsraum von Tonke Dragts *The Letter for the King* wird. Denn schließlich ist das an ein derartiges transmediales Erzählen angebundene *worldbuilding* (vgl. Söller-Eckert 2017, S. 109–110) an die englische Hauptstadt gekoppelt und der Erfahrungsraum damit kulturell, räumlich und zeitlich von dem des Quelltextes entkoppelt. Das Angebot eines realhistorischen Wertesystems und entsprechenden geografischen Kontextes für das Rittertum, dem unmittelbaren Erlebnisraum der Artuslegenden, soll für die kritische Rezeption der englischsprachigen Übersetzung noch wichtig werden. Wie schon die Übersetzerin selbst meint, sei in Tonke Dragts Roman das Angebot zur kulturellen Aneignung durch England bereits eingeschrieben:

It felt so unjust that this book, of all Dutch children's books, hadn't found its way into English. Her books were crying out to be translated into English. They fit so well with the English canon of children's literature. (Watkinson in Lodge 2015, n.p.)

Eine Transposition von Dragts Roman aus dem niederländischen in den englischen Kanon sei somit im Text selbst bereits angelegt.

Rittertugend und Rittersagen lassen bereits den Herausgeber von Pushkin Press, Adam Freudenheim, in seinem Kontakt mit David Fickling für die Veröffentlichung der englischen Übersetzung auf dem amerikanischen Markt ins Schwärmen geraten:

[*The Letter for the King*] is inspiring, simply told, gripping, and tremendously moving. The story focuses on the good qualities of knighthood and teaches the values of courage, honor, duty, and keeping your word. (Freudenheim in Lodge 2015, n. p.)

Bis dahin war Dragts Buch in Großbritannien in unterschiedlichen Medien insgesamt dreimal Buch des Jahres, die Hardcover-Ausgabe erschien in zwei Auflagen und die Paperback-Ausgabe erschien in ihrer sechsten Auflage. Zu diesem Zeitpunkt galt das Buch als das erfolgreichste Jugendbuch bei Pushkin Press. Ein Grund hierfür ist neben den Interviews in weiteren Epitexten des Romans, etwa der kritischen Rezeption, zu finden. Philip Womack verweist im *Guardian* (27.12.2013) auf Märchen und die Artus-Epik als Quellen für Dragts Jugendbuch. Eileen Battersby von der *Irish Times* (2.11.2013) hingegen zieht den Vergleich mit dem englischen Fantasy-Kanon und sieht im Rhythmus des Romans Parallelen mit der Prosa J.R.R. Tolkiens und der *Harry Potter*-Reihe von J.K. Rowling. Auch Simon Osborne vom *Independent* (29.10.2014) verweist auf Tolkien, Lewis und Rowling und nimmt damit erneut die von Watkinson in Interviews vorgegebenen Zuordnungen zum Kanon der englischen Kinder- und Jugendliteratur auf. Etwa sagt letztere auch im *Guardian* (21.10.2015): „I'd have been so happy to get my hands on books like these as a young reader, and to add them to my little library of CS Lewis, Elizabeth Goudge, Tolkien and the rest.“ Mehr noch ist vor diesem Angebot an kanonischen Vergleichstexten Adam Freudenheim letzten Endes selbst verleitet, im *Independent* (29.10.2014) Dragts Roman gänzlich seiner Herkunft zu berauben, denn:

In a way, there is nothing Dutch about this book which is relevant to its international success [...]. It's not a Dutch medieval world, but an imaginary one. Most great books transcend their national setting and language and can speak to people anywhere.

Unter diesem Gestus wird der Roman sowohl auf dem englischen als auch auf dem amerikanischen Markt gezielt nicht als eine

Übersetzung, sondern als „great book“ angepriesen. Der Name der Übersetzerin erscheint auf keinem der bisher veröffentlichten Buchcover der englischsprachigen Ausgaben. Weiterhin findet sich das Buch in englischen Buchhandlungen üblicherweise in der Jugendliteratursektion neben weiteren Mittelalterabenteuern. Bis heute gibt es in den englischsprachigen Übersetzungen weder eine Einleitung zu Tonke Dragt selbst noch zur Einordnung des Romanes in den Kontext der niederländischen Kinder- und Jugendliteratur. Damit erscheint die englische Übersetzung des Romans sowohl hinsichtlich seiner Epitexte als auch in der Aufmachung und Vermarktung als gänzlich kulturell vereinbart und angliert.

Im Peritext der englischsprachigen Veröffentlichung ist ein ähnlicher Gestus der Aneignung vorzufinden, der sowohl die Möglichkeit für eine Serialisierung des Textes eröffnet als auch Leerstellen und Imaginationsräume anbietet, die das Lesepublikum bereits vor der eigentlichen Rezeption des Textes mit eigenen Erfahrungshintergründen individuell füllen kann. Peritexte und Epitexte gestalten nach Genette den Paratext eines Werkes, dem „Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt“ (1992, S. 10). Ihre Wirkkraft entfalten diese Texte damit bereits vor der eigentlichen Lektüre in „eine[r] ‚unbestimmte[n] Zone‘ zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text) aufweist“ (ibid.). Die erste Hardcoverausgabe von *The Letter for the King* gestaltet diesen liminalen Raum mit einer vierfarbigen Komposition, die vor dem Hintergrund der Textkenntnis Tiuris Reise illustrieren kann: eine silhouettenhafte Gruppe von Reitern vor den Großen Bergen, einer Brücke über den Regenbogenfluss und der Stadt Unauwens. Derartige Zuordnungen können sich Lesende allerdings nur retrospektiv nach der Lektüre erschließen. Ohne diesen Hintergrund sind generische Symbole eines Mittelalterabenteuers zu erkennen. Weiterhin gibt das Cover als Leseanweisung zur Einstufung des Textes lediglich am unteren Ende des Covers den Verweis auf die Reihe „Pushkin Childrens“. Dazu drängt sich in großen Lettern der Buchtitel und

der Name der Autorin auf weißem Grund in den Vordergrund des Buchumschlags, das größte Wort des Titels ist *King*. Zudem bietet das Cover eine generische, paraphrasierte Synopse an, die auf jeden Mittelaltertext mit einer Heldenmission im Handlungszentrum zutreffen kann: „A young messenger. A secret mission. A kingdom in peril.“ Eben diese Variante der Publikation begleitete 2014 die „Books on the Underground“-Initiative in London. Sie spielt mit den wesentlichen Symbolen einer ritterlichen Heldensage und bietet in den Silhouetten einen Projektionsraum, der mit beliebigen Details aus der Leseerfahrung des Publikums zu füllen ist, die zur Aufzählung der Synopse passt. 2014 erschien eine gleichformatige Buchausgabe im Paperback als spezielle Winter Edition. Auf dieser sind Titel und Autorenangabe nun ins Zentrum gerückt, einzig die Berge und Reiter sind geblieben, die übrigen Illustrationen sind durch Schneefall vor blauem Hintergrund ersetzt. Ebenfalls ist die Synopse durch Angaben zur kommerziellen Wirkkraft des Romans ausgetauscht. So heißt es nun auf dem Cover: „The 1 Million Copy International Bestseller“. Diese Angabe ist begleitet von epitextuellen Auszügen aus dem *Guardian*, dem *Telegraph* und der *Sunday Times*, die den Spannungscharakter des Buches in den Vordergrund rücken: „A true page-turner“, „Thrilling“, „Gripping“ (Dragt 2014, Cover). Inzwischen ist die Winter Edition durch eine neue und kleinformatigere Paperbackausgabe ersetzt. Auf dem Buchcover der Taschenbuchausgabe wirkt Tonke Dragts Namensangabe nun fast unscheinbar gegenüber dem Buchtitel, der nun in gelben Lettern auf schwarzem Grund gut drei Viertel des Motivs einnimmt. Weiterhin bleiben die Angabe „The International Bestseller“ sowie zwei epitextuelle Verweise auf die *Sunday Times* und den *Telegraph* bestehen. Oberhalb des Titels ist die schwarze Silhouette eines Reiters mit einem gelben Schild vor einem weißen Mond und blauen Hintergrund zu sehen. Die beiden Paperbackausgaben schaffen neue Rahmenbedingungen für die Lektüre, denn aus der ikonografisch kodifizierten Heldensage ist nun ein Bestseller geworden. Dies vermittelt eine Lektürehaltung gegenüber großer Literatur. Der Name der Verfasserin hingegen nimmt typografisch einen geringeren Stellenwert ein. Auch der

Name der Übersetzerin fehlt auf allen drei Covern. Illokutionär steht diese Gestaltung im Einklang mit dem Ansatz von Pushkin Press, keine Übersetzungen zu vermarkten, sondern „great books“. Damit sind eine Vereinnahmung und Überschreibung fremdsprachlicher Texte in den eigenen Kulturraum und Kanon ebenfalls in der grafischen Gestaltung erkennbar.

Den Erfolg dieser kulturellen Aneignung sichert die peritextuelle Aufmachung. Insbesondere ist dies den Figuren-Illustrationen auf dem Buchcover geschuldet. Insgesamt stehen die eben vorgestellten Covergestaltungen der englischsprachigen Übersetzung im Einklang mit dem Buchinhalt und verweisen auf Handlungselemente, Figuren sowie eine Zeit und einen Raum, wodurch erneut ein realhistorischer Bezug auf das Mittelalter gewährt ist. Ebenso öffnen die unspezifischen, von Tonke Dragt illustrierten Silhouetten nicht nur einen beliebig ausfüllbaren Imaginationsraum, sondern auch einen Wiederabruf in neuen Kontexten. Anders in den deutschen und niederländischen Ausgaben, in denen die Figurenzeichnungen bis zum Erscheinen der englischsprachigen Übersetzung stets detaillierter ausfallen, Gesichter, Mimik und Kleidung erkennen lassen. Dies konkretisiert die Figuren und beschränkt den Imaginationsraum. John Cocking schreibt in seiner Monografie zu *Imagination: A Study in the History of Ideas* (1991) im Kapitel über den Platoniker Marsilio Ficino über den Zusammenhang einer Bildmetapher und dem illustrierten Gegenstand bezüglich der Imagination:

The nature and effect of metaphor depend largely on the nature and extent of abstraction from the object used as the illustration of an idea or as a 'symbol' [...] of some transcendent meaning. The illustrative analogy needs to select and abstract some features of the object used for illustration while irrelevant features are pushed out of mind; it is not always easy to keep the borderline between relevant and irrelevant features hard and fast. Abstraction may be not simply of a conceptual element [...] but of 'intention' [...]; the awareness resulting from what [...] the object *means* to us in terms of value, with components of feeling. (Cocking 1991, S. 189–190)

Durch die Abstraktion laden Tonke Dragts dekontextualisierte Illustrationen auf dem Buchcover demnach dazu ein, die fehlenden Details durch das Wertempfinden und die subjektive Erfahrung der Betrachtenden auszufüllen. Im Kontext der Übersetzungen erlaubt dieses Design auch die Implikation einer Kontinuität und Serialität auf der peritextuellen Ebene durch eine ähnlich geartete Illustration, auch wenn diese auf der inhaltlichen Ebene der Publikation nicht erfüllt ist. Tatsächlich verwendete Pushkin Press ein durchgehend gleiches Layout für die drei weiteren Übersetzungen Tonke Dragts im Verlagsprogramm: *The Secrets of the Wild Wood* (2015), *The Song of Seven* (2016), *The Goldsmith and the Master Thief* (2019). Allen ist gemein, dass sie in der Aufmachung der ersten Paperbackausgabe von *The Letter for the King* ähneln: Sie zeigen Figurenabstraktionen in Form einer dekontextualisierten Wiederverwendung der Buchillustrationen Dragts auf der Titelseite und über dem Titel findet sich stets ein Querverweis auf den Quelltext. Dadurch entsteht der Eindruck einer fortgesetzten Buchreihe: „The Hero of *The Letter for the King* Returns“, „An exciting adventure by the author of the international bestseller *The Letter for the King*“ und „An exciting adventure by the author of the million-copy bestseller *The Letter for the King*“. Dabei ist inhaltlich gesehen nur *The Secrets of the Wild Wood* als ein Sequel zu verstehen, treten doch hier die Figuren aus *The Letter for the King* wieder in Erscheinung. Die weiteren zwei Bücher teilen nur die gemeinsame Autorin mit den beiden vorangegangenen. Eine derartige Aufmachung kommt einer formal-ästhetischen Standardisierung gleich und suggeriert eine inhaltliche Anschlussfähigkeit. In dieser Form ahmt Pushkin Press die Erscheinungsformate kommerziell erfolgreicher Jugendbuchreihen nach, die am englischsprachigen Markt gern auch in Form von Boxsets wiedervermarktet werden, wie etwa Joanne K. Rowlings *Harry Potter*-Heptalogie, die Trilogie *His Dark Materials* von Philip Pullman oder J. R. R. Tolkiens *Lord of the Rings*-Trilogie. In ihrem Erscheinungsbild können die Buchaufmachungen dem Wunsch der Übersetzerin nachkommen, Dragts Bücher zu ihrer kleinen Bibliothek mit „CS Lewis, Elizabeth Goudge, Tolkien and the rest“ zuzuordnen.

Die ästhetische Standardisierung der Covergestaltungen stabilisiert und serialisiert den durch die Abstraktionen und Silhouetten gegebenen offenen Imaginationsraum. Im nationalen Gedächtnis sind derartige abstrakt dargestellte Illustrationen leicht mit den Erinnerungsspuren an die Artuslegende und den entsprechenden Rittertugenden zu füllen, die im englischen Kanon zum Beispiel durch Texte wie Edmund Spensers Versepos *The Faerie Queene* (1590) und Geoffrey Chaucers *Canterbury Tales* (ca. 1392) vertieft sind und Anschlussmöglichkeiten für eine moderne Typologisierung geben, etwa der des Gentleman. So heißt es zum Beispiel im Prolog zu den 24 Erzählungen in Chaucers *Canterbury Tales*: „A KNYGHT ther was, and that a worthy man, / That fro the tyme that he first bigan / To riden out, he loved chivalrie, Trouthe and honour, fredom and curteisie“ (Chaucer a 1392, S. 18, l. 43–46). Der eingangs im mittellenglischen Originaltext identifizierte Ritter und „große Mann“ wird in der neuenglischen Ausgabe zu einem Gentleman: „A knight there was, and what a gentleman, / Who, from the moment that he first began / To ride about the world, loved chivalry, / Truth, honour, freedom and all courtesy“ (Chaucer b 1392, n. p., l. 43–46). Auch in *The Book of the Courtier* übersetzt Sir Thomas Hoby (1588, n. p.) Baldassarre Castigliones Ausführungen über den ritterlichen Hofmann als die über einen Gentleman und hebt dessen „effortless superiority“ hervor. Dies entnimmt Hoby der Beschreibung des Hofmannes aus der italienischen Vorlage des *Il Libro del Cortegiano* (1528), wo dieser als „uomo universale“ (Castiglione 1528, S. xxix) beschrieben ist. Kurzum wandelt sich in den Transpositionen der tugendhafte Ritter und ‚große Mann‘ zu einem universellen Mann, einem Gentleman, in dem galantes Benehmen und ritterliche Tugend vereint sind. Diese Figur ist ein Stereotyp für Englishness, für ein längst verlorengeglabtes, aber ursprüngliches Wertesystem, ein Symbol vergangener Kohärenz und Stabilität. Es kommt nicht von ungefähr, dass der Gentleman bis heute in vielen unterschiedlichen Ausprägungen innerhalb der so genannten „big house novels“ von Jane Austen, Evelyn Waugh oder Ian McEwan wiederkehrt. In seiner Abstraktion erscheint dieser Figurentypus ebenso als ein vielseitiges

Phänomen mit stets beliebig erweiterbaren Kategorien, Werten und Ausstattung, die sich mit der nostalgischen Vorstellung einer ‚Englishness‘ als nationaler Identität vereinen lassen:

top hat, stiff upper lip, public school, emotional frigidity, clubs, evening clothes, arrogance, fox hunting, courteous behaviour, cricket, aristocracy, good manners, fair play, homoeroticism, country houses, period films, Englishness, moustaches, cigars, Pall Mall, dandyism, menservants, class ... and so on. (Berberich 2007, S. 164)

Mehr noch sagen der Abruf dieser Figur zu unterschiedlichen Zeiten und sozialhistorischen Kontexten sowie seine Akzeptanz mehr über den Zustand der Gesellschaft aus, in der der Wiederabruf erfolgt, denn über den Gentleman als fiktionalen Charakter. In *Der Brief für den König* ist Tiuri als Ritteranwärter sowie in seinem tugendhaften Verhalten, das ihm hilft, den Brief erfolgreich an seinen Empfänger zu übermitteln, bei einem englischen Publikum als ein junger Gentleman zu lesen. Schließlich ist auch diese Figur an dem Codex der Galanterie und ritterlichen Tugend orientiert. Er erlaubt damit eskapistische und nostalgische Ausflüge in eine Zeit, die so nicht wiederherstellbar ist und die in den durch die Abstraktionen auf den Coverillustrationen vorgegebenen Imaginationsräumen wieder abrufbar ist.

Der Typus des Gentleman ist, wie Berberichs Aufzählung der Attribute zeigt, ein dynamisches ideologisches Konstrukt im nationalen Gedächtnis Großbritanniens und mediatisiert die Transposition des ritterlichen Hofmannes in einen modernen Kontext mit Bezugnahme auf eine nationale Vergangenheit, die so nicht wiederherstellbar ist. Tonke Dragts *Der Brief für den König* adressiert mit der Heldenreise und dem Zeitalter des Rittertums eben jene Themen, die an die Zeit des englischen Empire, einer hierarchischen Ständeordnung im Mittelalter und einen Ehrenkodex erinnern. Nur setzt Tiuri im Roman als Sohn eines Edelmannes seinen Ritterschlag mit der Annahme der Mission aufs Spiel. Die Mission wird zur Feuertaufe und erlaubt Tiuri, trotz seines Regelbruchs und aufgrund seines Erfolgs in

den Ritterstand aufzusteigen. Der Held als Antiheld, als Individualist, aber als Gentleman, hat in der englischen Populärkultur seine Vorläufer. Diese besitzen allesamt ebenfalls durch die in den Paratexten ihrer Publikationen wiedererscheinende, abstrahierte Silhouette einen Wiedererkennungsfaktor, bleiben zeitlos und sind in jedem neuen Kontext wieder aufrufbar: Sherlock Holmes und James Bond. Die Literaturwissenschaftlerin Monika Seidl schreibt beispielhaft über die ikonische, von Maurice Binder für die Verfilmungen von Ian Flemings Romanen geschaffene Bond-Silhouette:

The Bond silhouette in its key colour black and white has become a trademark icon [...] since Maurice Binder created the famous gun barrel sequence for the opening titles of *Dr No* (1962). [...] Since then the silhouette has signified Bond in many contexts, ranging from its use in key art framing the movies to its exploitation as a signature logo on a variety of Bond related commodities and merchandise items. The Bond silhouette meanwhile stands for the Bond formula and thus unmistakably represents Bond in the Bond universe that exists outside the textual representations in film and fiction. (2011, S. 39)

Ebenso losgelöst existiert die Idee der Galanterie, der ritterlichen Tugend und der Zeit des Rittertums außerhalb der kanonischen Texte, greifbar über die Silhouette des Ritters. Pushkin Press hat es peritextuell mit der Gestaltung des Buchcovers und der Publikation der englischsprachigen Übersetzung in einem populärkulturellen Kontext, in dem das Mittelalter eine mediale Renaissance erlebt, eben auch geschafft, eine anschlussfähige, serialisierbare und kommerziell erfolgreiche Buchreihe zu platzieren. Inzwischen nutzt auch das niederländische Verlagshaus Leopold die Covergestaltung der englischen Vorlage für die eigene Vermarktung der Reihe. Damit hat zumindest auf der paratextuellen Ebene der Quelltext durch seine Transposition in eine englischsprachige Übersetzung und in einen anglophonen Kulturraum auch in seinem eigenen Ursprungsland eine Aktualisierung erfahren. Leopolds aktuelle Ausgabe von *De Brief*

voor de Koning tritt nun im liminalen Raum zwischen Text und Außenwelt mit der ästhetischen Standardisierungsstrategie der englischsprachigen Kinder- und Jugendbuchreihe von Pushkin Press vor die Öffentlichkeit. Die dort zu sehende, skizzenhafte Illustration und handgezeichnete Typografie sind gestalterisch ebenso ein Rückgriff auf die Designs der Zeit der Erstveröffentlichung des Romans. Gleichzeitig erlauben sie durch die Öffnung des hier diskutierten Imaginationsraums auch eine Neuschreibung und Neukontextualisierung. Eine derartige Offenheit mag *Der Brief für den König* mit der Netflix-Serie nun auch für eine weitere Adaption geöffnet haben, die den Roman nun gänzlich zum Fantasyabenteuer wandelt. Ob der Roman damit weiterhin ein zeitloser bleiben kann, das wird die Zukunft zeigen.

LITERATURVERZEICHNIS

Bildmedien

Der Brief für den König. Pieter Verhoeff, NL 2008.

“Storm Clouds Gather.” *The Letter for the King*, Season 1, Episode 1, Netflix. 20.03.2020. Netflix, <https://www.netflix.com/browse?jbv=80222934>.

Primärliteratur

Dragt, Tonke: *Der Brief für den König*. 1998. Weinheim Basel: Gulliver von Beltz&Gelberg 2000.

Dragt, Tonke: *The Letter for the King*. Übers. v. Laura Watkinson. London: Pushkin Press 2013.

Dragt, Tonke: *The Letter for the King* (Winter Edition). Übers. v. Laura Watkinson. London: Pushkin Press 2014.

Sekundärliteratur

@booksandquills. “Let me know if any of you find a copy of #LetterfortheKing on the underground today! #MyQuest @BooksUndergrnd @Push-

- kinPress". In: Twitter, 05.06.2014, 11.17 a.m. Online verfügbar: <https://twitter.com/booksandquills/status/474480130283560961> [letzter Aufruf: 24.12.2021].
- Battersby, Eileen: Knights, chivalry and a Ring of Tolkien. In: *Irish Times*, 02.11.2013. Online verfügbar: <https://www.irishtimes.com/culture/books/knights-chivalry-and-a-ring-of-tolkien-1.1577926> [letzter Aufruf: 15.08.2020].
- Berberich, Christine: *The Image of the Gentleman in Twentieth Century Literature: Englishness and Nostalgia*. NY: Routledge 2007. Print.
- Castiglione, Baldassarre: Il Libro del Cortegiano. In: *Intratext*, 1528. Online verfügbar: http://www.intratext.com/IXT/ITA1702/_INDEX.HTM [letzter Aufruf: 15.08.2020].
- Cocking, John: *Imagination: A Study in the History of Ideas*. New York / London: Routledge 1991.
- Chaucer, Geoffroy a.: The Canterbury Tales. In: *Middle English Compendium*, 1392. Online verfügbar: <https://quod.lib.umich.edu/c/cme/CT/1:1.1?rgn=div2;view=fulltext> [letzter Aufruf: 15.08.2020].
- Chaucer, Geoffroy b.: The Canterbury Tales. In: *Librarius*, 1932. Online verfügbar: <http://www.librarius.com/canttran/genpro/genpro043-078.htm> [letzter Aufruf: 15.08.2020].
- Genette, Gérard: *Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/Main / New York: Suhrkamp 1992.
- Count Baldassare Castiglione: *The Book of the Courtier*. Übers. Hoby, Thomas. In: *The British Library*, 1588. Online verfügbar: <https://www.bl.uk/collection-items/the-book-of-the-courtier-1588#> [letzter Aufruf: 15.08.2020].
- Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*. NY: Routledge 2012.
- Lodge, Sally: David Fickling Books to Publish Classic Dutch Novel. In: *Publishers Weekly*, 06.08.2015. Online verfügbar: <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-book-news/article/67732-fickling-to-publish-dutch-classic.html> [letzter Aufruf: 15.08.2020].
- Schreiber, Michael: *Übersetzung und Bearbeitung: Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*. Tübingen: Gunter Narr 1993.
- Seidl, Monika: One Silhouette Is Not Enough: The Bond Silhouette as the Visual Representation of the 'Mobile Signifier' James Bond. In: Joachim

- Frenk u. Christian Krug (Hrsg.): *The Cultures of James Bond*. Trier: WVT 2011, S. 39–49.
- Söller-Eckert, Claudia: Transmediales Erzählen. In: Matías Martínez (Hrsg.): *Erzählen: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler 2017, S. 108–110.
- Usborne, Simon: Tonke Dragt's *The Letter for the King* has finally been translated into English... 50 years on. In: *The Independent*, 29.10.2014. Online verfügbar: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/tonke-dragt-the-letter-for-the-king-has-finally-been-translated-into-english-50-years-on-9826857.html> [letzter Aufruf: 15.08.2020].
- Watkinson, Laura: Tonke Dragt translator: 'there's real magic in her words'. In: *The Guardian*, 21.10.2015. Online verfügbar: <https://www.theguardian.com/childrens-books-site/2015/oct/21/tonke-dragt-translator-theres-real-magic-in-her-words> [letzter Aufruf: 15.08.2020].
- Womack, Philip: *The Letter for the King* by Tonke Dragt – Review. In: *The Guardian*, 27.12.2013. Online verfügbar: <https://www.theguardian.com/books/2013/dec/27/letter-for-king-tonke-dragt-review> [letzter Aufruf: 15.08.2020].
- Zoe, Z.: Opening Horizons: An Interview with Laura Watkinson, the Translator of *The Letter for the King* by Tonke Dragt. In: *Playing by the Book*, 23.01.2014. Online verfügbar: <http://www.playingbythebook.net/2014/01/23/opening-horizons-an-interview-with-laura-watkinson-the-translator-of-the-letter-for-the-king-by-tonke-dragt/> [letzter Aufruf: 15.08.2020].

Philipp Schmerheim

Verborgene Schätze, Zahlenmystik
und verwirrende Straßenschilder:

Tonke Dragts *Das Geheimnis des siebten Weges*
als Roman und Fernsehserie

Der Titel der deutschen Übersetzung von *De Zevensprong* verweist auf drei dominante Motivkonstellationen in Tonke Dragts Jugendroman: Geheimnis, Zahlensymbolik und topographische Anordnungen. Diese und deren Adaption in der gleichnamigen Fernsehserie stehen im Fokus des vorliegenden Beitrags.

Ein junger, rothaariger Dorflehrer namens Frans van der Steeg (in der dt. Ausg. Franz), der seinen Schüler:innen gerne wilde Abenteuergeschichten aus dem von ihm erfundenen Land Torelore erzählt, wird in eine mysteriöse Verschwörung hineingezogen: Die Verschwörer:innen wollen den kleinen Jungen Geert-Jan aus der Obhut seines habgierigen Onkels Gradus Grijsenstijn befreien, denn dieser hält den Jungen auf dem Schloss-Treppenhaus fest, weil der Junge einer mysteriösen Weissagung zufolge der Schlüssel zu einem verborgenen Familienschatz ist. Durch die Vermittlung einiger Mitverschwörerinnen wird Frans zum Hauslehrer Geert-Jans und tut sich schnell mit seinem Zögling zusammen, um den Schatz zu finden. Gesteuert werden sie dabei von einer alten Prophezeiung, die nicht nur Geert-Jan, sondern auch Frans eine besondere Rolle zuweist. Soweit einige der Handlungsbausteine von Tonke Dragts fünfter Buchveröffentlichung *De Zevensprong*. Der Roman der niederländischen Autorin erscheint 1966 in den Niederlanden und 1984 in einer Übersetzung von Liesel Linn auch in Deutschland, unter dem Titel *Das Geheimnis des siebten Weges*. Anders als der Originalti-

tel ‚De Zevensprong‘, der sich auf ein altes holländisches Kinderlied bezieht, verweist der deutschsprachige Titel explizit auf die Verrätselungsstruktur des Jugendromans und auf seine Zugehörigkeit zur um Mystery-Elemente angereicherten Abenteuerliteratur.

Die 13-teilige gleichnamige Fernsehadaptation geht in den Niederlanden erstmals 1982 auf Sendung. Als Regisseur und Drehbuchautor fungiert der niederländische Regisseur Karst van der Meulen. Die ARD produziert eine synchronisierte deutsche Fassung, die erstmals von Juni bis September 1984 ausgestrahlt wird – zeitgleich zum Erscheinen der deutschen Übersetzung. Es folgen in Deutschland bis 1994 insgesamt fünf Neuausstrahlungen, danach versinkt die Serie in Vergessenheit. Von Letzterem zeugt auch eine Anekdote um die teilrestaurierte DVD-Fassung, die 2007 von Pandavision, einer Tochterfirma von Pandastorm Pictures, veröffentlicht wird: Weder Originalbänder noch Kopien der deutschen Tonspur sind bei WDR, SWR oder Bayerischem Rundfunk auffindbar, erst mit Hilfe privater VHS-Aufnahmen kann die deutsche Fassung rekonstruiert und für eine DVD-Veröffentlichung aufbereitet werden (hierzu ausführlich Pandavision 2010).

Der Medienwechsel vom Roman zum Film erlaubt einen exemplarischen Blick auf dominante Topoi von *Das Geheimnis des siebten Weges*, die sich auch in anderen Erzähltexten der niederländischen Autorin wiederfinden. Im Folgenden soll es vor allem darum gehen, wie literarischer Prätext und serielle Adaption mit den drei Motivkonstellationen umgehen, die im Titel der deutschen Übersetzung angesprochen werden: Geheimnis, Zahlensymbolik und Topographie.

1. Geheimnisse als Dragt'sches Erzählprinzip

Tonke Dragt nutzt Geheimnisse in *Das Geheimnis des siebten Weges* als Erzählprinzip, als Leitstruktur, die Handlung, Figurenverhalten und Rezeptionsmodi beeinflusst. Der Verrätselungscharakter des Dragt'schen Erzählens zeigt sich hier an der narrativen Perspektivierung: Roman wie Serie fokussieren den

Protagonisten Frans van der Steg, an dessen Wissenshorizont auch unser Rezipient:innenwissen über die Ereignisse rund um den Siebensprung gebunden ist. Im Fokus der Handlung stehen die Versuche des Protagonisten, dem Geheimnis des Siebensprungs auf die Spur zu kommen.

In Dragts Roman findet sich eine heterodiegetische, intern fokalisierende Erzählstimme, die Handlungen, Gedanken und Gefühle von Frans protokolliert sowie *en detail* die Umgebung beschreibt, in der sich der Protagonist bewegt. Über seinen Erfahrungshorizont geht die Erzählinstanz jedoch nicht hinaus. Auf diese Weise ist unser rezipientenseitiges Wissen von den rätselhaften Ereignissen rund um den *Zevensprong* gänzlich an dasjenige von Frans gebunden – wir wissen nur, was er auch weiß, müssen uns die Ereignisse aus seiner Erlebniswelt heraus erschließen. Und das daraus generierte Wissen ist begrenzt, weil Frans das Geschehen bis zum Ende der Geschichte nur lückenhaft überblickt. Das spiegelt auch Frans' Außenseiterstatus in der Dorfgemeinschaft, denn „er unterrichtete erst seit kurzem in diesem Dorf“ (Dragt 1984, S. 8), sodass viele Menschen, Orte und Geschichten ihm ebenso wenig vertraut sind wie uns Lesenden.

Ein solches Erzählverfahren befördert das Moment der *mystery*, und zwar global – auf die Erzählung insgesamt bezogen – wie lokal – auf einzelne Ereignisse in der Handlung bezogen. Beide Ebenen spielen ineinander. Das lässt sich bereits an dem ersten lokalen Rätselmoment zeigen: Frans erhält abends, als er wieder in der Wohnung seiner Hauswirtin ist, einen Brief, der dem Genre angemessen unter dramatischen Umständen auftaucht:

[D]ie Haustür war vom Sturm aufgedrückt worden. Die kupferne Laterne in der Diele schaukelte hin und her, und auf den Wänden tanzten bizarre Schatten. Der Regen klatschte Franz ins Gesicht, während er sich bemühte, die Tür wieder zu schließen. Erst jetzt sah er, daß ein Brief auf der Fußbodenmatte lag. Er hob ihn auf; der Umschlag war feucht und die Schrift darauf fleckig. Trotzdem konnte er deutlich seinen eigenen Namen und seine Anschrift entziffern. (Dragt 1984, S. 13)

In diesem Brief wird Frans von einem ihm zu diesem Zeitpunkt noch unbekanntem G. G. in das Trappenhuis eingeladen (dieser stellt sich später als Graf Gradus Grisenstijn heraus). Durch diese Einladung wird Frans überhaupt erst in die folgenden Ereignisse der Romanhandlung hineingezogen.

Die Fernsehserie greift das *mystery*-Moment dieser Szene auf, erweitert es jedoch explizit um (in der Textpassage nur angedeutete) Schauer- und Horror-Elemente: Frans sitzt am Wohnzimmertisch, als er Geräusche vor der Tür hört, begleitet von einer plötzlich einsetzenden, mit dissonanten Tonfolgen arbeitenden nichtdiegetischen Musikspur. Letztere gibt erst der auf Bildebene geradezu banal-heimeligen Szene eines Lehrers bei der Lektüre am Wohnzimmertisch eine bedrohliche Wendung. Die Musikspur ist aural, sie hat rezeptionsleitende Funktion für die Wahrnehmung von Bild und Ton. Es ist weniger das bildlich durch Blitze und eine (wie im Roman) an der Flurdecke kreiselnde Lampe visualisierte Unwetter als die dissonante Musik, die suggeriert, dass Frans auf seinem Weg nach draußen Gefahr droht (Episode 1).

Derlei dem Horrorfilmgenre entlehnte Gestaltungsmittel (vgl. Seeßlen/Jung 2006, Seitenangabe fehlt) bleiben in der Fernsehserie jedoch die Ausnahme, denn *Das Geheimnis des siebten Weges* ist eine Abenteuergeschichte für ein jugendliches Publikum, keine Geistergeschichte.

Auf diese Weise geht es letztendlich weiter: Frans jagt den Ereignissen hinterher, erfährt nach und nach von der ihm zugeordneten Rolle im Spiel der Verschwörer:innen und muss sich ständig entscheiden, ob er sich noch weiter einlässt auf das Abenteuer, in das er unversehens geraten ist. Da wir Lesenden den Wissensstand mit Frans teilen, befinden wir uns gleichsam in der gleichen Situation, müssen die Ereignisse einschätzen, sie verknüpfen und überlegen, wie wir an Frans' statt handeln würden. Rätselhaft bleibt dabei nicht nur der Status der Verschwörung als solcher, sondern auch das Handeln und die Identität einzelner Personen, etwa diejenige von Rob/Roberto/Mopro – ein Jugendlicher, der in wechselnden Identitäten Frans' Wege kreuzt. Dragt

nutzt somit Erzählstrategien des Abenteuer-, Mystery- oder Kriminalromans; sie nutzt Verrätselung zur Rezipient:innenbindung.

Auffällig ist in diesem Zusammenhang die relative Passivität des Helden der Geschichte: Nur selten übernimmt Frans Eigeninitiative, eigentlich wissen alle anderen Figuren mehr über die Ereignisse der Erzählung als er selbst. In der Regel muss Frans schlicht entscheiden, ob er weiterhin dem abenteuerlichen Weg folgt, der ihm angeboten wird, oder nicht: Er muss entscheiden, ob er Hauslehrer wird, ob er dem Geheimbund beitrifft oder ob er die Leiter hochsteigt, die ihm gegen Ende der Geschichte (vgl. Dragt 1984, S. 272) als Alternativweg in das Schloss präsentiert wird, aus dem er kurz zuvor vom Grafen verwiesen worden ist.

Die Leiterbesteigung ist exemplarisch für Frans' Verhalten im Handlungsverlauf, charakterisiert diese Szene ihn doch als jemanden, der die Handlungsoptionen bedient, die ihm explizit dargeboten werden, diese aber nicht in letzter Konsequenz durchdenkt:

Plötzlich hielt er den Atem an. Eine Leiter stand gegen das Haus gelehnt. Es war eine gewöhnliche Holzleiter, aber er hatte sie vorher noch nie dort gesehen. [...] Die Leiter stand noch da. Es war eine schmale Leiter, eine extrem lange Leiter, die an einem Dachfenster hoch oben in einem der Türme endete. [/] Franz zögerte nicht [...]. Er stieg die Leiter empor, ohne auch nur ein einziges Mal nach unten zu schauen. (Ebd., S. 272–274)

Hier handelt Frans impulsiv, hat er doch mittlerweile akzeptiert, dass die Vorhersagen der Prophezeiung Stück für Stück eintreten und deshalb handlungsweisende Funktion haben. Und ein Teil der Prophezeiung betrifft eben eine Leiter:

„Diese Worte sind das Zeichen:[/]
Niemand wird allein der Finder,[/]
Ohne Leiter wird's nicht gehn.“ (Dragt 1984, S. 204)

Der Protagonist unterliegt hier allerdings einer Fehlinterpretation: Bei der von der Prophezeiung referierten „Leiter“ handelt es

sich mitnichten um eine zu erkletternde Leiter, sondern um die sieben Haupttöne der Tonleiter, wie die Verschwörer nach erfolgreicher Schatzsuche feststellen (vgl. Dragt 1984, S. 298): In der finalen Konfrontation zwischen Graf Grisenstijn und den Dorfbewohnern tanzen die Dorfkinder zusammen mit Geert-Jan zu den Klängen des Lieds vom Siebensprung, woraufhin der Boden des Festsaals, in dem sich die Beteiligten aufhalten, nachgibt und den gesuchten Schatz freigibt (vgl. ebd., S. 290).

Die Leiter am Schloss exemplifiziert somit das Wechselspiel zwischen Rätsel bzw. Weissagung und dem selbsterfüllenden Charakter der *quest*, das Dragt in ihrer Geschichte inszeniert. Die Weissagung wird wiederholt von den handelnden Figuren fehlgedeutet, was mit Bezug auf den Handlungsverlauf von Roman und Fernsehserie zumindest spannungssteigernde Wirkung hat, bevor es durch das kindliche Spiel der Nebenfiguren letztendlich zur Lösung des Rätsels kommt.

2. Serialität und Zahlensymbolik

Zentral für die Verrätselungsstruktur von *Das Geheimnis des siebten Weges* ist das Spiel mit Zahlensymbolik. So gibt es sieben Wege, von denen einer versteckt ist; es gibt sieben Verschwörer, die Geert-Jan aus dem Gewahrsam seines Onkels befreien möchten; das Kinderlied vom *Zevensprong* hat sieben Strophen.

Die Zahl 7 spielt eine signifikante Rolle in der (nicht nur westlichen) Kulturgeschichte: Nicht nur die sieben Weltwunder oder Schneewittchens sieben Zwerge hinter den sieben Bergen gibt es, sondern die 7 gilt als Pyramidalzahl (formt eine Pyramide doch vier Dreiecke) und als jungfräuliche Zahl der Pythagoräer (s. Schlüter 2011). Sie ist auch in der christlichen Symbolik verwurzelt, die sieben Engel kennt, sieben Tugenden, sieben Todsünden, sieben Bitten des Vaterunsers – und natürlich die sechs Schöpfungstage, die erst mit dem siebten Ruhetag zusammen eine Woche ergeben (vgl. insbes. Forstner 1982, s.o.). Da die 7 auch als „magische Zahl“ (Schlüter 2011) gilt, spielt sie eine prominente Rolle insbesondere in Mystery-Erzählungen bzw. Erzähltexten wie *Das Geheimnis des siebten Weges*, die zwar



Abb. 1: Alte Ansichtskarte aus Gorssel, ca. 1920–1940 (gemeinfrei)

Mystery-Elemente nutzen, letztlich aber eine traditionell-realistische Abenteuergeschichte erzählen.

Abgesehen von dieser kulturhistorischen Verankerung gibt es einen eher profanen Grund dafür, dass sich Dragts Roman um eine Wegkreuzung mit sieben Wegen dreht: Bei Gorssel (Provinz Overijssel bei Deventer) verbringt sie als Teenager in den späten 1940er Jahren Urlaubszeit. Dort gibt es eine Wegkreuzung, an der sich zu Dragts Zeiten sechs verschiedene Wege kreuzen (vgl. Abb. 1). Die junge Dragt bringt die Wegkreuzung mit dem beliebten Kinderlied „De Zevensprong“ in Verbindung und fragt sich, was wohl wäre, wenn es an dem ‚Sessprong‘ in Gorssel noch einen verborgenen siebten Weg geben würde – die Grundidee für ihren späteren Jugendroman.

Auch das Spiel mit Zahlen bzw. Zahlensymbolik zeigt sich bei Dragt – wie bei den Verrätselungsstrukturen – auf Ebene der Struktur des Gesamttexts sowie auf inhaltlicher Ebene einzelner Textpassagen. *Das Geheimnis des siebten Weges* ist in sieben Kapitel gegliedert, die eine von Kapitel zu Kapitel anwachsende Zahl an Unterkapiteln beherbergen. Damit spiegelt Dragt das Kinderlied vom *Zevensprong*: Das erste Kapitel „Franz bekommt einen geheimnisvollen Brief“ (Dragt 1984, S. 7–15) kommt noch ohne

Unterkapitel aus, das zweite Kapitel „Franz macht eine Fahrt durch die Dunkelheit“ enthält zwei Unterkapitel (ebd., S. 16–29), das dritte drei (ebd., S. 30–62) und so weiter bis zum siebten Kapitel „Franz denkt darüber nach, wie die Prophezeiung in Erfüllung gehen könnte“, das sieben Unterkapitel umfasst (ebd., S. 214–304, vgl. Abb. 2).

Inhaltsverzeichnis

<p><i>1 Franz bekommt einen geheimnisvollen Brief</i> Und damit beginnt die ganze Geschichte –</p> <p><i>2 Franz macht eine Fahrt durch die Dunkelheit</i> In einem Fahrzeug durch den Regen – Mit einem Mopro auf dem Mofa –</p> <p><i>3 Franz erfährt, wer Gr... Gr... ist</i> Er folgt der Spur der Kutsche und landet im »Durstigen Hirschen« – Franz besucht einen Magier und entdeckt, dass der Schein trügt – Franz erfährt von einem verborgenen Schatz und von einem in Stein gemeißelten Vers –</p> <p><i>4 Franz merkt, dass ein Komplott besteht</i> Er schließt Freundschaft mit Roberto – Franz hört von den sieben Verschworenen – Auch Tante Wilhelmine hat ein Wörtchen mitzureden – Sogar die Kinder mischen sich ein –</p> <p><i>5 Franz wird in das Komplott hineingezogen</i> Jungfer Rosmarie weilt ihn ein – Franz hört von der Versiegelten Schrift – Franz wagt sich auf verbotenes Gebiet – Franz wird im Kampf verwundet – Das Geheimnis des Siebensprungs wird gelüftet –</p>	<p>7 NUMMER EINS</p> <p>19 NUMMER EINS NUMMER ZWEI</p> <p>37 NUMMER EINS NUMMER ZWEI NUMMER DREI</p> <p>81 NUMMER EINS NUMMER ZWEI NUMMER DREI NUMMER VIER</p> <p>126 NUMMER EINS NUMMER ZWEI NUMMER DREI NUMMER VIER NUMMER FÜNF</p>	<p><i>6 Franz betritt das Treppenhaus</i> 197 Franz macht Bekanntschaft mit Graf Griesenstein – Franz bekommt Streit mit Jan Turelur – Franz gibt Gerd-Jan den ersten Unterricht – Franz fragt sich, wo Iwan wohl steckt – Franz erfährt noch mehr über die Versiegelte Schrift – Franz spielt Karten im »Durstigen Hirschen« –</p> <p><i>7 Franz denkt darüber nach, wie die Prophezeiung in Erfüllung gehen könnte</i> 283 Aus dem Hauslehrer wird ein Schatzsucher – Franz erteilt Unterricht und riskiert sein Leben – Franz sucht Pilze und findet sie auch, aber Iwan findet etwas anderes – Franz trifft Vorbereitungen für ein Geburtstagsfest – Franz ist schockiert über Grünhaar – Franz klettert eine lange Leiter hinauf und ... das Fest beginnt – Franz begibt sich mitten ins Festgetümmel und ein Lied schallt durchs Treppenhaus –</p> <p>... und so klingt auch der Refrain des Siebensprung-Liedes! <i>Das Siebensprung-Lied – siehe Seite 406</i></p>	<p>NUMMER EINS NUMMER ZWEI NUMMER DREI NUMMER VIER NUMMER FÜNF NUMMER SECHS</p> <p>NUMMER EINS NUMMER ZWEI</p> <p>NUMMER DREI NUMMER VIER NUMMER FÜNF NUMMER SECHS NUMMER SIEBEN</p>
---	---	--	--

Abb. 2: Inhaltsverzeichnis von *Das Geheimnis des siebten Weges* (Dragt 1984, S. 6–7).

Die Fernsehserie bricht mit ihren 13 Episoden mit dieser Struktur, nutzt dafür allerdings das dominante topographische Motiv vom Siebensprung zur Gliederung und Verknüpfung der einzelnen Folgen: Jede Folge beginnt und endet entweder direkt am Siebensprung oder mit einer Einstellung auf einen anderen Gegenstand, der mit der Weggabelung verknüpft ist. Beispielsweise endet die achte Episode damit, wie Franz im Bett liegend eine Zeichnung seines Schützlings Geert-Jan studiert, der den Siebensprung gezeichnet hat – und die neunte Folge greift dieses Bildmotiv, diese Szene als „graphic match“ (Bordwell/Thompson



Abb. 3:
De Zevensprong.
TV-Serie, 1982. Folge 8.
(Quellenangabe in
Literaturverzeichnis)



Abb. 4:
De Zevensprong.
TV-Serie, 1982. Folge 9.
(s. o.)

2013, S. 222) direkt wieder auf (vgl. Abb. 3 und 4). Häufig wird die Weggabelung bei Tag gezeigt, manchmal hingegen bei Nacht, beispielsweise im Übergang von der ersten zur zweiten Folge.

3. Von Wegen und Abzweigungen: Topographie der Schatzsuche

Die Serie nutzt damit als Bildmotiv, was auch den Roman topisch durchzieht: Topographisch wie dramaturgisch ist die Erzählung an die Wegkreuzung des Siebensprungs gekoppelt. Dieser ist nicht nur ein Ort, an dem sich die Figuren häufig wiederfinden, sondern auch buchstäblich der Dreh- und Angelpunkt der Handlung, der Ausgangs- und Endpunkt der Ereignisse (vgl. Abb. 5). Damit fungiert die Weggabelung als Achse, die einzelne

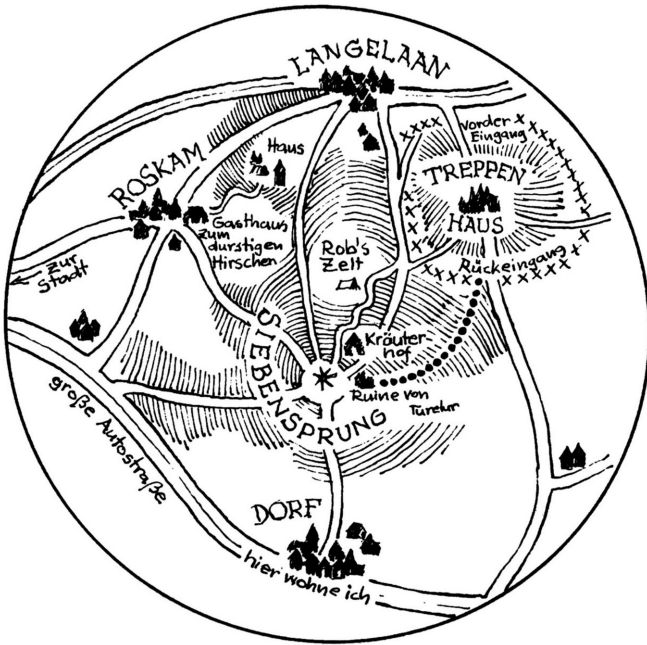


Abb. 5: Karte der Handlungsumgebung in *Das Geheimnis des siebten Weges* (Dragt 1984, S. 87).

Handlungsräume verknüpft, die weniger einer zusammengehörigen Landschaft als einem Konglomerat isomorpher Orte zu entsprechen scheinen.

Raumnarratologisch interessant ist diese Konstellation, weil sie das Fortschreiten der Handlung dieser Abenteuergeschichte ein Stück weit von räumlicher Progression entkoppelt. Anstatt von Ort zu Ort fortzuschreiten, springt die Handlung von *Das Geheimnis des siebten Weges* beständig zwischen einer vergleichsweise geringen Anzahl einzelner Handlungsorte hin und her, die mehrfach aufgesucht werden. Dadurch erzählt der Roman keine gleichsam teleologisch ausgerichtete Heldengeschichte. Die ‚Heldenreise in *Das Geheimnis des siebten Weges* spielt sich räumlich zirkulär entlang der soeben beschriebenen Achsenstruktur

ab. Zumindest am Ende gibt es eine Rückkehr an den Ausgangspunkt: Im letzten Kapitel steht Frans – wie im ersten Kapitel – wieder vor seiner Schulklasse und reflektiert das Erlebte.

Der Siebensprung ist der einzige Handlungsort, an dem die TV-Serie einen erkennbar höheren stilistischen Aufwand betreibt, insbesondere erkennbar an den 360-Grad-Aufnahmen, die von denjenigen eines Alfred Hitchcock oder Michael Ballhaus inspiriert sind: So steht die Kamera in Folge 3 (Timecode: ab Minute 6:00) ungefähr dort, wo der Wegweiser steht, und folgt dann via Rückfahrt den Figuren, die miteinander redend im Kreis laufen. Durch die Kamerafahrt entsteht der Eindruck, dass diese sich um die eigene Achse dreht. Auch derlei narratoästhetische Eigenheiten betonen die Bedeutung des Siebensprungs als zentralem Handlungsort.

Zusammengefasst: Die Fernsehserie greift die im vorliegenden Aufsatz besprochenen Aspekte von Dragts Abenteuerroman – Verrätselung, Serialität und Zahlensymbolik, Topgraphie – zwar auf, setzt diese aber nur selten konsequent um. Die Verrätselungsstruktur des Romans wird in einzelnen Szenen der Serie um filmisch inszenierte Schauer- und Horrorelemente erweitert. Die mit Zahlensymbolik spielende Kapitelstruktur des Romans wird in der Serie nicht reproduziert, stattdessen lässt sie jede Folge am Siebensprung beginnen und enden – und damit am buchstäblichen Dreh- und Angelpunkt der Handlung. Die Bedeutung dieses Handlungsortes wird auch dadurch markiert, dass die Serie nur hier höheren filmästhetischen Aufwand betreibt.

Erweitern ließe sich für weitere Untersuchungen insbesondere der topographische Blick auf die medialen Spielarten von *Das Geheimnis des siebten Weges*: Der Jugendroman beschreibt einen Abenteuerraum, interessanterweise aber keinen traditionellen Kindheitsraum: Kinder sind hier nur Nebenfiguren, als handlungstragende Figuren treten Erwachsene auf. Diesen eröffnet die Jagd nach dem Schatz gleichsam einen kindlich geprägten Imaginationsraum, sie ermöglicht ihnen, sich zumindest partiell aus den Handlungsräumen des Erwachsenenseins zu lösen und – teils von Kindern unterstützt, teils in aktiver Zusammenarbeit

mit ihnen – auf eine durch Verrätselung gekennzeichnete Abenteuerreise zu gehen.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Dragt, Tonke: *Das Geheimnis des siebten Weges*. (Abenteuerroman. Bilder von Tonke Dragt.) Aus dem Niederländischen von Liesel Linn. Weinheim und Basel: Beltz 1984.

Dragt, Tonke: *De Brief voor de Koning*. Amsterdam: Leopold 1962.

Dragt, Tonke: *De Zevensprong*. 27. Auflage. Amsterdam: Leopold 2010 [EA 1966].

Dragt, Tonke: *Ogen van Tijgers*. Amsterdam: Leopold 1982.

Medienverzeichnis

Das Geheimnis des siebten Weges. 3 DVD. 321 Minuten. Produktion: Pandavision, NCRV und Castor films 2010.

Sekundärliteratur

Bordwell, David/Kristin Thompson: *Film Art. An Introduction*. Tenth Edition. New York: McGraw-Hill 2013.

Borgdorff, Suzanne: Jeugdfilmregisseur Karst van der M. misbruikte kinderen. In: *Algemeen Dagblad*, 22.11.2017. Online verfügbar: <https://www.ad.nl/show/jeugdfilmregisseur-karst-van-der-m-misbruikte-kinderen~ab08bb5e/> [letzter Aufruf: 12.02.2020].

Campbell, Joseph: *The Hero with a Thousand Faces*. Third edition. Novato, CA: New World Library 2008.

Forstner, Dorothea: *Die Welt der christlichen Symbole*. 4. Auflage. Innsbruck: Tyrolia 1982.

Kurwinkel, Tobias/Schmerheim, Philipp: *Kinder- und Jugendfilmanalyse*. Konstanz und München: UVK 2013.

Pandavision: *Dem Geheimnis auf der Spur. Hintergründe. Infos. Episodenführer zur Serie*. [Booklet zur DVD-Edition von *Das Geheimnis des siebten Weges*, 2010].

- Rizzato, Clara: „En nu ontdek ik nieuwe werelden in mezelf“ – De reis naar volwassenheid in het werk van Tonke Dragt. MA-Arbeit. Università degli Studi di Padova, 2018. Online verfügbar: <http://tesi.cab.unipd.it/59557/> [letzter Aufruf: 12.02.2020].
- Roeder, Caroline: „Hier, genau hier habe ich damals gelebt“ oder „Die Erde ist rund“. Annäherung an Topographien der Kindheit. In: Dies. (Hrsg.): *Topographien der Kindheit*. Bielefeld: transcript 2014, S. 11–26.
- Santegoeds, Evert/Waals, Frank: Kinderen laten tv-regisseur Karst van der M. veroordelen. In: *De Telegraaf*, 22.11.2017. Online verfügbar: <https://www.telegraaf.nl/entertainment/1304908/kinderen-laten-tv-regisseur-karst-van-der-m-veroordelen> [letzter Aufruf: 12.02.2020].
- Seeßlen, Georg/Jung, Fernand: *Horror. Grundlagen des populären Films*. Marburg: Schüren 2006.
- Schlüter, Reinhard: *Sieben. Eine magische Zahl*. München: dtv 2011.
- Vogler, Christopher: *The Writer's Journey. Mythic Structure for Writers*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions 2007.

Internetquellen

<https://www.de-zevensprong.net> [letzter Aufruf: 12.02.2020].

Martin Kleppmann und Norbert Locher

Die Türme des Februar: Eine Musical-Adaption

Zusammenfassung

Wir berichten über unsere Erfahrungen mit der Schaffung einer Bühnenfassung von Tonke Dragts *Die Türme des Februar* (nl. 1973, dt. 2004). Uraufgeführt wurde dieses Werk 2007 im Rahmen eines Projekts, welches zwei Gymnasien, einen Konzertchor sowie diverse Solisten umfassten. Etwa 150 Personen in allen Altersgruppen, von zehnjährigen Schüler:innen bis hin zu Ruheständler:innen, waren an den Aufführungen beteiligt. In diesem Kapitel schreiben wir über die pädagogische Konzeption hinter diesem Projekt sowie unsere Erkenntnisse über die Umsetzung eines Romans in eine Bühnenfassung.

Hintergrund

Ausgangspunkt war für uns das Jugendbuch *De torens van februari* von Tonke Dragt, in der deutschen Übersetzung *Die Türme des Februar* von Liesel Linn. Es ist in Tagebuchform geschrieben und handelt von dem Jungen Tim (oder Tom), der plötzlich alleine am Strand steht und sein Gedächtnis verloren hat. In der Suche nach seiner verlorenen Identität lernt Tim, dass er sich mit Hilfe eines geheimen Wortes aus seiner Heimatwelt in eine Art Paralleluniversum versetzt hat, wodurch er auch sein Gedächtnis zurückließ. Im Laufe der Handlung muss sich Tim entscheiden, ob er in seine Heimatwelt zurückkehren will: Dadurch würde er sein Gedächtnis und seine Familie zurückgewinnen, müsste dafür jedoch die neue Welt zurücklassen, in der er sich in das Mädchen Téja verliebt hat und sich wohl fühlt. Letztendlich entscheidet sich Tim für die Rückkehr. Dadurch gewinnt er zwar

seine alte Identität zurück, verliert aber alle Erinnerungen an seinen Aufenthalt in der anderen Welt. Er liest jedoch sein Tagebuch, in dem er seine Erlebnisse in der Parallelwelt aufgezeichnet hat, und lernt dadurch, wie viel besser sein Leben in der anderen Welt war. Zunehmend heimatlos und entfremdet sucht er nach einem Weg zurück in diese bessere Welt. Am Ende verschwindet Tim/Tom; dass er zu Téja zurückgekehrt ist, kann man nur vermuten.

So kamen wir, die Autoren dieses Beitrags, dazu, dieses Buch in eine Bühnensfassung umzusetzen: Martin Kleppmann liest *Die Türme des Februar* etwa 1996 während seiner Schulzeit am Theodor-Heuss-Gymnasium Aalen, und Norbert Locher war zu dieser Zeit sein Musiklehrer. Als Lehrer unterrichtete Locher nicht nur, sondern er stellte mit seinen Schüler:innen auch regelmäßig ambitionierte Musiktheaterprojekte auf die Beine. Unter anderem leitete er Schulaufführungen von *Das Verhör des Lukullus* (Bertolt Brecht und Paul Dessau), *Cry, the Beloved Country/Lost in the Stars* (Kurt Weill und Maxwell Anderson) und *Die Bauernoper* (Yaak Karsunke und Peter Janssens).

Kleppmann nahm als Sänger im Chor an diesen Aufführungen teil, und für ihn waren diese Projekte seiner Jugend Schlüssel-erlebnisse, die ihn tief prägten. Ihn faszinierte das Spektakel der großen Bühne, das Lampenfieber, und insbesondere die Tatsache, dass eine große Anzahl von Mitwirkenden freiwillig und bereitwillig viel Zeit und Mühe in diese Projekte investierte, um das Erfolgserlebnis einer gelungenen Aufführung zu realisieren. In solch einer Aufführung kommt es auf jeden Einzelnen an, so dass die gewünschte Wirkung entstehen kann. Das Projekt erfordert also Teamarbeit, Kooperation, Verantwortlichkeit für die Gruppe, und es bringt letztendlich große Freude und ein positives Selbstwertgefühl, wenn das erhoffte Ergebnis erzielt wird. Wenn vielfältige Personen mit verschiedenem Hintergrund am Projekt mitwirken, ist dies eine Gelegenheit, Leute zusammenzubringen, die sonst wenig Gelegenheit hätten, etwas gemeinsam zu tun.

Wir lernten durch diese Projekte, dass der richtige Schwierigkeitsgrad wichtig ist. Wenn das Werk zu einfach ist und zu wenig

fordert, bleibt das Erfolgserlebnis der gemeisterten Herausforderung aus. Wenn es andererseits zu schwer ist, sind die Mitwirkenden frustriert und springen ab. Ein gut durchdachtes und gut geleitetes Projekt kann jedoch für die Beteiligten neue Horizonte eröffnen.

Eine weitere Inspiration für die Adaption von *Die Türme des Februar* war für uns der Film *Rhythm Is It!* (2004), der ein Projekt der Berliner Philharmoniker dokumentiert, in dem Jugendliche aus allen Gesellschaftsschichten eine Choreographie von Igor Strawinskys Ballett *Le sacre du printemps* erarbeiten und zur Auf-führung bringen. Musik, Tanz und Theater werden hier als pädagogische Mittel eingesetzt, um Menschen zusammenzubringen, Selbstbewusstsein zu fördern und jugendliche Persönlichkeiten zur Reifung zu bringen. Die anspruchsvolle Musik in diesem Projekt wird zugänglich gemacht für junge Menschen, die sonst nie Kontakt mit dem Kulturkreis klassischer Musik hätten. Die positive Persönlichkeitsentwicklung, die die Teilnehmer:innen durch die Mitwirkung an diesem Projekt erfahren, hat uns sehr berührt.

Die Adaption von *Die Türme des Februar*

Kleppmann hatte bereits 1998, im Alter von 14 Jahren, die Idee, eine Bühnenfassung von *Die Türme des Februar* zu schreiben, inspiriert durch die Mitwirkung an Lochers Musiktheaterprojekten. Seine tatsächlichen musikalischen und dramaturgischen Fähigkeiten in diesem Alter konnten allerdings nicht mit seinen Ambitionen mithalten, und das Projekt lag dann einige Jahre lang auf Eis.

Erst nach dem Abitur 2002 nahm er die Arbeit an dem Stück wieder auf und schrieb Text und Musik mit Lochers Unterstützung. Kleppmann schrieb die Gesangsstimmen und das Particell (d.h. eine Zusammenfassung der Instrumentalstimmen, ohne die genauen Noten für jedes Instrument festzulegen), während Locher dieses Material für Orchester arrangierte und das gesamte Projekt leitete. Weil Locher wusste, welche Musiker für

bestimmte Instrumente verfügbar waren, konnte er die Orchesterstimmen spezifisch an diese Spieler anpassen.

In der Konzeption des Werks haben wir einige Maßnahmen unternommen, die die Umsetzung als Schulprojekt erleichtern. Zum Beispiel haben die Schauspieler:innen im Gegensatz zu den meisten Opern und Musicals keine Gesangspartien; dies erleichtert die Besetzung dieser Rollen, da es nicht nötig ist, Personen zu finden, die zugleich gute Schauspieler:innen und gute Sänger:innen sind. Diese Trennung von Gesangsstimmen und Schauspiel schafft auch Freiraum für tieferen Ausdruck: Chor und Gesangssolisten können die Rolle eines Kommentators einnehmen, indem sie die Handlungen der Figuren hinterfragen oder die Stimmung beschreiben.

Chor:

Im Nebel liegt das Meer,
kein Horizont:
Es ist unendlich.

Die Kommentatorrolle des Chors ermöglicht es auch, Aspekte des Buchs herauszuarbeiten, die schwer gegenständlich darzustellen wären. Zum Beispiel ist ein wiederkehrendes Thema in *Die Türme des Februar* die Ambivalenz zwischen Téja, dem Mädchen, und Téja, dem Hund. Wir wollten den organisatorischen Aufwand eines realen Hundes auf der Bühne vermeiden, ohne aber dieses Thema ganz fallen zu lassen. Stattdessen kommt der Chor zur Sprache, während Tim und Téja verliebt in den Dünen spielen:

Chor:

Und vielleicht kann er eine Möwe sein,
schwimmen und fliegen
hoch über Schaum und See,
dagegen sie wär' ein Hund
mit verständnisvollem Blick,
und rannte ihm durch die Dünen voraus.

Basierend auf unseren pädagogischen Zielen für Bühnenprojekte ist das Werk musikalisch so konzipiert, dass es eine wirkliche Herausforderung darstellt, aber dennoch als Amateuraufführung realisierbar ist. Unser Ziel war, dass die Musik nicht nur aus Sicht des Publikums die Handlung unterstützt, sondern auch nach monatelangen Proben für die Mitwirkenden interessant bleibt, mit einer vorsichtigen Balance zwischen Abwechslungsreichtum und technischer Machbarkeit.

Daher ist die Musik ungewöhnlich und nicht in eine einzige Stilrichtung einzuordnen. Sie ist eigenwilliger als die meisten Broadway-Musicals, modern, mit Einflüssen aus Jazz und Rock ebenso wie aus der klassischen, romantischen und zeitgenössischen Avantgarde-Musik. Manchmal tonal und manchmal atonal, manchmal lyrisch und manchmal rhythmisch komplex und mit gelegentlichen aleatorischen Elementen mag die Musik beim ersten Anhören vielleicht befremdlich wirken. Doch im Gegenzug bereitet sie künstlerische Tiefe und wird bei wiederholtem Anhören nicht langweilig.

Die Türme des Februar als Textvorlage

Warum ausgerechnet *Die Türme des Februar* als Musical bearbeiten? Kleppmann war von Anfang an fasziniert von der Geschichte. Tims Identitätssuche kann als Selbstfindungsprozess verstanden werden, mit dem Jugendliche gut mitfühlen können. Philosophisch betrachtet scheint die Geschichte von der Entwicklung der Willensfreiheit zu erzählen: Der gedächtnislose Tim verhält sich anfangs völlig unreflektiert und von Instinkten getrieben, und allmählich erringt er im Laufe der Erzählung eine zunehmende Autonomie und Verantwortlichkeit für sein eigenes Handeln, bis hin zur Lösung seines Konflikts zwischen den zwei Welten.

Teil der Faszination von *Die Türme des Februar* liegt daran, dass die Geschichte weder realistisch noch offensichtlich Fantasy ist, sondern gerade am Rande des Glaubhaften liegt. In Online-Foren wird ausgiebig diskutiert, wie man das geheime WORT finden kann, mit dem man sich in eine andere Welt ver-

setzt.¹ Zudem haben wir den folgenden Zeitungsartikel in einer realen, lokalen Tageszeitung gefunden (*Gmünder Tagespost* vom 18.12.2002):

Ermittlung: Frau verlor ihr Gedächtnis

Ludwigsburg. Eine junge Frau ohne Gedächtnis ist von der Polizei in Ludwigsburg aufgegriffen worden. Seit 30. November versucht die Kriminalpolizei, die Identität der Unbekannten zu klären. Den Beamten zufolge hat die Frau ausgesagt, sie sei vier Tage zuvor in Stuttgart aufgewacht, sie könne sich weder an ihren Namen noch an ihre Vergangenheit erinnern.

Die Unbekannte ist mindestens 18 Jahre alt, wirkt aber jünger. Sie spricht Hochdeutsch mit leichtem osteuropäischen Akzent, ist 1,62 Meter groß, hat schulterlanges, glattes, hellbraunes Haar und grün-braune Augen. Einem mitgeführten Tagebuch war zu entnehmen, dass die junge Frau noch zur Schule geht und dort Russisch lernt. In den Aufzeichnungen sind auch zwei Mädchen aus Ludwigsburg, „Meli“ und „Lena“, erwähnt.

Vielleicht gibt es neben der Welt in *Die Türme des Februar*, die Anfang März oder Anfang April eines Schaltjahres zugänglich ist, noch eine andere Welt, zu der sich die Tür Ende November öffnet?

Vom Gesichtspunkt einer musikalischen Adaption ist ein interessanter Aspekt dieses Buches, dass eine breite Palette von starken Emotionen zum Ausdruck kommt. Das Stück beginnt mit Tims plötzlicher Ankunft in der neuen Welt, wodurch er in Halluzinationen gerät und in psychotischer Panik herumrennt. Andere Momente sind ernst und nachdenklich, wieder andere sind zärtlich und liebevoll. Tim und Téjas Beziehung ist manchmal entspannt und voller Freude, und zu anderen Zeiten sind sie wütend aufeinander. Die Momente, bevor Tom das WORT ausspricht, sind nervös und angespannt. Diese rasch wechselnden emotionalen Kontraste bereiten viel Raum für musikalischen

1 Z. B. <https://www.allmystery.de/themen/gg8802> – archiviert unter <https://perma.cc/J59H-M7TC>

Ausdruck und definieren den Rahmen für die musikalische Struktur des Werks.

Inhaltlich haben wir uns in der Bühnenadaption so nah wie möglich an die Textvorlage gehalten; lediglich einige Details der Handlung mussten gekürzt werden, um die Aufführungsdauer in vernünftigem Rahmen zu halten.

Umsetzung der Aufführungen

Norbert Locher leitete das Projekt, *Die Türme des Februar* aufzuführen. Wie frühere Musiktheaterprojekte war dies primär ein Schulprojekt; wegen des ehrgeizigen Umfangs und der Schwierigkeit des Werks war allerdings Verstärkung erforderlich. Zusätzlich zum Chor seiner eigenen Schule, des Theodor-Heuss-Gymnasiums Aalen, organisierte Locher daher eine Kooperation mit dem Pfarrwiesen-Gymnasium Sindelfingen, welches einen zweiten Chor sowie die Theatergruppe stellte. Regie führte Ines Kreutter, Leiterin der Theatergruppe des Pfarrwiesen-Gymnasiums Sindelfingen.

Ursprünglich hätte eine dritte Schule Teil der Kooperation sein sollen, aber diese schieden im Projektverlauf aus, weil ihnen das Werk zu schwierig war. Stattdessen beteiligte sich an der Kooperation der Chor der Oratorienvereinigung Aalen – ein Konzertchor für Erwachsene, mit einem erheblich höheren Altersdurchschnitt im Vergleich zu den Schulchören. Das 30-köpfige Orchester besetzten von Locher handverlesene Instrumentalist:innen (hauptsächlich aktuelle und ehemalige Schüler:innen), die die anspruchsvolle Partitur meistern konnten. Zwei Gesangssolisten kamen noch dazu. Insgesamt wirkten somit etwa 150 Personen an den Aufführungen mit, vor sowie hinter den Kulissen.

Die Theatergruppe unter Leitung von Ines Kreutter unternahm die schauspielerische und bühnenbildnerische Umsetzung des Projekts, mit den drei umfangreichen Hauptrollen des Tim/Tom (Evelyn Schneider), Tėja (Mirjam Böttiger) und Avla/Alva (Ann-Carine Rathgeb) sowie diversen Nebenrollen. Aufgrund der verfügbaren Schauspieler:innen wurden alle Rollen (außer

die des Jan Davit) von jungen Frauen besetzt, was unserer Meinung nach gut funktionierte und niemanden weiter störte.

Aufgrund der Entfernung zwischen den beteiligten Schulen (ca. 100 km) und aus logistischen Gründen fanden die Proben von Theatergruppe, Chören und Orchester größtenteils jeweils getrennt statt, und diese verschiedenen Teile wurden erst eine Woche vor der Uraufführung in einer Generalprobe zusammengefügt, die ein gesamtes Wochenende dauerte. Die Zusammenführung der verschiedenen Teile zu solch spätem Zeitpunkt stellte ein erhebliches Risiko dar, aber die Kosten für zusätzliche gemeinsame Proben (inklusive Transport und Verpflegung für eine große Anzahl von Teilnehmer:innen) wären für unser spendenfinanziertes Projekt unvertretbar gewesen. Ein vorsichtig ausgeklügelter Probenplan unter Berücksichtigung der Verfügbarkeit der diversen Solisten ermöglichte es, die verschiedenen Bausteine des Werks quasi in „Fertigbauweise“ zusammenzustellen.

Die Uraufführung fand am 4. Februar 2007 in der Festhalle Magstadt statt, und eine zweite Aufführung erfolgte am 13. Februar 2007 in der Stadthalle Aalen.

Reaktionen

Gespräche mit Mitwirkenden zeigten uns, dass wir unsere zuvor genannten pädagogischen Ziele generell erreicht haben. Die Proben und Aufführungen brachten Personen aus verschiedenen Altersgruppen und Hintergründen zusammen und bereiteten ihnen eine erhebliche Herausforderung. Viele Mitwirkende berichteten uns von ihrer anfänglichen Frustration aufgrund der Schwierigkeit des Werks und der späteren Offenbarung und Begeisterung, als das Endergebnis sichtbar wurde. So schrieb beispielsweise der Vorsitzende des Chors der Oratorienvereinigung, Rupert Schempp (in persönlicher Kommunikation):

Nachdem an unseren Chor die Bitte um Mitwirkung bei der Uraufführung herangetragen worden war, machte sich zunächst Skepsis breit. Einige Chormitglieder entschlossen sich, nicht

mitzumachen. Vielleicht bereuen sie es heute, da sie dann doch in der Aalener Aufführung zuhörten und danach keineswegs einen enttäuschten Eindruck machten. Die Erarbeitung der Chorstücke war dann aber doch langwieriger als wir dachten. Hilfreich dabei waren natürlich die von Herrn Locher angefertigten CDs. Auch die Texte machten uns Schwierigkeiten, da sie uns zunächst sehr zusammenhangslos erschienen. Die größte Überraschung erlebten wir dann aber bei der ersten Probe mit Orchester im SG [einer anderen Schule, wo wir Probenräume nutzten; Anm. d. Verf.]. Plötzlich hörte man: „na, das klingt aber zusammen doch recht interessant“. Und nach der ersten Hauptprobe, mit Solisten, Sprechern und Orchester, war dann das Eis geschmolzen und ich hörte im Chor nur noch positive Kommentare. Auch ich war sehr beeindruckt, besonders das Orchester war für ein Schulorchester hervorragend besetzt. Ein besonderes Lob gilt der Instrumentierung, die ich besonders gelungen empfand. [...]

Insgesamt war Ihr Musical für alle Chormitglieder ein beeindruckendes und unvergessliches Erlebnis. Auch noch heute hört man immer wieder Gespräche darüber.

Genau dieses Erfolgserlebnis, ein schwieriges Projekt gemeinsam mit vielen anderen zu bewältigen, war es, was wir den Mitwirkenden vermitteln wollten, und es scheint, dass diese Horizont-erweiterung sowohl bei den jugendlichen als auch den erwachsenen Teilnehmer:innen stattfand. Wir geben jedoch zu, dass die schwierigen Probenphasen durchaus besorgniserregend waren!

In der Presse wurden die Aufführungen auch positiv aufgenommen. So schrieb Julia Mayer in der *Schwäbischen Post* vom 15.02.2007:

Wunderbar. 150 Mitwirkende – Schauspieler, Sänger und Instrumentalisten – haben Martin Kleppmanns Musical „Die Türme des Februar“ auf die Bühne der Aalener Stadthalle gebracht und das hohe künstlerische Niveau drei Stunden (mit Pause) gehalten. Die Aufführung berührte und stimmte nachdenklich. Gibt es noch andere Welten als diese?

Martin Kleppmanns fünftaktiges Musical „Die Türme des Februar“ ist keine leichte Kost – weder musikalisch noch inhaltlich. Die Premiere des Stücks in der Aalener Stadthalle war für Publikum und Mitwirkende eine Herausforderung. Umso beeindruckender, auf welch' hohem musikalischen und schauspielerischen Niveau die 150 Sänger, Instrumentalisten und Schauspieler das Musical zur Aufführung brachten. Und mit welch' gebannter Aufmerksamkeit das Publikum im voll besetzten großen Saal das Dargebotene bis zur letzten Minute verfolgt hat. [...] Sowohl musikalisch als auch schauspielerisch ein wunderbarer Abend.

Herbert Kullmann berichtete in den *Aalener Nachrichten* vom 15.02.2007:

Die Stunde der Wahrheit kommt im Theater immer zum Schluss, und bei den „Türmen“ war sie rundweg positiv: „Herrlich“, „fantastisch“, „super“ urteilte das Publikum. Davor war es freilich ein Wagnis mit ungewissem Ausgang, schließlich handelte es sich „nur“ um eine Schulaufführung und die Komposition war für Sänger, Instrumentalisten und Zuhörer wahrlich keine Schonkost. [...]

Die Musik Martin Kleppmanns war erste Sahne und in ihrer Dimension sicherlich nur von Wenigen so erwartet worden. Sie präsentierte sich als stimmiges Crossover durch musikalische Stile und Zeiten. Dem Orchester und den Chören des THGs, Pfarrwiesen-Gymnasiums und der Oratorienvereinigung standen dabei anspruchsvolle tonale und atonale Partituren bevor, die durch Sprünge und Wechsel schwierig umzusetzen waren. Arrangeur Norbert Locher hatte dementsprechend alle Hände voll zu tun, Chöre und Orchester durch ein musikalisches Labyrinth voll neuer und alter Musik, psalmartiger Choräle, symphonischer und kammermusikalischer Einsprengsel und einem virtuosen Klaviersolo zu lotsen. So unterhaltsam können drei Stunden Musiktheater sein.

Somit hat *Die Türme des Februar* nicht nur in Tonke Dragts Originalfassung viele Leser:innen begeistert, sondern auch durch unsere Adaption neue Horizonte für Mitwirkende und Publikum eröffnet.

Das gesamte Werk (Partitur, Textbuch und einzelne Stimmen) sowie eine Videoaufzeichnung der zweiten Aufführung sind kostenlos verfügbar unter:

<https://martin.kleppmann.com/die-tuerme-des-februar/werk.html>

Aufführung Teil 1: https://www.youtube.com/watch?v=Xjd31R_3TXM

Aufführung Teil 2: <https://www.youtube.com/watch?v=U1rWzPewB-Y>

Verzeichnis der Autor:innen

Prof. Dr. Nathanael Busch hat eine Professur für Deutsche Philologie des Mittelalters an der Philipps-Universität Marburg inne. Seine Arbeitsschwerpunkte sind: Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter (Artusroman / Frühmittelalter); Philologie (Edition / Überlieferung); Mittelalterrezeption (Nibelungen / Fantasy).

Dr. Bastian Dewenter arbeitet als Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Literaturdidaktik an der Universität Siegen. Er promovierte 2016 mit einer Arbeit über den Theaterdiskurs in E.T.A. Hoffmanns Erzählungen und publizierte u. a. Beiträge zur Theatergeschichte des 18. und frühen 19. Jahrhundert, zu narratologischen Fragestellungen und zur Kanonforschung. Er ist Mitglied im Netzwerk Leseforschung und im Netzwerk #breiterkanon.

Dr. Marcel Hartwig ist Dozent für Anglistik und Amerikanistik an der Universität Siegen. Seine Arbeit auf dem Gebiet der Medienwissenschaft, Filmwissenschaft, Literaturwissenschaft, Gender Studies und Populärkultur untersucht Schnittstellen zwischen Medien, Theaterwissenschaft und bildenden Künsten. Jüngste Arbeiten über afroamerikanische Lyrik, Meme-Kulturen und die politische Dimension der Lyrik im Spätkapitalismus untersuchen Fragen zur Nutzung sozialer Medien, zu ethnografischen Dimensionen von Lyrik und zum Spannungsfeld zwischen Lyrik und Wirtschaft. Dabei betrachtet er das Zusammenspiel ästhetischer, literarischer und monetärer Werte in der zeitgenössischen Lyrik. Zusammen mit Hannah Schoch und Stefan Benz ist er einer der Hauptmitorganisatoren der Workshop-Reihe „Capitalist Crisis Poetry“, die seit 2020 einmal pro Semester stattfindet.

Dr. Martin Kleppmann ist ein Forschungsgruppenleiter in der Fakultät für Informatik an der Technischen Universität München. Zuvor war er ein Postdoc an der Universität Cambridge, hat ein beliebtes Fachbuch über Datenbanken verfasst, zwei Softwarefirmen gegründet und verkauft. Neben seinem Hauptberuf in Informatik interessiert er sich für Musik. Als Jugendlicher fing er bereits an, eine Bühnenfassung von Tonke Dragts *Die Türme des Februar* zu konzipieren; über mehrere Jahre hinweg schrieb er Musik und Libretto, und 2007 wurde das Werk in einer Kooperation von zwei Schulen in Deutschland uraufgeführt.

Prof. Dr. Helma van Lierop-Debrauwer is emeritus-professor of children's literature at Tilburg University. At that university, she coordinated a Dutch master program in children's literature and the Erasmus Mundus International Master Children's Literature, Media and Culture. Her main research interests are the history of children's literature, girls' fiction, adolescent novels, age and/ in children's books, and life writing. She published about these topics in (inter)national peer reviewed journals and books. Till January 2021 she was president of the Dutch IBBY-section.

Joke Linders gained a master degree in International Literature at the University of Leiden in 1973. In 1999, she defended her doctorate thesis about the authorship of Annie M.G. Schmidt at the University of Utrecht. She initiated *Literatuur zonder Leeftijd*, a Dutch academic journal of children's literature, and was an editor for more than twenty years. Linders was the author of biographical studies of An Rutgers van der Loeff, Max Velt-huijs, Dick Bruna, Fiep Westendorp, Annie M.G. Schmidt, Han H. Hoekstra and The Little Golden Books. She was a teacher of Dutch literature, children's literature and creative writing in secondary schools, high school and universities. Since 2013 she is the publisher and editor of Schaep 14, a small publishing house focusing on memoirs.

Norbert Locher hat vielseitige pädagogische Tätigkeiten ausgeübt (Lehrauftrag für Chorleitung an der Musikhochschule Stutt-

gart, Gymnasiallehrer) und Erfahrungen als Arrangeur und als Dirigent von Sinfonieorchestern gesammelt. Zur Zeit der Entstehung des Bühnenwerks unterrichtete er an einem Gymnasium, zu dessen Schülern Martin Kleppmann zählte. Nach dessen kompositorischen Vorlagen arrangierte er den Orchesterpart und leitete dann die Proben und Aufführungen.

Dr. Jana Mikota ist Oberstudienrätin im Hochschuldienst an der Universität Siegen. Ihre aktuellen Schwerpunkte liegen in den Bereichen der historischen und zeitgenössischen Kinder- und Jugendliteratur, literarisches Lernen, Erstleseliteratur sowie Theorie und Geschichte des Kinderromans. Sie ist u. a. Herausgeberin der Siegener Werkstattgespräche mit Kinderbuchautorinnen und -autoren, zahlreiche Publikationen im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur, Mitglied im erweiterten Präsidium der deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur und Mitinitiatorin des Siegener Literaturpreises für Erstleseliteratur der Universität Siegen (SPELL).

Stijn van der Putte studied English and American literature, specializing in modernism. Worked as a writer and editor for several Dutch peace organisations. Wrote *Pacifistische perspectieven* (2002) about the shift in the discussion about violence and the use of force in the period between 1989 and 2001. Organized a conference on Tonke Dragt's work on the occasion of her 75th birthday in 2005. The reading of *Ogen van tijgers* presented on the conference is part of a series of essays on the themes of displacement and belonging in the work of diverse European writers and filmmakers.

Clara Rizzato graduated in March 2018 from the University of Padua with a master thesis on Dutch Literature with a focus on children's author Tonke Dragt. Soon after graduation, Clara took part in her second Erasmus project in Amsterdam where she spent four intense months as tourist guide for an Italian agency, preparing and leading tours on Dutch culture, history and art. Today, even if her main job is not related to the humanistic

field, Clara preserves her interest in literature and art by joining cultural organizations as a volunteer.

Dr. Philipp Schmerheim arbeitet als wissenschaftlicher Mitarbeiter mit Schwerpunkt Kinder- und Jugendliteratur und -medien am Institut für Germanistik der Universität Hamburg. Arbeitsschwerpunkte: Erzählen in Kinder- und Jugendmedien (Fokus: Literatur, Film, Theater, Comic), Film- und Medientheorie, philosophische Kinder- und Jugendliteratur. Er ist Mitgründer und stellvertretender Leiter des Forschungsportals KinderundJugendmedien.de, Mitherausgeber der Buchreihe „Kinder- und Jugendliteratur Intermedial“ (www.kinderundjugendliteraturintermedial.de) und Mitherausgeber des Handbuchs *Kinder- und Jugendliteratur* (Metzler 2020, gemeinsam mit Tobias Kurwinkel). Homepage: www.schmerheim.de

Dana Steglich ist wissenschaftliche Mitarbeiterin der Johannes Gutenberg-Universität Mainz/Germersheim in dem DFG- und AHRC-geförderten Forschungsprojekt Spaces of Translation. European Magazine Culture 1945–1965; Veröffentlichungen im Bereich der fantastischen Literatur, zum Eskapismus und zur Gegenwartsliteratur.

Prof. Dr. Elisabeth (Lies) Wesseling is professor at the Faculty of Arts and Sciences of Maastricht University. She is Director of the Centre for Gender and Diversity at that university. Her research is on the cultural construction of childhood in fiction and science. Her current projects focus on narrative models for forging kinship in global adoption. She has published on this topic in international (peer) reviewed journals and books. Wesseling was president of the International Research Society of Children's Literature between 2015 and 2019.

Ist Tonke Dragt die große Neuerin der europäischen Kinder- und Jugendliteratur? Diese sicherlich provokante Frage nimmt dieser Sammelband in den Fokus, der auf die Tagung „Ich bin eine Märchenerzählerin. So wurde ich geboren' Tonke Dragts Jugendromane – übersehene Klassiker?“ zurückgeht, die im September 2019 an der Universität Siegen in Kooperation mit Helma van Lierop-Debrauwer stattgefunden hat.

HELMA VAN LIEROP-DEBRAUWER, emeritierte Professorin für Kinderliteratur der Universität Tilburg, koordinierte dort den niederländischen Masterstudiengang in Kinderliteratur sowie den Erasmus Mundus International Master Children's Literature, Media and Culture. Sie forscht zur Geschichte von Kinderliteratur, Mädchenliteratur, Jugendromanen.

JANA MIKOTA ist Oberstudienrätin im Hochschuldienst an der Universität Siegen. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen der historischen und zeitgenössischen Kinder- und Jugendliteratur, dem literarischen Lernen, der Erstleseliteratur sowie der Theorie und Geschichte des Kinderromans.