

HANS-RÜDIGER SCHWAB · MÜNSTER

«WER SCHREIBT DENN, WAS HIER PASSIERT?»¹

Religiöse Implikationen in Cornelia Funkes «Tintenwelt»-Trilogie

Innerhalb weniger Jahre ist Cornelia Funke zu einer Weltberühmtheit aufgestiegen. Fast 40 Titel für Kinder und Jugendliche aller Altersgruppen hatte die mit einer Arbeit über Adorno diplomierte (Z) Erziehungswissenschaftlerin seit 1988 schon veröffentlicht, bevor ihr mit «Der Herr der Diebe» (2000) ein spektakulärer Durchbruch auch jenseits der Grenzen des heimischen Sprachraums gelang. Ihre über 2000 Seiten starke Trilogie «Tintenherz» (2003), «Tintenblut» (2005) und «Tintentod» (2007) übertraf diesen Erfolg dann noch bei weitem. Die Hollywood-Verfilmung des ersten Bandes soll Ende 2008 in den Kinos anlaufen.

Übersetzt worden ist Cornelia Funke bislang «in mehr als 40 Sprachen» (III/761). Einer jüngeren Umfrage des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels zufolge gilt sie unter Schülern hierzulande als die beliebteste aller Autoren. Auch Auszeichnungen und Ehrungen für die mehr als zehnfache Auflagen-Millionärin blieben nicht aus. 2005, im Jahr ihres Umzugs von Hamburg nach Los Angeles, wählte das amerikanische «Time Magazine» sie gar unter die einhundert einflussreichsten Persönlichkeiten der Welt. Aus Deutschland waren hier nur noch Papst Benedikt XVI. und der Autorennfahrer Michael Schumacher vertreten. Ihre Bücher zählen zum Bestandteil der zeitgenössischen Populärkultur.² «Ich begegne Menschen», spricht Cornelia Funke an, was damit einher geht, «die ... mich ... als Teil ihres Lebens empfinden» (BZ).

Alles läuft bei dieser Autorin scheinbar auf eine quantifizierende Betrachtungsweise hinaus. Für die Würdigung ihres Beitrags zum aktuellen Fantasy-Boom sollte derlei gleichwohl nicht leitend sein. Um bloß leichtgängiges Lesefutter nämlich handelt es sich bei der «Tintenwelt»-Trilogie keineswegs. Dass die sich selbst der Tradition angelsächsischer Prosa zu-

HANS-RÜDIGER SCHWAB, Dr. phil., ist Professor für Kulturpädagogik (Ästhetik und Kommunikation) an der Katholischen Hochschule Nordrhein-Westfalen, Abteilung Münster.

ordnende «Geschichtenerzählerin» (P 49, Z) ihr Handwerk in hohem Maße beherrscht, steht vielmehr außer Frage.³

Fantasy als Signatur des Zustands der Moderne

Unverkennbar ist «die deutsche Rowling» (P 36) als Erbin des Genres zu identifizieren, der von Anfang an ihre Vorliebe gehört. Jedenfalls greift der von Cornelia Funke erschaffene Kosmos vielfach einen in Fantasy-Schmökern üblichen Motivbestand auf. Fast immer sind diese in einer imaginären mittelalterlichen Welt angesiedelt (I/340), entschieden mehr *mystery* als *history*, mit der zwiespältigen Faszination des Vor- und Anti-Modernen. Von umgekehrter Science Fiction mag man sprechen, welche den Fokus nicht auf die Zukunft, sondern auf die Zeittiefe des Menschen richtet, das existentiell Bleibende (II/681). Bevölkert ist jene schaurig-schöne «Welt voller Wunder und Schrecken» (II/18, vgl. II/491) von Feen, Feuerelfen und Nixen, von Glasmännern, Kobolden und Riesen, von Nachtmahren, Weißen Frauen und Einhörnern. In ihr gibt es Mensch-Tier-Verwandlungen oder magische Fähigkeiten wie die, dem Feuer gebieten zu können. Gängigem Handlungsmuster entsprechend befehlen böse Mächte und gute Menschen einander, was Anlass zu mancherlei Verwicklungen bietet.

Wie auch sonst in der Fantasy-Literatur häufig werden Personen durch magische Übergänge in die andere Welt expediert, welche Träume von und Sehnsüchte nach einer Überschreitung des Normalen weckt und intensives Erleben verspricht (II/44, 66, 120, 687). Bei Cornelia Funke handelt es sich um die Durchlässigkeit des Mediums Buch, ein Motiv, das – um nur an Italo Calvino («Wenn ein Reisender in einer Winternacht», 1979) oder Michael Ende («Die unendliche Geschichte», 1979) zu erinnern –, zwar nicht neu ist, von ihr aber originell variiert wird. An einer Spannung zwischen den beiden Welten oder Bewusstseinskrisen der Zeitreisenden ist sie nicht interessiert. Die Sphäre der Herkunft bleibt hierfür ohnehin entschieden zu blass.

In den stählernen Fesseln eines stupiden Wachstums- und Fortschrittsdenkens der Moderne, dem weit verbreiteten Unbehagen über die Eindimensionalität ihres rational und technisch dominierten Wirklichkeitsverständnisses, mag einer der Gründe für die Generationen übergreifende Rezeption von Fantasy-Literatur liegen. Solche «dual adress»⁴ ist durchaus im Sinne von Cornelia Funke (W, P 40).

«Das fantastische Erzählen hat eine Tradition im Kinderbuch, weil es aus der Erwachsenenliteratur verbannt worden ist», gibt sie zu bedenken: «Doch die Sehnsucht nach einer Geschichte, in der einem die Welt erklärt wird, ist auch bei Erwachsenen da» (BZ, vgl. I/268). Sinn jenseits logozentrischer Sprache benennbar und verstehbar zu machen aber ist von jeher

die Leistung des Mythos. Folgt man der Perspektive der Autorin, so träfe ein quasi-mythischer Anspruch auf verbreitete Orientierungslosigkeit und ein vagabundierendes Liebäugeln mit partieller Wiederverzauberung der Welt, wie es sich auch in seriellen Formen der Literatur und des Films sowie in vielen Computerspielen niederschlägt. Die Fantasy wird so zum Gegenentwurf des funktionellen Systems der zeitgenössischen Gesellschaft. Als «literarische Reaktion auf das Unheimliche der Moderne»⁵ eröffnet sie eine Art Jenseits zu Reglementierung, Enge und Banalität, die man dort erfährt. Wenn man so will, stellt sie einen Akt der geistig-seelischen Selbstregulierung dar, welche sich seit der Aufklärung in verschiedenen Gestalten stets aufs Neue geltend macht. Der Text selbst spricht dies an im Verlangen nach einem mit «Wundern» (III/413) ausgestatteten «wahren Lebens» angesichts der enttäuschenden «Eintönigkeit, die die anderen Wirklichkeit nannten» (III/421).

Ihr Genre verteidigt Cornelia Funke gern mit dem Prinzip Erkenntnis fördernd verfremdeter Sicht auf unsere Wirklichkeit (Z, P 48). Nicht anders liest es sich im Schlussband der Trilogie (III/103f.). Diese Realität sei «oft deutlicher» zu begreifen, «wenn man ihr in Verkleidung begegnet und deshalb haben wir auch schon immer fantastisch vom Leben und vom Tod erzählt» (W II). Über die Grundbedingungen des Daseins, alles, was im Koordinatensystem der Rationalität und Empirie nur indirekt oder gar nicht darstellbar ist, lässt sich demnach ausschließlich im Sinne einer «Verfremdungstheorie» (Z) reden. «Es gilt», wird daher auch innerhalb der Literaturwissenschaft gefordert, «phantastische Kinderliteratur nicht nur als spannende Unterhaltung, sondern ... als Chiffreschrift für existenzielle menschliche Erfahrungen zu lesen.»⁶

Im Wort der Dichtung ist ein Zauber beschlossen

Im Kern handelt die «Tintenwelt»-Trilogie von den Abenteuern Mortimer Folcharts (genannt Mo), eines Buchrestaurators mit magischen Lesefähigkeiten und seiner gleichartig begabten Tochter Meggie, die sich im Scharnieralter zwischen Kind und Erwachsener befindet. Während der erste Band in der Wirklichkeit des Lesers angesiedelt ist, in die hinein Mo unverhoffterweise einige Bösewichter aus einem Buch liest, finden die beiden Fortsetzungen im Raum des fiktiven Romans «Tintenherz» statt, der eigentlichen Fantasy-Welt. Neben Mo, seiner Frau Resa und Meggie ist in diese nun auch Fenoglio eingeschlossen, ein Dichter, dessen Einfällen sie eigentlich entstammt.

Der Zauber bei Cornelia Funke trägt also sehr andere Züge als etwa bei «Harry Potter». Er geht vom Wort aus, das durch emphatische Lektüre zum Leben erweckt wird. Schreiber und Leser sind notorische Grenzgänger in

Parallelwelten: daran knüpft die Autorin an. Im «Wortsamen» (II/325) ist die bezeichnete Wirklichkeit sozusagen realpräsentisch angelegt (und wird durch Einverleibung, *communio*, aktualisiert). Ob es damit im strengen Sinne nur eine einzige, gleichsam «literarische» Realität gibt, deren unterschiedliche Gestalten (II/299, auch III/173) durch die Worte immer aufeinander bezogen sind, oder die Wirklichkeit möglicherweise doch alle lesbaren Worte übergreift, mag dahin gestellt bleiben. «Vielleicht sind sie nicht mehr als der Deckel zu einem Topf, der viel mehr enthält, als wir lesen können.» (I/163). Fenoglio jedenfalls insistiert darauf, dass «am Anfang ... immer noch das Wort gewesen» sei (III/293). Analog zum Prolog des Johannes-Evangeliums ist alles durch es geschaffen (vgl. III/52) und besteht in ihm (III/700). Worte sind «unsterblich» (I/456). Ihre Macht bleibt dabei ambivalent (II/690).

Wie bei Novalis wird «der wahre Leser» im generativen Nachvollzug des literarischen Worts zum «erweiterten Autor»,⁷ dem Medium der Hervorbringung einer Welt. Aktives Lesen, die generative Freisetzung der Imaginativkräfte, das Sehen «der Bilder hinter den Worten» – Cornelia Funke zufolge ein spezifisch kindliches Vermögen (III/595) –, ist der Versuch, über das Gelesene in lebendige Begegnung mit jenem Wirklichkeitspotenzial zu treten, das im Wort beschlossen ist. Er erschließt Realitäten, zu denen man sich nachdrücklich in Beziehung setzt, die insofern zum Ereignis für einen selbst werden, als man in ihnen leben kann, auch für sie, da die Wahrheit der angeeigneten Worte das eigene Leben zu verändern vermag (III/189). Eine Anschlussfähigkeit an die neuere Leseforschung fällt hier übrigens nicht schwer. Mehr als von der aktuellen Bildungspolitik besetzte Begriffe wie «*reading literacy*» oder «Lesekompetenz» ahnen lassen, geht es beim Akt des Lesens ja keineswegs nur um die Herstellung von Bedeutungen. Jene komplexen mentalen Aktivitäten, die hierbei erforderlich sind, werden wesentlich durch die innere Beteiligung des lesenden Subjekts aktiviert.⁸

Spielerisch lässt Cornelia Funke alte Topoi der Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Wirklichkeit anklingen: den etwa, dass «die ganze Welt» in den Büchern stecke (I/28), den vom Wort als Medium des kulturellen Gedächtnisses (I/24, 56), oder den vom Kosmos als Buch – jene von Hans Blumenberg ausgelegte Formel von der «Lesbarkeit der Welt». Und wie «das Fleisch» ist schließlich auch der genetische Code des Lebens «aus Buchstaben erschaffen» (III/101, I/443, vgl. III/7).⁹ Die Kultur des geschriebenen Wortes aber konnte nur auf dem Boden einer heiligen Schrift erwachsen. Mortimers Nachname, der mit dem Leiter eines St. Galler Scriptoriums aus dem 9. Jahrhundert identisch ist, mag auch darauf verweisen.

In der wechselseitigen Aufeinander-Angewiesenheit von Autor (dem Schöpfer, der den Zauber ermöglicht), Buch (als Medium) und Leser (dem wahrnehmenden und aneignenden, vermöge seiner Vorstellungskraft

in-eins-bildenden Subjekt, das den Zauber vollzieht), spiegelt sich Cornelia Funkes Grundidee zufolge die gesamte Realität. Zugleich inszeniert ihr erzählter Diskurs über das Erzählen ein postmodernes Spiel. Als spannende Geschichte lässt sich die Trilogie ebenso lesen wie als intertextuelles Werk, dessen Bezüge in ihm selbst teilweise direkt evoziert werden.

Nach dem Vorbild des historischen Romans der Romantik – Walter Scotts «Ivanhoe» etwa (III/136) oder «Lichtenstein» von Wilhelm Hauff – ist vor jedem der insgesamt 217 Kapitel ein literarisches Zitat platziert. Sie zeugen nicht nur von der Belesenheit der Autorin. Jeweils auf die Handlung verweisend, ergeben sie zugleich das Referenzcluster für ihre eigene Poetik. Eine wichtige Auskunft hierzu hat sie ferner in einer Äußerung Mortimers versteckt: «Ein berühmter Schriftsteller hat mal geschrieben: *Man kann einen Schriftsteller als dreierlei ansehen: als Geschichtenerzähler, als Lehrer oder als Magier ... aber das Übergewicht hat der Magier, der Zauberer.* Ich habe schon immer geglaubt, dass er damit Recht hat.» (I/560). Gemeint ist Vladimir Nabokov,¹⁰ auf dessen Vorliebe für das nicht-zielgerichtete Erzählen Cornelia Funke hier anspielt, für verschlungene Muster und Schwebelagen, für Vexierspiele und Spiegellabyrinth, die sich allen Festlegungen entziehen, kurz: auf einen Widerspruch zum erwarteten Ordnungssinn. Sie selbst stellt sich damit in die Linie phantastischer Geschichten mit literarischem Anspruch.

Spiegelungen existentieller Unruhe

«... ich bin so katholisch erzogen!» gab die Autorin im Gespräch mit ihrem englischen Kollegen Clive Barker zu Protokoll. Auf die Frage nach einer weiterhin bestehenden konfessionellen Bindung fügte sie hinzu: «Am Tag, als der Papst erklärte, Aids sei die Strafe der Homosexuellen, sagte ich zu meinem Mann: Hast du das gehört? Heute noch trete ich aus der Kirche aus» (S).¹¹ Im westfälischen Dorsten hat sie die Grundschule St. Agatha besucht. 1977 legte sie am Ursulinen-Gymnasium ihrer Heimatstadt das Abitur ab. Religion findet früh ihre Fortsetzung im humanitär-gesellschaftlichen Engagement: «Es war eine sehr politische Schule, ich liebte sie», erinnert sich Cornelia Funke (Z, vgl. W I). Ihre «sehr religiöse» Sozialisation hat bleibende Nachwirkungen. «Ich ... fühlte mich immer beschützt und sicher. Um so quälender war da die Frage: Ist es Gott, der das zulässt?» führt sie Clive Barker gegenüber aus, um später, in die präsentische Zeitform wechselnd, zu ergänzen: «Mein Verstand fragt, wie kannst du an einen mildtätigen oder überhaupt an einen Gott glauben. Mein Herz fragt: Wieso denn nicht? Manchmal denke ich, der Verstand ist ein so schwaches Instrument. Vor den tiefen Fragen versagt er.»

Eben «die tiefgründigsten Fragen» aber stellen ihrer Meinung nach «Kinder». Gegen die Tendenz zur öffentlichen Verdrängung, möchte sie diesen

in ihren Büchern nicht ausweichen. «Komisch», sinniert ihr Gesprächspartner über eine Gemeinsamkeit mit seiner Kollegin, «dass wir vor allem in Jugendbüchern Themen behandeln, die der so genannten Erwachsenenliteratur unangenehm sind. Die Fragen nämlich, die einen 14-jährigen manchmal nicht einschlafen lassen: Warum bin ich hier? Wer hat mich geschaffen? Was ist die Ewigkeit? Wo hört das Universum auf? Was kommt nach dem Tod?» Cornelia Funke ergänzt: «Wir können diese Fragen nicht beantworten. Nur stellen. Wenn ich auf Lesungen bin, sage ich immer zu meinem Publikum: Ich fasse bloß in Worte, was euch umtreibt. Ich bin eure Stimme.» (S). Wie auch immer dieses Selbstverständnis, Sprachrohr eines kollektiven Bewusstseins zu sein, hermeneutisch zu würdigen wäre: viel spricht dafür, dass ein Schlüssel für ihre Wirkung gerade hierin bestehen dürfte, nicht minder im Insistieren darauf, «die Fragen zu stellen, die die meisten Menschen stellen, ohne leichte Antworten zu geben, und vielleicht auch Trost zu spenden dadurch, dass in einem Buch ausgesprochen wird, was man geglaubt hat, ganz allein zu empfinden.» (W I, vgl. BZ, P 41).

Neben der Grundidee ihres «Zaubers» sind gerade in dem Konzept von Fantasy als Ort für existentielle Anstöße, innerhalb dessen Bedrängendes und Beunruhigendes artikuliert werden kann, die Stärken von Cornelia Funkes Trilogie begründet. Sich selbst schließt die Autorin in diese Ungewissheitsstrukturen ein. Die Frage, wer den Verlauf der Ereignisse in der Tintenwelt bestimme, wem eine Geschichte also eigentlich gehöre, lasse sie, führt Cornelia Funke einmal aus, «mit dem Gedanken spielen ..., ob unser Leben vielleicht auch nur eine Geschichte ist. Was wiederum zu der Frage führt, wer denn deren Erzähler ist.» (P 49). Natürlich wird hier mehr als nur die nach der menschlichen Selbstbestimmung aufgeworfen. Noch eine weitere Selbstauskunft der Autorin nähert sich diesem Gedanken. «Manchmal» habe sie sich bei der Arbeit vorgestellt, «vielleicht schreibe ich gerade über etwas, was genau so in irgendeiner anderen Wirklichkeit passiert. Und dass wir alle permanent geschrieben werden» (FAZ). Der Mensch würde sich mithin dem Einfall eines anderen verdanken.

Solche Überlegungen, die in der «hohen» Literatur tatsächlich einem Tabu unterliegen können, teilweise auch in den Diskursen von Wissenschaft und Philosophie für unstatthaft erklärt werden, prägen Cornelia Funkes Stil einer durchgehaltenen Mutmaßlichkeits- und Ambivalenz-Struktur. «Vielleicht» ist eines ihrer Lieblingswörter, wenn es um Erkenntnisse geht. Das von Nabokov angesprochene «Lehren» bedeutet ihrem Ansatz gemäß, Fragen zu stellen.

So sehr die Autorin aber auch jeden bescheid wissenden Gestus vermeidet: frei von versteckter Didaktik (vgl. II/392) sind ihre Bücher keineswegs. Ihren Wertekanon bündelt die Trias von «Liebe und Güte und Barmherzigkeit» (I/93). Oder, in erweiterter Form: «*Liebe, Wahrheit, Schönheit*,

Weisheit und Trost im Angesicht des Todes» (I/456). Auffällig ist die Hochschätzung einer familiären Wertewelt, des Zusammenhalts und Einstehens füreinander, bis hin zu Resas Wunsch der Einheit mit Mo über den Tod hinaus (III/481). Die Haltung der selbst vielfach engagierten Autorin (Z, W I, BZ) spiegelt die wiederkehrende Bereitschaft, Verantwortung für andere (I/562) zu übernehmen, besonders wenn sie schwächer sind (III/542). In ein romantisches Licht getaucht, erscheint soziale Fürsorge im Motiv der Speisung der Bedürftigen (III/108) ebenso wie im Diebstahl von «Gold aus der Steuerkasse ... Für ein neues Siechenhaus, eine Herberge für die Bettler oder einen Platz für die Waisen» (III/109). Unersättlichkeit und Gier nach Reichtum hingegen sind negativ besetzt (III/460). Gleiches gilt für den Krieg, auch einen vermeintlich gerechten (II/393).

Hingegen ist Cornelia Funkes Tintenwelt auffälligerweise ein Raum ohne lebensweltliche Glaubensvollzüge. Ihr «Mittelalter» kennt weder religiöse Institutionen noch Praktiken. Dennoch gibt es zentrale Aspekte der Trilogie, die sich mit religiösen Konnotationen kreuzen. In der gebotenen Kürze sollen drei wenigstens gestreift werden: die Figur des Autors, die Funktion der Bösen und die Erlöserfiguren, die zugleich auf eine Auseinandersetzung mit dem Tod verweisen.

Eine irritierende Wirklichkeit und ihr Schöpfer

Der Name des Urhebers des fiktiven «Tintenherz»-Romans dürfte nicht zufällig mit dem eines Schriftstellers des italienischen Neorealismus identisch sein, Beppe Fenoglio (1922–1963). «Die Interpretation seiner Werke und ihre Gesamtwürdigung werden behindert durch den Umstand, dass die meisten Manuskripte Fenoglios eine komplizierte, bis heute nicht völlig geklärte Textgeschichte aufweisen und dass einige seiner wichtigsten Werke bei seinem frühen Ableben noch keine endgültige Form gefunden hatten.»¹² Teils unvollendet, teils in mehreren Fassungen liegen seine Romane vor. Wie zur Verdeutlichung dieses Bezugs heißt einer der Enkel von Cornelia Funkes Figur tatsächlich Beppe (III/541).

Die Autorin bezeichnet Fenoglio als ihr «Alter Ego» (T). Seine widersprüchlichen mentalen Befindlichkeiten runden sich zu einer Darstellung der schriftstellerischen Konstruktion von Wirklichkeit. Im Schreibprozess (wie wir ihn aus zahllosen Aussagen von Schriftstellern kennen, auch Cornelia Funke selbst ihn andeutet [P 42]), wechseln Zustände, in denen man wie «berauscht» vom eigenen Vermögen ist (III/177, 523), mit Selbstzweifeln (II/463) und Blockaden, ja Vergeblichkeitsphantasien (III/637). Wie jeder Autor macht Fenoglio die Erfahrung, dass seine Tätigkeit sich kalkulierter Planung verweigert. Eine Geschichte kann er allenfalls «pflanzen»: «aber sie wächst, wie sie will» (III/521, vgl. II/273, III/637). Auch ihre

Figuren, die vielleicht sogar unabhängig von ihm «schon da gewesen» sind (II/462), entfalten eine nicht vorhersehbare Dynamik (II/151, 228). Außerdem versteht kein Künstler die eigene Kunst ganz. Was man einst geschrieben hat, mag einem später völlig fremd vorkommen (III/526). Schließlich sind Geschichtenerzähler immer auch unzuverlässig: von Platon bis Nietzsche und darüber hinaus stehen sie im Ruf, nicht die Wahrheit zu sagen (III/97).

Während Fenoglio im ersten Band noch als «der Meister der Worte» erscheint (I/449), ist im Handlungsraum der Anderwelt er es vor allem, der für Konfusionen sorgt, die ihn in den Verdacht bringen, ein «elender Stümper» zu sein (II/677). «Das war das Kreuz [!] beim Schreiben – dass es so unendlich viele Wege gab.» Fenoglio hat es auf sich zu nehmen: «Wie sollte man wissen, welches der richtige war?» (III/642). Deshalb verfolgt er immer wieder Ansätze, die nicht «funktionieren» (III/520).

In dieser tragikomischen, der geheimen Haupt-Figur des «*großen Dichters*» (II/690), die so gar nicht dem weisen Alten ähnelt, wie man ihn aus anderen Fantasy-Geschichten kennt (Gandalf im «*Lord of the Rings*» etwa), durchdringen sich unterschiedliche Codierungen. Zunächst einmal ist Fenoglio eine Person im Romangeschehen mit ihrer eigenen Handlungslogik. Sodann verkörpert er auf prototypische Weise den Schriftsteller. Als solchem sind ihm auf einer dritten Ebene (nicht nur ihrer Häufigkeit wegen) recht eindeutige Verweise auf einen religiösen Referenzrahmen unterlegt (I/283), der von der Suche nach Ursprung und Ziel, Güte und Sinn einer Schöpfung nicht zu trennen ist.

Cornelia Funke knüpft hier an den alten Topos von Gott als Dichter an,¹³ den der Autor, seit der Genieästhetik des 18. Jahrhunderts ein «second maker», nachahmen soll.¹⁴ Auch im Diskurs ihres Genres ist diese Denkfigur geläufig. J.R.R. Tolkien hat (in einem Aufsatz von 1947, wo er Fantasy und Religion zueinander in Verbindung setzt) gerade den Vertreter dieser Art von Literatur als «Zweitschöpfer» bezeichnet.¹⁵ Der katholische Theologe und sporadische Fantasy-Autor Andrew M. Greeley thematisiert in seinem Roman «Der Mann, der Gott spielen durfte» (1986) die gleiche Entsprechung von Erzählvorgang und Schöpfungsakt: «Jeder Geschichtenerzähler ... ist ein Gott für seine Figuren».¹⁶

Bei Fenoglio handelt es sich um den «Schöpfer» der gesamten Fantasy-Welt (III/65). «Wenn du den alten Mann tötest», belehrt Meggie einen der Bösewichter des ersten Romans, «dann sterbt ihr alle, weil er euch erfunden hat!» (I/326, vgl. 361). Derlei ist pure Theologie. Nur der lebendige Urheber garantiert die Wirklichkeit des Geschöpfs, oder (wie es in «*Gaudium et spes*», der Pastoralkonstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils [36, 3], heißt): «das Geschöpf sinkt ohne den Schöpfer ins Nichts».

Die untergründig mitschwingende Analogie dieses Urhebers und Lenkers von Wirklichkeit zu Gott wird in einigen der literarischen Kapitel-Motti, ausdrücklich hergestellt, denen aus Ted Hughes' «Schöpfungsgeschichten» für Kinder zumal, «The Dreamfighter and other Creation Tales» (2003) – niemand wird in «Tintentod» so oft zitiert –, wo «Gott» als unschlüssiger, vom eigenen Schaffensprozess überraschter (III/515, 563, 715) Künstler erscheint, der sich seiner mäßigen Leistungen wegen der «Beschwerden» der Menschen erwehren muss (III/351). Im Text selbst vergibt Fenoglio wie Gott im barocken Welttheater die ursprünglichen «Rollen» der Handlung (II/228, 306, 633; III/88, 146, 189, 478, 523, vgl. auch I/430), die man nicht «einfach ablegen» kann (III/97). Hingegen ist es möglich mitzuspielen, auch wenn er einem keinen Auftritt geschrieben haben sollte (III/481, vgl. auch 181). In der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur findet sich das gleiche Motiv etwa bei Tankred Dorst («Merlin» [1981]) oder in Thomas Hürlimanns «Einsiedler Welttheater» (2000/2007) vorgebildet. Für die Personen sind diese Rollen manchmal undurchschaubar (II/652, 681; III/577, auch II/687). Solche Anklänge werden gerade auf den Schluss hin in besonderer Weise hergestellt: «Vielleicht war diese Welt am Ende doch nur aus Träumen gemacht, und ein alter Mann hatte nur die Worte für sie gefunden» (III/728, vgl. II/664), heißt es hier wie in der Überblendung eines Calderón-Titels mit Prosperos berühmten Worten in Shakespeares «Tempest» («We are such stuff / As dreams are made on» [Akt IV, Szene 1; vgl. I/301, II/493]). Das Zitat vom «Leben» als einem «wandelnd Schattenbild» aus «Macbeth» verstärkt diese Plausibilität (III/292). Von der in dieser Tradition artikulierten Uneigentlichkeit des Lebens fühlen sich die Figuren auch sonst nicht frei (III/131, 553).

Bei alledem wirkt Fenoglio teils überfordert, teils ohnmächtig. Seine Geschichte besteht aus einem fortwährenden Aufstand des Geschaffenen gegen seinen Verursacher. Er hat eine unvollkommene, fehlerhafte, ja teilweise katastrophale Wirklichkeit ins Leben gerufen, für die er sich (wie Gott in der Theodizee) rechtfertigen muss: «Lag ihm denn gar nichts an denen, die er erschaffen hatte? Schob er sie nur herum wie Figuren in einem Schachspiel und freute sich an ihren Schmerzen?» (II/705). «Seine Geschöpfe» (III/90) jedenfalls unterstellen ihm fehlende Anteilnahme an ihren Unglücks- und Leidensgeschichten. Verunsichert darüber, ob es überhaupt einen Freiheitspielraum für sie gibt – «oder war das Leben am Ende doch nur ein Netz aus Schicksalsfäden, aus dem es kein Entkommen gab?» (III/620, vgl. I/266, II/592, III/86) –, fühlen sich von einem gütigen Schöpfer und Erhalter ihrer Wirklichkeit verlassen, selbst wenn man (wie Staubfinger findet) «das Verbessern denen ... überlassen» sollte, die in der fraglichen Welt «leben» (III/288).

Das Urteil über Fenoglio und sein Tun wird durchgehend in der Schwebe gehalten: «Wer konnte schon sagen, was genau in dem Kopf des alten Mannes vorging?» (III/593). Zuweilen entsteht beim Leser der Eindruck einer ironischen Subversion des christlichen Schöpfergottes. Dann wiederum machen gerade seine Schwächen und Zwiespältigkeiten Fenoglio zu einer sympathischen Figur. Manchmal kommt es ihm vor, als stünde er in Konkurrenz zu einem Bösen, das seine Schöpfung verunstalten möchte, «als hätte irgendein teuflischer Schreiberling es übernommen, diese Geschichte an seiner Stelle weiterzuerzählen» (II/152, vgl. 374). Mitunter scheint sie «keinen Anfang und kein Ende zu haben» (II/312) – ganz so wie die potentiell unendliche Welt bei Aristoteles.

Fenoglio beharrt auf der ursprünglichen Pracht und Güte seiner Schöpfung (III/64, 182). Andererseits gelingen ihm regelmäßig die (vermutlich sogar «gern» erfundenen [II/276]) Bösewichte am Besten, die anschließend ihren Schöpfer de facto entmachten (III/642, vgl. II/679, III/636ff.). Und warum starb der schöne Cosimo, den der Dichter zum «guten Ende» seiner Geschichte als Befreier der Tintenwelt vorgesehen hatte (II/212, vgl. III/520, 670)? Mit seinem Doppelgänger schreibt Fenoglio sich später womöglich gar einen «Sohn» herbei (II/388). Nach dem «Gemetzel» (II/596), dem dieser mit nahezu allen männlichen Bewohnern seines Reiches zum Opfer fällt, gibt der Alte, bei aller Scham über sein «Versagen» (III/177), die eigene Schöpfung nicht auf, sondern «liebte sie immer noch, trotz all ihrer Finsternis» (III/189). Sämtlicher Rückschläge ungeachtet bleibt er auf der Suche nach einem «guten Ende» (II/493, 569, III/455, 467f., 683, 596), für das er um Vertrauen bittet. Das Buch ging aus seiner Feder gleichsam nicht ganz fertig hervor. Vielmehr ist es, wie die Schöpfung Gottes nach christlichem Verständnis, «so geschaffen, dass» es sich «noch ... in statu viae zu einer erst zu erreichenden letzten Vollkommenheit» befindet.¹⁷ So sehr man auch Fenoglio die Schuld an dem gibt, was schief geht, so sehr man ihn beschimpft und verwünscht, so sehr gerade die Guten oft an ihm zweifeln (III/89), erhofft man sich gleichwohl von niemand anderem als ihm «die letzte Rettung» (III/568, vgl. 456). Dabei motiviert ihn das Vorhandensein von kindlicher «Hoffnung», die weder durch die Erfahrung von «Hinterlist» noch «Angst» einschüchterbar ist (III/360).

Wie zur Rechtfertigung Fenoglios setzt sich am Ende unerwartet die lange verschüttete gute Anlage in Cosimos Sohn Jacopo durch, diesem selbst unbewusst, der «alle rettet» (III/726). In ihm und durch ihn wirkt letztlich sein Schöpfer, dessen Gefäß und Werkzeug er ist (vgl. III/691ff., 708ff., 721). Fenoglio, der sich «über so vieles in seiner Welt ... ausgeschwiegen» hatte (III/723) und dessen Wege ohnehin nicht die der Figuren zu sein scheinen (III/644): er war es, von dem «das letzte Lied» stammte (III/721). Doch obwohl es nach dem Ende der Kämpfe zunächst heißt:

«Und alles war gut» (III/718), bleibt die Situation brüchig (III/733). Die überwundene «Dunkelheit» würde gleichwohl «weiter ihren Teil der Geschichte erzählen» (III/727).

Das Wesen der Bosheit

Auf die Frage, ob ihre Bücher aufgrund der darin enthaltenen Gewalt «nicht zu viel Angst verbreiten», antwortete Cornelia Funke: «Aber das Böse konfrontiert uns. Es ist etwas, womit wir uns alle permanent konfrontiert sehen» (BZ, vgl. S). Seiner Macht kommt in der gesamten Trilogie daher wohl mit Bedacht eine zentrale Funktion zu. Bereits der Titel zeigt dies an (I/359, vgl. II/397, 404). Dabei darf nicht übersehen werden, dass es auch im Text Bosheit ohne den Maßstab eines Göttlichen gar nicht gibt (das in der vermeintlichen Leerstelle untergründig mithin stets präsent ist). Allein durch ihr Vorhandensein beziehen sich die Bösen hier auf Gott – wenn man so will in Variation eines Gedankens aus Thomas von Aquins «Summa contra gentiles»: «Si malum est, Deus est.»¹⁸

Am deutlichsten wird diese Relation bei dem von Meggie selbst in die Anderwelt herbei gelesenen Orpheus, mit dem sie und ihr Vater auf einen Gegner treffen, der die gleichen «magischen» Praktiken beherrscht. Schon aufgrund seines selbst verliehenen mythischen Namens (III/236) steht er für «Größenwahn» (II/679f.): die Hybris der Moderne. Sein Ehrgeiz, in die Rolle Gottes zu schlüpfen, um diesen zu überbieten (II/707, III/145, 288), macht das Vorhandene nur (noch) schlimmer – ganz wie im Falle eines in der eigenen Selbstbezüglichkeit und der Verunstaltung der Realität endenden Utopisten. Obwohl er «die Regeln dieser Welt neu» schreiben will (III/499), ist er, gleich dem Bösen nach klassischem Verständnis der Theologie, ontologisch impotent. Auch wenn ihn das schmerzt und er sich nicht damit abfinden will, kann er nur das Seiende verderben, niemals aber selbst etwas hervorbringen (III/501, 609). Als «Parasit» (III/137) schafft er keine Wirklichkeit, sondern kann die von Fenoglio gesetzte lediglich umstrukturieren. Mit seiner buchstäblich «Schwarzen Kunst» (III/648, 432) arrangiert (III/31f.), ja «verdreh» (III/58) er dessen Wörter, ganz wie ein *diabolos*, ein Durcheinanderwerfer. Für diese Lesart spricht nicht zuletzt eine Reflexion Fenoglios über die «schmeichelnd schöne Stimme» (III/675) des Jüngeren: «Wie Unkraut pflanzte sie Wörter in seine Geschichte. Seine eigenen Wörter!» (III/63). Die Nähe zu einem Gleichnis aus dem Neuen Testament ist offensichtlich (Mt 13, 24ff.). Mithin wäre Orpheus der Feind jenes Mannes, der guten Samen auf seinen Acker säte, in traditioneller Lesart: jener *diabolos* eben, der Gottes Werk verderben will. Resa erscheint er «wie ein Dämon» (III/675). «Und sollte es in dieser Welt keine Hölle geben», nimmt er sich vor, «nun, dann schreibst du sie eben dazu, Orpheus»

(III/506). Fenoglios Kooperation mit Kindern lehnt er ab. Für ihn muss die Welt «erwachsen» werden (III/720). In der Überzeugung, dass «Tugend ... dumm» macht (III/236, vgl. 429, 607), wurzelt seine Raffinesse beim Ersinnen von Bosheiten (III/377). Orpheus mutiert immer mehr zum Vertreter einer strategischen, rein funktionalen Intelligenz, einer an der Erlangung von «Macht» orientierten Zweckrationalität (III/241). Er ist ein Egoist (III/287, 378, 434), der sich selbst als «Allmächtigen» und «Unsterblichen» entwirft (III/425). Ausdrücklich nicht «Sehnsucht» ist es, die ihn antreibt – ein Begriff, der ihm «allzu zahm, allzu sanft und schicksalergeben» vorkommt, sondern die «Begierde nach all dem, was er nicht besaß» (III/656): solche Machtphantasien erwachsen der «Trostlosigkeit» der eigenen Herkunft (III/656).

In der Tintenwelt sind die Vertreter des Bösen auf naturwüchsige Weise kalt, mitleidslos und grausam. Gemeinsam ist ihnen eine hämische Anthropologie, der zufolge Menschen grundsätzlich «gierig und feige, selbstsüchtig, hinterhältig» sind (III/442, vgl. 489). Anders Denkende gelten ihnen als unbegreiflich und verachtenswert. Einige fürchten insgeheim die «eigene Finsternis» (aus der sie schließen, «dass der Rest der Welt genauso beschaffen sein musste» [I/500]) – alle aber zittern vor «Alter und Tod» (I/469, vgl. 412), der Endlichkeit. Im tiefsten haben sie, wie es einmal von Natternkopf heißt, «Angst vor dem Nichts» (II/538).

Bei diesem Tyrannen verweist schon der Name auf die Vorstellung von der Schlange aus dem Buch Genesis. Tatsächlich handelt es sich bei ihm um einen «Teufel» (II/388). In seiner Burg ist es «heiß und finster ... Wie in der Hölle! ... Und passte das nicht vortrefflich?» (III/419). Ihm selbst unbewusst, macht sich dabei noch etwas anderes geltend, das die Bosheit als defizitäre Seinsweise kennzeichnet: «Neid auf die Unschuld der anderen, die Sehnsucht nach einem unbeschmutzten Herzen» (III/435). Als Nachahre, die «aus nichts als Seelenschwärze» bestehen, «aus Bosheit, für die es kein Vergessen und Vergeben gab» (III/702, vgl. 703), findet diese Finsternis selbst nach dem Tod keine Ruhe – «schlimmer» als dieser ist ihr Schicksal (III/507, 582f.). Am Rande bemerkt, sind die wiederholten Satansvergleiche desto bemerkenswerter, als Mo anfangs noch mit der Gewissheit zitiert wird, bei dem Teufel handle es sich um eine Fiktion der Menschen (I/128, vgl. 230).

«Wer sagt, dass alle Götter gütig sind?» (I/362). Eine Frage, die mit Bezug auf Capricorn aufgeworfen wird, in welchem sein Komplize Basta «einen Gott gefunden» hatte. Diese Idolisierung findet im Selbstverständnis des Anführers der Schurken aus dem ersten Band eine Stütze, der tatsächlich «gern Gott spielt oder den Teufel» (I/363, vgl. 534). Den «Schatten», eine Tötungsmaschine in Gestalt eines «unsterbliches Monsters», soll er einst «aus der Asche seiner Opfer» erschaffen haben (I/405). Angesichts von

«Capricorns Kirche» (I/172) – nach ihrem «Vorbild» ist im zweiten Band Natternkopfs Thronsaal gestaltet (II/640) –, seinem Hauptquartier im «verfluchten Dorf» (I/500), wird besonders deutlich, dass die Bösen bei Cornelia Funke in einer Art Gegenentwurf zum Sakralen leben, auf das mithin *ex negativo* verwiesen wird. Wo einmal «der Altar» gestanden hatte, im Zentrum der Verehrung Gottes, hat nun dessen Gegenspieler seinen Sitz aufgestellt (I/174). Auch sonst zielt die Raumgestaltung auf eine Travestie des Hauses Gottes durch ein «Haus des Teufels» (I/172), in dem man nicht mehr eines Heilsereignisses gedenkt, sondern Verderben vorbereitet (I/428).

Umgekehrt zum Fall Natternkopf versucht Cornelia Funke bei Capricorn eine Anamnese der Bosheit, die jedoch allzu rationalisierend und scheinanalytisch «korrekt» ausfällt. Als Resultat harter Erziehungsmethoden eines sozialdarwinistisch orientierten Vaters erscheint die geschilderte Dämonie hier (I/364) und macht mit diesem Erklärungs-Schema eines Rollen-Schemas zugleich auf die Schwierigkeiten aufmerksam, eine fantastische Geschichte mit Aspekten des psychologischen Jugendromans auszustatten. Veränderungen oder Läuterungen der monströsen Gegner bleiben in der «Tintenwelt»-Trilogie jedenfalls aus. «Wenn du die Bösen nicht schlagen kannst, wirst du einer von ihnen» (S), begründet Cornelia Funke lakonisch, warum sie besiegt werden müssen.

Abstiege in das Reich des Todes

Bosheit fordert also die Befreiung von ihr, und entsprechende Motive sind in der Trilogie tatsächlich keineswegs selten. Cosimos Doppelgänger zählt dazu, der einem «zornigen» (II/388), ja «kriegerischen Engel» gleicht (II/495) – «damit ich Gerechtigkeit in diese Welt bringe und den Teufel selbst vom Thron stoße» (II/388, vgl. 460) –, auch die gejagten und getöteten Einhörner als Symbole der «Unschuld», welche «in keiner Welt lange» lebte (III/330, nicht umsonst sind sie das Prägezeichen des Buchrestaurators [III/664f]), oder die bevorstehende Geburt eines «neuen Kindes» (III/52, vgl. 407). «Das Unrecht ist nicht unsterblich. Es kann nicht sein», sinniert Violante (III/330). Vereinzelt wird der stellvertretende Tod angesprochen. So möchte der Schwarze Prinz «für» Mo sterben (II/593) und Staubfinger opfert sich am Ende des zweiten Bandes für seinen jungen Freund Farid, um diesen von den Toten zurück zu holen. «... für ihn gestorben» (III/28f.), wie es mit einer nachgerade christologisch anmutenden Formulierung heißt, kehrt er selbst dann auf wundersame Weise wieder ins Leben zurück. «Die Idee», bemerkt Fenoglio hierzu, gefalle ihm zwar gut, «aber sie stammt nicht von mir!» (II/676)

Dafür hat der alte Dichter Meggies Vater zum Vorbild für eine messianische Figur genommen, die «diese Welt *braucht*» (III/88, vgl. 294, 351). «Eichel-

härer» wird der Räuber genannt, auf den das unterdrückte Volk als seinen «Retter» hofft (III/370, vgl. II/618). Von ihm wird erwartet, dass er zusammen mit seinem Freund, dem Schwarzen Prinzen, der sich in besonderer Weise vom Elend der Welt anrühren lässt (III/442, 544), «ein Reich der Gerechtigkeit gründete»: eine göttliche Verheißung eigentlich (vgl. Lk 1, 74f.), die politisch herunter gebrochen wird auf «eine Herrschaft des Volkes» (III/293). Eichelhäher's «Stimme ist voll Liebe» (III/287). «... inmitten all der Dunkelheit» verkörpert er «Hoffnung» (III/352). Die gefangenen Kinder des Landes Ombra befreit er, «indem er sich selbst in die Hände seiner Feinde gibt» (III/344) und bereit ist, für sie zu sterben (III/612). Wer hier Analogien zur christlichen Heilsgeschichte sieht, wird von Orpheus ins Recht gesetzt. Mit dieser Bereitschaft, sich selbst als Lösegeld anzubieten (vgl. Mt 20, 28; 1 Tim 2, 6), konstatiert er verdrießlich, sei Mo «ein Gott geworden ... Der Eichelhäher als edles Opferlamm! Wenn das nicht nach Fenoglio klang, wollte er verflucht sein!» (III/362, vgl. auch die Aufnahme der Begrifflichkeit in III/429: «wie das Lamm zur Schlachtbank», mit Jes 53, 7 nach der Übersetzung Luthers). Dem leidenden Jesus ähnlich erträgt er in der Gefangenschaft «Tritte und Schläge» (III/395), ja: «Einer der Soldaten schlug Mo ins Gesicht» (III/397; vgl. Mk 14,65par; Joh 18,22; 19,3).

Als Eichelhäher stattet Cornelia Funke Mo schon vorher mit der Bereitschaft aus, in den Tod zu gehen und von dort Staubfinger (auf Widerruf [III/262]) zurückholen. Wie als ob das Böse dem Guten letztlich dienen müsste, wird die Szene im Totenland von Orpheus veranlasst, nimmt aber eine andere Wendung, als er sich vorstellt (III/455). In diesem Zusammenhang vor allem kommt es zur massiven Besetzung des Eichelhäher's mit biblischen Attributen. «*Und seine Stimme weckt die Toten aus dem Schlaf und lässt den Wolf neben dem Schaf liegen...*» (III/273, vgl. 651): auf diese Weise verschränkt Fenoglios Vorlage Bilder aus dem Alten und Neuen Testament (Ez 37, Joh 5, 25, sowie Jes 11, 6 und 65, 17). Die Rückkehr nach seiner Begegnung mit dem Tod macht Meggies Vater zu einer dem Auferstandenen verwandten Figur: «Drei Tage. So lange war Mo ... bei den Weißen Frauen gewesen» (III/305, vgl. 275).

Gleichwohl ist der Tod der Herr der Welt, dessen Macht niemand gewachsen ist (III/260,130), jener «Kalte König», dessen Schatten auf alles fällt: «Es ist sein Tanz», räumt Fenoglio ein, «und egal, was ich schriebe, er nimmt meine Worte und macht sie sich zu Dienern!» (II/675, vgl. III/260). In ihm findet die Veränderbarkeit der Realität ihre definitive Grenze.

Der Tod ist das Unvorstellbare schlechthin (III/168, 261). «Es gibt kein fremderes Land» als das seinige (III/473). Zuweilen stattet Cornelia Funke die Totenwelt allerdings auch mit tröstlichen Zügen aus (III/105). Dort wäre demnach ein Zustand, in dem Bewusstsein und Vergessen zusammen fallen (III/265, 257, 262), vor allem aber die Gegenwart von «Liebe. Es gab nichts

anderes mehr.» (III/266). Die Begegnung mit ihm anzudeuten vermag man letztlich aber nur als eine Art *coincidentia oppositorum*, im Unvorstellbaren also: «das Herz fror. Und brannte zugleich» (III/558). So sehr er einerseits mit «Angst» verbunden ist (II/359), lässt die Vertrautheit mit ihm «Angst» (III/581) und «Furcht» auch überwinden (III/559).

Begleiterinnen in dieses Reich sind die Weißen Frauen: «Todes-» (III/609), aber auch «Schutzengel» (III/724). Ein nahezu mystischer Sog geht von ihnen aus. Wie Mo seiner Tochter eröffnet, füllen sie «dir das Herz bis an den Rand, bis du nur noch mit ihnen gehen willst, wo immer sie dich auch hinführen» (III/171, vgl. 256, 471, 473). Es gibt, das spürt Meggie nicht minder, die «Sehnsucht nach einem Ort, der jenseits aller Worte lag» (III/459). Indes stellt sich die Frage, ob man «auf der anderen Seite» die Verstorbenen trifft, die einem im Leben lieb waren, und überhaupt: «Waren die Toten alle am selben Ort?» (III/262) Offensichtlich kennt das außerhalb der Zeit liegende (III/266) «Land des Todes» unterschiedliche «Orte» (III/264). Trotz aller seiner kreativen Potentiale ist der Mensch «nicht unsterblich» (II/284, vgl. III/62), er soll es auch gar nicht sein wollen. Natternkopfs zeitweilig «unendliches Leben mit unendlichen Leiden» (III/113, vgl. 687) illustriert, warum dies unter den gegebenen Umständen gilt. Umgekehrt bejaht Staubfinger den Tod, zumal durch diesen Kontrast «das Leben so viel süßer» schmeckt (III/557).

Cornelia Funke verleiht dieser ungreifbaren Realität weibliche Attribute. Wie eine Frau das Leben in die Welt bringt, nimmt eine Frau es auch wieder: «auf diese Art erscheint der Tod nicht als fremdes, feindliches Prinzip, sondern als notwendiger Teil des Lebens. In vielen älteren Religionen verkörpert die Frau den Kreislauf des Lebens, oft in Dreigestalt, als Mädchen, Mutter und alte Frau. Das ist in meine Figur des Todes eingeflossen» (P 50). Jenes in ständiger Metamorphose befindliche Wesen, dem Mo-Eichelhäher begegnet, bezeichnet sich selbst als «die Grosse Wandlerin» (III/259, 626), eine Herrin natürlicher Stirb- und Werdeprozesse. Es ist eine Art Alpha und Omega (III/258): «Ich bin der Anfang aller Geschichten und ihr Ende ... Vergängnis und Erneuerung. Ohne mich wird nichts geboren, weil nichts stirbt ohne mich» (III/259). Im unablässigen Zyklus von Transformationen lässt es «welken und blühen ..., gedeihen und verderben» (III/558, vgl. 369, vgl. 590). Demzufolge lösen «Leben» und «Tod» einander ab «wie Ebbe und Flut» (III/459).

Angesichts der vielen offenen Fragen, welche die Autorin aufwirft, kann sich aber auch etwas wie eine metaphysische Perspektive artikulieren: «Vielleicht ist es wahr und mit dem Tod beginnt nur eine neue Geschichte», sagt Fenoglio (der sich später freilich zweimal skeptischer äußert [II/406, III/643]), «aber das Buch, in dem sie niedergeschrieben ist, hat noch keiner gelesen, und der, der es verfasst hat, wohnt bestimmt nicht in einem kleinen

Ort an der Küste und spielt mit seinen Enkeln Fußball» (I/297, vgl. III/148). Und der Schwarze Prinz, ein Mann, dessen «Hoffnung» auf «ein Licht in all dem Dunkel», weil er geworden ist wie ein Kind, unentmutigbar bleibt (III/272), zieht in Erwägung, dass das Land des Todes dasjenige sein könnte, «in dem Lieder Wahrheit wurden» (III/273), die Lieder der Sehnsucht nach jenem Reich der Gerechtigkeit, dessen Instrument auf Erden er sein will.

In den «unzureichend kontrollierten Seelenzonen» des modernen Menschen, erkannte Mircea Eliade schon vor vier Jahrzehnten, lebt «ein ganzer Gerümpelhaufen von Mythologischem» weiter.¹⁹ Aufklärung als bloße Herrschaft der instrumentellen Vernunft lässt unbefriedigt. Zu den Ventilen, die sich das Interesse an Transzendenz schafft, zählt insbesondere die populäre Kultur. Gerade hier lassen sich Indizien dingfest machen, dass und wie sehr der scheinbar postreligiösen Moderne eine geheime Postsäkularität eingeschrieben bleibt.

Wechselseitige Berührungspunkte zwischen Fantasy und Religion sind in jüngster Zeit von der Forschung vielfach thematisiert worden.²⁰ Ungeachtet eines breiten Spektrums an Typen und Abstufungen innerhalb des Genres besteht Konsens darüber, dass seine Gattungsnorm von religiösen Strukturen nicht zu trennen ist.²¹ Zuweilen hebt man direkt eine innere Wesensverwandtschaft zwischen Religion und Fantasy hervor. Daran ist nichts Anstößiges, wenn man letztere mit Gerhard Haas nicht im Sinne von reiner Einbildung, als Befriedigung des imaginativen Bedürfnisses des Menschen, sondern als «Möglichkeit» begreift, «das nicht Verstehbare, nicht Fassbare quasi ins Bild zu setzen», nicht als «Abbild», sondern als «Verweis», «das anders nicht Ausdrückbare auszudrücken».²² Ob man umstandslos davon sprechen kann, dass «gerade» in «Fantasy und Sciencefiction ... die eigentliche Diskussion über Religion heute» stattfindet,²³ steht allerdings dahin. Auch wenn die unterstellte Bedeutung tatsächlich nicht gering zu veranschlagen ist, wäre (sofern denn schon Ansprüche auf Ideologiekritik längst verabschiedet wurden) zumindest auf jener nicht ganz unwichtigen Unterscheidung zu bestehen, die im existenziellen Unbedingtheitscharakter von religiöser gegenüber der in der Fantasy vorgenommenen Symbolisierung gründet.

Mag die fantastische Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart insgesamt wohl «eher weniger geneigt sein», «christliche Glaubensinhalte zu transportieren» oder gar ein «spezifisch christliches Weltbild» zu vermitteln,²⁴ so liefert sie doch Beispiele dafür, wie im säkularen Heute Themen des Glaubens gleichsam verkleidet – und durchaus dringlich! – identifizierbar bleiben. Die Fantasy-Welt von Cornelia Funke (die sich keineswegs nur «zumindest hier und da kritisch mit religiösen Traditionen auseinandersetzt»),²⁵ ist diesbezüglich besonders aussagekräftig. In vielfacher Hinsicht, teilweise sogar mit konkreten christlichen Subtexten, erhalten ihre Leser Anstöße zur Reflexion religionshaltiger Fragen.

ANMERKUNGEN

¹ III/356. Seitennachweise künftig mit römischen Ziffern in Klammern. I = C. FUNKE, *Tintenherz*, Hamburg 2003; II = C. FUNKE, *Tintenblut*, Hamburg 2005; III = C. FUNKE, *Tintentod*, Hamburg 2007. Als Abkürzungen wichtiger Selbstaussagen werden verwendet: BZ = *Lesen ist eine Sucht, die manchmal asozial macht*. (Interview mit C. GEISSLER), in: Berliner Zeitung v. 15. 10. 2005; FAZ = *Beim Schreiben bin ich gerne Diktatorin*. (Interview mit T. SPRECKELSEN), in: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 2. 11. 2007; P = *Cornelia Funke. Pressemappe*. Cecilie Dressler Verlag Hamburg (Stand: 22. Oktober 2007); S = C. BARKER – C. FUNKE, «Das Böse ist traurig, nicht sexy», in: STERN Magazin Nr. 38 v. 15. 9. 2005; T = *Bücher leben nicht ewig*. (Interview mit C. TILMANN), in: Tagesspiegel v. 21. 11. 2007; W I = *Die einflussreichste Deutsche der Welt*. (Interview mit W. FREUND), in: DIE WELT v. 15. 4. 2005; W II = «Schmerz bringt uns sehr schnell viel bei». (Interview mit W. FREUND), in: WELT online v. 1. 10. 2007; Z = K. HEIDKAMP: *Ich liebe es, wenn meine Leser flüstern*, in: ZEIT Nr. 38/2005. Angekündigt sind: H. LATSCH, *Cornelia Funke – Spionen der Kinder*, Hamburg 2008, und B. HARTL: *Schriftstellerinnen. Cornelia Funke, Enid Blyton, Joanne K. Rowling*, Frankfurt a.M. 2008. Zu weiteren Informationen vgl. auch die von ihrer Schwester Insa betriebene Website der Autorin: www.cornelia-funke.de.

² Vgl. H.-O. HÜGEL (Hg.), *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart/Weimar 2003; K. FECHTNER/G. FERMOR/U. POHL-PATALONG/H. SCHROEDER-WITTKKE (Hg.), *Handbuch Religion und Populäre Kultur*, Stuttgart 2005.

³ Partiiellen Kritikpunkte formulieren besonders die Rezensionen von W. VON BREDOW, *Lesen ist gefährlich*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 1. 10. 2005, und A. RÜHLE, *Genuscheltes Fantasy-Esperanto*, in: Süddeutsche Zeitung v. 28. 9. 2007.

⁴ Vgl. M. BONACKER (Hg.), *Peter Pans Kinder. Doppelte Adressiertheit in phantastischen Texten*, Trier 2004.

⁵ L. HAUSER, *Der Herr der Ringe und die Harry-Potter-Romane in philosophisch-theologischer Perspektive*, in: INFO 33. Informationen für Religionslehrerinnen und Religionslehrer im Bistum Limburg, H 3 (2004), 144-155, hier 144.

⁶ I. NICKEL-BACON, *Alltagstranzendenz: Literaturhistorische Dimensionen kinderliterarischer Phantastik*, in: J. KNOBLOCH – G. STENZEL (Hg.), *Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur*, Weinheim 2006, 39-51, hier 51. Für M. TOMBERG, *Fantastik und Religion – eine interdisziplinäre Herausforderung*, in: J. KNOBLOCH – G. STENZEL (wie oben), 89-97, hier 93, verfügt Fantasy-Literatur über das «strukturelle Potenzial ...», die Themen der menschlichen Existenz neu durchzubuchstabieren».

⁷ NOVALIS, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. v. P. KLUCKHOHN u. R. SAMUEL, Bd. 3, Stuttgart 1968, 408.

⁸ Vgl. C. ROSEBROCK, *Reading Literacy und Lesekompetenz. Die kognitive Dimension des Lesens und die innere Beteiligung des Lesers*, in: Lesen in Deutschland (Deutscher Bildungsserver), 23.11.2007 (<http://www.lesen-in-deutschland.de/html/content.php?object=journal&lid=778>.)

⁹ Vgl. dazu H.-R. SCHWAB, «Die Wandlung findet nicht im Geist statt, sondern in den Genen». *Der Mensch als Schöpfer seiner selbst in der Gegenwartsliteratur*, in: J. KLOSE – J. OEHLER (Hg.), *Gott oder Darwin? Vernünftiges Reden über Schöpfung und Evolution*, Berlin 2008, 361-382.

¹⁰ Vgl. V. NABOKOV, *Lectures on Literature*, ed. by F. BOWERS, London 1980, 5.

¹¹ Am Rande bemerkt mag es sein, dass sie hier einer vergrößernden Information aufgesessen ist. Johannes Paul II. lehnte zwar Kondome immer uneingeschränkt ab, also auch zur Verhütung der tödlichen Immunschwäche-Krankheit, die Bezeichnung von Aids als «Strafe Gottes» aber findet sich bei ihm selbst meines Wissens nirgendwo – bei ihm nahe stehenden Kreisen freilich schon, wo man zuweilen indirekt, als Folge von Untreue, Aids im Sinne einer solchen «Strafe» verstand. Nicht nur von Moraltheologen wurde einer solchen Sicht widersprochen.

¹² M. HARDT, *Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Düsseldorf/Zürich 1996, 732, vgl. 734f.

¹³ Vgl. etwa F. MEHLTRETTER, *Gott als Dichter der irdischen Welt. Beatrice und die Allegorie in Dantes Purgatorio (29-33)*, in: Deutsches Dante-Jahrbuch 79/80 (2004/05), 103-160.

- ¹⁴ SHAFTESBURY, *Standard Edition. Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe und nachgelassene Schriften*. Hg. v. G. HEMMERICH u. W. BENDA, Bd. I,1, Stuttgart 1981, 110.
- ¹⁵ J.R.R. TOLKIEN, *Baum und Blatt*, Frankfurt a.M. (u.a.) 1982, 29.
- ¹⁶ A.M. GREELEY, *Der Mann, der Gott spielen durfte*, Bergisch Gladbach 1988, 13.
- ¹⁷ *Katechismus der katholischen Kirche*. München 1993, 111 (Art. 302).
- ¹⁸ THOMAS VON AQUIN, *Summa contra gentiles*. Hg. v. K. ALLGAIER. Bd. 3, T. 1. Buch III, Kap. 1–83. Darmstadt 2001, 308.
- ¹⁹ M. ELIADE, *Ewige Bilder und Sinnbilder. Vom unvergänglichen menschlichen Seelenraum*. Olten/Freiburg i. Br. 1958, 20.
- ²⁰ Vgl. etwa T. LE BLANC – B. TWRSNICK (Hg.), *Götterwelten. Phantastik und Religion. Tagungsband 2006*, Wetzlar 2007 (darin besonders: M. FRENSCHKOWSKI, *Phantastik und Religion: Anmerkungen zu ihrem Verhältnis*, 31–46); T. LE BLANC – J. RÜSTER (Hg.), *Glaubenswelten. Götter in Science Fiction und Fantasy*, Wetzlar 2005; aus theologischer Sicht etwa L. HAUSER (wie Anm. 5) oder M. TOMBERG (wie Anm. 6), jeweils mit weiteren Verweisen.
- ²¹ Vgl. u.a. S. FRINGS, *Vom Zweck heiliger Mittel. Über Religion in der deutschsprachigen Fantasy-literatur*, in: LE BLANC – TWRSNICK (wie Anm. 20), 244–259, hier 246; J. RÜSTER, *Macht hoch die Tür! Spannungsfelder fantastischer Messianistik*, in: ebd., 47–61, hier 50; G. HAAS, *Funktionen von Phantastik*, in: KNOBLOCH – STENZEL (wie Anm. 6), 26–38, hier 35ff.
- ²² G. HAAS (wie Anm. 20), 28.
- ²³ E. SCHENKEL in seiner Rezension von LE BLANC – TWRSNICK (wie Anm. 20) in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung v. 4. 1. 2006, zit. n. G. HAAS (wie Anm. 22), 36.
- ²⁴ D. PETZOLD, *Fantastische Literatur des «Golden Age of Children's Literature» und ihr Einfluss auf heutige fantastische Kinder- und Jugendliteratur*, in: KNOBLOCH – STENZEL (wie Anm. 6), 59f.
- ²⁵ M. TOMBERG (wie Anm. 6), 89.