



Der grosse Leser: Männlichkeit, Macht und Leseschwäche in fantastischen Kinder- und Jugendmedien der Gegenwart

Von Christine Lötcher

Der Nicht-Leser und die Geschichten

Dieses Buch wird ihr Leben verändern!, rufen Kritikerinnen vom Temperament einer Oprah Winfrey oder einer Elke Heidenreich gerne aus, wenn sie von einem Roman begeistert sind, und meinen es natürlich ganz harmlos metaphorisch. In fantastischen Kinder- und Jugendmedien dagegen stellen Bücher das Leben ihrer Leserinnen und Leser tatsächlich auf den Kopf. Bruno, der kleine Held aus Nikolaus Heidelbachs Bilderbuch *Ein Buch für Bruno* (1997), findet Bücher langweilig und fährt lieber draussen mit seinem Rollbrett herum – bis es der leidenschaftlichen Leserin Ulla mit einem schlaun Trick gelingt, ihn zu einem Leseabenteuer zu verführen. Sie klebt sich ein grosses Pflaster auf den Hals und berichtet auf Brunos neugierige Nachfrage hin, sie hätte da einen Schlangenbiss von der Schlange aus dem Buch, das da oben im Regal stehe: „Ich glaube, es ist ein Zauberbuch. Alles da drin kann lebendig werden.“¹

Heidelbach inszeniert das Eintauchen in die Lektüre als Metalepse², als ein Überschreiten der Schwelle ins Buch im Buch. Er erzählt hier in Bildern: Wir sehen, wie Ulla Bruno die exotischen Schriftzeichen vorliest, in denen das Zauberbuch geschrieben ist. Auf einem zweiten Bild, wie ein Comicpanel unter dem ersten platziert, haben die beiden bereits die Ebene gewechselt und sind im Buch unterwegs; noch nicht ganz in der Geschichte, aber doch auf einer Treppe, die als eine Art Plattform dient, von der sie sich am Lesebändchen ins Abenteuer hinein schwingen können. Das Erstaunliche für Bruno ist nun, dass er sich in der Parallelwelt des Buches bestens orientieren kann, als wäre er ein erfahrener Held. Die Geschichte, in der er sich zu bewähren hat, ist ihm nämlich aus Märchen, aus Filmen und aus Videospiele bestens bekannt. Es gilt, den Drachen, der Ulla geraubt hat, aufzuspüren, ihn zu töten und das Mädchen zu befreien.³ Natürlich will Bruno mehr davon: Ein Leser ist geboren. Wenn auch einer, der sich lieber vorlesen lässt als ganz allein in ein Buch einzutauchen.

Heidelbachs Bilderbuch ist paradigmatisch für die Art, wie Geschichten über männliche Nichtleser erzählt werden. Die Ingredienzien sind immer die gleichen: Ein Junge, der nichts mit Büchern anfangen kann, ein Zauberbuch, das mehr kann als gewöhnliche Bücher, und manchmal eine Vermittlerfigur. Heidelbach spielt bei der Gestaltung seiner Figuren mit den Stereotypen der weiblichen

¹ Heidelbach 1997, 5.

² Als narrative Metalepse bezeichnet Genette den Übergang von einer narrativen Ebene zur anderen. Genette 1974, 167.

³ Vgl. auch Lötcher 2011.

Vielleserin und des männlichen Nichtlesers, wie sie in der Debatte um eine gendergerechte Literalförderung oft auftauchen. Der Fischer-Verlag zum Beispiel preist eine Erstlesereihe mit Superheldenbüchern mit den folgenden Worten an: „Coole Helden, fiese Schurken, atemberaubende Spannung und jede Menge Action – das wünschen sich besonders Jungs bei einer Geschichte“⁴. Die Buchreihe hat einen prominenten Fürsprecher: Hans-Heino Ewers, den emeritierten Direktor des Instituts für Jugendbuchforschung der Universität Frankfurt am Main. In einem Gespräch mit der NZZ erläuterte er, warum er sich für Superheldenbücher engagiert. Zeitgenössische Kinderliteratur sei stark von einer weiblichen Perspektive und von feministischen Szenarien geprägt, deshalb sei es kein Wunder, dass viele Jungen in den kinderliterarischen Männlichkeitsbildern nichts Erstrebenswertes wiedererkennen:

„Es dominieren starke Mädchen. Die Knaben in den Büchern tendieren demgegenüber zu sensiblen, zurückhaltenden, unsportlichen Gestalten. Sowohl unter den Autoren als auch in der Lehrerschaft der unteren Stufen sind Frauen in der Überzahl. Vor diesem Hintergrund sei davon auszugehen, dass es neue Heldentypen männlichen Geschlechts weiterhin schwer hätten, berücksichtigt zu werden.“⁵

Ein Buch für Bruno dagegen vertritt eine andere These: Bücher erzählen durchaus Geschichten, die auch Jungs gefallen. Das Problem sind nicht unattraktive Männlichkeitsbilder, langweilige Figuren oder fade Plots. Das Problem ist das Dispositiv des Lesens. Endlose Bücherregale, dichtbedruckte Seiten und die Einsamkeit des doch auch anstrengenden Leseaktes – das ist nicht jedermanns Sache. Und noch etwas sagt Heidelbachs Geschichte aus: dass Geschichten fiktiv sind und nicht eins zu eins als Repräsentationen einer sozialen Wirklichkeit verstanden werden dürfen. Nur weil der wenig zupackende Bruno im Abenteuer den drachentötenden Macho gibt und die selbstbewusste Ulla die hilflose Maid, heisst das noch lange nicht, dass sie diese Rollen auch in Wirklichkeit spielen müssen. Ganz im Gegenteil.

Wichtig im Zusammenhang mit Genderfragen ist die folgende Beobachtung: Im Gegensatz zu gewöhnlichen Büchern verfügen Zauberbücher in fantastischen Erzählungen über die Macht, die Unannehmlichkeiten der stillen Lektüre zu überwinden. Indem sie Metalepsen inszenieren, also entweder die Protagonisten in die fantastische Sekundärwelt eintauchen oder Figuren aus Büchern in die Primärwelt der Texte hinüberwechseln lassen, machen sie die harte Arbeit des Buchstabenentzifferns obsolet und damit das Lustvolle und Intensive an der ästhetischen Erfahrung des Lesens nachvollziehbar. Denn wenn die Schwelle einmal überschritten ist, suggerieren Texte wie *Ein Buch für Bruno*, sind lesefaule Jungs genauso gute Geschichtenkenner wie viellesende Mädchen. Schliesslich hat man ihnen vorgelesen, oder sie kennen einen reichen Schatz von Geschichten aus Hörbüchern oder aus dem Fernsehen. Ausserdem haben sie auch Erfahrung damit, diese Erzählungen in ihre Spiele zu integrieren und sie dabei weiterzuentwickeln. In den Kategorien der Lesesoziologie könnte man sagen, dass ihre literarische Kompetenz ihrer Lesekompetenz weit überlegen sei.⁶

Eins der schönsten Beispiele hierfür findet sich im französischen Animationsfilm *Kéridy, la maison des contes* (2009) von Dominique Monféry. Der kleine Nathanaël hasst das Lesen: Er leidet an Dyslexie. Eine mit Buchstaben bedruckte Seite ist für ihn der Inbegriff des Horrors; nicht nur, weil die Zeichen aus dem Papier emporsteigen, um ihn wie ein aggressiver Insektenschwarm zu umschwirren, wäh-

⁴ www.fischerverlage.de/berichte/erstlesebuecher_jungs (20.10.2014).

⁵ <http://www.nzz.ch/wissenschaft/bildung/herakles-erben-1.18229581> (20.10.2014).

⁶ Garbe 2009, 170.

rend er gleichzeitig von den wild wogenden Seiten erfasst wird wie ein Ertrinkender im stürmischen Meer. Er hasst es auch, weil ihn seine Mitschüler auslachen und seine ältere, ach so perfekte Schwester ihn gerne hänselt: „Il sait pas lire, il sait pas lire“, singt sie bei jeder Gelegenheit hämisch vor sich hin. Dennoch ist Nathanaël ein grosser Kenner von Märchen und Kinderbuchklassikern: Solange seine Grosstante Eléonore noch lebte, gab es für ihn nichts Schöneres, als den Geschichten zu lauschen, die sie ihm vorlas. Nach ihrem Tod vermacht sie dem Jungen den Schlüssel zum geheimnisvollen Zimmer in ihrer alten Villa am Meer. Wir sehen, wie Nathanaël den Schlüssel vorsichtig dreht und wie er voller Erwartung den Raum betritt. Es ist düster; merkwürdige Gegenstände stehen ungeordnet herum. Als Nathanaël vorsichtig die Vorhänge zur Seite schiebt, um zu sehen, was sich dahinter verbirgt, erfasst ihn das kalte Grauen: Sein Erbe besteht, welch bittere Enttäuschung, aus einer riesigen Bibliothek. Die Musik, die zunächst in anschwellendem Pathos seine neugierige Erwartungshaltung unterstreicht, kippt in eine Kakophonie, die schliesslich in einem erschöpften Klimpern auf einem verstimmt Klavier ausläuft. Nathanaëls Reaktion wird auf der visuellen Ebene gebrochen durch eine Horrorfilm-Inszenierung: Der Raum der sich über mehrere Stockwerke erstreckenden Bibliothek erinnert an ein Spukhaus, und man erwartet beinahe, dass jeden Moment Geister zwischen den verstaubten, aber auf unheimliche Weise belebten Regalen hervorschweben. Die Bücher sind alt; sie sehen nicht nur für bibliophile Kenneraugen nach Zauberbüchern aus. Doch das ist wohl die Perspektive der Zuschauenden. Der Junge in der Diegese sieht, wie seine Reaktion und die gewählte Tonspur andeuten, etwas ganz anderes. Für ihn ist der Raum bedrohlich, nämlich weil die Bücher tot sind und ihre undurchdringliche Materialität – unentzifferbare Zeichen, Tinte, Papier – ihn in Angst und Schrecken versetzt. Wenn Eléonore nicht da sei, um ihm die Geschichten vorzulesen, seien das ja nichts als Bücher, schreit er trotzig, und schlägt seinen Eltern vor, die ganze Sammlung an einen Trödelhändler zu verscherbeln. Sie stimmen gerne zu, denn das Dach der alten Villa braucht dringend eine Reparatur.

Bevor die Bücher abgeholt werden, betritt Nathanaël die Bibliothek noch einmal, um ein Buch als Andenken an Eléonore auszuwählen. Steif geht er an den Regalen vorbei. Ein Buch liegt auf dem Boden, also stellt er es an seinen Platz zurück. Doch kaum hat er sich abgewandt, fällt es wieder heraus und landet diesmal aufgeschlagen vor seinen Füßen. Es handelt sich um Lewis Carrolls *Alice in Wonderland*, Nathanaëls Lieblingsgeschichte. Weil die aufgeschlagene Seite ihm eine Illustration von Alice zeigt, die im Begriff ist, durch die Tür in den verzauberten Garten zu gehen und dabei eine lockende Geste macht, ist das Interesse des Jungen für einen Augenblick geweckt. Hoffnungsvoll schlägt das Buch eine Seite um, und Nathanaël sieht nur noch ein Chaos von unverständlichen Zeichen, die wie böse schwarze Schneeflocken vor seinen Augen tanzen. Was der Film dann inszeniert, ist eine alptraumhafte Phantasmagorie: Aus den Buchstaben wird ein Meer aus Tinte, in dem der Junge zu ertrinken droht, und dann beginnt das Buch wie wild mit den Seiten auf das hilflos hingestreckte Kind einzuschlagen, indem es blättert, immer schneller und schneller, bis es die Geschwindigkeit eines Daumenkinos erreicht. Doch Nathanaël bleibt unverseht. Die Seiten fallen durch ihn hindurch, ohne ihn zu erschlagen oder zu ersticken. Die Buchstaben umschwirren ihn wie ein Insektenschwarm. Jetzt sind wir nicht mehr in seinem Kopf, sondern es ist eine objektive Kameraperspektive, die Nathanaël im Buchstabengesirre zeigt. Als er aus dem Buch heraustorkelt, bleiben sie noch einige Zeit an ihm haften und man weiss nicht, ob sie sogar in ihn hineinsickern.

Die Szene erscheint wie eine Horrorversion des glücklichen Eintauchens ins Buch, das Bruno zusammen mit Ulla erlebt. Doch am Ende hat Nathanaël trotz allem eine Art Initiation erfahren – vielleicht einfach nur, weil er den Angriff des Buches überstanden und seine Materialität überwunden

hat. Für einen langen Moment wird alles schwarz. Danach kann eine neue Phase beginnen: Nathanaëls Leben als Leser. Aus allen Büchern kommen Figuren hervor, die dem Jungen wohlbekannt sind: Peter Pan, Rotkäppchen und der Wolf, Alice im Wunderland und alle, die man sich in einer Kinderbuchsammlung überhaupt nur vorstellen kann. Sie verraten ihm, dass sie deshalb lebendig seien, weil Eléonores Bibliothek aus lauter Erstausgaben besteht. Nathanaël sei der Nachfolger seiner Grosstante – als der grosse Leser (im französischen Original „le grand conteur“), der die Existenz der Figuren geheim halten und sie beschützen müsse; eine Aufgabe, die nicht leicht ist, denn der Trödelhändler erkennt den Wert der Bücher sofort und wittert das Geschäft seines Lebens. Doch Nathanaël wird sich erwartungsgemäss als Held bewähren.

Kérité, la maison des contes nutzt die Möglichkeiten des Mediums Animationsfilm, um die lebensbedrohliche Erfahrung eines Kindes mit Leseschwäche audiovisuell zu inszenieren. Dabei geht er von der Materialität des Buches aus und animiert alle Funktionen, die das Buch als haptischer Gegenstand besitzt. Vor allem die Funktion des Blätterns nutzt der Film, um das Buch als gewalttätiges, verschlingendes Ungeheuer auftreten zu lassen – und dabei gleichzeitig auf seine Eigenschaften als Medium zu verweisen. Das Buch scheint Nathanaël während seines Horrortrips als den grossen Leser zu erkennen und nimmt ihn deshalb in seine Welt auf. *Kérité* stellt weniger den Zauber des Lesens als den Zauber des Animationsfilms aus – denn nur audiovisuelle Medien, so die Aussage der Lese-Inszenierung, können sichtbar und erfahrbar machen, was beim Lesen mit uns geschieht.

Männliche Sehnsucht ...

Lesen im Sinne von Textarbeit bleibt also auch dann Mädchensache, wenn sich die kleinen Helden als grosse Geschichtenkenner erweisen. In fantastischen Romanen, Filmen und TV-Serien ist die Lust am Text tatsächlich Hexensache. Es sind die Mädchen und die jungen Frauen, die nächtelang über Texten brüten und bei jeder Frage, die auftaucht, in die Bibliothek laufen. Die meisten ihrer männlichen Freunde ziehen reale Abenteuer den imaginären vor. Und sollten diese jungen Männer ausnahmsweise doch Leser sein, dann stehen sie in der Tradition von Bastian Balthasar Bux, dem verträumten Jungen aus Michael Endes Klassiker *Die unendliche Geschichte* (1979). Er gehört zu jenen unsportlichen Figuren, die Ewers für problematisch hält. Bastian und seine Seelenverwandten suchen in der Lektüre fantastischer Romane eine bessere Welt, in der alles, was geschieht, seinen Platz in einem Sinngefüge hat und sich das Alltagserleben so intensiv anfühlt wie eine spannende Geschichte.

Quentin Coldwater, der Protagonist von Lev Grossmans soeben abgeschlossener *Magicians*-Trilogie (2009–2014), beklagt zu Beginn des ersten Bandes die Tristesse des Lebens. Richtig wohl fühlt er sich nur, wenn er liest, und zwar nicht irgendein Buch, sondern eine ganz bestimmte Fantasy-Serie für Kinder: Die Fillory-Romane von Christopher Plover. Genau wie Bastian erfährt Quentin im Lauf der Geschichte, dass die Parallelwelt namens Fillory wirklich existiert, und genau wie Bastian wird er dort zum Helden. Doch wo Michael Ende seine Figur eine klassische Initiationsgeschichte durchleben lässt, die mit Bastians Läuterung und seiner Eingliederung in die Gesellschaft endet, gewinnt Quentins Leben in Fillory zwar enorm an Intensität und Dramatik, doch seine Sehnsucht kann auch durch die bis in die letzte Pore von Magie durchtränkte Welt Fillorys nicht befriedigt werden.

Michael Endes Bastian lässt sich in den Kategorien der *Masculinities Studies* als ein junger Mann beschreiben, der sich im Laufe seiner Entwicklung selbstbewusst in seiner nicht-hegemonialen Männ-

lichkeit einzurichten lernt.⁷ Zu Beginn des Romans wird er als feiger, dicklicher Junge beschrieben; der Antiquar Karl Konrad Koreander, der sich später als sein Mentor erweisen wird, konfrontiert ihn – in provokativer Absicht – mit einem stereotypen Männlichkeitsbild. Als Bastian erzählt, wie er von seinen Mitschülern gemobbt wird, bezeichnet ihn Koreander in einer sich steigernden Beschimpfungskaskade als Schwächling, Angsthasen und „Versager auf der ganzen Linie“⁸. In den Fragen, die er dem „kleinen, dicken Jungen“⁹ stellt, artikuliert sich ein Bild von Männlichkeit, das John Stephens¹⁰ hegemonial nennt: ein „richtiger Junge“ wehrt sich, wenn er gehänselt wird, ein „richtiger Junge“ treibt Sport.¹¹ Später wird Bastian erkennen, was den Leserinnen und Lesern durch den überdrehten Ton des Dialogs von Anfang an klar ist, nämlich dass die ganze Szene von Koreander inszeniert worden war. Er selbst vertritt einen, wenn man so will, nicht-hegemonialen Männlichkeitstypus: den Leser und Bücherwurm. Doch im Gegensatz zu Kämpfern und Sportlern haben fantasiebegabte Leser wie Koreander und Bastian das Zeug zu wahren Heldentum: Beide haben die Welt vor dem Verlust der Fantasie gerettet.¹² Diese Spielart von Männlichkeit hat ihre Vorbilder bei den Dichtern der Frühromantik und ihren Figuren: bei Novalis und seinem Heinrich von Ofterdingen im gleichnamigen Bildungsroman und bei Friedrich Schlegel mit seinem Traum einer Universalpoesie, die Michael Ende mit den Mitteln des fantastischen Erzählens zu realisieren sucht. Novalis und Schlegel betonen in ihren Entwürfen einer (männlichen) Identität die schöpferische Kraft, die sich nicht auf die Kunst beschränkt, sondern über die Kunst auf die Gestaltung des Lebens, der menschlichen Kultur übergreift. Und darum geht es Ende wohl auch.

In den 35 Jahren seit Erscheinen der *Unendlichen Geschichte* ist die Frage nach männlicher Identität so komplex geworden wie die nach Weiblichkeit. Auch ist es nicht mehr möglich, männliche Leser- oder Nicht-Leserfiguren unabhängig von ihren weiblichen Freundinnen und Mitschülerinnen zu betrachten. Wie Raewyn Connell betont, lässt sich Genderidentität überhaupt nur in Relation zum anderen Geschlecht untersuchen.¹³ Das spiegelt sich auch in Grossmans *Magicians*-Trilogie. Quentins Identität als Mann stabilisiert sich bis zum Schluss nicht definitiv; man könnte sie vielleicht als transitorisch bezeichnen.¹⁴ Im zweiten Band, *The Magician King* (2011), fasst der Erzähler Quentins von Brüchen gezeichneten Lebenslauf in Kürze zusammen und versucht daraus eine runde Erzählung zu machen, was ihm nur oberflächlich gelingt. Hinter dem künstlichen narrativen Bindegewebe – Quentin lernte, Quentin fasste sich ein Herz, Quentin stellte sich seinen Ängsten – tun sich Abgründe auf, die der Held erst ganz am Ende überbrücken kann:

„Quentin had grown up a regular non-magical, non-royal person in Brooklyn, in what he still in spite of everything thought of as the real world. He'd thought Fillory was a fiction, an enchanted land that existed only as the setting of a series of fantasy novels for children. But then he'd learned to do magic, at a secret college called Brakebills, and he and his friends had found out that Fillory was real. It wasn't what they expected. Fillory was a darker and more dangerous place in real life than it was in

⁷ Stephens 2002, XIV.

⁸ Ende 1979, 8f.

⁹ Ebd., 5.

¹⁰ Stephens 2002, X.

¹¹ Ende 1979, 8.

¹² Ebd., 426.

¹³ Connell 1995, 76.

¹⁴ Renn/Straub 2002, 24.

the books. Bad things happened there, terrible things. People got hurt and killed and worse. Quentin went back to Earth in disgrace and despair. His hair turned white.

But then he and the others had pulled themselves together again and gone back to Fillory. They faced their fears and their losses and took their places on the four thrones of Castle Whitespire and were made kings and queens. And it was wonderful. Sometimes Quentin couldn't believe that he'd lived through it all when Alice, the girl he loved, had died. It was hard to accept all the good things he had now, when Alice hadn't lived to see them.

But he had to. Otherwise what had she died for?"¹⁵

Quentin braucht viel mehr Zeit als alle anderen Zauberer, um seine eigentliche Begabung zu entdecken. Doch nach vielen gescheiterten Versuchen, sich in Fillory, in Brakebills und in seiner Herkunftswelt einzurichten, kommt er im dritten Band doch noch darauf: Er kann kaputte Dinge wieder ganz machen. Es gelingt ihm, Alice in einen Menschen zurückzuverwandeln (was sie ihm lange übel nimmt), und er rettet Fillory vor der Apokalypse, indem er für kurze Zeit zu einem Schöpfergott wird, zum Autor der bedrohten Welt.

Doch noch einmal zurück zu den mit magischen Kräften begabten jungen Frauen: Denn anders als Bastian bewegen sich leseaffine Figuren in zeitgenössischen fantastischen Medien und vor allem in der Fantasy meistens in einem Freundeskreis, in dem die Liebe zu Büchern und zum Wissen den Mädchen zugeschrieben wird. Es gibt zwar Leserinnen wie Meggie aus Cornelia Funkes *Tintenwelt-Trilogie* (2003–2007), die eine vergleichbare Entwicklung durchmachen wie der Held der *Unendlichen Geschichte*. Doch für die meisten Mädchen ist Lesen ein Mittel zum Zweck: Sie wollen so viel Wissen aufsaugen wie nur möglich. Selbst wenn damit Karriereziele verbunden sein können, ist die Anhäufung und Vernetzung von Wissen für sie Selbstzweck – beziehungsweise eine Strategie, um sich in der Welt zu orientieren und zu positionieren. Anders als Bastian und Quentin geht es ihnen nicht primär um Kreativität und Künstlertum. Was sie interessiert, ist die Wissenschaft.

Man könnte die These aufstellen, dass die Auseinandersetzung mit weiblicher Identität in fantastischen Medien über die Aneignung von Wissen geführt wird, während Männlichkeit durch mehrere Figuren, die unterschiedliche, sich immer am Stereotyp der hegemonialen Männlichkeit reibende *masculinities* verkörpern, verhandelt wird. Männliche Leser sind selbst Künstler: Als Bastian die Schwelle nach Phantasien übertritt, ist die Welt so klein wie ein Samenkorn und muss neu erschaffen werden. Jeder seiner Wünsche wird auf der Stelle Wirklichkeit, so dass er als kleiner Demiurg durch eine Welt geht, die ganz aus seiner Phantasie entstanden ist. Quentin erschafft Fillory nach dem Weltuntergang aus einem Samenkorn heraus neu – nur versteht er Autorschaft nicht als Erfinden von nie dagewesenen Welten, sondern – im Sinne der Intertextualität – gerade als Neuerschaffung auf der Basis von bereits Bekanntem.

... weibliche Supermedien

Willow, die beste Freundin von Buffy aus Joss Whedons gleichnamiger TV-Serie (*Buffy, The Vampire Slayer*, 1997–2003), lernt mit Hilfe von Büchern aller Art, die der Bibliothekar Rupert Giles in der Schulbibliothek hortet, historische Zusammenhänge zu sehen und in unterschiedlichen Wissens-

¹⁵ Grossman 2011, 5.

systemen zu denken. Gerade bei der Bekämpfung von Dämonen, die oft Hunderte, wenn nicht Tausende von Jahren auf dem Buckel haben, kann einem die Fähigkeit, alte Sprachen und Schriften zu lesen, das Leben retten. Willow geht aber noch weiter. Sie studiert die alten Zauberbücher nicht nur theoretisch, sondern bringt sich selbst das Zaubern bei. Das Bücherwissen wird unter ihren Händen performativ, ja sogar transformativ: Als zaubermächtige Hexe stellt Willow nicht nur die Wirklichkeit her, auf die sie sich bezieht, sondern verwandelt die Wirklichkeit, die sie vorfindet.¹⁶

Dieses Transformative macht auch den Umgang der weiblichen Hauptfigur des ersten Bands von Lev Grossmans *Magicians*-Trilogie aus. Alice, die im Lauf der Geschichte zu Quentins erster Freundin wird, ist als Wissenschaftlerin so gut, dass der hochbegabte Quentin ohne sie ein halber Analphabet ist, sobald es um höhere Magie geht. Als die beiden zusammen mit weiteren Freunden auf einer Queste in der Parallelwelt Fillory in Not geraten, mobilisiert sie ihr gesamtes magisches Wissen, um sich gegen einen Menschen zu wehren, der sich in Fillory in ein Monster verwandelt hatte. Es gelingt Alice, Quentin und die anderen zu retten, doch die Magie, die sie dafür anwenden muss, ist so mächtig, dass sie sich selbst in einen Dämon verwandelt, einen sogenannten Niffin. Der Name erinnert an Nifelheim, das eisige Reich der nordischen Mythologie, und tatsächlich brennt Alice nach ihrer Metamorphose als blaues, kaltes Feuerwesen.

Bei Grossman gibt es noch eine zweite Frauenfigur, die sich parallel, aber auch komplementär zu Alice entwickelt. Im Gegensatz zur fleissigen und rational-systematisch denkenden Alice ist die depressive Julia mit ihrer Gothic-Faszination für das Zauberer-College Brakebills zu unkonventionell. Als sie die Aufnahmeprüfung nicht besteht, bringt sie sich das Zaubern selbst bei:

„[...] she'd learned it on her own, on the outside. It wasn't official magic, institutional magic. She was missing huge chapters of lore, and her technique was so sloppy and loopy that sometimes he couldn't believe it even worked at all.

But she also knew things that Quentin and the others didn't. She hadn't had the Brakebills faculty standing over her for four years making sure she coloured inside the lines. She'd talked to people Quentin never would have talked to, picked up things his professors would never have let him touch.“¹⁷

Gerade weil sie sich nicht an die Regeln hält, mit denen Brakebills seine Absolventen und Absolventinnen vor den Gefahren höherer Magie beschützen will, lernt sie, auch extrem toxische Zauberkräfte zu kontrollieren. Doch das Entscheidende ist die Haltung, die sie gegenüber der Magie einnimmt: „Brakebills had taught them to be arch and ironic about magic, but Julia took it seriously.“¹⁸ Wissen ist in ihren Augen keine kulturelle Konstruktion, kein Zeichensystem, das mit einer Distanz zu Ideen von Wahrheit und Wirklichkeit operiert, dem immer eine mediale Qualität eingeschrieben ist. Wenn sie Magie praktiziert, verschwindet alles Vermittelte aus der Welt. Für sie ist Zaubern keine Technik, sondern etwas Vorsprachlich-Biologisches.¹⁹

Was Alice, der akademisch ausgebildeten Zauberin, einfach passiert, setzt Julia ganz bewusst ein: Durch das Studium mythologischer Überlieferung lernt sie, Magie zu nutzen, die sie schliesslich zu

¹⁶ Für den Begriff der transformativen Magie siehe Assmann 2010, 25.

¹⁷ Grossman 2011, 8.

¹⁸ Ebd., 8.

¹⁹ Ebd., 9.

einer Halbgöttin machen wird.²⁰ Das wiederum erlaubt ihr, ihre magischen Fähigkeiten noch einmal zu steigern, vom Transformativen zum Demiurgischen. Das gelingt ihr nur, weil sie, im Gegensatz zu Alice, nie eine Chance bekommen hatte, in der patriarchalen Wissensordnung zu brillieren. Dafür taucht sie in eine matriachale Mythologie ein: der Erzähler nennt sie explizit „mother magic“.²¹ Julia entdeckt, dass es eine Muttergottheit gibt, die älter, dunkler und wilder ist als die Jungfrau Maria.²² Während dieses System Alice in etwas Schreckliches verwandelt und ihr die Menschlichkeit nimmt, sind der Magie in der anderen Wissensordnung, auf die Julia setzt, keinerlei menschliche Grenzen gesetzt. Dennoch – oder gerade deshalb – bezahlt auch sie mit ihrer Menschlichkeit: „She didn't want to become a goddess. All she'd wanted was to become human [...]“²³

Die Gegenüberstellung der beiden ehrgeizigen Hexen mit ihrem männlichen Widerpart Quentin macht etwas deutlich, das immer wieder, mehr oder weniger explizit, in der fantastischen Literatur für junge Lesende anzutreffen ist: Mädchen und junge Frauen sind zwar erfolgreich, egal ob in einem akademisch-patriarchal strukturierten Wissenssystem oder, wie Julia, in einem matriachal-subversiven. Das viele Lernen und die magische Energie, über die sie verfügen, macht sie aber unmenschlich. Beide Ausprägungen sind im Grunde zwei Seiten desselben Diskurses, der, wie Grossmans Romane mehr als deutlich machen, mehr mit Mythologie und konstruierten Erzählungen zu tun hat als mit Wirklichkeit – denn die ist im Universum der *Magicians*-Romane ohnehin konstruiert, was Grossman unter brachialem Einsatz fantastischer Mittel – und damit meine ich die Verwandlung Alices in einen Dämon und Julias in eine Halbgöttin – zum Ausdruck bringt.

Ähnlich ergeht es Willow aus *Buffy*. Als ihre Freundin ermordet wird, saugt sie die Zauberformeln physisch auf. Die Energie ihrer Rachsucht ist so stark, dass sie das Wissen, das in den schwarzmagischen Büchern steht, direkt in ihren Körper herunterladen kann, wie von einer Festplatte auf eine andere. Sie braucht ihnen nur zuzunicken, und schon fliegen die dunkelsten Bücher herbei. Anstatt sie zu lesen, senkt sie ihre Hände durch die Seiten, überwindet die Materialität des Papiers und verschmilzt mit dem Medium Buch. Die Schrift kriecht über ihre Haut, um dann direkt ins Blut zu gehen, wo sie zu purer schwarzer Magie wird. Dergestalt aufgerüstet zieht sie in den Krieg – gegen den Jugendlichen, der ihre Freundin erschossen hat, und gegen die ganze Welt: In ihrer Raserei nimmt sie die Apokalypse in Kauf. Erst das Zureden ihres ältesten Freundes vermag sie in die Welt der Menschen zurückzuholen – die Erinnerungen aus der Kindergartenzeit dringen hindurch zu ihr und machen aus der wandelnden Zeitbombe eine trauernde junge Frau. Während die Hexen die Macht erlangen, an jenes Geheimnis zu rühren, das die Welt im Innersten zusammenhält, schlagen sich junge Zauberer wie Quentin mit den Grenzen des Menschlichen herum.

Wissensordnung und Geschlechterordnung

Im Einleitungssessay zu ihrem Sammelband *Gender@Wissen* zeigen Christina von Braun und Inge Stephan auf, dass eine „enge historische und inhaltliche Verbindung zwischen dem Wandel der Wissensordnung und dem Wandel der symbolischen Geschlechterordnung besteht“.²⁴ Zur Komple-

²⁰ Ebd., 355.

²¹ Ebd., 324.

²² Ebd.

²³ Ebd., 370.

²⁴ von Braun/Stephan 2009, 9.

xität dieser Verbindung trägt die Tatsache bei, dass die traditionelle Dichotomie Natur versus Kultur, in der die Frau der Natur und die Kultur dem Mann zugeordnet ist, durch eine zweite Zuordnung überlagert wurde. In der Moderne vollzog sich die Spaltung zwischen Natur- und Geisteswissenschaft,

„eine Spaltung, die ihrerseits auch in der symbolischen Geschlechterordnung ihren Ausdruck fand, gelten doch die Naturwissenschaften einerseits als *hard sciences*, andererseits aber auch als vornehmlich ‚männliche Fächer‘, während die Geisteswissenschaften gerne als ‚weiblich‘ gehandelt werden und in ihnen die Frauen sowohl unter den Lehrenden als auch unter den Studierenden stärker vertreten sind als in den Naturwissenschaften.“²⁵

Die Wissensordnung, die den Geisteswissenschaften zugrunde liegt, ist strukturell nach wie vor männlich organisiert, obwohl Bibliotheken und mediale Wissenswelten längst von Frauen und Mädchen erobert wurden. Das spiegelt sich, wie ich gezeigt habe, auch in Medien für Kinder und Jugendliche, und zwar sowohl in spezifischen bzw. intentionalen Texten, Filmen und TV-Formaten als auch in solchen, die von Jugendlichen rezipiert werden. Vor diesem Hintergrund möchte ich die These formulieren, dass fantastische Kinder- und Jugendmedien der letzten zwei Jahrzehnte Fragen nach der Funktion und Bedeutung von Büchern, Medien und Wissen im Leben von Heranwachsenden als ein zentrales Thema verhandeln – und zwar vor dem Hintergrund der digitalen Revolution. Seit der zweiten Hälfte der 1990er-Jahre setzen fantastische Kinder- und Jugendmedien, insbesondere Fantasy-Romane, Bücher als magisch aufgeladene Supermedien auffallend häufig und nachdrücklich in Szene. Das Zauberbuch wird zur Denkfigur, in der sich unterschiedliche, zum Teil auch widersprüchliche Argumentationsmuster überlagern, die oft in jahrhundertealte Traditionen eingeschrieben sind. Dazu gehört die von John Milton (1608–1674), dem Autor von *Paradise Lost*, leidenschaftlich postulierte Vorstellung, dass in Büchern der Geist verstorbener Denker sowie längst vergessenes Wissen aufbewahrt und über die Zeiten hinweg konserviert werden könnten. Aber auch die diametral entgegengesetzte Idee ist vertreten: dass alles Gedruckte tot sei und erst zum Medium werde, wenn es auf einen lesenden Kopf treffe. Weiter spielt die Debatte um die Gefahren des extensiven, verschlingenden Romanlesens – das die Lesesozio­logie noch heute als „suchthaftes Genusslesen“²⁶ bezeichnet – eine Rolle. Bücher erscheinen nicht als Objekte, sondern entweder als Schwellen zu imaginären Welten oder als Medien, welche die Lektüre obsolet machen, weil sie sich von ihrer eigenen Medialität emanzipieren und sich in lebendige Figuren verwandeln.²⁷

Weil sich die Wissensordnung nicht von der symbolischen Geschlechterordnung trennen lässt, wie von Braun und Stephan zeigen, ist es nicht überraschend, dass Romane und Filme ein auf den ersten Blick auffällig konservatives Bild von lesenden, bildungsbeflissenen Mädchen und lesefaulen, aber abenteuerlustigen Jungen zeichnen. Für beide Geschlechter birgt der Umgang mit dunkler Magie Gefahren. Doch wie die Beispiele von Willow, Alice und Julia zeigen, verwandelt sich bei den jungen Frauen der Körper in ein Medium der Magie, während die männlichen Jugendlichen niemals mit dem Medium verschmelzen, sondern ihre Aufgabe intradiegetisch gerade darin besteht, die Möglichkeiten und Grenzen von magischen Medien zu respektieren und einen verantwortlichen Umgang damit zu lernen: Beim kleinen Nathanaël bedeuten die ihn umschwirrenden Buchstaben

²⁵ Ebd., 9.

²⁶ Garbe 2009, 177.

²⁷ Vgl. dazu Lötscher 2014.

gerade nicht, dass er mit dem Buch verschmilzt, sondern, dass er der Materialität der Zeichen und des Papiers widerstehen kann.

Wen man bei den Figuren aus Fantasy-Romanen nicht vergessen darf, sind die Antagonisten. Sowohl Quentin Coldwater als auch Harry Potter haben einen dunklen Schatten, einen Doppelgänger, der seine Menschlichkeit aufgegeben hat, um die Weltherrschaft zu erlangen. Rowling verknüpft Harrys Geschichte buchstäblich auf Tod und Leben mit der von Tom Riddle, der seine magischen Kenntnisse gezielt einsetzt, um sich in das Monster Lord Voldemort zu verwandeln. Auch Quentin hat einen Vorgänger. Er heisst Martin Chatwin und ist eins der Kinder, von denen die Fillory-Bücher erzählen, welche Quentin so liebt. Bereits Martin hat entdeckt, dass es die Parallelwelt Fillory wirklich gibt, und auch er möchte nie wieder in die Tristesse der Menschenwirklichkeit zurückkehren. Quentin hält sich an die Regeln, die Ember und Umber, die eigenartigen Götter Fillorys, aufgestellt haben, und kehrt, wenn er des Landes verwiesen wird, verzweifelt in seine Herkunftswelt zurück. Martin dagegen drehte eine Generation vor Quentin durch, als ihn die Götter nicht mehr nach Fillory lassen wollten. Er erzwang sich den Zutritt und unterwarf das ganze Land seiner totalitären Herrschaft. Dabei verwandelte er sich in ein einsames, mörderisches Monster, dessen Terrorsystem zu Beginn der Trilogie aus Fillory hinaus in die Welt von Brakebills zu dringen beginnt.

Im Gegensatz zu Voldemort und Martin Chatwin vollzieht sich die körperliche Wandlung bei den ehrgeizigen und gelehrten Frauenfiguren, namentlich bei Willow und Alice, nicht gerade gegen ihren Willen, aber doch in einem Zustand des Aussersichseins. Das ist ein entscheidender Unterschied. Voldemort und Martin Chatwin verwenden ihren Körper als Instrument ihres Willens zur Macht, um magisch aufzurüsten. Willow und Alice, deren Verwandlungsszenen wir sehend beziehungsweise lesend mitverfolgen, werden von der Gewalt ihrer eigenen Magie überwältigt, weil sie sich in Momenten höchster Emotionalität nicht dagegen wehren können. Willow verfällt einem (un)heiligen Zorn, weil ihre Freundin und Geliebte unschuldig ermordet wurde. Auch bei Alice ist es die Liebe zu Quentin und die Bereitschaft, sich für ihn zu opfern, die sie in Raserei versetzt. Beide Frauen befinden in einem Zustand der Entgrenzung, der ihnen erlaubt, die symbolische Ordnung zu überwinden.

Sprache ist kein arbiträres Zeichensystem mehr, Medien sind keine Wissensspeicher, keine Vermittler mehr, sondern alles verschmilzt mit der Materialität des weiblichen Körpers. Mit Kathrin Peters könnte man argumentieren, dass diese spezifisch weibliche Konvergenz von Medien und Körper in der Tradition der abendländisch-westlichen Natur/Kultur- und Körper/Geist-Dichotomie steht: „Während Schrift traditionell als Ausdruck des männlichen Geistes im Gegensatz zu einem weiblich vorgestellten Körper (und der „Muttersprache“) erscheint, kann [...] die Materialität der Schrift als ‚graphische Spur‘ verstanden werden und damit in die Sphäre des Weiblichen einrücken.“²⁸ Das Schlüsselwort zum Verständnis dessen, was mit Willow und Alice passiert, ist Materialität: Offensichtlich sind die Zauberbücher und Willows Körper aus dem selben Material und nach den gleichen Konstruktionsprinzipien gemacht, so dass die Schrift aus schwarzer Tinte sich in ihre Adern herunterladen lassen kann.

Als Alice in *The Magician's Land* wieder in ihren menschlichen Körper zurückfindet, wird ihr erst bewusst, dass sie nicht voller Liebe, sondern voller Hass und Wut war – damals, als die Verwandlung geschah. Ein grosser Teil davon war Wut auf Quentin, unter dessen unreifer Liebesunfähigkeit

²⁸ Peters 2009, 357.

sie mehr gelitten hatte, als sie sich eingestehen wollte. Der Schulleiter von Brakebills hatte die Studierenden vor der explosiven Mischung aus Magie und Emotionalität gewarnt:

„Use magic in anger, and you will harm yourself much more quickly than you will harm your adversary. There are certain spells... if you lose control of them, they will change you. Consume you. Transform you into something not human, a *niffin*, a spirit of raw, uncontrolled magical energy.“²⁹

Damit sich jemand in einen Niffin verwandeln kann, braucht es, und das ist das Interessante daran, genauso viel hochelaboriertes akademisches Wissen wie emotionale Wucht. Alice ist von einer kalten Wut beseelt, als sie Martin Chatwin fragt, ob er denn wirklich glaube, das grösste Monster im Raum zu sein.³⁰ Dann fokalisiert Grossman Quentin und erzählt aus seiner Sicht, was geschieht, als Alice Zauberformeln zu sprechen beginnt:

„She closed her eyes and began to recite. Quentin could see it all in Alice’s face, everything they’d been through, everything they’d done to each other, everything they’d gotten past. She was letting it all come out. It was a big spell. Renaissance, very academic magic. Big energies. He couldn’t imagine what good it would do, but a moment later he realized the spell wasn’t the point. The side effects were the point. [...] The blue fire began in her fingertips and spread, inexorably, through her hands and up her wrists. It lit up her face. Alice opened her eyes again. She regarded it with fascination. ‚I’m on fire,‘ she said, almost in her normal voice. ‚I didn’t think – I’m burning.‘ And then in a rising shriek that could have been agony or could have been ecstasy: ‚I’m burning! Oh, God! Oh, Quentin, I’m burning! It’s burning me!‘“³¹

Die magischen Formeln, die Alice rezitiert, sind alles andere als immateriell – sie sind reine Energie, die den menschlichen Körper auf die Funktion eines Mediums reduziert und dann, wenn der Zauber sich realisiert hat, verbrennt. Alice ist jetzt ein durchsichtiger blauer Racheengel: „She was pure fire now, her face full of that special madness belonging to things that are neither living or dead.“³² Sie reisst Martin Chatwin den Kopf vom Leib, und Fillory ist wieder frei.

Dahinter steht die Idee eines „weiblichen“ Mediums – genauer gesagt eines Mediums, das sich durch eine traditionell weiblich konnotierte, materielle Lektürepraxis physisch aneignen lässt. Sowohl Willow als auch Alice sind aussergewöhnlich intelligente, unabhängige junge Frauen. Man kann sich fragen, ob sich in der Art, wie ihre Metamorphosen beschrieben werden, nicht das Denkmuster verbirgt, dass zu mächtige und zu kluge Frauen bestraft gehören. Wobei die Strafe, auch das ist kein Zufall, ausgerechnet dann eintritt, wenn Macht, Intelligenz und Emotionalität miteinander verschmelzen.

Für die bekannteste aller Bücherhexen, Hermione aus J.K. Rowlings *Harry Potter*-Serie, scheint das nicht zu gelten. Sie behandelt Magie streng nach den Regeln der Vernunft und hat keine Neigung zur Entgrenzung. Sie ist schon fast eine Karikatur der klassischen Streberin, erscheint aber nicht als unsozial. Sie ist so uncool, dass sie schon wieder cool ist.³³ Und sie verkörpert das weibliche Super-

²⁹ Grossman 2009, 87f.

³⁰ Ebd., 362.

³¹ Ebd., 362f.

³² Ebd., 363.

³³ Uhrig 2014, 318.

hirn, das in jedes Helden-Team der neueren Fantasy-Literatur gehört.³⁴ Hermione agiert nie für sich allein, sondern nimmt dezidiert eine Position im sozialen System des Zaubererinternats Hogwarts ein. Ohne ihre intellektuelle Neugier, gekoppelt mit einem souveränen Umgang mit Wissensordnungen, hätte Harrys Queste trotz allen (Opfer)muts keine Chance. Für Harry gehört Lesen zu den mühsameren Pflichtübungen, die Hogwarts seinen Absolventinnen und Absolventen abverlangt. Lesen braucht Zeit und Geduld, es verlangt Konzentration und fordert, gerade bei den Sachbüchern, denen Hermiones Leidenschaft gilt, eine Auseinandersetzung mit abstraktem Wissen. Im Gegensatz zu Willow, Alice und Julia bleibt das Brüten über den Büchern für Hermione auch nach jahrelanger Übung harte Arbeit – so weit, dass sie Papier und Tinte überwinden und die Magie einfach Teil ihres Körpers machen kann, kommt es bei ihr nie. Das hat auch damit zu tun, dass Rowling sie als durch und durch rationale Hexe beschreibt, die niemals durch die unbegrenzten Möglichkeiten der Magie in Versuchung geführt wird. Ganz im Gegensatz zu Harry. Bücherwissen findet er langweilig – immerhin ist die Zaubererwelt um ihn herum viel aufregender, bunter und lebendiger als alles, was ein Buch ihm geben könnte. Um ihn hinter dem Ofen hervorzulocken, muss ein Buch schon mehr zu bieten haben. Eben zum Beispiel dunkle Magie. Als er im zweiten Band, *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (1998), ein Tagebuch findet, warnt ihn sein Freund Ron vor allen möglichen Gefahren, die in Büchern lauern können. Sein Vater arbeitet im Ministerium für Magie, deshalb kennt sich der Junge aus:

„Some of the books the Ministry’s confiscated – Dad’s told me – there was one that burned your eyes out. And everyone who read *Sonnets of a Sorcerer* spoke in limericks for the rest of their lives. And some old witch in Bath had a book that you could never stop reading! You just had to wander around with your nose in it, trying to do everything one-handed.“³⁵

Die Gefahren, von denen Ron berichtet, werden hier ins Parodistische gewendet; vom Buch, das einem die Augen ausbrennt, einmal abgesehen. Dazu passt auch der Ort, an dem die beiden Freunde das Tagebuch finden: auf der Mädchentoilette, in der Moaning Myrtle, ein Geistmädchen, vor sich hin jammert.

Hinter den Erscheinungsformen gefährlicher Bücher verbergen sich, wie meistens bei Rowling, intertextuelle Bezüge. Hier sind es dunkle Zauberbücher in der Tradition von H.P. Lovecraft (1890–1937) und Jorge Luis Borges (1899–1986), die Pate stehen. Das Buch mit den Sonetten, die einen nur noch in Limericks sprechen lassen, lässt sich als parodistische Verdrehung von Lovecrafts *Necronomicon* lesen. Dieses mystische Buch, das als paradigmatisches böses Buch in zahllosen Horrorfilmen vorkommt, treibt jeden, der es in die Hand nimmt, in den Wahnsinn. Der Legende nach wurde das *Necronomicon* 730 nach Christus vom wahnsinnigen Dichter Abdul Alhazred verfasst. Es enthält eine Sammlung von Geschichten, die der Autor in den Ruinen Babylons, im unterirdischen Memphis und in der grossen arabischen Wüste – „which is held to be inhabited by protective evil spirits and monsters of death“ – auf visionäre Weise erfahren hat. Die Macht des *Necronomicon* – und die Faszination für Lovecrafts Leser – liegt darin, dass wir niemals erfahren, was das eigentlich für Geschichten sind. Lovecraft beschränkt sich auf kryptische Bemerkungen: „[it] leads to terrible consequences“³⁶, „it drives you insane, as a thought and a legend too hideous for sanity or consci-

³⁴ Vgl. dazu Kalbermatten 2011.

³⁵ Rowling 1998, 172.

³⁶ Lovecraft 2011a, 11781.

ousness“.³⁷ Ähnlich verhält es sich mit dem Sandbuch, das den Ich-Erzähler in der gleichnamigen Geschichte von Borges an den Rand des Wahnsinns treibt. Er wird zu einem Gefangenen des Sandbuches, denn die Obsession, das sich ständig wandelnde Buch ohne Anfang und Ende verstehen zu wollen, peinigt ihn zunehmend.

Für Harry verspricht Gefahr aber vor allem eins – Abenteuer: „[...] we won't find out unless we look at it,' he said, and he ducked round Ron and picked it off the floor.“³⁸ Er nimmt das Tagebuch in die Hand, schlägt es auf und sieht, dass es leer ist. Tatsächlich erweist sich Tom Riddles Tagebuch als ein Horkrux, eines der sieben Objekte, in denen Voldemort abgespaltene Teile seiner Seele aufbewahrt. Doch anstatt Harry ins Verderben zu stürzen, lässt es ihn auf seiner Queste einen Schritt vorankommen.

Die Urszene des männlichen Lesen: Das leere Buch

Beim Jungen, der vor einem leeren, aber offensichtlich magisch aufgeladenen Buch sitzt, haben wir es mit einer Urszene der Zauberbuch-Fantasy zu tun, und zwar mit einer, die immer nur männlichen Figuren widerfährt. Blake, der lesefaule Protagonist in Matthew Skeltons Fantasyroman *Endymion Spring* (2006) wird von einem Buch mit leeren Seiten in ein Abenteuer verwickelt, und Juan, der Ich-Erzähler in Juan Villoros *Das wilde Buch* (deutsch 2014; im Original 2008, *El libro salvaje*) jagt den ganzen Roman lang hinter einem unfertig gebundenen, unbedruckten Buch her, um darin am Ende seine eigene Geschichte zu lesen. Nicht, dass Juan ein lesefauler Junge wäre. Er liest ganz gern, doch noch mehr als die Bibliothek seines Onkels interessiert ihn das Leben, und zwar vor allem in Gestalt der schönen Catalina. Sie ist die Tochter des Apothekers, der gleich gegenüber von Juans bibliophilem, von Magenproblemen geplagten Onkel wohnt. Auch sie liest gern, und Juan, der froh ist um jede Gelegenheit, sie in ein Gespräch zu verwickeln, bringt ihr Bücher aus der Sammlung des Onkels, zu der er freien Zugang hat. Bücher, lernt er von seinem kauzigen Onkel, der kaum jemals einen Schritt aus seinem unübersichtlichen Bücherlabyrinth herausmacht, Bücher „wollen nicht von irgendwem gelesen werden – sie wünschen sich die besten Leser, und deswegen suchen sie selbst nach ihnen“³⁹: „Nicht so eilig, junger Mann. Im Laufe vieler glücklicher Jahre habe ich gelernt, dass in jedem Buch ein spezieller Geist steckt. Dieser Geist sucht sich seinen Leser. Seinen bevorzugten, idealen, absoluten Leser.“⁴⁰ Juan erfährt, dass sein Onkel in ihm diesen absoluten Leser entdeckt hatte: „Nach deinem Besuch sind viele Bücher gewandert. Nie zuvor hatte ich das erlebt. Du hast die Seelen dieser Bibliothek aufgeweckt. Du besitzt eine besondere Fähigkeit. Du bist ein Lector Princeps! [...] Ein ganz besonderer Leser, ein Fürst unter den Lesern.“⁴¹

Als Juan seinen Onkel darauf hinweist, dass er über Bücher spreche wie über Menschen, macht der Onkel klar, dass Bücher keine Gegenstände, sondern eigenständige Subjekte seien: „Sie sind noch mehr, sie sind Supermensen. Sie leben ewig und suchen sich ihre Leser.“⁴²

³⁷ Lovecraft 2011b, 4710.

³⁸ Rowling 1998, 172.

³⁹ Villoro 2014, 48.

⁴⁰ Ebd., 45.

⁴¹ Ebd., 49.

⁴² Ebd., 50.

Villoros Roman steht zwar deutlich in der Tradition von Jorge Luis Borges, dreht den Kult um Bibliotheken und Bücher aber ins Ironische. Der Büchernarr von Onkel ist eine Karikatur, eine Witzfigur, und Juan hat ebenfalls etwas Komisches an sich, weil er sich weder mit Leidenschaft noch mit Widerwillen in die Bücherjagd stürzt, sondern so, als wüsste er, dass das als Romanfigur eben seine Aufgabe sei. Im Grunde sind seine Gedanken jedoch bei den Eltern, die sich scheiden lassen wollen und im Moment gerade beide keine Zeit für ihre Kinder haben, und bei seiner Angebeteten Catalina. Im Übrigen ist er immer für ein Abenteuer zu haben. So richtig Spass macht ihm das Lesen erst, als Catalina und er dieselben Bücher lesen und sich darüber austauschen. Weil Catalina eine anspruchsvolle Leserin ist, lohnt es sich für ihn, die Bücher, die sie ihm zurückgibt, gleich nochmals zu verschlingen. Denn sie verändert den Text beim Lesen: ersetzt die Figur eines Jungen durch ein Mädchen oder ändert den Plot, um ihn noch spannender und berührender zu machen. Und dennoch ist Juan der sogenannte Lector Princeps. Was am Ende nichts anderes heisst, als dass einer, der neugierig ist auf das Leben, auch einer ist, der sich aufs Lesen versteht.

Es ist schon auffällig, dass von „idealen“ und „grossen“ Lesern nur im Zusammenhang mit Jungen die Rede ist – ausgerechnet in fantastischen Medien, wo es, wie ich gezeigt habe, von lustvollen und klugen Leserinnen nur so wimmelt. Es gibt sogar ideale Leser, die überhaupt nicht lesen können. Lee Raven, der kleine obdachlose Dieb aus Zizou Corders Urban-Fantasy-Roman *Lee Raven. Boy Thief* ist so einer. Bei einem seiner Diebeszüge erwischt er anstelle einer Brieftasche ein Buch. Weil es ein Comic ist, schaut er es sich an, bevor er es wegwirft – er ist Analphabet und hat überhaupt keine Lust, lesen zu lernen. Alle bisherigen Versuche waren hoffnungslos, deshalb ist er wild entschlossen, es nie wieder zu versuchen. Dennoch ist er genau der Leser, den das Buch braucht. Denn es handelt sich um ein besonders altes und wertvolles Stück, um das Buch der Bücher, das schon als Tonplatte von den Babyloniern beschrieben wurde, um sich dann in einen Papyrus, ein Pergament und schliesslich ein Buch aus Papier, Leim und Druckerschwärze zu verwandeln – je nach Bedarf. Jede mediale Gestalt ist ihm recht, wenn es nur die Geschichten, die es im Lauf der Jahrtausende gesammelt hat, vom Gilgamesch-Epos über Shakespeare bis in die erzählte Gegenwart, weitergeben kann. Das ganze kulturelle Gedächtnis ist in ihm gespeichert. Die Begegnung mit Lee löst die nächste Stufe der Verwandlung aus: Das Buch mutiert zum Hörbuch, findet eine Stimme, die klingt, als ob es einen richtigen Körper aus Fleisch und Blut hätte, und beginnt zu erzählen. Lee wird durch diese Begegnung zu einer Art Lector Princeps des audiovisuellen Zeitalters – Buchstaben entziffern kann er immer noch nicht.

Es scheint fast so, als wollten uns die aktuellen Erzählungen rund um Jungen, Mädchen und Zauberbücher sagen, dass der wahre Leser eben nicht einer sei, der seinen Kopf in Fantasie- und Wissenswelten verliert, sondern einer, der sich im doppelten Wortsinn an der medialen Grenze stösst, die zwischen der Wirklichkeit und imaginären Welten verläuft. Man könnte dahinter die bereits von den Lesepädagogen des 18. Jahrhunderts vertretene Vorstellung ausmachen, dass Jungen und Männer besser zwischen Realität und Fantasie unterscheiden könnten als Frauen und Mädchen – oder dass sie mehr als die weibliche Hälfte der Menschheit die Aufgabe hätten, an der Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion festzuhalten. In kulturhistorischen Kategorien gedacht könnte man zum Schluss kommen, dass das männliche Leserideal die Brücke von der Aufklärung zur virtuellen Medienwelt schlägt, da die männlichen Figuren eine vernünftige mit einer technisch avancierten, produktionsorientierten Medienrezeption verbinden: Im leeren Buch steht am Ende die eigene Geschichte. Das Buch muss zudem nicht mehr unbedingt ein Buch sein – es ist längst zur Metapher für das perfekte Medium geworden, das sich an den Wünschen seines Users orientiert. All das hat

nichts mit der gegenwärtigen Wirklichkeit, aber sehr viel mit Projektionen zu tun: mit Wunschvorstellungen, wie der neue Mensch aussehen sollte. Während die Mädchen noch in ihren Bibliotheken büffeln, sind die Jungs längst auf der Überholspur ins virtuelle Zeitalter.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Borges, Jorge Luis: Das Sandbuch. In: ders.: Erzählungen. München 2001, 178–183.
- Corder, Zizou: Lee Raven. Boy Thief. London: Puffin Books 2008.
- Ende, Michael: Die unendliche Geschichte. Stuttgart: Thienemann 1979.
- Grossman, Lev: The Magicians. New York: Viking 2009.
- Grossman, Lev: The Magician King. New York: Viking 2011.
- Grossman, Lev: The Magician's Land. New York: Viking 2014.
- Heidelbach, Nikolaus: Ein Buch für Bruno. Weinheim: Beltz & Gelberg 1997.
- Lovecraft, H.P.: The History of the Necronomicon. In: The Complete Works of H.P. Lovecraft. Kindle-Editon 2011a, Pos. 11764–11781.
- Lovecraft, H.P.: The Festival. In: The Complete Works of H.P. Lovecraft. Kindle-Editon 2011b, Pos. 4662–4809.
- Rowling, J.K.: Harry Potter and the Chamber of Secrets. London: Bloomsbury 1998. London: Bloomsbury 1997–2007.
- Skelton, Matthew: Endymion Spring. London: Penguin 2006.
- Villoro, Juan: Das wilde Buch. Aus dem Spanischen von Birgitt Kollmann. München: Hanser 2014.

Audiovisuelle Quellen

- Buffy, the Vampire Slayer. Joss Whedon, USA 1999–2003.
- Kéridy, la maison des contes. Dominique Monféry, F 2009.

Sekundärliteratur

- Assmann, Jan: Magie und Ritual im Alten Ägypten. In: Jan Assmann und Harald Strohm (Hg.): Magie und Religion. München: Fink 2010, 23–43.
- von Braun, Christina / Stephan, Inge (Hg.): Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Köln: Böhlau/UTB 2009.
- Connell, Raewyn: Masculinities. St. Leonards: Allen & Unwin 1995.
- Garbe, Christine: Lesesozialisation. In: dies., Karl Holle und Tatjana Jesch (Hg.): Texte lesen. Textverstehen – Lesedidaktik – Lesesozialisation. Paderborn: Schöningh/UTB 2009, 168–201.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. München, Fink 1994.
- Kalbermatten, Manuela: „Von nun an werden wir mitspielen“. Abenteuerinnen in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Zürich: Chronos 2011 (Populäre Literaturen und Medien; 4).
- Lötscher, Christine: Osmose im Zauberbuch. Das Buch als Ort des Übergangs in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur seit 1970. In: Ingrid Tomkowiak (Hg.): Perspektiven der Kinder- und Jugendmedienforschung. Zürich: Chronos 2011, 173–184 (Beiträge zur Kinder- und Jugendmedienforschung; 1).

- Lötscher, Christine: Das Zauberbuch als Denkfigur. Lektüre, Medien und Wissen in der zeitgenössischen Fantasy-Literatur für Jugendliche. Zürich: Chronos 2014. (Populäre Literaturen und Medien; 10) (im Druck).
- Peters, Kathrin: Media Studies. In: von Braun / Stephan 2009, 350–369.
- Renn, Joachim / Straub, Jürgen: Transitorische Identität. Der Prozesscharakter moderner personaler Selbstverhältnisse. In: dies. (Hg.): Der Prozesscharakter des modernen Selbst. Frankfurt am Main: Campus 2002, 10–31.
- Stephens, John: Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film. New York: Routledge 2002.
- Uhrig, Meike: Der kleine Nerd. Empathische Bindungen an strebsame Charaktere im fantastischen Kinder- und Jugendfilm. In: Lötscher, Christine / Schrackmann, Petra / Tomkowiak, Ingrid / von Holzen, Aleta-Amirée (Hg.): Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik. Münster u.a.: LIT 2014, 317–331.

Internetquellen

- Erstlesebücher – nur für Jungs, www.fischerverlage.de/berichte/erstlesebuecher_jungs, Zugriff 20.10.2014.
- Schwarzenbach, Robin: Herakles' Erben. Neue Zürcher Zeitung, 27.01.2014, <http://www.nzz.ch/wissenschaft/bildung/herakles-erben-1.18229581>, Zugriff 20.10.2014.

Zusammenfassung

Die digitale Revolution und die mir ihr verbundenen Ängste schlagen sich in Kinder- und Jugendmedien besonders stark nieder. Die Debatten um die ungewisse Zukunft des Buches, um den Verlust der Lesefähigkeit und damit überhaupt der Kultur kristallisieren sich um die *digital natives* – die Kinder und Jugendlichen, denen man nachsagt, dass ihr soziales, emotionales und intellektuelles Leben auf die Dimensionen ihres Smartphones beschränkt sei. Dabei ist gerade das Smartphone, genau wie das Tablet oder das Videospiele, eine Realisierung des Traums vom absoluten Medium, in dem sich die Autoren und Denker der Frühromantik eine Verschmelzung aller Künste erträumten. Heute nennt man das, etwas technokratischer, Medienkonvergenz.

Die Spannung zwischen kulturkritisch gefärbter Besorgnis auf der einen Seite und Medieneuphorie andererseits bestimmt auch die Kinder- und Jugendmedien, in denen magische Bücher im Zentrum stehen. *Die unendliche Geschichte*, Michael Endes Klassiker von 1979, bildet immer noch den Bezugsrahmen für fantastische Zauberbuch-Literatur, auch wenn sich in den letzten Jahren so unterschiedliche Texte wie Nikolaus Heidelbachs *Ein Buch für Bruno* (1997), Lev Grossmans *Magicians*-Trilogie (2009–2014) oder Juan Villoros *Das wilde Buch* (2014) um Lektüre und Wissen drehen.

Bei der Analyse fällt auf, dass weibliche und männliche Figuren in ihrem Verhältnis zu Büchern sehr unterschiedlich inszeniert werden: Die Geschlechterordnung ist aufs Engste mit der Wissensordnung verzahnt. Im Gegensatz zu den lesefreudigen und wissbegierigen Mädchen, für die Lernen eine Selbstverständlichkeit ist, gestaltet sich das Lesen für männliche Protagonisten meist problematisch. Die einen leiden an einer Leseschwäche, andere wollen lieber echte Abenteuer erleben. Und wenn sie doch gerne lesen, dann halten sie die Diskrepanz zwischen Fiktion und Realität nur schwer aus. Trotzdem – oder gerade deswegen – sind die männlichen Figuren die „grossen Leser“ der zeit-

genössischen Kinder- und Jugendmedien. Mit dem Entziffern von Buchstaben mögen sie sich zwar schwertun, doch die Botschaft zwischen den Zeilen ist klar: Ein guter Leser braucht vor allem eine Leidenschaft für Geschichten. Und die gibt es, vor allem im Medienzeitalter – überall, nicht nur in Büchern.