

Harry Potter – phantastische Kinderliteratur

|| Auf den Spuren eines globalen Erfolgs

„Das Geheimnis“, so der Philosoph und Soziologe Georg Simmel, „das durch negative oder positive Mittel getragene Verbergen von Wirklichkeiten, ist eine der größten Errungenschaften der Menschheit; gegenüber dem kindischen Zustand, in dem jede Vorstellung sofort ausgesprochen wird, jedes Unternehmen allen Blicken zugänglich ist, wird durch das Geheimnis eine ungeheure Erweiterung des Lebens erreicht, weil vielerlei Inhalte desselben bei völliger Publizität überhaupt nicht auftauchen können. Das Geheimnis bietet sozusagen die Möglichkeit einer zweiten Welt neben der offenbaren, und diese wird von jener auf das stärkste beeinflusst.“¹ Das kleine Kind kann Geheimnisse noch nicht für sich behalten. Es plaudert sie aus, fast ohne dies zu merken. Erst in den Jahren der Grundschulkindheit gewinnt es langsam die Fähigkeit und schließlich die Souveränität, einen Gedanken oder eine Handlung vor anderen zu verbergen. Je deutlicher es versteht und zu handhaben weiß, was ein mit anderen geteiltes oder auch ein einsames Geheimnis ist, desto attraktiver werden die zweiten geheimnisvollen Welten, die Literatur, Film, Fernsehen und Computerspiele bereitstellen.

Lust am Geheimnis

Zwar ist jedes Buch, in dem ein Leser sich verliert, für ihn eine andere Welt, aber die phantastische Kinderliteratur verdoppelt, ja vervielfacht diese Sekundärwelt noch durch eine oder mehrere geheime Welten im Rahmen ihrer fiktiven Handlungen. Es gibt den realen Leser (oder die reale Leserin) und in der Geschichte, die sie lesen, wieder ein quasi fiktiv reales Kind, und darüber hinaus mindestens eine phantastische Welt mit phantastischen Geschöpfen, geheimnisvoll, gefährlich und voller Überraschungen. Obgleich die Lust am Geheimnis und an „einer zweiten Welt neben der offenbaren“ nicht auf das Kindesalter beschränkt ist, hat „Harry Potter“ gerade bei Kindern um das zehnte Lebensjahr herum großen Erfolg: In diesem Lebensalter wächst ihr Verständnis für das Wesen von Geheimnissen, sie sind von ihnen fasziniert und können sie auch bewahren. Sie beginnen bewußt Risiken einzugehen und suchen das Gruseln, als spielerische Einübung ins Standhalten vor der Angst. Sie mögen nicht nur, wie die jüngeren Kinder, die heiteren und komischen,

sondern fühlen sich auch den beängstigenden Seiten der phantastischen Lesewelt gewachsen. Eine Antwort auf die Frage nach dem Grund für den weltweiten Erfolg der Harry-Potter-Serie ist sicher in diesen Entwicklungsthemen zu suchen, die in der Lebensphase der angesprochenen Leser eine beherrschende Rolle spielen.

Joanne K. Rowling versteht es gut, die Lust am Geheimnis zu reizen und zu befriedigen. Sie gewinnt gleich mit den ersten Sätzen² die Aufmerksamkeit des Lesers: „Mr. und Mrs. Dursley im Ligusterweg Nummer 4 waren stolz darauf, ganz und gar normal zu sein, sehr stolz sogar.“ Einen Ligusterweg 4 kennt jeder, gleich wie seine Straße heißen mag. Normale Menschen kennt man auch. Wir nehmen meist an, jeder sei „normal“, bis zum Beweis des Gegenteils. Ist Normalität also ein Grund für besonderen Stolz? Wir horchen auf, wenn von Menschen die Rede ist, die so viel Wert darauf legen, normal zu sein – gleich ist der Keim eines Verdachts gelegt. „Niemand wäre auf die Idee gekommen, sie könnten sich in eine merkwürdige und geheimnisvolle Geschichte verstricken, denn mit solchem Unsinn wollten sie nichts zu tun haben.“ Daß es im normalen Ligusterweg Geschichten voller Geheimnisse und Unsinn geben könnte, ist ein Versprechen an Kinder und Erwachsene, das aufhorchen läßt – der jeweils bekannte Ligusterweg erfüllt gerade dies Versprechen nicht. Im Verlauf der ersten Seite erfahren wir, daß die Dursleys ein ganz normales, sorgfältig gehütetes Geheimnis haben – irgendwelche schräge Verwandte, von denen sie nichts wissen wollen, die Nachbarn nichts wissen sollen. Alles wie bei uns zu Haus. Aber dann auf der zweiten Seite: eine Katze, die einen Stadtplan liest und ein Straßenschild inspiziert und immer mehr geheimnisvolle Phänomene, die den Leser in demselben Maß reizen, in dem Mr. Dursley sie zu übersehen und totzuschweigen versucht.

Rowling arbeitet mit einem Verfahren, das vor allem aus der Ästhetik des Komischen bekannt ist und dessen Modell der Teufel in der Schachtel ist: Je energischer die Feder zusammengedrückt wird, desto gewaltsamer ihr Herausschnellen. Geheimnis und Unsinn sind weit stärker als der geballte Wille der Dursleys zur Normalität. Dies erste Kapitel ist ein furioser Auftakt voller Überraschungen, die um so effektvoller sind, als sie mit einem erzählerischen Lakonismus inszeniert sind, der das Wunderbare so selbstverständlich erscheinen läßt wie den Alltag.

Der Leser ist das neugierigste Wesen der Welt. Die leiseste Andeutung, man wolle etwas vor ihm verbergen, mobilisiert seine Lust am Spionieren und Entdecken. Nichts hält seine Aufmerksamkeit so sicher wach wie Andeutungen und verwehrte Einblicke. Hat die sensible Nase erst einmal den Geruch des Geheimnisvollen aufgefangen, kann ihn so leicht niemand mehr von der Spur weglocken. Rowling legt überall Spuren des Rätselhaften und Geheimnisvollen. Dabei bleibt der Pegel des Geheimnisvollen immer auf derselben Höhe, nein: Er steigt mit fortschreitender Erzählung. Denn zwar werden stets Rätsel gelöst und Geheimnisse offenbart, aber zugleich deuten sich andere an, auf eine Lösung kommen zehn neue ungeklärte Fragen. Sie gewinnen zunehmend an Komplexität, so daß es immer schwieriger wird, alle Details zu berücksichtigen, das Ganze zu übersehen und Lösungen zu entwerfen.

Die Metaphern des Erratens, des Spürens und Aufdeckens verweisen auf den Kriminal- und Detektivroman, dessen Verfahren Rowling in die phantastische Erzählung integriert. Sie fordern eine kognitiv orientierte Lesehaltung, die nur scheinbar im Gegensatz zur fiebrigen Versunkenheit des infizierten Lesers steht. Tatsächlich stellt die Lektüre von Harry Potter, ähnlich wie die Kriminalliteratur, hohe Ansprüche an das Gedächtnis, an Denk- und Kombinationsvermögen des Lesers. Dazu tragen die Techniken der Mehrdeutigkeit und der Camouflage bei, die den Leser im Ungewissen über die Zugehörigkeit der Handelnden zu den Parteien des Guten und Bösen halten. Von Band zu Band wird der Leser intensiver genötigt, seine anfängliche Leichtgläubigkeit in die äußeren Anzeichen von Gut und Böse gegen eine generelle Vorsicht, ja eine grundsätzliche Neigung zum Verdacht einzutauschen, wie sie bei der Lektüre von Kriminalromanen angebracht sind. Obgleich Rowling kräftig schwarz-weiß malt, macht sie es uns doch keineswegs leicht, die Guten und die Bösen auf den ersten Blick zu unterscheiden. Sie befriedigt damit in hohem Maß unsere Lust am Geheimnis.

Harry Potter als mythisches Kind

Mythen im Sinn von Götter-, Heroen- oder Menschengeschichten aus einer nicht-historischen Urzeit werden offenbar in allen menschlichen Kulturen erzählt. Viele von ihnen ähneln einander, auch wenn sie aus geographisch weit entfernten und aus sehr verschiedenartigen Kulturen und Religionen stammen. Diese Ähnlichkeiten der Mythen machen einen bedeutenden Teil ihrer Faszination aus. Sie sind der Grund, warum es eine global erfolgreiche Medienkultur geben kann, die die alten Mythenmotive und Stoffe aufgreift und sie über die ganze Welt verbreitet. Da Menschen aller Kulturen in einem raffiniert angesetzten Mythengebräu immer auch Spurenelemente ihrer eigenen Mythologie wiederfinden, sind ihnen die in Bildern und Worten erzählten Geschichten zugänglich, gleich ob sie in Japan oder in England, in den USA oder in Skandinavien produziert worden sind. Die Literatur hat seit jeher die alten Mythen in immer neuen Varianten erzählt. Auch die zeitgenössische phantastische Kinderliteratur bedient sich großzügig aus dem Mythenschatz verschiedenster Kulturen. So ist es zu erklären, daß ein Bestseller wie Harry Potter nicht auf seine englische Herkunftswelt beschränkt bleibt, sondern weltweit gelesen und verstanden wird.

Das Kind als das sichtbare Zeugnis und Bestätigung der Reproduktionsfähigkeit der menschlichen Gattung nimmt zu allen Zeiten und in allen Kulturen eine wichtige Position ein: Es hat eine symbolische Macht, die im Gegensatz steht zu seiner realen Schwäche, seiner Hilflosigkeit und seinem Angewiesensein auf Schutz und Pflege, ja sie wird durch diesen Kontrast noch gesteigert. Diese symbolische Macht ergänzt und verstärkt den biologischen Brutpflegetrieb. Mit ihm gemeinsam garan-

tiert sie, daß Kinder am Leben bleiben und die menschliche Gattung sich fortpflanzt. Die symbolische Macht des Kindes schlägt sich in zahlreichen, über die ganze Erde verbreiteten Mythen verschiedener Religionen und Kulturen nieder. Sie erzählen von göttlichen Kindern, denen in all ihrer kindlichen Schwäche eine wunderbare Kraft eigen ist, die es ihnen ermöglicht, die schlimmsten Anfeindungen zu überleben und ihren Feinden die Stirn zu bieten. Sie sind Waisen oder allein mit hilflosen Müttern, oft in höchster Gefahr aus Katastrophen geborgen, sie entbehren den Schutz mächtiger Väter oder werden gar von ihnen verfolgt, gefressen, getötet; sie erleiden Erniedrigungen und Qualen aller Art. Am Ende triumphieren sie über ihre Schädiger und bringen einer ganzen Welt Heil und Erlösung. Aufgewachsen in der Verborgenheit unter der Treppe, mißachtet, verlacht und gequält, steht Harry Potter in der Tradition dieser mythischen Kinder, deren verborgener göttlicher Ursprung im Alter des erwachenden vernünftigen Bewußtseins sich mächtig und ununterdrückbar offenbart.

Carl Gustav Jung und Karl Kerényi haben den „Gottkindmythos“ in seinen Strukturen und verschiedenen kulturellen Ausprägungen untersucht³. Es sei nur beispielhaft auf eine Parallele zwischen den mythischen Biographien der göttlichen Kinder und Harry Potter hingewiesen. Kerényi spricht in seinem Beitrag „Das Urkind in der Urzeit“ von einem Mythologem der sibirischen Wogulen, in dem ein göttlicher Knabe in die Welt der Menschen geschickt wird, um dort erzogen zu werden⁴:

Aufs Dach seines menschlichen Onkels

...

Fiel Er mit der gewaltigen Stimme des Donners.

Sein Onkel war plötzlich draußen, er nahm Ihn hinein.

Tags erzieht er Ihn, nachts erzieht er Ihn.

Als Er so wächst, schlägt Ihn seine Tante,

Als Er so wächst, schlägt ihn sein Onkel.

„Wir hören“, fährt Kerényi paraphrasierend fort, „von seinem traurigen Geschick im Hause des Russen: er wird in der Türangel gehalten und das schmutzige Wasser auf ihn ausgegossen (sic!)“. Seine Leiden verschärfen sich bis zu einer plötzlichen Wende, die ihn in den Besitz von „Schneeschuh, Panzer, Köcher, Bogen und Schwert“ bringt, worauf er schreckliche Rache an seinen Quälern nimmt. Ganz ähnlich wird Harry Potter von Onkel und Tante brutal erzogen und Erniedrigungen ausgesetzt. Allerdings nimmt er nicht Rache an seinen Peinigern. Das Christentum setzt das Verzeihen als vorbildlich und verwirft die Rache, und dem christlichen wie dem aufgeklärten Rechtsdenken ist Rowlings Buch näher als dem sibirischen Ehrenkodex.

Das verborgen aufwachsende göttliche Kind kennen wir auch aus der jüdischen Bibeltradition – Mose wird als Findelkind auf dem Nil ausgesetzt und wächst als Ägypter auf – und aus der griechischen Mythologie: Der Gott Dionysos wird wie

Harry aus katastrophalem mütterlichen Untergang im Blitz geborgen, wächst im Verborgenen auf, wird in einer Version des Mythos in einer Kiste ins Meer geworfen, in einer anderen wie ein Opferzicklein zerrissen, und erlebt später wiederholte triumphale Epiphanien. Rowling hat den Blitz aus dem Dionysosmythos verwendet, anderes aus den Geburtslegenden großer Religionsstifter.

Das meiste verdankt die Erzählung von Harry Potters frühester Lebenszeit der christlichen Weihnachtsgeschichte. Der Tierpfleger Hagrid holt ihn in einer Kiste aus den Trümmern seines Elternhauses, der Zauberer Dumbledore legt ihn unter den Augen der gerührten Professor McGonagall vor die Tür des Hauses seiner Tante. Harrys Erscheinen im Ligusterweg Nr. 4 hat alle Züge einer heiligen Nacht, einer weihnachtlichen Epiphanie – geflügelte Boten bringen die frohe Botschaft, wunderbare Lichtphänomene erscheinen am Himmel, eine Frau, ein Mann und der Riese als Hirte beugen sich andächtig, voll Verehrung und Liebe über den schlafenden Säugling. Wie beim Kind Jesus bleibt es für längere Zeit bei diesen Zeichen und Wundern. Das Waisenkind lebt lange Jahre in jener Verborgenheit, die zum Mythos vom göttlichen Kind gehört und die seiner erneuten Epiphanie im Alter des vernünftigen, unterscheidungsfähigen Bewußtseins vorausgeht. Bei Harry Potter setzt die erste Phase der Enthüllung seiner Identität am elften Geburtstag ein; Jesus tritt erstmals als Zwölfjähriger im Tempel als weiser Knabe auf, der die Schriftgelehrten in Erstaunen versetzt. Beide durchlaufen eine Reihe weiterer Verborgenheitsphasen, Epiphanien und Leidenszeiten – zu denen auch der vorübergehende Verrat durch den Freund gehört, den Harry im vierten Band nach seiner Wahl durch den Feuerkelch von Ron erdulden muß – bis zum endgültigen, eine ganze Welt vom Übel erlösenden Triumph, den wir bei Harry Potter allerdings vorerst nur ahnen können.

Kindheitsmythos als Keimschicht der phantastischen Kinderliteratur

Mit dem Begriff „Mythos“ werden nicht nur alte Erzählungen von phantastischen Vorzeiten bezeichnet, sondern auch die Überhöhung und Idealisierung eines natürlichen oder gesellschaftlichen Phänomens zu einem historisch konkreten Zeitpunkt. Solch moderne Mythen öffnen Spielräume der Entlastung vom Druck gesellschaftlicher Ansprüche insbesondere in Perioden beschleunigter Modernisierung, bieten das Maß an Idealisierung, das nötig ist, um das eigene Alltagsleben aufzuwerten, eignen sich für gesellschaftliche und individuelle Selbstverständigungs- und Rechtfertigungsstrategien. Ein allgegenwärtiger Mythos in unserer Gesellschaft ist der Kindheitsmythos, der sich an der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert herausgebildet hat. Er entstand als Reaktion auf eine aufklärerische Pädagogik, die im Kind einen unfertigen Erwachsenen sah, der langsam auf vielen kleinen Stufen zur Vollkommenheit des Erwachsenen herangebildet werden sollte. Philosophen,

Autoren und Künstler der Romantik schrieben dem Kind statt lauter Mängel nun einen wunderbaren und geheimnisvollen Reichtum zu, der es den Gottkindern der alten Mythen ähnlich erscheinen ließ.

Der romantische Kindheitsmythos hat mehrfache Renaissance erlebt, deren erste einflußreiche zusammenfällt mit der reformpädagogischen Bewegung um 1900, die ein wachsendes Interesse für das Denken und die künstlerischen Manifestationen des Kindes entfaltet. Die nächste Station ist die Emanzipationsbewegung von 1968. Sie bewirkt ein neues Interesse am Kind, seiner Kultur und seiner Erziehung wie an den älteren reformerischen pädagogischen Reflexionen und Modellen. Mit der in den 70er Jahren einsetzenden Kritik an der Dominanz von Naturwissenschaften und Technik mündet dieses Engagement für das Kind in eine Wiederbelebung des Kindheitsmythos, die bis heute aktuell geblieben ist. Wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts und wie an der Schwelle zum 19. Jahrhundert verbündet er sich mit einem anderen Interesse an der Natur, das sich nicht mehr allein über ihre Wissenschaften definieren will, sondern subjektive emotionale und ästhetische Zugänge sucht.

Der romantische und moderne Kindheitsmythos zeichnet das Kind als unschuldig und arglos. Unschuld meint nicht nur das Lebensalter vor den Wirren des erwachenden Sexus, sondern umfassender: einen Zustand moralischer Integrität vor jeder Übernahme moralischer Prinzipien durch die Erziehung. Sie äußert sich wie in den Mythen und Märchen als spontane Mitleidsfähigkeit allen Geschöpfen gegenüber. Harry Potter kann seine Tötungshemmung auch seinen gefährlichsten Feinden gegenüber nicht überwinden. Mitleid ist seine mächtigste Waffe, obgleich es ihn scheinbar wehrlos macht: Es bindet seine Gegner im Widerstreit zu ihren Vernichtungsintentionen. Harry setzt damit eine Familientradition fort, in der sein Vater dem unsympathischen Snape das Leben gerettet hat.

Dem Kindheitsmythos zufolge lebt das Kind in Harmonie mit der Natur, es versteht die Sprache der Tiere, Pflanzen und unbelebten Dinge. Einer der ersten magischen Momente, in denen Harry Potters Zaubererbegabung sich manifestiert, bringt ihn ins Gespräch mit einer Schlange im Zoo. Schließlich ist das Kind, dem Mythos entsprechend, Siegelbewahrer einer Vernunft des Herzens, der Liebe und Freundschaft mehr gilt als Geld und Macht. Harry ist auch hierin die zur Zeit wirkungsmächtigste literarische Verkörperung des Kindheitsmythos.

In der Romantik wie in den späteren Epochen, in denen der Kindheitsmythos eine bedeutende Rolle spielt, verbündet er sich mit einer besonderen Aufmerksamkeit für Wunderbares und Unheimliches, für literarische Genres wie Märchen, Sage, Legende. Das bereits im 18. Jahrhundert beliebte Kunstmärchen gewinnt in der Romantik neue Tiefendimensionen. Das Phantastische in der Literatur wird über den Reiz hinaus, den von jeher das Wunderbare und Geheimnisvolle gehabt haben, im Zeitalter der Industrialisierung zu einem Instrument, mit dem es gelingt, die komplexe gesellschaftliche und individuelle Realität flexibler und genauer zu fassen und

darzustellen. Mit seiner Hilfe geraten die phantastischen Elemente des Wirklichen selbst ins Blickfeld – die Abgründe und Geheimnisse der menschlichen Seele, des Trieblebens ebenso wie die dem naiven Blick undurchschaubaren gesellschaftlichen Verstrickungen unter der Oberfläche. Die zunehmende Beherrschung der Naturgewalten durch die Technik sorgte ihrerseits für neue phantastische Impulse, aber auch für Ängste, den Manipulationen durch unbekannte Mächte hilflos ausgesetzt zu sein. Der Kindheit kam im 19. Jahrhundert immer häufiger die Aufgabe eines entlastenden und beglückenden Reichs der Natur und des zwanglosen Spiels zu, in das sich der überforderte Erwachsene zurückziehen und in dem er eine andere Wahrheit finden konnte als die alltägliche, zugleich aber auch über die alltägliche auf besondere Weise belehrt wurde. Der Erfolg der Grimmschen Kinder- und Hausmärchen öffnete seinerseits – nicht nur in Deutschland – das Tor weit für phantastische Imaginationen über und für Kinder.

Romantischer Kindheitsmythos und phantastische Literatur teilen also gesellschaftliche Gründe für ihr Entstehen und bleiben eng miteinander verbunden. Wichtige Themen und Motive phantastischer Kinderliteratur bildeten sich heraus, die bis heute immer wieder variiert werden: das belebte Spielzeug, imaginäre Freunde, die Anderswelt des Spiels, des Traums und der Fieberphantasie. Heute können wir im Prozeß der Umgestaltung unserer Welt durch die digitale Elektronik und durch mediale, kulturelle und politische Globalisierung ein vergleichbares Interesse am Wunderbaren und Phantastischen beobachten.

Das phantastische Potential des romantischen Kindheitsmythos – das Grenzängertum des Kindes zwischen zwei Welten, sein belebendes und beseelendes Spiel und sein harmonisches Zusammenklingen mit der Natur – bietet auch der Literatur für Erwachsene phantastische Spielräume, doch findet vor allem die Kinderliteratur darin einen ihr angemessenen Themen-, Motiv- und Figurenfundus: Der kindliche Held der phantastischen Erzählung ist eine Verkörperung der Sehnsüchte, auf die der Kindheitsmythos antwortet, und zugleich eine paßgerechte Spielfigur für den kindlichen Leser. Die genannten einzelnen Motive des Kindheitsmythos lassen sich leicht mit phantastischen Erzählgeflechten verknüpfen und epochalen Schlüsselthemen anpassen. Der romantische, neuromantische und moderne Kindheitsmythos ist die Grundlage der gegenwärtigen phantastischen Kinderliteratur.

Phantastische Kinderliteratur, Religion und Philosophie

Der Erfolg von Harry Potter hat die Frage nach der Beziehung zwischen phantastischer Kinderliteratur und Religion aktualisiert. Manche christliche Geistliche in den USA, aber auch in Deutschland, haben die Buchserie als Teufelswerk verdammt und die Verbrennung der Bücher, zumindest aber ihre Verbannung aus Schule und Kinderzimmer gefordert. Sie bringen die Harry-Potter-Bücher mit dem Satanismus

und ähnlichen okkulten Sekten in Verbindung. Andererseits gibt es in den christlichen Kirchen begeisterte Leser Harry Potters. Auch haben lange vor seinem Auftreten auf der kinderliterarischen Bühne manche Religionspädagogen die phantastische Kinderliteratur als Verbündete ihrer Arbeit verstanden: Da sie ihrer Definition nach die Grenze der von uns wahrzunehmenden und zu erklärenden Realität überschreitet, überwinde sie den naiven Materialismus der Gesellschaft und bringe religiöse Aspekte des Lebens und des Todes zur Darstellung. Daß es in diesen Büchern um religiöse Fragen geht, darin scheinen sich also Anhänger wie Gegner Harrys einig zu sein.

Die Verwendung alter mythischer Erzählmuster schlägt zweifellos eine Brücke zur Religion. Allerdings bestehen Religionen nicht nur aus Mythen, auch wenn manche ihren Schwerpunkt in diesen heiligen Erzählungen haben. Die monotheistischen Weltreligionen haben den Anteil der Mythen zurückgedrängt zugunsten von Glaubensbekenntnissen, die sie über Jahrtausende im Prozeß theologischen Denkens, in der Schriftauslegung und den Auseinandersetzungen mit unterschiedlichen Deutungsmustern präzisiert und differenziert haben. Einen weiteren wesentlichen Bestandteil der Weltreligionen bilden ihre Gesetze, die sich auf die Sphären des Glaubens und seiner rituellen Vollzüge ebenso beziehen wie auf Fragen der Ethik, der Moral und des sozialen Lebens. Glaubensbekenntnis und Gesetze haben im Vergleich zu den Mythen eine weit größere Verbindlichkeit in diesen Religionen. Die Mythen sind der farbige symbolische Spielraum, Glauben und Gesetz dagegen die Normen, die es einzuhalten gilt.

Von solcher Konsequenz und Strenge ist nun die phantastische Literatur wie die gesamte ästhetische Sphäre grundsätzlich entlastet. An Harry Potter, Dumbledore und Voldemort sollen wir durchaus nicht glauben, wir dürfen uns vielmehr am farbigen Spiel der Imaginationen, das die Autorin geschaffen hat, freuen, darüber nachdenken und Spuren unseres eigenen Lebens darin wiederfinden. Phantastische Kinderliteratur ist wie alle Kunst ein Angebot, eine fremdartig reizvolle Imaginationswelt zu genießen und dabei zugleich sich selbst zu fühlen und seiner selbst gewahr zu werden. Literatur ist ein Spiel, aber das heißt nicht, daß sie nicht auch ihren Ernst hat, wie generell das Spiel nicht das Gegenteil von Ernst ist. Es geht in der phantastischen Kinderliteratur, wo sie ein gewisses Niveau erreicht, um die großen Fragen des Lebens, um philosophische Fragen: um den Sinn des Lebens, um den Tod, um die Frage nach dem Guten und dem Bösen, um die Frage, wie wir leben sollen. Aber auf diese Fragen gibt die phantastische Literatur nicht wie die Religion klare und verbindliche Antworten. Sie führt uns, wenn sie gut ist, dazu, darüber nachzudenken und unsere eigenen Vorstellungen zu überdenken. Sie ist daher, auch wenn sie nicht die gedankliche Klarheit der Philosophie anstrebt, dieser näher verwandt als der Religion.

Ihre Neigung zu den Mythen kann uns in dieser Auffassung bestärken: Mythen sind seit der griechischen Antike, in der bekanntlich die Philosophie ihren Anfang

genommen hat, mit ihr nicht weniger eng verknüpft als mit der Religion. Zwar hat Platon den Mythos als Gegenbegriff zum Logos der Philosophie verstanden und ihn ihr austreiben wollen (dabei durchaus neue Mythen erzählend), aber andererseits hat Aristoteles sie als Bestandteile der Philosophie verstanden: bedeutende Geschichten, die eine Art Proto-Philosophie bilden. Bis heute erzählen Philosophen die alten Mythen neu und nutzen sie, um an ihnen grundlegende Fragen zu veranschaulichen und zu erörtern.

Typen phantastischer Erzählungen

Unter dem Begriff „phantastische Kinder- und Jugendliteratur“ werden Geschichten versammelt, die zwar alle von geheimnisvollen Figuren und Welten jenseits der uns alltäglich vertrauten Naturgesetze handeln, die aber unterhalb dieser grundsätzlichen Gemeinsamkeit sehr verschiedene Gruppen bilden. Einige erzählen von wunderbar belebten kindlichen Spielwelten, andere von Miniaturgesellschaften, die analog zu unserer Gesellschaft entworfen sind, wie etwa Mary Nortons „Borger“ oder Tove Janssons „Muminwelt“. In wiederum anderen Geschichten steht ein einzelnes Kind im Vordergrund, das eine Entwicklungskrise mit Hilfe eines magischen Helfers oder einer wunderbaren Handlung bewältigt. Ausgelöst wird die phantastische Handlung durch eine Störung des sozialen, des familiären oder individuellen Gleichgewichts. Sie provoziert eine krisenhafte Selbstbegegnung, die manchmal in phantastischen Begegnungen mit dem Tod kulminiert. Phantastische Freunde, Spiegelbilder, Doppelgänger oder Zeichnungen der Helden verkörpern symbolisch das eigene Selbst, so zum Beispiel in Anthony Brownes „Nachtschimmy“⁵ und Benno Pludras „Herz des Piraten“⁶. Die phantastischen Figuren des Selbst und die Erlebnisse zwischen Realität und magischer Welt helfen den kindlichen Protagonisten bei der Lösung von Konflikten und treiben ihre Entwicklung voran.

Anders dimensioniert sind die Geschichten von phantastischen Reichen oder Welten, die verborgen neben unserer Welt oder in fernen (unhistorischen) Vergangenheiten bzw. Zukünften liegen. Hier ist die Störung, die die Handlung auslöst, nicht individueller, sondern globaler oder gar kosmischer Dimension. Eine Sonderwelt wie die Zaubererwelt bei Harry Potter ist bedroht; das gilt ähnlich für ein Land wie Tolkiens „Auenland“, einen Kontinent wie das phantastische Australien der Patricia Wrightson⁷, die Erde in Kate Thompsons „Switchern“⁸, den Kosmos in Philip Pullmans „Goldenem Kompaß“⁹.

Nicht nur die Menschenwelt ist in Mitleidenschaft gezogen, sondern die gesamte Natur, einschließlich der phantastischen Wesen, die sie bevölkern. Nicht die Innenwelt des Individuums, sondern ein groß angelegtes Welttheater wird inszeniert, das nichts Geringeres darstellt als den Kampf zwischen Gut und Böse schlechthin, zwi-

schen Licht und Finsternis, meist in dramatisch-endzeitlichen, apokalyptischen Farben gemalt. Zwei Spielarten lassen sich unterscheiden: die Erzählszene der *ganz anderen* Welt, ohne jeden Bezug zu unserer Realität, und die *Zwei-Welten-Bühne*, bei der reale und phantastische Welt in unmittelbarer Nähe nebeneinander existieren. Nur dieser zweite Typ, dem Harry Potter angehört, interessiert hier. Bei ihm bieten die Grenzgebiete zwischen den Welten weite Spielräume origineller Erfindungen bzw. mehr oder weniger geschickter Nachahmungen. Solch liminale Bereiche¹⁰ sind zum Beispiel Türen, Schränke, privilegierte Räume in Häusern, Gärten als Zwischenbereiche zwischen Natur und Kunst und als Orte mit eigener Zeit. Wir begegnen Spiegeln, Bahnsteigen, Bildern, einem Bahnhofsschließfach¹¹, Aufzugs-schächten¹² und einem verschlossenen Turm¹³ als Räumen phantastischen Transits. Auch Immaterielles wird eingesetzt, Codes wie ein Vers, eine Melodie (z. B. in Will Hobbs' „Kokopellis Flöte“¹⁴) oder eine privilegierte Zeit: die Mitternacht oder der 29. Februar.

Nur Kinder finden den Weg in die andere Welt, die nach ihnen als Retter verlangt. Meist verschließen sich die Zugänge wie das Paradies den ersten Menschen nach dem Sündenfall, wenn die Kinder die Pubertät erreichen. Die kindlichen Helden haben in diesen Geschichten die Funktion von Heilanden und Erlösern, sie retten die Welt vor dem Absturz in die Gewalt des Bösen. Geschichten dieses Typs berühren häufig religiöse und theologische Fragen. Man kann sie daher als Erzählungen einer phantastischen Theologie bezeichnen.

Der Kampf zwischen Gut und Böse

Die Erzählungen vom Typus phantastischer Theologie inszenieren den Kampf zwischen Gut und Böse, zwischen dem Licht und der Finsternis. Das Böse erscheint dabei oft, wie in Harry Potter, als allgegenwärtig drohende, schwer zu fassende, gesichtslose Macht. Es wird als gewaltige Übermacht gezeichnet, denn wenn es sich auch in einer Person konzentriert, so verfügt es doch über unzählige ergebene Helfershelfer. Wie es unberechenbar jederzeit auftauchen kann, hat es Ähnlichkeit mit dem Teufel christlicher Vorstellung, der umhergeht wie ein brüllender Löwe, suchend wen er verschlinge, nur daß es meist nicht brüllt, sondern leise und um so gefährlicher arbeitet.

Obgleich das bzw. der Böse (in der Regel wird ihm das männliche Geschlecht zugeschrieben) mit brutaler physischer Gewalt seine Herrschaft sichert und gegen seine Feinde vorgeht, ist er selbst seltsam substanz- und körperlos. Er bedient sich verschiedener Masken, ja es scheint zuweilen so, als sei er nichts anderes als diese Masken (so z. B. in Kirsten Boies „Der durch den Spiegel kommt“¹⁵ und in Linard Bardills „Ro und die Windmaschine“¹⁶). Für dieses gesichtslose, substanzlose Böse ist die dunkle Macht Saurons in Tolkiens „Herrn der Ringe“ ein berühmtes Vorbild,

ein anderes sind die grauen Herren, die in Michael Endes „Momo“ die Zeit stehlen: nichts anderes als Nullen. Die Macht des Bösen bricht in dem Augenblick zusammen, in dem der fatale Ring zerstört oder das erlösende Wort gesprochen, die entscheidende Handlung vollbracht ist. Allerdings ist es damit – schon im Interesse einer Fortsetzung der Geschichte – nicht immer ganz aus der Welt, sondern es kann in verwandelter Gestalt wiederkehren wie Lord Voldemort.

Der Name dieses Bösen – „Vol de mort“, Flug des Todes – deutet auf eine andere Lesart des Bösen hin: daß es identisch ist mit dem Tod. Auch der Tod ist substanzlos, denn seine Eigenschaft ist die Vernichtung des Lebens. Wir wissen vom Tod nicht mehr, als daß dort, wo er ist, kein Leben in unserem Alltagsverstand mehr ist. Die Lebensfeindlichkeit Voldemorts, seine Gewalttätigkeit, seine Neigung zu Friedhöfen, seine Kälte und Schwärze sprechen dafür, daß er mit dem Tod zumindest sehr eng verbündet ist. Die Angst, die er auslöst, ist der Todesangst nah verwandt. Dennoch befriedigt diese Deutung, so plausibel sie scheint, nicht ganz. Wäre das Böse identisch mit dem Tod, warum wäre es dann böse? Der Tod mag als Feind der Menschen angesehen werden, und man kann ihn hassen, er ist unerbittlich, aber nicht böse.

Auch wäre es wohl falsch, würde man generell von einer Substanzlosigkeit des Bösen in der phantastischen Kinderliteratur sprechen. Allein durch die Vielzahl der Kämpfe, die es herausfordert, die Mannigfaltigkeit seiner Waffen, die Menge der Opfer, die seine Spur zeichnen, gewinnt es oder er die Dichte einer Substanz, als die wir eine sehr tiefe Dunkelheit manchmal empfinden.

Ähnlich undeutlich wie seine Beschaffenheit sind die Intentionen des Bösen. Nach Macht steht sein Sinn, aber diese Macht bleibt so lange abstrakt, als wir nicht entziffern können, was in ihrem Namen vollzogen werden soll. Die historischen Assoziationen, die viele dieser düsteren Machthaber oder Machtgierige auslösen, etwa die Erinnerung an Hitler, führen in die Irre, denn die Nationalsozialisten haben ein detailliertes politisches, wenn auch irrationales Programm konsequent und zweckrational durchgesetzt. Die Intentionen der Bösen in der phantastischen Kinderliteratur sind diffus und ungerichtet. Sie sind böse, weil sie gegen das Gute sind, so können wir sie tautologisch definieren. Oft sind sie Abtrünnige des Guten, wie der gefallene Luzifer. Bei Harry Potter liegt eine solche Deutung aufgrund der früheren Freundschaft Voldemorts mit seinem Vater nahe. Andererseits weisen politische Positionen seiner Anhänger auf ein Programm Voldemorts hin, das Ähnlichkeit mit Hitlers Rassismus hat: Es geht um den Erhalt der Reinblütigkeit der Zauberer.

Immer indes ist das Böse ein literarisches Prinzip: der Gegenspieler des Guten, der Teufel, der „reizt und wirkt“, wie es in Goethes „Faust“ heißt. Er bewirkt nicht weniger und nicht mehr als eine Geschichte. Geschichten brauchen Störungen, damit es Handlungen gibt, die man erzählen kann. Das Böse in den phantastischen Erzählungen mit den endzeitlichen Kämpfen konstituiert die Erzählung, die es ohne

das Böse nicht gäbe. Vom Übel im Sinn der christlichen Religion, von dem Jesus Christus die Menschheit erlöst hat, ist dies Böse daher weit entfernt, auch wenn es viele seiner Erscheinungsformen und seiner Symbole aus dieser Quelle bezieht. Gäbe es das Böse nicht in der phantastischen Literatur, würden wir uns schrecklich langweilen. Mit gutem Recht und literarischem Verstand hat daher ein Elfjähriger, nach seiner Lieblingsfigur befragt, Lord Voldemort angegeben: weil nur durch ihn die Spannung der Erzählung garantiert sei. Solche Leser – und es scheinen nicht wenige zu sein – spielen das literarische Spiel, das Harry Potter darstellt, souverän mit; ihr Fieber ist keine Sucht, sondern ästhetischer Genuß, dessen Kennzeichen der flüssige Wechsel zwischen der fiktiven Handlung und dem Bewußtsein ihrer Fiktionalität ist.

Wie steht es mit den Gegenspielern des Bösen? Das Gute droht in der Literatur immer in Langweile abzugleiten. Dem arbeitet die phantastische Kinderliteratur entgegen, indem sie die Kontraste aufs äußerste zuspitzt: Dem fast allmächtigen Bösen setzt sie den schwächsten, ohnmächtigsten Menschen gegenüber, das Kind. Dem modernen Kindheitsmythos entsprechend ist dieses Kind allerdings kein Mängelwesen, auch wenn es weder über körperliche Kräfte noch über technisches Know-how und auch über kein diplomatisches Geschick verfügt, sich mit Mächtigeren zu verbünden. Das Kind in der phantastischen Kinderliteratur muß nicht einmal besonders mutig sein, es darf und soll gerade ängstlich, schüchtern und unbeholfen sein, wie Balthasar Bux in Endes „Unendlicher Geschichte“ – um so größer ist der Kontrast zum Bösen.

Das Kind verfügt über andere, ihm selbst nicht bewußte Ressourcen. Seine Tugend ist ihm so selbstverständlich, daß es nicht darüber Auskunft geben könnte. Und es ist gepanzert mit einer unsichtbaren Rüstung: der Liebe. Harry Potter umgibt die Liebe seiner Mutter, die sich für ihn gegen Voldemort stellte und sich selbst opferte, wie eine Glückshaut. Psychologisch gesprochen ist dies das Urvertrauen, das das hinreichend geliebte Kind im ersten Lebensjahr (und wahrscheinlich bereits vorher im intrauterinen Status) erwirbt und das es widerstandsfähig macht gegen die Attacken von Trauer und Verzweiflung, die das Leben gegen diesen kleinen Menschen führen wird. Das Urvertrauen, die unbedingte, schützende mütterliche Liebe macht das Kind fähig, sie weiterzugeben, macht es freundschafts- und liebesfähig – im phantastischen Spielraum der Literatur triumphiert es über das Böse.

ANMERKUNGEN

- ¹ G. Simmel, Soziologie (München 1923) 272.
- ² Im ersten Band: Harry Potter u. der Stein der Weisen (London 1997, dt. Hamburg 1998).
- ³ C. G. Jung u. K. Kerényi, Einführung in das Wesen der Mythologie. Gottkindmythos. Eleusinische Mysterien. (Amsterdam 1941).
- ⁴ Ebd. 50.
- ⁵ G. Strauss (Text) u. A. Browne (Bilder), Der Nachtschimmer (Oldenburg 1992).
- ⁶ B. Pludra, Das Herz des Piraten (Berlin 1985).
- ⁷ P. Wrightson, Das Nargun u. die Sterne (Hamburg 1990).
- ⁸ K. Thompson, Switcher. Du bist mehr als du weißt (Hamburg 2000); Switcher, Am Rand der Entscheidung. (Hamburg 2002).
- ⁹ Ph. Pullman, Der Goldene Kompaß (Hamburg 1996).
- ¹⁰ Von lat. *limen*, die Schwelle. Als *liminal* bezeichnet die Ethnologie Schwellenbereiche, die in den Initiationsriten durchschritten werden müssen.
- ¹¹ L. Hartmann, Timi Donner im Reich der Kentauren (Zürich 2000).
- ¹² C. Linker, Die Jagd nach den Feen (Düsseldorf 2000).
- ¹³ B. Schär, Die Entführung der Welt (München 2000).
- ¹⁴ W. Hobbs, Kokopellis Flöte (Weinheim 1998).
- ¹⁵ K. Boie, Der durch den Spiegel kommt (Hamburg 2001).
- ¹⁶ L. Bardill, Ro u. die Windmaschine (Gossau 2001).