

Cornelia Martina Klammer, Bakk^a. phil.

LITERATUR FÜR ALLE?

Eine textuelle und marketingstrategische Untersuchung
zur All-Age-Literatur

MASTERARBEIT

zur Erlangung des akademischen Grades
Magistra der Philosophie

Studium: Germanistik

Studienzweig: Angewandte Germanistik

Alpen-Adria Universität Klagenfurt

Fakultät für Kulturwissenschaften

Begutachterin: VAss.in Mag.a Dr.in Doris Moser

Institut: Germanistik

April 2012

No book is really worth reading at the age of ten which is not equally (and often far more) worth reading at the age of fifty.

C.S. Lewis

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende wissenschaftliche Arbeit selbstständig angefertigt und die mit ihr unmittelbar verbundenen Tätigkeiten selbst erbracht habe. Ich erkläre weiters, dass ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Alle aus gedruckten, ungedruckten oder dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte sind gemäß den Regeln für wissenschaftliche Arbeiten zitiert und durch Fußnoten bzw. durch andere genaue Quellenangaben gekennzeichnet.

Die während des Arbeitsvorganges gewährte Unterstützung einschließlich signifikanter Betreuungshinweise ist vollständig angegeben.

Die wissenschaftliche Arbeit ist noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt worden. Diese Arbeit wurde in gedruckter und elektronischer Form abgegeben. Ich bestätige, dass der Inhalt der digitalen Version vollständig mit dem der gedruckten Version übereinstimmt.

Ich bin mir bewusst, dass eine falsche Erklärung rechtliche Folgen haben wird.

(Unterschrift)

(Ort, Datum)

Dank

Ein großer Dank gilt Frau Dr. Doris Moser für ihr Engagement und ihre Hilfestellungen während der Betreuung meiner Masterarbeit.

Ich möchte mich besonders bei meiner Familie – vor allem bei meinen Eltern – für ihre jahrelange Unterstützung und ihren ungebrochenen Glauben an mich bedanken. Ohne eure Hilfe wäre dies hier nicht möglich gewesen.

Weiters bedanke ich mich bei meinem Freund Haichao Miao für geduldiges Zuhören, motivierendes Aufmuntern und kritische Kommentare.

Danke auch an alle Verlagsmitarbeiter und Buchhändler, welche freundlicherweise an meiner Umfrage teilgenommen haben.

Schließlich danke ich Herrn Anton Traschitzker für das Korrekturlesen meiner Arbeit.

Inhaltsverzeichnis

Ehrenwörtliche Erklärung	3
Dank	4
Inhaltsverzeichnis	5
Abbildungsverzeichnis	8
Einleitung	9
1. Das Phänomen ‚All-Age-Literatur‘	14
1.1. Die ‚All-Age‘-Gesellschaft.....	15
1.2. Was ist All-Age-Literatur? Ein Definitionsversuch.....	19
1.2.1. Der Begriff ‚All-Age-Literatur‘	19
1.2.2. Adressatenbezüge der All-Age-Literatur	27
Doppelcodierungen.....	28
Crossover.....	34
1.2.3. Aspekte der All-Age-Literatur.....	40
Textimmanente Aspekte.....	40
Gestalterische Aspekte.....	42
Marketingstrategische Aspekte.....	43
Den Rezipienten betreffende Aspekte.....	45
Autorspezifische Aspekte.....	46
1.2.4. Leserintention und Zielgruppen der All-Age-Literatur.....	47
1.3. Exkurs: Die Vorläufer der All-Age-Literatur.....	60
1.4. Wie der Hype begann.....	66
1.5. Fantasy, das bedeutsamste All-Age-Genre.....	77
2. Textuelle Besonderheiten der All-Age-Literatur	86
2.1. Vorstellung der Beispielwerke aus der aktuellen Literatur.....	87
2.1.1. <i>The Hunger Games</i> (Band 1) von Suzanne Collins.....	87
2.1.2. <i>The Book Thief</i> von Markus Zusak.....	91
2.1.3. <i>Tintenherz</i> von Cornelia Funke.....	93

2.2. Formale Konzeption der All-Age-Literatur.....	96
Serialität.....	96
Sekundärtexte.....	98
Geschichtenerzählen.....	101
2.3. All-Age-Literatur und ihre textuellen Besonderheiten.....	103
2.3.1. Lesererwartungen an Unterhaltungsliteratur.....	103
Identifikation.....	104
Spannung und Entspannung – Unterhaltungsliteratur als Spiel.....	107
2.3.2. Wiederkehrende Themen der All-Age-Literatur.....	116
Junger Protagonist mit Entwicklungspotential.....	117
Freundschaft.....	120
Die Überlegenheit des Guten gegenüber dem Bösen.....	122
2.3.3. Doppelcodierungen in den Beispielwerken.....	126
Doppelcodierungen in <i>The Hunger Games</i>	126
Doppelcodierungen in <i>The Book Thief</i>	130
Doppelcodierungen in <i>Tintenherz</i>	132
2.3.4. Textanalytische Betrachtung der Beispielwerke.....	133
Erzählanalyse nach Genette.....	133
Sprachanalyse	140
3. Die All-Age-Literatur und ihre Vermarktung.....	147
3.1. Das All-Age-Marketing.....	147
3.2. Marketingstrategische Besonderheiten bei All-Age-Literatur.....	153
3.2.1. Imprints als All-Age-Verlage.....	153
3.2.2. Buchdesign.....	154
3.2.3. Werbekanäle.....	157
3.2.4. Bewerbung und Präsentation innerhalb der Buchhandlung.....	160
3.2.5. (Selbst-)Vermarktung durch die AutorInnen.....	162
3.2.6. Merchandising und Verfilmungen.....	166
3.2.7. Das Marketingkonzept zu <i>Mockingjay</i> als Beispiel für All-Age-Marketing	170

4. Zusammenfassung und Resümee	172
4.1 Das Phänomen ‚All-Age‘ als Literatur.....	172
4.2. All-Age-Literatur als anspruchsvoller Text.....	176
4.3. All-Age-Literatur als Marketingstrategie.....	179
4.4. All-Age-Texte: marketingstrategischer Hype oder qualitativ ansprechende Literatur? Ein Fazit.....	182
5. Literaturverzeichnis	185
5.1. Primärliteratur.....	185
5.2. Sekundärliteratur.....	185
Monographien und Hochschulschriften.....	185
Sammelwerke, Handbücher und Lexika.....	186
Vorträge.....	187
Artikel in Zeitschriften und Verlagsverzeichnisse.....	188
5.3. Internetquellen.....	188
Homepages und Websites.....	188
Aufsätze, Artikel und Interviews.....	190
Studien und Statistiken.....	195
Videos.....	196
5.4. E-Mails und Telefongespräche.....	196
6. Abbildungsnachweis	198
7. Anhang	199
7.1. Umfrage unter Verlagen.....	199
7.1.1. Fragebogen Verlage.....	199
7.1.2. Rückschriften der Verlage.....	200
7.2. Umfrage unter Buchhandlungen.....	216
7.2.1. Fragebogen Buchhandlungen.....	216
7.2.2. Rückschriften der Buchhandlungen.....	217

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Tabelle Kinder- und Jugendbuchkauf (eigene Darstellung).....	53
Abbildung 2: Die Sinus-Milieus®	56
Abbildung 3: <i>Harry Potter</i> Band 1 Cover.....	155
Abbildung 4: <i>The Book Thief</i> Cover.....	156
Abbildung 5: All-Age-Thementisch bei <i>Thalia</i> Klagenfurt (eigenes Foto).....	160
Abbildung 6: Werbematerialien für Buchhandlung <i>Ueberreuter</i> Verlag.....	161
Abbildung 7: <i>The Hunger Games</i> Trinkwasser.....	167
Abbildung 8: <i>The Hunger Games</i> Schmuck.....	167
Abbildung 9: <i>The Hunger Games</i> Nagellack.....	167
Abbildung 10: <i>The Hunger Games</i> T-Shirts.....	168

Einleitung

Books are not gated communities; they're open cities where we can all come and go at will, freely sampling other lives and times, other cultures and realities.

Jennifer Donnelly

Geisterritter, House of Night, Warrior Cats, Evermore oder *Saphirblau*¹ sind nur einige wenige jener besonderen Titel, die seit Längerem die Bestsellerlisten der Belletristik beherrschen, und das gelegentlich sogar im englischen Original. Bücher wie Stephenie Meyers *Bis(s) zum Ende der Nacht* oder Cornelia Funkes *Reckless* nehmen in den Belletristik-Jahresbestsellerlisten 2010 Plätze unter den ersten Zehn ein.² Sie alle haben etwas gemeinsam: sie fallen unter die Kategorie der ‚All-Age-Literatur‘. Dazu werden Bücher gezählt, die „sowohl für die angedachte Zielgruppe, als auch für die andere, nicht unbedingt nahe stehende Zielgruppe geeignet sind. Dies können Bilderbücher, erzählende Literatur, aber auch Sachbücher sein“, wie dies Christiane Steen³ vom Rowohlt Verlag formuliert. All-Age hat das Potential zur Brückenliteratur – das Buch für die ganze Familie, denn es funktioniert auf mehreren Bedeutungsebenen und für mehrere Zielgruppen: Ein für Jugendliche gedachter Titel kann sich plötzlich großer Beliebtheit unter den über 20-Jährigen erfreuen, und ein für Erwachsene konzipiertes Buch ist unerwarteterweise auch für jüngere Leser interessant.⁴ Gelegentlich kommt es auch vor, dass ein Kinderbuchautor bewusst einen Titel für Erwachsene schreibt oder aber sich ein Belletristikautor an einem Jugendbuch versucht. In beiden Fällen kann es passieren, dass die ursprüngliche Zielgruppe dem Autor ‚folgt‘ und auch dessen Bücher für eine andere Zielgruppe rezipiert. All-Age-Literatur bedeutet also „ganz allgemein auch den Erfolg eines Autors über eine übliche Zielgruppe hinaus - sei es nun in verschiedenen oder in umgeschriebenen Texten, aber auch mit einem Text, der beide Zielgruppen anspricht“⁵. Meist jedoch handelt es sich bei All-Age-Literatur um Jugendbücher, die plötzlich und oft unbeabsichtigt bei erwachsenen Lesern großen Anklang finden. Dies hat vielleicht damit

¹Vgl. Börsenblatt Bestsellerliste Belletristik Hardcover. In: http://www.boersenblatt.net/template/bb_tpl_bestseller_belletristik/. (Stand: 30. August 2011) sowie In: Börsenblatt. Heft 14, 8. April 2010, Seite 20.

² Vgl. Jahresbestseller Hardcover 2010. In: <http://www.buchreport.de/bestseller/jahresbestseller/hardcover.htm>. (Stand: 30. August 2011).

³ Christiane Steen, Leitung Redaktion Rotfuchs, Rowohlt Verlag. E-Mail vom 13. April 2011.

⁴ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass der Einfachheit halber im Rahmen dieser Arbeit auf eine gendergerechte Formulierung verzichtet und nur die männliche Form verwendet wird, womit aber stets auch die weibliche gemeint ist.

⁵ Agnes Blümer: Das Konzept Crossover – eine Differenzierung gegenüber Mehrfachadressiertheit und Doppelsinnigkeit. In: *Jahrbuch Kinder- und Jugendliteraturforschung 2008/2009*. Hrsg. v. Institut für Jugendbuchforschung (Frankfurt am Main) und v. der Kinder- und Jugendbuchabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (Berlin). Frankfurt: Lang 2009, S. 108.

zu tun, dass sich die Jugendliteratur, wie Ralf Schweikart erläutert, „in den vergangenen Jahren emanzipiert und weiterentwickelt [hat], sie hat sich die Erzählformen und –farben der Weltliteratur angeeignet und übersetzt und damit eine für alle mit Gewinn lesbare Literatur geschaffen“⁶. Weiters verändern sich, so Rachel Falconer, unsere Lesegeohnheiten, um neue gesellschaftliche Blickwinkel auf Kindheit, Erwachsenendasein und die unentschlossene Zeit dazwischen zu reflektieren.⁷

Neu ist diese Art der Literatur jedoch nicht, generationsübergreifend ansprechende Bücher gab es bereits in der Vergangenheit. Aufmerksamkeit erregt allerdings die Dynamik, die Dominanz, mit der derartige Bücher, die speziell dem Fantasy-Genre zugerechnet werden können, momentan am Buchmarkt vertreten sind. All-Age-Literatur wird mittlerweile von Kritikern, Verlegern, Buchhändlern, Autoren und Lesern als ein eigenständiges literarisches Genre sowie als eine Marketingstrategie anerkannt⁸ – ein Umstand, der nicht nur am deutschsprachigen Buchmarkt (siehe Bestsellerlisten und Buchmessen) auffällt, sondern international Aufmerksamkeit erregt, wie dies auch Rachel Falconer anmerkt:

„Children´s literature publishing is also becoming an increasingly globalised industry. Some of the reasons for adult engagement with children´s cultures, including book reading, must therefore be addressed at an international level.“⁹

Der All-Age-Boom führt dazu, dass die Zielgruppen- und Genreabgrenzungen zwischen Kinderbuch, Jugendbuch und Erwachsenenbelletristik immer mehr „verschwimmen“¹⁰, wie dies Jobst-Ulrich Brand formuliert, und Altersgrenzen abgeschafft werden. All-Age-Literatur verändert literarische Systeme und Awards, literarische Kanons und Bestsellerlisten, das Konzept der Leserschaft, den Status der Autoren, Buchverkaufspraktiken sowie die Verlagsindustrie.¹¹ Verlage, die auf hohe Verkaufszahlen aus sind, begrenzen sich nicht mehr auf Marktnischen, sondern zielen auf ein wesentlich breiteres Publikum ab und hoffen auf einen All-Age-Bestseller, im besten Fall auf eine All-Age-Reihe, welche die Umsätze konstant in der Höhe hält. Es werden Titel publiziert, die potentiell jeden ansprechen sollen – egal welchen Alters und Geschlechts. Lesen ist plötzlich wieder en vogue, wie Rekordverkaufszahlen und Erwachsenenausgaben von Hype-Bestsellern

⁶ Ralf Schweikart: Das Trendthema All Age. Auf den Spuren von Dichtung und Wahrheit. Vortrag am 20. avj- Praxisseminar 2009: „All Age“ – Die Entdeckung einer Zielgruppe. Vom 8. Mai bis 10. Mai 2009 in Dipperz-Friesenhausen bei Fulda. Vortragsmanuskript.

⁷ Rachel Falconer: *The Crossover Novel. Contemporary Children´s Fiction and Its Adult Readership*. New York: Routledge 2009, S. 6.

⁸ Vgl. Sandra Beckett: *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group 2009, S. 14.

⁹ Falconer: *The Crossover Novel*, S. 7.

¹⁰ Jobst-Ulrich Brand: All-Age-Bücher: „Eragon“ für alle. In: http://www.focus.de/kultur/buecher/brands-buecher/all-age-buecher-eragon-fuer-alle_aid_343154.html. (Stand: 1. Juni 2010).

¹¹ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 253.

wie *Harry Potter*, *Twilight* (zu Deutsch die *Bis(s)*-Romane) oder *The Hunger Games* (zu Deutsch *Die Tribute von Panem*) beweisen.

Dieser Umstand ist auch an den Branchenzahlen abzulesen. Bei der Kinder- und Jugendliteratur ließ sich im Jahr 2009 ein Umsatzanstieg von 11,1 % verzeichnen¹², das ist ein Anteil von 15,7% am Gesamtumsatz.¹³ Damit ist der Kinder- und Jugendbuchmarkt stärker gewachsen als der Buchmarkt insgesamt.¹⁴ Das Jugendbuch ab 12, welches für das All-Age-Buch prädestiniert ist, verzeichnete 2009 einen Umsatzanstieg von 44,2% innerhalb der Sparte im Vergleich zum Vorjahr.¹⁵ Der Anteil der Kinder- und Jugendliteratur am Gesamtumsatz des Buchhandels betrug 2010 15,2%, Jugendbücher ab 12 verzeichneten mit 27,5% den größten Anteil am Umsatz dieser Sparte.¹⁶ Wohl bedingt durch das Ostergeschäft verzeichnete die Kinder- und Jugendliteratur im April 2011 ein Umsatzplus von 25,3%, die Belletristik ein Plus von 6,3%.¹⁷

All-Age-Texte sind nicht nur alters-, sondern auch milieuübergreifend. Die gesellschaftliche Einstellung zur Kinder- und Jugendliteratur hat sich gewandelt, All-Age-Titel haben „new energy and excitement“¹⁸ in die literarische Welt gebracht. So gestand Professor David Harvey von der britischen Universität Exeter bei der Verleihung des Ehrendoktorats an Joanne K. Rowling in seiner Laudatio auf die Autorin: „Ich bin 61 Jahre alt, [...] und ich lese Ihre Bücher so begierig wie ein Kind.“¹⁹ Da inzwischen „auch das Bildungsbürgertum [wagt], unterhaltende All-Age-Titel zu lesen und sie gut zu finden“²⁰, haben Belletristik-Verlage den Trend mittlerweile aufgegriffen und stechen auf Buchmessen die Jugendbuchverlage mit höheren Geboten aus. *Blanvalet*, *Droemer Knaur*, *Goldmann*, *Heyne*, *Rowohlt* und andere Belletristikverlage haben auf der Jugendbuchmesse in Bologna im Kampf um das Höchstgebot die Lizenzpreise für Jugendbücher in die Höhe getrieben.²¹ So wurde jüngst der inoffizielle Preis von 900.000 Euro für eine Fantasy-Trilogie aus dem Kinder- und Jugendbuchsegment geboten.²² Jeder

¹² Vgl. Börsenverein des Deutschen Buchhandels: Branchen-Monitor BUCH: Der Markt der Kinder- und Jugendbücher in Deutschland. Statistiken. Leipzig 2010. In: http://www.boersenverein.de/sixcms/media.php/976/Digitale_Pressemappe_Trendbericht.pdf. (Stand: 13. Januar 2011).

¹³ Vgl. Kinder- und Jugendbuch Wirtschaftszahlen. In: http://www.boersenverein.de/de/158446/Kinder_und_Jugendbuch/188188. (Stand: 30. August 2011).

¹⁴ Vgl. Christoph Kochhan und Jennifer Bannert: Kinder- und Jugendbücher: Akzeptanz und Stellenwert in sozialen Milieus. In: Christine Haug und Anke Vogel (Hrsg.): *Quo vadis, Kinderbuch? Gegenwart und Zukunft der Literatur für junge Leser*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2011, S. 91.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Vgl. Kinder- und Jugendbuch Wirtschaftszahlen.

¹⁷ Börsenverein des Deutschen Buchhandels: Branchen-Monitor: Umsatz April 2011. In: http://www.boersenblatt.net/442871/template/bb_tpl_branchenmonitor/. (Stand: 24. August 2011).

¹⁸ Beckett: *Crossover Fiction*, S. 15.

¹⁹ David Harvey zitiert nach: Susanne Beyer: *Ihr sollt lesen wie die Kinder*. In: *Der Spiegel* Nr. 45/2003, S. 182. Oder: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-29054344.html>. (Stand: 14. Januar 2011).

²⁰ Vgl. Eva Kuttner, Fischer-Schatzinsel Programmleiterin, zitiert nach: Stefan Hauck: *Jagdszenen von der Jugendbuchmesse*. In: *Börsenblatt*. Heft 13, 17. April 2010, S. 19.

²¹ Vgl. Hauck: *Jagdszenen von der Jugendbuchmesse*, S. 18.

²² Vgl. ebd., S. 18f.

Verlag hofft auf den neuen ‚Harry Potter‘, denn eine Bestsellerplatzierung ist für Verlage und Buchhandel von großer Wichtigkeit und hat auch Auswirkungen auf das übrige Programm²³, wie Anke Vogel hervorhebt. Währenddessen stehen Titel in den Buchhandlungen in zwei Abteilungen (die Jugendausgabe beim Jugendbuch und die Erwachsenen- ausgabe in der Belletristik) oder überhaupt auf Thementischen dazwischen (nach dem Amazon-Prinzip ‚Wenn Ihnen dieses Buch gefallen hat, dann könnte Ihnen auch jenes gefallen‘).

Der Trend beschränkt sich innerhalb der Literaturlandschaft jedoch nicht nur auf Bücher, die Filmbranche und natürlich das Merchandising-Geschäft profitieren von Hy- pe-Bestsellern wie *Harry Potter* und dergleichen. Filmadaptionen von All-Age-Titeln wie *Twilight* sind Kassenschlager und jeder Fan von *The Hunger Games* – ob jung oder alt – will das T-Shirt oder den Kettenanhänger mit dem beliebten Mockingjay-Logo der Trilogie.

Eine von der BBC gestartete Aktion im Jahre 2003 sollte unter dem Titel ‚The Big Read‘ die beliebtesten Bücher der britischen Nation ermitteln.²⁴ 750.000 Stimmen wurden abge- geben, Prominente standen Pate für verschiedene Bücher und schließlich wurde eine Top 100 Liste der beliebtesten Bücher aufgestellt. Auf Platz 1: *The Lord of the Rings (Der Herr der Ringe)* von J. R. R. Tolkien. Unter den Top 21 finden sich allein zehn Bücher, die der Kategorie All-Age beziehungsweise Jugendliteratur zuzuordnen sind, wie bei- spielsweise die *His Dark Materials*-Reihe (im deutschen Sprachraum unter demselben Ti- tel) von Philip Pullman (Platz 3), *The Hitchhikers Guide to the Galaxy (Per Anhalter durch die Galaxis)* von Douglas Adams (Platz 4), *Harry Potter and the Goblet of Fire (Harry Potter und der Feuerkelch)* von Joanne K. Rowling (Platz 5), *To Kill a Mocking- bird (Wer die Nachtigall stört)* von Harper Lee (Platz 6) oder *Winnie the Pooh (Pu der Bär)* von A.A. Milne (Platz 7).²⁵ Die Gesamtauswertung ergibt, dass über 50% der Top 100 Titel dem Genre Kinder- und Jugendliteratur angehören²⁶, viele davon Klassiker der Weltliteratur, andere Titel der jüngsten Vergangenheit, die den Sprung zum All-Age-Best- seller geschafft haben. Allein die Tatsache, dass derart viele Menschen an einer Literatur- Aktion teilgenommen beziehungsweise sie im Fernsehen verfolgt haben, zeugt schon da- von, dass Fiction, insbesondere jene für Kinder, sich problemlos gegenüber anderen be- liebten Formen der Unterhaltung im 21. Jahrhundert durchsetzen kann.²⁷

²³ Vgl. Anke Vogel: Das Kinder- und Jugendbuch als Bestseller. Harry, Edward und Eragon profitieren von veränderten Leserbedürf- nissen und Verlagsstrategien. In: BUB-Forum Bibliothek und Information 2009, Nr. 9., S. 632. In: http://www.b-u-b.de/cgi-local/by- teserver.pl/pdfarchiv/Heft-BuB_09_2009.pdf#page=1&view=fit&toolbar=0&pagemode=bookmarks. (Stand: 13. Januar 2011).

²⁴ The Big Read. In: <http://www.bbc.co.uk/arts/bigread/>. (Stand: 30. August 2011).

²⁵ The Big Read, Top 21. In: <http://www.bbc.co.uk/arts/bigread/vote/>. (Stand: 30. August 2011).

²⁶ Vgl. Falconer: *The Crossover Novel*, S. 24.

²⁷ Vgl. ebd.

Etwas an dieser generationsübergreifenden Literatur, die es seit Jahrhunderten gibt, hat sich grundlegend verändert. Faktoren treten auf, die jenen Büchern einen derartigen Push verleihen, dass sie bereits zum buchwirtschaftlichen Phänomen avancieren. Im Weiteren soll nun geklärt werden, welche gesellschaftlichen Bereiche der Begriff ‚All-Age‘ außerdem umfasst, was genau nun eigentlich All-Age-Literatur ist, wie der Hype begann und welche Geschichte diese Art der Literatur mit sich bringt. Außerdem soll in den folgenden Kapiteln analysiert werden, welche Faktoren innerhalb der Gesellschaft, im Rahmen des Textes selbst und im Zuge der Vermarktung dieser Bücher für das Phänomen der All-Age-Literatur von Wichtigkeit sind, ob und wie sie zusammenwirken und wie groß ihre Beteiligung am All-Age-Hype ist.

Um theoretische wie auch empirische Ausführungen und Analysen in dieser Arbeit mit Expertenmeinungen zu unterstützen, wurde eine Umfrage unter Verlagen und Buchhandlungen aus Österreich, Deutschland und der Schweiz durchgeführt. Die per E-Mail ausgesendeten Fragebögen sowie eine Auflistung der Teilnehmer sind im Anhang einzusehen. Von den 20 angeschriebenen Verlagen, nahmen 10 Verlage an der Umfrage teil – 2 davon beantworteten den Fragebogen per Telefon, diese Gespräche wurden zur weiteren Analyse transkribiert. Neben den Verlagen wurden 30 Buchhandlungen kontaktiert, von welchen insgesamt 13 an der Umfrage teilnahmen. Die Fragen wurden von nahezu allen 23 Teilnehmern ausführlich beantwortet. Sämtliche Rückschriften sind ebenfalls im Anhang einzusehen.

Im empirischen Teil zu den textuellen Besonderheiten der All-Age-Literatur wurde eine Textanalyse nach Gérard Genettes Modell der Beschreibung der Erzählsituation, sowie eine Untersuchung der Sprache in den ausgewählten Beispielwerken mit Konzentration auf die Rhetorik vorgenommen.

Eine Buchmarktrecherche ergab ebenfalls wichtige Informationen, welche besonders bei den empirischen Erhebungen und Analysen miteinbezogen wurden.

1. Das Phänomen ‚All-Age-Literatur‘

Nicht die Kinder bloß speist man mit Märchen ab.

Gotthold Ephraim Lessing

Der Begriff ‚All-Age‘ ist in erster Linie im Zusammenhang mit Literatur zu verstehen und wird in der Wissenschaft sowie im wirtschaftlichen Alltag auch so verwendet. Hinter dem Erfolg, welchen diese Literatur derzeit international erfährt, steckt jedoch mehr als nur das buchwissenschaftlich zu erforschende Phänomen einer literarischen Sparte, welche sich aus „vielfältigen Gründen und auf vielfältige Weise einer eindeutigen Zuordnung hinsichtlich ihrer Rezipienten“¹ verweigert. ‚All-Age‘ ist die Lebenseinstellung einer ganzen Generation oder eigentlich mehrerer Generationen. Es ist dies nicht nur ein marktrelevantes, sondern ein gesamtgesellschaftliches Phänomen, welches insbesondere das Streben nach (ewiger) Jugendlichkeit meint. All-Age-Literatur ist allgemeingesellschaftlich betrachtet nur ein Teil dieses umfassenden und sich auf zahlreiche Lebensbereiche und Wirtschaftssparten ausdehnenden Trends. Dieser Tatsache wird im folgenden Abschnitt eine ausführliche Betrachtung gewidmet. Im Weiteren soll jedoch der Gesamtfokus dieser Arbeit auf der All-Age-Literatur liegen. So stellt sich die Frage, was ‚All-Age-Literatur‘ nun genau ist. Hierbei ist nicht nur zu klären, was es mit dem Begriff selbst auf sich hat, sondern auch, wie diese Literatur funktioniert: welche Bedeutungsebenen dem Leser offeriert werden, für welche Zielgruppen bewusst und unbewusst geschrieben wird und welche Kriterien ein All-Age-Buch zu eben einem solchen machen. Es bedarf der Klärung, welche Zielgruppen nun tatsächlich angesprochen werden und warum Erwachsene zunehmend ihre literarische ‚Erfüllung‘ im Jugendbuch finden. Der Entstehung des Hypes, also den Anfängen dieses All-Age-Booms am derzeitigen Buchmarkt, soll in diesem Kapitel schließlich neben einem Blick auf das beliebteste All-Age-Genre, der Fantasyliteratur und einem literaturgeschichtlichen Exkurs über die ‚Ahnen‘ der heutigen All-Age-Bestseller ebenfalls Aufmerksamkeit geschenkt werden.

¹ Gabriele von Glasenapp: Grenzüberschreitungen. Kinder- und jugendliterarische Werke für erwachsene Leser. In: Haug, Vogel (Hrsg.): Quo vadis, Kinderbuch?, S. 37.

1.1. Die ‚All-Age‘-Gesellschaft

‚All-Age‘ ist ein Trend, der sich nicht nur auf den Buchmarkt beschränkt. Der Wunsch nach ewiger Jugend ist ein weltweites gesellschaftliches Phänomen. Erwachsene, so Armgard Seegers, verbringen in einhelliger Gemeinschaft mit Jugendlichen Stunden mit diversen Fantasy-Computerspielen wie ‚World of Warcraft‘ oder ‚Gothic‘, in denen alte Mythen und Sagen mit schillernden Helden vor gigantischen Naturpanoramen wiederbelebt werden.² Das Durchschnittsalter von Videospielern lag in den 1990er bei 18 Jahren, mittlerweile ist es auf 29 Jahre angestiegen.³ Die Filmbranche, allen voran Disney, hat das Potential dieser gesellschaftlichen Strömung (bewusst oder unbewusst) früh erkannt, und sich mit dem ‚Film für die ganze Familie‘ ein großes Stück des Kuchens gesichert. Immer mehr Erwachsene sitzen in Oscar prämierten Kinofilmen mit einer Altersfreigabe ab acht oder ziehen Kindersendungen im TV anspruchsvolleren Programmen vor. An den Rucksäcken und Taschen so mancher 30-Jähriger finden sich kleine Teddybär-Anhänger und andere flauschige Maskottchen. Babydoll-Kleider und der ‚Lolita‘-Look sind in den großen Modehäusern der neueste Trend, Eltern kleiden sich wie ihre Kinder und hören die gleiche Musik. Im Reisebüro lässt sich der ‚Familienurlaub‘ mit ansprechender Balance zwischen Unterhaltungs-Spaß-Programm im Freizeitpark und kulturellem Sightseeing buchen. Für den entspannten Familienabend zuhause gibt es das Brettspiel von 9-99 Jahren und am Wochenende besucht die Familie das ‚All-Age-Museum‘, in dem nicht nur die Kinder mit Begeisterung die Ausstellungsstücke anfassen oder ausprobieren dürfen. Sogar die neuesten Ernährungstrends sind ‚All-Age‘, so machen Fußballmannschaften Werbung für *Nutella*, und Fast Food und Sushi laden ein, wie damals als Kind mit den Fingern zu essen. Neil Postman spricht hierbei von einer „Homogenisierung von Sprache, Kleidung, Eßgewohnheiten [sic] usw.“⁴ beziehungsweise einer „Homogenisierung der Stile“⁵ bei Kindern und Erwachsenen. Dabei gleichen sich in allen Bereichen des Lebens die Vorstellungen und Vorlieben an.

Der Wunsch so vieler Menschen, sich jugendlich zu fühlen, so zu handeln und jünger auszusehen als ihr biologisches Alter es rechtfertigen könnte, zeigt, welchen Stellenwert die Idee der ‚Jugendlichkeit‘ in unserer kulturellen und wirtschaftlichen Gesellschaft bereits eingenommen hat.⁶ ‚Anti-Aging‘ ist das Zauberwort der vorausdenken-

² Vgl. Armgard Seegers: Bücher für ein bis(s)chen Kind. In: <http://www.abendblatt.de/kultur-live/article609671/Buecher-fuer-ein-bis-s-chen-Kind.html>. (Stand: 13. Januar 2011).

³ Vgl. Schweikart: Das Trendthema All Age.

⁴ Neil Postman: Das Verschwinden der Kindheit. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1983, Seite 151.

⁵ Ebd., Seite 149f.

⁶ Zu dieser These vgl. auch Falconer: The Crossover Novel, S. 35.

den Jugend und der alternden Junggebliebenen, geistig wie auch äußerlich. Dank zahlreicher Entwicklungen in der Wissenschaft, der Technologie und der Wirtschaft ist es möglich, die Illusion ewiger Jugend zu pflegen. Unzählige Kosmetikartikel versprechen mit ebendiesem ‚Anti-Age‘-Aufdruck das Geheimnis des ewig jugendlichen Aussehens, die Schönheitschirurgie bringt 60-Jährige äußerlich auf den Stand von 40-Jährigen. Frauen können mithilfe von Fertilitätsbehandlungen noch jenseits der Fünfzig Mütter werden und sich so länger jung fühlen. Wieso sollte es also nicht auch ein Buch für die ganze Familie geben? Wie bereits in meiner Bakkalaureatsarbeit *Liebe auf den ersten Biss. Stephenie Meyers Twilight-Saga. Eine Analyse des Textes, der Rezeption und des öffentlichen Bildes der Autorin* erschöpfend erläutert, bieten All-Age-Bücher wie *Twilight* oder *Harry Potter* Familien die Möglichkeit, sich gemeinsam für ein Thema begeistern zu können, Mütter und Töchter tauschen sich über diesen oder jenen All-Age-Roman aus, Väter und Söhne lesen den neuesten All-Age-Bestseller gemeinsam oder empfehlen ihn sich gegenseitig.

Es ist von einer Infantilisierung der Gesellschaft die Rede, vom ‚Peter-Pan-Syndrom‘⁷, welches die eskapistische Flucht Erwachsener in Verhaltensweisen der Kindheit (Verantwortungslosigkeit, Ich-Bezogenheit et cetera) bezeichnet und eine Spaßgesellschaft sowie den Trend zum Entertainment fördere. Peter Pan gilt als das Symbol der ewig andauernden Kindheit, dem Wunsch nach ewiger Jugend. Bill Watterson, der Erfinder des erfolgreichen Comics *Calvin and Hobbes*, beschreibt dies sehr gut, wenn er sagt, „that most of us get old without growing up, and that inside every adult (sometimes not very far inside) is a bratty kid who wants everything his own way.“⁸

Neil Postman hat bereits 1982 davon gesprochen, dass durch den Einfluss der modernen Medien die Distanz und somit auch die Differenz zwischen Kindern und Erwachsenen auf nahezu allen Ebenen des kulturellen Lebens aufgehoben werde.⁹ Diesem Typus des ‚Kind-Erwachsenen‘¹⁰ mangelt es nicht nur an Ernst und Reife, sondern auch an Disziplin und Beharrlichkeit – alles Tugenden, welche Postman mit einem gebildeten erwachsenen Menschen verbindet.¹¹ Dieser ‚Kind-Erwachsene‘, so Postman, „ist ein Mensch, dessen intellektuelle und emotionale Fähigkeiten sich im Laufe seiner Geschichte nicht entfaltet haben und sich insbesondere von denen der Kinder nicht sonder-

⁷ Vgl. Maren Bonacker: Peter Pans Kinder. Doppelte Adressiertheit in phantastischen Texten. Tagungsband zum wissenschaftlichen Symposium 16. bis 18. Mai 2003. Trier: WVT 2004, Einleitung

⁸ Falconer: *The Crossover Novel*, S. 80.

⁹ Vgl. Postman: *Das Verschwinden der Kindheit*, u.a. S. 14.

¹⁰ Ebd., S. 116.

¹¹ Vgl. ebd., S. 116f.

lich abheben“¹². Der ‚Kind-Erwachsene‘ zeichnet sich stattdessen durch „ausgeprägtes hedonistisches Streben“¹³ aus, seine Interessen und Bedürfnisse sind Merkmale einer kindlichen Existenz. Während jedoch die Welt der Erwachsenen nach kindlicher Unbeschwertheit und ewiger Jugend strebt, findet auch ein Bemühen der Jugendlichen um erwachsene Verhaltens- und Lebensweisen statt. Davon ist auch das soziale Verhalten der Teenager betroffen, und nicht selten spielen schon in äußerst jungen Jahren Zigaretten, Alkohol und Sex eine Rolle. Immer brutaler werden die Computerspiele und Kinofilme mit verhältnismäßig niedriger Altersfreigabe. Auf der anderen Seite werden jugendliche Leser mit immer anspruchsvolleren literarischen Themen konfrontiert, was durchaus als positiv hervorgehoben werden kann, steigt damit doch auch die Lesekompetenz bereits in jungen Jahren.¹⁴

Die Bedeutung des Internets bei dieser Verschmelzung von Jugend- und Erwachsenenkultur ist als enorm zu konstatieren (wie wir auch im Kapitel über die Marketingstrategien der All-Age-Literatur sehen werden), ermöglicht es doch gerade der jungen Generation einen immensen Vorteil gegenüber deren Eltern. Es gibt „eine ungeheure Menge an Sphären, in denen Kinder oder Jugendliche heute deutlich mehr wissen als der durchschnittliche Erwachsene, zum Beispiel bei Filmen, Computerspielen, TV, etc.“¹⁵. Will sich die ältere Generation der Jugend annähern, so spielt das World Wide Web dabei zwangsweise eine essentielle Rolle. Yvonne Fritzsche formuliert dies sehr treffend: „Technology is one of the reasons that the relationship between the young and old is becoming a dialogue, rather than a lesson.“¹⁶

Fakt ist, so Jobst-Ulrich Brand, dass die Lebenswelten zwischen Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen nicht mehr so leicht voneinander abzugrenzen sind, wie dies vielleicht vor einigen Jahrzehnten noch der Fall war.¹⁷ „Kindheit“ und „Erwachsensein“ sind kulturelle Konstrukte und damit dem historischen Wandel unterworfen.“¹⁸ Während also Jugendliche immer schneller zu Erwachsenen werden wollen und deswegen entsprechende Medieninhalte konsumieren, möchten auf der anderen Seite die Erwachsenen ihre Jugend verlängern, nicht zuletzt deshalb, weil jugendliche Attribute von der heutigen Gesellschaft hoch geschätzt und gefördert werden. „Nirgendwo fühlt man sich vor

¹² Postman: Das Verschwinden der Kindheit, S. 116.

¹³ Bonacker: Peter Pans Kinder, S. 109.

¹⁴ Vgl. Beckett: Crossover Fiction, S. 270.

¹⁵ Martin-Christoph Just: Harry Potter und die Nürnberger Prozesse. Mehrfach-Kodierung in Rowlings Romanen. In: Maren Bonacker (Hg.): Das Kind im Leser. Phantastische Texte als all-ages-Lektüre. Tagungsband zum wissenschaftlichen Symposium „Pinnocchio's Freunde“, 7. bis 9. Mai 2004. Trier: WVT 2007, S. 44.

¹⁶ Yvonne Fritzsche zitiert nach: Falconer: The Crossover Novel, S. 35.

¹⁷ Vgl. Brand: All-Age-Bücher: „Eragon“ für alle.

¹⁸ Dieter Petzold in: Bonacker: Peter Pans Kinder, S. 83.

dem Gespenst des Alters sicherer als im Puppenhaus der Infantilität¹⁹, wie dies Matthias Heine in der FAZ trefflich formuliert. Dies wirkt sich nicht nur auf den Kleidungsstil oder den Musik- beziehungsweise Filmgeschmack aus, so Anke Vogel, sondern eben auch auf die Auswahl der Bücher, die gelesen werden.²⁰

Kritiker befürchten einen Untergang der Lesekultur²¹, die Verdummung der Erwachsenen und eine Verdrängung des altersgerechten Kinderbuches²². Samuel R. Barber bezeichnet die All-Age-Bewegung als ein „Produkt des Scheiterns einer wachsenden Zahl von Menschen an der Komplexität der modernen Welt.“²³ Doch dieser Peter-Pan Impuls²⁴, der heute immer mehr an Bedeutung gewinnt, muss seine Anhänger nicht auf eine „einfache und infantilisierte Welt“²⁵ reduzieren, sondern – und ganz im Sinne E.T.A. Hoffmanns – die Gesellschaft anregen, „die Welt mit der Phantasie des Kindes neu zu entdecken und zu erleben. Sie reicher zu machen“²⁶.

¹⁹ Matthias Heine: Die Deutschen werden immer infantiler. Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung. In: <http://www.faz.net/artikel/C30994/lifestyle-die-deutschen-werden-immer-infantiler-30108662.html>. (Stand 21. August 2011).

²⁰ Vgl. Vogel: Das Kinder- und Jugendbuch als Bestseller, S. 632-634.

²¹ Vgl. Heine: Die Deutschen werden immer infantiler.

²² Vgl. Julia Piaseczny: All-Age-Bücher dominieren: Bleibt das Kinderbuch auf der Strecke? Presse-Information. In: http://www-boersenverein.de/sixcms/media.php/976/Digitale_Pressemappe_Trendbericht.pdf. (Stand: 31. Mai 2010).

²³ Samuel R. Barber zitiert nach: Constanze Drumm: Macht, Gewalt und Eskapismus. Otfried Preußlers *Krabat* zwischen politischem Kinderbuch und All-Age-Titel. In: Haug, Vogel (Hrsg.): Quo vadis Kinderbuch?, S. 189.

²⁴ Vgl. Bonacker: Peter Pans Kinder, S. XIII.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

1.2. Was ist All-Age-Literatur? Ein Definitionsversuch

1.2.1. Der Begriff ‚All-Age-Literatur‘

‚Crossover Literature‘, ‚Crossover Fiction‘, ‚Crosswriting‘, ‚kidult fiction‘, ‚multipurposed books‘ (Disney), ‚allalderslitteratur‘ (Norwegen, Schweden), ‚literatuur zonder leeftijd‘ (Niederlande), ‚doppelsinnige Literatur‘, ‚ambivalente Litertur‘, ‚mehrfachkodierte Literatur‘, ‚Brückenliteratur‘ oder eben ‚All-Age-Literatur‘ – es gibt weltweit zahlreiche Bezeichnungen und Umschreibungen für jene Bücher, welche in die Sparte der generationsübergreifenden Literatur fallen, und dies schon seit Langem. Der norwegische Terminus ‚allalderslitteratur‘ wurde beispielsweise bereits 1980 für altersübergreifende Bücher verwendet.²⁷ Die Bezeichnung ‚Crossover‘ für generations- bzw. zielgruppenübergreifende Literatur setzte sich in den 1990er Jahren im anglikanischen Sprachraum durch.²⁸ In Bezug auf den Terminus ‚Crossover‘ ist jedoch anzumerken, dass er sich nicht nur auf die Literatur beschränkt, sondern durchaus auch innerhalb anderer Künste, beispielsweise der Musik, Verwendung findet.²⁹

Die Begriffe ‚Erwachsenenliteratur‘ und ‚Kinderliteratur‘ sind feste Größen am internationalen Buchmarkt. Sie ziehen eine strikte Trennlinie zwischen den Büchern für Erwachsene und jenen Titeln für Kinder (vergleiche Verlagsprogramme etc.), wobei festgehalten werden muss, dass der Begriff ‚Erwachsenenliteratur‘ kaum Verwendung findet. Dies liegt daran, dass er in unserer literarischen Gesellschaft als die Norm gilt.³⁰ Vielmehr finden sich Bücher für ein scheinbar ausschließlich erwachsenes Publikum unter Genrebezeichnungen wie ‚Belletristik‘, ‚Sachbuch‘, ‚Krimi‘, ‚Fantasy‘ et cetera wieder. Sämtliche Bücher, welche (in erster Linie) von Autoren oder Verlegern als für kindliche Leser geeignet klassifiziert werden, fallen in den Pulk der Kinder- und Jugendliteratur (höchstens versehen mit einer Alterszuordnung oder einer Unterteilung in Sachbuch oder Roman). Es findet offensichtlich eine Hierarchisierung statt, welche die Kinder- und Jugendliteratur mit geringerem Prestige unter die Literatur für Erwachsene stellt.³¹ Laut Anke Vogel ist „die Bezeichnung ‚Jugendroman‘ [...] in den Augen Jugendlicher, die sich selbst schon früh für erwachsen halten oder sich doch zumindest an Erwachsenen orientieren möchten, defizitär und daher in der Produktkommunikation nicht

²⁷ Vgl. Beckett: Crossover Fiction, S. 8.

²⁸ Vgl. Blümer: Das Konzept Crossover, S. 105.

²⁹ Vgl. Crossover. In: <http://de.wikipedia.org/wiki/Crossover>. (Stand: 4. Oktober 2011).

³⁰ Vgl. Bonacker: Peter Pans Kinder, S.83.

³¹ Vgl. ebd.

immer vorteilhaft³². Umgekehrt ist es manchen Erwachsenen unangenehm, von Mitmenschen mit einem vermeintlichen Jugend- oder gar Kinderbuch gesehen zu werden, da dies meist als ‚kindisch‘ oder ähnliches empfunden wird. Genau hier liegt nun die Bedeutung der All-Age-Literatur, welche diese Grenzen auflöst und ohne wertende Gruppenzuweisung eine Art der Literatur bezeichnet, welche den Anspruch erhebt, sowohl für Erwachsene als auch für Kinder und Jugendliche lesenswert zu sein. Dies muss keine Trivalliteratur sein, oder ‚juvenile trash‘³³, wie Edmund Wilson diese Bücher abstempelt. Hierbei kann es sich durchaus auch um wertvolle und lehrreiche Titel (beispielsweise *The Book Thief*, deutscher Titel: *Die Bücherdiebin*, oder *Sophie's Welt* – Originaltitel: *Sofies Verden*) oder auch Klassiker der Weltliteratur wie *Alice in Wonderland* (*Alice im Wunderland*) oder *The Chronicles of Narnia* (*Die Chroniken von Narnia*) handeln. Das Phänomen der All-Age-Literatur zeigt sehr deutlich, „dass Kinderliteratur nicht länger nur als peripheres Gebiet der Literaturwissenschaft eingestuft werden sollte“³⁴, sondern dass diese Literatur eine „wechselseitige Einflussnahme von Kinder- und Erwachsenenliteratur“³⁵ ermöglicht und folglich „ein wichtiges Bindeglied zwischen beiden Literaturbereichen“³⁶ darstellt. Einige literarische Persönlichkeiten, beispielsweise der flämische Kinder- und Jugendbuchautor Bart Moeyaert, sind sogar der Meinung, begriffliche Spartenabgrenzungen wie ‚Kinderbuch‘, ‚Jugendbuch‘ oder ‚Erwachsenenbuch‘ sollten völlig abgeschafft werden, um so mehr Freiraum für allumfassende und großflächig ansprechende Literatur – also eben All-Age-Literatur – zu schaffen.³⁷ Dieser Ansatz zu einer Vereinheitlichung der Adressatenbezüge wurde auch von Christian Kölzer und einigen anderen Teilnehmern der Tagung „Peter Pans Kinder. Doppelte Adressiertheit in phantastischen Texten“³⁸ hergestellt. So erwägt Kölzer, nicht mehr zwischen „kindlichen“ und „erwachsenen Lesern“³⁹ zu differenzieren, sondern „stattdessen die Begriffe ‚erfahrene‘ und ‚weniger erfahrene Leser‘ einzuführen“⁴⁰. Zwar findet innerhalb der All-Age-Literatur immer noch eine Zielgruppenorientierung statt, jedoch fasst diese weniger die Zugehörigkeit des Lesers zu den Jugendlichen oder den Erwachsenen ins Auge. Die Texte wenden sich, so Dieter Petzold „aufgrund inhärenter Eigenschaften

³² Anke Vogel: Crossreading – publikumszentrierte Ansätze zur Erklärung des All-Age-Booms im Buchmarkt. Aus: Haug, Vogel (Hrsg.): Quo vadis, Kinderbuch?, S. 29.

³³ Edmund Wilson zitiert nach: Dieter Petzold: Große Kunst, *juvenile trash* oder kollektives Spielzeug? Zum Erfolg der *Harry-Potter*-Bücher bei Jung und Alt. In: Bonacker: Peter Pans Kinder, S. 82.

³⁴ Bettina Kümmerling-Meibauer: Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung. Stuttgart: Metzler 2003, Seite 210.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. Beckett: Crossover Fiction, S. 184.

³⁸ Vgl. Bonacker: Peter Pans Kinder

³⁹ Ebd., S. XII.

⁴⁰ Ebd.

an mehr oder weniger weit gefasste Lesergruppen⁴¹. Diese Texte werden nicht nur von Zugehörigen der betreffenden Zielgruppe gelesen, jedoch lässt sich das Publikum meist aufgrund bestimmter Kriterien wie beispielsweise Lesekompetenz, Bildungsstand, Geschlecht, ethische und religiöse Zugehörigkeit oder andere kulturelle Prägungen differenzieren.⁴² Bis zu einem gewissen Grad spielt das Alter natürlich auch eine Rolle, jedoch niemals in einem derart weit gefassten Bereich wie ‚Erwachsensein‘ und ‚Jugendlichkeit‘. So finden sich eher Altersempfehlungen wie ‚ab 10‘, welche nach oben hin offen sind.

Diese Vereinheitlichung und Auflösung der altgewohnten Abgrenzungen löst eine gewisse Irritation in der literarischen Gesellschaft aus. So bestehen Befürchtungen, dass durch eine derartige Assimilierung insbesondere das Kinderbuch und somit die kindgerechte literarische Bildung und Lesekompetenz „auf der Strecke bleibt“⁴³. Natürlich ist es auch schwer, alteingesessene und traditionelle Bezeichnungen in Frage zu stellen und eventuelles Schubladendenken anzuzweifeln. Eine Auflösung der Grenzen zwischen Erwachsenen- und Jugendliteratur durch das All-Age-Buch ist jedoch äußerst fraglich, weshalb derartige Befürchtungen wohl nicht notwendig sind. Vielmehr kann eine solche Sparte nur für mehr Varietät am Buchmarkt sorgen. *Dass* diese Literatur international an Bedeutung gewinnt, beweisen nicht zuletzt die weltweit verbreiteten, verschiedenen Begriffsbezeichnungen für jene Bücher.

Die All-Age-Literatur ist also auf keinen Fall ein Phänomen, welches sich nur auf wenige Länder beschränkt, wie dies auch Sandra Beckett bemerkt, wenn sie verdeutlicht, dass wichtige aktuelle Exemplare der All-Age-Literatur in zahlreichen Ländern und Kulturen gefunden werden können.⁴⁴ Von Asien über Südafrika, Südamerika, Nordamerika bis Europa gibt es Autoren, Leser und natürlich auch Verleger, die sich dieser literarischen Sparte widmen und somit „the general worldwide trend“⁴⁵ reflektieren. Bei dieser Literatur handelt es sich interessanterweise vor allem um Fantasy-Bücher (dazu später genauer). Bemerkenswert ist außerdem, dass die Zielgruppeneinteilung und somit selbstverständlich auch die Rezeption der betreffenden Bücher je nach Land und Kulturkreis durchaus verschieden sein kann. Bei der wissenschaftlichen Betrachtung von All-Age-Texten muss immer auch deren historischer und sozialer Kontext berücksichtigt

⁴¹ Dieter Petzold: Große Kunst, *juvenile trash* oder kollektives Spielzeug? In: Bonacker: Peter Pans Kinder, S. 84.

⁴² Vgl. Ebd.

⁴³ Piaseczny: All-Age-Bücher dominieren.

⁴⁴ Vgl. Beckett: Crossover Fiction, S. 28.

⁴⁵ Ebd., S. 130.

werden. Sandra Beckett formuliert dies treffend: „A work that attracts an audience of both children and adults in one country or one time period, may appeal to only one audience (either children or adults) in another.“⁴⁶ Ein passendes Beispiel hierfür wäre *The Book Thief* von Markus Zusak. Die erste Veröffentlichung dieses Titels bei Picador (ein Imprint von Pan Macmillan) im Jahr 2005 in Australien galt einem Publikum von jungen Erwachsenen (Young Adult Novel). In den USA wurde der Titel erstmals bei *Random House* als ein Jugendbuch publiziert. In England sowie im deutschen Sprachraum erschien das Buch sowohl in einer Erwachsenen Ausgabe als auch in einer Jugendausgabe.⁴⁷ Diese Arbeit wird sich später noch genauer mit *The Book Thief* befassen.

Was die Verwendung des Begriffs ‚All-Age-Literatur‘ betrifft, muss erwähnt werden, dass er sich in dieser Form ausschließlich im deutschsprachigen Raum hält. Der gesamte englischsprachige Buchmarkt verwendet den Begriff der ‚Crossover Literature‘, ‚Crossover Fiction‘ oder gelegentlich auch den Ausdruck ‚Young Adult Novel‘. Allerdings sind auch hier wieder Ausnahmen zu finden, da es am deutschen Buchmarkt einige Verlage gibt, welche ebenfalls die Begriffe ‚Crossover‘ und/oder ‚Young Adult‘ verwenden beziehungsweise zwischen ‚All-Age‘-, ‚Crossover‘-, und ‚Young Adult‘-Literatur unterscheiden, so beispielsweise der *Loewe* Verlag und der *LYX* Verlag der *Egmont Verlagsgesellschaften*. Marion Perko aus der Redaktion Jugendbuch des *Loewe* Verlages differenziert dies folgend:

„Wir verwenden ‚All Age‘ und ‚Crossover‘ nicht synonym. Während ‚All Age‘ [...] die 10- bis 35-Jährigen meint, verwenden wir ‚Crossover‘ ähnlich wie die Briten (jedenfalls wird uns das von ausländischen Partnern so bestätigt): Literatur für 14- bis 25-Jährige. Natürlich sind auch diese Altersangaben immer ein bisschen willkürlich - warum nicht auch die 28-Jährigen einschließen? Und warum dann nicht auch gleich die 30-Jährigen?“⁴⁸

Patricia Hinrichs vom *LYX* Verlag spricht währenddessen davon, „dass der Begriff [Anm.: ‚All-Age-Literatur‘] in der Verlagswelt durch den Begriff ‚Young Adult‘, kurz YA, größtenteils abgelöst wurde, zumindest intern.“⁴⁹

⁴⁶ Beckett: *Crossover Fiction*, S. 90.

⁴⁷ Vgl u.a. *The Book Thief*. In: <http://www.booksatransworld.co.uk/thebookthief/>. (Stand: 16. September 2011). Sowie: Beckett: *Crossover Fiction*, S. 191f.

⁴⁸ Marion Perko, Redaktion Jugendbuch, Loewe Verlag. E-Mail vom 6. Juli 2011.

⁴⁹ Patricia Hinrichs, Marketing, LYX, Egmont Verlagsgesellschaften. E-Mail vom 13. Mai 2011.

Diese Aussagen zeigen ganz deutlich ein Problem des Begriffs ‚All-Age-Literatur‘: diese Literatur ist nicht wirklich ‚all age‘. Hier stellt sich nun die schwierige Frage, wie man All-Age-Literatur eingrenzen soll. Ganz allgemein könnte man den Begriff mit den bereits erwähnten Worten Christiane Steens von der Redaktion *Rotfuchs* des Rowohlt Verlags beschreiben: „Ein All-Age-Buch ist ein Titel, der sowohl für die angedachte Zielgruppe als auch für eine andere, nicht unbedingt nahe stehende Zielgruppe geeignet ist. Dies können Bilderbücher, erzählende Literatur aber auch Sachbücher sein.“⁵⁰ Diese Definition ist nun sehr umfassend gehalten, etwas differenzierter beschreibt es da beispielsweise Eva von Waldenfels vom *Arena* Verlag, die unter All-Age-Literatur „Jugendbücher [versteht], die sowohl für jugendliche als auch erwachsene Leser interessant sind.“⁵¹ Auch Verlage wie *Droemer Knauer*, *dtv Reihe Hanser*, *Ueberreuter* oder *Ravensburger* beschreiben All-Age-Literatur ähnlich, nämlich als Bücher, die für Jugendliche gedacht sind, dann aber auch von Erwachsenen gelesen werden.⁵² Patricia Hinrichs führt dies noch weiter aus wenn sie sagt:

„Der Begriff All-Age-Buch ist an sich schon etwas absurd, da es ja eigentlich immer Jugendbücher sind, die auch von Erwachsenen geliebt werden, niemand würde einen Erwachsenentitel mit All-Age betiteln, der zufällig massenhaft von Jugendlichen gelesen wird.“⁵³

Inwieweit diese Aussage zutrifft, ist fraglich und wird sich später bei einer Analyse der Kriterien und Themen der All-Age-Literatur einer genaueren Probe unterziehen müssen. Anhand des obigen Beispiels *The Book Thief* lässt sich nämlich eine Schwachstelle dieser These finden: Es gibt einige Titel, welche in verschiedenen Ländern unterschiedlichen Sparten (Kinder- und Jugendliteratur oder Erwachsenenliteratur) zugeordnet werden und trotzdem als All-Age-Titel bezeichnet werden können. Also ist es zwar die Norm, dass All-Age-Literatur insbesondere vom Jugendbuch auf den erwachsenen Leser wirkt. Jedoch gibt es durchaus auch Erwachsenentitel beziehungsweise Bücher, die erst ab einem fortgeschrittenen Teenageralter empfohlen werden, welche auch ein jüngeres Publikum ansprechen, und diese Bücher fallen ebenfalls unter die Sparte der All-Age-Literatur. Um die Kontroverse noch weiter zu skizzieren, soll Silvia Kuttiny-Walser, Verlegerin bei *Penhaligon*, zitiert werden, welche den Verlag *Penhaligon* – Teil der *Random House* Gruppe – als den „ersten All-Age-Verlag“⁵⁴ bezeichnet, „der sich gezielt

⁵⁰ Christiane Steen, Redaktion *Rotfuchs*, Rowohlt Verlag. E-Mail vom 13. April 2011.

⁵¹ Eva von Waldenfels, Presse- & Öffentlichkeitsarbeit, Arena Verlag. E-Mail vom 14. April 2011.

⁵² E-Mails vom 18. April, 3. Mai, 13. Mai und Telefongespräche vom 19. April und 29. April 2011.

⁵³ Patricia Hinrichs, Marketing, LYX, Egmont Verlagsgesellschaften. E-Mail vom 13. Mai 2011.

⁵⁴ Silvia Kuttiny-Walser: Statement. In: <http://www.randomhouse.de/penhaligon/verlag.jsp?men=1202>. (Stand: 14. Januar 2011).

an ein erwachsenes Publikum zwischen etwa 18 und 30 Jahren wendet⁵⁵. Bei dieser Differenzierung stellt sich die Frage, wo hier ein All-Age-Publikum zu finden ist, denn ab 18 Jahren gilt man zumindest gesetzlich bereits als Erwachsener, zusätzlich bezeichnet Frau Kuttny-Walser ihre Leserschaft sogar dezidiert als „erwachsenes Publikum“⁵⁶ – im eigentlichen Sinne hat dies mit All-Age nichts zu tun. *script5*, ein Imprint des *Loewe* Verlags, weist den Begriff der All-Age-Literatur für dessen Programm völlig von sich:

„Für *script5* hat All-Age keine Bedeutung, denn wir verstehen das Label sowohl thematisch als auch stilistisch als eines für junge Erwachsene, das heißt, seine Inhalte und deren sprachliche Umsetzung sind für Leser unter 15/16 nicht geeignet.“⁵⁷

Man sieht also allein an diesen beiden kontroversen Beispielen und auch an Gesprächen mit anderen Verlagen, dass die Zielgruppendefinition für All-Age-Literatur ein allgemeines Problem darstellt. Auch hier möchte ich nochmals Marion Perko zitieren, die erläutert:

„All-Age‘ umfasst für Loewe nicht nur Leser von etwa 10/12 bis theoretisch 99 (in der Realität wahrscheinlich bis etwa Mitte 30, mit einer - nicht zu unterschätzenden - Minderheit von Lesern jenseits der 40), sondern auch beide Geschlechter.“⁵⁸

All-Age-Literatur ist also nicht für Leser *jeden* Alters gedacht, und offensichtlich findet von Verlagen eine relativ variationsreiche und teils widersprüchliche Definition des Begriffes statt. Allgemein lässt sich All-Age-Literatur jedoch grob einschränken auf Leser zwischen 10 und etwa 40 Jahren. Wichtig hierbei ist jedoch, dass Ausnahmen die Regel bestätigen. Ebenfalls von Bedeutung ist die Tatsache, dass All-Age-Literatur nicht ohne Einschränkungen funktioniert – wie dies Perko ebenfalls in ihrer E-Mail erwähnt: So gibt es All-Age-Bücher, die vor allem weibliche Leser ansprechen (beispielsweise Liebesgeschichten), oder aber Bücher, die eher für ein Publikum ab 14 Jahren geeignet sind und jüngeren Lesern nicht empfohlen werden.⁵⁹ Bemerkenswert ist die Tatsache, dass beim *Loewe* Verlag paranormale Liebesgeschichten (auch romantische Fantasy) nicht zur All-Age-Literatur gezählt werden, da diese Bücher laut Verlag fast ausschließlich ein weibliches Publikum von 12 bis 35-Jährigen ansprechen.⁶⁰ Als Beispiel wird hier

⁵⁵ Kuttny-Walser: Statement.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Marion Perko, Redaktion Jugendbuch, Loewe Verlag. E-Mail vom 6. Juli 2011.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ Vgl. ebd.

Stephenie Meyers *Twilight* genannt. Andere Verlage, wie beispielsweise der *dtv Reihe Hanser*, ordnen *Twilight* und dergleichen jedoch explizit der All-Age-Literatur zu.⁶¹ Ebenso erwähnen einige Buchhändler auf Nachfrage *Twilight* und dergleichen als Beispieltitel für All-Age-Literatur: „[...] meistens sind All-Age-Bücher Fantasytitel z.B: *Twilight*, *Harry Potter*, *Panem*...“⁶² Diese Exempel zeigen ganz deutlich die große Kontroverse der All-Age-Literatur. Niemand weiß exakt zu bestimmen, welche Bücher und Themen dazugehören und welche nicht. Jeder Verlag, jeder Autor und die meisten Buchhändler scheinen den Begriff jeweils unterschiedlich zu definieren, und manche greifen sogar auf das englischsprachige Äquivalent zurück.

Was die Verwendung des Terminus ‚All-Age-Literatur‘ am Buchmarkt betrifft, ist diese nicht weniger divergent als die Bestimmung des Begriffs. Einige Verleger⁶³ und Buchhändler verwenden den Ausdruck ‚All-Age-Literatur‘ überhaupt nicht (obwohl er ihnen bekannt ist), andere verwenden ihn ausschließlich hausintern beziehungsweise innerhalb des Buchhandels⁶⁴, und nur sehr wenige der befragten Buchhändler verwenden den Begriff ‚All-Age-Literatur‘ im Beratungsgespräch mit dem Kunden. Wird der Begriff von Buchhändlern gegenüber Kunden (und somit Lesern) verwendet, so geschieht dies beispielsweise „um entsprechende Titel zu charakterisieren, d.h. mitunter auch deren ‚Harmlosigkeit‘ oder ‚Polivalenz‘ [sic] herauszustreichen“⁶⁵ oder „bei Empfehlungen und als Regalbeschreibung“⁶⁶. Der Ausdruck ‚All-Age-Literatur‘ scheint im Besonderen in der jüngeren Vergangenheit im Buchhandel und da auch gegenüber dem Kunden an Bedeutung gewonnen zu haben, so wird der Begriff laut der Buchhandlung *Brunner, Dornbirn*, „im Einkauf [...] seit ca 3-4 Jahren immer mehr gebraucht“⁶⁷, und es gibt offensichtlich auch „Kunden, die von sich aus nach All-Age-Literatur fragen“⁶⁸. Einige Buchhandlungen überlegen mittlerweile, „vielleicht in Zukunft eine Abteilung [...] mit dem Namen All-Age [zu] eröffnen“⁶⁹. Die Verwendung des Begriffs der All-Age-Literatur gegenüber dem Kunden und somit dem Leser findet also statt, jedoch ist dies nicht bei der Mehrheit der Buchhandlungen der Fall. Tatsächlich ist es vielen Lesern nicht be-

⁶¹ Vgl. Julia Malik, Lektorin, dtv Reihe Hanser. Telefongespräch vom 19. April 2011.

⁶² Orell Füssli Buchhandlungs AG, Orell Füssli for Kids and Family Zürich. E-Mail vom 15. April 2011.

⁶³ Vgl. beispielsweise LYX, Egmond Verlagsgesellschaften. E-Mail vom 13. Mai 2011.

⁶⁴ bei den Verlagen vgl. beispielsweise die Verlagsgruppe Droemer Knauer. E-Mail vom 18. April 2011; dtv Reihe Hanser. E-Mail vom 19. April 2011; Ueberreuter. Telefongespräch vom 29. April 2011; Loewe. E-Mail vom 7. Mai 2011. Bei den Buchhändlern vgl. beispielsweise Morawa Wien. E-Mail vom 13. April 2011; OFB Kramhof Kidstown Zürich. E-Mail vom 15. April 2011; Tyrolia Wien. E-Mail vom 14. April 2011; oder die Buchhandlung Brunner Bregenz. E-Mail vom 18. Mai 2011.

⁶⁵ Stefan Wallner, Tyrolia, Kaufhaus Tyrol. E-Mail vom 16. Mai 2011.

⁶⁶ Michael Lehner, BuchLAAden, Laa an der Thaya. E-Mail vom 16. Mai 2011.

⁶⁷ Daniela Dünser, Buchhandlung Brunner Dornbirn E-Mail vom 14. April 2011.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Orell Füssli Buchhandlungs AG, Orell Füssli for Kids and Family Zürich. E-Mail vom 15. April 2011.

wusst, ob sie nun ein Jugendbuch oder einen All-Age-Roman kaufen beziehungsweise lesen, wie Verbraucherumfragen ergaben.⁷⁰ Dies liegt nicht nur daran, dass viele All-Age-Bücher nicht mehr dezidiert einer Sparte beziehungsweise in der Buchhandlung einer Abteilung zugeteilt werden (siehe Kapitel 3), sondern auch daran, dass viele Titel in zwei Ausgaben mit zwei verschiedenen Covers (eines für Jugendliche und eines für Erwachsene) beziehungsweise in einer Ausgabe mit neutralem Cover publiziert werden (siehe Kapitel 3). Zusätzlich verzichteten viele Verlage auf eine Altersbegrenzung für ihre Titel.⁷¹ Laut Lutz Dursthoff, Cheflektor bei *Kiepenheuer & Witsch*, schrecke „das Etikett Jugendliteratur“⁷² eher ab, weshalb er der Meinung ist, es sei besser, „wir etikettieren nicht und freuen uns, dass die Lebenswelten nicht mehr so getrennt sind wie früher“⁷³.

Grundsätzlich ist zu sagen, dass die Verwendung des Ausdrucks ‚All-Age-Literatur‘ wohl eher ein Zwischenbuchhandelsphänomen ist, obwohl sich der Begriff langsam auch gegenüber dem Kunden zu etablieren scheint. Dies ändert jedoch nichts daran, dass dem Begriff eine „gewisse Schwammigkeit“⁷⁴ anhaftet, was dessen genaue Beschreibung betrifft.

Welche Bedeutung nun aber All-Age-Literatur für den Buchmarkt hat, ist umstritten. Bei einer Umfrage der Universität von Central Lancashire⁷⁵ im Jahr 2010 antworteten 44% der befragten Buchhändler, Verleger und Bibliotheksangestellten auf die Frage „Crossover fiction is a recognisable category do you agree?“ mit „agree“ oder sogar „strongly agree“. Auf der anderen Seite jedoch antworteten 35% der Befragten mit „disagree“ und 18% mit „neither agree nor disagree“. Dies beweist deutlich die Unentschlossenheit und wohl auch Unsicherheit, welche bezüglich dieser neuen Sparte zumindest am englischen Buchmarkt vorherrscht. Es zeigt jedoch auch, dass All-Age-Literatur langsam, aber doch einen gewissen Stellenwert und vor allem auch Relevanz am Markt erreicht, denn diese Statistik ist keineswegs als ein Abwärts-, sondern vielmehr als ein Aufwärtstrend zu verstehen. Von den 18% der Befragten, welche sich uneinig waren, ob ‚Crossover Fiction‘ eine erkennbare Kategorie am Buchmarkt darstellt, waren

⁷⁰ Vgl. Renate Reichstein und Margit Müller: 20. avj-Praxisseminar 2009: „All-Age“ – Die Entdeckung einer Zielgruppe. Bericht Praxisseminar. In: http://www.avj-online.de/aktivitaeten/seminare/praxisseminar_2009/. (Stand: 13. Januar 2011).

⁷¹ Vgl. Regina Pantos nach: nkö/dpa: Kurz erklärt: Was sind „All-Age“-Bücher? In: http://www.focus.de/kultur/buecher/kurz-erklart-was-sind-all-age-buecher_aid_490934.html. (Stand: 29. September 2010).

⁷² Lutz Dursthoff zitiert nach: Brand: All-Age-Bücher: „Eragon“ für alle.

⁷³ Lutz Dursthoff zitiert nach: Ebd.

⁷⁴ Patricia Hinrichs, Marketing, LYX, Egmont Verlagsgesellschaften. E-Mail com 13. Mai 2011.

⁷⁵ Victoria Todd, Helen Day, Debbie Williams: „The Holy Grail of Publishing?“. Crossover Fiction into the Twenty-first Century. Centre of Crossover Fiction. University of Central Lancashire 2010. In: http://www.uclan.ac.uk/schools/journalism_media_communication/literature_culture/writing_for_children/files/WFCCrossover_Fiction_Project_Report.pdf. (Stand: 17. November 2011).

44% Verleger - eben gerade jene, welche entscheiden, wie (bzw. für welche Zielgruppe) die Bücher vermarktet werden. Auch dies deutet auf jene bereits erwähnte Unsicherheit hin, welche bezüglich der All-Age-Literatur am Buchmarkt vorherrscht. Wie jedoch die weiteren Kapitel (insbesondere Kapitel 3) dieser Arbeit zeigen werden, lässt sich mittlerweile durchaus ein Trend hin zur bewussten All-Age-Vermarktung dieser Literatur feststellen, während es sich bei All-Age-Bestsellern bisher vielmehr um zufällige Erscheinungen am Buchmarkt gehandelt hat.

Vor dem Hintergrund der obigen Erläuterungen soll nun für den Rahmen dieser Arbeit der Begriff der All-Age-Literatur definiert und fixiert werden. In Anbetracht der Tatsache, dass der Begriff ‚Crossover‘, welcher international gesehen vorherrscht, im deutschen Sprachraum für jene Bücher zwar Verwendung findet, jedoch wesentlich weniger gebraucht wird als der Ausdruck ‚All-Age‘, soll dieser Begriff für die vorliegende Arbeit nicht im Vordergrund stehen. Für den weiteren Verlauf meint All-Age-Literatur also Bücher, welche für Leser und Leserinnen ab circa 10-12 Jahren bis circa 40 Jahren von Interesse sind. Diese Altersgrenzen sind jedoch als fließend zu verstehen. Was die Themen, Genres und Vermarktung der Bücher angeht, folgt in den weiteren Kapiteln eine genauere Analyse.

1.2.2. Adressatenbezüge der All-Age-Literatur

All-Age-Literatur kommuniziert auf verschiedenste Weise mit ihren Rezipienten. Einerseits gewährleistet sie besonders durch ihre Doppelcodierungen ein interessantes Leseerlebnis auch für ältere beziehungsweise erfahrenere Leser. Andererseits wirkt diese Literatur in alle Richtungen, das heißt, es handelt sich bei All-Age-Texten nicht immer nur um Jugendbücher, welche von Erwachsenen gelesen werden, sondern es werden auch umgekehrt, Bücher für Erwachsene von Jugendlichen rezipiert. Auch die Autoren von All-Age-Literatur nehmen gelegentlich an einem derartigen ‚Crossover‘ teil – nämlich dann, wenn sie beispielsweise als Jugendbuchautor plötzlich Bücher für Erwachsene schreiben oder umgekehrt. Im Folgenden soll nun auf diese Phänomene im Rahmen der All-Age-Literatur näher eingegangen werden.

Doppelcodierungen

Eine häufig diskutierte These – geht es um den Adressatenbezug der All-Age-Literatur – ist jene, dass es sich bei dieser Literatur um eine handelt, welche auf mehreren Bedeutungsebenen verschiedene Adressaten (Kinder bzw. Jugendliche und Erwachsene) anspricht. ‚Doppeltadressiertheit‘, ‚Mehrfachadressiertheit‘ und ‚Doppelsinnigkeit‘ sind Termini, welche in der Wissenschaft im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur Verwendung finden. Um feststellen zu können, ob diese Erscheinungen in der All-Age-Literatur zum Tragen kommen, und wenn ja, wie groß ihr Einfluss ist, soll hier zuerst eine Erläuterung der Begriffe im Rahmen der Kinder- und Jugendliteratur erfolgen.

Allgemein betrachtet stehen alle drei Begriffe für eine Ambivalenz innerhalb der Kinder- und Jugendliteratur, welche durchaus auch auf die All-Age-Literatur zutreffen kann: nämlich dass diese Literatur bewusst wie unbewusst auch außerhalb der ange-dachten Zielgruppe mit eventuellen Lesern kommuniziert. Dies kann auf derselben Ebene, aber auch auf verschiedenen Ebenen funktionieren. Hierbei ist festzuhalten, dass dieser „ambivalente Charakter“⁷⁶ ausschließlich im Rahmen der Kinder- und Jugendliteratur zum Tragen kommt, da es für einen erwachsenen Leser durchaus möglich ist, ein Kinder- bzw. Jugendbuch aus einer kindlichen Perspektive zu lesen. Meist wird zu Beginn der Lektüre diese Perspektive bewusst eingenommen und erst später abgelegt. Derselbe Leser würde jedoch niemals versuchen, einen ausschließlich an Erwachsene adressierten Text bewusst aus einer kindlichen Perspektive zu rezipieren.⁷⁷

Doppeltadressierte Literatur

Das Phänomen der Doppeltadressiertheit findet sich vornehmlich im Bereich der Kinder-, aber auch innerhalb der Jugendliteratur. Dieser Punkt tritt im Rahmen der All-Age-Literatur nur unwesentlich in Erscheinung und soll deshalb an dieser Stelle nur kurz erläutert werden. Bei doppeltadressierter Literatur werden laut Hans-Heino Ewers ein offizieller und ein inoffizieller Adressat des Textes angesprochen.⁷⁸ Als offizieller Adressat gilt selbstverständlich der kindliche oder jugendliche Leser. Inoffizieller Adressat oder auch „gate-keeper“⁷⁹ sind professionelle (Lehrer, Bibliothekare, Buchhändler) und nicht-professionelle (Eltern, Verwandte) erwachsene Leser. Diese inoffiziellen Adressa-

⁷⁶ Svenja Blume: Texte ohne Grenzen für Leser jeden Alters. Zur Neustrukturierung der Jugendliteratur in der literarischen Postmoderne. Freiburg im Breisgau: Rombach 2005, S. 35.

⁷⁷ Vgl. Blume: Texte ohne Grenzen für Leser jeden Alters, S. 35f.

⁷⁸ Vgl. Hans-Heino Ewers: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in grundlegende Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems Kinder- und Jugendliteratur. München: Fink 2000, S. 99ff.

⁷⁹ Ebd., S. 102.

ten haben eine Vermittlerposition inne, sie stellen zeitlich gesehen den ersten Adressaten des Textes dar.⁸⁰ Es handelt sich hierbei um eine literarische Kommunikation, welche über Dritte an den offiziellen Adressaten (das Kind, den Jugendlichen) vermittelt wird.⁸¹ „Erst wenn die Vermittler die Botschaft, wenn nicht als wertvoll, dann zumindest als unbedenklich, erachten, öffnen sie den Weg für die literarische Kommunikation zwischen dem Sender [Anm.: der Text] und den kindlichen und jugendlichen Adressaten.“⁸² Hierbei ist jedoch wichtig anzumerken, dass der inoffizielle Adressat (also der erwachsene Leser) der Kinder- und Jugendliteratur nicht eigentlich der intendierte Leser ist, sondern, wie schon erläutert, nur als Vermittler dienen soll. Der erwachsene Leser liest den Text also nicht in erster Linie zum eigenen Vergnügen, wie dies bei der All-Age-Literatur der Fall ist, sondern um ihn als geeignete Lektüre für den kindlichen oder jugendlichen Leser ‚abzusegnen‘. Der Erwachsene liest die Botschaft also in dem Bewusstsein, nicht selbst der intendierte Empfänger zu sein.⁸³

Mehrfachadressierte Literatur

Anders als bei der doppeltadressierten Literatur sind bei der mehrfachadressierten Literatur „neben den Kindern und Jugendlichen noch andere Gruppen explizit als eigentliche Adressaten angesprochen“⁸⁴. Ihr Unterschied zu den anderen Erscheinungen besteht darin, dass diese mehrfachadressierte Literatur Lesergruppen anvisiert, welche sich nur „in altersmäßiger, geschlechtlicher, sozialer oder bildungsmäßiger Hinsicht unterscheiden, nicht aber in der Rolle des Lesers“⁸⁵. Diese Erscheinung trat vor allem in vergangenen Jahrhunderten auf, in denen Kinder mental oft mit dem einfachen, ungebildeten Volk gleichgestellt wurden (hierzu mehr im geschichtlichen Exkurs, Kapitel 1.5.). Es handelt sich hierbei also um Texte, welche kindliche beziehungsweise jugendliche und erwachsene Leser auf derselben Ebene ansprechen. Sie weisen folglich nur einen impliziten Leser auf, welcher dementsprechend abstrakt und offen gehalten werden muss.⁸⁶ Ewers fällt zu dieser Form in Bezug auf den modernen Buchmarkt folgendes Urteil: „Eine Literatur, die gleichzeitig von Kindern und Erwachsenen aufgegriffen und dabei von beiden in ein und demselben Sinn gelesen wird, scheint mir unter den Bedingungen der modernen Dissoziation der Lebensalter eine Utopie zu sein.“⁸⁷ Jedoch erwähnt er

⁸⁰ Vgl. Ewers: Literatur für Kinder und Jugendliche, S. 103.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 101.

⁸² Ebd., S. 103f.

⁸³ Vgl. ebd., S. 120.

⁸⁴ Ebd., S. 122.

⁸⁵ Ebd., S. 122.

⁸⁶ Vgl. ebd.

⁸⁷ Hans-Heino Ewers: Das doppelsinnige Kinderbuch. Erwachsene als Mitleser und als Leser von Kinderliteratur. In: Dagmar Grenz: Kinderliteratur – Literatur für Erwachsene? München: Fink 1990, S. 21.

auch die Möglichkeit, dass sich erwachsene Leser „literarisch regressiv“⁸⁸ verhalten können. In diesem Fall kann diese Form der Literatur auch für All-Age-Literatur gelten, jedoch nur in eingeschränktem Maße. Dann nämlich, wenn erwachsene Leser zu einem Kinderbuch greifen, welches ihnen aus ihrer Kindheit in vertrauter Erinnerung ist und dieses in der Rolle des Kindes, welches sie vor Jahrzehnten einmal gewesen sind (und nicht als Erwachsene) rezipieren, um die schönen Erinnerungen wieder wachzurufen (dazu mehr im folgenden Abschnitt). Es geht diesen Erwachsenen nicht um eine Differenzenerfahrung, sondern um dieselbe Leseerfahrung, die sie als Kind gemacht haben.⁸⁹

Doppelsinnige Literatur

Doppelsinnige Kinder- und Jugendliteratur bietet zwei unterschiedliche Lektüren an. Einerseits ist dies eine „exoterische“⁹⁰ Ebene für kindliche und jugendliche Leser, andererseits ermöglichen diese Texte parallel eine „esoterische Lektüre“⁹¹ für erwachsene Leser. Hierbei ist es von großer Bedeutung, zu erwähnen, dass diese Texte sich *nicht* ausdrücklich auch an Erwachsene wenden, sondern nur Kinder und Jugendliche die eigentlichen Adressaten sind. Es ist hier also nicht explizit die Intention des Autors, mit seinem Text auch erwachsene Leser anzusprechen (wie bei der Mehrfachadressierung), alleiniger impliziter Leser ist ausschließlich das Kind oder der Jugendliche.⁹² Diese Art des Textes tritt im Bereich der All-Age-Literatur relativ häufig zutage. Nämlich genau dann, wenn ein Buch eigentlich für Jugendliche oder Kinder konzipiert und publiziert wird, sich unerwarteterweise jedoch auch erwachsene Leser dafür begeistern können. Der große Unterschied zur mehrfachadressierten Literatur besteht hierbei darin, dass diese Literatur verschiedene Bedeutungsebenen anbietet, ungeachtet dessen, dass der Text eigentlich als Kinder- oder Jugendbuch konzipiert ist. Das heißt, der Text ist so konzipiert, „daß [sic] es dem kindlichen Rezipienten möglich ist, über das ihm Unbegreifliche hinwegzuleiten, so daß [sic] es zu keinem Abbruch der kindlichen Lektüre kommt“⁹³. Währenddessen erschließt sich dem erwachsenen Leser bei der Rezeption die ganze Botschaft des Textes. Derselbe Text wird also unterschiedlich rezipiert. Ein gutes Beispiel hierfür wären die *Harry Potter*-Bände.

⁸⁸ Ewers: Das doppelstimmige Kinderbuch. In: Grenz: Kinderliteratur – Literatur für Erwachsene?, S. 21.

⁸⁹ Vgl. Gabriele von Glasenapp: Grenzüberschreitungen. In: Haug, Vogel (Hrsg.): Quo vadis, Kinderbuch?, S. 41.

⁹⁰ Ewers: Literatur für Kinder und Jugendliche, S. 124.

⁹¹ Ebd.

⁹² Vgl. ebd., S. 125

⁹³ Ebd., S. 123.

Mehrfachadressierte und Doppelsinnige Literatur

Diese Form stellt eine Kombination der beiden oben erläuterten Erscheinungen dar. Hierbei handelt es sich um Texte, welche ausdrücklich und mit Absicht gleichzeitig an Kinder, Jugendliche und Erwachsene adressiert sind. Anders als bei der mehrfachadressierten Literatur bietet diese Variante jedoch beiden Lesergruppen eine unterschiedliche Lektüre an (eine esoterische sowie eine exoterische) und verfügt folglich über zwei implizite Leser.⁹⁴ Diese Literatur ist also bewusst so konzipiert, dass sie mit beiden Lesergruppen auf verschiedenen Ebenen unterschiedlich kommuniziert und unterschiedliche Bedeutungen beziehungsweise Botschaften vermittelt. Auch diese Form tritt in der All-Age-Literatur häufig auf, nämlich dann, wenn ein Autor sich bewusst dazu entschließt, ein Buch sowohl für Kinder und Jugendliche als auch für Erwachsene zu schreiben, und es dergestalt auch publiziert und vermarktet wird. Hier kann beispielsweise der Autor Carlos Ruiz Zafón erwähnt werden, welcher von sich selbst sagt: „Ich schreibe für junge Leser, ich schreibe für sogenannte Erwachsene, vor allem aber schreibe ich für Menschen, die sich von guten Geschichten mitreißen lassen.“⁹⁵ Kritische Stimmen behaupten, dass diese Literatur nicht wirklich Kinderliteratur sei, da es sich hier nur um eine „Pseudo-Adressierung“⁹⁶ an Kinder handelt. „Der kindliche Leser sei gar nicht in der Lage, den Hintersinn, die abgründige Ironie solcher Werke zu ermessen.“⁹⁷ Dies scheint jedoch gar keine Notwendigkeit zu haben, da kindliche Leser aus der Lektüre derartiger Texte durchaus einen, für sie ausreichenden, Unterhaltungsgewinn ziehen können.

Es handelt sich bei All-Age-Literatur also um eine doppelsinnige und mehrfachadressierte Literatur, die bewusst oder unbewusst Erwachsene und Jugendliche anspricht und dies mittels unterschiedlicher Bedeutungsebenen. Diese Bücher spielen „mit Bezügen und Ebenen, die aus der Distanz des Erwachsenen eine andere Perspektive ermöglichen“⁹⁸ als die des Kindes oder Jugendlichen. Marion Perko vom *Loewe* Verlag verdeutlicht dies noch, wenn sie sagt:

„Kindern mit weniger Lese- und Lebenserfahrung fehlt nichts, wenn sie die unterschiedlichen Erzählebenen nicht zur Gänze erfassen, ältere Leser aber haben zusätzlich Vergnügen daran, Querverweise, intertextuelle Anspielungen, Wortspielereien und ähnliches zu entdecken.“⁹⁹

⁹⁴ Vgl. Ewers: *Literatur für Kinder und Jugendliche*, S. 124.

⁹⁵ Carlos Ruiz Zafón: *Das Spiel des Engels*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2010, U3-Text.

⁹⁶ Ewers: *Das doppelsinnige Kinderbuch*. In: *Grenz: Kinderliteratur – Literatur für Erwachsene?* S. 22.

⁹⁷ Ebd., S. 22f.

⁹⁸ Schweikart: *Das Trendthema All Age*, S. 8.

⁹⁹ Marion Perko, Redaktion *Jugendbuch*, Loewe Verlag. E-Mail vom 7. Mai 2011.

Wann nun jedoch der jugendliche Leser beginnt, auch die Bedeutungsebenen für den Erwachsenen wahrzunehmen, ist schwer festzustellen. Laut Rachel Falconer sind junge Leser genauso wie erwachsene Rezipienten an komplexen Themen interessiert.¹⁰⁰ Man könnte hier fast schon von einer Verschmelzung der Adressaten zu einem einzigen impliziten Leser sprechen.¹⁰¹ Es ist deutlich die Grenzverwischung zwischen dem Jugendalter und dem Erwachsensein zu bemerken, auf welche bereits unter Punkt 1.1. ausführlich eingegangen wurde. Völlig unabhängig davon, ob nun ein jugendlicher Leser jene Bedeutungsebene wahrnimmt und ein erwachsener Rezipient eine andere, kann ein Buch auf zahlreiche verschiedene Arten gelesen werden, und dabei können zahlreiche unterschiedliche Bedeutungsebenen wahrgenommen werden und das alles bei ein und demselben Leser, unabhängig von dessen Alter.

All-Age-Literatur könnte man beinahe als eine Weiterentwicklung der Bücher der Kinder- und Jugendliteratur bezeichnen, da aus der Perspektive der Kinder- und Jugendliteraturforschung eine

„Aufwertung kinder- und jugendliterarischer Texte [zu] beobachten [ist], sobald diese vom erwachsenen Vermittler nicht mehr nur *mitgelesen*, sondern aufgrund von speziell an den erwachsenen impliziten Leser gerichteten Textsignalen als Teil des erwachsenenliterarischen Feldes verstanden und rezipiert [werden].“¹⁰²

Diese Literatur bietet, so zeigt obige Analyse, „Berührungs- und Vereinigungspunkte von Kinder- und Erwachsenenliteratur“¹⁰³, eine Tatsache, auf die es laut Ewers „im kindlitterarischen Bereich in besonderer Weise ankommen sollte“¹⁰⁴. Sandra Beckett streicht dies hervor, wenn sie sagt, dass ‚Crossover Literatur‘ ein vielfältiges, generationsübergreifendes Publikum adressiert, welches Leser aller Altersstufen – Kinder, Jugendliche und Erwachsene – anspricht.¹⁰⁵ Außerdem verdeutlicht Beckett, dass verschiedene Leser unterschiedlich auf diese All-Age-Texte reagieren, was jedoch nicht notwendigerweise ein Resultat des Alters ist, sondern eher auf individuelles ‚Zartgefühl‘ (also Imaginationsfähigkeit, Intellekt, emotionelle Fähigkeiten, Sinn für Humor und so weiter) zurückzuführen ist.¹⁰⁶ Leser von All-Age-Literatur aus verschiedenen Altersgruppen mögen vielleicht unterschiedliche Bedeutungen und Leseerlebnisse aus ihrer Lektüre ziehen, was die Rezipienten jedoch verbindet, ist die Tatsache, dass sie alle Freude am

¹⁰⁰ Vgl. Falconer: *The Crossover Novel*, S. 28.

¹⁰¹ Vgl. Blume: *Texte ohne Grenzen für Leser jeden Alters*, S. 34.

¹⁰² Ebd., S. 35.

¹⁰³ Ewers: *Das doppelsinnige Kinderbuch*. In: *Grenz: Kinderliteratur – Literatur für Erwachsene?*, S. 23.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 3.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 260.

Leseprozess haben.¹⁰⁷ All-Age-Literatur bietet ein gemeinsames Leseerlebnis für theoretisch alle Altersstufen, sie erlaubt es, dass verschiedene Generationen Erfahrungen, Wissen, Wünsche und Sorgen miteinander teilen.¹⁰⁸

Vergleicht man nun aber doppelsinnige und/oder mehrfachadressierte Literatur der Vergangenheit und jene Bücher am gegenwärtigen Markt, welche ebenfalls diesem Phänomen zuzurechnen sind, fällt ein großer Unterschied auf: „weder vom Umfang her, noch in der Publikationspraxis, noch in soziokultureller Hinsicht“¹⁰⁹ kann man heutige All-Age-Bestseller mit damaligen ‚All-Age‘-Büchern, vor allem was deren Aufmachung und Vermarktung angeht, vergleichen. Der Terminus ‚All-Age‘ für die betreffende gegenwärtige Literatur impliziert – und das werden die folgenden Kapitel noch ausführlicher zeigen – einen veränderten Status der doppelsinnigen und/oder mehrfachadressierten Literatur am heutigen Markt. Auch Sandra Beckett verdeutlicht dies, denn neu an dieser All-Age-Literatur ist der Hype und die mediale Aufmerksamkeit, welche die Texte in den letzten Jahren erhalten.¹¹⁰ Das eigentliche Phänomen der All-Age-Literatur, welches in der vorliegenden Arbeit analysiert wird, meint eine Art der Literatur, welche es „mit ihrem neuen gehobenen Status und ihrer neuen Vermarktungs- und Editionsweise [erst] seit dem Ende des 20. Jahrhunderts gibt“¹¹¹. Die Verwendung des Terminus der ‚All-Age-Literatur‘ beinhaltet also jene Veränderungen, welche „erst mit Rowling, Pullman und anderen eingesetzt haben“¹¹² (hierzu Näheres im Abschnitt 1.3.). Es ist die All-Age-Literatur, geht sie vom Kinder- oder Jugendbuch aus, also zwar eine doppelsinnige sowie mehrfachadressierte Literatur, aber neue Gestaltungs- und Vermarktungsebenen machen diese doppelsinnige und mehrfachadressierte Literatur erst zu einer All-Age-Literatur. Dies bedeutet, dass jene Bücher, welche vor dem Potter-Phänomen (siehe Abschnitt 1.3.) erschienen sind, nicht der heutigen All-Age-Literatur angehören, durchaus jedoch als deren Vorläufer verstanden werden können (hierzu siehe mehr im Abschnitt 1.5.).

¹⁰⁷ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 260.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 268.

¹⁰⁹ Blümer: *Das Konzept Crossover*, S. 112.

¹¹⁰ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 14.

¹¹¹ Blümer: *Das Konzept Crossover*, S. 112.

¹¹² Ebd., S. 122.

Crossover

Nun gibt es neben jener All-Age-Literatur, welche vom Jugendbuch ausgeht und auf den Erwachsenen wirkt auch andere Erscheinungsformen dieses Phänomens. Innerhalb der All-Age-Literatur wird praktisch in alle Richtungen gelesen und geschrieben. „Anzutreffen sind hier sowohl Ausweitungen wie Einschränkungen der ursprünglichen Adressierung, aber auch vollständige Umwidmungen bzw. Umadressierungen.“¹¹³ Da der Begriff ‚Crossover‘ in diesem Fall im Sinne der Bedeutung eines ‚Übergangs‘ oder einer ‚Überkreuzung‘ recht hilfreich und treffend ist, soll er für die folgenden Erscheinungsformen der All-Age-Literatur als Umschreibungshilfe verwendet werden. Wir haben also gerade die Form des ‚Kind/Jugendlichen-zu-Erwachsenen-Crossover‘ kennengelernt. Ein Jugend- beziehungsweise Kinderbuch wird hierbei erwarteter- oder unerwarteterweise auch von Erwachsenen rezipiert. Weitere Formen der All-Age-Literatur, auf die im Folgenden näher eingegangen werden sollen, sind nun außerdem das ‚Erwachsenen-zu-Kind/Jugendlichen-Crossover‘ sowie das ‚Neu- beziehungsweise Umschreiben‘ eines bereits publizierten Textes für die jeweils andere Zielgruppe. Ein weiterer Trend ist die Tatsache, dass immer mehr Autoren ihr Metier verlassen und statt Erwachsenenromane nun Jugendbücher schreiben (oder auch umgekehrt) – dies hat sehr oft zur Folge, dass beide Zielgruppen deren Bücher lesen. Selbstverständlich gibt es auch jene All-Age-Bücher, welche dezidiert für ein All-Age-Publikum veröffentlicht werden und dementsprechend auch keine Alters- oder Zielgruppenzuteilung und deshalb auch kein ‚Crossover‘ aufweisen.

Kind/Jugendlichen-zu-Erwachsenen-Crossover

Dieser Trend des Jugend- oder Kinderbuches, welches von Erwachsenen gelesen wird, stellt den Kernbestand der All-Age-Literatur dar. Ein Großteil jener Bücher, welche als ‚All-Age‘ klassifiziert werden können, stammt ursprünglich aus dem Jugendbuch-Segment. Bereits Lewis Carroll hat die Anziehungskraft der Jugendliteratur auf den erwachsenen Leser erkannt, und W. H. Auden schrieb über Lewis‘ Werke: „There are good books which are only for adults [...] but there are no good books which are only for children.“¹¹⁴ Auch Henri Bosco war dieser Meinung, als er schrieb: „It is rare that good children’s books aren’t also – and perhaps especially – books for grown-ups.“¹¹⁵

¹¹³ Hans-Heino Ewers: Von der Zielgruppen- zur All-Age-Literatur? Mehrfachadressierung und Mehrdeutigkeit in der Kinder- und Jugendliteratur – Versuch einer Begriffsklärung. In: <http://user.uni-frankfurt.de/~ewers/index.htm>. (Stand: 31. Mai 2010), S. 3.

¹¹⁴ W.H. Auden: Today’s ‚Wonder-World‘ needs Alice. The New York Times Magazine, 1. Juli 1962, S. 137. Zitiert nach: Beckett: Crossover Fiction, S. 86.

¹¹⁵ Henri Bosco: Les enfants m’ont dicté les livres que j’ai écrit pour eux. Bosco: Tagebuch, Juli - Oktober 1957. Zitiert nach: Ebd.

Es ist also eine gängige Meinung, dass ein gutes Kinder- oder Jugendbuch immer auch das Potential hat, von Erwachsenen als lesenswert betrachtet zu werden – und das zur eigenen Unterhaltung. In der Vergangenheit sowie in der Gegenwart gibt es zahlreiche Beispiele für dieses Phänomen: Lewis Carrolls *Alice in Wonderland* (1865), C.S. Lewis' *The Chronicles of Narnia* (1950-1956) oder Michael Endes *Die unendliche Geschichte* (1979) sind nur drei Beispiele von Jugendbüchern, welche mittlerweile als Klassiker der Weltliteratur – für Jugendliche, Kinder und Erwachsene – gelten. Ein weiteres Exempel wäre Louisa May Alcotts *Little Women (Junge Menschen, 1868)*, ein für Kinder veröffentlichter Roman, welcher nach der Publikation sofort Erfolg unter Erwachsenen und Jugendlichen hatte und heute noch von erwachsenen und kindlichen Lesern rezipiert wird.¹¹⁶ Eine interessante Tatsache ist, dass Alcott vor ihrem Erfolgstitel ausschließlich Bücher für Erwachsene geschrieben hat. Seit dessen Erscheinung wurde *Little Women* bis heute nicht aus dem Druck genommen.¹¹⁷ Ein etwas jüngeres Beispiel wäre der deutsche Autor Erich Kästner, welcher vor seiner Karriere als Kinderbuchautor (*Emil und die Detektive, 1929*) ausschließlich Titel für Erwachsene veröffentlichte. Wenn ein Autor von Erwachsenenromanen plötzlich ein Buch für Kinder oder Jugendliche schreibt, ist das natürlich oft ein Grund, weshalb diese Bücher dann auch von Erwachsenen gelesen werden. Jedoch ist dies nicht einziger Auslöser für die Beliebtheit solcher Bücher und von Jugendbüchern allgemein bei Erwachsenen. Man muss nur einen Blick auf die aktuellen Bestsellerlisten werfen, um zu sehen, dass es genügend Debütromane für Jugendliche gibt, welche schließlich auch ein erwachsenes Publikum begeistern – man denke nur an *Twilight* und dergleichen.

Erwachsenen-zu-Kind/Jugendlichen-Crossover

Zwar liegt der Fokus der All-Age-Literatur auf einem ‚Crossover‘ vom Jugendbuch zum erwachsenen Leser, jedoch tritt dieses Phänomen immer häufiger auch in umgekehrter Weise auf. Jugendliche sind erfahrenere und fortgeschrittenere Leser als dies früher der Fall war, auch Sandra Beckett deutet darauf hin: „teenagers in particular seem to be reading up.“¹¹⁸ Wie Beckett weiter hervorhebt, sind viele Weltklassiker bereits sehr früh auch für kindliche oder jugendliche Leser als geeignet angesehen worden, obwohl sie eigentlich für einen erwachsenen Leser konzipiert und geschrieben wurden.¹¹⁹ Svenja Blume deutet ebenfalls auf eine „Adaptierung erwachsenenliterarischer Texte an die Re-

¹¹⁶ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 91.

¹¹⁷ Vgl. ebd.

¹¹⁸ Ebd., S. 11.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 17.

zeptionsfähigkeit und die Rezeptionsbedürfnisse kindlicher und jugendlicher Leser, wie sie bei vielen sogenannten ‚Klassikern‘ der Kinder- und Jugendliteratur zu beobachten sind¹²⁰ hin. Hier könnten Werke wie *Gullivers Travels* (*Gullivers Reisen*, 1726) oder *Robinson Crusoe* (1719) als Beispiele dienen. Titel, die heute beinahe ausschließlich als Kinderbücher angesehen werden und ursprünglich an ein erwachsenes Publikum adressiert waren.

In den meisten Fällen dieses Erwachsenen-zu-Jugendlichen-Crossover steckt keine Intention des Autors dahinter, dass dessen Erwachsenenbücher plötzlich auch von jüngeren Lesern rezipiert werden.¹²¹ Ein derartiges Crossover von Büchern für Erwachsene zu jugendlichen Lesern kann jedoch in zahlreichen Ländern und Kulturen gefunden werden. Sandra Beckett führt einige gegenwärtige Beispiele für ein solches Crossover an, welche auch hier aufgezeigt werden sollen.¹²² Ein bekanntes Exempel für dieses Phänomen dürfte der 1992 veröffentlichte Titel eines dänischen Autors sein: *Frau Smillas Gespür für Schnee* (Originaltitel: *Frøken Smillas fornemmelse for sne*). Eigentlich als Buch für Erwachsene publiziert, erfreute sich der Titel großer Beliebtheit unter Teenagern. Laut *Klett Cotta* Verlagsleiter Rainer Just ist die Altersgrenze der Leser von Tolkiens *The Lord of the Rings*

„in den letzten Jahren immer mehr gesunken, so dass was anfangs als klassische Studentenlektüre galt, jetzt von Zehn- oder Elfjährigen gelesen wird, die vielleicht nicht immer alles verstehen, sich aber dennoch von der Erzählung gefangen nehmen lassen“¹²³.

Weitere Beispiele wären Douglas Adams' *The Hitch-Hiker's Guide to the Galaxy* (1979), Neil Gaimans *Neverwhere* (*Niemalsland*, 1996), Tracy Chevaliers *The Girl with the Pearl Earring* (*Das Mädchen mit dem Perlenohrring*, 1999), Mark Haddons *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* (*Supergute Tage oder die sonderbare Welt des Christopher Boone*, 2004), Kazuo Ishiguros *Never Let Me Go* (*Alles, was wir geben mussten*, 2005) oder auch Yann Martels *Life of Pi* (*Schiffbruch mit Tiger*, 2001).¹²⁴ Sehr oft hat ein jugendliches Interesse an eigentlich für Erwachsene gedachte Bücher mit literarischen Preisen und Auszeichnungen zu tun, welche diese Bücher in die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit und somit auch jüngerer Leser und Literaturinteressierter rücken (dies gilt übrigens auch im umgekehrten Fall für Jugendbücher, wel-

¹²⁰ Blume: Texte ohne Grenzen für Leser jeden Alters, S. 25.

¹²¹ Vgl. Beckett: Crossover Fiction, S. 28.

¹²² Vgl. ebd., S. 28ff.

¹²³ Bonacker: Peter Pans Kinder, S. XI.

¹²⁴ Vgl. Beckett: Crossover Fiction, S. 32f.

che das Interesse von erwachsenen Lesern wecken). Susanne Tretthahn von der Buchhandlung *Herder* in Wien erwähnt beispielsweise, dass sie „den Roman *Tschick* von Herrndorf nicht bei der Jugendliteratur platziert [hätte], wäre er nicht für den Jugendliteraturpreis nominiert worden“¹²⁵. Hinzu kommt hierbei noch das Faktum, dass diese Bücher nicht nur sehr häufig jugendliche Charaktere als Protagonisten haben, sondern auch speziell für ein jüngeres Publikum vermarktet beziehungsweise in Buchhandlungen präsentiert werden (genauer zu den Vermarktungsstrategien siehe Kapitel 3).¹²⁶ Viele Autoren, beispielsweise J.M.G. Le Clézio oder Michel Tournier sind bekannt für ihre erfolgreichen Kinderbücher, welche nahezu alle ursprünglich für Erwachsene gedacht waren.¹²⁷ In vielen solchen Fällen steckt ein Verleger dahinter, der das Potential für jugendliche Leser in einem Text erkennt und ihn dann, entgegen der Intention des Autors, nicht für ein erwachsenes Publikum, sondern für eine jugendliche Leserschaft publiziert.¹²⁸ Es gibt sogar Bücher, welche für Erwachsene geschrieben und auch veröffentlicht, später jedoch zu Bilderbüchern sogar für Kleinkinder adaptiert wurden (wie beispielsweise *Der kleine Prinz* von Antoine de Saint-Exupéry).¹²⁹

Neu- beziehungsweise Umschreiben und Autoren-Crossover

Beim Neu- oder Umschreiben wird ein Text, welcher für die eine Zielgruppe geschrieben und publiziert wurde, nochmals für eine andere Zielgruppe überarbeitet oder umgeschrieben und neuerlich publiziert. Dieses Phänomen kommt vorzugsweise dergestalt vor, dass Texte der Erwachsenenliteratur später für ein jüngeres Publikum adaptiert und neu veröffentlicht werden. Gelegentlich wird ein erfolgreicher Erwachsenenroman umgeschrieben, um einen kulturell wertvollen Text auch für eine jüngere Leserschaft zugänglich zu machen, wie dies Sandra Beckett erläutert.¹³⁰ Die Entscheidung für einen solchen Schritt kann sowohl vom Autor als auch vom Verleger ausgehen. Zwar kann man hier nicht direkt von All-Age-Literatur sprechen, da im Grunde zwei unterschiedliche Texte an zwei unterschiedliche Zielgruppen gerichtet werden¹³¹, jedoch sind sich die Werke an sich meist recht ähnlich, und die jugendliche Version ist schlicht und einfach eine vereinfachte Ausführung des ursprünglichen Textes. Es kommt sogar gelegentlich vor, dass die umformulierte Fassung ein breiteres Publikum anzieht, als dies die Ori-

¹²⁵ Susanne Tretthahn, Buchhandlung Herder, Wien. E-Mail vom 14. April 2011.

¹²⁶ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 34.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 38.

¹²⁸ Vgl. ebd.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 39.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 61.

¹³¹ Vgl. ebd.

nalversion konnte.¹³² In manchen Fällen wird der originale Erwachsenenroman niemals veröffentlicht, da bereits vor dessen Publizierung (meist vom Verleger, Lektor oder Agenten) entschieden wird, dass sich der Stoff für ein jüngeres Publikum als geeigneter erweist, weshalb der Text meist umgeschrieben oder angepasst (eventuell zensiert) wird, um ihn schließlich als Jugendbuch zu veröffentlichen. Als Beispiel könnte man hier den Roman der englischen Autorin Leslie Wilson *Last Train from Kummersdorf* (keine deutsche Übersetzung existent, 2004) erwähnen. Die Autorin von Erwachsenenromanen hat bereits vor diesem Titel ein Buch über die Nazizeit veröffentlicht. Ihr zweiter Roman, ebenfalls über das nationalsozialistische Deutschland, wurde jedoch von ihrem Agenten als geeigneter Stoff für ein Jugendbuch betrachtet, als welches der Text dann auch nach einigen Überarbeitungen der Autorin veröffentlicht wurde.¹³³ Der Titel wurde schließlich vom *Guardian* 2004 für den *Children's Fiction Prize* nominiert. *Last Train from Kummersdorf* erfreut sich jedoch nicht nur bei Jugendlichen, sondern trotz allem auch bei Erwachsenen großer Beliebtheit. Die Autorin selbst behauptet, sie hätte den Text von Anfang an als ein All-Age-Buch betrachtet, auch wenn sie es ursprünglich für Erwachsene geschrieben hat.¹³⁴

Natürlich funktioniert dieses Phänomen auch umgekehrt. So gibt es durchaus auch Kinder- oder Jugendbücher welche durch Umschreiben für ein erwachsenes Publikum interessant(er) gemacht werden. Ein Beispiel hierfür wäre das Fantasy-Kinderbuch *The Sword in the Stone* (*Das Schwert im Stein*, 1938) des Autors T.H. White. Ursprünglich als ‚stand-alone‘ konzipiert, wurden später noch drei Folgetitel publiziert. Während der erste Band *The Sword in the Stone* als Kinderbuch veröffentlicht wurde, sind die drei Folgebände für ein erwachsenes Publikum beziehungsweise für Teenager erschienen¹³⁵, was natürlich zur Folge hatte, dass der erste Teil ebenfalls von Erwachsenen gelesen wurde. Später wurde dann für einen Sammelband (*The Once and Future King*, 1958; zu Deutsch: *Der König auf Camelot*) aller vier Titel das erste Buch *The Sword in the Stone* für ein erwachseneres Publikum umgeschrieben. Dieser Sammelband war Basis für das erfolgreiche Musical *Camelot* (1960) und für den ebenso erfolgreichen Disneyfilm *The Sword in the Stone* (1963; zu Deutsch: *Die Hexe und der Zauberer*). Heute werden beide Versionen - die originale und die umgeschriebene - von einem All-Age-Publikum rezipiert.¹³⁶

¹³² Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 61.

¹³³ Vgl. ebd., S. 70.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 71.

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 81

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 82.

Es kann auch vorkommen, dass ein Klassiker von einem anderen Autor neu geschrieben und so einem breiteren Publikum zugänglich gemacht wird. Ein gutes Beispiel wäre hier der französische Autor Michel Tournier, welcher 1967 großen Erfolg mit seiner Neuerzählung von Daniel Defoes *Robinson Crusoe* erfuhr. Der Originaltitel der Neufassung lautet *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (deutscher Titel: *Freitag oder das Leben in der Wildnis*). Das Werk erfreute sich sowohl bei Jugendlichen wie auch bei erwachsenen Lesern großer Beliebtheit.¹³⁷

Viele Bestseller-Autoren von Romanen für Erwachsene wagten in der jüngsten Vergangenheit den Sprung zum Jugendbuch, nicht zuletzt deshalb, weil der Markt immer vielversprechender wird. Sandra Beckett nennt dieses Phänomen „the latest literary fashion“¹³⁸. „Young-Adult Books are no longer Child’s Play for Bestselling Authors“¹³⁹, schrieb der *Boston Globe* im Jahr 2002. Einige Autoren, welche diesen Sprung wagten, wären hier beispielsweise David Almond (*Skelling*, 1998; Deutsch: *Zeit des Mondes*), Isabel Allende (*La Ciudad de las Bestias*, 2002; Deutsch: *Die Stadt der wilden Götter*) oder Lemony Snicket (alias Daniel Handler: *The Bad Beginning*, 1999; Deutsch: *Der schreckliche Anfang*). Es gibt jedoch auch den Fall von Kinderbuchautoren, welche durch eine erwachsene Leserschaft große All-Age-Erfolge feiern konnten und nun neben Kinderbuchbestellern auch Bestseller für Erwachsene publizieren.¹⁴⁰ So zum Beispiel Mark Haddon, Ralf Isau oder Colin Thompson. Im umgekehrten Fall veröffentlichen jugendliche Autoren Bücher für Erwachsene, hier als wohl bekanntestes Beispiel Jane Austen, welche bereits als 13-Jährige schrieb. Ein deutschsprachiges Beispiel für dieses Phänomen wäre die Autorin Jutta Richter, welche sowohl für Erwachsene als auch für Jugendliche schreibt. Ihren ersten Roman, *Popcorn und Sternenbanner*, schrieb sie im Alter von 16 Jahren. Eines der wohl berühmtesten internationalen Beispiele der Gegenwart wäre Christopher Paolini mit seiner *Eragon*-Serie (*The Inheritance Trilogy*). Paolini begann an dem ersten Band der All-Age-Serie (*Eragon*, 2003) im Alter von 15 Jahren zu schreiben und ist mittlerweile ein *New York Times* Bestseller-Autor.

Im Großen und Ganzen tritt die Form des um- oder neugeschriebenen Titels innerhalb des gegenwärtigen All-Age-Phänomens relativ selten - wenn überhaupt - auf. Viel mehr Bedeutung hat jedoch das Autoren-Crossover, da laut Sandra Beckett All-Age-Bücher „currently the hot ticket in the literary world“¹⁴¹ sind. Dies führt dazu, dass

¹³⁷ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 74

¹³⁸ Ebd., S.165.

¹³⁹ Ebd., S. 190.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 170.

¹⁴¹ Ebd., S. 177.

der Status des Autors ein immer flexiblerer wird, und während erwachsene Autoren scheinbar häufiger Kinder- und Jugendbücher schreiben, versuchen sich die Jugendlichen als Autoren für Erwachsenenliteratur.

1.2.3. Aspekte der All-Age-Literatur

Im Vergleich zu anderen Literatursparten können All-Age-Bücher anhand bestimmter Faktoren oder Kriterien erkannt und differenziert werden. Diese Merkmale betreffen einerseits natürlich den Text selbst, jedoch beziehen sie sich zusätzlich noch auf die Aufmachung des Buches, die Vermarktung, die Zusammensetzung der Zielgruppen und die Leserintention sowie gelegentlich auch auf den Autor. Im Folgenden soll nun anhand der genannten Merkmalgruppen eine Auflistung der Kriterien von All-Age-Literatur erbracht werden. Einige dieser Faktoren wurden bereits genannt, auf andere wird in den späteren Kapiteln ausführlich eingegangen. Nichtsdestotrotz sollen die folgenden Erläuterungen in erster Linie eine Übersicht über die umfassenden Eigenschaften der All-Age-Literatur bieten. Im literaturwissenschaftlichen Feld ist dieses Bedürfnis nach einer ausführlichen Begriffsbestimmung, einer Kriterienfindung, kein Einzelfall. So wurde im Rahmen des 20. avj-Praxisseminars 2009 zum Thema ‚All-Age-Literatur‘ bereits eine „Gebrauchsanweisung für ‚All-Age-Bücher“¹⁴² erstellt. Diese soll in den folgenden Ausführungen nicht unberücksichtigt bleiben.

Textimmanente Aspekte

Betrachtet man die einzelnen literarischen Sparten und Genres am Buchmarkt, so lassen sich ein gewisser roter Faden und wiederkehrende textimmanente Strukturen innerhalb der Sparten im Allgemeinen und in den Genres im Speziellen erkennen. Nicht anders ist es auch bei der All-Age-Literatur, welche aus textanalytischer Sicht ebenfalls einen ‚roten Faden‘ verfolgt. Ein Großteil der nun im Folgenden genannten Kriterien wird in Kapitel 2 ausführlich behandelt, weshalb an dieser Stelle nicht näher darauf eingegangen werden soll.

- **Unterschiedliche Deutungs- und Bedeutungsebenen für verschiedene Lesergruppen (Mehrfachadressierung und Doppelsinnigkeit).**¹⁴³

¹⁴² Renate Reichstein und Margit Müller: Gebrauchsanweisung „All Age-Bücher“. 20. avj-Praxisseminar 2009: „All-Age“ – Die Entdeckung einer Zielgruppe. In: http://www.avj-online.de/aktivitaeten/seminare/praxisseminar_2009/. (Stand: 13. Januar 2011).

¹⁴³ Vgl. ebd.

- **eine gut konstruierte Geschichte mit überschaubarer Handlung.**¹⁴⁴ Die Story ist so konzipiert, dass es theoretisch Lesern ab 10-12 Jahren ebenso wie erwachsenen Lesern möglich ist, die Handlung zu verstehen. Dies muss jedoch ein **gewisses literarisches Niveau** nicht ausschließen. Sehr viele Teilnehmer der Studie zur ‚Crossover-Literatur‘ von der University of Central Lancashire gaben „**Good Plot**“ und „**Fast Pace**“ als wichtige Eigenschaften für All-Age-Literatur an¹⁴⁵. Hierbei ebenfalls wichtig ist folgender Punkt:
- **eine angemessene, verständliche Sprache.**¹⁴⁶ Dies ist von Bedeutung, soll der Text auch von jungen Lesern verstanden werden. Die Geschichte soll außerdem **flüssig zu lesen** sein. Hier kommt hinzu, dass die meisten All-Age-Bücher mit einer sehr **bildhaften, aussagekräftigen Sprache** arbeiten. Dabei darf jedoch etwas nicht fehlen:
- **der Text erzeugt Gefühle und Spannung.**¹⁴⁷ Die Sprache ist das Mittel, den Leser (rein theoretisch egal welchen Alters) an den Text zu fesseln. Mit der Sprache werden Gefühle jeglicher Art (Humor, Neugierde, Hass, Hoffnung, Trauer, Freundschaft, Liebe et cetera) vermittelt, und somit wird eine kontinuierliche Spannung aufgebaut. Dies ist nicht nur bei erwachsenen Lesern von Wichtigkeit, sondern besonders auch bei jugendlichen oder kindlichen Rezipienten, welche ein Buch eher weglegen, sollte es sie langweilen. All-Age-Literatur ist in erster Linie spannende Unterhaltungsliteratur. Hinzu kommt hierbei folgender Punkt:
- **der Text behandelt zeitlose Themen von universeller Größe.**¹⁴⁸ Die Moral der Geschichte, die Bedeutung und die Aussagen des Textes sind rein theoretisch in jedem Alter (zumindest jedoch ab circa 10-12 Jahren) verständlich und nachvollziehbar. Sehr häufig werden **gesellschaftlich relevante Themen** in spannendem, unterhaltsamen Kontext präsentiert. Martina Wielenberg von *Droemer Knauer* formuliert dies wie folgt: „Thematisch bedeutet das meistens, dass ein Sujet behandelt werden sollte, das deutlich über die jugendliche Lebenswelt [...] hinaus geht [sic].“¹⁴⁹ Die **‚Botschaft‘** des Buches ist also **zeitlos**, es muss, so Marion Perko vom *Loewe Verlag* „Leserinnen und Leser der unterschiedlichsten Leseal-

¹⁴⁴ Vgl. Reichstein, Müller: Gebrauchsanweisung „All Age-Bücher“.

¹⁴⁵ Vgl. Todd, Day, Williams: „The Holy Grail of Publishing?“, S. 14.

¹⁴⁶ Vgl. Reichstein, Müller: Gebrauchsanweisung „All Age-Bücher“.

¹⁴⁷ Vgl. ebd..

¹⁴⁸ Vgl. ebd..

¹⁴⁹ Martina Wielenberg, Lektorin, Verlagsgruppe Droemer Knauer. E-Mail vom 18. April 2011. Vgl. auch Julia Malik, Lektorin, dtv Reihe Hanser. Telefongespräch vom 19. April 2011; sowie Angelika Höllriegel, Programmleiterin, Ueberreuter Verlag. Telefongespräch vom 29. April 2011.

ter interessieren¹⁵⁰. Diese Fähigkeit erfordert folgendes Kriterium:

- der Text enthält mindestens **einen (meist) jugendlichen Helden mit Identifikations- und Entwicklungspotential**.¹⁵¹ Dieser Held (oder Heldin), welcher bei All-Age Literatur tatsächlich zumindest zu Beginn meist ein Jugendlicher ist, soll nicht nur für jugendliche Leser, sondern auch für erwachsene Rezipienten als Identifikationsfigur funktionieren. Dies muss nicht auf derselben Ebene geschehen (siehe Doppelsinnigkeit) und hängt oft auch mit dem Entwicklungspotential des Helden zusammen, welcher im Laufe der Geschichte geistig und charakterlich heranreift und in einigen Fällen auch körperlich älter und reifer wird. Innerhalb der Studie zur ‚Crossover Fiction‘ der University of Central Lancashire gaben befragte Verleger, Buchhändler und Bibliothekare „**Interesting Characters**“ als wesentlichen Bestandteil von All-Age-Literatur an.¹⁵² Immer häufiger finden sich auch in erfolgreicher Erwachsenenliteratur jugendliche Helden, welche so diese Geschichten auch für ein junges Publikum interessant machen.¹⁵³ Weiters von Wichtigkeit ist:
 - All-Age-Bücher haben meist eine Moral, sie bieten **Lösungsvorschläge** für Probleme an.¹⁵⁴
 - der Text lässt sich **häufig** dem Genre der **Fantasy** (siehe Abschnitt 1.4.) zuordnen. Für den *PAN*-Verlag, Imprint von *Droemer Knaur*, ist es beispielsweise besonders wichtig, „dass es eine fantastische Komponente wie übernatürliche Wesen und/oder fremde Welten gibt“¹⁵⁵. Neben der Fantasy finden sich All-Age-Bücher selbstverständlich auch in nahezu allen anderen Genres.

Gestalterische Aspekte

Die Aufmachung von All-Age-Büchern differenziert sich - wenn überhaupt - oft nur in wenigen Details von anderen literarischen Sparten. Einige Punkte jedoch sind allein dem Phänomen der All-Age-Literatur zuzuordnen. Der Aufmachung von All-Age-Literatur wird in Kapitel 3 ausführlich Aufmerksamkeit geschenkt, weshalb hier nur eine Übersicht zu den einzelnen Kriterien dieser Kategorie geboten wird.

¹⁵⁰ Marion Perko, Redaktion Jugendbuch, Loewe Verlag. E-Mail vom 7. Mai 2011.

¹⁵¹ Vgl. Reichstein, Müller: Gebrauchsanweisung „All Age-Bücher“. Sowie auch Miriam Dörflinger, Buchhandlung Heyn Klagenfurt. E-Mail vom 13. April 2011.

¹⁵² Vgl. Todd, Day, Williams: „The Holy Grail of Publishing?“, S. 14.

¹⁵³ Vgl. beispielsweise Alina Bronsky: *Scherbenpark* oder Nick Hornby: *Slam*.

¹⁵⁴ Vgl. Nicola Bardola: Longseller in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Haug, Vogel (Hrsg.): *Quo vadis Kinderbuch?*, S. 165.

¹⁵⁵ Martina Wielenberg, Lektorin, Verlagsgruppe Droemer Knaur. E-Mail vom 18. April 2011.

- Zahlreiche Titel werden mit **zwei verschiedenen Covers** (also als eine **Jugend- und** als eine **Erwachsenenausgabe**) auf den Markt gebracht. Dies kann von ein und demselben Verlag geschehen oder aber mittels Lizenzverträgen.
- Erscheint der Titel nur mit einem **Cover**, so ist dies oft **neutral**, also **ohne Altersbezug** gehalten. Ein solches Cover soll im besten Fall Lesergruppen aller Altersstufen (praktisch gesehen ab etwa 10 Jahren) ansprechen.
- Einige All-Age-Titel - oft sind es Klassiker - werden als **Sammler- oder Luxusausgaben** auf den Markt gebracht. Hierbei handelt es sich meist um Liebhaberausgaben.
- Viele All-Age-Titel werden in Form von **Reihen oder Serien** veröffentlicht. Dies kann von dreibändigen Reihen bis zu einer Vielzahl von Serientiteln reichen.

Marketingstrategische Aspekte

Im Unterschied zu anderen Segmenten des Buchmarkts erfahren All-Age-Romane oft eine andere beziehungsweise wesentlich intensivere Vermarktung. Dies kann sich auf viele verschiedene Ebenen erstrecken und nimmt oft sehr vielfältige Ausmaße an. Das Marketing und seine Facetten werden in dieser Arbeit in Kapitel 3 noch ausführlich behandelt. Hier nun zu den allgemeinen Kriterien:

- Viele All-Age-Bücher **starten oder fördern** mit ihren Themen **Trends**, welche dann marketingstrategisch aufgegriffen werden. Ein Beispiel wären die *Harry Potter*-Romane, welche mit ihren Zauberern und Fabelwesen eine wahre Flut an übernatürlichen Zauberer- und Internatsromanen starteten. Auch die *Twilight*-Serie passt sehr gut ins Bild, die ja mit ihren ‚Vampiren zum Verliebten‘ nahezu einen Vampir-Hype (nicht nur) am Buchmarkt auslöste. Diese Trends werden selbstverständlich von Verlegern aufgegriffen und gepusht.
- Zahlreiche All-Age-Bestseller werden zu erfolgreichen **Kino-Blockbustern** adaptiert. Buch und Film beeinflussen sich hier oft gegenseitig - wer das Buch kennt, wird sich den Film anschauen und umgekehrt.
- Der Hype um erfolgreiche All-Age-Bestseller wird sehr häufig mit großflächig angelegtem **Merchandising** geschürt.
- Viele Titel werden oft gleichzeitig mittels **Lizenzen** von mehreren Verlagen publiziert. Zum Beispiel die *Twilight*-Romane.

- Immer mehr **Belletristik-Verlage** machen den Jugendbuch-Verlagen das Geschäft streitig und setzen auf **All-Age-Titel** in ihrem Programm. Auf Buchmessen entbrennen heftige Gefechte zwischen Belletristik- und Jugendbuchverlagen um die vielversprechendsten Lizenzen. Hinzu kommt folgender Punkt:
- Viele Verlage gründen eigene **All-Age-Imprints**, welche ihre Zielgruppe vorwiegend als ‚junge Erwachsene‘ oder gar nicht definieren.
- All-Age-Bestseller werden meist **aufwendig beworben**. Dies geschieht nicht nur mit den klassischen Mitteln, sondern vorwiegend auch über das Internet. Erscheinungstermine von lange erwarteten Bestsellern werden zelebriert. Im Großen und Ganzen zeichnet All-Age-Literatur vor allem ein **multimediales und digitales Marketing** aus. Ein wichtiger Punkt hierbei ist auch das **duale Marketing**, also das Ansprechen von eigentlich zwei Zielgruppen (der Jugendlichen und der Erwachsenen). Im Rahmen der bereits erwähnten Studie zur ‚Crossover Literature‘ der University of Central Lancashire wurde auf dieses „Dual Marketing“ auch von den Befragten Verlegern, Buchhändlern und Bibliothekaren verwiesen.¹⁵⁶
- Es gibt zahlreiche **Mitläufer** zu den wirklich erfolgreichen All-Age-Bestsellern. Dies führt dazu, dass die meisten All-Age-Bücher genauso schnell wieder vom Markt verschwinden, wie sie dort aufgetaucht sind. Nicht selten leidet die Qualität dieser Bücher, wenn es nur um Quantität geht.
- Die meisten All-Age-Bestseller sind **international erfolgreich**. Typische Beispiele hier wieder *Harry Potter*, aber auch Cornelia Funkes *Tintenherz*-Trilogie.
- Viele Titel werden **in verschiedenen Ländern unterschiedlichen Sparten zugeordnet** (beispielsweise *The Book Thief*).
- Das bereits erwähnte **Problem der Zuordenbarkeit** bei All-Age-Literatur führt unter anderem dazu, dass viele Buchhändler, Bibliothekare und nicht zuletzt Käufer nicht wissen, welcher Sparte sie diese Bücher zuordnen sollen. Aufgrund dieses Problems ergibt sich auch nächster Punkt:
- Viele All-Age-Titel stehen in Buchhandlungen **in zwei oder mehr Abteilungen**. Die Bücher sind meist nicht nur in der Jugendbuchabteilung zu finden, sondern auch in der Belletristik und/oder Fantasy-Abteilung.
- Präsentation in den Buchhandlungen auf **Motto-Tischen** nach ‚Amazon-Prinzip‘¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Vgl. Todd, Day, Williams: „The Holy Grail of Publishing?“, S.14.

¹⁵⁷ Amazon-Prinzip: ‚Gefällt Ihnen dieses Buch, dann könnte Sie auch jenes interessieren.‘

Den Rezipienten betreffende Aspekte

Die essentielle Frage, warum All-Age-Literatur - speziell auch von Erwachsenen - gelesen wird, soll etwas später genau behandelt werden. Jetzt liegt die Aufmerksamkeit auf jenen Kriterien, welche allgemein die Käufer beziehungsweise Leser der All-Age-Texte betreffen.

- Der wichtigste Punkt hierbei ist natürlich, dass All-Age-Literatur **alters- und milieuübergreifend** wirkt. Sie wird von Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen verschiedenster sozialer Schichten gelesen.
- All-Age-Titel können **generationsübergreifend kommunikationsfördernd** wirken. Oft lesen ganze Familien mit Begeisterung das gleiche Buch, denn laut Simone Ehming (Stiftung Lesen) verlangen „All-Age-Bücher [...] ein All-Age-Setting“¹⁵⁸, und ein solches findet sich idealerweise in Familien.
- Anders als bei klassischer Kinder- und oft auch Jugendliteratur fällt bei All-Age-Literatur die Gruppe der Käufer und die der Leser nicht auseinander. Das bedeutet, die meisten **Käufer von All-Age-Büchern sind dann auch deren Leser**.¹⁵⁹ Während ein erwachsener Käufer eines Kinderbuches dieses höchstwahrscheinlich als Geschenk für ein Kind kauft, erwirbt ein erwachsener Käufer eines All-Age-Titels diesen häufig für sich selbst, auch wenn es sich dabei eigentlich um ein Jugendbuch handelt.
- Wie bereits erläutert, sind es eher die **erwachsenen Leser, welche zu Jugendbüchern** (und somit potentiellen All-Age-Titeln) **greifen**, als umgekehrt.
- **Lesern von All-Age-Literatur**, hierbei insbesondere den Erwachsenen, ist es **oft nicht bewusst**, dass es sich bei jenem Roman, welchen sie gerade kaufen beziehungsweise lesen, um ein All-Age-Buch handelt.¹⁶⁰ Dies hängt auch mit den unterschiedlichen Covers für Jugendliche und Erwachsene zusammen (zu den Covers siehe Abschnitt 3.2.2.).
- Der **Begriff** ‚All-Age-Literatur‘ ist **dem Endkunden oftmals nicht bekannt** und findet innerhalb des Verkaufsgespräches bisher kaum Verwendung.
- Oftmals stehen All-Age-Bestseller **in ihrer englischen Originalausgabe in den deutschen Bestsellerlisten** (zum Beispiel die Bücher von Stephenie Meyer welche bei Thalia im englischen Original im Bestseller-Regal auslagen). Dies deutet

¹⁵⁸ Simone Ehming: Trendbericht Kinder- und Jugendbuch. 19. März 2010. In: http://www.boersenverein.de/sixcms/media.php/976/Digitale_Pressemappe_Trendbericht.pdf. (Stand: 9. Oktober 2011).

¹⁵⁹ Vgl. u.a. Regina Pantos: Trendbericht Kinder- und Jugendbuch. 19. März 2010. In: http://www.boersenverein.de/sixcms/media.php/976/Digitale_Pressemappe_Trendbericht.pdf. (Stand: 9. Oktober 2011).

¹⁶⁰ Vgl. Reichstein, Müller: 20. avj-Praxisseminar 2009: ‚All-Age‘ – Die Entdeckung einer Zielgruppe.

wiederum auf eine erwachsene Leserschaft hin, da Kinder oder Jugendliche eher selten zu englischen Büchern greifen.

Autorspezifische Aspekte

Wie zahlreiche der bereits behandelten Punkte wird auch der Standpunkt des Autors – aus marketingstrategischer Sicht – zu einem späteren Zeitpunkt in dieser Arbeit noch ausführlich behandelt. Allgemein betrachtet sind jedoch folgende Kriterien betreffend der Autoren von All-Age-Büchern anzuführen:

- Viele Autoren von All-Age-Literatur **vermeiden es** mittlerweile, ihre **Werke irgendetw einer Zielgruppe zuzuordnen**, sondern behaupten, ihr einziger Wunsch sei es, zu unterhalten (siehe beispielsweise Carlos Ruiz Zafón). Mit dieser Strategie erreichen sie selbstverständlich ein weit größeres Publikum, als wenn sie ihre Bücher ausschließlich für Jugendliche oder für Erwachsene klassifizieren würden (siehe Abschnitt 3.2.5.).
- Viele All-Age-Bücher sind **während des Schreibprozesses nicht als solche konzipiert**. Es handelt sich um Jugendbücher, gelegentlich auch um Erwachsenenliteratur, welche nach Fertigstellung meist auf Anraten oder Wunsch des Verlegers (oder Agenten) als All-Age-Buch vermarktet wird. Hierbei ist auf Punkt 1.2.2. zu verweisen, in welchem sämtliche ‚Crossover‘-Varianten bereits ausführlich erläutert wurden.
- Autoren der großen Hype-Bestseller haben innerhalb des internationalen literarischen Marktes bereits **Popstarqualitäten** und veranstalten mit ihren All-Age-Bestsellern internationale Motto-Lese-Tourneen. Auch hier wieder Stephenie Meyer als Beispiel.

Wir haben nun einen allgemeinen Überblick über die zahlreichen und facettenreichen Merkmale, welche All-Age-Literatur (besonders die Bestseller) von anderen literarischen Sparten abgrenzen.

Rachel Falconer fasst dies mehr oder weniger in einer ‚magischen Formel‘¹⁶¹ zusammen:

„It seems to have been the mixture of apparent authenticity and compelling fiction, as well as a young but exceptionally articulate narrator with whom an adult

¹⁶¹ Vgl. Falconer: The Crossover Novel, S. 23.

reader could identify, which provided the magic formula to cross over to a mainstream adult audience.“¹⁶²

Selbstverständlich treffen nicht immer alle oben genannten Kriterien auf ein All-Age-Buch zu, und es gilt auch nicht für jeden Titel dieselbe ‚Formel‘, jedoch dürfte die dargestellte Auflistung eine gute Übersicht über die Dimensionen von literarischen All-Age-Konzepten bieten. Im Rahmen der folgenden Erläuterungen und Analysen dieser Arbeit werden diese theoretisch ermittelten Aspekte eine praktische Darstellung und Bestätigung erfahren.

Im Folgenden soll nun die Frage interessieren, warum diese Literatur überhaupt gelesen wird. Es soll also geklärt werden, was All-Age-Literatur ihren Lesern - und hier insbesondere den erwachsenen Rezipienten - bietet. Diese Analyse ermöglicht es - zusammen mit den erläuterten Kriterien - einen Teil des All-Age-Hypes zu erfassen beziehungsweise zu erklären.

1.2.4. Leserintention und Zielgruppen der All-Age-Literatur

Selbstverständlich stellt sich im Rahmen einer Betrachtung des All-Age-Phänomens die Frage nach den Gründen, weshalb immer mehr Erwachsene zu Jugendbüchern beziehungsweise ‚einfacher‘ Literatur greifen. Man fragt sich, warum von Rezipienten jenseits der Zwanzig die etwas anspruchsvollere Literatur immer öfter verschmäht und lieber ein (beispielsweise) romantisch-spannendes All-Age-Buch gelesen wird. Vornehmlich aber steht zur Debatte, wie die Zielgruppe der All-Age-Literatur aussieht. Um diese Fragen beantworten zu können, muss zuerst geklärt werden, was All-Age-Literatur ihren Lesern bieten kann. Dies soll hier in erster Linie nicht die textimmanente Ebene betreffen (darauf wird im folgenden Kapitel ausschöpfend eingegangen), sondern ganz allgemein jene Aspekte der All-Age-Literatur aufzeigen, welche ihren Rezipienten ein ansprechendes Leseerlebnis ermöglichen. Das Hauptaugenmerk soll hier den erwachsenen Lesern gelten, da es sich bei All-Age-Büchern zum Großteil um Jugendbücher handelt, welche erwartet oder unerwartet auch Erfolg bei Erwachsenen haben.

In Abschnitt 1.1. wurde bereits auf allgemeine Befürchtungen einer ‚Infantilisierung‘ der Gesellschaft hingewiesen. Erwachsenen wird ein Eskapismus vor dem ernsten, schwierigen und oftmals herausfordernden Alltag vorgeworfen. Tatsächlich ist es so,

¹⁶² Falconer: *The Crossover Novel*, S. 23.

dass viele erwachsene Leser vor anspruchsvoller, komplexer und oft düsterer Belletristik zurückschrecken und sich einfacher konzipierten Texten mit hohem Unterhaltungsfaktor zuwenden, die meist trotzdem ein gewisses literarisches Niveau haben.¹⁶³ Viele Erwachsene sehnen sich, so vermutet Martina Sulner, in einer „immer komplizierter erscheinenden Welt“¹⁶⁴ nach Einfachheit, nach jenen Jahren „als sie behütet aufwachsen und nicht zu viele Ansprüche an sie gestellt wurden“¹⁶⁵. Es geht diesen erwachsenen Rezipienten der All-Age-Literatur also um nichts anderes, als um eine „Wiederholung des kindlichen Leseerlebnisses“¹⁶⁶, sie lassen sich „in die eigene Kindheit zurücksinken“¹⁶⁷. Dies kann einerseits bedeuten, dass erwachsene Leser zu Kinderbüchern greifen, die sie aus ihrer eigenen Kindheit bereits kennen, hierbei nützen sie diese Kinderbücher „als Medium einer in erster Linie biographischen Erinnerungskultur“¹⁶⁸. Dies kann übrigens auch auf Autoren zutreffen, welche das Schreiben von Kinder- und Jugendbüchern als eine Form der „Erinnerung an die [...] Kindheit bzw. Jugendzeit“¹⁶⁹ erleben. Bereits Astrid Lindgren sagte: „Ja so muß es sein, will man für Kinder schreiben. Man muß selbst wieder ein Kind werden.“¹⁷⁰ Andererseits kann dies auch heißen, dass Erwachsene Jugendbücher (oder sogar Kinderbücher) lesen, welche ihnen völlig neu sind und sich dabei „in einem ganz allgemeinen Sinn in die Welt der Kindheit“¹⁷¹ versetzen. In diesem Fall kann jedoch ein biografischer Ansatz dahinter stecken, nämlich dann, so behauptet Silke Bartlick, wenn die erwachsenen Leser im Jugendbuch Geschichten oder Handlungsstränge finden, „die ihren eigenen Lebensentwurf berühren“¹⁷². Wer kann sich besser mit – in vielen All-Age-Romanzen thematisierten – Gefühlen des Alleinseins, der Hilflosigkeit oder der Ungeliebtheit identifizieren als ein Teenager – oder eben ein frisch geschiedener 40-Jähriger (oder eine 40-Jährige). Dies zeigt sehr deutlich, dass All-Age-Literatur durchaus Identifikationspotential für nahezu alle Lebensalter bietet.

Laut Ewers kann ein Erwachsener bei der Lektüre eines Kinder- oder Jugendbuches „ganz distanziert und kritisch bleiben“¹⁷³ oder aber die Geschichte „mit den Augen

¹⁶³ Vgl. Martina Sulner: Suzanne Collins' zweiter „Tribute von Panem“-Roman erscheint. In: <http://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Uebersicht/Suzanne-Collins-zweiter-Tribute-von-Panem-Roman-erscheint>. (Stand: 13. Januar 2011). Sowie Anke Vogel: Crossreading. In: Haug, Vogel (Hrsg.): Quo vadis Kinderbuch?, S. 30. Sowie Ulrike Frenkel: Harry Potter hat die Türen geöffnet. In: http://www.stuttgarter-zeitung.de/stz/page/2479476_0_9223_-all-age-literatur-harry-potter-hat-die-tueren-geoeffnet.html. (Stand: 1. Juni 2010).

¹⁶⁴ Sulner: Suzanne Collins' zweiter „Tribute von Panem“-Roman erscheint.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Gabriele von Glasenapp: Grenzüberschreitungen. In: Haug, Vogel (Hrsg.): Quo vadis Kinderbuch?, S.41.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Hans-Heino Ewers: In die eigene Kindheit zurücksinken. Kinder- und Jugendliteratur als Medium einer (erwachsenen) Erinnerungskultur. In: Günter Lange (Hg.): Lese-Erlebnisse und Literatur-Erfahrungen. Annäherungen an literarische Werke von Luther bis Enzensberger. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren GmbH 2001, S. 344.

¹⁶⁹ Ebd., S. 346.

¹⁷⁰ Astrid Lindgren, 1963. Zitiert nach: Ebd.

¹⁷¹ Ebd., S. 345.

¹⁷² Silke Bartlick: Jugendbücher für jedes Alter: All-Age-Romane. In: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,3720022,00.html>. (Stand: 14. Januar 2011).

¹⁷³ Hans-Heino Ewers: In die eigene Kindheit zurücksinken. In: Lange (Hg.): Lese-Erlebnisse und Literatur-Erfahrungen, S.345.

eines Kindes bzw. Jugendlichen lesen¹⁷⁴ – der Abstand zwischen beiden Lesarten kann „humorvoll“¹⁷⁵ genossen oder aber „mit Wehmut“¹⁷⁶ betrauert werden. Beides impliziert in gewisser Weise eine Art „Flucht vor den Herausforderungen der Realität und damit auch vor der eigenen Verantwortung“¹⁷⁷. Rachel Falconer geht sogar soweit, einen Zusammenhang zwischen dem Jahr 2003, welches sie als „annus mirabilis“¹⁷⁸ der All-Age-Literatur bezeichnet und dem Beginn des Irak-Krieges im selben Jahr zu sehen.¹⁷⁹ Dies scheint damit begründbar zu sein, dass Erwachsene sich, je beängstigender die Realität wird, eher in literarische Fantasiewelten zurückziehen, auch wenn es in diesen Welten ebenfalls um Kriege und dergleichen geht.¹⁸⁰ Wenn die Realität beängstigend ist und die Erwachsenenliteratur kaum Beruhigendes anbietet, ist es nicht verwunderlich, so Armgard Seegers, dass sich erwachsene Leser den „Rettungs- und Tröstungsfantasien“¹⁸¹ von All-Age-Titeln hingeben. Ein Rückzug in scheinbare Kinderwelten birgt für erwachsene Leser offenbar das Gefühl einer „tröstliche[n] Ahnung, dass die Dinge irgendwie gut ausgehen werden“¹⁸², wie es die Literaturkritikerin Sigrid Löffler formuliert. Sehr oft finden sich in scheinbar harmlosen Jugendbüchern verblüffend offensichtliche Parallelen zur politischen Realität eines Landes oder zu realen historischen Ereignissen.¹⁸³ Man nehme nur die *Harry Potter*-Romane als Beispiel, in denen eine Gruppe von fanatischen Zauberern („Todesser“) alle „unreinen“ Magier, die kein „sauberes Blut“ haben, ausrotten wollen, und vergleiche dies mit dem Nationalsozialismus. Martin-Christoph Just widmet einen ganzen Aufsatz allein diesem Thema der Mehrfach-Kodierung in Rowlings Romanen.¹⁸⁴ Sigrid Löffler schreibt den *Harry Potter*-Romanen sogar eine von Band zu Band ansteigende politische Notation zu¹⁸⁵. Bei der Lektüre von All-Age-Büchern ist es den Lesern also möglich, „die großen Themen der Menschheit“¹⁸⁶ abzuhandeln, wie dies die Literaturwissenschaftlerin Gundel Mattenklott formuliert, ohne dass dies für ihr eigenes Leben Folgen hätte.

Wie bereits erwähnt, hafte der „Literatur der Moderne“¹⁸⁷ nichts Tröstendes mehr an, so

¹⁷⁴ Hans-Heino Ewers: In die eigene Kindheit zurücksinken. In: Lange (Hg.): Lese-Erlebnisse und Literatur-Erfahrungen, S.345.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Drumm: Macht, Gewalt und Eskapismus. In: Haug, Vogel (Hrsg.): Quo vadis, Kinderbuch?, S. 189.

¹⁷⁸ Falconer: The Crossover Novel, S.34.

¹⁷⁹ Vgl. ebd.

¹⁸⁰ Vgl. ebd. Außerdem: Vgl. Dietmar Dath: Haben Sie etwas gegen Fantasy? In: BÜCHER, Essen: 2/2009, Seite 22.

¹⁸¹ Seegers: Bücher für ein bis(s)chen Kind.

¹⁸² Sigrid Löffler: Die Verkindlichung. In: Börsenblatt 11/2009, Seite 34.

¹⁸³ Vgl. Martin-Christoph Just: Harry Potter und die Nürnberger Prozesse. In: Bonacker (Hg.): Das Kind im Leser, S. 42.

¹⁸⁴ Siehe: ebd.

¹⁸⁵ Liane von Billerbeck im Interview mit Sigrid Löffler: Ein total ausfabuliertes Paralleluniversum. Deutschlandradio Kultur, Sendung vom 20. Juli 2007. In: <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/648711/>. (Stand: 25. April 2011).

¹⁸⁶ Gundel Mattenklott. Zitiert nach: Frenkel: Harry Potter hat die Türen geöffnet.

¹⁸⁷ Löffler: Die Verkindlichung, S. 34.

Sigrid Löffler, und da die Literatur durchaus ein Spiegel der Gesellschaft ist, finden sich auch in unserem Alltag nur noch „wenige Anhaltspunkte für Optimismus“¹⁸⁸. Dies führe, wie Löffler andeutet, zu einer „starken Sehnsucht [...] nach gemeinsamen Werten“¹⁸⁹. Jenen tröstenden Werten, welche sich in der All-Age-Literatur nur zu oft widerspiegeln (siehe ausführlicher Kapitel 2). Die meisten All-Age-Titel vermitteln dem Leser eine gewisse Übersichtlichkeit der Weltordnung, in der Gut und Böse ihren Platz haben und ein positives Ende in Aussicht steht. Diese Texte bewirken ein Gefühl von Klarheit und Gewissheit, wie dies der Autor Joachim Telgenbüscher ausdrückt, und sind dabei jedoch voller Gefühl und Spannung.¹⁹⁰ Laut Ulrike Frenkel werden gute All-Age-Bücher so zu einem Rückzugsort von den Alltagszwängen einer „modernen, durchrationalisierten Gesellschaft“¹⁹¹, einer „geistigen Spielwiese der Fantasie“¹⁹². Johanna Just vom *Ravensburger* Verlag meint dazu: „Im wahren Leben ist alles erklärt, deshalb sehnt man sich nach dem Unbekannten, dem Ungewissen.“¹⁹³ Erwachsene legen sich, so auch Sigrid Löffler, immer häufiger ein kindliches Leseverhalten zu¹⁹⁴. Dies verwundert „angesichts der forcierten Jugendlichkeit der Erwachsenenwelt“¹⁹⁵ nicht unbedingt. Laut Löffler rücke die „Selbst-Infantilisierung“¹⁹⁶ der Erwachsenenkultur die Erwachsenen ohnehin näher an die Jugend und somit auch an deren Literatur heran.¹⁹⁷

Es scheint sich eine neue „Lust am Kindlich-Sein“¹⁹⁸ breitzumachen, die dazu führt, dass Erwachsene „nach moderner und postmoderner Literatur wieder richtig gute Geschichten“¹⁹⁹ lesen wollen. Dies muss nicht immer mit der Sehnsucht nach Trost zusammenhängen. Ein Motiv für Erwachsene, sich der All-Age-Literatur zu widmen, kann auch der Wunsch nach Unbeschwertheit, „Verantwortungslosigkeit und Ich-Bezogenheit“²⁰⁰ der kindlichen Lebensalter sein, wie Armgard Seegers behauptet. Eine zunehmende „Hinwendung Erwachsener zur Jugendliteratur“²⁰¹ könnte in diesem Sinne auch damit erklärt werden, „dass diese aufgrund mangelnder Lesekompetenz von gehobener

¹⁸⁸ Löffler: Die Verkindlichung, S. 34.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Vgl. Joachim Telgenbüscher: Jugendbuch-Boom. Bisschen was für alle. In: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,668780,00.html>. (Stand: 1. Juni 2010).

¹⁹¹ Frenkel: Harry Potter hat die Türen geöffnet.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Johanna Just, Ravensburger Verlag. Zitiert nach: Susanna Gilbert-Sättel: Jugendbücher werden zu „All-Age“-Bestsellern. In: http://www.monstersandcritics.de/artikel/200743/article_36400.php/Jugendb%C3%BCher-werden-zu-All-Age-Bestsellern. (Stand: 13. Januar 2011).

¹⁹⁴ Vgl. Löffler: Die Verkindlichung.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Vgl. ebd.

¹⁹⁸ Gabriele von Glasenapp: Grenzüberschreitungen. In: Haug, Vogel (Hrsg.): Quo vadis, Kinderbuch?, S. 42.

¹⁹⁹ Ebd., S. 43.

²⁰⁰ Seegers: Bücher für ein bis(s)chen Kind.

²⁰¹ Vogel: Crossreading. In: Haug, Vogel (Hrsg.): Quo vadis Kinderbuch?, S. 30.

Literatur überfordert werden und sich deshalb leichter zu rezipierenden Titeln zuwenden²⁰², wenn es ihnen nicht rein um Informationsgehalt oder Wissensaneignung geht, sondern sie unterhalten werden wollen.²⁰³ Immer mehr Erwachsene nehmen offenbar an, so Susanne Beyer, „für die Lektüre eines durchschnittlich anspruchsvollen Belletristikwerks nicht genügend Bildung“²⁰⁴ zu haben oder „keine ausreichende Leseroutine mitzubringen“²⁰⁵. Unzureichende Bildung oder Lesekompetenz muss jedoch nicht immer der Fall sein. In Großbritannien begründeten Studenten der Literaturwissenschaft ihre Vorliebe für *Harry Potter* und dergleichen damit, der Lehrstoff strapazierte sie dermaßen, dass sie es genossen, wie damals als Kind einfach in eine Geschichte abzutauchen.²⁰⁶ Hans-Heino Ewers sieht darin einen Vorteil dieser Texte, denn der Leser emanzipiere sich „ein Stück weit von der hohen Literaturkritik und [schätze] wieder die Einfachheit“²⁰⁷. Dies deckt sich auch mit den Ergebnissen der Leserforschung, welche als wichtigste Motive der Buchnutzung die Unterhaltung und Spannung ermittelte.²⁰⁸

All-Age-Literatur ist jedoch nicht immer nur reine Unterhaltungsliteratur ohne viel Gehalt und mit kindlich-harmlosem Niveau. Betrachtet man Titel wie beispielsweise *The Hunger Games* oder *The Book Thief* (ausführlich dazu in Kapitel 2) wird schnell klar, dass diese Bücher alles andere als harmlos sind, sondern durchaus düstere Themen wie Tod, Mord, Gewalt, Trauer, Hass, Krieg et cetera beinhalten. Themen die wenig eskapistisch sind. All-Age-Bücher können im Gegenteil sogar recht anspruchsvoll sein. Dies hat einen einfachen Grund: All-Age-Literatur bietet dem Leser durchaus auch die Möglichkeit zur Katharsis, indem allgemeine Probleme der Gesellschaft oder des Lebens – meist überzogen oder verzerrt und in fantastischem, abenteuerreichem Kleid – präsentiert und schließlich auch gelöst werden. Die Autorin Mirjam Pressler schreibt hierzu:

„Leben ist gefährlich. Umso wichtiger ist es, dass wir auch Konflikte kennen, dass wir uns in Gedanken mit schlimmen Ereignissen vertraut gemacht haben, dass wir unsere Position im Voraus oft genug differenziert, variiert und immer wieder neu angepasst haben. Diese Chance wird uns nur in Büchern geboten, im Leben gibt es keine zweite Chance, da passiert alles nur einmal.“²⁰⁹

²⁰² Vogel: Crossreading. In: Haug, Vogel (Hrsg.): Quo vadis Kinderbuch?, S. 30.

²⁰³ Vgl. ebd..

²⁰⁴ Beyer: Ihr sollt lesen wie die Kinder, S. 182.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Vgl. ebd.

²⁰⁷ Hans-Heino Ewers. Zitiert nach: Peter Dittmar: All-Age-Literatur. In: http://www.welt.de/print-welt/article274379/All_Age_Literature.html. (Stand: 1. Juni 2010).

²⁰⁸ Vgl. Buchkäufer und Leser 2008. Profile, Motive, Wünsche. Hrsg. vom Börsenverein des Deutschen Buchhandels e.V., Frankfurt am Main: Börsenverein des Deutschen Buchhandels 2008. Nach: Vogel: Das Kinder- und Jugendbuch als Bestseller, S. 633.

²⁰⁹ Mirjam Pressler, zitiert in: Bardola: Longseller in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Haug, Vogel (Hrsg.): Quo vadis Kinderbuch?, S. 169.

Dies gilt selbstverständlich nicht nur für den erwachsenen Leser, auch Kinder und Jugendliche werden immer anspruchsvoller und man könnte fast schon sagen ‚abgebrühter‘, was Themen und Inhalte ‚ihrer‘ Literatur angeht. So sieht das auch Rachel Falconer, wenn sie erläutert: „Sex, drug abuse, torture, depression, mental illness, death, the Holocaust and genocide are all subjects treated in contemporary children’s literature.“²¹⁰ Viele Themen der All-Age-Literatur (und damit auch eines Teiles der Jugendliteratur) sind alles andere als kindlich oder ‚kindisch‘, sondern im Gegenteil sogar sehr erwachsen. Dies zeigt auch die bereits erwähnte Studie zur ‚Crossover Fiction‘, in welcher die Befragten angaben, dass die Möglichkeit, während des Lesens zu vergessen, dass es sich um ein an Kinder gerichtetes Buch handelt und den Text auf einem erwachsenen Level genießen zu können ein guter Hinweis auf das All-Age-Potential eines Buches sei.²¹¹

Ein weiterer Ansatz, um zu verstehen, warum All-Age-Bücher auch von Erwachsenen gelesen werden, könnte jener der buchbezogenen Gratifikationen von Lektüre nach Werner Graf sein.²¹² Laut Graf suchen Kinder in der frühen Phase des Lesens überwiegend nach affektiven Gratifikationen, also beispielsweise Spannung oder Entspannung, oder sie befriedigen bei der Lektüre eskapistische Motive, sie möchten also in eine andere Welt abtauchen - weshalb man sie auch als Stimmungs- oder Gefühlsleser bezeichnet. Nach Graf kommen im Laufe des Lebens und mit Erhöhung der Lesekompetenz weitere Gratifikationen hinzu. Diese können beispielsweise der ästhetische Genuss oder die Freude an Sprache sein, was eine veränderte Auswahl an Lesestoffen zur Folge hat. Es kann jedoch auch sein, dass ein kindliches Leseverhalten erhalten bleibt, was ebenfalls Einfluss auf die Lektüreauswahl hat.²¹³ In diesem Fall bieten schließlich All-Age-Bücher eine gute Möglichkeit, kindliche oder jugendliche Lesebedürfnisse zu befriedigen. Jugendbücher müssen, so Wolfgang Steiner vom *Gerstenberg* Verlag, „in der Regel sehr spannend geschrieben sein [...], um Jugendliche an die Lektüre zu fesseln, und genau das ist es auch, was viele Erwachsene [...] ebenfalls zur Lektüre motiviert“²¹⁴.

Spricht man von All-Age-Literatur, ist soweit klar, dass es sich also um Bücher handelt, welche von Kindern, Jugendlichen sowie Erwachsenen gelesen werden. Die Buchhand-

²¹⁰ Falconer: *The Crossover Novel*, S. 7.

²¹¹ Todd, Day, Williams: „The Holy Grail of Publishing?“, S. 15.

²¹² Vgl. im Folgenden: Werner Graf: *Die Erfahrung des Leseglücks*. In: Alfred Bellebaum, Ludwig Muth (Hrsg.): *Leseglück – eine vergessene Erfahrung*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, Seite 186, 188, 196ff.

²¹³ Vgl. ebd., 203f.

²¹⁴ Wolfgang Steigner, Gerstenberg Verlag. Zitiert nach: Frenkel: *Harry Potter hat die Türen geöffnet*.

lung *Buchinsel* in Wien meint sogar, dass betreffend der Leserschaft von All-Age-Literatur das „Spektrum von Schülern bis Pensionisten reicht“²¹⁵. Selbstverständlich trifft diese Aussage zu, jedoch gibt es neben den Jugendlichen eine Gruppe von Lesern, welche das Gros der erwachsenen Leserschaft darstellt. Die Gruppe lässt sich auch ganz einfach festmachen: Die *Arbeitsgemeinschaft von Jugendbuchverlagen e.v.* (avj) hat in Zusammenarbeit mit der *Gesellschaft für Konsumforschung* (GfK) und dem *Sinus Institut* im Jahr 2007 eine Studie zu Kinder- und Jugendbüchern veröffentlicht.²¹⁶ In die Studie miteinbezogen wurde eine Absatzanalyse nach Altersgruppen aus dem Jahr 2006. Diese Analyse ergab bei dem Punkt, für wen ein Kinder- und Jugendbuch gekauft wurde, auf die Antwortmöglichkeit „für sich selbst gekauft“ folgende prozentuale (und wenig überraschende) Aufteilung²¹⁷:

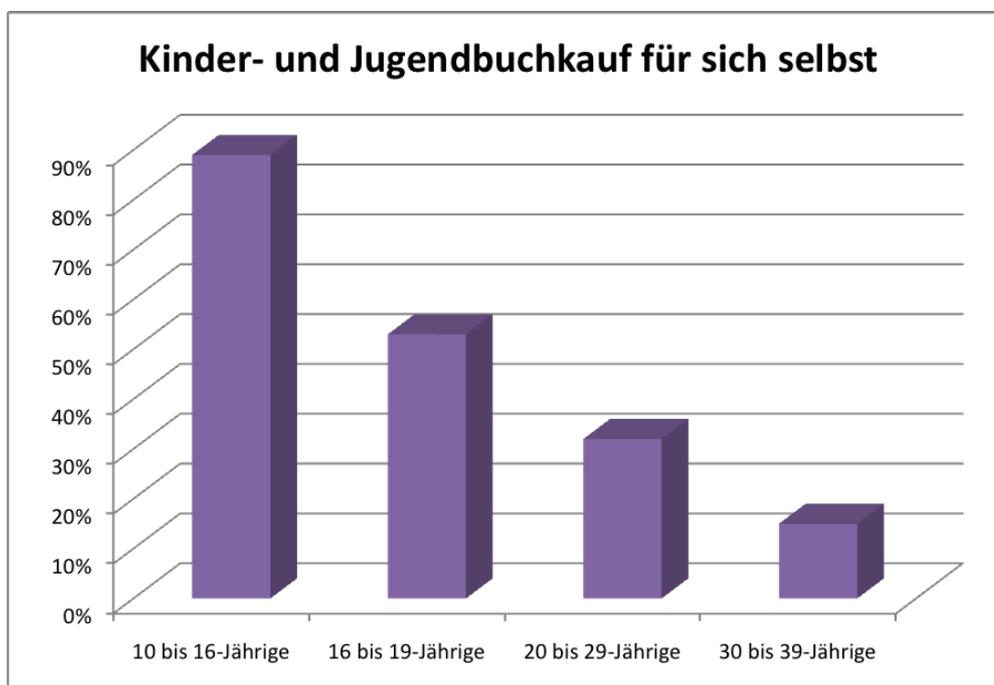


Abbildung 1: Tabelle Kinder- und Jugendbuchkauf (eigene Darstellung)

- 89% der 10 bis 16-Jährigen kaufen Kinder- und Jugendbücher für sich selbst.
- 53% der 16 bis 19-Jährigen kaufen Kinder- und Jugendliteratur für sich selbst.
- 32% der 20 bis 29-Jährigen kaufen Kinder- und Jugendbücher für sich selbst.

Betrachtet man das Gesamtvolumen der gekauften Kinder- und Jugendbücher in dieser Altersgruppe, so ist es wesentlich höher als bei den Jugendlichen, hierbei ist jedoch nicht die zwei Drittel-Mehrheit von Käufen für andere zu vergessen.

²¹⁵ Buchinsel Wien. E-Mail vom 13. April 2011.

²¹⁶ Arbeitsgemeinschaft von Jugendbuchverlagen e. V. in Zusammenarbeit mit GfK und Sinus: Kinder- und Jugendbücher. Marktpotential, Käuferstrukturen und Präferenzen unterschiedlicher Lebenswelten. Studienreihe Marktforschung Börsenverein des deutschen Buchhandels 2007. In: <http://www.boersenverein.de/sixcms/media.php/976/Kinder-und%20Jugendb%FCcher%20final.pdf>. (Stand: 10. Oktober 2011).

²¹⁷ Vgl. ebd., Seite 21f.

Was die All-Age-Literatur betrifft, zeigen diese 32% ganz deutlich das Vorhandensein einer erwachsenen Leserschaft von All-Age-Büchern.

- 15% der 30 bis 39-Jährigen kaufen Kinder- und Jugendliteratur für sich selbst. Diese Gruppe ist für die All-Age-Literatur ebenfalls von besonderem Interesse, da sie Kinder- und Jugendbücher explizit zur eigenen Lektüre erwerben.

Das Ergebnis der Studie zur ‚Crossover Fiction‘ der University of Central Lancashire ergab zur Frage ‚Wer liest Crossover?‘ folgende Höchstnennungen unter den Befragten²¹⁸:

- 12% der Leser sind Eltern,
- ebenfalls 12% der Rezipienten von All-Age-Literatur sind Lehrer und
- 11% der Leser von All-Age-Büchern sind im Alter von 20-25 Jahren,
- 10% sind Vielkäufer,
- 8% sind im Alter zwischen 25 und 35-Jahren,
- 7% gehören der Mittelschicht an und
- 6% haben mindestens einen höheren Schulabschluss.

Die Tatsache, dass relativ viele der 20 bis 39-Jährigen Kinder- und Jugendliteratur für sich selbst erwerben, ist ein bedeutsamer Hinweis für die erwachsene Leserschaft der All-Age-Literatur. Es ist ein „wichtiger Indikator dafür, dass Jugendliteratur auch von Erwachsenen gelesen wird und dies ein relevanter Absatzmarkt kaufwilliger und kaufkräftiger Zielgruppen ist“²¹⁹. Im Rahmen der avj-Studie wird auf einen „Trend zur Jugend(buch)kultur“²²⁰ hingewiesen und damit zusammenhängend auf ein Schwinden der „scharfen Grenzen zwischen Jugendbuch und Erwachsenen-Literatur“²²¹. Auf die Frage, ob mehr Frauen als Männer Kinderliteratur lesen, haben 72% der befragten Verleger, Buchhändler und Bibliothekare der erwähnten Studie zur ‚Crossover Fiction‘ mit einem klaren ‚Ja‘ geantwortet.²²² Schlussfolgerung der Studie betreffend der Frage ‚Wer liest Crossover?‘ ist nun folgende Erkenntnis:

„[...] if we were to posit ‚Typical Crossover Readers‘ they are likely to be educated middle class females who are parents or teachers, and in the 20-35 age bracket.“²²³

²¹⁸ Vgl. Todd, Day, Williams: „The Holy Grail of Publishing?“, S. 21.

²¹⁹ Arbeitsgemeinschaft von Jugendbuchverlagen e. V. in Zusammenarbeit mit GfK und Sinus: Kinder- und Jugendbücher, S. 22.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Ebd.

²²² Vgl. Todd, Day, Williams: „The Holy Grail of Publishing?“, S. 22.

²²³ Ebd.

Natürlich kann die Zielgruppe nicht so stark eingeschränkt werden, wie dies innerhalb dieser Studie geschieht, denn es darf insbesondere nicht die jugendliche Leserschaft von All-Age-Literatur – also Rezipienten unter 20 Jahren - vergessen werden. Weitergehend müssen erwachsene Leser der All-Age-Literatur nicht zwingend selbst Kinder haben oder den Beruf eines Lehrers ausüben. Schlussendlich gibt es durchaus auch männliche Erwachsene, welche zu All-Age-Büchern greifen²²⁴, obwohl nicht abzustreiten ist, dass insbesondere Frauen dieser Art der Literatur zugetan sind²²⁵.

Möchte man nun aber feststellen, welchem sozialen Milieu erwachsene Leser von All-Age-Literatur angehören, so ist dies nicht ganz einfach zu bewerkstelligen. Ein Ansatzpunkt ist die Analyse mittels der Sinus-Milieus[®]. Die Sinus-Milieus orientieren sich an einer Lebensweltanalyse unserer Gesellschaft und werden von der Sinus Sociovision GmbH²²⁶ erstellt und regelmäßig aktualisiert. Es handelt sich hierbei um eine Zielgruppen-Segmentation. Dabei werden neben grundlegenden Wertorientierungen auch Alltagseinstellungen (zur Arbeit, zur Familie, zum Geld, zur Freizeit und zum Konsum) in die Analyse miteinbezogen. Die Grenzen zwischen den einzelnen Milieus sind als fließend zu verstehen, dies ist ein grundlegender Bestandteil des Konzepts: Zwischen den einzelnen Milieus gibt es Berührungspunkte und Übergänge. Eine Übersicht über die einzelnen Sinus-Milieus soll nun folgende Grafik²²⁷ geben. Je höher darin ein Milieu angesiedelt ist, desto gehobener sind Bildung, Einkommen und Berufsgruppe, je weiter es sich nach rechts erstreckt, desto moderner sind die Angehörigen des betreffenden Milieus in soziokulturellem Sinn.

²²⁴ Vgl. Sigrid Linecker, Der kleine Buchladen, Ottensheim, erwähnt in ihrer E-Mail vom 13. April 2011, dass durchaus auch Männer All-Age Titel wie die *Harry Potter*-Romane lesen.

²²⁵ Vgl. Buchhandlung Brunner Dornbirn. E-Mail vom 14. April 2011; sowie Morawa Klagenfurt. E-Mail vom 13. April 2011; oder Stefan Wallner, Tyrolia, Kaufhaus Tyrol. E-Mail vom 16. Mai 2011; und Michael Lehner, BuchLAAden, Laa an der Thaya. E-Mail vom 16. Mai 2011.

²²⁶ <http://www.sinus-institut.de/>. (Stand: 12. Oktober 2011).

²²⁷ Sinus-Milieus, Kartoffelgrafik 2010. Sinus-Institut Heidelberg, 2011. In: http://www.sinus-institut.de/fileadmin/dokumente/Infobereich_fuer_Studierende/Kartoffel_Studentenversion_2010.jpg. (Stand: 14. Oktober 2011).

Die Sinus-Milieus® in Deutschland 2010

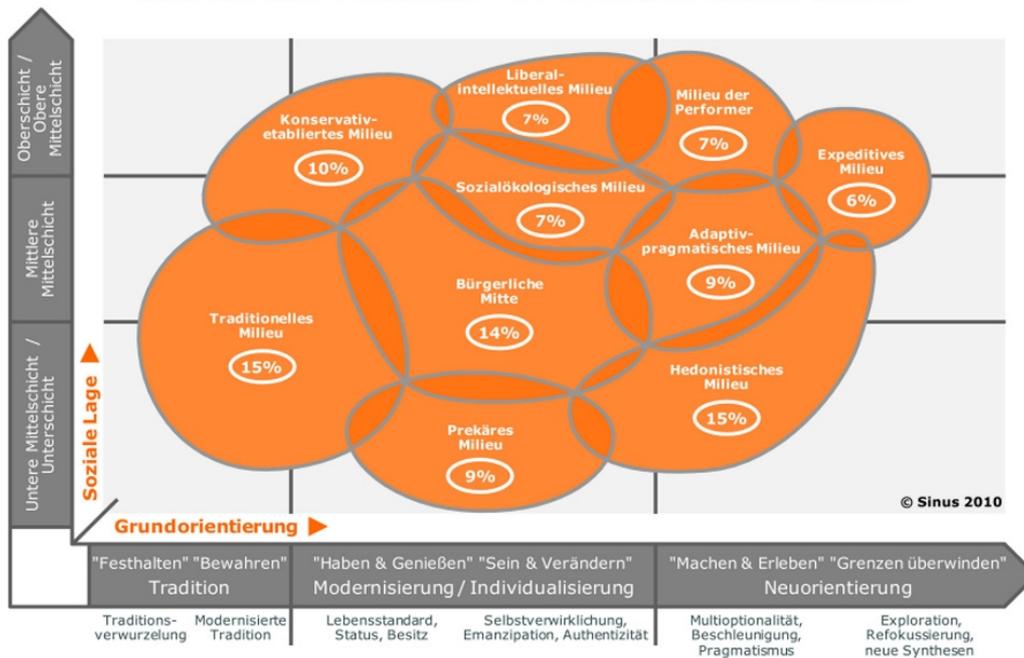


Abbildung 2: Die Sinus-Milieus®

Es sollen nun zur besseren Verständlichkeit in einer Kurzcharakteristik²²⁸ die einzelnen Milieus vorgestellt werden, um in weiterer Folge die zutreffenden Milieus als Zielgruppe für All-Age-Literatur zu analysieren.

Die sozial gehobenen Milieus

- *Die Konservativ-Etablierten, 10%:* Sie sind das klassische Establishment, verantwortungsbewusst und nach Erfolg strebend, Exklusivitäts- und Führungsansprüche bestehen neben einer Neigung zum Rückzug und zur Abgrenzung.
- *Die Liberal-Intellektuellen, 7%:* Die aufgeklärte Bildungselite zeichnen eine liberale Grundhaltung und postmaterielle Wurzeln aus. Sie haben den Wunsch nach selbstbestimmtem Leben und besitzen vielfältige intellektuelle Interessen.
- *Die Performer, 7%:* Früher auch als ‚Moderne Performer‘ bezeichnet, ist dies die multi-optionale, effizienzorientierte junge Leistungselite mit global-ökonomischem Denken. Neben einem stilistischen Avantgarde-Anspruch zeichnet die Performer eine hohe IT- und Multimedia-Kompetenz aus.
- *Die Expeditiven, 6%:* Sie sind die unkonventionelle kreative Avantgarde. Ihr Lebensstil ist „hyperindividualistisch, sie sind mental und geografisch mobil, digi-

²²⁸ Folgende Milieu-Kurzcharakterisierungen vgl. Die Sinus-Milieus. Kurzcharakteristik. Sinus-Institut Heidelberg, 2011. In: http://www.sinus-institut.de/fileadmin/dokumente/Infobereich_fuer_Studierende/Infoblatt_Studentenversion_2010.pdf. (Stand: 14. Oktober 2011).

tal vernetzt und immer auf der Suche nach neuen Grenzen und nach Veränderung.²²⁹

Die Milieus der Mitte

- *Die bürgerliche Mitte, 14%:* Leistungs- und anpassungsbereiter bürgerlicher Mainstream. Eine generelle Bejahung der gesellschaftlichen Ordnung zeichnet sie, neben einem Streben nach beruflicher und sozialer Etablierung und gesicherten sowie harmonischen Verhältnissen aus.
- *Die Adaptiv-Pragmatischen, 9%:* Sie sind die zielstrebige junge Mitte der Gesellschaft mit ausgeprägtem Lebenspragmatismus und Nutzenkalkül. Sie sind gleichzeitig erfolgsorientiert und kompromissbereit, hedonistisch und konventionell, flexibel und sicherheitsorientiert.
- *Die Sozialökologischen, 7%:* Ein idealistisches, konsumkritisches und -bewusstes Milieu, welches normative Vorstellungen vom ‚richtigen‘ Leben hat. Sie zeichnet ein ausgeprägtes ökologisches und soziales Gewissen aus. Die Sozialökologischen sind Globalisierungs-Skeptiker und Verfechter von Political Correctness und Diversity.

Die Milieus der unteren Mitte bzw. Unterschicht

- *Die Traditionellen, 15%:* Dies ist die Kriegs- bzw. Nachkriegsgeneration welche viel Wert auf Sicherheit und Ordnung legt. Sie sind in der alten kleinbürgerlichen Welt bzw. in der traditionellen Arbeiterkultur verhaftet.
- *Die Prekären, 9%:* Die von starken Zukunftsängsten und Ressentiments geplagte Unterschicht, welche sich um Orientierung und Teilhabe bemüht. Ihr Bestreben liegt darin, den Anschluss an die Konsumstandards der breiten Mitte zu halten, was einen Kompensationsversuch ihrer sozialen Benachteiligungen darstellt. Sie haben geringe Aufstiegsperspektiven und eine delegative bzw. reaktive Grundhaltung, außerdem ziehen sie sich ins eigene soziale Umfeld zurück.
- *Die Hedonisten, 15%:* Dies ist die spaß- und erlebnisorientierte moderne Unterschicht bzw. untere Mittelschicht. Sie leben im Hier und Jetzt, verweigern Konventionen und Verhaltenserwartungen der Leistungsgesellschaft.

²²⁹ Die Sinus-Milieus. Kurzcharakteristik. Sinus-Institut Heidelberg, 2011. In: http://www.sinus-institut.de/fileadmin/dokumente/Infobereich_fuer_Studierende/Infoblatt_Studentenversion_2010.pdf. (Stand: 14. Oktober 2011).

Welches Milieu eignet sich nun am ehesten als Zielgruppe für die All-Age-Literatur? In Anbetracht der obigen Erläuterungen bezüglich der Kriterien dieser Literatur und der Art des Leseerlebnisses, welches sie dem Rezipienten bietet, werden einige Faktoren, welche den Leser von All-Age-Literatur ausmachen, deutlich: Ein All-Age-Rezipient ist an Literatur interessiert und hat dementsprechend einen gewissen Bildungsstand. Die Zielgruppe dieser Literatur hat vielfältige Interessen (nicht nur was ihre Lektüre anbelangt) und ist bereit, etwas Neues auszuprobieren, sie lesen auch mal in der U-Bahn ein Jugendbuch und stehen zu ihrem Literaturgeschmack, bei dem der Spaß- und Unterhaltungsfaktor nicht zu kurz kommen darf. Dabei beschränken sie sich aber nicht ausschließlich auf das Buch, sondern nehmen dazugehörige Verfilmungen und Merchandisingprodukte interessiert zur Kenntnis (wie der Erfolg zahlreicher Produkte zeigt). All-Age-Leser gehören höchstwahrscheinlich der multimedialen, avantgardistischen Generation an, sie sind offen für Neues und nutzen digitale Medien und damit zusammenhängend neue Technologien, um sich zu informieren, zu unterhalten und mit Freunden und Verwandten zu kommunizieren.

Laut Dorette Peters kommen für die Zielgruppe der All-Age-Literatur insbesondere die Milieus der **Performer** (in früheren Sinus-Untersuchungen Moderne Performer) und der **Expeditiven** (früher Experimentalisten) in Frage.²³⁰ Die Performer sind die junge Nachwuchselite, die zielstrebig, tough, flexibel, mobil und multimedial avantgardistisch ist. Sie führen einen lustvollen und verantwortungsbewussten Lebensstil, besitzen eine hohe Medienaffinität, sind offen für Technologie und finden mobile Kommunikation selbstverständlich²³¹, wie Susanna Wengeler dies übersichtlich darlegt. Karriere und Leistung haben für die Performer den gleichen Stellenwert wie Familie und Freundeskreis, sie sind „Kulturelle Allesfresser“²³² die überall mitreden wollen. Zu diesem Milieu gehören jene Jugendlichen und jungen Erwachsenen, welche das höchste Wachstums- und Käuferpotential aufweisen.²³³ Erreicht werden können die Performer, so Dorette Peters, am besten multimedial und digital über Foren, Podcasts, YouTube, QR-Codes und in Kooperation mit Jugendzeitschriften.²³⁴ Die Performer sind also die ideale Zielgruppe für All-Age-Literatur. Ihnen gegenüber stehen die Expeditiven²³⁵, welche im

²³⁰ Vgl. im Folgenden: Dorette Peters. Nach: Reichstein, Müller: 20. avj-Praxisseminar 2009: „All-Age“ – Die Entdeckung einer Zielgruppe.

²³¹ Susanna Wengeler: Auf der Suche nach dem Phänomen "All Age" – beim 20. avj-Praxisseminar. In: <http://www.buchmarkt.de/content/37619-auf-der-suche-nach-dem-phaenomen-all-age-beim-20-avj-praxisseminar.htm>. (Stand: 31. Mai 2010).

²³² Ebd.

²³³ Vgl. Dorette Peters. Nach: Reichstein, Müller: 20. avj-Praxisseminar 2009: „All-Age“ – Die Entdeckung einer Zielgruppe.

²³⁴ Vgl. ebd.

²³⁵ Charakteristika im Folgenden vgl. Die Zielgruppe Experimentalisten. In: http://www.sinus-institut.de/uploads/tx_mpdownload-center/sm_EXP.pdf. (Stand: 14. Oktober 2011).

Rahmen der All-Age-Rezipientengruppe wohl als Gelegenheitsleser bezeichnet werden können. Sie sind Neuem gegenüber aufgeschlossen, sind experimentierfreudig und digital vernetzt. Expeditiv lassen ihrer Phantasie freien Lauf und suchen nach Erlebnis und neuen Erfahrungen. Dieses Milieu zeichnet außerdem, ähnlich wie die Performer, eine hohe Affinität zum Kino aus. Dies spielt insofern eine Rolle, als dass viele All-Age-Titel verfilmt werden und die All-Age-Verfilmungen sehr oft wichtige Werbemittel für das entsprechende Buch sind. Auch die Gruppe der Adaptiv-Pragmatischen, als die hedonistische, flexible „junge Mitte der Gesellschaft“²³⁶ könnte als All-Age-Zielgruppe in Frage kommen, jedoch müsste zur Bestätigung dieser These eine Leserbefragung durchgeführt werden, was den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

Im Sinne der Sinus-Milieus kann also in erster Linie das Milieu der Performer als Zielgruppe der All-Age-Literatur ausgemacht werden, die Expeditiven kommen aufgrund einiger Lebenswelt-Charakteristika wohl vornehmlich als Gelegenheitsleser von All-Age-Büchern in Frage. Selbstverständlich heißt dies nicht, dass in den anderen Milieus keine All-Age-Leser zu finden sind.

²³⁶ Die Sinus-Milieus. Kurzcharakteristik. Sinus-Institut Heidelberg, 2011. In: http://www.sinus-institut.de/fileadmin/dokumente/Infobereich_fuer_Studierende/Infoblatt_Studentenversion_2010.pdf. (Stand: 14. Oktober 2011).

1.3. Exkurs: Die Vorläufer der All-Age-Literatur

All-Age-Literatur ist ein Trend des gegenwärtigen Buchmarktes, jedoch gibt es das Phänomen der generationsübergreifenden Literatur schon wesentlich länger. Wie dies unter anderem Hans-Heino Ewers ausführlich behandelt hat, stößt man in der Literatur vergangener Epochen auf zahlreiche Texte, „die nicht nur an Kinder und/oder Jugendliche, sondern gleichzeitig noch an andere Lesergruppen adressiert sind“²³⁷. Die Teilnehmer der Studie der University of Central Lancashire gaben ebenfalls an, dass All-Age-Literatur zwar ein neuer Trend sei, das Phänomen der generationsübergreifenden Literatur jedoch schon weit länger Bestand habe.²³⁸

Wichtig hierbei ist zu erwähnen, dass sich die Kinder- und Jugendliteratur zu Beginn des 18. Jahrhunderts, und hierbei lassen sich Spuren derselben bis ins Mittelalter zurückverfolgen, grundlegend von der heutigen Kinder- und Jugendliteratur unterscheidet, wie Ewers darlegt.²³⁹ Kindheit und Jugend wurden nicht als eigenständige Lebensabschnitte angesehen, das Kind war vielmehr ein „Nicht-Erwachsener“²⁴⁰. Die Kinder sollten bei ihrer Lektüre in allen Umgangs- und Lebensformen eines angemessenen Erwachsenenlebens unterwiesen werden. Dies führte auch dazu, dass zahlreiche Werke eine Mehrfachadressierung auszeichneten, welche bereits am Titel erkennbar war, da die ‚Jugend‘ meist gemeinsam mit unteren städtischen und ländlichen Schichten angesprochen wurde.²⁴¹ So waren viele Werke beispielsweise „Für die Jugend und den gemeinen Bürger und Bauersmann“²⁴² oder „zum Unterricht für Unstudierte und junge Leuthe“²⁴³ gedacht. Es finden sich weiters auch Titel, welche an Kinder und zugleich Frauen gerichtet sind, so beispielsweise ein Märchenbuch von 1772, welches „Der lieben Jugend, und dem ehrsamem Frauenzimmer zu beliebiger Kurzweil, in Reime verfasst“²⁴⁴ gewidmet ist. J. A. Weber hat 1779 *Fragmente von der Physik für Frauenzimmer und Kinder* herausgegeben. Weitere Beispiele wären unter anderem *Fragmente von der Heydnischen Götterlehre für Frauenzimmer, Maler und Kinder* (1782)²⁴⁵ oder *Bibel und Talmudschatz. Die Propheten. Ein Familienbuch, lehrreich und erbauend für jeden*

²³⁷ Ewers: Literatur für Kinder und Jugendliche, S. 121.

²³⁸ Vgl. Todd, Day, Williams: „The Holy Grail of Publishing?“, S. 24f.

²³⁹ Vgl. im Folgenden: Hans-Heino Ewers: Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Eine problemgeschichtliche Skizze. In: <http://user.uni-frankfurt.de/~ewers/>. (Stand: 14. Januar 2011).

²⁴⁰ Otto Brunken zitiert nach: Ebd.

²⁴¹ Vgl. Ewers: Literatur für Kinder und Jugendliche, S. 121.

²⁴² Theodor Brüggemann und Hans-Heino Ewers: Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1750-1800. Stuttgart: Metzler 1982, S. 1534.

²⁴³ Ebd., S. 1567.

²⁴⁴ Ebd., S. 1582.

²⁴⁵ Vgl. ebd., S. 1568.

*Stand, besonders für Frauen und für die Jugend beiderlei Geschlechtes.*²⁴⁶ Diese Form der Mehrfachadressierung findet sich auch im 19. Jahrhundert in der immer wieder vorkommenden „Gleichstellung der Kinder mit dem einfachen, unverbildeten Volk“²⁴⁷ und auch die Bispeldichtung des Mittelalters weiß Ähnlichkeiten zu diesem Phänomen auf²⁴⁸. Es wird aus den genannten Beispielen klar, dass es sich bei keinem der erwachsenen Adressaten um Vermittler handelt, sondern tatsächlich um implizierte Leser. Bei diesen Werken wurde offensichtlich unterstellt, dass „sich die jugendlichen und die ansivierten erwachsenen Lesergruppen hinsichtlich ihrer Lesekompetenz wie auch ihres Wissensstandes bzw. Bildungsgrades auf demselben Entwicklungsniveau befanden“²⁴⁹. Laut allgemeiner Meinung bedürften abstrakte Begriffe einer Veranschaulichung, und so lautete ein Grundsatz des Schreibens für Ungebildete, statt theoretischen Erläuterungen Beispielgeschichten zu verwenden.²⁵⁰ Erst später machte sich die Auffassung breit, dass Kinder am ehesten jene Geschichten verstehen können, welche sich auf ihren Erfahrungshorizont beschränken.

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts führt die ‚Entdeckung der Kindheit‘ langsam zu einer Revolution in der Kinderliteratur, hin zu kindgerechtem Schreiben und Erzählen²⁵¹, das Phänomen einer mehrfachadressierten und doppelsinnigen Kinder- und Jugendliteratur bleibt jedoch parallel bestehen – und das bis heute. Hierbei ist betreffend der damaligen Werke jedoch anzumerken, dass sie nun immer häufiger auch an erwachsene Leser gebildeter Schichten gerichtet waren.²⁵² Typische Beispiele dafür sind die Werke der Romantik, beispielsweise die Märchen novellen von Ludwig Tieck oder die *Italienischen Märchen* von Clemens Brentano. Ein weiteres Beispiel für generationsübergreifende Literatur dürften die *Kinder- und Hausmärchen* der Gebrüder Grimm sein, diese Märchen richten sich nicht nur an Kinder, sondern eben an alle, die sonst noch zum ‚Haus‘ gehören und damit sind auch Erwachsene gemeint.²⁵³ Nach Erscheinen des ersten Bandes im Jahre 1812 wurde unter anderem von Achim von Arnim angezweifelt, dass Kinder die Märchen überhaupt verstehen können. Jakob Grimm argumentiert gegen diese Einwände: „[...] was diese daran nicht begreifen, über das gleitet ihr Gemüth weg, bis daß sie

²⁴⁶ Vgl. Zohar Shavit und Hans-Heino Ewers: *Deutsch-jüdische Kinder- und Jugendliteratur von der Haskala bis 1945*. Stuttgart: Metzler 1996, S. 616ff.

²⁴⁷ Ewers: *Literatur für Kinder und Jugendliche*, S. 121.

²⁴⁸ Vgl. u.a. Hans-Joachim Ziegeler: *Erzählen im Spätmittelalter*. München: Artemis Verlag 1985, S. 97ff. Sowie: Brockhaus Literatur. Mannheim und Leipzig: F.A. Brockhaus GmbH 2007³, S. 88.

²⁴⁹ Ewers: *Von der Zielgruppen- und All-Age-Literatur*.

²⁵⁰ Vgl. im Folgenden: Ewers: *In die eigene Kindheit zurücksinken*. In: Lange (Hg.): *Lese-Erlebnisse und Literatur-Erfahrungen*, S. 350.

²⁵¹ Vgl. Ewers: *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*.

²⁵² Vgl. im Folgenden: Ewers: *Von der Zielgruppen- und All-Age-Literatur*.

²⁵³ Vgl. im Folgenden: Ewers: *Literatur für Kinder und Jugendliche*, S. 123.

es lernen [...].²⁵⁴ Grimms Märchen wurden parallel in einer Kinder- und einer Erwachsenen Ausgabe vermarktet²⁵⁵, ein Faktum, das schon sehr nahe an die heutige All-Age-Literatur heranreicht. Diese doppelte Ausgabe und Grimms Argumentation zeigen ganz deutlich, dass auch schon damals je nach Alter und Wissen des Lesers unterschiedliche Bedeutungsebenen (eine exoterische und eine esoterische) im Werk impliziert waren – genau wie dies heute bei den meisten Titeln der All-Age-Literatur vorherrscht.

Während des 18. und frühen 19. Jahrhunderts zählten insbesondere die Märchen zu dieser Art der mehrfachadressierten und zugleich doppelsinnigen Kinder- und Jugendliteratur. Hierunter fallen auch weitere bekannte deutschsprachige Schriftsteller, wie beispielsweise Christoph Martin Wieland, E.T.A. Hoffmann, Eduard Mörike oder Hans Christian Andersen, welche ihre Werke zu einem Großteil an junge wie erwachsene Leser richteten.²⁵⁶ Betrachtet man die Publikationsgeschichte von beispielsweise E.T.A. Hoffmanns *Nußknacker und Mausekönig*, so lässt sich interessanterweise feststellen, dass die erste Veröffentlichung 1816 – trotz Adressierung auch an Erwachsene – als einfache Kinderliteratur publiziert wurde. Hier ist zu erwähnen, dass einige Kritiker aufgrund der komplexen Struktur und der düsteren Betrachtung der Menschheit behaupteten, Hoffmanns Werk sei weniger eine Geschichte *für* Kinder, als eine Geschichte *über* Kinder.²⁵⁷ Trotzdem war erst später, als der Autor das Märchen 1819 in dem Novellenzyklus *Serapions-Brüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen* veröffentlichte, auch eine offizielle Adressierung an Erwachsene gegeben.²⁵⁸ *Nußknacker und Mausekönig* wurde in alle europäischen Sprachen übersetzt und beeinflusste in Ländern wie England, Schweden, Frankreich oder Russland „nachhaltig die Entwicklung der romantischen Kinderliteratur“²⁵⁹. Viele Werke des 18. und 19. Jahrhunderts, beispielsweise Johann Wolfgang von Goethes *Leiden des jungen Werthers* oder auch *Wilhelm Meister* und Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser*, welche damals in erster Linie einem jugendlichen Publikum galten, haben heute den Status von literarischen Klassikern und werden in diesem Sinne von Jugendlichen genauso wie von Erwachsenen rezipiert.²⁶⁰

Umgekehrt finden sich zahlreiche Werke der damaligen Epochen, welche in ihrer Gegenwart an erwachsene Rezipienten gerichtet waren und heute auf Lektürelisten in Schulen wiederzufinden sind, ebenfalls als Klassiker der Literatur. Neben gängiger deutscher Pflichtlektüre wie Goethes Werke und dergleichen finden sich durchaus auch

²⁵⁴ Jakob Grimm zitiert nach: Hans-Heino Ewers: *Kinder- und Jugendliteratur der Romantik*. Stuttgart: Reclam 1984, S.565.

²⁵⁵ Vgl. Ewers: *Von der Zielgruppen- und All-Age-Literatur*.

²⁵⁶ Vgl. Ewers: *Literatur für Kinder und Jugendliche*, S. 124.

²⁵⁷ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 88f.

²⁵⁸ Vgl. Ewers: *Literatur für Kinder und Jugendliche*, S. 125.

²⁵⁹ Kümmerling-Meibauer: *Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung*, S. 252.

²⁶⁰ Vgl. Ewers: *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*.

internationale Beispiele, wie Jonathan Swifts *Gullivers Travels* (1726) oder Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719). Beide Werke waren ursprünglich an ein erwachsenes Publikum gerichtet, gelten heute aber eher als Jugendbücher. Es gibt aber auch den umgekehrten Fall, so war Robert Louis Stevensons *Treasure Island* (*Die Schatzinsel*, 1881-82) explizit an ein jugendliches Publikum gerichtet. Er selbst sagte über das Werk: „It was to be a story for boys; no need of psychology or fine writing [...]“²⁶¹. Trotzdem wird *Die Schatzinsel* heute noch von einem breiten Publikum rezipiert. Um noch einige internationale Beispiele zu nennen, wären da Mary Shelleys *Frankenstein* (1818), Sir Walter Scotts *Ivanhoe* (1820), Charles Dickens *Oliver Twist* (1837-39), Emily Brontës *Wuthering Heights* (*Die Sturmhöhe*, 1847), Charlotte Brontës *Jane Eyre* (1847), Herman Melvilles *Moby Dick* (1851) oder Jack Londons *Call of the Wild* (*Ruf der Wildnis*, 1903).²⁶² Während Karl Mays *Winnetou* (1893) für Erwachsene und sein *Schatz im Silbersee* (1890/91) für Jugendliche geschrieben wurde²⁶³, werden beide Werke heute von einem All-Age-Publikum rezipiert. Die Liste derartiger Vorgänger der All-Age-Literatur ließe sich noch problemlos fortsetzen. Interessant bei einem Großteil dieser Romane ist, dass sich wenige jugendliche Identifikationsfiguren in den Texten finden lassen, trotzdem aber Jugendliche diese Texte lesen bzw. gelesen haben. Darin liegt ein markanter Unterschied zur heutigen All-Age-Literatur, wo sich vorrangig jugendliche Helden oder kindliche Protagonisten finden.

Eine interessante Rezeptions- und Publikationsgeschichte weisen Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) und auch der Folgeband *Through the Looking-Glass and what Alice found there* (*Alice hinter den Spiegeln*, 1872) auf. Obwohl beide Texte für ein junges Publikum publiziert wurden, waren durchaus auch erwachsene Leser adressiert und beide Werke erfuhren später eine „zweigleisige Publikation“²⁶⁴ mit eigenen Ausgaben für Kinder- bzw. Jugendliche und Erwachsene. Bereits der damaligen Öffentlichkeit fiel das All-Age-Potential von Lewis Werken auf, wie einige Beispielkritiken über Carrolls Werk aus der damaligen Presse zeigen²⁶⁵:

„This is the book for little folks, and big folks who take it home to their little folks will find themselves reading more than they intended, and laughing more than they had any right to expect.“ (The Spectator, 1865)

„A delightful book for children – or, for the matter of that, for grown-up people,

²⁶¹ Robert Louis Stevenson: The Art of Writing. Zitiert nach: Beckett: Crossover Fiction, S. 90.

²⁶² Vgl. Schweikart: Das Trendthema All Age, S. 7. Sowie Beckett: Crossover Fiction, S. 18.

²⁶³ Vgl. Schweikart: Das Trendthema All Age, S. 7.

²⁶⁴ Ewers: Literatur für Kinder und Jugendliche, S. 125.

²⁶⁵ Zeitungsauszüge zitiert nach: Falconer: The Crossover Novel, S. 12f.

provided they have wisdom and sympathy enough to enjoy a piece of downright hearty drollery and fanciful humor.“ (The London Review, 1865)

Weitere internationale Beispiele von Titeln, welche ursprünglich als Jugendbücher publiziert wurden und die sich immer noch bei einem jugendlichen wie erwachsenen Publikum großer Beliebtheit erfreuen, sind unter anderem Mark Twains *The Adventures of Huckleberry Finn* (*Huckleberry Finn*, 1884), James Matthews *Peter Pan* (1904), Antoine de Saint-Exupérys *Le Petit Prince* (*Der kleine Prinz*, 1943), George Orwells *Animal Farm* (*Farm der Tiere*, 1945) oder *1984* (1949), Erich Kästners *Die Konferenz der Tiere* (1949), J.D. Salingers *The Catcher in the Rye* (*Der Fänger im Roggen*, 1951), William Goldings *Lord of the Flies* (*Der Herr der Fliegen*, 1954), sowie Harper Lees *To Kill a Mockingbird* (1960) oder Otfried Preußlers *Krabat* (1971).²⁶⁶ Alles Werke, welche als Klassiker der Weltliteratur gelten und in Einzelfällen auch zu Filmen adaptiert wurden.

Ein etwas jüngeres Beispiel ist im deutschsprachigen Raum zu finden: Michael Endes *Die unendliche Geschichte*. Das Werk erschien 1979 bei einem Kinder- und Jugendbuchverlag (*Thienemann*), die Geschichte wurde aber aufgrund ihrer Doppelsinnigkeit sogleich auch von Erwachsenen gelesen. Die erste Taschenbuchausgabe, welche erst 1993 erschien, kam signifikanterweise im allgemeinliterarischen Programm des *Deutschen Taschenbuch Verlages* heraus.²⁶⁷ Silvia Kuttny-Walser, Verlegerin bei *Penhaligon*, bezeichnet *Die unendliche Geschichte* sogar als den ersten „Megaseller der All-Age-Fantasy“²⁶⁸. Beckett legt neben den kindlichen und jugendlichen Lesern als erwachsene Leserschaft für *Die unendliche Geschichte* eine Spanne von 18- bis 35-Jährigen an.²⁶⁹

Es zeigt sich anhand Endes Beispiel also ganz deutlich, dass die Publikations- und Rezeptionsgeschichte der Kinder- und Jugendliteratur immer schon ambivalent gewesen ist. Das erste Kinderbuch, welches es erstmals auf die Spiegel-Bestsellerliste geschafft hat, war jedoch nicht *Die unendliche Geschichte*, es war früher schon *Die grüne Wolke* von A.S. Neill, welches am 27. September 1971 immerhin Platz 9 belegte.²⁷⁰ In den folgenden Jahren stand Michael Ende jedoch regelmäßig auf der Bestsellerliste. *Die unendliche Geschichte* und *Momo* befanden sich 1981 und 1982 sogar auf den ersten Plätzen der Spiegel-Jahresbestsellerliste, und Astrid Lindgrens *Ronja Räubertochter* war

²⁶⁶ Vgl. Bettina Kümmerling-Meibauer: Crosswriting und Mehrfachadressiertheit: Anmerkungen in der Kinderliteratur. In: Bernhard Metz und Sabine Zubarik (Hg.): *Am Rande bemerkt*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2008, Seite 279 und 282. Sowie Falconer: *The Crossover Novel*, S. 15. Sowie: Reichstein, Müller: 20. avj-Praxisseminar 2009: „All-Age“ – Die Entdeckung einer Zielgruppe. Außerdem: Frenkel: *Harry Potter hat die Türen geöffnet*.

²⁶⁷ Vgl. Ewers: *Literatur für Kinder und Jugendliche*, S. 126.

²⁶⁸ Kuttny-Walser: *Statement*.

²⁶⁹ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 108f.

²⁷⁰ Vgl. Schweikart: *Das Trendthema All Age*, S. 2.

1983 unter den 10 meistverkauften Büchern.²⁷¹ Jedoch muss man bei diesen Büchern von Ausnahmen sprechen, sie wurden als Sonderfälle zu den Belletristik-Bestsellerlisten zugelassen.

Verschiedene Bücher für Kinder und Jugendliche wurden immer schon zusätzlich an Erwachsene gerichtet und/oder gerne von ihnen gelesen. All-Age Literatur ist also, so Beckett, absolut kein neuer Trend, sondern eine „age-old tradition.“²⁷² Trotzdem, und das muss nochmals hervorgehoben werden, unterscheidet ein neues, den heutigen Leser- und Marktansprüchen genügendes Vermarktungsverhalten die All-Age-Literatur von der historischen generationsübergreifenden Literatur.

²⁷¹ Vgl. Im Folgenden: Schweikart: Das Trendthema All Age, S. 3.

²⁷² Beckett: Crossover Fiction, S. 4.

1.4. Wie der Hype begann

All-Age-Literatur ist ein Phänomen des 21. Jahrhunderts. Es beschreibt einen Hype, welcher sich in den letzten Jahren am internationalen Buchmarkt immer stärker durchgesetzt und verbreitet hat. Wie bereits erwähnt, gab es zwar in der längeren Vergangenheit Werke, welche als All-Age-Bücher bezeichnet werden könnten, jedoch unterscheiden sich diese Titel von der heutigen und tatsächlichen All-Age-Literatur vor allem aus marketingstrategischer Sicht (mehr dazu in Kapitel 3). Das neue Millennium brachte dem Buchmarkt einen Boom, eine gewaltige Nachfrage nach einer bestimmten Art von Literatur. Als große Wegbereiter oder auch als Initiatoren des All-Age-Hypes gelten in zahlreichen literaturwissenschaftlichen Untersuchungen die *Harry Potter*-Romane. Niemals zuvor hat ein Jugendbuch einen derartigen internationalen Erfolg verzeichnet. Die erste Auflage des ersten Bandes der siebenteiligen Serie mit einer Stückzahl von 500 Exemplaren erregte kaum Aufmerksamkeit am Buchmarkt.²⁷³ Dann jedoch kletterte *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (1997, *Harry Potter und der Stein der Weisen*) in den Bestsellerlisten relativ schnell nach oben und bei seiner Veröffentlichung in den USA ein Jahr später stellte sich derselbe Trend ein. Während die beiden Folgebände, *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (1998, *Harry Potter und die Kammer des Schreckens*) und *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (1999, *Harry Potter und der Gefangene von Askaban*) kontinuierlich die Erfolgsleiter erklimmen, was nicht nur die literarische Welt in Staunen versetzte, stellt die Veröffentlichung des vierten *Harry Potter*-Bandes, *Harry Potter and the Goblet of Fire* (*Harry Potter und der Feuerkelch*), im Jahr 2000 einen Meilenstein der All-Age-Literatur dar. Dieser vierte Band der *Potter*-Serie verkaufte sich in einem einzigen Jahr öfter, als dies jemals irgendein Buch in der Geschichte des Buchmarkts innerhalb eines Jahres schaffte.²⁷⁴ Ein Phänomen war nun endgültig geboren und seitdem wird die *Harry Potter*-Serie als Aushängeschild der All-Age-Literatur betrachtet. Durch den Hype um Rowlings Bücher wurde All-Age als großer neuer Trend ausgerufen, wie dies Patricia Hinrichs von *LYX* oder auch Marion Perko vom *Loewe* Verlag erwähnen.²⁷⁵ So sieht dies auch Sandra Beckett: „*Harry Potter* is considered *the* crossover title, a kind of prototype of the genre.“²⁷⁶ *Harry Potter* schaffte es mit seinem finanziellen Erfolg, den internationalen Status der Kinder- und

²⁷³ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 112.

²⁷⁴ Vgl. ebd., S. 1.

²⁷⁵ Vgl. Patricia Hinrichs, *Marketing, LXY*, Egmont Verlagsgesellschaften. E-Mail vom 13. Mai 2011. Sowie Marion Perko, *Redaktion Jugendbuch*, Loewe Verlag. E-Mail vom 7. Mai 2011.

²⁷⁶ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 1.

Jugendliteratur zu verändern – vom prestigelosen Schatten der Belletristik zum weltweiten Phänomen. Während Kinderbücher früher nicht als literarische Werke oder sogar als ‚Pseudo-Literatur‘ angesehen²⁷⁷ und von Kritikern und der Öffentlichkeit kaum wahrgenommen wurden, hat sich die Reputation der Kinder- und Jugendliteratur bis heute stark gewandelt. Am Bedeutendsten ist wohl die Tatsache, dass diese Literatur endlich ernst genommen wird.

Dank *Harry Potter* wird die Jugendliteratur mittlerweile von Verlegern sowie der Öffentlichkeit in einem anderen Licht gesehen, nämlich als eine Literatur, die durchaus vielversprechendes Potential zur Begeisterung der Massen aufweist. Sandra Beckett spricht vom „Harry Potter Phänomen“²⁷⁸ und nennt einige Umschreibungen für den Zauberlehrling in Verbindung mit dem All-Age-Hype: „the first megalevel juvenile-to-adult crossover hit“²⁷⁹ oder auch „the book that changed everything“²⁸⁰. Laut Analysen von *Book Marketing* wurden im Jahr 2001 beinahe 50% der *Harry Potter*-Bücher für Erwachsene gekauft²⁸¹ (also auch von ihnen gelesen) und *NDP Group* Statistiken zeigen, dass die Hälfte der *Potter*-Leser älter als 35 und ein Viertel älter als 55 Jahre alt sind²⁸². Der erste Band, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, soll das erste Kinderbuch seit 1952²⁸³ gewesen sein, welches an erster Stelle der *New York Times* Bestsellerliste zu finden war²⁸⁴, und dies ist erst der Anfang.

Band 2, *Harry Potter and the Chamber of Secrets* war einen Monat lang auf dem ersten Platz in allen erwachsenen Hardcover Bestsellerlisten in England, jedoch erst Band 3, *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, brachte Joanne K. Rowling den Status eines internationalen Stars und war bereits zwei Monate vor der Erstveröffentlichung der bestverkaufte Titel auf Amazon.com, während Band 1 und Band 2 die nachfolgenden Plätze besetzten.²⁸⁵ Diese Fakten lösten heftige Diskussionen darüber aus, ob ein Kinder- bzw. Jugendbuch überhaupt auf einer Belletristik-Bestsellerliste stehen darf. Verleger beschwerten sich über die Minimierung ihrer Chancen, das lukrative ‚*New York Times* Nr. 1 Bestseller‘-Siegel auf eine ihrer Belletristik-Neuerscheinungen setzen zu können. Dies hatte zur Folge, dass die *New York Times* am 17. Juli 2000 eine neue,

²⁷⁷ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 12.

²⁷⁸ Ebd., S. 111.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Vgl. ebd.

²⁸² Vgl. Bel Mooney: *Writing through Ages*. *Times*, 28. August 2002. Nach: ebd., S. 34.

²⁸³ In diesem Jahr stand das Kinderbuch *Charlotte's Web* von E.B. White auf Platz 1 der *New York Times* Bestsellerliste.

²⁸⁴ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 112.

²⁸⁵ Vgl. ebd.

eigene Bestsellerliste für Kinder- und Jugendbücher einführte.²⁸⁶ Am Tag vor dieser Einführung standen immer noch alle drei *Harry Potter*-Bände auf den ersten drei Rängen der alten Liste.²⁸⁷ Im Vergleich dazu ist die offizielle Einreihung von sogenannten ‚All-Age-Titeln‘ in der Spiegel-Bestsellerliste erst seit 2007 möglich.²⁸⁸ Davor wurden nur Ausnahme-Titel aus dem Kinder- und Jugendbuch-Segment mit enormen Verkaufserfolg zugelassen.²⁸⁹ Parallel zu der Bestsellerlisten-Kontroverse lief eine Debatte darüber, ob es einem Kinderbuch erlaubt sei, einen allgemeinen Literaturpreis gewinnen zu dürfen. Der dritte *Harry Potter*-Band versäumte bei der Abstimmung für den *Whitbread Book of the Year Award* im Jahr 1999 aufgrund einer Stimme den ersten Platz.²⁹⁰ Nach dem *Man Booker* Preis ist der *Whitbread* Preis die zweithöchste Auszeichnung für Literatur in Großbritannien. Einer der Juroren verkündete, dass er ein Gewinnen des *Harry Potter*-Buches als „national humiliation“²⁹¹ angesehen hätte und dass dies „the wrong message about a serious literary competition“²⁹² aussenden würde. Trotzdem gewann Rowling im Februar 2000 als erste Kinderbuchautorin der Geschichte die Auszeichnung des *Author of the Year* der *British Book Awards*.²⁹³ Immer noch war der Höhepunkt des *Harry Potter*-Phänomens, welches die Verlagswelt nachhaltig verändern und den Weg zu einer international erfolgreichen All-Age-Literatur ebnen sollte, nicht erreicht.

Das vierte Buch der Serie, *Harry Potter and the Goblet of Fire*, kam im Juli 2000 mit einer Erstauflage von 5,3 Millionen Stück auf den englischsprachigen (Großbritannien und USA) Markt.²⁹⁴ Das war bis zu diesem Zeitpunkt die höchste Auflage der Geschichte des Verlagswesens überhaupt, und sie war innerhalb von wenigen Tagen ausverkauft.²⁹⁵ 3 Millionen Stück gingen allein in den ersten 48 Stunden über die Ladentische.²⁹⁶ Dies machte den vierten *Harry Potter*-Band zu diesem Zeitpunkt nicht nur zu dem Titel mit der höchsten Auflage, sondern auch zum schnellst verkauften Buch der Geschichte und brachte der Autorin während der heißen Verkaufsphase pro Woche einen Reinerlös von etwa 11 Millionen Pfund ein.²⁹⁷ Die Pottermania war nun weltweit voll im Gange. Es sollten jedoch noch mehr Rekorde gebrochen werden. Ein paar Stunden nach Bekanntmachung des Erscheinungsdatums des siebenten und letzten Teils der Se-

²⁸⁶ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 113.

²⁸⁷ Vgl. ebd.

²⁸⁸ Vgl. Schweikart: *Das Trendthema All Age*.

²⁸⁹ So etwa *Die grüne Wolke* von A.S. Neill oder *Die unendliche Geschichte* von Michael Ende.

²⁹⁰ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 113.

²⁹¹ Anthony Holden zitiert nach: Ebd.

²⁹² Beckett: *Crossover Fiction*, S. 113.

²⁹³ Vgl. ebd.

²⁹⁴ Vgl. ebd.

²⁹⁵ Vgl. ebd., S. 113f.

²⁹⁶ Vgl. Joanne K. Rowling: *Harry Potter*. In: http://en.wikipedia.org/wiki/J._K._Rowling#Harry_Potter. (Stand: 15. Oktober 2011).

²⁹⁷ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 114.

rie, *Harry Potter and the Deadly Hallows* (*Harry Potter und die Heiligtümer des Todes*, 2007), stand der Band bereits ganz oben auf den Bestsellerlisten von *Amazon.com* und *Barnes and Noble* (und das, obwohl das Buch erst 6 Monate später erscheinen sollte). Das machte den Titel zu dem Buch mit den meisten Vorbestellungen der Geschichte.²⁹⁸ Auch der fünfte Band, *Harry Potter and the Order of the Phoenix* (*Harry Potter und der Orden des Phönix*, 2003) war bereits sechs Monate vor dessen Erscheinen auf Platz eins der *Amazon.com* Bestsellerliste.²⁹⁹ Im Oktober 2000 veranstaltete Rowling eine Lesung im *Skydome Stadium* in Toronto und zwar vor über 20.000 Zuhörern. Damit steht Rowling im *Guinness* Buch der Weltrekorde mit der weltgrößten je veranstalteten Lesung überhaupt. Dies ist nicht der einzige Rekord, den Rowling und ihre *Harry Potter*-Serie (Bücher wie Filme) hält.

Hier eine Auswahl einiger Rowling-Rekorde³⁰⁰:

- *Höchste Jahreseinnahmen für einen Kinderbuchautor.* Rowlings Jahreseinkommen zwischen 2007-2008 wird auf rund 300 Millionen Dollar geschätzt.
- *Höchste Bestellung von forstwirtschaftlich erzeugtem Papier.* Im Jahr 2008 wurden für den Druck des letzten *Harry Potter*-Bandes, *Harry Potter and the Deadly Hallows*, in den USA 16.700 Tonnen Papier benötigt.
- *Am schnellsten verkaufter Roman innerhalb von 24 Stunden.* *Harry Potter and the Deadly Hallows* verkaufte sich innerhalb der ersten 24 Stunden nach gleichzeitigem Erscheinen in 93 Ländern im Juli 2007 15 Millionen Mal. Davon allein 11 Millionen verkaufte Exemplare in Großbritannien.
- *Erster Milliarden Dollar schwerer Autor.* Joanne K. Rowling ist eine von weltweit nur fünf ‚selfmade‘ Milliardärinnen und der erste milliardenschwere Autor weltweit.
- *Höchste Kinoeinnahmen für eine Filmserie.* Noch bevor der achte und letzte Teil der *Harry Potter*-Verfilmung in den Kinos anlief, hatten die vorgehenden Teile bereits 6,3 Milliarden Dollar eingespielt. Für alle acht *Harry Potter*-Filme belaufen sich die Kinoeinnahmen auf genau 7,701,234,647 Dollar.³⁰¹
- *Höchste Einnahmen für einen Film an den ersten fünf Tagen nach Veröffentlichung.*

²⁹⁸ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 114.

²⁹⁹ Vgl. Falconer: *The Crossover Novel*, S. 15.

³⁰⁰ Liste der 10 unglaublichsten Rowling-Rekorde in: http://community.guinnessworldrecords.com/_Pottermore-Harry-Potter-author-J-K-Rowlings-Top-Ten-most-incredible-records/blog/4380849/7691.html. (Stand: 14. Oktober 2011). Sowie: *Harry Potter and the Deadly Hallows*. In: http://en.wikipedia.org/wiki/Harry_Potter_and_the_Deathly_Hallows. (Stand: 15. Oktober 2011). Außerdem: *List of highest-grossing films*. In: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_highest-grossing_films. (Stand: 15. Oktober 2011).

³⁰¹ Vgl. *Harry Potter (film series)*. In: [http://en.wikipedia.org/wiki/Harry_Potter_\(film_series\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Harry_Potter_(film_series)). (Stand: 22. Oktober 2011).

chung weltweit. Die Verfilmung von *Harry Potter and the Half-Blood Prince* (*Harry Potter und der Halbblutprinz*), des sechsten Teils der Serie, spielte nach seinem Anlaufen im Kino in den ersten fünf Tagen im Juli 2009 weltweit 394 Millionen Dollar ein.

- *Dritthöchste Einnahmen eines Kinofilms in der Geschichte. Harry Potter and the Deadly Hallows Part 2* liegt nach *Avatar* und *Titanic* am dritten Platz der erfolgreichsten Kinofilme aller Zeiten, mit einer eingespielten Summe von 1.327.050.852 Dollar.³⁰²

Rowling hält mit ihrer *Potter*-Serie noch zahlreiche weitere Rekorde, und mit August 2007, einen Monat nach Erscheinen des letzten *Potter*-Bandes, hatte sich die Serie weltweit über 350 Millionen Mal verkauft und das in 200 Ländern und 65 Sprachen (darunter sogar Altgriechisch und Latein).³⁰³ Der neueste Stand beläuft sich auf weltweit 450 Millionen verkaufter Exemplare der *Harry Potter*-Bücher im Juni 2011.³⁰⁴

Derartige Erfolge verdankt die Autorin durchaus der großen Zahl an erwachsenen Lesern. Die Tatsache, dass der Held der Geschichte, Harry Potter, im Verlauf der Serie reifer und erwachsener wird (jedes Buch macht ihn ein Jahr älter), trägt sicher ihren Teil zu der All-Age-Anziehung bei, welche die Bücher auf Leser verschiedenster Altersstufen ausübt. Vom Erscheinen des ersten Bandes 1997 bis zur Veröffentlichung des letzten Buches der Serie im Jahr 2007 vergingen 10 Jahre, eine Tatsache die vielfach dazu führte, dass ein Großteil der treuen *Harry Potter*-Leser, ähnlich wie der Protagonist der Bücher, mit der Serie erwachsen wurde. Weiters hat Rowling zahlreiche intertextuelle Referenzen auf Mythologie, Volkserzählungen und Märchen sowie auch aktuelles oder historisches Geschehen in die Bücher eingebaut³⁰⁵ – ein Faktum, welches sicherlich im Speziellen erwachsene Leser ansprechen dürfte. Während der Erwachsene bei der Lektüre eine Art „Wiedererkennungs-Effekt“³⁰⁶ mit dem „phantastischen Erbe des Abendlandes“³⁰⁷ und auch der morgenländischen Mythologie im Sinne einer ironischen Distanz erlebt, wird der kindliche Leser auf vergnügliche und unterhaltsame Weise an das

³⁰² Vgl. Highest grossing films. In: http://en.wikipedia.org/wiki/Highest_grossing_films. (Stand: 22. Oktober 2011).

³⁰³ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 114.

³⁰⁴ Vgl. *Harry Potter*. In: http://en.wikipedia.org/wiki/Harry_potter. (Stand: 15. Oktober 2011).

³⁰⁵ Vgl. Schweikart: *Das Trendthema All Age*.

³⁰⁶ Dieter Petzold: Von Alice im Spiegelland zu Harry in der Echokammer. Gedanken zur Selbstreferenzialität der Fantasy Fiction. In: Maren Bonacker (Hg.): *Von Mitteleerde bis in die Weiten des Alls. Fantasy und Science Fiction in Literatur und Film*; Tagungsband zum Symposium 2005, [4. und 5. Februar 2005 in Wetzlar]. Wetzlar: Phantastische Bibl. Wetzlar 2006, Seite 27.

³⁰⁷ Ebd.

„phantastische Erbe der Menschheit“³⁰⁸ herangeführt. Rowling brach alle Regeln der konventionellen Kinderliteratur. Ihre Bücher sind ungewöhnlich lang, die Themen von Band zu Band düsterer und ernster, Illustrationen fehlen vollkommen. Zahlreiche Verleger lehnten ihr erstes Manuskript allein schon wegen der Länge von über 90.000 Wörtern ab.³⁰⁹ Der Erfolg der Bände bewies jedoch, dass Kinder durchaus imstande sind, 700 Seiten starke Bücher zu verschlingen und immer wieder zu lesen.

Laut Dieter Petzold³¹⁰ sei die generationsübergreifende Beliebtheit der *Potter*-Romane damit zu erklären, dass die Bücher einen breiten „*human appeal*“³¹¹ aufweisen und formal gesehen beiden Lesergruppen dadurch Lesevergnügen ermöglichen und dass sie, „eine ‚mittlere‘ Lesekompetenz voraussetzend, spannend und zugleich humorvoll erzählen“³¹². Petzold führt weiter aus, dass die „spielerische Grundhaltung“³¹³ der Romane, zusammen mit einer „ironischen Distanz“³¹⁴, ein gutes Gegengewicht zu der „spannenden Handlung“³¹⁵ und der Thematik, welche zur „Identifikation“³¹⁶ einlädt, bilden. „Rowlings Humor umfasst“, so Petzold weiter, „simple Situationskomik [...] ebenso wie satirische Seitenhiebe auf bestimmte Erscheinungen der modernen Welt wie Star-kult und Pressewesen“³¹⁷. Wie Beckett ausdrückt, bieten Rowlings Bücher „something for readers of all ages“³¹⁸. Es dürfte also nicht überraschend sein, dass eine in der Öffentlichkeit völlig unbekannte Schriftstellerin zur bestbezahlten und erfolgreichsten Autorin weltweit aufstieg und das beinahe mit ihrem ersten veröffentlichten Buch.

Obwohl der Hype um die *Potter*-Bücher nun nach Veröffentlichung des letzten Buches und des letzten Films langsam abschwächt, hat die Geschichte um den jungen Zauberlehrling dem Lesen einen neuen Stellenwert verschafft – sogar unter Kindern und Jugendlichen ist es wieder en vogue, ein Buch zu lesen. Rowling hat das Geschichtenerzählen und natürlich auch das Lesen ‚cool‘ gemacht, und das All-Age-Phänomen hat sichergestellt, dass Bücher und Literatur im Allgemeinen weiterhin einen wichtigen Platz im kulturellen Spektrum des digitalen Zeitalters innehaben werden.³¹⁹ Die bereits erwähnte Studie zur ‚Crossover Fiction‘ ergab, dass zahlreiche Verleger, Buchhändler und

³⁰⁸ Petzold: Von Alice im Spiegelland zu Harry in der Echokammer. In: Bonacker (Hg.): Von Mitteleerde bis in die Weiten des Alls, S. 27.

³⁰⁹ Vgl. Beckett: Crossover Fiction, S. 259.

³¹⁰ Vgl. Dieter Petzold: Große Kunst, *juvenile trash* oder kollektives Spielzeug? In: Bonacker: Peter Pans Kinder, S. 86.

³¹¹ Ebd.

³¹² Ebd.

³¹³ Ebd.

³¹⁴ Ebd., Seite 88.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ Ebd.

³¹⁸ Vgl. Beckett: Crossover Fiction, S. 115.

³¹⁹ Vgl. ebd., Seite 253.

Bibliothekare die *Harry Potter*-Romane als großen Einfluss auf den Erfolg der All-Age-Literatur betrachten.³²⁰ Gerade dieses Faktum, dass *Harry Potter* eben ein All-Age-Buch ist, sei der Grund für den Erfolg der Serie, so Sigrid Löffler.³²¹ Der Leser, so Löffler, „wird auf jeder Ebene bedient“³²², so ist *Harry Potter* nicht nur ein Fantasy-Roman, er ist auch noch „ein Bildungsroman, ein Internatsroman, [...] ein total ausfabuliertes Paralleluniversum mit unglaublich vielen auch witzigen und komischen Details“³²³.

Die Tatsache, dass ein Kinderbuch zu einem globalen Kulturphänomen wird und seine Autorin zu einem internationalen Medienstar avanciert, der weit über die Kinderbuchszene, ja über die literarische Welt hinaus anerkannt wird³²⁴, führte auch zu einem interessanten Trend im Verlagsmarketing. Verlage suchten fieberhaft nach dem nächsten ‚Harry Potter‘, und es wurden massenhaft ‚Potter-Klone‘ mit meist nur mäßigem Erfolg publiziert. ‚Wenn Sie Harry Potter mögen‘- Listen wurden veröffentlicht, voller Bücher die das *Harry Potter*-Potential versprochen, aber kaum halten konnten. Verleger begannen, ihre Bücher mit Bezug auf *Harry Potter* zu vermarkten, in der Hoffnung, den Erfolg für sich selbst zu wiederholen. So beispielsweise die *Artemis Fowl* Bücher des irischen Autors Eoin Colfer. Rowlings Bücher, welche Löffler als „Paradebeispiel für die Funktionsweisen globalisierter Marktstrategien“³²⁵ bezeichnet, lösten einen Wettbewerb um den neuen Hype-Bestseller am weltweiten Buchmarkt aus. Laut Robert Elstner müssen „die Eignung für den weltweiten Markt, das heißt die Inszenierung einer allgemeingültigen Realität und damit die Erschließung gewaltiger Markt- und Vermarktungsressourcen [...] neben dem getroffenen Nerv des Zeitgeistes“³²⁶ als Gründe für den derartigen weltweiten Erfolg der *Potter*-Bücher angesehen werden. Ohne diese „Maschinerie“³²⁷, so Elstner, wäre mit den *Harry Potter*-Romanen niemals ein derartiger Durchbruch möglich gewesen. Um internationalen Erfolg zu haben, ist es jedoch nicht nötig, an der *Harry Potter*-Schiene (Zauberer, Internat etc.) festzuhalten, wie die erfolgreiche *Twilight*-Serie oder die *The Hunger Games*-Trilogie beweisen. Laut *Waterstone's*, einer großen britischen Buchhandelskette, stiegen die Verkaufszahlen von Kinder- und Jugendliteratur in den Jahren 1997 bis 2005 exklusive der *Harry Potter*-Verkäufe um jährlich 2%.³²⁸ Außerdem verzehnfachte sich die Anzahl der Veröffentlichungen im Seg-

³²⁰ Vgl. Todd, Day, Williams: „The Holy Grail of Publishing?“, S. 23f.

³²¹ Vgl. Liane von Billerbeck im Interview mit Sigrid Löffler: Ein total ausfabuliertes Paralleluniversum.

³²² Ebd.

³²³ Ebd.

³²⁴ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 115.

³²⁵ Liane von Billerbeck im Interview mit Sigrid Löffler: Ein total ausfabuliertes Paralleluniversum.

³²⁶ Robert Elstner: Millionenerfolg. Auch mit Band fünf der *Harry Potter*-Serie zeigt sich phantastische Kinderliteratur ungebrochen beliebt. In: JuLit. Fokus: Einfach zauberhaft! Phantastische Kinder- und Jugendliteratur. Arbeitskreis für Jugendliteratur 1/04, Seite 4.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Vgl. Falconer: *The Crossover Novel*, S. 17.

ment der Kinder- und Jugendliteratur in diesem Zeitraum.³²⁹ Auch Beckett betont, dass es mittlerweile weltweit eine beachtliche Anzahl und Varietät an Autoren gibt, welche Bücher veröffentlichen, die einen großen All-Age-Markt ansprechen. Einen All-Age-Markt, der von Rowlings außergewöhnlichen Erfolgen hervorgerufen wurde.³³⁰

Ob dies im Besonderen den Marketingstrategien der Verlage zu verdanken ist oder ob der Text auch eine wichtige Rolle dabei spielt, werden die Kapitel 2 und 3 zeigen. Trotz wenig Hoffnung zu Beginn ihrer Karriere hat Rowling viel erreicht. Für den ersten Band der *Harry Potter*-Serie erhielt die Autorin einen Vorschuss von 2.500 Englischen Pfund, und ihre Lektorin, die über ein Jahr damit verbrachte, das Manuskript an einen Verlag zu bringen, riet ihr, nicht zu optimistisch zu sein.³³¹ Rowlings Erfolg wäre jedoch vielleicht nicht in diesem Ausmaß möglich gewesen, hätten ihr nicht einige Vorgänger den Weg bereitet: Philip Pullman und noch früher J. R. R. Tolkien und C.S. Lewis.

Tolkien und Lewis hatten bereits zu Lebzeiten Erfolg mit ihren großen Fantasy-Epen *The Lord of the Rings* (1949) und *The Chronicles of Narnia* (1950-1956). Zwar waren die Bücher damals noch keine All-Age-Literatur im engeren Sinne, spätere Entwicklungen brachten sie jedoch einer breiten Öffentlichkeit wieder in Erinnerung. Die monumentale Tolkien-Verfilmung und auch die Verfilmung von Lewis' Werk, welche einen regelrechten Ansturm auf die Kinokassen auslösten und Neuauflagen ihrer Werke zur Folge hatten, regten den Geschmack eines differenzierten und generationsübergreifenden Publikums auf derartige Fantasy-Geschichten an. Vor *Harry Potter* waren *The Chronicles of Narnia* die weltweit bestverkaufte Fantasy-Serie, mit mehr als 100 Millionen verkauften Exemplaren in über 40 Sprachen.³³² Während viele Erwachsene die Bücher aufgrund ihres christlichen Untertons lesen, genießen kindliche und jugendliche Rezipienten die Bücher einfach als spannende Fantasy. Lewis' Buch befindet sich in der *The Big Read*-Studie unter den ersten Zehn der beliebtesten Bücher.³³³ Tolkien gilt, so Beckett, als der ‚Vater der modernen Fantasy‘³³⁴ und etablierte die Fantasyliteratur als ein beliebtes literarisches Genre, welches bis heute praktisch zwischen der Kinder- und Jugendliteratur und der Erwachsenenliteratur steht. *The Hobbit*, die Vorgeschichte zu *The Lord of the Rings*, verzeichnete 1937 nach seiner Veröffentlichung sehr schnell

³²⁹ Vgl. Falconer: *The Crossover Novel*, S. 17.

³³⁰ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 116.

³³¹ Vgl. ebd., S. 214.

³³² Vgl. ebd., S. 105.

³³³ Vgl. *The Big Read*. The Top 21. In: <http://www.bbc.co.uk/arts/bigread/vote/>. (Stand: 14. Oktober 2011).

³³⁴ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 106.

großen Erfolg bei einer jugendlichen sowie einer erwachsenen Leserschaft.³³⁵ Eine Filmadaption von *The Hobbit* kommt demnächst in die Kinos. *The Lord of the Rings*, ein Werk, welches eigentlich als Nachfolgetitel zu *The Hobbit* geplant und für ein junges Publikum gedacht war, entwickelte sich zu einem dunklen und komplexen Epos, besser geeignet für eine ältere Zielgruppe.³³⁶ Trotzdem wird es sowohl von Erwachsenen wie auch von Jugendlichen und teilweise sogar von Kindern gelesen. *The Big Read* wählte *The Lord of the Rings* zu „UK’s Best-Loved Book“³³⁷, und in einer Umfrage von *Amazon.com* wird der Titel sogar als das Buch des Millenniums bezeichnet.³³⁸ Die Verfilmung der dreibändigen Geschichte um Frodo und den Ring war einer der erfolgreichsten Filme aller Zeiten und gewann 11 Oscars.³³⁹ *The Lord of the Rings* ist ohne Frage ein Klassiker der Weltliteratur, ein Fantasy-Epos das Alt wie Jung begeistert, und zwar schon seit Generationen. Dies gilt sicherlich auch für Tolkiens *The Hobbit*, der durchaus auch einen Teil zur ‚Erschließung‘ der modernen Fantasy beitrug, wie dies auch Klaudia Seibel bemerkt: „Rezeptionsgeschichtlich bildet *The Hobbit* eine Art ‚Schlüsseltext‘, der einem Lesepublikum, das mit Fantasy-Literatur im heutigen Sinne noch nicht vertraut war, eine neue Gattung erschloss.“³⁴⁰ Ähnlich wie Tolkien in seinen *Mittelerde-Romanen* entwerfen auch Rowlings Bücher, so Dieter Petzold, eine Welt, die in sich geschlossen durch detailfreudige Beschreibungen ein derart hohes Maß an Abgegrenztheit und Eigenständigkeit aufweist, dass sie den Leser zur Erforschung geradezu einlädt.³⁴¹ Lewis und Tolkien ebneten also den Weg für das Interesse einer generationsübergreifenden Zielgruppe an phantastischen Geschichten und großen Epen und steuerten ihren Teil zum Erfolg bei, welchen die Fantasy-Geschichte um *Harry Potter* verzeichnet. Ein Erfolg, der schlussendlich zum heutigen All-Age-Phänomen führte.

Zwar gilt die allgemeine Meinung, der gegenwärtige All-Age-Boom hätte seine Anfänge mit *Harry Potter* genommen, jedoch behaupten einige Kritiker, das ‚Harry Potter Phänomen‘ hätte bereits einige Jahre vor der Erstveröffentlichung von *Harry Potter and the Philosopher’s Stone* begonnen. Nämlich im Jahr 1995, als Philip Pullmans *Northern Lights* (in den USA unter dem Titel *The Golden Compass*, im deutschen Sprachraum als *Der goldene Kompass*) publiziert wurde. Jane Nissen, ehemalige Kinderbuchlektorin

³³⁵ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 106.

³³⁶ Vgl. ebd.

³³⁷ The Big Read. In: <http://www.bbc.co.uk/arts/bigread/>. (Stand: 14. Oktober 2011).

³³⁸ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 106.

³³⁹ Vgl. ebd. Sowie: *The Lord of the Rings Film Trilogy*. In: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Lord_of_the_Rings_film_trilogy. (Stand: 15. Oktober 2011).

³⁴⁰ Klaudia Seibel: Für wen ist *Mittelerde*? Thesen zur intendierten und tatsächlichen Rezeption von J.R.R. Tolkien. In: Bonacker: *Peter Pans Kinder*, S. 3.

³⁴¹ Vgl. Dieter Petzold: Große Kunst, *juvenile trash* oder kollektives Spielzeug? In: Bonacker: *Peter Pans Kinder*, S. 90.

bei *Penguin*, spricht davon, dass Philip Pullmans Trilogie den Aufschwung qualitativer Fiction ‚verkündete‘ und den Weg für *Harry Potter* freimachte.³⁴² In Großbritannien wurde Pullmans *Northern Lights* als Jugendbuch veröffentlicht, in den USA jedoch als ein Titel für Jugendliche und Erwachsene.³⁴³ Auch der Autor selbst hat immer hervorgehoben, dass er für ‚all ages‘ schreibt.³⁴⁴ Pullmans Serie *His Dark Materials* (Band 1: *Northern Lights* bzw. *Der goldene Kompass*; Band 2: *The Subtle Knife* bzw. *Das magische Messer*; Band 3: *The Amber Spyglass* bzw. *Das Bernstein-Teleskop*) ist an eine etwas ältere Leserschaft als die *Harry Potter*-Bücher gerichtet. Die Trilogie weist einen düsteren Ton auf als die ersten *Harry Potter*-Bände. Es gibt mehr Todesfälle und die Geschichte ist recht anspruchsvoll, weil komplex und vielschichtig. Der Text bietet zwar genauso ein moralisches Moment wie die *Harry Potter*-Romane, jedoch ist es bei Pullman ambivalenter als bei Rowling. Pullmans Trilogie beschäftigt sich mit grundlegenden „existenzphilosophischen Fragen im Rahmen einer packenden Abenteuergeschichte“³⁴⁵.

Um die Veröffentlichung von Pullmans Büchern entstand kein derartiger Hype wie bei Rowlings Werken, trotzdem verdanken Pullmans Titel im Besonderen der Mundpropaganda ihren großen Erfolg (der erste Teil der Serie *His Dark Materials* wurde unter dem Titel *The Golden Compass* 2007 von Hollywood verfilmt.). Während *Harry Potter and the Goblet of Fire* in der bereits erwähnten *The Big Read*-Studie im Jahr 2003 nur Platz fünf belegte, findet sich *His Dark Materials* auf Platz drei wieder.³⁴⁶ Obwohl Rowling einen großen Schatten warf, konnten die Verkaufszahlen von *His Dark Materials* doch immer wieder jene von Rowling kurzzeitig überholen, speziell in den Veröffentlichungspausen zwischen den einzelnen *Potter*-Bänden.³⁴⁷ Während der dritte *Harry Potter*-Band noch einen großen Sturm an kontroversen Meinungen hinsichtlich literarischer Auszeichnungen auslöste, konnte *The Amber Spyglass* großen Erfolg verzeichnen: Im Jahr 2001 gewann der dritte Teil der *His Dark Materials*-Serie als erstes Kinder- bzw. Jugendbuch den *Whitbread Book of the Year* Preis.³⁴⁸ Diese Auszeichnung brachte Pullman und seiner Serie endlich die verdiente öffentliche Aufmerksamkeit ein. Ein Journalist beschrieb im Jahr 1999 die große Kontroverse – welche immer noch Bestand hatte – ganz deutlich: „The real barrier to overcome is not one of the possibilities

³⁴² Vgl. Jane Nissen: *The Bookseller*. März 2000. Zitiert nach: Beckett: *Crossover Fiction*, S. 116.

³⁴³ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 116.

³⁴⁴ Vgl. ebd.

³⁴⁵ Christian Klözer: Warum erwachsene ‚Jugendbücher‘ lesen dürfen – und andersherum! *Dual adress* in Philip Pullmans Fantasy-Trilogie *His Dark Marterials*. In: Bonacker: *Peter Pans Kinder*, S. 19.

³⁴⁶ Vgl. *The Big Read*, Top 100. In: <http://www.bbc.co.uk/arts/bigread/top100.shtml>. (Stand: 14. Oktober 2011).

³⁴⁷ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 117.

³⁴⁸ Vgl. *The Amber Spyglass*. In: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Amber_Spyglass. (Stand: 14. Oktober 2011).

of the genre but the judges' reluctance to value something that could also be valued by a child, believing that if a child could like it, it must be childish for an adult to like it."³⁴⁹

Nach Erhalt des Preises sagte Pullman, dass er immer daran geglaubt hätte, dass Kinder- und Jugendliteratur zum restlichen literarischen Feld gehört, genauso wie zum allgemeinen Markt und zur allgemeinen Diskussion über Bücher.³⁵⁰

Neben Pullman gibt es da jedoch noch einen weiteren Titel, welcher schon vor *Harry Potter* großen internationalen Erfolg verzeichnen konnte und aus diesem Grund hier ebenfalls kurz Erwähnung finden soll. Jostein Gaarders internationaler Erfolgsroman *Sofies Welt* (1991) erschien nur knapp vor dem ersten *Harry Potter*-Band. Es ist das meistverkaufte Buch in Norwegen aller Zeiten und war drei Jahre lang auf Platz 1 der norwegischen Bestsellerlisten.³⁵¹ Auch auf der deutschen Spiegel-Bestsellerliste lag das Buch beinahe ein Jahr lang an der Spitze. Im Jahr 1995 hatte es sich weltweit öfters verkauft als jeder andere Roman vorher. *Sofies Welt* ist ein Jugendbuch³⁵² und trotzdem lesen diese unterhaltsame und äußerst lehrreiche Einführung in die Geschichte der Philosophie Erwachsene genauso wie Jugendliche.

Rowling und nicht zuletzt auch Pullman und Gaarder trugen viel dazu bei, die allgemeine Meinung über Kinder- und Jugendliteratur zu verändern und die strikten Grenzen zwischen dieser Literatur und der für Erwachsene zu lockern. Sie lösten Diskussionen über den Status der Kinder- und Jugendliteratur, ja sogar über die Angemessenheit einer solchen Segmentierung aus. Vor Rowling und Co war der internationale Erfolg von Jugendbüchern eine Ausnahme, und die Mehrheit der Jugendliteratur erhielt nicht jene Aufmerksamkeit, welche sie verdient hätte.³⁵³ Dank ihnen hat es die Kinder- und Jugendliteratur – und nicht zuletzt damit auch die All-Age-Literatur – am internationalen Feld leichter und wird als literarisch bedeutsam und der Aufmerksamkeit der Erwachsenen wert anerkannt. Jugendliteratur gilt heute als ‚in‘, und das nicht nur bei jungen Lesern. Laut Barbara Marcus, Präsidentin des US Verlagshauses *Scholastic*, gab es historisch gesehen immer schon Kinder- und Jugendbücher, welche von Erwachsenen gelesen wurden, jedoch nach *Harry Potter* „this became the rule rather than the exception“³⁵⁴.

³⁴⁹ Beckett: *Crossover Fiction*, S. 118.

³⁵⁰ Ebd.

³⁵¹ Vgl. im Folgenden: Ebd., S. 109.

³⁵² auf Amazon.de wird es für 14 bis 16-Jährige empfohlen

³⁵³ Vgl. ebd., S. 120.

³⁵⁴ Barbara Marcus: *Pepper: Not Just for Children*. Zitiert nach: Beckett: *Crossover Fiction*, S. 180.

1.5. Fantasy, das bedeutsamste All-Age-Genre

Fantasy ist der große Trend, und das nicht nur am Buchmarkt. Zahlreiche Filme oder Computerspiele sind mit phantastischen Elementen unterlegt oder spielen gänzlich in realitätsfernen Welten. Wie in den vorhergehenden Ausführungen bereits mehrmals erwähnt, findet sich All-Age-Literatur sehr häufig im Genre der Fantasy wieder. Eine nähere Betrachtung dieses Umstandes soll verdeutlichen, warum das so ist.

Fantasyliteratur hat am deutschsprachigen Buchmarkt im Jahr 2010 ein Umsatzplus von 6,6% verzeichnet, der Gesamtanteil dieses Genres an den Belletristikumsätzen lag 2010 damit bei 8,1%.³⁵⁵ Betrachtet man die Belletristik-Bestsellerliste des *börsenblattes* für die erste Aprilwoche 2010, so befinden sich unter den ersten 25 Titeln 12 Kinder- und Jugendbücher, 8 davon sind dem Fantasy-Genre zuzuordnen.³⁵⁶ Diese acht Titel, darunter Bücher von Stephenie Meyer oder Kerstin Gier, sprechen auch ein All-Age-Publikum an.

Fantasy (und hier nicht nur die Literatur, auch Videospiele oder Filme) bietet, so Hans-Heino Ewers, eine kulturübergreifend verständliche Bilder- und Symbolsprache³⁵⁷ – ein wichtiger Grund für ihre weltweit erfolgreiche Verbreitung. Zahlreiche bereits erwähnte Beispiele von All-Age-Bestsellern (*His Dark Materials*, *Harry Potter*, *Twilight*, *The Hunger Games*) sind einem Subgenre der Fantasy zuzuordnen. Martina Wielenberg von der Verlagsgruppe *Droemer Knauer* gibt an, dass für ihren Verlag All-Age-Bücher immer auch „eine fantastische Komponente“³⁵⁸ aufweisen sollten, und auch Angelika Höllriegl vom *Ueberreuter* Verlag ordnet All-Age-Literatur meist dem Genre der Fantasy zu³⁵⁹. Sandra Beckett hebt die Bedeutung der Fantasy im Bereich der All-Age-Literatur hervor, wenn sie verdeutlicht, dass die großen ‚Crossover‘-Texte, welche die meiste öffentliche und kritische Aufmerksamkeit erhielten, der Fantasieliteratur zuzuschreiben sind.³⁶⁰ Selbstverständlich hat der Erfolg der *Harry Potter*-Bücher zur Beliebtheit der Fantasyliteratur einen wesentlichen Teil beigetragen.³⁶¹ Glaubt man Statistiken, so ist einer von dreißig verkauften Romanen in englischen Buchläden ein Fantasy Titel.³⁶² Terry

³⁵⁵ Vgl. Börsenverein des Deutschen Buchhandels: Branchen-Monitor: Umsatz Dezember 2010: http://www.boersenblatt.net/438502/template/bb_tpl_branchenmonitor/. (Stand: 20. August 2011).

³⁵⁶ Vgl. Belletristik Bestsellerliste April 2010. In: *Börsenblatt*, Heft 15. 15. April 2010, Seite 20.

³⁵⁷ Vgl. Hans-Heino Ewers: Überlegungen zur Poetik der Fantasy. In: <http://user.uni-frankfurt.de/~ewers/word-dl/Fantasy-Poetik2.pdf>. (Stand: 13. Januar 2011).

³⁵⁸ Martina Wielenberg, Lektorin, Verlagsgruppe Droemer Knauer. E-Mail vom 18. April 2011.

³⁵⁹ Vgl. Angelika Höllriegl, Programmleiterin, Ueberreuter Verlag. Telefongespräch vom 29. April 2011.

³⁶⁰ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 133.

³⁶¹ Vgl. ebd., S. 137.

³⁶² Vgl. ebd., S. 135.

Pratchett, Autor der erfolgreichen Scheibenweltromane, hat in einem Interview die Fantasyliteratur als „uni-age“³⁶³, als „the great cross-over genre“³⁶⁴ bezeichnet.

Laut Beckett, wird All-Age-Literatur von vielen als synonym mit Fantasy verstanden.³⁶⁵ Wie viele bereits genannte Beispiele zeigen, ist das Schreiben von phantastischer Literatur eine alte Tradition – man betrachte allein die Epoche der Romantik mit ihren Märchen und phantastischen Erzählungen. Laut Beckett hatte Fantasyliteratur immer schon „a wide crossover audience“³⁶⁶, und viele Autoren dieses Genres schreiben sowohl für Erwachsene als auch für Jugendliche, wobei die loyalsten Fans alle ihre Bücher lesen, egal für welches Publikum sie bestimmt sind.³⁶⁷ Nicola Bardola spricht von drei Wellen, welche dafür sorgten, dass heute mehr Fantasyliteratur gelesen wird als je zuvor: J. R. R. Tolkien, Michael Ende und Joanne K. Rowling.³⁶⁸ Beckett bezeichnet das Genre der Fantasy als Katalysator für das All-Age-Phänomen, welches insbesondere der Kinder- und Jugendliteratur einen neuen Status innerhalb des Buchmarktes verschafft hat.³⁶⁹ Weiter führt Beckett an, dass kaum noch ein Verlag heute nicht wenigstens einen Fantasytitel in seinem Programm führt, ja manche Verlage haben sogar eigene Fantasy-Imprints gegründet, um der Marktnachfrage nach phantastischen Titeln gerecht zu werden.³⁷⁰ Fantasy, so Beckett, ist die treibende Kraft hinter dem derzeitigen All-Age-Phänomen und sie wurde zum „darling of the literary marketplace“³⁷¹.

Das Wort ‚Fantasy‘ ist noch nicht sehr alt, es trat als literarische Genrebezeichnung erstmals um 1950 im englischsprachigen Raum auf – dies auch als Teil eines Kompositums wie ‚Fantasy Literature‘ oder ‚Fantasy Fiction‘.³⁷² Etabliert hat sich der Begriff jedoch erst in den 1970er Jahren im Zuge des Tolkien-Booms. Laut Dieter Petzold brauchte man ein Wort, um Tolkiens Epen zu benennen: Fantasy. Petzold geht sogar soweit, den Erfolg von Tolkiens *The Lord of the Rings* als Auslöser dafür zu bezeichnen, dass Fantasyliteratur erstmals ernst- beziehungsweise wahrgenommen wurde. Als unmittelbare Vorläufer dieser im 20. Jahrhundert entstandenen Genrebezeichnung gelten unter anderem die Märchen und Erzählungen von George MacDonald, Lewis Carroll oder Lyman

³⁶³ John Gardner im Interview mit Terry Pratchett. New Zealand Herald, 26. 10. 2002. In: http://www.nzherald.co.nz/books/news/article.cfm?c_id=134&objectid=3000412. (Stand: 23. März 2011).

³⁶⁴ Ebd.

³⁶⁵ Vgl. Beckett: Crossover Fiction, S. 135.

³⁶⁶ Ebd., S. 20.

³⁶⁷ Vgl. ebd.

³⁶⁸ Vgl. Bardola: Longseller in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Haug, Vogel (Hrsg.): Quo vadis Kinderbuch?, S.167.

³⁶⁹ Vgl. Beckett: Crossover Fiction, S. 21.

³⁷⁰ Vgl. ebd., S. 160.

³⁷¹ Ebd., S. 161.

³⁷² Vgl. im Folgenden: Petzold: Von Alice im Spiegelland zu Harry in der Echokammer. In: Bonacker (Hg.): Von Mitteleerde bis in die Weiten des Alls, S. 14f.

Frank Baum.³⁷³ Geschichten der Fantasyliteratur spielen hauptsächlich in einer idealisierten mittelalterlichen Welt, in exotischen Umgebungen, in einem fiktiven, archaischen Zeitalter oder aber in einer postapokalyptischen Zukunft. Laut *Brockhaus* bilden „Reisen in Alternativ- und Parallelwelten, Begegnungen mit fremden Zivilisationen und Kulturen, die Aussöhnung von Mensch, Natur und Magie, die abenteuerliche Suche [...] und der ewige Kampf zwischen Gut und Böse“³⁷⁴ die zentralen Themen der Fantasyliteratur. Der englische Begriff ‚Fantasy‘ bürgerte sich für diese Art der Literatur schließlich auch im deutschen Sprachraum neben dem deutschen Begriff ‚Phantastik‘ ein. ‚Phantastik‘ meint alles, was „undenkbar, unmöglich, übernatürlich, utopisch ist“³⁷⁵. So gesehen teilt sich die ‚Phantastik‘ im deutschen Sprachraum in drei Subgenres auf: Science-Fiction, Horror und Fantasy.³⁷⁶ ‚Fantasy‘ kann also als ein modernes Subgenre der ‚Phantastik‘ verstanden werden.

Häufig wurde der Fantasyliteratur der Vorwurf gemacht, sie sei nicht nur eskapistisch, sondern damit auch trivial.³⁷⁷ Diesem Genre wird immer wieder unterstellt, es sei bedenklich und politisch unkorrekt.³⁷⁸ Fantasy bediene sich denselben klischeehaften Elementen und Ausdrucksmitteln, die Figuren hätten keine psychologische Tiefe und seien ständig in einen endlosen Kampf zwischen Gut und Böse verstrickt. Betrachtet man die Werke von Rowling oder Pratchett wird schnell deutlich, dass es sich hier nicht nur um ein Schreiben mit „vorgefundenen Bauklötzchen“³⁷⁹ handelt. Laut Robert Silverberg ist Fantasy „der älteste Zweig der Literatur – so alt wie die menschliche Phantasie selbst“³⁸⁰. Damals hießen diese phantastischen Geschichten jedoch noch Sagen, Mythen oder Legenden. Bereits Homer hat vor 2.800 Jahren mit seinem *Odysseus* die älteste Quelle für die griechische Mythologie geliefert.³⁸¹ Gehen wir weiter vor in der Geschichte, treffen wir im 6. Jahrhundert auf Artus und seine Tafelrunde, im 13. Jahrhundert findet sich das *Nibelungenlied* und wir begegnen im deutschen Raum Wolfram von Eschenbachs *Parzival*. Von der antiken, über die (indo)germanische Mythologie, den antiken und mittelalterlichen Heldenepen bis zur orientalischen Märchenwelt, um nur einige zu nennen³⁸²: Die Menschheit hat sich immer schon gerne Geschichten und Legenden erzählt, und nicht selten kamen darin phantastische Elemente wie Zyklopen,

³⁷³ Vgl. im Folgenden: Der Brockhaus Literatur. Mannheim und Leipzig: F.A. Brockhaus GmbH 2007³, S. 236.

³⁷⁴ Ebd.

³⁷⁵ Marcel Feige: Das Neue Lexikon der Fantasy. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2003², S. 9.

³⁷⁶ Vgl. ebd.

³⁷⁷ Vgl. im Folgenden: Petzold: Von Alice im Spiegelland zu Harry in der Echokammer. In: Bonacker (Hg.): Von Mitteleuropa bis in die Weiten des Alls, S. 12.

³⁷⁸ Vgl. Christian Kölzer: Krieg der Welten – Krieg der Lesarten. In: Ebd., S. 31.

³⁷⁹ Petzold: Von Alice im Spiegelland zu Harry in der Echokammer. In: Ebd., S. 27.

³⁸⁰ Robert Silverberg. In: Marcel Feige: Das Neue Lexikon der Fantasy, S. 9.

³⁸¹ Vgl. Marcel Feige: Das Neue Lexikon der Fantasy, S. 9.

³⁸² Vgl. Hans-Heino Ewers: Überlegungen zur Poetik der Fantasy.

Nymphen, Zauberer wie Merlin, Drachen oder tapfere Ritter und Helden vor, und die Erzählstoffe sind in nahezu allen Geschichtsepochen aufgegriffen und wiederaufbereitet worden, worauf Hans-Heino Ewers in seinen Überlegungen zur Poetik der Fantasy verweist.³⁸³ Trotz dieser vormodernen Thematik ist die Fantasyliteratur modern. Ihre Themen und Figuren werden häufig „aus der Sicht der und in Relation zur modernen Gegenwart gezeigt“³⁸⁴. Fantasy ist eine literarische Mischform, sie stellt Charaktere aus verschiedenen historischen Epochen nebeneinander, sie mischt Modernes mit Archaischem und stellt epische Helden neben den modernen Menschen. Dieser Mischcharakter, so Ewers, kann sich auch im Setting der Fantasyliteratur widerspiegeln, so stehen fantasy-typische Welten neben Welten, die unserer Realität entsprechen. Im Mittelpunkt der Fantasy steht immer ein mutiger Held, der allen Gefahren und Verführungen trotzt und sich schlussendlich gegen das Böse bewährt. Diese Helden sind dem Leser von heute meist sehr ähnlich, sie bieten eine exzellente Identifikationsmöglichkeit, und meist erhalten sie erst im Laufe der Handlung nach und nach heldenhafte Züge. Neben diesem Helden (oder auch einer Heldin) findet sich immer wieder das wichtige Moment des Wunsches nach einer besseren Welt, nach dem endgültigen Sieg über das Böse:

„Fantasy handelt vom Kampf um die Weltordnung einer Nation und von der Niederringung all der Mächte, welche diese Ordnung bedrohen oder deren Errichtung zu verhindern suchen. Es geht [...] um die Ausschaltung von Ursupatoren, von unrechtmäßigen Herrschern und machtlüsternen despotischen Wesen.“³⁸⁵

„Fantasy unlocks imagination“³⁸⁶, wie dies Richard Mathews formuliert. Durch die Aufgeklärtheit unserer gegenwärtigen Lebenswelt ist das Bedürfnis nach Märchen, Wundern und Unerklärlichem größer, und hier findet sich ein weiterer Grund für den Erfolg der Fantasy.³⁸⁷ Durch die Vereinnahmung und Selbstentfremdung des Menschen in der Industriegesellschaft, wird „die Fähigkeit zu ‚Träumen‘ (in diesem Sinne) zunehmend zu einem Wunschtraum, dem die Literatur Ausdruck verleiht“³⁸⁸. ‚Vergessene Welten‘ ist laut Marcel Feige „das geflügelte Wort und bezeichnet unerforschte Landstriche [...], in denen Natur und Magie auf wunderbare Weise überlebt haben“³⁸⁹.

³⁸³ Im Folgenden vgl. Hans-Heino Ewers: Überlegungen zur Poetik der Fantasy.

³⁸⁴ Ebd.

³⁸⁵ Ebd.

³⁸⁶ Richard Mathews: *Fantasy. The Liberation of Imagination*. New York and London: Routledge 2002, Seite vi.

³⁸⁷ Vgl. Maren Bonacker: *Eskapismus, Schmutz und Schund?! Fantasy als besonders umstrittene fantastische Literatur*. In: Jörg Knobloch: *Zauberland & Tintenwelt: Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur*. Weinheim: Juventa-Verlag 2006, Seite 68.

³⁸⁸ Petzold: *Von Alice im Spiegelland zu Harry in der Echokammer*. In: Bonacker (Hg.): *Von Mitteleuropa bis in die Weiten des Alls*, S. 20.

³⁸⁹ Marcel Feige: *Das Neue Lexikon der Fantasy*, S. 10.

Die Fantasyliteratur zeichnet sich, je nach verwendeter Themen und Weltentwürfe, durch unzählige Subgenres³⁹⁰ aus, die sich untereinander durchaus auch vermischen können. Hier sollen nur einige genannt werden:

- **Heroische Fantasy**, wie etwa Trudi Canavans *The Black Magician Trilogy* (*Gilde der Schwarzen Magier*) oder Christopher Paolinis *Eragon*.
- **High Fantasy**, wie beispielsweise Tolkiens *The Lord of the Rings* oder G.R.R. Martins *A Song of Ice and Fire* (*Das Lied von Eis und Feuer*).
- **Urban Fantasy**. Einige Beispiele sind hier Joanne K. Rowlings *Harry Potter* oder Michael Endes *Die unendliche Geschichte*.
- **Science Fantasy**. Eine Variante dieses Subgenres ist der Steampunk.³⁹¹ Bekannte Werke wären Philip Pullmans *His Dark Materials* oder Tad Williams *Otherland*.
- **Dark Fantasy**, wie etwa Stephen Kings *The Dark Tower* (*Der dunkle Turm*) oder Anne Bishops *The Black Jewels* (*Die schwarzen Juwelen*).
- **Romantasy**. Der Begriff setzt sich aus Romantik und Fantasy zusammen. Bekannte Beispiele wären Stephenie Meyers *Twilight*-Saga oder J.R. Wards *Black Dagger*-Romane.
- **Historische Fantasy**. Beispiele dafür wären Marion Zimmer-Bradleys *The Mists of Avalon* (*Die Nebel von Avalon*) oder G. Keyes *The Age of Unreason* (*Der Bund der Alchemisten*).
- **Humoristische Fantasy**, wie beispielsweise Terry Pratchetts *Discworld*-Romane (*Scheibenwelt*) oder Walter Moers *Zamonien-Zyklus*.
- **All-Age-Fantasy**: Diese Art der Fantasyliteratur wird tatsächlich von einigen Verlagen als gesondertes Subgenre abgegrenzt (beispielsweise *Blanvalet* oder *Penhaligon*). Damit sind Bücher der Fantasy gemeint, welche insbesondere ein altersübergreifendes Publikum ansprechen. Der Held (die Heldin) der Geschichte ist meist in jugendlichem Alter und muss erst einen Platz in der Welt finden. Man könnte hier auch vom Fantasy-Bildungsroman sprechen. All-Age-Fantasy kann in nahezu jedem anderen Subgenre der Fantasy angesiedelt sein. Bekannte Beispiele sind unter anderem Joanne K. Rowlings *Harry Potter*, Christopher Paolinis *Eragon*, Philip Pullmans *His Dark Materials* oder Stephenie Meyers *Twilight*-Saga.

³⁹⁰ Vgl. ebd., S. 10f. Sowie Fantasy Subgenres. In: <http://de.wikipedia.org/wiki/Fantasy#Subgenres>. (Stand: 20. Oktober 2011).

³⁹¹ Hierbei werden moderne und futuristisch-technische Erscheinungen mit dem viktorianischen Zeitalter (Mode, Kultur, Gesellschaft) verknüpft, was zu einer Art Retro-Futurismus führt.

Natürlich stellt sich nun die Frage, wieso gerade Fantasy *das* All-Age-Genre sein soll. Laut Heinrich Kaulen hat Fantasy einige wichtige Funktionen³⁹²: So kann sie durch geschickten Spannungsaufbau und Komik Lesefreude und Lesebegeisterung wecken und dies auch bei Nicht-Lesern. Fantasyliteratur kann zu einem wichtigen Medium der Ich-Findung werden, sie kann zur symbolischen Bewältigung von Konflikten und damit zur Stärkung der Ich-Identität beitragen. Fantasy bietet, so Kaulen, ein fiktives Gegenbild zur Wirklichkeit, wodurch sich diese verfremdet spiegeln und damit umso klarer erkannt und kritisiert werden kann. Gleichzeitig leistet die Lektüre von Fantasy einen Beitrag zur Relativierung herrschender Realitätsmuster und Weltbilder. Schlussendlich kann ernst gemeinte Fantasy ein „kluges Spiel mit ambivalenten Figuren, intertextuellen Prätexten und Gattungsmustern“³⁹³ bieten und damit auch einen Beitrag zur literarisch-ästhetischen Bildung leisten. Bei all diesen Faktoren hat jedoch der Spaß und das Vergnügen an komplexer Unterhaltung einen bedeutenden Stellenwert inne. Wie Robert Elstner bemerkt, ist die Leserakzeptanz gegenüber Fantasyliteratur enorm.³⁹⁴ Die bereits in Abschnitt 1.2.3. besprochenen Leserintentionen der Realitätsflucht, des Eskapismus und des Rückzugs in einfache Welten, wo Gut und Böse klar abgegrenzt sind und wo auf nahezu jedes Problem eine abenteuerliche Lösung wartet, werden in der Fantasyliteratur auf überraschend treffliche Weise erfüllt.

Fantasy bietet ihren Lesern ganz klar ein eskapistisches Moment an³⁹⁵, jedoch reicht der Sinn und Effekt dieses Eskapismus von einfacher Wunscherfüllung, Begeisterung oder Unterhaltung bis hin zum Loslösen vom Gewohnheitsdenken, was zu völlig neuen Blickwinkeln und Einssichten führen kann.³⁹⁶ Cornelia Funke, Autorin der *Tintenherz*-Trilogie, hat sich über die Funktion der Fantasyliteratur folgend geäußert: „Die Welt mit den Augen anderer sehen, als etwas Fremdes, das muss Fantasy leisten. Dann ist sie keine Flucht, dann hat sie einen ähnlichen Effekt wie Brechts Verfremdungstheorie.“³⁹⁷ Die Autorin Stephenie Meyer (*Twilight*) hat eine ähnliche Meinung: „Im Realismus erkennen wir bestenfalls wieder, was wir selbst erlebt haben. In der Fantastik aber erkennen wir etwas wieder, was wir nie erleben werden.“³⁹⁸

³⁹² Funktionen der Fantasy im Folgenden vgl: Heinrich Kaulen: Wunder und Wirklichkeit. Zur Definition, Funktionsvielfalt und Gattungsgeschichte der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. In: JuLit. Fokus: Einfach zauberhaft!, S. 19.

³⁹³ Ebd.

³⁹⁴ Vgl. Robert Elstner: Millionenerfolg. Auch mit Band fünf der Harry Potter-Serie zeigt sich phantastische Kinderliteratur ungebrochen beliebt. In: JuLit. Fokus: Einfach zauberhaft!, S. 11.

³⁹⁵ Vgl. Petzold: Von Alice im Spiegelland zu Harry in der Echokammer. In: Bonacker (Hg.): Von Mittel Erde bis in die Weiten des Alls, S. 11.

³⁹⁶ Vgl. T.E. Apter: Fantasy Literature. An Approach to Reality. London and Basingstoke: The Macmillan Press LTD 1982, Seite 6.

³⁹⁷ Cornelia Funke. Zitiert nach: Hans Schloemer: Im Reich der Fantasy. In: <http://www.buchjournal.de/171995/>. (Stand: 25. März 2011).

³⁹⁸ Stephenie Meyer. Zitiert nach: Susanna Gilbert-Sättel: Jugendbücher werden zu „All-Age“-Bestsellern.

Trotz ihres Surrealismus ist Fantasy nahe an der Realität angelegt. Die Welt-, Gesellschafts- und Sozialkonstrukte phantastischer Geschichten sind nach realem (gegenwärtigem oder historischem) Vorbild konstruiert, und Helden der Fantasy haben nicht selten mit denselben Problemen zu kämpfen, die auch die Leser dieser Literatur belasten.³⁹⁹ Fantasyliteratur ist durchaus politisch, sie behandelt Themen wie Macht, Herrschaft, Unterdrückung, Besitz und Reichtum.⁴⁰⁰ Die Tatsache, dass in derartigen Weltkonstrukten übernatürliche Elemente eine wesentliche Rolle beanspruchen, bietet dem Leser die bereits erwähnte Möglichkeit der Katharsis: so findet der Rezipient von All-Age-Fantasy zwar ihm bekannte Lebenskonstellationen und Alltagsprobleme bei der Lektüre wieder, sie werden ihm aber niemals in irgendeiner Weise bedrohlich, da sie sich ja nicht in der Realität befinden. Dazu kommt die Möglichkeit für den Leser, all diese bedrohlichen Probleme durch die Identifikation mit dem Helden selbst mit Schwert und Magie lösen zu können, und das auf eine Weise, die im wirklichen Leben niemals möglich wäre. Viele Fantasyromane spiegeln die dunklen Seiten unserer Gegenwart, welche durchaus von Rückfällen in archaische Herrschafts- und Bewusstseinsformen sowie Zivilisationsbrüchen geprägt ist⁴⁰¹, mittels einer „mythisch-archaischen Bildlichkeit“⁴⁰² wider und werden so zu einer „allegorischen politischen Dichtung, die sich thematisch ausschließlich auf die Gegenwart bezieht“⁴⁰³. Fantasyliteratur implementiert meist auch das wichtige Moment der Hoffnung⁴⁰⁴, es steht immer ein gutes Ende in Aussicht. Vereinfacht gesagt, betonen die meisten Fantasygeschichten, dass gutes Handeln belohnt wird, dies ist „ein wichtiger Appell an eine Leserschaft, die empirisch eher das Gegenteil erlebt“⁴⁰⁵. Fantasyliteratur bietet dem Leser also ein Vergnügen, welches sich „in der Mischung von Abenteuer und Sicherheit“⁴⁰⁶ ausdrückt.

Diese Literatur muss jedoch nicht immer mit einer Problembewältigung des Lesers zusammenhängen. Fantasy ist durchaus auch geprägt von dem Bestreben, „in fantastischer Verfremdung Aussagen über die Wirklichkeit zu machen bzw. in der Fiktion allgemein menschliche Wunschträume auszugestalten“⁴⁰⁷. Tatsächlich bietet Fantasy eine Möglichkeit zur Realitätsflucht, bereits Tolkien sagte: „Escape is one of the main functions of

³⁹⁹ Vgl. Petzold: Von Alice im Spiegelland zu Harry in der Echokammer. In: Bonacker (Hg.): Von Mittel Erde bis in die Weiten des Alls, S. 11.

⁴⁰⁰ Vgl. Hans-Heino Ewers: Überlegungen zur Poetik der Fantasy.

⁴⁰¹ Vgl. ebd.

⁴⁰² Ebd.

⁴⁰³ Ebd.

⁴⁰⁴ Vgl. Apter: Fantasy Literature, S. 6.

⁴⁰⁵ Kölzer: Krieg der Welten – Krieg der Lesarten. In: Bonacker (Hg.): Von Mittel Erde bis in die Weiten des Alls, S. 45.

⁴⁰⁶ Petzold: Von Alice im Spiegelland zu Harry in der Echokammer. In: Ebd., S. 12.

⁴⁰⁷ Ebd.

fairy-stories“⁴⁰⁸. Dies ist jedoch nichts Negatives, laut Tolkien ist das Hauptziel der ‚fairy-story‘ die „Wiedererlangung und Wiederbezauberung der Welt, die dem Menschen schon zu vertraut ist, als dass er sie angemessen würdigen könnte“⁴⁰⁹. Und um eine solche ‚Wiederbezauberung‘ erreichen zu können, muss vorher eine Weltflucht erfolgen.⁴¹⁰ Fantasyliteratur kann also eine Fluchthilfe und gleichzeitig eine Möglichkeit sein, die Realität mit anderen Augen zu sehen, sie wieder mit all ihren Perspektiven und ‚Wundern‘ schätzen zu lernen. Fantasy ist alles andere als eine kindliche Literatur, welche sich um die Lösung altersspezifischer Probleme bemüht, sie behandelt nichts Geringeres „als die Errichtung von Staats- bzw. Weltordnungen, die Abwehr feindlicher Mächte, die Rettung der Erde vor Katastrophen“⁴¹¹ und dergleichen. Es ist somit die ideale All-Age-Literatur, da sie keine thematische Barriere zwischen Kinder- und Jugendliteratur und Erwachsenenliteratur darstellt.⁴¹² Fantasy besitzt eine eigene Symbolsprache, und wie bei jeder anderen Sprache lassen sich auch hier die einzelnen Elemente unendlich erweitern und kombinieren.⁴¹³ Fantasy ist ein Spiel, wie dies Dieter Petzold erläutert:

„Ziel des Spiels ist nicht, die Welt als beobachtbare Erfahrungswirklichkeit abzubilden und dadurch verständlich zu machen; sondern, die innere, psychische Befindlichkeit der Menschen (ihrer Wünsche und Ängste) in einer eigenen Symbolsprache auszudrücken. Der Rezipient nimmt dann erfolgreich an dem Spiel teil, wenn er sich auf seine Regeln einlässt und die Symbolsprache – bewusst oder unbewusst – ‚versteht‘, das heißt, auf seine eigene Situation [...] bezieht.“⁴¹⁴

Dies ist kein zweckfreies Spiel, wie Petzold erläutert, erklärtes Ziel der Fantasyliteratur ist Erkenntnis und Nutzenanwendung. Ihre literarische Qualität entsteht nicht aus Einfachheit, sondern aus ihrer Komplexität.⁴¹⁵ Michael Ende und Salman Rushdie gehen noch weiter und betonen die soziale Funktion des Fantasierens. Dies begründen sie damit, „dass das Fantasieren (die Rezeption und Produktion von Fantasy Fiction) als Gegengewicht zu dem rationalistischen Denken im Dienste materialistischen Gewinn- und Machtstrebens für den Fortbestand echter Menschlichkeit dringend notwendig ist“⁴¹⁶.

⁴⁰⁸ Tolkien: On Fairy-Stories. Zitiert nach: Kölzer: Krieg der Welten – Krieg der Lesarten. In: Ebd., S. 35.

⁴⁰⁹ Ebd.

⁴¹⁰ Vgl. im Folgenden: Kölzer: Krieg der Welten – Krieg der Lesarten. In: Bonacker (Hg.): Von Mittel Erde bis in die Weiten des Alls, S. 35.

⁴¹¹ Hans-Heino Ewers: Überlegungen zur Poetik der Fantasy.

⁴¹² Vgl. ebd.

⁴¹³ Vgl. Petzold: Von Alice im Spiegelland zu Harry in der Echokammer. In: Bonacker (Hg.): Von Mittel Erde bis in die Weiten des Alls, S. 28.

⁴¹⁴ Ebd., S. 16f.

⁴¹⁵ Vgl. ebd., S. 17.

⁴¹⁶ Michael Ende, Salman Rushdie, zitiert in: Bonacker (Hg.): Von Mittel Erde bis in die Weiten des Alls, S. 22.

Fantasy ist laut Richard Mathews eine Literatur der Befreiung und des Umsturzes.⁴¹⁷ Wir haben es bei Fantasyliteratur mit einer Literatur zu tun, „die zentrale politische und geschichtsphilosophische Themen verhandelt und sich in vielerlei Hinsicht mit der aktuellen Weltlage befasst“⁴¹⁸. Ihre Themen und Ziele sind vielschichtig; sie können politisch sein, wirtschaftlich, religiös, psychologisch oder sexuell.⁴¹⁹ Fantasyliteratur, so Mathews, sucht nach Befreiung: des Feministischen, des Unbewussten, des Unterdrückten, der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft.

⁴¹⁷ Vgl. im Folgenden: Richard Mathews: *Fantasy*, S. vii.

⁴¹⁸ Hans-Heino Ewers: *Überlegungen zur Poetik der Fantasy*.

⁴¹⁹ Vgl. im Folgenden: Richard Mathews: *Fantasy*, S. vii.

2. Textuelle Besonderheiten der All-Age-Literatur

Meine Sprache würde nicht länger jene von Menschen und ihren Büchern sein, sondern würde jeden auf der Welt ansprechen und jeder wäre fähig, sie zu verstehen.

Jean-Marie Gustave Le Clézio

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel erläutert, zeichnet sich die All-Age-Literatur durch eine bestimmte Konzeption aus was die formale Gestaltung der Werke ebenso wie den thematischen Aufbau derselben angeht. Im Folgenden sollen nun anhand von ausgewählten Beispielwerken aus der aktuellen All-Age-Literatur Grundthesen für Konzeption und Thematik dieser Bücher aufgestellt werden. Zu diesem Zweck werden die betreffenden All-Age-Werke kurz vorgestellt. Im Anschluss folgt eine allgemeine Übersicht über die formale Gestaltung von All-Age-Literatur. Danach soll ein Blick auf grundsätzliche Lesererwartungen bei Unterhaltungsliteratur geworfen werden, um diese auf die Beispielwerke im Besonderen und somit auf die All-Age-Literatur im Allgemeinen als eine Form der Unterhaltungsliteratur zurückzuführen. Anhand einer induktiven Textanalyse der ausgewählten All-Age-Titel werden schließlich allgemeine Themen dieser Literatur ermittelt. Abschließend soll ein analytischer Blick auf die Doppelcodierung in den Werken sowie auf die Erzählsituation und die stilistische Ebene der drei Beispieltitel geworfen werden, um so ein abgerundetes Bild zur textuellen Konzeption von All-Age-Literatur zu erhalten.

2.1. Vorstellung der Beispielwerke aus der aktuellen Literatur

Die im Folgenden besprochenen All-Age-Titel wurden anhand bestimmter Merkmale und Kriterien ausgewählt. So war in erster Linie natürlich eine generationsübergreifende Leserschaft von Wichtigkeit. In weiterer Folge war ein gewisser Bekanntheitsgrad beziehungsweise internationaler Erfolg der Titel von entscheidender Bedeutung. Als weiteres Auswahlkriterium war neben der unterschiedlichen inhaltlichen Konzeption der Werke auch ein erwähnenswertes bis außergewöhnliches Vermarktungsprogramm und Merchandising- beziehungsweise Verfilmungskonzept bei zumindest einem Titel von Interesse (zu den Vermarktungsstrategien siehe Kapitel 3). Nochmals muss erwähnt werden, dass allgemein aufgestellte Thesen und Kriterien nicht als gültige ‚Schablonen‘ für alle All-Age-Titel angesehen werden können. Ausnahmen bestätigen wie immer die Regel, und es kann ein All-Age-Werk durchaus auch internationalen Erfolg verzeichnen, obwohl es nicht alle (textuellen und marketingstrategischen) Kriterien erfüllt, wie folgende Analysen noch zeigen werden.

2.1.1. *The Hunger Games* (Band 1) von Suzanne Collins

Die *Hunger Games*-Trilogie ist nach dem ersten Band der dreiteiligen Serie benannt: *The Hunger Games* (2008, zu Deutsch: *Die Tribute von Panem – Tödliche Spiele*). Die Folgebände sind *Catching Fire* (2009, Deutsch: *Die Tribute von Panem – Gefährliche Liebe*) und *Mockingjay* (2010, Deutsch: *Die Tribute von Panem – Flammender Zorn*). Suzanne Collins, die amerikanische Autorin der Bücher, erfuhr zwar erst durch den Erfolg der Trilogie größeres öffentliches Interesse, war jedoch schon vorher schriftstellerisch tätig. Sie schrieb vor allem Drehbücher für Kinderserien des Zeichentrickkanals *Nickelodeon*. Außerdem erschienen vor den *Hunger Games* die so genannten *Underland Chronicles* – eine moderne *Alice im Wunderland*-Geschichte. Die fünf Bände um den Protagonisten Gregor, welcher im Untergrund von New York Abenteuer erlebt, zielen zwar auf ein jüngeres Publikum ab als die *Hunger Games*-Trilogie, werden jedoch auch von Fans der Trilogie gelesen. Die gesamte *Hunger Games*-Trilogie befindet sich seit 62 Wochen auf der *New York Times* Bestsellerliste für *Children's Series*, die meiste

Zeit davon auf Platz 1.¹ Derzeit sind in den USA über 16 Millionen Stück aller drei Bücher im Druck, und die Autorin wurde nicht nur 2010 in die *Entertainment Weekly* Liste der *Entertainers of the Year* aufgenommen, sondern steht auch auf der *Times*-Liste der 100 einflussreichsten Persönlichkeiten des Jahres 2010.²

Laut Autorin entstand die Idee zu *The Hunger Games*, als Collins eines Abends vor dem Fernseher saß und eine Reality-Show schaute, in welcher junge Leute um einen Gewinn konkurrierten. Während dieses Programmes lief unterhalb eine Einblendung mit neuesten Meldungen aus dem Irak-Krieg durch das Bild. Das absurde Verhältnis dieser beiden Dinge zueinander führte zur ursprünglichen Idee für *The Hunger Games*.³ Eine weitere Inspiration für die Geschichte war, so Collins, die griechische Sage von Theseus und dem Minotaurus, in der Athen jedes Jahr sieben Mädchen und sieben Jungen dem Minotaurus opfern muss, um vor dem Monster sicher zu sein.⁴ Diese Idee, welche die Autorin laut eigener Aussage als Kind schon sehr aufgerüttelt hatte, verband Collins schließlich mit dem römischen Konzept der Gladiatorenkämpfe.

Der erste Teil der Trilogie wurde am 14. September 2008 in dem großen amerikanischen Verlag *Scholastic*, welcher bereits die *Harry Potter*-Bücher und die *Twilight*-Saga publizierte, veröffentlicht. Die ursprüngliche Erstauflage von 50.000 Exemplaren wurde noch vor Erscheinen des Buches auf 200.000 Stück erhöht.⁵ Bis jetzt wurden etwa 7,2 Millionen Exemplare von *The Hunger Games* in über 45 Sprachen verkauft.⁶ Der Titel stand nach Erscheinen auf Platz 1 der *New York Times*-Bestsellerliste und verließ diese für die folgenden 160 Wochen nicht. Am 23. März 2012 lief die von *Lionsgate* verwirklichte Filmadaption des ersten Bandes der Trilogie weltweit in den Kinos an, in der Hauptrolle Jennifer Lawrence. Der Film brach alle Rekorde bei den Ticketverkaufsstellen und löste damit den alten Rekordhalter *Eclipse* – der dritte Teil der *Twilight*-Verfilmungen – ab.⁷ Als erster Film einer Reihe hält der Streifen einige non-sequel Rekorde: die höchsten Einnahmen für Mitternachtspremierer (19,7 Millionen Dollar) sowie die höchsten Einnahmen am ersten Spieltag (68,25 Millionen Dollar). Die *Hunger Games*-Verfilmung ist nach *The Dark Knight* (158 Millionen Dollar) und *Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 2* (169 Millionen Dollar) der Film mit den dritt-

¹ Vgl. Bestseller Children's Series. In: <http://www.nytimes.com/best-sellers-books/series-books/list.html>. (Stand: 10. November 2011).

² Vgl. Hunger Games Trilogy Highlights. In: <http://mediaroom.scholastic.com/hungergames>. (Stand: 10. November 2011).

³ Vgl. Video-Interview mit Suzanne Collins: Suzanne Collins Video Clips. In: <http://www.scholastic.com/thehungergames/videos/contemporary-inspiration.htm>. (Stand: 10. November 2011).

⁴ Vgl. im Folgenden: ebd.

⁵ Vgl. John A. Sellers: A Dark Horse Breaks Out. In: <http://www.publishersweekly.com/pw/print/20080609/9915-a-dark-horse-breaks-out.html>. (Stand: 10. November 2011).

⁶ Vgl. im Folgenden: Hunger Games Trilogy Highlights. In: <http://mediaroom.scholastic.com/hungergames>. (Stand: 10. November 2011).

⁷ Vgl. im Folgenden: The Hunger Games Film. In: [http://en.wikipedia.org/wiki/The_Hunger_Games_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Hunger_Games_(film)). (Stand: 25. März 2012).

höchsten Einnahmen am Startwochenende in Nordamerika (152,5 Millionen Dollar). Die Verfilmung des zweiten Bandes (*Catching Fire*) soll im November 2013 in den Kinos anlaufen.

Die gesamte Trilogie spielt in einer dystopischen Zukunft in Nordamerika. Das Land, wie wir es kennen, liegt in Trümmern, übrig bleibt die Nation Panem: zwölf unterdrückte Distrikte, die ein totalitäres und grausam herrschendes Kapitol umringen. Das brutale Kapitol beutet die Distrikte nicht nur wirtschaftlich aus, sondern hält den Gehorsam und die Unterdrückung der Bewohner mit den jährlich veranstalteten Hungerspielen (Hunger Games) aufrecht. Als Ermahnung und in Erinnerung an den dreizehnten Distrikt, welcher aufgrund einer Rebellion gegen das Kapitol zur Gänze vernichtet wurde, müssen alle zwölf übrigen Distrikte jedes Jahr einen Jungen und ein Mädchen im Alter zwischen 12 bis 18 Jahren ins Kapitol schicken. Diese 24 per Los ausgewählten Kinder – ‚Tribute‘ genannt – kämpfen in einem medial inszenierten Schauspiel in einer eigens dafür konstruierten riesigen Arena solange gegeneinander, bis nur mehr einer oder eine am Leben ist. Der Gewinner und einzige Überlebende erhält Luxusgüter und Nahrungsvorräte für sich und seinen Distrikt und muss nie wieder an den Hungerspielen teilnehmen. Das alles wird live im Fernsehen übertragen und alle Bewohner von Panem müssen es sich ansehen – ob sie wollen oder nicht. Damit erstickt das Kapitol etwaige Gedanken an Rebellion und demonstriert seine unumstößliche Macht über alle Bewohner der Distrikte.

Inhalt

Die 16-jährige Katniss Everdeen lebt mit ihrer Mutter und ihrer 12-jährigen Schwester Primrose im Distrikt 12, welcher auf den Abbau von Kohle spezialisiert ist. Nachdem Katniss' Vater bei einem Minenunglück ums Leben gekommen ist, sichert das Mädchen mit Wilderei das Überleben der Familie. Als Katniss' Schwester Primrose per Los gezogen wird, um an den Hungerspielen teilzunehmen, meldet sich Katniss statt ihrer Schwester, um diese vor dem sicheren Tod zu bewahren. Sie weiß, dass alle anderen 23 Mitstreiter sterben müssen, wenn sie überleben will. Der zweite Tribut von Distrikt 12 ist der Bäckersohn Peeta, welcher Katniss vor Jahren einen großen Gefallen getan hat – eine Tatsache, die für Katniss noch zu einem großen inneren Konflikt führen wird. Während alle 24 Tribute kurzzeitig medialen Ruhm erfahren, von den verblendeten Kapitolsbewohnern hochgejubelt und von den Medien inszeniert werden, müssen sich Katniss

und Peeta mit ihrem Trainer Haymitch (der bisher einzige Hunger Games-Gewinner des Distrikts 12) eine Strategie erarbeiten, denn will Distrikt 12 den diesjährigen Gewinner stellen, so muss einer der beiden überleben. Jeder Kandidat bekommt ein eigenes Stylisten- und Trainerteam zur Seite gestellt, mit welchem sie sich auf die kommenden Hungerspiele vorbereiten. Die Medien verfolgen jeden Schritt der Kandidaten, kommentieren nicht nur Kampfesgeschick und Überlebenschancen, sondern auch Aussehen und familiären Hintergrund. Während letzter Schliff an die diesjährige Kampfarena gelegt wird – ein riesiges Areal welches klima-, flora- und faunabedingt mit allem aufwarten kann – werden Interviews mit den Tributen geführt. Peeta und Katniss haben beschlossen zusammenzuarbeiten und geben sich in diesen Interviews als tragisches Liebespaar aus. Dies rührt nicht nur sämtliche Kapitolbewohner (mindestens einer der beiden muss ja sterben) zu Tränen, sondern bringt den beiden Tributen eine gewisse Sympathie bei etwaigen Sponsoren ein. Sponsoren sind reiche Kapitolbewohner, welche ihren Favoriten Nahrung, Medikamente oder Waffen während ihres Aufenthalts in der Arena zukommen lassen können. Je mehr mediale beziehungsweise öffentliche Sympathien ein Tribut erringen kann (vor und während der Spiele), desto größer ist seine Überlebenschance. Die Spiele beginnen, und während bereits fast die Hälfte der Tribute in den Eröffnungsminuten im Kampf um die bereitgelegten Ausrüstungsgegenstände stirbt, gelingt es Katniss, Peeta und 11 anderen in die Wildnis zu flüchten. Jeder der Teilnehmer ist nun auf sich allein gestellt und muss, ständig von Kameras beobachtet, versuchen zu überleben und gleichzeitig die anderen Tribute auszuschalten. Als nur noch Katniss, Peeta und drei andere Tribute am Leben sind, beschließt Katniss, sich auf die Suche nach Peeta zu machen, um sich so lange wie möglich gemeinsam durchzuschlagen. Sie findet ihren Mitstreiter schwer verletzt und kann ihn mithilfe eines von einem Sponsor geschickten Medikaments vor dem Tod retten. Beiden gelingt es, so lange zu überleben, bis nur noch sie übrig sind. Doch die Spiele enden nicht, solange einer der beiden noch lebt. Da Katniss und Peeta – sich der Kameras ständig bewusst – in den letzten Tagen das Liebespaar gespielt haben, entschließen sie sich zu einem gewagten Schritt: sie beschließen die Tragik ihrer Liebe in einer finalen Inszenierung zu komplettieren und sich gemeinsam mithilfe von Giftbeeren umzubringen – in der Hoffnung, dass die naiven Bewohner des Kapitols auf einen Abbruch der Spiele bestehen. Im letzten Moment greift die Regierung ein, da sie sich 24 tote Tribute aufgrund der medialen Aufmerksamkeit und des Hypes innerhalb des Kapitols nicht leisten kann. Katniss und Peeta werden beide als Gewinner deklariert, eine Geste, die dem Präsidenten von Panem

nach außen hin öffentliche Sympathie einbringen soll. Vor allem Katniss wird nun jedoch von der brutalen Regierung als potentielle Rebellin und Aufrührerin und somit als Gefahr für die totalitäre Machtherrschaft betrachtet, da sie es geschafft hat, die umfassende Macht des Kapitols mit einer scheinbaren Geste der Liebe zu untergraben. Damit endet der erste Band der Trilogie

2.1.2. *The Book Thief* von Markus Zusak

The Book Thief von Markus Zusak (zu Deutsch: *Die Bücherdiebin*) erschien erstmals im Jahr 2005 im australischen Verlag *Picador*, ein Jahr später wurde der Titel dann in Amerika bei *Random House* veröffentlicht.⁸ 2008 erschien *Die Bücherdiebin* in deutscher Sprache. Der Australier Markus Zusak ist das Kind eines deutsch-österreichischen Einwandererpaars. Bereits in seiner Kindheit kam er durch Erzählungen seiner Eltern, welche den Zweiten Weltkrieg in Deutschland miterlebten, mit dem Nationalsozialismus, der Judenverfolgung und den Schrecken des Krieges in Berührung.⁹ Beide Elternteile erzählten ihm vom Krieg, vom „rot gefärbten Himmel der Bombennächte“¹⁰, wie Zusak es ausdrückt. Anfänglich sollte es eine ganz persönliche Geschichte werden mit „vielleicht 100 Seiten“¹¹ Umfang. Schließlich entwickelte sich die Idee immer weiter und es wurde *The Book Thief* daraus. Als Grund, warum er den Tod als Erzähler wählte, nennt Zusak die Tatsache, dass im Zweiten Weltkrieg (wie in allen Kriegen) der Tod allgegenwärtig war, weshalb es dem Autor nur logisch erschien, den Tod selbst die Geschichte erzählen zu lassen.¹² Dass der Tod einen völlig anderen Charakter hat, als ihm allgemein zugesprochen wird, soll die Frage aufwerfen, ob es denn nicht sein könnte, dass der Tod nicht die Menschen jagt, sondern umgekehrt, „die Menschen in Wirklichkeit den Tod jagen“¹³.

Seit seiner Veröffentlichung erhielt der Bestseller zahlreiche Auszeichnungen, unter anderem den *Publishers Weekly Best Children's Book of the Year Award* im Jahr 2006 und im selben Jahr sowie im darauffolgenden den Preis *Booklist Children's Editors Choice*.¹⁴ Das Buch steht seit nunmehr 216 Wochen auf der *Children's Paperback-*

⁸ Vgl. *The Book Thief*. In: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Book_Thief. (Stand: 10. November 2011).

⁹ Vgl. Markus Zusak. In: <http://www.randomhouse.com/features/markuszusak/author.html>. (Stand: 24. Januar 2012).

¹⁰ Judith Lövenich im Interview mit Markus Zusak. Eine Lüge erzählen, um die Wahrheit zu sagen. In: <http://www.randomhouse.de/webarticle/webarticle.jsp?aid=10291>. (Stand: 16. Mai 2011).

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Vgl. ebd.

¹³ Ebd.

¹⁴ Vgl. *The Book Thief*. In: <http://www.randomhouse.com/book/196153/the-book-thief-by-markus-zusak/9780375831003/?view=awards>. (Stand: 10. November 2011).

Bestsellerliste der *New York Times*.¹⁵ *20th Century Fox* hat sich bereits die Filmrechte an dem Werk gesichert.¹⁶

Inhalt

Die Geschichte spielt in der Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland und setzt mit dem Jahr 1939 ein. Im Mittelpunkt der Handlung steht Liesel Meminger, ein neunjähriges Mädchen, welches in den Wirren des Krieges ihre Eltern und ihren kleinen Bruder verliert und zu Pflegeeltern, dem Ehepaar Hubermann, in den fiktiven Ort Molching bei München gebracht wird. Das Besondere an dem Roman ist die Identität des Erzählers: Es ist der Tod höchstpersönlich. Allerdings wird in diesem Buch ein völlig anderes Bild von ihm gezeichnet, als allgemein vorherrscht. So ist dem Tod seine Aufgabe zutiefst zuwider, er hat Mitleid mit den Menschen, und besonders Liesel hat seine Aufmerksamkeit geweckt. Im Folgenden werden aus kindlicher Perspektive Liesels Erlebnisse in Molching geschildert. Liesels Pflegeeltern verstecken den 24-jährigen Juden Max vor den Nazis in ihrem Keller. Liesel freundet sich in dieser Zeit langsam mit Max an. Aufgrund ihrer Faszination für Bücher bricht sie immer wieder in das Haus des Bürgermeisters ein und stöbert in dessen riesiger Bibliothek. Dabei entsteht eine eigentümliche Freundschaft zwischen Liesel und der Frau des Bürgermeisters. Im Laufe der kommenden Jahre werden Liesels Leben und der Alltag in dem kleinen Ort von den schrecklichen Ereignissen des Krieges heimgesucht. Während sich die Bewohner bei den immer häufigeren Bombenalarmen in Schutzkeller flüchten müssen und Max ungeschützt im Haus der Hubermanns zurückbleibt, treiben Soldaten Gruppen gefangener Juden durch das Dorf, die Kinder werden zur Hitlerjugend rekrutiert und ein feindliches Flugzeug stürzt in der Nähe des Ortes ab. Irgendwann verlässt Max die Familie, um ins Ausland zu fliehen. Einen Monat später wird neuerlich eine Gruppe Juden durch das Dorf nach Dachau geführt, und Liesel erkennt entsetzt Max unter ihnen. Die Frau des Bürgermeisters schenkt ihr schließlich ein leeres, schwarzes Notizbuch, und Liesel beginnt, versteckt im Keller, ihre Erlebnisse aufzuschreiben. An jenem Abend, als sie ihre Geschichte (welche sie *The Book Thief* nennt) beendet, zerstört ohne Vorwarnung eine Bombe das Haus von Liesels Pflegeeltern sowie die ganze Nachbarschaft. Nur Liesel, welche sich im Keller aufhält, überlebt das Unglück. Kurz danach wird das Mädchen vom Bürgermeister und seiner Frau adoptiert. Nach Kriegsende kehrt Max, der Dachau überlebt

¹⁵ Vgl. Bestseller Children's Paperback Books. In: <http://www.nytimes.com/best-sellers-books/paperback-books/list.html>. (Stand: 10. November 2011).

¹⁶ Vgl. Homepage The Book Thief. In: <http://www.booksatransworld.co.uk/thebookthief/>. (Stand: 10. November 2011).

hat, nach Molching zurück, und Liesel und er finden sich wieder. Die Geschichte endet mit Liesels Tod, als sie schon eine alte Frau ist und mit ihrer Familie in Australien lebt. Der Tod kommt zu ihr, spricht mit Liesel über ihre Vergangenheit und zeigt ihr das kleine schwarze Buch der Bücherdiebin, welches er nach dem Bombenangriff gefunden, die ganzen vergangenen Jahrzehnte mit sich getragen und immer wieder gelesen hat. Liesel fragt ihn, ob er alles versteht, und der Tod gesteht, dass er von den Menschen heimgesucht wird („I am haunted by humans.“¹⁷).

Während der gesamten Handlung spielen (meist fiktive) Bücher eine zentrale Rolle, Liesel bekommt sie geschenkt oder stiehlt sie bei günstigen Gelegenheiten. Jedes dieser Bücher steht für einen Teil der Geschichte: *The Gravedigger's Handbook*, *The Shoulder Shrug*, *The Standover Man*, *The Whistler*, *The Dream Carrier*, *The Complete Duden Dictionary and Thesaurus*, *The World Shaker*, *The Last Human Stranger* und *The Book Thief*. Ein Buch steht immer wieder düster über allen Geschehnissen: Hitlers *Mein Kampf*.

2.1.3. *Tintenherz* von Cornelia Funke

Tintenherz ist der erste Band der *Tintenwelt*-Trilogie und wurde 2003 im *Cecilie Dressler Verlag* erstveröffentlicht. Die Folgebände zu *Tintenherz* sind *Tintenblut* (2005) und *Tintentod* (2007). *Tintenherz* erhielt mehrere Auszeichnungen, darunter den *Phantastik-Preis der Stadt Wetzlar*, und wurde zum internationalen Bestseller und stand mehrere Wochen auf der *New York Times*-Bestsellerliste¹⁸ Es liegen Übersetzungen in 23 Sprachen vor.¹⁹ Zwar gelang der früheren Kinderbuchillustratorin Funke schon im Jahr 2002 mit *Der Herr der Diebe* der internationale Durchbruch als Schriftstellerin, die *Tintenwelt*-Trilogie trug jedoch wesentlich zu Funkes internationaler Bekanntheit bei und erfreute sich auch im englischen Sprachraum großer Beliebtheit. *Der Spiegel* weigerte sich lange, die *Tintenwelt*-Romane – im Gegensatz zu den *Harry Potter*-Büchern – in seine Bestsellerliste aufzunehmen, der letzte Band der Reihe – *Tintentod* – wurde jedoch schließlich im Jahr 2007 aufgenommen und stieg sofort auf Platz 1.²⁰ Die Autorin lebt seit 2005 mit ihrer Familie in Los Angeles. *Tintenherz* wurde 2004, 2006 und 2007 in verschiedenen Fassungen für das Theater adaptiert. Im Dezember 2008 erschien die

¹⁷ Markus Zusak: *The Book Thief*. London: Black Swan 2007, Seite 554.

¹⁸ Vgl. *Tintenwelt*-Trilogie. In: http://de.wikipedia.org/wiki/Tintenwelt-Trilogie#cite_note-4. (Stand: 18. November 2011). Sowie: *Tintenherz* wird verfilmt. In: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,288123,00.html>. (Stand: 10. April 2012).

¹⁹ Vgl. ebd.

²⁰ Vgl. Cornelia Funke. In: http://de.wikipedia.org/wiki/Cornelia_Funke#Biographie. (Stand: 24. Januar 2012).

Hollywoodverfilmung des ersten Bandes von *New Line Cinema*, in den Hauptrollen Brendan Fraser und Eliza Bennett.

Die Autorin bezeichnet *Tintenherz* als „das Bekenntnis meiner Büchersucht“²¹. Es sei eine Hommage an das Lesen und nicht zuletzt auch an das Vorlesen. Laut Funke verzaubere gutes Vorlesen dermaßen, dass man sich durchaus vorstellen könne, die Gestalten würden den Büchern entsteigen.²² Dies hänge, so die Autorin, auch von der Stimme des Vorlesers ab. In den Kapitelanfängen von *Tintenherz* finden sich immer wieder Zitate bekannter Literaten, und Funke knüpft so ihren Text an verschiedene Motive der Weltliteratur. Während laut Autorin einige der Zitate den kindlichen Leser dazu anregen sollen, das betreffende Werk selbst zu lesen, sind andere wiederum „Liebeserklärungen“²³ an ihre Lieblingsdichter oder passen einfach sehr gut zum folgenden Kapitel im Text.²⁴ In *Tintenherz* wird, so Funke, die „Sucht des Menschen nach der Geschichte“²⁵ thematisiert: „Das ist letztendlich das, was uns Geschichten geben, dieses Gefühl, dass man das Schicksal auf irgendeine Weise in einen Sinn verpacken kann.“²⁶

Inhalt

Tintenherz handelt von dem Buchbinder Mo und seiner 12-jährigen Tochter Meggie. Mo hat ein ungewöhnliches Talent, welches ihm selbst rätselhaft ist. Er kann Figuren aus Büchern ‚herauslesen‘. Als Meggie noch ein Kleinkind war, hat Mo seiner Frau aus dem Buch *Tintenherz* vorgelesen, dabei entstiegen der Bösewicht Capricorn, sein Gehilfe Basta und der Gaukler Staubfinger der Geschichte, während Mos Frau Theresa und zwei Katzen in die mittelalterliche Tintenwelt verschwanden. Seit diesem Tag fehlt von Meggies Mutter jede Spur, und Capricorn ist auf der Jagd nach Mo, um ihn dazu zu zwingen, den Schatten – eine fürchterliche Kreatur und Capricorns Verbündeter – aus dem Buch zu lesen. Jahre später steht plötzlich Staubfinger vor dem Haus des Buchbinders und warnt ihn vor Capricorn. Nun endlich erfährt Meggie, was wirklich mit ihrer Mutter geschah. Staubfinger macht sich mit Mo und Meggie auf eine Reise nach Italien zu Meggies Tante Elinor. In deren gigantischer Bibliothek hofft Mo das kostbare Buch (das angeblich letzte noch existierende Exemplar von *Tintenherz*) vor Capricorn und seinen Männern verstecken zu können. Doch der Bösewicht und seine Schergen sind

²¹ FAQ an Cornelia Funke. In: <http://www.corneliafunkefans.com/de/cornelia/frequently-asked-questions>. (Stand: 18. November 2011).

²² Vgl. im Folgenden ebd.

²³ Ebd.

²⁴ Vgl. ebd.

²⁵ Jakob Buhre im Interview mit Cornelia Funke: Ich bin nicht klüger als meine Leser. In: Quelle: <http://planet-interview.de/interview-cornelia-funke-18122008.html>. (Stand: 16. Mai 2011).

²⁶ Ebd.

dem Trio dicht auf der Spur, und schließlich gelingt es ihnen, Mo mitsamt dem Buch zu entführen. Meggie kann nach einigen Abenteuern ihren Vater befreien, und beide begeben sich auf die Suche nach Fenoglio, dem Autor von *Tintenherz* und Erfinder von Capricorn. In Mos Abwesenheit werden jedoch Fenoglio und Meggie von Capricorns Männern verschleppt. In Gefangenschaft bemerkt Meggie, dass sie das Talent ihres Vaters geerbt hat, als sie unabsichtlich Tinker Bell aus *Peter Pan* hervorliest. Das Mädchen kann ihr Geheimnis nicht lange vor Capricorn bewahren, der nun Meggie dazu zwingen will, den Schatten hervorzulesen, da Darius, Capricorns derzeitiger Vorleser dazu nicht imstande ist und Mo fliehen konnte. Währenddessen versuchen Mo, Staubfinger und Elinor die Gefangenen zu befreien. Staubfinger schleicht sich in Capricorns Dorf in den italienischen Bergen, um mit Hilfe der Magd Resa, die dort Capricorn und seine Männer bedienen muss, das gestohlene Buch *Tintenherz* zurückzuholen. Er und Resa werden jedoch ertappt und gefangengenommen. Als Meggie zu Capricorn geführt wird, sieht sie die beiden Gefangenen in einem Netz von der Decke baumeln und erkennt in Resa ihre verschwundene Mutter wieder, welche von Darius aus der Tintenwelt herausgelesen wurde. Meggie muss am nächsten Tag in einem feierlichen Akt den Schatten aus dem Buch lesen, Resa und Staubfinger sollen bei diesem Anlass dem Monster als Opfer dargebracht werden. Meggie liest schließlich den Schatten aus dem Buch hervor, kann ihn jedoch mit Fenoglios Hilfe auf ihre Seite bringen und gegen Capricorn und seine Männer aufhetzen. Diese sterben oder werden in die Flucht geschlagen und der Schatten zerfällt. Fenoglio ist anstelle des Schattens in die Tintenwelt verschwunden. Meggie kehrt mit ihren Eltern, Elinor, Capricorns Vorleser Darius und einigen hervorgelesenen und nun heimatlosen Charakteren aus verschiedenen Büchern auf das Anwesen von Elinor zurück. Staubfinger plant, das Buch *Tintenherz* zu stehlen und mithilfe eines anderen Vorlesers wieder in seine Geschichte zurückzukehren. Damit endet der erste Band der Trilogie.

2.2. Formale Konzeption der All-Age-Literatur

Obwohl All-Age-Bücher in ihrer Vielfalt nicht auf eine strikte gemeinsame Linie gebracht werden können, was Stil, Aufbau und Umfang angeht, so kann man doch gewisse Similaritäten festmachen, welche sich besonders im Segment der All-Age-Literatur finden lassen.

Serialität

Betrachtet man den Umfang der All-Age-Literatur, fällt eine Tendenz zu Mehrteilern, Reihen beziehungsweise Serien auf. Berühmte Beispiele sind hier natürlich die *Harry Potter*-Bücher, die *Twilight*-Saga, die *His Dark Materials*-Reihe, aber auch die *Hunger Games*-Trilogie oder die *Tintenherz*-Trilogie. Es handelt sich hierbei um Werke, welche mindestens aus drei Bänden bestehen. Im Falle von *Harry Potter* handelt es sich sogar um eine Heptalogie. Sandra Beckett bezeichnet das All-Age-Phänomen sogar als Synonym für Fantasy-Trilogien.²⁷ Dass Fantasy ein beliebtes Genre der All-Age-Literatur ist, wurde bereits im vorgehenden Kapitel ausführlich besprochen. Jedoch ist die Tatsache, dass einschlägige Serien fast schon synonym sind mit All-Age, eine bedeutsame. Laut Melanie Wagner sind im All-Age-Segment „vier von fünf Titeln Reihentitel“²⁸. Damian Kelleher verdeutlicht dies in seinem Artikel *Caught in the Crossover* folgend: „One of the unwritten rules for crossover novels is that one book isn't enough - a trilogy is the very least a growing fan base can expect.“²⁹ Natürlich muss betont werden, dass dies nicht generell auf alle Werke der All-Age-Literatur bezogen werden kann, jedoch ist es sicherlich zutreffend, so Sandra Beckett, dass die Veröffentlichung von Serien verschiedenster Länge – nicht nur Trilogien – am All-Age-Markt als „the hottest ticket“³⁰ in der literarischen Welt der letzten Jahre bezeichnet werden kann. Als Vorreiter spielen bei diesem Phänomen innerhalb der All-Age-Literatur die *Harry Potter*-Bücher eine gewisse Rolle, wie dies auch Beckett betont.³¹ Meist hängt die Aufteilung einer Geschichte in mehrere Bände mit einem großen Seitenumfang des Textes zusammen, sodass es nahezu unmöglich ist, einen Text nicht in mehrere Teile aufzuspalten (siehe *Harry Potter*). Je-

²⁷ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 151.

²⁸ Melanie Wagner zitiert nach: Bärbel G. Renner: *Kommunikationspolitik von Kinderbuchverlagen im Kontext des Marketing-Mix*. In: Haug, Vogel (Hrsg.): *Quo vadis, Kinderbuch?*, S. 78.

²⁹ Damian Kelleher: *Caught in the Crossover*. In: *The Times Educational Supplement*, 11. Oktober 2002. In: <http://www.tes.co.uk/article.aspx?storycode=369844>. (Stand: 13. November 2011).

³⁰ Beckett: *Crossover Fiction*, S. 151.

³¹ Vgl. ebd., S. 151f.

doch kommt es durchaus auch vor, dass ein Verlag eine Geschichte über mehrere Bücher verteilt, um so die Leser dazu zu nötigen, alle Teile zu kaufen, sollten sie wissen wollen, wie die Handlung endet (hier beispielsweise Peter Dickinsons *The Kin*, Deutsch: *Die Kinder des Mondfalken*).³² Ein ähnlicher Fall ist mit *The Lord of the Rings* zu nennen. Tolkien sah sein Werk immer als ein zusammenhängendes Buch und plante auch die gesamte Geschichte in einem einzigen Band zu veröffentlichen.³³ Sein Verleger machte jedoch aus *The Lord of the Rings* eine Trilogie. Oft wird eine Aufteilung in mehrere Bände auch mit der leichteren Lesbarkeit für jüngere Rezipienten begründet.

Die Herausforderung beim Schreiben einer Serie an den Autor ist groß. So muss jeder Band ein offenes, die Spannung erhaltendes Ende aufweisen, welches einen wirkungsvollen ‚Cliffhanger‘ für den Folgeband anbietet. Viele Autoren achten zusätzlich darauf, dass jeder Titel einer Serie durch eine in sich geschlossene Handlung – auch unabhängig von der Gesamtgeschichte – gelesen werden kann.³⁴ Selbstverständlich erhält der Rezipient nur dann ein umfassend befriedigendes Leseerlebnis, wenn er die einzelnen Bände im Kontext der Serie liest und somit ‚die ganze Geschichte‘ kennt. Während viele Reihen oder Serien (unabhängig davon, ob sie der All-Age-Literatur zuzurechnen sind oder nicht) durch den Wunsch entstehen, die Geschichte weiterzuführen beziehungsweise den Erfolg eines Buches zu verlängern, welches ursprünglich nicht als Fortsetzungsgeschichte geplant war (beispielsweise Cornelia Funkes *Tintenherz*-Trilogie³⁵), gibt es durchaus auch Serien, welche von Anfang an als solche konzipiert werden. Hier sind die *Harry Potter*-Bücher, aber auch die *Twilight*-Saga als Beispiele zu nennen. In beiden Fällen waren die Folgebände kein „afterthought“³⁶, um sich Vorteile aus dem unerwarteten Erfolg des ersten Bandes herauszuholen, sondern wurden als Serie geplant, konzipiert und geschrieben. Dies führt häufig dazu, dass derartige Zyklen als ein einziges Werk angesehen werden. Bei solchen Serien finden im Vergleich zu ungeplanten Fortsetzungsgeschichten meist wesentlich größere Entwicklungen und Veränderungen statt. So vergeht die fiktionale Zeit mit jedem Band deutlich, die Protagonisten werden älter, reifer und auch das allgemeine Geschehen wird vorangetrieben. Manche Reihen, wie beispielsweise Lean Hearnss *Tales of the Otori*-Serie (*Der Clan der Otori*, 2002-2007), werden nahezu komplett geschrieben noch bevor der erste Band veröffentlicht wird.³⁷

³² Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 152.

³³ Vgl. ebd., S. 155.

³⁴ Vgl. ebd., S. 153.

³⁵ Vgl. ebd., S. 156.

³⁶ Ebd., S. 154.

³⁷ Vgl. ebd., S. 155.

Dies wiederum ist bei Erfolg der Bücher für den Verleger von Vorteil, denn die Titel können so in relativ kurzen Abständen veröffentlicht werden, solange das Leserinteresse noch groß ist.³⁸ Zahlreiche Autoren zögern, geht es darum, die geplante Länge ihrer Serie festzusetzen, da sie sich damit immer die Möglichkeit offen halten, weitere Folgebände zu schreiben. So kommt es gelegentlich vor, dass ursprünglich als Trilogie angekündigte Serien plötzlich mehr als drei Bände umfassen.³⁹

Sandra Beckett erwähnt zusätzlich noch eine ungewöhnliche und eher seltene Form der Publikation bei All-Age-Literatur, nämlich den so genannten „online novel“⁴⁰. Diese Form soll hier nur kurz Erwähnung finden, da sie im Rahmen der All-Age-Literatur äußerst selten auftritt, sie zeigt jedoch sehr gut die zunehmende Bedeutung des Internets und der Digitalisierung für den internationalen Buchmarkt im Allgemeinen und für die All-Age-Literatur im Speziellen. Bei einem ‚online novel‘ werden ganze Bücher in Episodenform im Internet erstmals veröffentlicht und können gratis gelesen werden. Ein Beispiel hierfür wäre Colin Thompsons *Future Eden: A Brief History of Next Time* (1999). Das Buch ist als pdf auf der Homepage des Autors zum Download⁴¹ bereitgestellt. Der Titel wurde in täglichen Episoden parallel zum Schreibprozess veröffentlicht und hatte aufgrund der Nutzung des Internets als Vermittlungsmedium eine sehr breit gestreute Zielgruppe: „Thompson’s readers are science fiction and fantasy fans of all ages, and notably those who seek their entertainment on the Internet. This audience is not limited to older children and young adults, but includes many adults, especially in their twenties and thirties.“⁴² *Future Eden* wurde nach Veröffentlichung im Internet in einer überarbeiteten Fassung vom *Simon & Schuster* Verlag 1999 publiziert, der Folgeband *Future Eden, Space: The Final Effrontery* (2005) wurde jedoch erst nach Publikation in gedruckter Form online veröffentlicht.⁴³ Trotz Publikation durch einen Verlag ist der erste Band immer noch gratis online verfügbar.

Sekundärtexte

Es kommt gelegentlich vor, dass All-Age-Reihen aufgrund ihres Erfolges von sogenannten ‚Prequels‘, ‚Sequels‘ oder ‚Companion Books‘ beziehungsweise ‚Spin-offs‘ begleitet werden. Die Begriffe ‚Prequel‘, ‚Sequel‘ und ‚Spin-off‘ findet man außer in der Literatur

³⁸ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 156.

³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 185.

⁴¹ Download von *Future Eden* siehe <http://www.colinthompson.com/ebooks/futureeden.pdf>. (Stand: 14. November 2011).

⁴² Beckett: *Crossover Fiction*, S. 186.

⁴³ Vgl. ebd.

auch bei der Dramaturgie von Fernsehserien (zum Beispiel die Serien *24*, *Raumschiff Enterprise* oder *CSI: Miami* als Ableger von *CSI: Den Tätern auf der Spur*), Filmen (beispielsweise *Star Wars* oder *Der Exorzist* und *The Scorpion King* als Spin-off von *Die Mumie kehrt zurück*) oder auch Computerspielen (etwa die *Halo*-Spiele oder *Grand Theft Auto*). Während innerhalb einer Buch-Reihe alle Folgebände zum ersten Band als ‚Sequels‘ bezeichnet werden und immer jeweils die vorhergehenden Bände als ‚Prequels‘, gibt es noch einen anderen Verwendungszweck für diese Begriffe, und zwar dann, wenn es sich um ‚Prequels‘ oder ‚Sequels‘ zur gesamten Serie handelt. Dies sind Bücher, welche sich nicht unmittelbar in die Reihe eingliedern lassen, jedoch eine Art Vorgeschichte (Prequel) oder Nachgeschichte (Sequel) erzählen, welche sich im Umfeld und/oder mit denselben Protagonisten der ursprünglichen Reihe abspielen. Als Beispiel kann hier Trudi Canavans beliebte *Black Magician*-Trilogie genannt werden. Nach Veröffentlichung der drei Bände von 2001 bis 2003 erschien im Jahr 2009 ein sogenannter ‚Prequel stand-alone‘⁴⁴ mit dem Titel *The Magician's Apprentice* (deutscher Titel: *Magie*). Das Buch setzt etwa hundert Jahre vor den Geschehnissen aus der *Black Magician*-Trilogie ein, spielt jedoch in derselben fiktiven Welt. Der Zusatz ‚stand-alone‘ weist darauf hin, dass sich das Buch nicht unmittelbar mit den Vorkommnissen beziehungsweise Protagonisten der eigentlichen Trilogie befasst. Im Jahr darauf, 2010, startete eine Fortsetzungstrilogie (‚Sequel‘-Trilogie) zu den *Black Magician*-Büchern. Es erschien der erste Band unter dem Titel *The Ambassador's Mission* (auf Deutsch: *Sonea: Die Hüterin*), der Folgeband wurde 2011 mit dem Titel *The Rogue* (Deutsch: *Sonea: Die Heilerin*) veröffentlicht und für 2012 wird der dritte Teil *The Traitor Queen* (englischer Arbeitstitel) erwartet. Alle drei Bände, welche zusammen die *The Traitor Spy*-Trilogie (*Die Saga von Sonea*) bilden, schließen sich inhaltlich etwa 20 Jahre nach den Ereignissen der *Black Magician*-Trilogie an, spielen in derselben Welt und haben die gleiche Protagonistin namens Sonea.

Neben den ‚Prequels‘ und ‚Sequels‘ gibt es schließlich noch die so genannten ‚Companions‘ oder ‚Spin-offs‘.⁴⁵ Hierbei handelt es sich um Ableger des eigentlichen Titels, welche eine parallele Geschichte oder weiterführende Episoden zum ursprünglichen Thema anbieten. Diese ‚Companions‘ spielen meist in derselben Welt wie die Ursprungsbücher und können auch die ursprünglichen Protagonisten haben, es kann jedoch auch eine Nebenfigur als neuer Protagonist aufgegriffen werden. ‚Spin-offs‘ und ‚Companions‘ bein-

⁴⁴ Zu ‚stand-alones‘ vgl. u.a. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 153 u. 157.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 158.

halten meist bisher unveröffentlichte Kurzabenteuer, Anekdoten oder vertiefte Nebenhandlungen zur ursprünglichen Geschichte mit den Protagonisten oder Nebencharakteren.

Diese ‚Companions‘ spielen meist zeitgleich zum eigentlichen Werk, weshalb sie nicht als ‚Prequels‘ oder ‚Sequels‘ bezeichnet werden. Ein gutes Beispiel hierfür wäre Stephenie Meyers ‚Companion Novella‘ zur *Twilight*-Saga. Unter dem Titel *The Short Second Life of Bree Tanner* (deutscher Titel: *Bis(s) zum ersten Sonnenstrahl: Das kurze zweite Leben der Bree Tanner*) greift Meyer eine Nebenfigur aus dem dritten Band der Saga – *Eclipse* (Deutsch: *Bis(s) zum Abendrot*) – auf und erzählt deren Geschichte, welche in *Eclipse* nicht zur Sprache kam, da der Charakter kurz nach ihrem ersten Auftreten stirbt. Joanne K. Rowling hat drei ‚Spin-offs‘ bzw. ‚Companion Books‘ zu ihrer *Harry Potter*-Heptalogie veröffentlicht: *Fantastic Beasts and Where to Find Them* (*Phantastische Tierwesen und wo sie zu finden sind*, 2001), *Quidditch through the Ages* (*Quidditch im Wandel der Zeiten*, 2001) und *The Tales of Beedle the Bard* (*Die Märchen von Beedle dem Barden*, 2007). Es kann sich bei einem ‚Companion‘ aber auch um ein Buch handeln, welches Zusatzmaterial oder Hintergrundinformationen zur eigentlichen Geschichte enthält. Auch hier ist Meyer ein gutes Beispiel, da sie zusätzlich zu ihrem *Twilight*-Universum noch ein Begleitbuch veröffentlichte: *The Twilight Saga: The Official Illustrated Guide* (2011). Solche ‚Companions‘ müssen jedoch nicht immer von der Autorin oder dem Autor selbst veröffentlicht werden, es gibt zur *Twilight*-Saga unzählige unautorisierte und autorisierte Begleitbücher, welche sich nicht nur mit der Trilogie selbst, sondern auch mit den Verfilmungen beschäftigen. So beispielsweise *Twilight: The Complete Illustrated Movie Companion* von Mark Cotta Vaz, welcher auch zu allen darauffolgenden *Twilight*-Filmen einen eigenen ‚Movie Companion‘ veröffentlichte. Weiters existiert ein *Directors Notebook* verfasst von der Regisseurin des ersten Films und sogar Graphic Novels, welche die ganze Geschichte nochmals in Comicform wiedergeben.⁴⁶ Auch zu *The Hunger Games* gibt es bereits Companions: *The Hunger Games Companion: The Unauthorized Guide to the Series* von Lois H. Gresh, *The Hunger Games: Official Illustrated Movie Companion* von Suzanne Collins, *The Girl Who Was on Fire: Your Favorite Authors on Suzanne Collins' Hunger Games Trilogy* von Leah Wilson oder *The Hunger Games Tribute Guide* vom Verlag *Scholastic*.

⁴⁶ Vgl. Suchbegriff „Twilight Companion“ auf amazon.de. Unter: http://www.amazon.de/s/ref=nb_sb_noss?__mk_de_DE=%C5M%C5Z%D5%D1&url=search-alias%3Daps&field-keywords=twilight+companion&x=0&y=0. (Stand: 11. November 2011). Sowie: Suchbegriff „Stephenie Meyer“ auf amazon.de. Unter: http://www.amazon.de/s/ref=nb_sb_noss?__mk_de_DE=%C5M%C5Z%D5%D1&url=search-alias%3Denglish-books&field-keywords=stephenie+meyer&x=0&y=0#/ref=sr_pg_2?rh=n%3A52044011%2Ck%3Astephenie+meyer&page=2&keywords=stephenie+meyer&ie=UTF8&qid=1321023778. (Stand: 11. November 2011).

Geschichtenerzählen

Ein Großteil der All-Age-Titel weist einen relativ großen Umfang auf. Trotz der allgemeinen Ansicht, Kinder könnten zu wenig Aufmerksamkeit und Konzentration aufbringen, um dicke Bücher zu lesen, beweisen bekannte Bestseller das Gegenteil, und viele All-Age-Titel sind mehrere hundert Seiten lang (zum Beispiel *Harry Potter*, *Twilight*, *The Book Thief*, *Tintenherz* etc.).

Beckett misst dem Geschichtenerzählen einen großen Stellenwert zu, geht es um den Erfolg der All-Age-Literatur: „The key to the current crossover phenomenon seems to lie largely in the art of storytelling.“⁴⁷ Sie spricht von der „power of the story“⁴⁸ und hat damit Recht. All-Age-Texte zeichnen sich, betrachtet man Schreibstil und Handlungskonstruktion (zu Stil und Bedeutungsebenen siehe in einem späteren Abschnitt ausführlicher), vor allem durch die Verwendung ausgeprägter Symbole sowie einer bildhaften Sprache aus: „The prose is often skilfully crafted, detailed, and full of evocative imagery.“⁴⁹ Die Handlung kennzeichnet meist eine rasche Erzählgeschwindigkeit bei der eine unterhaltende Szene auf die nächste folgt, welche mit großen, facettenreichen Bildern beschrieben werden. Dies hängt einerseits damit zusammen, dass eine derartige Schreibweise Spannung erzeugt und den Leser an den Text fesselt. Andererseits fällt es so leichter, sich in die Geschichte hineinzusetzen, sich mit den Protagonisten identifizieren zu können und so ein Teil der Handlung zu werden. Beckett beschreibt den Stil der All-Age-Texte folgend: „[...] a style that ranges from acceptably grown-up to highly sophisticated“⁵⁰. Trotzdem, und das ist das Bedeutsame, lassen sich jüngere Leser davon nicht abschrecken, weil das Element der Spannung und der simple Faktor der Unterhaltung trotz eventueller Komplexität gegeben sind. Francis Spufford streicht die Bedeutung der ‚Geschichte‘ an sich heraus: „What’s happening now is a return to the story in its strongest sense, to the primal excitement of wanting to know what happens next.“⁵¹ Besonders die Bestseller der All-Age-Literatur weisen oft komplexe, mehrsträngige Handlungsfäden mit zahlreichen Nebenfiguren auf.⁵² Beckett spricht hier von großen Anzahl an Nebencharakteren und komplexen Handlungen mit zahlreichen, verstrickten Erzählsträngen.⁵³ Jonathan Stroud, Autor der erfolgreichen All-Age-Romane rund um den Dschinn Bartimäus, ist der Meinung, dass eine große Anzahl der Fiction für Er-

⁴⁷ Beckett: *Crossover Fiction*, S. 265.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd., S. 269.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Francis Spufford. Zitiert nach: Ebd., S. 265.

⁵² Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 260.

⁵³ Ebd.

wachsene keinen starken „narrative drive“⁵⁴ hat. Etwas, das ein erfolgreiches Kinderbuch haben *muss*. Dies ist folglich auch ein Grund, weshalb so viele Erwachsene zu Kinder- bzw. Jugendbüchern greifen.

Den Erfolg der All-Age-Literatur führt Beckett größtenteils auf die textuelle Konzeption und den Stil dieser Bücher zurück: Das umfangreiche Kind-zu-Erwachsenen-Crossover, welches in den letzten Jahren so viel Aufmerksamkeit erregt hat, rührt insbesondere daher, dass Bücher für Kinder und Jugendliche heute komplexe und vielschichtige Texte sind, welche eine Rezeption auf verschiedenen Levels ermöglichen.⁵⁵ Selbstverständlich gibt es auch erfolgreiche All-Age-Bestseller, welche ohne derartiges sprachliches Niveau auskommen, doch diese Texte stellen dafür häufig eine Herausforderung auf konzeptueller Ebene an den Rezipienten. Viele erfolgreiche Autoren weigern sich, die ganze Bedeutung ihrer Geschichten „on the surface of the story“⁵⁶ zugänglich zu machen. Hier kann Garth Nix' so genannte „Iceberg‘ theory“⁵⁷ erwähnt werden, welche er auf Fantasiliteratur anwendet. Laut Nix ist die Geschichte nur die sichtbare Spitze des Eisberges, die restlichen, nicht sichtbaren 90% muss der Leser selbst entdecken, sie sind die tiefere Bedeutung, welche hinter der Geschichte steckt:

„History and myth and legend - deep stuff. [...] Once you start to explain, you lose the mythic, the sense of mystery. Explained magic becomes technology, like a light switch, and it's not exciting or interesting anymore. But at the same time you have to have the feeling that it could be explained or there is more to understand.“⁵⁸

Viele All-Age-Texte werfen Fragen auf, die unbeantwortet bleiben und den Leser zum Nachdenken und Interpretieren anregen. Gute Texte der All-Age-Literatur fordern nicht nur kindlich-jugendliche, sondern auch erwachsene Rezipienten auf einem intellektuellen wie auch emotionalen Level, sie wirken ebenso stimulierend wie auch aufklärend.⁵⁹

⁵⁴ Jasper Rees: We're all reading Children's Books. In: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3606678/Were-all-reading-childrens-books.html>. (Stand: 13. November. 2011).

⁵⁵ Beckett: Crossover Fiction, S. 260.

⁵⁶ Ebd., S. 269.

⁵⁷ Garth Nix: Digging into Fantasy. Exzerpte. In: <http://www.locusmag.com/2003/Issue01/Nix.html>. (Stand: 13. November 2011).

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Vgl. Beckett: Crossover Fiction, S. 270.

2.3. All-Age-Literatur und ihre textuellen Besonderheiten

Im Folgenden soll nun eine Übersicht über die prinzipiellen Lesererwartungen bei Unterhaltungsliteratur geboten werden. Es ist hierbei besonders das Leseerlebnis von Bedeutung, welches gewährleistet, dass ein Buch gerne gelesen wird. Diese Faktoren werden exemplarisch anhand der Beispielwerke aufgezeigt. Mittels einer thematischen Analyse der Beispielwerke sollen gemeinsame Themen und Motive der All-Age-Literatur schließlich ebenfalls erarbeitet und beispielhaft angeführt werden. Anschließend werden die erwähnten Beispielbücher einer textinterpretatorischen Analyse unterzogen, um jene Doppelcodierungen in den Texten herauszufiltern, welche auf fortgeschrittene Leser abzielen und von weniger erfahrenen Lesern kaum wahrgenommen werden können. Im Rahmen dieses Kapitels sollen auch die Erzählsituation und die sprachliche Aufbereitung der Texte betrachtet werden.

2.3.1. Lesererwartungen an Unterhaltungsliteratur

Jeder Leser erlebt und gestaltet sein privates oder „intimes Lesen“⁶⁰ individuell, trotzdem lassen sich einige gemeinsame Tendenzen erkennen. Dies sind bestimmte Erwartungen, die ein Text der Unterhaltungsliteratur erfüllen sollte, damit er vom Rezipienten als befriedigende Lektüre empfunden wird. Hierbei ist natürlich zu beachten, dass es sich beim „intimen Lesen“⁶¹, wie Werner Graf es nennt, um eine Lektüre rein zum Vergnügen handelt. Diese Lektüre unterscheidet sich vom ‚professionellen‘ Lesen dann, „wenn seine Erlebnisqualität selbstzweckhafte Gratifikationen gewährt“⁶² (zu den Gratifikationen siehe Kapitel 1.2.4.). Laut Thomas Anz gibt es eine „Vielfalt an Bedürfnissen“⁶³, welche durch unterhaltende Literatur befriedigt werden können: „das Begehren nach Schönheit, nach emotionaler Erregung, nach befreiendem Lachen, nach kontemplativer Ruhe, nach moralischer Erbauung oder auch nach dem Glück der Erkenntnis“⁶⁴. Lesen, so Anz, untersteht in erster Linie hedonistischen Prinzipien.⁶⁵ Auch Graf spricht

⁶⁰ Werner Graf: Der Sinn des Lesens. Modi der literarischen Rezeptionskompetenz. Leseforschung Band 1. Münster: Lit Verlag Münster 2004, S. 49.

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd., S. 57.

⁶³ Thomas Anz: Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2002, S. 229.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Vgl. ebd.

von einigen Faktoren beim unterhaltenden Lesen, welche für den Rezipienten entscheidend sind, damit er das Leseerlebnis als angenehm und unterhaltend empfindet.⁶⁶ Diese lassen sich in erster Linie unter folgenden zwei Punkten zusammenfassen:

- **Identifikation mit dem Buch:** Gefühl des ‚Dabeiseins‘, die Möglichkeit, sich in einen Text hineinversetzen zu können und sich emotional zu beteiligen.
- **Spannung und Entspannung:** Erlebnis, Differenzenerfahrung und Imaginationsmöglichkeit, emotionale Befriedigung, Auflösung von Handlungsstrukturen, guter Ausgang, Erlösung.

Identifikation

Graf analysiert in seinem Werk *Der Sinn des Lesens* einige Leseraussagen bezüglich der Erwartungen an ein unterhaltendes Buch. Immer wieder von Wichtigkeit für den Leser ist die Möglichkeit einer Identifikation mit dem Buch: „Das besondere Merkmal dieses Lesens [Anm.: intimes Lesen] ist der hohe Grad der emotionalen Involviertheit der Leser [...]“⁶⁷ Graf spricht hierbei von einer „Verschmelzung von Leser und Buch“⁶⁸. Er nennt als wichtige Aspekte eines guten Leseerlebnisses unter anderem die „intensive Kommunikation bzw. Interaktion“⁶⁹, „emotionales, sinnliches Empfinden“⁷⁰, „individueller (persönlicher) Charakter“⁷¹ und „hohe subjektive Beteiligung bzw. Präsenz“⁷². Die Aussage einer Leserin, welche Graf zur Analyse heranzieht, beschreibt dies sehr gut mit folgenden Worten: „[...] dass ich in das Buch/die Geschichte eintauche‘, mich in ihr wiederfinde und ein Gefühl des Dabeiseins empfinde.“⁷³ Dieses ‚Dabeisein‘ und ‚Hineinversetzen‘ impliziert eine Form der Identifikation des Lesers mit dem Text (bzw. dem Protagonisten). Graf spricht hier von einem „Hineingehen‘ in die Fiktion, in Zeit und Raum und Personenkonstellation“⁷⁴. Eine Leserin empfindet dies besonders dann, wenn es für sie möglich ist: „mittendrin im Geschehen zu sein, persönlich angesprochen zu sein und mit den Figuren [zu] weine[n], lache[n] und lebe[n].“⁷⁵ Es kann hier von einem gewissen Grad an „Selbstfindung“⁷⁶ in den Darstellungen des Textes gesprochen wer-

⁶⁶ Vgl. Werner Graf: *Der Sinn des Lesens*, S. 49ff.

⁶⁷ Ebd., S. 49.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd., S. 54.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd.

⁷³ Befragung Nr. 12 10 2 zitiert nach: Ebd.

⁷⁴ Ebd., S. 55.

⁷⁵ Befragung Nr. 2 03 1 zitiert nach: Ebd., S. 54.

⁷⁶ Ebd., S. 62.

den. Graf bezeichnet eine solche „emotionale Beteiligung“⁷⁷ am Gelesenen als „essentiell für das Leseereignis“⁷⁸. Wenn der Text mit dem Leser „korrespondiert“⁷⁹, also gewisse Lebensthemen, Identitätsmerkmale oder innere Probleme des Rezipienten anspricht, wird die Lektüre als befriedigend empfunden.⁸⁰ Hier kann Anz angeführt werden, welcher dem menschlichen Drang zur „Nachahmung, zur Maskerade und Verwandlung“⁸¹ evolutionsbiologische Wurzeln zuspricht. In der Identifikation des Lesers mit den Figuren fantasievoller Geschichten wird im Grunde genau dieser Drang befriedigt.

Die Möglichkeit, eigene Imagination in den Lektüreprozess einfließen lassen zu können, ist ebenfalls von großer Bedeutung, so Graf: „Wichtig für die intim Lesenden ist jedoch der Freiraum, den Texte durch ihre Unbestimmtheit, durch ihre Leerstellen für die Imagination öffnen.“⁸² Graf greift hierbei den Begriff einer „Fantasiewelt“⁸³ auf, welcher auf das beliebte All-Age-Genre der Fantasy schließen lässt. Hierzu wird bei Graf eine Leserin mit folgenden Worten zitiert: „Da ist es, als ob man in einer ganz anderen Welt ist, mit in das Land der Feen, Trolle und Träume eintaucht. Solche Bücher können mich fesseln.“⁸⁴ Graf interpretiert dies folgend: „Der Autor schafft eine ‚Fantasiewelt‘, in die sich die Leserin als ‚Mitträumerin‘ hineinmogelt. [...] Wenn die Leserin das Buch zur Seite legt, entstehen aus der Lektüre ‚Träume‘, ein privates, ein intimes Fantasiekonstrukt.“⁸⁵ In der All-Age-Literatur (auch in den drei hier vorgestellten Beispielwerken) finden sich vor allem junge Protagonisten, welche nicht nur jugendlichen Lesern eine Möglichkeit der Identifikation bieten, sondern dieses Potential auch den erwachsenen Rezipienten – im Sinne eines Erinnerns an die eigene Jugend – offenhalten (dazu siehe später noch genauer). Graf vergleicht intimes Lesen mit Tagträumen, da insbesondere bei weiterführender Imagination des Lesers von fiktionaler Lektüre persönliche Fantasien und Träume berücksichtigt werden.⁸⁶ Das Faktum der Ungewissheit, des Mangels an Information ist hierbei entscheidend (dazu später).

Rückführend zur Identifikation des Lesers mit dem Text ist zu erwähnen, dass ein derartiges „Weiterträumen“ einer Geschichte nur möglich ist, wenn der Text in irgendeiner Weise „an die Konfliktstruktur des Lesenden appelliert“⁸⁷. Der Rezipient kann also nur imaginieren, wenn er sich in die Handlung hineinversetzen kann. Eine

⁷⁷ Werner Graf: Der Sinn des Lesens, S. 56.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd., S. 65.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Thomas Anz: Literatur und Lust, S. 54.

⁸² Werner Graf: Der Sinn des Lesens, S. 58.

⁸³ Ebd., S. 59.

⁸⁴ Leserbefragung Nr. 16 09 1 zitiert nach: Ebd., S. 58.

⁸⁵ Werner Graf: Der Sinn des Lesens, S. 59.

⁸⁶ Vgl. ebd.

⁸⁷ Ebd.

Identifikation schließlich erlaubt, so Graf, „emotionales Miterleben in der Imagination“⁸⁸. Dieser Aspekt wird natürlich nicht ohne Kritik betrachtet, da hier schnell das Vorurteil aufkommt, die Literatur diene „als Lebensersatz, Scheinrealität, Passivität, Entpolitisierung und Kunstferne“⁸⁹. Eskapismus und dessen schon erwähnte kompensatorische Funktion sind Schlagworte, welche intimes Lesen kategorisch abwerten. Graf spricht hierbei davon, dass das Lesen „als Wunscherfüllung der Kompensation einer real erlebten Mangelerfahrung [diene], die in der Lektüre zeitweilig illusionär aufgehoben sei“⁹⁰. Der Vorwurf des Eskapismus kann mit dem hohen „Grad an Selbstreflektiertheit“⁹¹ der befragten Leser aufgehoben werden: „[...] wenn ich genug von Stress habe, nehme ich mir einfach am Wochenende Zeit und spiele mal wieder den Helden in einem meiner zahlreichen Abenteuer.“⁹² Es ist bei Lesern also durchaus ein reflexives Umgehen mit dieser angeblichen ‚Flucht‘ in eine Scheinwelt zu bemerken, ohne dabei in geringster Weise auf das Leseerlebnis zu verzichten.

Gerade die All-Age-Literatur mit ihren fantastischen Konstrukten und ihrer Thematisierung lebensweltlicher Probleme und Vorstellungen (nicht nur erwachsener Leser, sondern auch jugendlicher Rezipienten, was im nächsten Abschnitt zu den Themen noch genauer besprochen wird) bietet ideale Voraussetzungen für eine Identifikation und damit auch die Möglichkeit zur Imagination. Ein häufig auftretendes Motiv in *The Book Thief* und in *Tintenherz* ist jenes der Wichtigkeit von Büchern und Worten. Diese kann im Zusammenhang mit der Identifikation gesehen werden, wenn sich dem begeisterten Leser von All-Age-Literatur seine Lesefreude in den Texten selbst widerspiegelt. In beiden Werken wird die wesentliche Bedeutung von Büchern an sich mehrmals verdeutlicht. Beispielsweise als Liesel beginnt, ihre eigene Geschichte aufzuschreiben: „When she came to write her story, she would wonder exactly when the books and the words started not just to mean something, but everything.“⁹³ *Tintenherz* auf der anderen Seite kann schon an sich als eine Liebeserklärung an das Lesen bezeichnet werden. Da verwundert es auch nicht, wenn sich im Text Anspielungen auf die Bedeutsamkeit von Büchern und Wörtern finden: „Gibt es etwas Schöneres auf der Welt als Buchstaben? Zaubersprüche, Stimmen der Toten, Bausteine für wundersame Welten, besser als diese, Trostpender, Vertreiber der Einsamkeit. Hüter von Geheimnissen, Verkünder von Wahrheit...“⁹⁴ Die Lesefreude des potentiellen Rezipienten von *Tintenherz* wird ebenfalls sti-

⁸⁸ Werner Graf: Der Sinn des Lesens, S. 61.

⁸⁹ Ebd., S. 60.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Ebd.

⁹² Leserbefragung Nr. 11 01 2 zitiert nach: Ebd.

⁹³ Markus Zusak: *The Book Thief*, S. 37.

⁹⁴ Cornelia Funke: *Tintenherz*. Hamburg: Oetinger Taschenbuch GmbH 2010, S. 539.

muliert: „Manche Bücher müssen gekostet werden, manche verschlingt man, nur einige wenige kaut man und verdaut sie ganz.“⁹⁵ Die Autorin von *The Hunger Games*, Suzanne Collins, erwähnt in einem Interview, ihr Wunsch wäre es, dass Leser sich mit ihren Büchern identifizieren könnten: „[...] how elements of the book might be relevant in their own lives.“⁹⁶ Auch Cornelia Funke weiß um die Wichtigkeit der Identifikation, wenn sie sagt: „Ich finde alltägliche Helden einfach interessanter. [...] Der Zauber einer Geschichte entwickelt sich immer nur, wenn man mit leidet [sic], wenn man mit den Helden mitzittert, mitfühlt. Und das kann man nur mit jemandem, der einem nahe kommt.“⁹⁷

Das Identifikationspotential eines Buches steht in engem Zusammenhang mit dem Spannungserlebnis, denn ein Leser, der sich nicht in das Buch hineinversetzen kann, wird kaum Spannung erleben.

Spannung und Entspannung – Unterhaltungsliteratur als Spiel

Thomas Anz setzt sich in seinem Werk *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*⁹⁸ mit der Theorie auseinander, Literatur sei als Spiel zu verstehen. In diesem Sinne zieht er eine Verbindung zwischen Literatur und Lust, denn Lust ist immer auch mit Spiel verbunden, so Anz.⁹⁹ Victor Nell spricht hierbei vom ‚ludic reading‘ (lat. ludus: Spiel, Spaß) und führt die Wurzeln lustvollen Lesens zurück auf das Spielen.¹⁰⁰ Und auch Dieter Petzold sieht in der Literatur – besonders in der Fantasyliteratur – ein Spiel, wie bereits im Kapitel 1.4. erläutert wurde. Laut Anz steht „im Umkreis postmoderner Theorien und Programme [...] Spiel weiterhin für die lustvolle Befreiung von Realitätszwängen“¹⁰¹. Dass Literatur eine Form von Spiel sein kann, lässt sich mit Begriffen wie ‚Schauspiel‘, ‚Trauerspiel‘, ‚Lustspiel‘ oder auch dem mittelalterlichen Handwerk des ‚Spielmanns‘ leicht nachvollziehen.¹⁰²

Nun wird das Spiel in erster Linie mit dem kindlichen Spiel assoziiert, doch laut Sigmund Freud sei die Dichtung (ebenso wie das Tagträumen) eine „Fortsetzung und

⁹⁵ Cornelia Funke: Tintenherz. Hamburg: Oetinger Taschenbuch GmbH 2010, S. 16.

⁹⁶ A Conversation with Suzanne Collins. In: <http://myfavoriteauthor.blogspot.com/2009/01/conversation-with-suzanne-collins.html>. (Stand: 16. Mai 2011).

⁹⁷ Interview mit Cornelia Funke. Cecile Dressler Verlag. In: <http://www.bookola.de/autoren/77-autoren-allgemein/650-interview-cornelia-funke.html>. (Stand: 16. Mai 2011).

⁹⁸ Thomas Anz: Literatur und Lust.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 33.

¹⁰⁰ Vgl. Victor Nell: Lost in a Book: The Psychology of Reading for Pleasure. New Haven: Yale University Press 1988, S. 2.

¹⁰¹ Thomas Anz: Literatur und Lust, S. 41.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 45.

Ersatz des einstigen kindlichen Spielens“¹⁰³. Somit findet der erwachsene Leser in der Lektüre eines spielerischen Textes (beispielsweise eines All-Age-Textes) eine Art Kompensation der einstigen kindlichen Freude am Spiel. Es ist dies, ebenso wie beim kindlichen Spiel, eine Befriedigung jener Wünsche, welche die Wirklichkeit nicht erfüllen kann.¹⁰⁴

Thomas Anz verbindet die Lust am Spiel und somit die Lust an der Literatur mit Faktoren, welche immer wieder auch in der unterhaltenden Literatur zu finden sind. Diese sind unter anderem: die Spannungskunst und damit zusammenhängend das Schöne, das Schreckliche und die Lachlust.¹⁰⁵

Spannung

Der wohl wichtigste Aspekt beim Lesen – die Spannung – wird von den befragten Lesern bei Graf immer wieder erwähnt. Es wird erwartet, so Graf, dass Bücher von Beginn an spannend sein sollen: „Auswahlkriterium für das Lesen ist das Spannungsversprechen des Buches“¹⁰⁶. Nun kann das Empfinden von Spannung nicht für alle Leser als einheitlich hervorruft betrachtet werden. „Spannung ist ein interaktives Konstrukt!“¹⁰⁷, so Graf, und er meint damit, dass ein bestimmter Text von einem Leser als spannend empfunden werden kann, während ein anderer Leser denselben Text als langweilig betrachtet. Graf erwähnt einige wichtige Kriterien für ein gutes Leseerlebnis beim Rezipienten, welche auch als Faktoren für Spannung angesehen werden können:

- „ein besonders hervorgehobenes Ereignis“¹⁰⁸ (in *Tintenherz* etwa das ‚Herauslesen‘ der Figuren oder Tribute-Auslösung in *The Hunger Games*, in *The Book Thief* beispielsweise als der Jude Max vor der Haustüre der Hubermanns steht),
- „Differenz zum Alltag“¹⁰⁹ (etwa das Abenteuer welches Meggie in *Tintenherz* erlebt und Katniss‘ Überlebenskampf in der Arena in *The Hunger Games* sowie der Krieg und seine Folgen auf Liesel in *The Book Thief*) und
- „veränderte Zeit- und Raumwahrnehmung“¹¹⁰ (die Parallelwelten innerhalb der Bücher und deren Vermischung mit der buchinternen Realität in *Tintenherz*, die dystopische Zukunftssituation in *The Hunger Games* und der historische Schau-

¹⁰³ Sigmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren. In: Sigmund Freud: Studienausgabe. Bd. 10. Bildende Kunst und Literatur. Frankfurt am Main 1969, Seite 178.

¹⁰⁴ Vgl. Thomas Anz: Literatur und Lust, S. 75.

¹⁰⁵ Vgl. Ebd.

¹⁰⁶ Werner Graf: Der Sinn des Lesens, S. 53.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd., S. 54.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Ebd.

platz des Zweiten Weltkrieges in *The Book Thief*).

Spannung hängt immer auch von dem Verhältnis zwischen Lesemotivation („Warum lese ich?“) und der Qualität des Textes ab.¹¹¹ Für das Spannungserleben von Bedeutung sind in Korrespondenz mit den drei obigen Faktoren außerdem: Glück und Unglück, Differenz, Zerstörung der Ordnung, Ungewissheit und Imagination – wobei auf den Aspekt der Imagination bereits weiter oben genau eingegangen wurde.

Nach Anz lässt sich Spannung (und das nicht nur in der Literatur) häufig mit einem Wechsel von **Glück** zum **Unglück** oder vom Unglück zum Glück hervorrufen.¹¹² In *Tintenherz* beispielsweise ändert sich eine glückliche Familiensituation schlagartig, als der Vater drei Figuren aus einem Buch herausliest und die Mutter stattdessen im Buch verschwindet. Das Unglück für Katniss und ihre Familie nimmt in *The Hunger Games* seinen Lauf, als Prim's Name in der Lotterie gezogen wird und Katniss sich anstelle ihrer Schwester für die Hungerspiele meldet.

Von besonderer Bedeutung ist bei diesen Faktoren die **Differenzierung**, welche es dem Leser möglich macht, den Text vom Alltag abzuheben und somit die Lektüre als ein Leseerlebnis zu empfinden.¹¹³ Der Rezipient führt hierbei eine strikte Trennung zwischen alltäglichem Leben und Illusion aus. In dem Moment, wo das Gelesene etwas Besonderes ist, etwas Anderes und gänzlich vom wirklichen Leben zu unterscheiden, wird das Lesen zu einem Erlebnis, und „das Gefühl, in der Fiktion etwas Besonderes zu erleben, motiviert die Lektüre“¹¹⁴. Laut Eric S. Rabkin entspringt die Lust an der Spannung noch mehr als die Lust am Schrecklichen (dazu später) einigen „Erfahrungen der realen Lebenspraxis: in der Erwartung bedeutsamer Ereignisse, in Krisen- und Konfliktsituationen, in der Konfrontation mit Unbekanntem oder vor der aufgeschobenen Befriedigung elementarer Bedürfnisse“¹¹⁵. Kompensation ist hier ein Schlagwort, denn wenn das alltägliche Leben zu wenig bietet, füllt spannende Literatur (oder andere Kunstformen) diese Mängel aus. Die Tatsache, dass in *Tintenherz* Figuren einer Geschichte plötzlich lebendig werden und in die buchinterne Realität treten, hat durchaus etwas Wundersames an sich, und das gesamte Konzept von *The Hunger Games* spielt sich in einer gänzlich futuristischen und sich von unserer Realität weitgehend unterscheidenden Welt ab. Die Lektüre von *The Book Thief* versetzt den Leser in eine Zeit,

¹¹¹ Vgl. Werner Graf: Der Sinn des Lesens, S. 53.

¹¹² Vgl. Thomas Anz: Literatur und Lust, S. 150.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 55.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Eric S. Rabkin: Narrative Suspense. „When Slim Turned Sideways...“. Ann Arbor: University of Michigan Press 1973, Seite 58f. Zitiert nach: Thomas Anz: Literatur und Lust, S. 151.

die den jüngeren Generationen völlig fremd ist, und der Tod als Erzähler sowie dessen Einsichten und Erkenntnisse verleihen der Geschichte zusätzlich einen ungewöhnlichen Anklang.

Um eine geeignete Spannungssituation zu erzeugen, muss diese außerdem auf eine gewisse **Ordnung** folgen. Erst durch das Durcheinanderbringen dieser Ordnung entsteht die Spannung: „Der Rezipient entwickelt das Verlangen, Ordnung und Einheit wiederherzustellen. Der spannende Text intensiviert dieses Verlangen, indem er ihm mit bestimmten Strategien einige Zeit lang entgegenarbeitet, ihm Hindernisse in den Weg legt.“¹¹⁶ Ein Unterbrechen der Ordnung lässt sich in *The Hunger Games* erkennen, als Katniss aus ihrem Alltag gerissen wird und ins Kapitol muss, in *Tintenherz* taucht plötzlich Staubfinger auf und bringt das scheinbar geordnete Leben von Meggie und Mo durcheinander. In *The Book Thief* allerdings kommt der Leser bereits mitten hinein in die Umwälzungen in Liesels Leben, als ihr Bruder stirbt, sie von ihrer Mutter getrennt und den Pflegeeltern übergeben wird. Alle drei Protagonistinnen (Katniss, Meggie und Liesel) stehen nach dem Auftakt der Geschichte vor einer ungewissen Zukunft.

Spannungserleben ist also auch verbunden mit **Ungewissheit** oder Unbekanntem. In diesem Sinne erzeugt ein Mangel an Information ebenfalls Spannung (und die Möglichkeit zur eigenen Imagination):

„Als spannend wird ein Text empfunden, wenn man nicht genau weiß, aber geradezu begierig wissen will, wie es in der Zukunft weitergeht oder wie sich ein vergangenes, dunkles, geheimnisvolles Geschehen wirklich abgespielt hat. Andeutungen oder Vorausdeutungen stimulieren den Rezipienten dazu, Vermutungen über zukünftige oder vergangene Ereignisse anzustellen und erfahren zu wollen, ob sie richtig oder falsch waren.“¹¹⁷

So wird beispielsweise in *The Book Thief* diese Spannung mit regelmäßigen Vorausdeutungen des Erzählers geschürt (dazu siehe später). Auch weiß der Leser von *Tintenherz*, ebenso wie die Protagonistin Meggie, lange nicht, was es mit Capricorn und dem Verschwinden der Mutter auf sich hat. Eine Auflösung dieser Ungewissheit, das Bereitstellen der ersehnten Informationen oder die Bestätigung beziehungsweise Entkräftung von Vermutungen führt schließlich zu einem Gefühl der Entspannung¹¹⁸ – was meist am Ende eines Textes (oder Films) geschieht. Im umgekehrten Fall erzeugt auch eine Informiertheit des Rezipienten im Gegensatz zu den Figuren des Textes Spannung. Es er-

¹¹⁶ Thomas Anz: *Literatur und Lust*, S. 156.

¹¹⁷ Ebd., S. 157.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S.159.

zeugt dies ein „Gefühl der wissensmäßig privilegierten Überlegenheit“¹¹⁹. Gleichzeitig bleibt trotzdem offen, wie die Figuren reagieren werden oder ob sie das kommende Übel überstehen. So weiß der Rezipient in *The Book Thief*, dass Rudy zu einem späteren Zeitpunkt etwas Schlimmes zustoßen wird (dank der Andeutungen des Erzählers), und in *The Hunger Games* wird gleich bekannt gegeben, dass die Spiele nur *ein* Tribut überleben kann, es stellt sich nur die Frage, wer am Ende noch am Leben sein wird. Es ist bei der Spannung immer ein Zusammenspiel aus Mangel und Wunsch festzustellen:

„Literarische Texte erzeugen also Spannung, indem sie im Leser, oft über die Identifikation mit einer Figur des Textes, die Erfahrung des Mangels stimulieren, die wiederum das Begehren hervorbringt, den Mangel zu beseitigen. Dieses Begehren stößt auf Hindernisse und wird dadurch wachgehalten oder sogar noch gesteigert. Die Energie des Begehrens löst sich auf, wenn es sein Ziel erreicht hat oder an der Erreichung des Ziels endgültig gescheitert ist.“¹²⁰

Spannungstechniken sind in Büchern der All-Age-Literatur zuhauf vorhanden, welche nicht nur mit der Erfüllung von Sehnsüchten und Wünschen oder der Möglichkeit zur Identifikation, sondern auch mit dem Gefühl des Mangels geschickt arbeiten. Selbstverständlich konstruieren All-Age-Werke – vor allem jene aus dem Genre der Fantasy – mit ihren utopischen und dystopischen Schilderungen eine gewisse Differenz zum Alltag, und immer wiederkehrende Vorausdeutungen (beispielsweise in *The Book Thief*) und Ungewissheiten führen in zahlreichen All-Age-Büchern zu einem zusätzlichen Spannungserlebnis. Neben der Spannung und gleichzeitig diese sehr stark beeinflussend stehen das Schöne, das Schreckliche und schließlich die Lust am Lachen.

Das Schöne und das Schreckliche

Die Lust an der Spannung ist immer auch eng verknüpft mit der Freude am Schönen und der Lust am Schrecklichen. Ein schöner Text muss laut Anz in jeder Hinsicht zwanglos erscheinen, er darf dem Rezipienten „nicht zu viel Mühsal abfordern – aber auch nicht zu wenig, sonst wirkt er reizlos“¹²¹. Im Schönen kommen Sinnlichkeit, Rationalität und Moral gleichermaßen zum Zug, und in diesem Sinne wird Schönheit schon seit der Antike mit Attributen wie ‚Harmonie‘ oder ‚Symmetrie‘ gleichgesetzt.¹²² Vielfach wird das Gefühl des Schönen auch durch die Assoziation mit schönen Erinnerun-

¹¹⁹ Thomas Anz: *Literatur und Lust*, S. 162.

¹²⁰ Ebd., S. 168.

¹²¹ Ebd., S. 109f.

¹²² Vgl. ebd., S. 79 u. 85.

gen wachgerufen. Wie bereits in einem vorgehenden Kapitel erwähnt, erhoffen sich zahlreiche erwachsene Rezipienten bei der Lektüre von Kinder- oder Jugendbüchern (bzw. All-Age-Literatur) ein Zurückbesinnen und -erinnern an schöne Kindertage. Vielfach wird Schönheit außerdem mit Freiheit verbunden.¹²³ Wir empfinden als schön, was mit Leichtigkeit assoziiert werden kann, während das Plumpe eher dem Hässlichen zugeschrieben wird.¹²⁴ Es gibt viele All-Age-Romane, welche die Vorstellung vom Schönen mit ihrer Thematisierung von Romantik (Sinnlichkeit), moralischen Wertvorstellungen und harmonischem Ausgang sehr gut erfüllen. Gleichzeitig sind All-Age-Werke sprachlich meist nicht zu anspruchsvoll und damit zwar nicht reizlos, jedoch mühelos zu lesen. In *The Hunger Games* spielt das Motiv der Moral eine große Rolle, da die Grausamkeiten der Regierung offen und auch unterschwellig immer wieder in Frage gestellt werden. Rationalität findet sich sehr deutlich in den Denk- und Handlungsweisen der Protagonistin Katniss wieder, vor allem, als sie in der Arena um ihr Überleben kämpfen muss. Auch *The Book Thief* und *Tintenherz* arbeiten mit moralischen Aspekten, wenn Liesel und Rudy beispielsweise den Juden Brot zustecken oder Meggie und Mo ihr Talent nicht ausnutzen, um egoistische Ziele zu verfolgen, wie dies der Bösewicht in *Tintenherz* tut.

Dem Konzept des Schönen steht jenes des Schrecklichen gegenüber, obwohl beide Faktoren sehr oft auch zusammenwirken können: Wer kennt nicht die Behauptung, etwas sei ‚schrecklich schön‘. In der Mischung aus der Schönheit und dem Schrecklichen und im Kontrast, welcher dieser Mischung innewohnt, findet sich ein wirkungsvoller Effekt. Künstlich hervorgerufene Angst oder Schmerzempfindungen können auf ästhetische und damit befriedigende Weise wieder gelindert werden.¹²⁵ Es wird eine Art Katharsis erzielt. Der Schmerz muss selbstverständlich eine gewisse Authentizität aufweisen, um nachvollziehbar zu sein. Insbesondere dann, wenn die Protagonisten als identifikatorische Figuren eines Textes Traurigkeit und Schmerz am eigenen Leibe erleben, kann der Leser dies nachvollziehen – es entsteht so ein Gefühl von Gemeinsamkeit. Wenn Katniss in *The Hunger Games* der toten Rue ein Grablied singt und ihre Leiche mit Blumen schmückt, so hat diese Empathie stiftende Szene eine ambivalente Schönheit. Im Tod – der ja eigentlich etwas Schreckliches ist – verleiht Katniss der kleinen Rue eine beinahe unschuldige Schönheit, indem sie ihren Körper schmückt und ihr ein tröstendes Lied

¹²³ Vgl. Thomas Anz: *Literatur und Lust*, S. 103.

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 103f.

¹²⁵ Vgl. ebd., S. 115.

singt.¹²⁶ Eine „gemeinschaftsstiftende Kraft“¹²⁷ kann, so Anz, das Weinen ebenso wie das Lachen haben, und „gemeinsame Tränen befriedigen Bedürfnisse nach sozialer Nähe“¹²⁸.

Selbstverständlich hat das Schreckliche nicht immer mit Empathie zu tun, es kann auch Vergnügen bereiten.¹²⁹ Man denke nur an die Gladiatorenspiele des Alten Roms oder an die Wirkung öffentlicher Hinrichtungen besonders im Mittelalter. Dieses Vergnügen ist jedoch ein irritierendes¹³⁰, da es einen Konflikt aus unwiderstehlicher Anziehungskraft und gleichzeitigem Abscheu hervorruft. Es findet sich dieses Phänomen auch heute noch in medialem Voyeurismus und Sensationslust. Diese Thematik wird ebenfalls in *The Hunger Games* aufgezeigt, wenn die Bürger des Kapitols mit Begeisterung den Live-Übertragungen aus der Arena beiwohnen. Die Lust an der Angst ist ein weiterer Aspekt der Anziehungskraft des Schreckens. Es lassen sich hier nach Jean-François Lyotard vielerlei Arten erkennen, so beispielsweise der Schrecken der Finsternis, der Schrecken der Einsamkeit, der des Schweigens, der Schrecken der Leere oder der Schrecken des Todes.¹³¹ Liesel und auch Max leiden in *The Book Thief* an Alpträumen, und Max verzweifelt beinahe während seines Aufenthaltes im dunklen, kalten Keller der Hubermanns. Laut Anz sei „jede Angst eine Angst vor dem Tod“¹³², weshalb auch „jede Angstlust ein lustvolles Spiel mit dem Tod“¹³³ darstellt. Hier sei wieder an das Alte Rom und ähnliche öffentliche Inszenierungen von Gewalt und Tod erinnert, welche ihr Spiegelbild auch in *The Hunger Games* finden. Ebenfalls lässt sich dieses „lustvolle Spiel mit dem Tod und der Todesangst“¹³⁴ in den sehr häufig auftretenden Darstellungen „von Gewalt und Grausamkeit, Unglücksfällen und Katastrophen in Literatur, Malerei oder Film“¹³⁵ wiederfinden. Derartige gewaltvolle Szenen finden sich zuhauf in *The Hunger Games* während der Spiele, und auch der Bösewicht Capricorn in *Tintenherz* schreckt nicht vor Grausamkeiten zurück, ebensowenig wie die Nationalsozialisten in *The Book Thief*. Diese Lust am Schrecklichen hängt mit jener moralischen Vorstellung zusammen, die ein Gefühl der Erleichterung oder Genugtuung auslöst, wenn die Guten siegen und die Bösen ihre Strafe erhalten.¹³⁶ Handelt es sich jedoch um unschuldige Opfer, welche dem Tod anheimfallen, so findet der Leser im guten Ende

¹²⁶ Vgl. Suzanne Collins: *The Hunger Games*. New York: Scholastic Press 2009, S. 234.

¹²⁷ Thomas Anz: *Literatur und Lust*, S.124.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 126.

¹³⁰ Vgl. ebd.

¹³¹ Vgl. Jean-François Lyotard nach: Ebd., S. 129.

¹³² Thomas Anz: *Literatur und Lust*, S.133.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 134.

und der damit einhergehenden Abrechnung mit dem Bösen ein Empfinden von Sicherheit.¹³⁷ Es ist also wiederum die Bestrafung des Bösen, die Wiederherstellung der Ordnung, die zur Befriedigung führt. So überrascht es nicht, dass viele Bücher der All-Age-Literatur ein gutes und damit befriedigendes Ende haben (*The Hunger Games*, *Tintenherz*, *Harry Potter*, *Twilight*, *The Book Thief* etc.).

Natürlich erfahren beim Konzept des Schrecklichen auch aggressive Bedürfnisse eine Befriedigung. Dies geschieht nicht nur in der Literatur, sondern auch in Filmen und Videospielen. Die Aggressivität wird meist moralisch gerechtfertigt und somit ohne Selbstvorwurf genießbar. Hierbei handelt es sich häufig um Akte der Notwehr, wenn die Opfer der Aggression aufgrund ihrer Börsartigkeit kein Mitleid verdienen oder wenn diese Akte im Dienst der guten Sache und zur Ausmerzungen des Übels begangen werden.¹³⁸ Je „moralisch fragwürdiger“¹³⁹ diese bösen Gestalten gezeichnet sind und je ungehemmter sie ihre Grausamkeiten ausüben, desto „schuldloser“¹⁴⁰ lässt sich deren ‚Bestrafung‘ genießen.¹⁴¹ Wenn in *The Hunger Games* einer der brutalen Karrieretribute stirbt, so löst das weit weniger Bedauern oder Betroffenheit bei der Protagonistin (und wohl auch beim Leser) aus, als der Tod der armen Rue. Dass Capricorn in *Tintenherz* am Ende seine gerechte Strafe erhält und sich in Luft auflöst, soll ebenfalls ein Gefühl der Genugtuung vermitteln. Das Schreckliche wird in der All-Age-Literatur sehr oft thematisiert, dies zeigt schon die Häufigkeit an dystopischen Weltentwürfen. Besonders *The Hunger Games* und auch *The Book Thief* heben sich hier als Beispiele hervor. Es sind beides Werke, in denen Tod, Mord (sowie die Lust daran) und damit im Zusammenhang moralisches und unmoralisches Handeln thematisiert werden.

Die Lust am Lachen

Eine etwas andere Technik der Spannung ist die Lachlust. Darunter fallen beispielsweise Witze, welche durch einen Informationsmangel das Bedürfnis suggerieren, diesen Mangel aufzuheben. Die Erleichterung entsteht dann mit der Pointe des Witzes.¹⁴² Witze setzen für einen kurzen Augenblick „vorgegebene gesellschaftliche Normen außer Kraft, sie befreien von sozialen Zwängen“¹⁴³. Beim Witz geht es meist darum, Dinge zu

¹³⁷ Vgl. Horst Conrad: Die literarische Angst. Das Schreckliche in Schauerromantik und Detektivgeschichte. Düsseldorf: Bertelsmann 1974, S. 138.

¹³⁸ Vgl. Thomas Anz: Literatur und Lust, S. 140.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Ebd., S. 172.

¹⁴³ Ebd., S. 173.

phantasieren, welche in der Realität kaum möglich sind – was durchaus auch zu einem Gefühl der Befriedigung führen kann.¹⁴⁴ Komisches Potential haben außerdem „menschliche Schwächen, Unzulänglichkeiten, Widersprüche, Ungereimtheiten, Missgeschicke oder Fehler“¹⁴⁵ sowie „Abweichungen von Normen und gängigen Erwartungen“¹⁴⁶. Witze erzeugen zwar kurzfristig Spannung, dienen aber im resultierenden Lachen der Entspannung. Zahlreiche Witzarten können jedoch auch als „Verarbeitung und Bewältigung tiefsitzender Ängste“¹⁴⁷ interpretiert werden. Dies ist meist der Fall bei Geschichten, die Makabres wie Tod und Krankheit, Mord, Selbstmord, Unfall oder Wahnsinn thematisieren. Hier wird eine „humorvolle oder auch zynische Distanz“¹⁴⁸ gegenüber jenen Geschehnissen erzeugt, die menschliche Angst hervorrufen. Die All-Age-Literatur bietet auch hier eine große Bandbreite an humoristischen Variationen. In *The Book Thief* wird beispielsweise der schwarze Humor thematisiert, wenn der Leser auf einen Tod trifft, der (selbst-)ironische Witze macht und beispielsweise sagt: „It kills me sometimes, how people die.“¹⁴⁹

Entspannung

Jedes Spannungslesen erwartet im Grunde als Ziel der Rezeption eine „Auflösung verwickelter Handlungsstrukturen“¹⁵⁰ beziehungsweise einen guten „Ausgang der Geschichte“¹⁵¹. Diese Erwartung wird gleichzeitig durch den Text selbst während der gesamten Lektüre stimuliert – was wiederum Spannung aufbaut. Unter den Erwartungen, welche ein Leser an seine Lektüre stellt, soll sie ihm ein befriedigendes Leseerlebnis bieten, erwähnt Graf unter anderem zwei Kriterien, welche sehr gut dem Wunsch nach Auflösung unterzuordnen sind: „hohe Befriedigung, Lustgewinn“¹⁵² und „tendenziell: Glücksgefühl“¹⁵³. Anz hebt hervor, dass Glücks- und Lustgefühle mit Gefühlen der Befreiung eng assoziiert werden können und zwar

„mit der Erlösung von diversen Übeln: des Schmerzes, der Angst oder auch der Langeweile, mit der kathartischen Reinigung von unliebsamen Affekten, mit der Befreiung von Anstrengung, mit Entlastung und Erleichterung, der Ersparnis von Aufwand, der Auflösung von Spannungen und von Zwängen“¹⁵⁴.

¹⁴⁴ Vgl. Thomas Anz: *Literatur und Lust*, S. 175.

¹⁴⁵ Ebd., S. 187.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Ebd., S. 196.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Markus Zusak: *The Book Thief*, S. 470.

¹⁵⁰ Thomas Anz: *Literatur und Lust*, S. 53.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Ebd., S. 54.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Ebd., S. 233.

Selbstverständlich können kleine Momente der Entspannung oder Befriedigung in den Handlungsverlauf integriert sein, jedoch stellt sich das beschriebene Glücksgefühl meist erst durch den guten Ausgang des Erzählten ein. Die rezeptive Teilnahme am guten Ende einer spannenden Geschichte wird vom Leser meist als Glücksmoment empfunden, was dem Erlebniswunsch des Lesers entgegenkommt.¹⁵⁵ Wenn Katniss und Peeta die Hungerspiele überleben, Meggie ihre Mutter wieder zurückbekommt und den Bösewicht besiegt und Liesel den Bombenanschlag überlebt und im Kreise ihrer Familie im hohen Alter stirbt, so sind diese Konstellationen als Momente der Entspannung und Befriedigung und somit als ‚gutes Ende‘ zu verstehen und werden vom Rezipienten wohl auch so empfunden.

Zusammenfassend kann mit Grafs Worten gesagt werden, dass Bücher, „die Entspannung gewähren, als spannend empfunden [werden], wenn sie eine befriedigende Fantasietätigkeit stimulieren“¹⁵⁶. Intimes Lesen weist laut Graf dann Erlebnisqualität auf, wenn es sich vom Alltag absetzt und als „besonderes, persönlich wichtiges Ereignis wahrgenommen“¹⁵⁷ wird. Dies ist nur dann möglich, wenn die Chance zur interaktiven Beteiligung und intensiven Kommunikation gegeben ist.¹⁵⁸

2.3.2. Wiederkehrende Themen der All-Age-Literatur

Das Angebot der All-Age-Literatur ist vielfältig, und neben den in großer Anzahl vertretenen Fantasyromanen können All-Age-Titel beinahe jedem Genre zugerechnet werden. Dementsprechend mannigfach sind auch die Themen der All-Age-Literatur. Nichtsdestotrotz gibt es einige Konzepte, welche wohl nahezu in allen Werken dieser Literatur zu finden sind. Um derartige Gemeinsamkeiten bezüglich einer Thematisierung ermitteln zu können, wurden die bereits vorgestellten Beispielwerke ausgewählt, bei denen es sich um inhaltlich, sprachlich und konzeptuell unterschiedliche Texte handelt. Diese Differenz ermöglicht anhand der motivischen Gemeinsamkeiten in den Texten eine Aufstellung allgemeiner Themen in der All-Age-Literatur, welche unabhängig vom Genre der jeweiligen Bücher sind. Im Folgenden sollen nun jene gemeinsamen Motive in den Texten aufgezeigt, erläutert und anhand von Beispielen belegt werden.

¹⁵⁵ Vgl. Werner Graf: Der Sinn des Lesens, S. 61.

¹⁵⁶ Ebd., S. 59.

¹⁵⁷ Ebd., S. 57.

¹⁵⁸ Vgl. ebd.

Junger Protagonist mit Entwicklungspotential

Eine auffällige Gemeinsamkeit der drei Beispielbücher ist die Tatsache, dass jedes Werk einen jungen Protagonisten aufweist. Die Verwendung eines jungen oder jugendlichen Protagonisten hat im Rahmen einer All-Age-Literatur zwei Vorteile. In erster Linie können sich verschiedene Generationen von Lesern mit einem jugendlichen Helden identifizieren. Während jüngere Leser sich die Figur vielleicht als Vorbild nehmen, finden jugendliche Rezipienten eventuell eigene lebensspezifische Themen in der Darstellung des Helden, und ein erwachsener Leser fühlt sich wohl zurückerinnert an die eigene Jugend. Im Abschnitt zu den Lesererwartungen wurde bereits auf die Wichtigkeit der Identifikation des Lesers mit dem Buch eingegangen. Laut Graf muss ein Buch mit der Lebenswelt des Lesers korrespondieren, um die Möglichkeit zur Identifikation zu gewährleisten. Ein junger Protagonist bietet hier ideale Voraussetzungen für diese bedeutende Komponente des Leseerlebnisses.

Als weiteren Vorteil haben junge Protagonisten meist ein großes Entwicklungspotential, sie werden im Laufe der Handlung älter und reifer, lernen dazu und verändern sich. Im Grunde kann man die All-Age-Literatur mit ihren adoleszenten Helden als eine moderne Form des Entwicklungsromans beziehungsweise Bildungsromans bezeichnen. In Anlehnung an den klassischen Entwicklungsroman des 18. Jahrhunderts verändern sich die jungen Helden der All-Age-Literatur idealerweise während der Handlung zum Guten hin und entfalten durchwegs positive und erstrebenswerte Charaktereigenschaften. Diese Entwicklung geht – wie im klassischen Bildungsroman – aufgrund von äußeren (Welt-)Einflüssen vonstatten. Die Abenteuer, welche der Held erlebt, verändern ihn also. Die Protagonisten der All-Age-Literatur werden meist mit scheinbar unüberwindbaren Gefahren und Herausforderungen konfrontiert, denen sie zumindest anfänglich nicht gewachsen scheinen. Im Laufe der Handlung tritt jedoch der Punkt ein, an dem sie ihre Ängste überwinden und couragiert eingreifen, um Schlimmeres zu verhindern beziehungsweise das um sich greifende Böse gänzlich zu vernichten. Es geht hier vor allem um das Motiv des Mutes, welches sich meist langsam aufbaut. Der Held muss anfangs über seinen Schatten springen und tritt immer größeren Problemen entgegen. Die Protagonisten sind zu Beginn des Textes selten übermäßig heldenhaft, risikobereit oder furchtlos, im Gegenteil werden sie eher als naiv, ängstlich und oftmals mit der neuen Situation überfordert dargestellt. Mit Voranschreiten des Abenteuers müssen sie sich jedoch immer schwierigeren Herausforderungen und größeren Gefahren stellen und ent-

wickeln sich so zu mutigen Helden, die dann auch einem finalen Kampf gegen das Böse gewachsen sind. Es ist also hier im Rahmen einer Identifikation des Lesers mit den Protagonisten von Bedeutung, dass der Held nie unvorbereitet dem Finale entgegentritt und also nie von vorn herein der tapfere Kämpfer ist, sondern durch Erfahrungen über sich hinauswächst und zu dem wird, was er schlussendlich ist.

Katniss in *The Hunger Games* ist 16 Jahre alt, Liesel in *The Book Thief* wird von ihrem neunten bis zum vierzehnten Lebensjahr begleitet, und Meggie in *Tintenherz* ist zwölf Jahre alt. Die Nebencharaktere in *The Hunger Games* (Peeta, Gale) und in *The Book Thief* (Rudy) sind im selben Alter wie die Protagonisten. Dass es sich bei allen drei Protagonisten um Heldinnen handelt, ist reiner Zufall und bedeutet keineswegs, dass die Hauptfiguren der All-Age-Literatur größtenteils weiblich sind. In allen drei Beispieltiteln ist eine Entwicklung der Heldinnen zu erkennen. Zu Beginn der Geschichte rund um die Hungerspiele ist Katniss deutlich weniger selbstbewusst und weitaus unsicherer als am Ende, als sie dem Kapitol die Stirn bietet und mit Peeta gemeinsam Selbstmord begehen will. Liest man die Folgebände, so erlebt man mit, wie sich Katniss schließlich zur mutigen Anführerin einer Rebellion entwickelt und ganze Distrikte auf ihre Seite zieht. In *The Book Thief* wiederum wird eine weitaus längere Zeitspanne skizziert als in *The Hunger Games*. Liesel kommt im Alter von 9 Jahren zu den Hubermanns – damit beginnt die Geschichte. Als die Protagonistin 14 Jahre alt ist, wird Molching bombardiert, danach folgt ein Zeitsprung, und wir treffen wieder auf Liesel, als sie in hohem Alter stirbt. Ist das Mädchen anfangs noch verschreckt und will nicht bei den Hubermanns bleiben, lernt sie ihre Pflegeeltern mit der Zeit lieben, freundet sich mit Rudy an und geht beim Bücherstehlen immer mutiger vor. Das Kind von 9 Jahren versteht die Vorgänge des Krieges noch nicht, doch die 14-jährige Liesel weiß ganz genau, welches Schicksal die Juden erwartet, die durch die Straßen von Molching nach Dachau getrieben werden. Mit Fortschreiten der Geschichte und damit auch des Krieges wird Liesel immer aufgeklärter und couragierter, gibt den Juden Brot und geht einer Konfrontation mit der Frau des Bürgermeisters nicht aus dem Weg. In *Tintenherz* ist Meggie zu Beginn der Handlung ein unwissendes Mädchen. Von ihrem Vater Mo im Dunklen über die wahren Umstände des Verschwindens der Mutter gelassen, nimmt sie später mutig die Verfolgung auf, als Mo von Capricorn entführt wird. Meggie lässt sich von den Bösewichten nicht einschüchtern, überwindet eigene Ängste und wird schließlich zur Retterin und Befreierin, indem sie das Böse nahezu im Alleingang besiegt.

Besonders Katniss, die Heldin in *The Hunger Games*, wird charakterlich durchaus als ein Mensch mit Fehlern und Schwächen skizziert, also als ein Mensch mit Identifikationspotential. So opfert sie sich zwar für ihre Familie (insbesondere für ihre Schwester Prim) auf, kann ihrer Mutter jedoch nicht vergeben, dass sie sich nicht um ihre Kinder kümmert.¹⁵⁹ Sie ist sehr pragmatisch eingestellt, eine Überlebenskämpferin, die nicht viel Wert auf die schönen Künste der Musik legt, wenn sie damit ihre Familie nicht ernähren kann.¹⁶⁰ Trotzdem zeigt sie eine sentimentale Seite, als sie der toten Rue eine würdige musikalische Verabschiedung bereitet. Gleichzeitig denkt sie jedoch zu Beginn der Spiele ganz ungerührt über die eventuelle Ermordung von Peeta nach und verbietet sich selbst jegliche Emotionalität oder Schwäche.¹⁶¹ Einerseits wird Katniss als naiv und ohne viel Selbstbewusstsein dargestellt, andererseits ergibt sie sich nicht ohne Kampf den Machenschaften des Kapitols.¹⁶² Katniss ist also eine äußerst ambivalente, teils widersprüchliche Heldin. Trotzdem überwindet sie in ihrer Ambivalenz viele ihrer Schwächen. Katniss ist in diesem Sinne ein sehr gutes Beispiel einer Protagonistin, die sich erst nach und nach zur mutigen Heldin entwickelt. Während sie zu Beginn des Textes noch verwirrt ist über Gales rebellische Gedankengänge und nervös der Auslösung der Tribute entgegenblickt, entwickelt sie sich im Laufe der Spiele – immer neuen Gefahren und Gräueln gegenübergestellt – zu einer unerschrockenen und couragiert eingreifenden Kämpferin für die Gerechtigkeit. In den Folgebänden schließlich wird sie sogar zur Leitfigur der Rebellion und kann die Distrikte im Kampf gegen das Kapitol auf ihre Seite ziehen.

Während *The Hunger Games* mit seiner Ich-Erzählerin tiefe Einblicke in die Innenwelt von Katniss gewährt, bleibt dem Leser von *The Book Thief* nur die Schilderung des Todes, um über Liesels Gefühls- und Gedankenwelt aufgeklärt zu werden. Von Ambivalenz ist bei der Heldin in *The Book Thief* wenig zu bemerken. Liesels Gefühle und Gedanken beschränken sich auf die nachvollziehbaren Reaktionen eines (anfangs) 9-jährigen Mädchens, das sich, der Familie entrissen, plötzlich in einer unbekanntem Umgebung unter fremden Menschen wiederfindet. Das Innenleben des Todes, als Erzähler, wird dem Rezipienten weit mehr offen gelegt, als das von Liesel. Die allegorische Figur des Todes zeigt sich selbst als Opfer der Menschen und erwähnt zum Ende der Geschichte, er würde von ihnen heimgesucht.¹⁶³ Der Tod empfindet Mitleid und Bedauern

¹⁵⁹ Vgl. Suzanne Collins: *The Hunger Games*, S. 8.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 42.

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 33f.

¹⁶² Vgl. ebd., S. 36.

¹⁶³ Vgl. Markus Zusak: *The Book Thief*, S. 554.

gegenüber seinen ‚Opfern‘ und deren Hinterbliebenen und geht seiner Arbeit nur ungern nach. Es findet sich in *The Book Thief* eine differenzierte Darstellung des Todes gegenüber der konventionellen Sicht. Diese Darstellung erweckt gewisse Empathie beim Leser für den Tod und auch für Liesel, der vom Tod besondere Aufmerksamkeit und auch Bedauern zuteil wird.

Die Charakterdarstellung in *Tintenherz* bietet zwar Einblicke in die Gefühls- und Gedankenwelt der Protagonistin, jedoch ist Meggie kein ambivalenter Charakter und hat keine ausgeprägten Schwächen, die es zu überwinden gilt. Zwar denkt und handelt sie, wie man es von einem 12-jährigen Mädchen erwarten mag, trotzdem überwindet sie ihre Ängste, beweist Mut und wächst über sich hinaus, um ihre Liebsten zu retten, indem sie sich den Bösewichten alleine stellt.¹⁶⁴ Die Darstellung der Nebencharaktere ist ebenfalls eher naiv gehalten, und die Erwachsenen scheinen keinen weit größeren Erfahrungshorizont als Meggie zu haben. Dies dürfte sich auf eine wohl etwas jünger intendierte Zielgruppe als bei den anderen beiden Büchern zurückführen lassen.

Freundschaft

Freundschaft ist ein wichtiges Motiv in allen drei Beispielwerken. Freunde zu haben, die zu einem stehen und für einen da sind, wird als erstrebenswert und von hoher Wichtigkeit dargestellt. Freundschaft verhilft einem zu Stärke und Durchhaltevermögen und lässt schlechte Zeiten erträglicher erscheinen. Wer Freunde hat, ist nicht allein (auch im übertragenen Sinne) und kann sich immer wieder an deren Treue aufrichten. Freundschaft ist, das zeigen die drei Beispielwerke, vor allem eine wichtige Stütze in Zeiten der Not und verhilft den Protagonisten aus ausweglosen Situationen und verleiht ihnen Mut und das Gefühl, nicht auf sich gestellt zu sein. Mit dem Konzept der Freundschaft lässt sich ebenfalls die Möglichkeit der Identifikation des Lesers mit dem Buch gewährleisten, da wohl jeder Rezipient die Bedeutung eines Freundes in schlechten Zeiten verstehen dürfte. Freundschaft ist als harmonisches Zusammenspiel zweier Menschen in gewissem Sinne außerdem mit dem Konzept der Harmonie, als wichtiges Motiv der Lust am Schönen nach Anz, verbunden.

Freundschaft nimmt in *The Hunger Games* verschiedene Formen an. Katniss' bester und langjähriger Freund Gale verhilft ihr trotz des elenden Lebens, das die Bewohner des Distrikts führen, zu ein wenig Freude¹⁶⁵, und in ihrer Zweisamkeit erscheint

¹⁶⁴ Vgl. Cornelia Funke: *Tintenherz*, S. 533ff.

¹⁶⁵ Vgl. Suzanne Collins: *The Hunger Games*, S. 112.

ihnen ihr hartes Los erträglicher. Gale verspricht Katniss beim Abschied sogar, für ihre Familie zu sorgen, sollte sie die Hungerspiele nicht überleben.¹⁶⁶ Zwischen Katniss und Gale herrscht ein tiefes Vertrauensverhältnis, das sich über einen langen Zeitraum hin entwickelt hat. Als Katniss in der Arena ist, schließt sie sich mit ihrer Kontrahentin Rue zusammen, es entsteht eine Freundschaft, die von vorn herein keinen Bestand hat, da beide wissen, dass nur eine überleben kann. Trotzdem ziehen Katniss und Rue ihre Vorteile aus diesem Bund und kämpfen miteinander, sprechen sich gegenseitig Mut zu und sind füreinander da.¹⁶⁷ Ihre Freundschaft entsteht aus einer Notsituation, und beide ziehen ihren Nutzen aus einem Bündnis. Hinzu kommt, dass Katniss in Rue große Ähnlichkeiten mit ihrer Schwester Prim sieht und dadurch das Bedürfnis hat, das Mädchen zu beschützen. Die Freundschaft zu Peeta entwickelt sich erst langsam und ist anfangs durch den Aspekt der Konkurrenz, der zwischen Katniss und Peeta steht, getrübt. Als sie sich jedoch zusammenschließen, entsteht aus einer anfänglichen (jedoch vom Kapitol aufgezwungenen) Feindschaft ein tiefes Vertrauensverhältnis. Beide gehen Risiken ein, um den anderen zu schützen, und sind schließlich auch bereit, für den anderen zu sterben. *The Hunger Games* zeichnet eine düstere Welt, und es fällt auf, dass sämtliche Freundschaftskonstrukte in erster Linie aufgrund von Notsituationen entstehen. Das Konzept Freundschaft in *The Hunger Games* hilft grundsätzlich, sich gegenseitig über schwere Zeiten hinwegzuhelfen und bei Gefahr, Not und Bedrängnis füreinander da zu sein oder für den anderen einzustehen. Es geht insbesondere auch darum, in der Not nicht allein zu sein und sich durch die Anwesenheit (auch wenn es nur eine gedankliche ist) eines Freundes stärker zu fühlen beziehungsweise stärker zu sein.

Freundschaft zu ihrem Pflegevater baut auch Liesel in *The Book Thief* auf, als sie langsam die Scheu vor ihm verliert.¹⁶⁸ Liesel kommt verstört und verschreckt, gerade erst der Mutter beraubt, bei den Hubermanns an, und Hans, ihr Pflegevater, baut durch Fürsorge und Liebe langsam ein tiefes Vertrauensverhältnis zu dem Kind auf. Er ist für Liesel da, wenn sie nachts unter Alpträumen leidet, und hilft ihr mit kleinen Gesten und Zutraulichkeiten über den Verlust ihrer Familie hinweg. Daneben entsteht auch zu dem Nachbarsjungen Rudy ein enges Band der Freundschaft.¹⁶⁹ Die Freundschaft zwischen Liesel und Rudy ist eine völlig andere als zwischen Liesel und Hans. Rudy ist insgeheim in Liesel verliebt, es ist jedoch eine kindliche und unbeholfene Liebe und damit auch eine äußerst unschuldige. Liesel und Rudy necken und beschimpfen einander und

¹⁶⁶ Vgl. Suzanne Collins: *The Hunger Games*, S. 40.

¹⁶⁷ Vgl. ebd., S. 200ff.

¹⁶⁸ Markus Zusak: *The Book Thief*, S. 77.

¹⁶⁹ Ebd., S. 85.

gestehen sich ihre Zuneigung zueinander nicht offensichtlich ein. Trotzdem halten sie zusammen, wenn es sein muss, und sind in schweren Situationen füreinander da. Stärke durch Gemeinsamkeit ist in *The Book Thief* – ähnlich wie in *The Hunger Games* – ein wichtiger Aspekt der Freundschaft, denn zusammen bestehen Liesel und Rudy die riskantesten Abenteuer, stehlen Nahrung oder brechen in das Haus des Bürgermeisters ein.

In *Tintenherz* findet sich ein völlig anderes Konzept der Freundschaft als in den anderen beiden Texten. Hier werden Bücher als Freunde dargestellt: „Bücher liebten jeden, der sie aufschlug, schenkten Geborgenheit und Freundschaft und verlangten nichts dafür, gingen nie fort, niemals, selbst dann nicht, wenn man sie schlecht behandelte.“¹⁷⁰ Meggie, Mo und Elinor hegen eine tiefe Liebe zum geschriebenen Wort und lesen, wann immer sie Trost und Zuneigung brauchen. Bücher werden in *Tintenherz* als idealisierter und vermenschlichter Ersatz von lebendigen Freunden stilisiert. Dies scheint auch damit zusammenzuhängen, dass Mo mit seiner Tochter ein Nomadenleben führt und das Mädchen kaum Anschluss zu Gleichaltrigen findet. Meggies Tante Elinor wird ebenfalls als einzelgängerisch beschrieben und zieht die Gesellschaft von Büchern der von Menschen vor. Ebenso wie in den anderen Beispielen ist in *Tintenherz* das Motiv der Freundschaft vor allem in Zeiten der Not von Bedeutung, und obwohl ein Buch für das ganze Leid der Hauptcharaktere in *Tintenherz* verantwortlich ist, entpuppt es sich schließlich auch als Retter vor dem Bösen – gemeinsam mit Meggie.

Die Überlegenheit des Guten gegenüber dem Bösen

In den Texten der All-Age-Literatur gibt es meist eine Bedrohung, die es zu überwinden gilt. Verschiedene Widrigkeiten fordern den Protagonisten heraus und er muss sich im Laufe des Abenteuers allerlei Bösewichten und Hindernissen stellen. Auffällig ist, dass dabei das Gute immer wieder die Vormachtstellung einnimmt – sei es durch kleinere Erfolge während der Geschichte oder aber als gutes Ende zum Schluss der Handlung – auch wenn das Böse noch so allmächtig und gegenwärtig ist. Hier sei an die Lust am Schrecklichen nach Anz erinnert, welche immer dadurch gerechtfertigt wird, dass sie moralische Grundvorstellungen von Gerechtigkeit erfüllt. Es entsteht ein Gefühl der Genugtuung, wenn der den moralischen Prinzipien zuwiderhandelnde Bösewicht seine wohlverdiente Strafe erhält. Der Protagonist steht hierbei immer für das Gute, die Hoffnung und seine Taten sind als moralisch äußerst gut konnotiert. Das Gute ist also auch

¹⁷⁰ Cornelia Funke: *Tintenherz*, S. 456.

immer das moralisch Richtige, und damit lässt sich auch auf Anz' Lust am Schönen hinweisen, welche eben auch das Moralische und das Rationale meint. Dass das Böse immer wieder vom Guten durchbrochen und schlussendlich besiegt wird, lässt sich auch mit dem Wechsel von Glück zu Unglück und umgekehrt verbinden, welches Anz als wichtiges Merkmal des Spannungserlebens hervorhebt. Der finale Sieg des Guten ist weiters mit dem Prinzip der Entspannung und Befriedigung gleichzusetzen, was eine wesentliche Voraussetzung für ein befriedigendes Leseerlebnis ist.

Während in *The Hunger Games* 24 Teenager in einem Kampf auf Leben und Tod aufeinandergehetzt werden, geschieht dies nicht ohne eine moralisch konnotierte Verdeutlichung von Zweifel und innerlicher Abneigung. Eine Episode, in der das deutlich wird, ist jene, in der sich Katniss und Rue (die Tributin von Distrikt 11) zu einem Team zusammenschließen, Katniss jedoch nicht verhindern kann, dass Rue von dem brutalen Tribut von Distrikt 1 getötet wird. Ohne mit der Wimper zu zucken, tötet Katniss den Jungen (was in diesem Moment als das moralisch Richtige, als die gerechte Strafe für den Mörder erscheint), singt schließlich für die schwer verwundete Rue, bis sie stirbt, und schmückt danach ihre Leiche mit Blumen.¹⁷¹ Während Katniss dem unmoralischen Kapitol und dessen Spielregeln für die Hungerspiele hilflos ausgeliefert ist, handelt sie doch moralisch im Sinne eines Durchsetzens von Gerechtigkeit. Die Heldin begeht keinen einzigen Mord, der im jeweiligen Moment nicht moralisch zu rechtfertigen wäre, und als sie im Finale gezwungen ist, ihren Freund Peeta zu töten, entschließen sich beide zum Selbstmord, da das Töten des anderen hier moralisch nicht richtig wäre.¹⁷²

In *The Book Thief* verdeutlicht der Tod als Erzähler häufig die Widersprüchlichkeit des Menschen, also die Tatsache, dass beide Seiten – eine gute und eine böse – zum Mensch-Sein dazugehören, und dies sogar schon bei Kindern. Selbstverständlich wird das Böse mit dem Zweiten Weltkrieg und dem Nationalsozialismus im Hintergrund sehr deutlich dargestellt, jedoch findet sich trotz all dem Grauen und Leid immer noch ein Funken Gutes in den Menschen. Ein Beispiel hierfür wären Liesel und ihr bester Freund Rudy. Als die Essensrationen knapp werden und viele hungern müssen, beginnen die beiden Kinder Nahrung zu stehlen, und das nicht gerade zimperlich. Dies erscheint jedoch hier als moralisch vertretbar, da genügend Obstbäume vorhanden sind und die Kinder nur so viel nehmen, wie sie tragen können. Später, als Juden durch ihre Straße Richtung Dachau getrieben werden, verteilen Liesel und Rudy trotz eigenem Hunger

¹⁷¹ Vgl. Suzanne Collins: *The Hunger Games*, S. 233ff.

¹⁷² Vgl. ebd., S. 343.

Brotstücke an die Gefangenen, die ein weit schlimmeres Schicksal zu tragen haben als die beiden Kinder: „In years to come, he [Anm.: Rudy] would be a giver of bread, not a stealer – proof again of the contradictory human being. So much good, so much evil.“¹⁷³ Eine weitere Situation, welche sehr gut das Prinzip des Bösen neben dem Guten demonstriert, ist jene, als nach einem Bombenangriff auf Liesels Dorf Molching ein feindlicher Flieger im nahe gelegenen Feld abstürzt. Rudy, Liesel und zahlreiche andere Bewohner rennen – gerade aus dem Schutzbunker kommend – zur Absturzstelle. Rudy, Erster am Wrack, legt dem sterbenden Piloten den Teddybären seiner kleinen Schwester auf die Schulter, woraufhin der Sterbende mit einem „Thank you.“¹⁷⁴ antwortet – was Rudy nicht versteht – und stirbt. Der Tod erklärt daraufhin: „[...] I´m always finding humans at their best and worst. I see their ugliness and their beauty, and I wonder how the same thing can be both.“¹⁷⁵ Obwohl der Unglückspilot dem Feind angehört und gerade noch die Bevölkerung bombardiert hat, steht ihm Rudy in seinen letzten Momenten bei – denn der Pilot ist im Grunde auch nur eine unschuldige Spielfigur größerer Mächte. Eine weitere moralisch konnotierte Szene ist jene, als Liesel und Rudy einem wohlhabenden Jungen aus dem Dorf, welcher jeden Freitag einen Korb voller Nahrung zum Pfarrer bringt, eine Falle stellen. Der Junge stürzt mit dem Rad, woraufhin der Korb zu Boden fällt, den sich Liesel und Rudy aneignen. Die beiden fühlen sich schlecht wegen des Jungen, jedoch teilen sie ihre Beute mit anderen Kindern und trösten sich damit, dass die Familie des Jungen dem Pfarrer sicher nichts zu essen geben würde, wäre zuhause nicht genug davon da.¹⁷⁶ Moralisch geprägt ist auch jener Moment, in dem Hans Hubermann, dessen Leben im Ersten Weltkrieg von einem Juden gerettet wurde, beschließt, der NSDAP nicht beizutreten, da es moralisch für ihn nicht vertretbar ist, einer Partei anzugehören, „that antagonised people in such a way.“¹⁷⁷ Aufgrund der Tatsache, dass ihm ein Jude das Leben gerettet hat, versteckt Hans später auch den Sohn seines Retters bei sich im Keller. Weiters gibt Hans einem Juden, der ins KZ getrieben wird, auf offener Straße Brot und wird dafür ausgepeitscht und in den Krieg geschickt. Auch wenn diese Taten Schreckliches zur Folge haben beziehungsweise haben könnten, begeht sie Hans dennoch, da sie moralisch gesehen das Richtige (und damit gut) sind.

In *Tintenherz* findet sich, wie in *The Book Thief*, die Kontroverse zwischen der guten und der bösen Seite im Menschen. Diese Auseinandersetzung muss nicht immer

¹⁷³ Markus Zusak: *The Book Thief*, S. 171.

¹⁷⁴ Ebd., S. 495.

¹⁷⁵ Ebd., S. 496.

¹⁷⁶ Ebd., S. 171.

¹⁷⁷ Ebd., S. 188.

ein gutes Ende nehmen. So erklärt Fenoglio Meggie, warum er in seinem Roman *Tintenherz* den Bösewicht am Ende nicht sterben lässt:

„Im wahren Leben ist es nicht anders: Die großen Mörder entkommen und leben glücklich bis an ihr Lebensende, während die Guten sterben, manchmal die allerbesten. So geht es zu. Warum muss es in Büchern immer anders sein?“¹⁷⁸

Es ist hier also nicht nur von beiden Seiten (der Guten und der Bösen) innerhalb eines Menschen die Rede, sondern vom Guten und Schlechten in der Menschheit an sich und damit verbunden auch von einer gewissen Ungerechtigkeit, wenn die Guten sterben und die Bösen weiterleben dürfen. Dies widerspricht der Lust am Schrecklichen insoweit, da es moralisch schwer vertretbar ist, den Niedergang des Guten und den Sieg des Bösen zu rechtfertigen. Tatsächlich schreibt Fenoglio sein Werk schließlich um und lässt das Gute am Ende siegen und dem Bösen seine gerechte Strafe widerfahren¹⁷⁹, wodurch der Handlungsausgang moralisch gesehen richtig gestellt wird. Der Zwiespalt, welcher aus einer Konfrontation zwischen Gut und Böse innerhalb einer einzigen Person erwächst, wird in *Tintenherz* in der Figur des Staubfingers sehr gut dargestellt. Grundsätzlich ist er ein guter Mensch, jedoch zwingt ihn die Sehnsucht nach seiner Heimat immer wieder zum Verrat. Moralisch gesehen ist Staubfinger deshalb jedoch kein Bösewicht, der eine Strafe verdient hätte, da er nicht böswillig handelt und auch bereut: Nachdem Staubfinger Meggies Vater Mo an den Bösewicht Capricorn verraten hat, welcher daraufhin seine Schergen schickt und Mo entführen lässt, fühlt sich Staubfinger aufgrund von Meggies Verzweiflung schlecht.¹⁸⁰ Dies mindert von einem moralischen Standpunkt aus gesehen Staubfingers Schuld, Reue relativiert in gewisser Weise das Verwerfliche seines Handelns.

Es zeigt sich also, dass sich den Werken der All-Age-Literatur wiederkehrende Themen finden, die mit den theoretischen Lesererwartungen an Unterhaltungsliteratur nach Graf und Anz korrespondieren. Besonders die Praxis der Doppelcodierungen, auf die im Folgenden eingegangen wird, ist bei der Befriedigung dieser Erwartungen für ein generationsübergreifendes Lese-Publikum zusätzlich von Relevanz.

¹⁷⁸ Cornelia Funke: *Tintenherz*, S. 281.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 540.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 84f.

2.3.3. Doppelcodierungen in den Beispielwerken

Wie bereits in Kapitel 1.2.2. erwähnt, zeichnet sich All-Age-Literatur häufig dadurch aus, dass sie Doppelcodierungen aufweist. All-Age-Bücher werden generationsübergreifend gelesen, und zur Zielgruppe gehören somit erfahrene wie unerfahrene Leser. Dies hat zur Folge, dass manche Texte verschiedene (intertextuelle) Bezüge anbieten. Viele All-Age-Bücher sind laut Hans-Heino Ewers' Definition mehrfachadressierte und doppelsinnige Texte und sprechen verschiedene Lesergruppen auf unterschiedlichen (intertextuellen) Ebenen an. Im Folgenden soll nun anhand der drei Beispielwerke exemplarisch gezeigt werden, wie solche Doppelcodierungen aussehen können.

Doppelcodierungen in *The Hunger Games*

Neben den bereits erwähnten Verweisen auf Sensationslust und Voyeurismus finden sich in Suzanne Collins *The Hunger Games* einige weitere intertextuelle Anspielungen. Das Buch ist beispielsweise geprägt von der Thematik der Menschenjagd. Das Motiv der Menschenjagd findet sich in kulturellen Medien immer wieder. Tatsächlich ist dieses Konzept des ‚human hunting‘ fast schon eine Art Urban Legend¹⁸¹, ein Faktum, welches in zahlreichen Filmen, Videospielen und Büchern thematisiert wird. Es gibt in der Geschichte der USA einen Serienmörder, welcher in den 80er Jahren zwischen 17 und 21 Frauen ermordete.¹⁸² Einige der Opfer wurden durch einen Schuss in den Rücken getötet, was die Theorie bekräftigte, der Mörder hätte seine Opfer laufen lassen, um sie zu jagen. Bestätigt wurde dies jedoch nie. Zahlreiche Filme thematisieren das Konzept der Menschenjagd, so beispielsweise der auf einer gleichnamigen Kurzgeschichte von Richard Connell basierende Film *The Most Dangerous Game* (1932), außerdem *The Naked Prey* (1966), *Turkey Shoot* (1982) oder *Gamer* (2009). Fast identisch mit dem Konzept von *The Hunger Games* sind die Filme *Series 7: The Contenders* (2001) und *The Condemned* (2007). Ersterer wird als eine siebenteilige amerikanische Reality-Show präsentiert, in der sechs per Lotterie ausgewählte Menschen, mit einer Pistole ausgestattet, gezwungen werden, sich gegenseitig umzubringen. Das Geschehen wird gefilmt und in Form einer Reality-Show ausgestrahlt. *The Condemned* weist eine ähnliche Handlung auf, in der zehn Menschen – ebenfalls vor Kameras – gezwungen werden, sich gegen-

¹⁸¹ Urban Legends sind moderne Legenden, Mythen und Geschichten, bei denen oft nicht klar ist, ob sie der Wahrheit entsprechen oder erfunden sind.

¹⁸² Vgl. im Folgenden Robert Hansen. In: http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Hansen. (Stand: 3. Dezember 2011).

seitig umzubringen, bis nur mehr einer am Leben ist. Auf einer einsamen Insel ausgesetzt, bekommt jeder Teilnehmer eine Bombe mit 30-Stunden-Timer um den Knöchel – das Spiel ist also zeitlich beschränkt und wenn innerhalb des Zeitlimits nur mehr ein Teilnehmer am Leben ist, wird dessen Bombe entschärft und er erhält einen großen Geldpreis als Gewinn. Auch in Fernsehserien wurde das Motiv der Menschenjagd aufgegriffen, so beispielsweise in einer *CSI: Miami*-Folge (Staffel 9, Episode 16), in der das Kriminalisten-Team auf einen Klub stößt, der Menschen wie Beute jagt. Es gibt auch einige Videospiele, in welchen die Menschenjagd thematisiert wird, beispielsweise *Manhunt* (2003) – ein derart brutales Spiel, dass es in einigen Ländern verboten wurde (ein Verurteilter wird gezwungen, andere Sträflinge zu jagen).

Die Thematik der Menschenjagd in *The Hunger Games* hat jedoch auch einige literarische Vorbilder, zwei davon stammen aus der Feder von Stephen King: *The Running Man* (1982, zu Deutsch *Menschenjagd*) und *The Long Walk* (1979, zu Deutsch *Todesmarsch*) – beide unter dem Pseudonym Richard Bachmann veröffentlicht. *The Running Man* spielt im Jahre 2025 in einer dystopischen Welt. Zahlreiche brutal-makabre Fernsehshows, in denen es meist um Leben und Tod geht, werden produziert. Eine davon ist ‚Running Man‘, in der die Zuseher und Jäger, welche den römischen Gladiatoren sehr ähneln, einen Kandidaten jagen und versuchen, möglichst medienwirksam zu töten. Für jede Stunde, die der Kandidat überlebt, erhält er 100 Dollar. Da sich die Jagd in keiner abgegrenzten Arena oder dergleichen abspielt, kommen dabei auch unbeteiligte Personen zu Schaden. Das Buch wurde bereits verfilmt. *The Long Walk* wiederum spielt ebenfalls in einer nahen Zukunft (zum Zeitpunkt der Veröffentlichung). Das Militär hat die Macht und die Bevölkerung ist verarmt. Jährlich wird ein sogenannter ‚Todesmarsch‘ organisiert, an dem 100 männliche Kandidaten zwischen 14 und 17 Jahren teilnehmen müssen. Die Regeln: sämtliche Kandidaten müssen laufen und jeder Teilnehmer, welcher viermal in Folge unter einer Geschwindigkeit von 4 Meilen pro Stunde läuft, wird erschossen. Dem Gewinner und letzten Überlebenden winkt ein Leben in Luxus. Koushun Takamis *Battle Royal* (1999) – es existiert auch eine Filmadaption – skizziert eine Thematik, welchen dem Konzept von *The Hunger Games* verblüffend stark ähnelt und wohl auch eine kleine Quelle der Inspiration für Collins gewesen sein könnte: in einer dystopischen Zukunft wird eine Gruppe von Studenten entführt und auf einer einsamen Insel dazu gezwungen, solange gegeneinander zu kämpfen, bis nur mehr einer am Leben ist. Dies geschieht im Rahmen eines Militärprogramms und soll eventuelle Aufstände der Bevölkerung gegen ein Machtregime im Keim ersticken. Ähnliche bruta-

le Szenen der Jagd sind auch in *The Hunger Games* sehr deutlich dargestellt.¹⁸³

The Hunger Games basiert weiters auf zwei intertextuellen Motiven, welche die Autorin selbst erwähnt:

„Probably the first inspiration from *The Hunger Games* came from the greek myth of Theseus and the Minotaur. [...] And then in keeping with the classical background I decided that the nature of *The Hunger Games* would be very much based on roman gladiator games.“¹⁸⁴

Collins begründet ihre Motivation, diese Mythen als Basis für ihre Geschichte zu nehmen, folgend: „In my mind you need three good elements to make a gladiator game: you need a ruthless all powerful government, you need people being forced to fight to the death and you need it to be a popular entertainment.“¹⁸⁵ Alle drei Punkte vereint Collins in *The Hunger Games*.

Die Legende von Theseus und dem Minotaurus¹⁸⁶ erzählt von einem Tierwesen, halb Mensch und halb Stier – dem Minotaurus –, welches im Labyrinth in Knossos von Minos, dem Sohn Zeus', gefangen gehalten wird. Minos führt Krieg gegen Athen und schickt mithilfe seines mächtigen Vaters die Pest, woraufhin sich Athen ergibt. Von nun an muss Athen als Tributzahlung an Minos alle neun Jahre sieben Jünglinge und sieben Jungfrauen dem Minotaurus opfern. Man sieht hier sehr deutlich die Verbindung zu *The Hunger Games*, wo als Mahnung und Erinnerung an die ‚Dunklen Tage‘, in denen sich die Distrikte gegen die Regierung auflehnten, die Bewohner jedes Jahr 24 Jugendliche als Tribute für die Hungerspiele ins Kapitol schicken müssen.¹⁸⁷

Bezüglich der Gladiatorenspiele des Alten Roms finden sich zahlreiche Anspielungen in *The Hunger Games*, so werden die Tribute bei den Eröffnungsfeiern zu den Hungerspielen, wenige Tage vor Beginn der Spiele, auf prächtigen Streitwägen, gezogen von vier Pferden, dem Volk präsentiert.¹⁸⁸ Auch im Alten Rom wurden die Gladiatoren dem Volk einige Tage vor den Spielen vorgestellt.¹⁸⁹ Die Spiele selbst finden in einer Arena statt und dienen dem reichen Volk im Kapitol als Belustigung. In den Katakomben unterhalb der Arena werden letzte Vorbereitungen an den Tributen vor dem Beginn

¹⁸³ Vgl. Suzanne Collins: *The Hunger Games*, S. 150, 155, 159.

¹⁸⁴ Transkription von: Suzanne Collins Video Clips. Classical Inspiration. In: <http://www.scholastic.com/thehungergames/videos/classical-inspiration.htm>. (Stand: 2. Dezember 2011).

¹⁸⁵ Transkription von: Suzanne Collins Video Clips.

¹⁸⁶ Vgl. im Folgenden: Johann Hugo Helbig: Minotaurus. In: Wilhelm Heinrich Roscher (Hrsg.): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Band 2,2. Leipzig: B.G. Teubner 1897, Sp. 3004–3011.

¹⁸⁷ Vgl. u.a. Suzanne Collins: *The Hunger Games*, S. 18.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 68.

¹⁸⁹ Vgl. Gladiator. In: <http://de.wikipedia.org/wiki/Gladiator>. (Stand: 2. Dezember 2011).

der Spiele vorgenommen¹⁹⁰ – ähnlich wie bei den Gladiatorenspielen im Alten Rom. Der Moderator der Hungerspiele trägt keinen geringeren Namen als Caesar (Flickerman)¹⁹¹, und der Kommentator heißt Claudius (Templesmith)¹⁹² – beides Namen römischer Imperatoren. Der erbitterteste Gegner von Katniss in der Arena ist der Tribut Cato, er versteht sich sehr gut aufs Speerwerfen. In der römischen Geschichte finden sich mehrere Feldherren, welche den Namen Marcus Porcius Cato tragen¹⁹³. Die Hungerspiele in *The Hunger Games* stehen den Gladiatorenspielen des Alten Roms an Brutalität und Massenysterie in nichts nach: „She has reminded me why I’m here. Not to model flashy costumes and eat delicacies. But to die a bloody death while the crowds urge on my killer.“¹⁹⁴ Die Tatsache, dass sämtliche Tribute in der Vorbereitungszeit auf die Spiele delikates Essen serviert bekommen, erinnert ebenfalls an das Alte Rom, in dem die Gladiatoren am Tag vor dem Arenakampf an einem Festessen teilnahmen¹⁹⁵. Panem, die Welt in welcher *The Hunger Games* spielt, lässt sich von ‚Panem et Circenses‘, also ‚Brot und Spiele‘ herleiten – ein Zusammenhang, den Collins laut eigenen Angaben bewusst gewählt hat.¹⁹⁶

Als weitere intertextuelle Anspielung in *The Hunger Games* wird im Rahmen der Hungerspiele ein goldenes Füllhorn (Cornucopia) erwähnt:

„[...] the Cornucopia, a giant golden horn shaped like a cone with a curved tail, the mouth of which is at least twenty feet high, spilling over with the things that will give us life here in the arena. Food, containers of water, weapons, medicine, garments, fire starters.“¹⁹⁷

Das Füllhorn ist Ziel fast aller Tribute nach Ertönen des Startschusses, und im Kampf um die lebenswichtige Ausrüstung gleich zu Beginn der Spiele stirbt beinahe die Hälfte der Jugendlichen. Eine äußerst zynisch-ironische Anspielung, wenn man weiß, dass das Füllhorn ein Symbol des Glücks in der griechischen Mythologie ist, welches für Fruchtbarkeit, Überfluss und Reichtum steht.¹⁹⁸ Zwar spendet das Füllhorn in *The Hunger Games* den Tributenden ebenfalls Nahrung und dergleichen, jedoch kann es kaum als Glückssymbol angesehen werden, da es den Grund für den Tod zahlreicher Teilnehmer dar-

¹⁹⁰ Vgl. Suzanne Collins: *The Hunger Games*, S. 143.

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 124.

¹⁹² Vgl. ebd., S. 147.

¹⁹³ Vgl. Marcus Porcius Cato der Ältere. In: http://de.wikipedia.org/wiki/Marcus_Porcius_Cato_der_Ältere. (Stand: 3. Dezember 2011). Sowie Marcus Porcius Cato der Jüngere. In: http://de.wikipedia.org/wiki/Marcus_Porcius_Cato_der_Jüngere. (Stand: 3. Dezember 2011). Und: Karl-Joachim Hölkeskamp, Elke Stein-Hölkeskamp (Hrsg.): *Von Romulus zu Augustus. Große Gestalten der römischen Republik*. München: Beck 2000, S. 147–158 und S. 292–306.

¹⁹⁴ Suzanne Collins: *The Hunger Games*, S. 80.

¹⁹⁵ Vgl. Gladiator. In: <http://de.wikipedia.org/wiki/Gladiator>. (Stand: 2. Dezember 2011).

¹⁹⁶ Vgl. *A Conversation with Suzanne Collins*.

¹⁹⁷ Vgl. Suzanne Collins: *The Hunger Games*, S. 148.

¹⁹⁸ Vgl. Füllhorn. In: <http://de.wikipedia.org/wiki/Füllhorn>. (Stand: 3. Dezember 2011).

stellt. Gegen Ende der Spiele werden die in der riesigen Arena verstreuten Tribute zu einem ‚Festessen‘ beim Füllhorn aufgefordert. Dort warten auf einem Tisch lebensnotwendige Utensilien, um die die Tribute kämpfen sollen.¹⁹⁹

Doppelcodierungen in *The Book Thief*

Der Roman *The Book Thief* handelt vom Zweiten Weltkrieg. Diese Tatsache dürfte sogar unerfahrenen Lesern bewusst sein. Es gibt Kommentare und Anspielungen, welche ein kindlicher oder eben unerfahrener Leser wohl mindestens mit demselben Erfahrungshintergrund aufnimmt, mit dem die 9-jährige Liesel ihn im Text kommentiert. Ein erwachsener beziehungsweise erfahrener Rezipient wird die tiefere Bedeutung dahinter jedoch höchstwahrscheinlich verstehen. Ein Beispiel ist jenes, als aus Liesels Sicht und mit ihrem Erfahrungshintergrund und Verständnis jene Situation kommentiert wird, in der zum ersten Mal Juden durch Molching getrieben werden: „They were going to Dachau, to concentrate.“²⁰⁰ Ein weiteres Beispiel ist Hitlers Geburtstag. Während sich die Bevölkerung von Molching auf ein großes Fest vorbereitet, wird ganz nebenbei eine Fahne erwähnt, welche die Hubermanns ins Fenster hängen. Es wird zwar angedeutet, dass dies geschieht, um die Häuser zu Hitlers Ehren zu dekorieren, jedoch wird keinerlei Erklärung abgeliefert, warum bei Hubermanns beinahe Panik ausbricht, als sie die Fahne kurz zuvor nicht finden können.²⁰¹ Weiters ist es für einen unerfahrenen Leser wohl genauso unverständlich wie für Rudy und Liesel, warum die Schiller-Straße in Molching „The road of yellow stars“²⁰² genannt wird, während ein erfahrener Leser genau weiß, was diese gelben Sterne (Davidsterne) bedeuten. Das Prinzip der Doppelcodierungen und der Verständlichkeit oder Nicht-Verständlichkeit für kindliche beziehungsweise unerfahrene Leser illustriert eine weitere Szene besonders gut – wiederum eine heikle Situation aus der Sicht eines Kindes betrachtet. Es ist der Moment, als Rudys Vater den Jungen völlig schwarz bemalt am Sportplatz findet:

„Son, you can't go around painting yourself black, you hear?“ Rudy was interested, and confused. The moon was undone now, free to move and rise and fall and drip onto the boy's face, making him nice and murky, like his thoughts. ‚Why not, Papa?‘ ‚Because they'll take you away.‘ ‚Why?‘ ‚Because you shouldn't want to be black people or Jewish people or anyone who is... not us.‘ ‚Who

¹⁹⁹ Vgl. Suzanne Collins: *The Hunger Games*, S. 274 u. 282ff.

²⁰⁰ Markus Zusak: *The Book Thief*, S. 395.

²⁰¹ Ebd., S. 108f.

²⁰² Ebd., S. 57.

are Jewish people?’ ,You know my oldest customer, Mr Kaufman? Where we bought your shoes?’ ,Yes.’ ,Well, he’s Jewish.’ ,I didn’t know that. Do you have to pay to be Jewish? Do you need a licence?’²⁰³

Nicht nur Rudy, auch Liesel verwirrt die Angst vor den Nazis und deren Ideologie. Dem erfahrenen Leser wird wohl von Anfang an klar sein, dass Liesels Mutter (eine Kommunistin) genauso wie ihr Vater von den Nazis weggebracht wurde. Liesel versteht jedoch lange nicht, was mit ihren Eltern geschehen ist, und kann sich auch das seltsame Verhalten ihrer Pflegeeltern in Bezug darauf nicht erklären, dass sämtliche Briefe Liesels an ihre Mutter unbeantwortet bleiben.²⁰⁴ Der unerfahrene oder kindliche Leser wird hier auf dem gleichen Wissensstand wie Liesel gehalten und versteht viele Zusammenhänge erst, als dies auch Liesel tut. Bei der Feier zu Hitlers Geburtstag wohnt Liesel einer Hetzrede eines NSDAP-Mitglieds bei und hört dabei immer wieder die Worte ‚Kommunisten‘ und ‚Juden‘ in ablehnendem Zusammenhang. Sie weiß, dass ihre Eltern Kommunisten sind, konnte sich bis zu diesem Zeitpunkt jedoch nicht erklären, in welchem Zusammenhang diese Tatsache mit deren Verschwinden steht. Schließlich wird ihr einiges klar: „A Small Addition: The word *communist* + a large bonfire + a collection of dead letters + the suffering of her mother + the death of her brother = the Führer. The Führer. He was the *they* that Hans and Rosa Hubermann were talking about that evening when she first wrote her mother.“²⁰⁵ Aus dieser kindlichen Sicht finden sich zahlreiche weitere Anspielungen und Kommentare zu den Hintergründen des Nationalsozialismus, des Krieges und der Verfolgung. Ein letzter Kommentar des Erzählers soll zitiert werden, da er ebenfalls sehr gut verdeutlicht, wie eine einfache Erklärung einem erfahrenen Leser wesentlich mehr sagen kann, als einem unerfahrenen:

„Some Facts about Stalingrad: 1. In 1942 and early ’43, in that city, the sky was bleached bed-sheet white each morning. 2. All day long, as I carried the souls across it, that sheet was splashed with blood, until it was full and bulging to the earth. 3. In the evening, it would be wrung out and bleached again, ready for the next dawn. 4. And that was when the fighting was only during the day.“²⁰⁶

Dem unerfahrenen Leser wird bei dieser Erklärung wahrscheinlich bewusst sein, dass in Stalingrad viele Menschen gestorben sein müssen, jedoch nur ein erfahrener Leser wird die sprachliche Qualität dieser Umschreibung des Kampfes zu schätzen wissen und das tatsächliche Ausmaß des Gemetzels und Leids in Stalingrad vor Augen haben bezie-

²⁰³ Markus Zusak: *The Book Thief*, S. 65f.

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 101.

²⁰⁵ Ebd., S. 120f.

²⁰⁶ Ebd., S. 112.

ungsweise sich daran erinnert fühlen (im Rahmen eines kollektiven Gedächtnisses).

Die Personifizierung des Todes in *The Book Thief* dürfte erfahrene Leser an ähnliche Konstellationen in verschiedensten Klassikern der Weltliteratur erinnern. Eine Allegorie des Todes findet sich literaturgeschichtlich gesehen in zahlreichen Werken²⁰⁷, darunter beispielsweise Johannes von Tepl's *Der Ackermann aus Böhmen* (um 1400) oder das Märchen *Der Gevatter Tod* (1812) der Gebrüder Grimm. Der Tod wird ebenso in Hugo von Hofmannsthals *Jedermann* (1911) und in Wolfgang Borcherts *Draußen vor der Tür* (1946/47) personifiziert. Ebenso nimmt der Tod Gestalt an in Woody Allens Schauspiel *Death knocks* (2001, zu Deutsch *Der Tod klopft*) oder auch in Terry Pratchetts *Mort* (1987, zu Deutsch *Gevatter Tod*). Wichtiges Motiv ist der Tod unter anderem auch in den Werken von Thomas Mann, besonders in *Der Zauberberg* (1924) und in *Der Tod in Venedig* (1911).

Der Tod als Erzähler in *The Book Thief* verbindet bestimmte Ereignisse und insbesondere Todesfälle mit verschiedenen Farben. Diese Motivik wird in der Stilanalyse noch genauer besprochen, es sei nur soviel gesagt: Besonders die Farben Schwarz, Rot und Weiß werden mit Grausamkeiten, Tod, Mord und dergleichen verbunden. Ein erfahrener Rezipient dürfte sich hierbei schnell an die Nationalsozialistische Flagge erinnert fühlen.

Doppelcodierungen in *Tintenherz*

Der Text von *Tintenherz* zeichnet sich durch zahlreiche Zitate aus anderen literarischen Werken aus. Viele davon sind Kinderbücher, einige jedoch dürften hauptsächlich erfahrenen Leser bekannt sein, wie beispielsweise ein Zitat aus Toni Morrisons Nobelpreisrede aus dem Jahr 1993²⁰⁸ oder aus Ray Bradburys *Fahrenheit 451*²⁰⁹. Gelegentlich erwähnen die Protagonisten Bücher, welche ein gewisses literarisches Wissen bezüglich ihres Inhaltes voraussetzen: „Mo legte das Buch weg. ‚Was hast du vor dem Schlafengehen gelesen? *Dr. Jekyll und Mr Hyde*?“²¹⁰ Im Text unerwähnt bleiben einige Werke, welche *Tintenherz* inhaltlich sehr ähneln, darunter beispielsweise Carlos Ruiz Zafóns *La sombra del viento* (auf Deutsch: *Der Schatten des Windes*, 2001) oder Jasper Fforde's *The Eyre Affair* (2001, zu Deutsch *Der Fall Jane Eyre*). Ebenso wie in *Der Schatten des*

²⁰⁷ Vgl. u.a.: Manfred Jurgensen: „Die fabelhafteste Sache von der Welt“. Der Tod in der deutschen Literatur. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2010.

²⁰⁸ Vgl. Cornelia Funke: *Tintenherz*, S. 415.

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 169.

²¹⁰ Ebd., S. 11.

Windes geht es in *Tintenherz* um ein geheimnisvolles Buch, von dem sämtliche Exemplare aus Buchhandlungen, Antiquitätenhandlungen und Privatbibliotheken gestohlen und schließlich vernichtet werden, sodass am Ende nur mehr ein von allen Seiten begehrtes Exemplar existiert.²¹¹ In *The Eyre Affair* auf der anderen Seite geraten die Figuren aus Charlotte Brontës *Jane Eyre* in die (buchinterne) Realität, und reale Menschen verschwinden umgekehrt im Buch. Genau so verhält es sich auch in *Tintenherz*.²¹²

Schließlich soll erwähnt werden, dass die *Tintenwelt*-Trilogie fast genau mit demselben Satz wie der letzte *Harry Potter*-Band endet. In *Tintentod* (dem letzten Band der Trilogie) lautet der finale Satz: „Und alles war gut.“²¹³ In *Harry Potter und die Heiligtümer des Todes* steht: „Alles war gut.“²¹⁴ Diese Sätze sind inhaltlich gleichbedeutend mit dem fünfmal wiederholten Satz „Dass es gut war“²¹⁵ in der Schöpfungsgeschichte in der Lutherbibel.

2.3.4. Textanalytische Betrachtung der Beispielwerke

Aus textanalytischer Sicht sind All-Age-Bücher keineswegs einheitlich konzipiert. Erzählsituation, Sprachebene und rhetorische Mittel lassen sich in verschiedensten Variationen finden. Einige Texte kommen ganz ohne sprachliche Komplexität aus, andere wiederum bieten davon eine große Auswahl. Grundsätzlich ist jedoch gerade bei der All-Age-Literatur von Bedeutung, dass die Handlung überschaubar konstruiert und die Sprache den verschiedenen Altersstufen der Rezipienten angemessen und verständlich ist. Im Folgenden soll an den drei Beispielwerken eine Analyse der Erzählsituation nach Gérard Genette vorgenommen werden, um die unterschiedliche textuelle Konzeption von All-Age-Büchern aufzuzeigen. Zusätzlich wird ein Blick auf die Sprachebene der drei Beispieltexte insbesondere in Hinblick auf die Rhetorik geworfen.

Erzählanalyse nach Genette

Um die textuelle Konzeption eines Werkes anhand bestimmter Merkmale festsetzen zu können, bietet sich Gérard Genettes Modell an. Genette unterscheidet drei große Fakto-

²¹¹ Vgl. Cornelia Funke: *Tintenherz*, S. 55 u. 183.

²¹² Vgl. ebd., S. 153.

²¹³ Cornelia Funke: *Tintentod*. Hamburg: Dressler Verlag 2007, S. 718.

²¹⁴ Joanne K. Rowling: *Harry Potter und die Heiligtümer des Todes*. Hamburg: Carlsen Verlag 2007, S. 767.

²¹⁵ Die Bibel: Schöpfungsgeschichte. 1. Mose 1, 10., 12., 18., 21., 25.

ren innerhalb eines erzählerischen Textes: Zeit, Modus und Stimme.²¹⁶ Die ‚Zeit‘ differenziert zwischen der ‚Ordnung‘ (beispielsweise die Verwendung von Vor- und Rückgriffen – nach Genette Prolepsen und Analepsen), der ‚Dauer‘ (zeitraffendes, zeitdehnendes oder isochrones Erzählen) und der ‚Frequenz‘ (etwa wiederholtes Erzählen desselben Ereignisses innerhalb der Geschichte). Diese Aspekte sind insbesondere für die Strukturierung eines Textes wichtig, weniger jedoch für die Beschreibung der Erzählsituation. Die Kategorie des ‚Modus‘ beschreibt die Art, wie das Geschehen repräsentiert wird. Hier lässt sich wiederum zwischen der ‚Distanz‘ (berichtendes oder szenisches Erzählen) und der ‚Perspektive‘ bzw. ‚Fokalisierung‘ (die Sichtweise aus der erzählt wird bzw. die Frage nach dem ‚Wer sieht?‘) unterscheiden.²¹⁷ Sämtliche Aspekte, welche den Akt der Erzählung umfassen, werden mit der Kategorie der ‚Stimme‘ beschrieben.²¹⁸ Von Bedeutung für diese Kategorie ist die ‚Zeit der Narration‘ (später, früher, gleichzeitig), die ‚narrative Ebene‘ (extra-, intra-, metadiegetisch) und die ‚Person‘ (homo-, hetero- oder autodiegetisch). Zur Beschreibung der Erzählsituation sind die ‚Fokalisierung‘, die ‚Person‘ sowie die ‚narrative Ebene‘ von essentieller Bedeutung.

Genette unterscheidet drei Möglichkeiten der ‚Fokalisierung‘²¹⁹: Die Nullfokalisierung, die interne Fokalisierung und die externe Fokalisierung. Spricht man von einer Nullfokalisierung, so ist der Erzähler allwissend, das heißt er weiß mehr, als die Figuren der Geschichte. Ist von einer internen Fokalisierung die Rede, so ist der Erzähler auf dem gleichen Wissensstand wie die Figur. Die interne Fokalisierung kann fest (eine Erzählperspektive wird niemals verlassen), variabel (die ganze Geschichte wird durch verschiedene Figuren fokalisiert) oder multipel (ein Ereignis wird aus der Sichtweise verschiedener Personen fokalisiert) sein. Bei der externen Fokalisierung schließlich sagt der Erzähler weniger, als die Figur der Geschichte weiß – er hat also keinerlei Einblicke in die Gedanken- und Gefühlswelt der Figur. Im Laufe einer Erzählung können sich die Fokalisierungen selbstverständlich auch ändern. Außerdem ist anzumerken, dass sich ein Werk nicht immer eindeutig einer Fokalisierungsart zuordnen lässt. Die Nullfokalisierung lässt sich beispielsweise von der internen variablen Fokalisierung nicht immer scharf abgrenzen. Gleichzeitig kann eine interne Fokalisierung durch eine Figur als externe Fokalisierung auf andere Figuren angesehen werden.

Die Kategorie der ‚Person‘ basiert auf der einfachen Unterscheidung zwischen

²¹⁶ Im Folgenden vgl. Gérard Genette: Die Erzählung. München: Fink 1994.

²¹⁷ Vgl. ebd., S. 134.

²¹⁸ Vgl. im Folgenden ebd.

²¹⁹ Vgl. im Folgenden ebd., S. 134ff.

einem homo-, einem hetero- oder einem autodiegetischen Erzähler.²²⁰ ‚Diegese‘ ist der Fachbegriff für die Gesamtheit der erzählten Welt mit ihren Figuren, Geschehnissen, Regeln und Gegenständen. Ein homodiegetischer Erzähler ist Teil dieser Welt, er kommt als Figur in der erzählten Welt vor, ist jedoch nur Beobachter. Ein autodiegetischer Erzähler (der gleichzeitig auch homodiegetisch ist, da er sich in der Erzählung befindet) berichtet seine eigene Geschichte, er ist also zugleich Erzähler und Protagonist. Ein heterodiegetischer Erzähler hingegen ist in der erzählten Welt nicht anwesend, er ist keine Figur dieser Welt.

Die ‚narrative Ebene‘ schließlich kann extra-, intra- oder aber metadiegetisch sein.²²¹ Der Erzähler ist grundsätzlich immer extradiegetisch – auch dann, wenn es sich um einen Ich-Erzähler handelt –, da er sich in seiner Eigenschaft als Erzähler auf einer extradiegetischen Ebene befindet, also im Moment des Erzählens neben bzw. außerhalb der Diegese steht. Das Erzählte, also die Ereignisse der Geschichte wiederum sind intradiegetisch, da sie sich in der Diegese befinden. Eine metadiegetische Ebene ist eine Erzählung, welche innerhalb der Geschichte erzählt wird. Die Figur, die dazu als Erzähler auftritt, wäre dann intradiegetisch (in 2. Ordnung als Erzähler-Figur), da sie ein Charakter der erzählten Welt ist.

Erzählsituation in *The Hunger Games*

Die Strukturierung des Textes in *The Hunger Games*, welcher im Präsens verfasst ist, zeichnet sich durch einige Analepsen aus, in denen Katniss wesentliche Szenen und Anekdoten aus ihrer Kindheit oder aus der Zeit der Rebellion erzählt. Die wichtigste dieser Analepsen ist jene Retrospektion, als Katniss bei der Auslosung der Tribute ihre Verbindung zu Peeta erläutert, der sie vor Jahren vor dem Verhungern bewahrte.²²² Dies ermöglicht dem Rezipienten verschiedene Zusammenhänge herzustellen und so der Geschichte leichter zu folgen.

Die Erzählgeschwindigkeit wechselt zwischen isochronem (also zeitdeckendem) Erzählen in Szenen, welche inhaltlich von Wichtigkeit sind, wie beispielsweise das Ziehen der Lose bei der Auswahl der Tribute:

„She reaches in, digs her hand deep into the ball, and pulls out a slip of paper. The crowd draws in a collective breath and then you can hear a pin drop [...]. Effie Trinket crosses back to the podium, smooths the slip of paper, and reads

²²⁰ Vgl. im Folgenden Gérard Genette: *Die Erzählung*, S. 174ff.

²²¹ Vgl. im Folgenden: ebd., S. 162ff.

²²² Vgl. Suzanne Collins: *The Hunger Games*, S. 28ff.

out the name in a clear voice.“²²³

Weniger wichtige Situationen werden in zeitraffendem Tempo erläutert, beispielsweise die Zugfahrt von Katniss und Peeta ins Kapitol. Es werden hier zwar einige wichtige Momente (beispielsweise das Essen mit Haymitch und Effie und einige Unterhaltungen und Gedankengänge) zeitdeckend beschrieben, die Übernachtung im Zug, das Ende der Fahrt und die Ankunft im Kapitol werden jedoch ausgelassen.²²⁴ Die Verwendung von isochroner und zeitraffender Erzählgeschwindigkeit führt zu einem Spannungsaufbau in bedeutsamen Situationen der Handlung, da die Isochronie des Geschehens und zusätzlich die Verwendung des Präsens szenenhaftes Erzählen ermöglichen und so ein intensives Gefühl des momentanen Dabeiseins erzeugen. Beispielsweise dann, als Katniss vor einer Feuersbrunst in der Arena flüchtet, eine Situation, die innerhalb der Handlung lange dauert und im Buch ebenfalls einige Seiten genauester Schilderungen füllt. Hier nur ein kurzer Ausschnitt:

„The heat is horrible, but worse than the heat is the smoke, which threatens to suffocate me at any moment. I pull the top of my shirt up over my nose, grateful to find it soaked in sweat, and it offers a thin veil of protection. And I run, choking, my bag banging against my back, my face cut with branches that materialize from the gray haze without warning, because I know I am supposed to run.“²²⁵

Weniger interessante Szenen werden durch Ellipsen ausgespart, wodurch die Spannung erhalten bleibt. Die Frequenz der Erzählung in *The Hunger Games* beschränkt sich auf singulatives Erzählverhalten. Die Handlung wird im Grunde dann berichtet, wenn sie sich zuträgt (siehe unter anderem obiges Zitat), es findet sich kein wiederholtes Erzählen derselben Situation.

The Hunger Games hat einen autodiegetischen-extradiegetischen Ich-Erzähler. Katniss berichtet ihre Geschichte in der Ich-Form selbst, und das im Präsens: „When I wake up, the other side of the bed is cold. My finger stretch out, seeking Prim’s warmth but finding only the rough canvas cover of the mattress.“²²⁶ Katniss’ Erläuterungen begleiten die Geschichte simultan – sie erzählt im Präsens –, weshalb es sich um eine gleichzeitige Narration handelt, wie den bereits angeführten Zitaten zu entnehmen ist. Wenn Katniss aus der Vergangenheit berichtet, geschieht dies mittels einer eingeschobenen Narration im Präteritum. Die Fokalisierung der Schilderungen ist eine interne, da Katniss nur das beschreibt und erläutert, was sie selbst sieht, erlebt und fühlt:

²²³ Suzanne Collins: *The Hunger Games*, S. 20.

²²⁴ Vgl. ebd., S. 60.

²²⁵ Ebd., S. 172.

²²⁶ Ebd., S. 3.

„But even as I utter the words, I feel my insides contracting with anxiety and guilt at the sight of her, and while I can't pull it up, I know some bad memory is associated with her. The expression of terror that crosses her face only adds to my confusion and unease.“²²⁷

Es kommen keine Alterationen vor, die gesamte Geschichte wird immer aus Katniss' Perspektive berichtet. Die Tatsache, dass Katniss als autodiegetischer Erzähler mit fester interner Fokalisierung auftritt und ihre Geschichte in der Ich-Form und der Gegenwart präsentiert, führt zusätzlich zu einer Intensivierung der Möglichkeit für den Rezipienten, sich in das Geschehen hineinzusetzen und es mit einem Gefühl des ‚Dabeiseins‘ mitzuerleben.

Erzählsituation in *The Book Thief*

Der Text arbeitet strukturell gesehen insbesondere mit Prolepsen, wobei auch Analepsen in *The Book Thief* vorkommen, beispielsweise als berichtet wird, wie Hans Hubermanns Leben im Ersten Weltkrieg per Zufall durch Erik Vandenburg gerettet wird.²²⁸ Bei den Prolepsen greift der Erzähler mittels Kommentaren und kleinen Anmerkungen immer wieder dem Geschehen vor. Diese proleptischen Eingriffe sind jedoch nur Andeutungen, welche die Neugierde und natürlich die Spannung steigern, auch wenn sie gewisse Informationen vorwegnehmen. Es sind dies Vorgriffe, also repetitive Prolepsen: „Only in the years ahead would Rudy understand it all – when it was too late to bother understanding anything.“²²⁹ „For now, though, let's let him enjoy it. We'll give him seven months. Then we come for him. And, oh, how we come.“²³⁰ Diese oft urteilenden Kommentare sind formal vom restlichen Text abgehoben und sogar mit kleinen Zwischenüberschriften und grafischen Elementen versehen. Die Vorausdeutungen oder auch Vorwegnahmen des zukünftigen Geschehens erheben den Leser gelegentlich in eine wesentlich wissendere Position als die Protagonisten, oder wie es der Erzähler ausdrückt: „Again, I offer you a glimpse of the end. Perhaps it's to soften the blow for later, or to better prepare *myself* for the telling. Either way, I must inform you that it was raining on Himmel Street when the world ended for Liesel Meminger.“²³¹ Dieses Wissen, welches der Leser und der Erzähler besitzen, während die Protagonisten unwissend bleiben, fördert insofern die Spannung, als dass nicht erklärt wird, wie sich die Geschichte zur bereits ange-

²²⁷ Suzanne Collins: *The Hunger Games*, S. 77.

²²⁸ Vgl. Markus Zusak: *The Book Thief*, S. 183f.

²²⁹ Ebd., S. 65.

²³⁰ Ebd., S. 135.

²³¹ Ebd., S. 501.

deuteten Situation hin entwickeln wird und wie die Protagonisten reagieren. Der Tod erklärt dies sogar: „Mystery bores me. It chores me. I know what happens and so do you. It’s the machinations that wheel us there that aggravate, perplex, interest and astound me.“²³²

Die Geschwindigkeit der Erzählung ist sowohl isochron als auch zeitraffend und gelegentlich zeitdehnend. Gewisse szenische Darstellungen werden sehr detailliert und zeitdeckend beschrieben: „Houses were splashed from one side of the street to the other. A framed photo of a very serious-looking Führer was bashed and beaten on the shattered floor.“²³³ Da die Handlung sich über einen Zeitraum von mehreren Jahren erstreckt, erfolgt die Erzählung größtenteils zeitraffend mittels Ellipsen und Zusammenfassungen und den erwähnten szenischen Details. Als Liesels Straße bombardiert wird und alle bis auf das Mädchen sterben, wird dieser Moment, in dem die Bombe aufschlägt und alle tötet, über mehrere Seiten hinweg zeitdehnend mit vielen Details (siehe Zitat über das Foto des Führers) beschrieben.²³⁴ Die Frequenz der Erzählung ist singulativ und nur dann repetitiv, wenn die bereits erfolgten proleptischen Andeutungen des Erzählers schließlich detailliert beschrieben werden.

Der Erzähler in *The Book Thief* ist der Tod, er ist insoweit Figur der Erzählung (jedoch nicht Protagonist), als dass er gelegentlich – von den Protagonisten unbemerkt – anwesend ist. Der Erzähler selbst greift in das Geschehen nur in dem Sinne ein, als dass er die Seelen der Verstorbenen fortträgt und am Ende der Geschichte Liesels Buch an sich nimmt und sich schließlich bei ihrem Sterben mit ihr unterhält. Tatsächlich wird vom Tod gelegentlich angemerkt, dass er gerne intensiver eingreifen würde, wenn er denn könnte. Man kann hier also von einem homodiegetischen Erzähler sprechen. Ein Erzähler ist meist auch extradiegetisch, und dies ist im *Book Thief* der Fall. Die Handlung wird im Präteritum geschildert, es ist also eine spätere Narration. Während der Tod als Erzähler von Liesels Geschichte in der dritten Person berichtet, spricht er in der Ich-Form, wenn er den Leser direkt anspricht oder das Erzählte kommentiert:

„In the middle of the basement, she stood and waited, feeling more like she was standing in the centre of a great dusky field.“²³⁵ „Please, trust me. I most definitely *can* be cheerful. I can be amiable. Agreeable. Affable. And that’s only the As. Just don’t ask me to be nice. Nice has nothing to do with me.“²³⁶

²³² Markus Zusak: *The Book Thief*, S. 253.

²³³ Ebd., S. 502.

²³⁴ Vgl. ebd., S. 534ff.

²³⁵ Ebd., S. 217.

²³⁶ Ebd., S. 13.

Der Tod als Erzähler ist allwissend und weiß also mehr als alle anderen Figuren der Geschichte (er kennt ihre Gefühle und Gedanken), es handelt sich dabei also um eine Nullfokalisierung. Gleichzeitig lässt der Tod den Leser jedoch auch an seinen Gedanken und Gefühlen teilhaben, weshalb es hier zu einer Alteration von der Nullfokalisierung zur internen Fokalisierung kommt:

„I wanted to tell the book thief many things, about beauty and brutality. But what could I tell her about those things that she didn't already know? I wanted to explain that I am constantly overestimating and underestimating the human race – that rarely do I ever simply *estimate* it.“²³⁷

Dadurch, dass Liesels Geschichte und die Ereignisse während des Krieges vom Tod geschildert werden, welcher oftmals mit persönlichen Wertungen und Kommentaren in die Handlung eingreift, wird die Tragik der Erzählung umso deutlicher. Die wiederkehrenden Prolepsen steigern zusätzlich die Spannung, und der Rezipient kann sich weiters durch die verschiedenen Fokalisierungen in die Geschichte hineinversetzen.

Erzählsituation in *Tintenherz*

Strukturell gesehen finden sich in *Tintenherz* ebenfalls Analepsen. Dabei handelt es sich um Retrospektionen (also Erinnerungen), beispielsweise wenn Mo erzählt, wie er zum ersten Mal Figuren aus einem Buch herauslas, wobei Meggies Mutter verschwand.²³⁸ Die Geschichte wird größtenteils isochron erzählt, wie bei den anderen Werken finden sich dann Raffungen beziehungsweise Ellipsen, wenn für die Handlung unwesentliche Dinge geschehen (wenn etwa die Protagonisten schlafen). Die Frequenz der Erzählung ist grundsätzlich singulativ, jedoch werden einzelne Szenen repetitiv aus der Sicht verschiedener Figuren erzählt. Dies geschieht beispielsweise, als Mo von Capricorns Männern aus Elinors Haus entführt wird.²³⁹

Der Erzähler von *Tintenherz* ist heterodiegetisch und extradiegetisch. Er ist keine Figur der Erzählung und er greift auch nicht in das Geschehen ein. Die Geschichte selbst ist eine spätere Narration, also die Erzählung wird im Präteritum geschildert. Die Fokalisierung des Erzählers ist grundsätzlich eine interne Fokalisierung, das heißt der Erzähler sagt nicht mehr, als die Protagonistin selbst weiß: „Meggie erfuhr nie, wo genau sie ihre Wertsachen zu verstecken pflegte, doch als Elinor zurückkam, war ihr Gesicht gewaschen, das Haar nicht mehr ganz so verklettet und sie hielt triumphierend eine

²³⁷ Markus Zusak: *The Book Thief*, S. 554.

²³⁸ Vgl. Cornelia Funke: *Tintenherz*, S. 153f.

²³⁹ Vgl. ebd., S. 80ff.

goldene Kreditkarte hoch.“²⁴⁰ Diese interne Fokalisierung ist jedoch variabel, da die Figur, durch die fokalisiert wird, nicht ausschließlich Meggie ist: „Stell dich nicht an, Elinor!, fuhr sie sich selber an. Du warst immer allein, hast du das schon vergessen? Streng deinen Kopf an.“²⁴¹ „Farid starrte Löcher in die Nacht, bis ihm die Augen schmerzten, aber Staubfinger kam nicht. Manchmal glaubte Farid, sein vernarbtes Gesicht zwischen den tief hängenden Zweigen zu sehen.“²⁴² „Staubfinger hockte auf den kühlen Steinstufen und wartete. Ihm war übel vor Angst, wovor, wusste er selbst nicht genau.“²⁴³ Durch den Einsatz variabler interner Fokalisierung wird es dem Rezipienten ermöglicht, Einblicke in die Intentionen, Gedanken und Gefühle verschiedener Figuren der Geschichte zu erlangen und dadurch die Zusammenhänge ihrer Handlungen zu verstehen. Da die eine Figur jedoch nichts von den Intentionen der anderen Figur weiß, bleibt die Spannung erhalten.

Sprachanalyse

Im Folgenden sollen sprachliche und rhetorische Besonderheiten der drei Beispielwerke hervorgehoben werden. Es soll untersucht werden, inwieweit Werke der All-Age-Literatur auch sprachlich dem Prinzip generationsübergreifender Tauglichkeit entsprechen.

Die Sprache in *The Hunger Games*

Das Buch ist in einem sowohl für erfahrene als auch für unerfahrene Leser gut verständlichen Stil geschrieben. Die verwendete Sprache kann grundsätzlich als leicht verständlich, ohne Fremdwörter, Fachausdrücke oder komplizierte Wortschöpfungen bezeichnet werden. Die Formulierungen und Sätze sind gänzlich so, wie Katniss denkt und spricht, also einfach und fokussiert. Gelegentlich jedoch finden sich Aussagen, welche eher im übertragenen Sinne zu verstehen sind: „[...] They’re already taking my future! They can’t have the things that mattered to me in the past!“²⁴⁴

Die Sprache verwendet bild- und symbolhafte Beschreibungen und arbeitet gelegentlich mit Metaphern. Etwa in der Szene, in welcher der Zug, mit dem Katniss und Peeta ins Kapitol gebracht werden, einen langen Tunnel unterhalb der Rocky Mountains durchqueren muss:

²⁴⁰ Cornelia Funke: Tintenherz, S. 249.

²⁴¹ Ebd., S. 455.

²⁴² Ebd., S. 408.

²⁴³ Ebd., S. 288.

²⁴⁴ Suzanne Collins: The Hunger Games, S. 117.

„The tunnel goes on and on and I think of the tons of rock separating me from the sky, and my chest tightens. I hate being encased in stone this way. It reminds me of the mines and my father, trapped, unable to reach sunlight, buried forever in darkness.“²⁴⁵

Diese Beschreibung kann in Verbindung gestellt werden mit der Situation, in welcher sich Katniss befindet: Ihr wurde die Freiheit vom Kapitol genommen und sie wird praktisch als Gefangene zu den Spielen transportiert. Es gibt kein Entrinnen (so wie es auch unter der Erde keines gibt), und vor ihr liegt eine dunkle Zukunft, die ihr vielleicht den Tod bringt. Erst als Katniss die Spiele gewinnt und mit demselben Zug wieder nachhause fährt und dabei den Tunnel ein zweites Mal durchquert, wird mithilfe derselben Metapher das Gefühl der Befreiung ausgedrückt: „The train begins moving and we're plunged into night until we clear the tunnel and I take my first free breath since the reaping [Anm.: reaping = Auslosung der Tribute].“²⁴⁶

Eine bildhafte Beschreibung in Form eines Gleichnisses zeigt auch jene Szene, als Katniss und Peeta die Arena verlassen und zurück in ihre Quartiere gebracht werden. Die Unterkunft der Tribute von Distrikt 12 liegt ganz oben in einem Gebäude, und während der Liftfahrt lassen sie alle Stockwerke der anderen Distrikte hinter sich. Stockwerk für Stockwerk fühlt sich Katniss an die toten Tribute erinnert: „And when we ride up to the twelfth floor, the faces of all the tributes who will never return flash across my mind and there's a heavy, tight place in my chest.“²⁴⁷

Das sprachliche Niveau von *The Hunger Games* dürfte für unerfahrene wie erfahrene Leser angemessen und verständlich sein. Obwohl die Sprache, bezüglich rhetorischer Mittel keine große Herausforderung bietet, bleibt der Text durch seine Bildhaftigkeit und die gelegentlichen Metaphern (welche einen unerfahrenen Leser im Verständnis nicht einschränken) auch für erfahrene Leser unterhaltsam.

Die Sprache in *The Book Thief*

Die Sprache in *The Book Thief* ist wesentlich anspruchsvoller als jene in *The Hunger Games*. Die Formulierungen sind komplexer, es kommen gelegentlich auch Fremdwörter („misogynistic“²⁴⁸ = frauenfeindlich, oder „audacious“²⁴⁹ = frech, kühn, dreist) und

²⁴⁵ Suzanne Collins: *The Hunger Games*, S. 59.

²⁴⁶ Ebd., S. 370.

²⁴⁷ Ebd., S. 352f.

²⁴⁸ Markus Zusak: *The Book Thief*, S. 54.

²⁴⁹ Ebd.

Wortspiele vor: „When a women with an iron fist tells you to get out there and clean spit off the door, you do it. Especially when the iron’s hot.“²⁵⁰. Sehr vieles ist außerdem im übertragenen Sinn zu verstehen („A bathrobe answered the door.“²⁵¹). Hinzu kommt die besondere Beschaffenheit des Erzählers, welcher der Tod selbst ist.

Der Tod in *The Book Thief* tritt als Allegorie auf, er ist ein agierendes und sprechendes Wesen, das in erster Linie mit dem Leser kommuniziert und sich zu Beginn der Geschichte sogar vorstellt:

„Where are my manners? I could introduce myself properly, but it’s not really necessary. You will know me well enough and soon enough, depending on a diverse range of variables. It suffices to say that at some point in time, I will be standing over you, as genially as possible. Your soul will be in my arms. A colour will be perched on my shoulder. I will carry you gently away.“²⁵²

Der Tod ist jedoch nicht nur Allegorie, er wird sogar sehr menschlich dargestellt: ein Tod, der Mitleid mit seinen Opfern hat, der ihnen freundlich gesinnt ist und ihre Seelen sanft wegträgt, der den Menschen zuwinkt und ihnen helfen würde, könnte er. Anders als in bekannten Darstellungen des allegorischen Todes (siehe Kapitel 2.3.3.), ist der Tod in *The Book Thief* ein durchaus sympathisches Wesen voll Mitleid, das selbst unter all der menschlichen Grausamkeit leidet. So erzählt der Tod erschüttert von der Bombardierung Kölns aus seiner Sicht: „Five hundred souls. I carried them in my fingers, like suitcases. Or I’d throw them over my shoulder. It was only the children I carried in my arms.“²⁵³ In derartigen Beschreibungen und mit den Grausamkeiten des Krieges im Hintergrund erscheint dem Leser der Tod fast menschlicher als der Mensch selbst.

Die Sprache von *The Book Thief* weist eine rhetorische Qualität auf, welche von zahlreichen Metaphern geprägt ist. Bei den Beschreibungen des Todes fällt eine immer wiederkehrende Verbindung von bestimmten Situationen mit bestimmten Farben auf. Wie im bereits zitierten Kommentar zu den Geschehnissen in Stalingrad im Abschnitt zu den Doppelcodierungen wird Leid und Sterben häufig mit den Farben Weiß und Rot verbunden, beispielsweise als Liesels kleiner Bruder Werner im Zug stirbt. Die Szene beginnt mit den Worten: „First up is something white. Of the blinding kind.“²⁵⁴ Weiter geht die Beschreibung wie folgt:

²⁵⁰ Markus Zusak: *The Book Thief*, S. 51.

²⁵¹ Ebd., S. 49.

²⁵² Ebd., S. 14.

²⁵³ Ebd., S. 345.

²⁵⁴ Ebd., S. 16.

„Yes, it was white. It felt as though the whole globe was dressed in snow. Like it had pulled it on, the way you pull on a jumper. Next to the train line, footprints were sunken to their shins. Trees wore blankets of ice. As you might expect, someone had died.“²⁵⁵

Weißer Farben stehen oftmals mit stillem Tod in Verbindung oder mit der Stille vor dem Tod, die Farbe Rot hingegen tritt auf bei plötzlichem, brutalem Tod und Zerstörung, beispielsweise als ein Bombenangriff Liesels Heimatstrasse zerstört: „The last time I saw her was red. The sky was like soup, boiling and stirring. In some places it was burned. There were black crumbs, and pepper, streaked amongst the redness.“²⁵⁶ Neben Rot und Weiß steht noch eine weitere Farbe für Leid, Grausamkeit, Zerstörung und Tod: Schwarz. Es wird dem erfahrenen Leser (eventuell auch dem unerfahrenen) bald verständlich, warum es gerade diese drei Farben sind: es sind die Farben der nationalsozialistischen Fahne. Der Tod erwähnt, dass er immer dann, wenn er an Liesel denkt, neben all den Farben, diese drei vor Augen hat, dass es ihm manchmal gelingt, über sie hinwegzusehen, aber dass sie sich immer wieder zusammenschließen: „They fall on top of each other. The scribbled signature black, onto the blinding global white, onto the thick soupy red.“²⁵⁷ Ebenfalls im Zusammenhang mit Farben steht ein metaphorischer Vergleich des Erzählers. Der Tod vergleicht das Sterben von Menschen mit einer Sonnenfinsternis:

„You see, to me, for just a moment, despite all of the colours that touch and grapple with what I see in this world, I will often catch an eclipse when a human dies. I’ve seen millions of them. I’ve seen more eclipses than I care to remember.“²⁵⁸

Trostlosigkeit, Hoffnungslosigkeit oder auch Verzweiflung wird ebenfalls mit einer Farbe umschrieben, nämlich Grau: „The day was grey, the colour of Europe.“ Mit diesem Satz beginnt jene Szene, in der die unglückliche Liesel, gerade getrennt von der Mutter, zu ihren Pflegeeltern gebracht wird.

Zwar verleiht der Einsatz von Farbmotiven der Sprache in *The Book Thief* bereits eine Bildhaftigkeit, jedoch arbeitet der Text mit weitaus komplexeren Metaphern und Allegorien. Diese Metaphern beschreiben meist Liesels Sichtweise auf Personen, Handlungen oder Situationen. Ein Beispiel wäre jenes, als Liesel und ihre leibliche Mutter nach dem Begräbnis des kleinen Bruders am Bahnhof in München ankommen,

²⁵⁵ Markus Zusak: *The Book Thief*, S. 16.

²⁵⁶ Ebd., S. 22.

²⁵⁷ Ebd., S. 24.

²⁵⁸ Ebd., S. 20f.

wo das Jugendamt auf Liesel wartet: „The boy. Liesel was sure her mother carried the memory of him, slung over her shoulder. She dropped him. She saw his feet and legs and body slap the platform.“²⁵⁹ Die Erinnerung an den Jungen nimmt in dieser Schilderung fast schon die Gestalt einer Allegorie an. Ähnlich verhält es sich mit folgender Beschreibung: „The cemetery welcomed me like a friend, and soon, I was with them.“²⁶⁰ Hier kann auf eine stehende Metapher verwiesen werden. Ähnlichkeit mit einer Allegorie hat auch folgende Beschreibung:

„In the times ahead, that story would arrive at 33 Himmel Street in the early hours of morning, wearing ruffled shoulders and a shivering jacket. It would carry a suitcase, a book, and two questions. A story. Story after story. Story within story.“²⁶¹

Ein weiteres Beispiel wäre:

„That was when a great shiver arrived. It waltzed through the window with the draught. Perhaps it was the breeze of the Third Reich, gathering even greater strength. Or maybe it was just Europe again, breathing. Either way, it fell across them as their metallic eyes clashed like tin cans in the kitchen.“²⁶²

Oder auch:

„In translation, two giant words were struggled with, carried on her shoulder and dropped as a bungling pair at Ilsa Hermann's feet. They fell off sideways as the girl veered with them and could no longer sustain their weight. Together, they sat on the floor, large and loud, and clumsy.“²⁶³

Eine andere Metaphorik hingegen weist die Beschreibung von Liesels Alpträumen auf: „She would wake up swimming in her bed, screaming and drowning in the flood of sheets. On the other side of the room, the bed that was meant for her brother floated boat-like in the darkness.“²⁶⁴ Diese Darstellung erinnert an ein Gleichnis, es ist, als würde Liesel in einem finsternen, tiefen Gewässer ertrinken und nicht aus einem Alptraum in ihrem Bett erwachen. Ein weiteres metaphorisches Beispiel, welches ebenfalls an ein Gleichnis erinnert, wäre: „The soft-spoken words fell off the side of the bed, emptying onto the floor like powder.“²⁶⁵

Die Mehrdeutigkeit von Büchern und Wörtern zieht sich als metaphorische Ebene durch *The Book Thief*. Jedes Buch, das Liesel stiehlt, steht für einen der 10 Teile von *The Book Thief*, auch inhaltlich finden sich in diesen Abschnitten Verbindungen zu den

²⁵⁹ Markus Zusak: *The Book Thief*, S. 33.

²⁶⁰ Ebd., S. 31.

²⁶¹ Ebd., S. 76.

²⁶² Ebd., S. 110.

²⁶³ Ebd., S. 153.

²⁶⁴ Ebd., S. 43.

²⁶⁵ Ebd., S. 70.

Titeln jener Bücher. Gleichzeitig werden mittels Wortspielen auch in völlig unabhängigen Situationen metaphorische Bezüge auf Bücher oder das Lesen hergestellt: „Those who remained were firing into the blank pages in front of them. Three languages interwove. The Russian, the bullets, the German.“²⁶⁶

Neben dieser metaphorischen Bildhaftigkeit bietet der Text auch Ironie:

„That’s where they were taking her [Anm.: Liesel], to a street by the name of Himmel. [...] Whoever named Himmel Street certainly had a healthy sense of irony. Not that it was a living hell. It wasn’t. But it sure as hell wasn’t heaven either.“²⁶⁷

Ein weiteres Beispiel wäre diese bereits zitierte Aussage des Todes: „It kills me sometimes, how people die.“²⁶⁸

Während bestimmte Metaphern für einen unerfahrenen Leser vielleicht nicht völlig erschließbar sind, mindert dies jedoch nicht das Verständnis der Handlung. Gleichzeitig wird ein erfahrener Leser den Text vielleicht gerade wegen des metaphorischen Stils schätzen. Das Geschehen wird meist mit dem Erfahrungshorizont eines Kindes (nämlich Liesel) geschildert, was wiederum die Verständlichkeit insbesondere für unerfahrene Leser gewährleistet.

Die Sprache in *Tintenherz*

Die sprachliche Ebene von *Tintenherz* ist im Unterschied zu den beiden bereits besprochenen Werken sehr einfach gehalten. Es finden sich im Text keinerlei Fremdwörter, Wortschöpfungen oder komplexen Metaphern. Neben gelegentlichen rhetorischen Mitteln, wie etwa dem Vergleich („Nur der Regen fiel, wispernd und flüsternd, als habe die Nacht plötzlich eine Stimme bekommen.“²⁶⁹), ist der Text mit einer Altersempfehlung ab 12 Jahren sehr kindgerecht gehalten. Hierbei fällt auf, dass nicht nur die kindliche Protagonistin in dem Buch auf kindliche Weise denkt und agiert, sondern es verhalten sich gelegentlich auch die Erwachsenen äußerst naiv. Beispielsweise verwundert es etwas, dass sowohl Meggies Tante als auch Fenoglio ohne Wiederrede und beinahe sofort glauben, dass Meggies Vater tatsächlich Figuren aus Büchern herauslesen kann.²⁷⁰

Tintenherz ist zwar aus sprachlicher und rhetorischer Sicht nicht so komplex, wie etwa

²⁶⁶ Markus Zusak: *The Book Thief*, S. 475.

²⁶⁷ Ebd., S. 33.

²⁶⁸ Ebd., S. 470.

²⁶⁹ Cornelia Funke: *Tintenherz*, S. 13.

²⁷⁰ Vgl. ebd., u.a. S. 282.

The Book Thief, jedoch bietet der Text mit seiner märchenhaften Erzählweise und damit zusammenhängend den einzelnen Kapitelmotti in Form von literarischen Zitaten durchaus einen Reiz für erfahrene Leser, welche die eher simple Handlung des Buches vielleicht nicht sonderlich spannend finden.

Es zeigt sich zusammenfassend also, dass alle drei Werke als textanalytische Gemeinsamkeit eine stets dichte und spannende Erzählweise bieten. Zwar greift hierbei jedes Buch auf unterschiedlich anspruchsvolle sprachliche und rhetorische Mittel zurück, jedoch wird bei allen drei Texten das Spannungsempfinden, die Möglichkeit der Identifikation wie auch das Gefühl der Entspannung für unerfahrene wie auch erfahrene Leser sichergestellt.

3. Die All-Age-Literatur und ihre Vermarktung

Thanks to the crossover phenomenon, publishing for children and young adults is the most exciting area of the global publishing industry.

Sandra Beckett

Die Vermarktung von All-Age-Literatur unterscheidet sich in einigen Punkten vom Marketing anderer literarischer Segmente. Mit Beginn des All-Age-Marketings lässt sich ein Trend hin zu digitaler Vermarktung und neuartigen Marketingstrategien in der Buchbranche erkennen. Im folgenden Kapitel soll ein Einblick in die grundsätzlichen Aspekte des Marketings von All-Age-Literatur gegeben werden. Weiters sollen anhand von praktischen Beispielen (hier insbesondere mit Fokus auf die *Hunger Games*-Trilogie) die marketingstrategischen Besonderheiten der All-Age-Literatur exemplarisch dargestellt werden. Abschließend soll am Beispiel von *Mockingjay* (dem dritten Teil der *Hunger Games*-Bücher) das Ausmaß einer Marketingkampagne für einen finalen Band einer weltweit erfolgreichen All-Age-Reihe skizziert werden.

3.1. Das All-Age-Marketing

Mit All-Age-Bestsellern wie *Harry Potter* hat sich das Marketingverhalten von Publikumsverlagen weltweit geändert, wie dies auch Sandra Beckett anmerkt: „Harry Potter made the marketing of major child-to-adult crossover books a global affair.“¹ Die Verlagswelt erkannte sehr schnell das Potential, welches hinter Büchern wie jenen von J. K. Rowling steckt, und hat es geschickt genutzt. Den Verlagen bietet sich mit der Publikation von All-Age-Literatur ein ungleich größeres Publikum als bei reiner Belletristik oder beim Kinder- und Jugendbuch. Vor allem zu Beginn des Hypes wurden potentielle All-Age-Titel noch nicht als solche vermarktet, sondern als Jugendbücher kategorisiert, wie dies Mike Bryan von *Penguin International* erläutert: „We will only market it as a very good children’s book. It’s for the public – not the publisher – to decide.“²

¹ Beckett: *Crossover Fiction*, S. 220.

² Mike Bryan zitiert nach: *Ebd.*, S. 181.

Mittlerweile achten viele Verlage jedoch darauf, Novitäten in der Werbung weniger einer Altersgruppe, als viel mehr einer literarischen Geschmacksrichtung zuzuordnen, um sich so eine potentiell größere Zielgruppe offenzuhalten. Viele Verlagsempfehlungen für All-Age-Bücher sind vage formuliert und geben, wenn überhaupt, eine altersspezifische Empfehlung ab einem bestimmten Alter, so beispielsweise der *PAN*-Verlag, ein All-Age- und Jugendbuch-Imprint von *Droemer Knaur*. In einem Verlagsprogramm-auszug für Herbst/Winter 2010 wird ein Großteil der Titel mit Empfehlungen wie „Für Leserinnen ab 12 Jahre und alle anderen, die sich vom Leben noch überraschen lassen wollen“³ oder „Für Leser ab 12 Jahre und alle anderen, die ganz besondere Abenteuer lieben“⁴ angepriesen. In dieser Arbeit wurde bereits auf die Bedeutung des Internets im Zusammenhang mit einer generationsübergreifenden Zielgruppenansprache hingewiesen. Mit Hilfe des World Wide Web lassen sich potentielle Leser aller Altersgruppen erreichen, weshalb die Vermarktung von All-Age-Literatur insbesondere auf dieses Medium zurückgreift, wie im Folgenden noch verdeutlicht werden wird.

Laut Beckett haben Verlage in den letzten Jahren ihr Marketingbudget (insbesondere für Kinder- und Jugendliteratur) erheblich erhöht.⁵ Dies ermöglicht natürlich wesentlich aufwändigere Werbeaktionen und den Einsatz von teuren Werbemitteln. Der australische Verlag *Pan Macmillan* hatte für den neuen Roman von Lian Hearn *Across the Nightingale Floor* (*Das Schwert in der Stille*) ein Budget von etwa fünf Millionen Dollar zur Verfügung – allein für die Werbekampagne.⁶ Als Cornelia Funkes Roman *Dra- chenreiter* in englischer Übersetzung bei dem amerikanischen Verlag *Scholastic Inc.* erschien, gab das Unternehmen 150.000 Dollar für die Werbekampagne aus. Ein ungewöhnlich hohes Budget für einen übersetzten Titel. *Random House* hatte für die Bewerbung des zweiten Bandes der *Eragon*-Saga ein Budget von 500.000 Dollar – die größte aufgewendete Summe für Marketingmaßnahmen in der Geschichte des Verlages! Die Vermarktung des sechsten *Harry Potter*-Bandes wurde vom englischen Verlag *Blooms- bury* mit einer Million Pfund finanziert, und die Bewerbung des siebenten und letzten *Harry Potter*-Bandes war dem amerikanischen Verlag *Scholastic* eine mehrere Millionen Dollar hohe Summe wert.

³ PAN-Verlag Prospekt für die Jugendbuchabteilung, Herbst/Winter 2010: Melissa Fairchild: *Weltenwanderer*, S. 23.

⁴ Ebd.: Malinda Lo: *Ash*, S. 17.

⁵ Beckett: *Crossover Fiction*, S. 208.

⁶ Vgl. im Folgenden: Ebd., S. 218.

Der Buchmarkt – insbesondere in Nordamerika – wird von einigen wenigen großen Verlagshäusern kontrolliert, wie dies Beckett verdeutlicht.⁷ Eines der größten Verlagshäuser, welches sich von Amerika mittlerweile auch auf den englischsprachigen Buchmarkt in Europa ausgedehnt hat, ist *Scholastic Inc.*. Der Verlag hat nicht nur die exklusiven Rechte an den *Harry Potter*-Büchern in Amerika, sondern hat auch die *Twilight*-Saga und die *Hunger Games*-Trilogie publiziert. In England ist *Scholastic UK* der Verleger von Pullmans *His Dark Materials*. Mittlerweile ist *Scholastic* der weltweit größte Verlag für Kinder- und Jugendbücher und hat bereits zahlreiche kleinere Verlage aufgekauft.⁸ Solche internationalen Konglomerate haben natürlich ein wesentlich höheres Werbebudget für ihre (All-Age-) Titel als kleinere nationale Verlage. Es dürfte also nicht sonderlich überraschen, dass einige der erfolgreichsten All-Age-Bestseller gerade bei solchen Verlagen erscheinen. Der derzeitige All-Age-Trend führte jedoch auch in anderen Verlagen zu wesentlichen Umstrukturierungen, wie dies Beckett erläutert, und so legen mittlerweile viele namhafte Verlage mehr Aufmerksamkeit auf ihre Kinder- und Jugendbuchproduktion.⁹ Neben den großen Verlagen gibt es immer mehr kleinere Verlagshäuser, welche ihr Marketing auf einige wenige Autoren und Titel konzentrieren, diese mit intensiven Werbemaßnahmen pushen, um gegenüber den großen Unternehmen konkurrenzfähig zu bleiben.¹⁰

Unter einigen Kritikern breitet sich die Meinung aus, dass man bei den großen Verlagshäusern die profitabelsten Titel findet, während die kleineren Verlage mehr Wert auf Qualität legen.¹¹ Weiters verdeutlicht Beckett, dass die profitablen Bücher auch jene sind, welche als Teil eines ganzen Merchandising-Paketes präsentiert werden.¹² Dass jedoch gerade diese Titel intensives Merchandising erfahren und meist auch verfilmt werden, liegt auf der Hand.

Ob dies nun stimmt und die großen All-Age-Bestseller wie *Harry Potter*, *Twilight*, *His Dark Materials* oder auch *The Hunger Games* mehr Quantität als Qualität aufweisen, obliegt der subjektiven Urteile der Leser und Kritiker und soll hier nicht weiter diskutiert werden. Eine textanalytische Untersuchung wurde für *The Hunger Games* bereits vorgenommen und hat gezeigt, dass hinter dem Text durchaus mehr steckt, als der erste Anschein erwecken mag. Tatsache ist jedoch auch, dass der sprachlich höchst an-

⁷ Vgl. im Folgenden: Beckett: *Crossover Fiction*, S. 207.

⁸ Vgl. Scholastic Corporation. In: http://en.wikipedia.org/wiki/Scholastic_Corporation. (Stand: 14. Januar 2012).

⁹ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 207.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 208.

¹¹ Vgl. ebd., S. 209f.

¹² Ebd. S. 210.

spruchsvolle (und im Vergleich zu *The Hunger Games* wohl auch anspruchsvollere) Titel von Markus Zusak – *The Book Thief* – weniger stark vermarktet wurde und trotzdem großen Erfolg verzeichnen konnte. Grund dafür dürfte sein, dass *The Book Thief* nicht als All-Age-Titel geplant und auch nicht als solcher publiziert wurde. *The Book Thief* erschien, ebenso wie die durchaus erfolgreiche All-Age-Serie *Eragon* bei dem Verlag *Alfred A. Knopf*, welcher ein Teil der *Random House*-Gruppe ist – also durchaus ein Verlag, der ein ausreichendes Marketingbudget aufbringen kann, wie wir bereits bei *Eragon* gesehen haben.

Hinter einem erfolgreichen All-Age-Titel steht heute meist eine intensiv geplante Marketingkampagne.¹³ Viele dieser Kampagnen adressieren die jungen Leser völlig anders als die erwachsene Zielgruppe. Mit großen Summen finanzierte Marketingkampagnen sind bis ins kleinste Detail geplant und oft auf jede potentielle Zielgruppe (wenn es denn unterschiedliche sind) eigens zugeschnitten. Das kanadische Magazin *Macleans* beispielsweise druckte eine Werbung für eines der *Harry Potter*-Bücher mit einem Text, der explizit Erwachsene ansprechen sollte: „Just remember to give it back to your kids when you’re done.“¹⁴ In deutschsprachigen Verlagen geschieht dies oftmals mithilfe der bereits vorgestellten Sinus-Milieus, worauf Patricia Hinrichs von den *Egmont Verlagsgesellschaften* hinweist.¹⁵

Zu einer ausgeklügelten Marketingstrategie gehört es meist, die Neugier vor Erscheinen des Buches intensiv zu wecken. Dies geschieht oft mit einem speziellen Erscheinungsdatum, Verschweigen sämtlicher Details bis zur Erscheinung (beispielsweise bei *Harry Potter*), Promotiontours, weltweite Simultanpublikationen (oder so genannte ‚lay-downs‘) und eigene ‚Release‘-Parties. Vor Erscheinen des vierten *Harry Potter*-Bandes wurde eine Poster-Kampagne auf den Londoner Bussen gestartet, und Pullmans *The Subtle Knife* (*Das magische Messer*) wurde in Bahnhöfen und U-Bahn-Stationen beworben.¹⁶ Für die Promotion von Lemony Snickets *A Series of Unfortunate Events* (*Eine Reihe betrüblicher Ereignisse*) nutzte der Verlag *HarperCollins* eine eher ungewöhnliche Werbemethode: mittels Negativwerbung sollte Aufmerksamkeit auf das Buch gelenkt werden. So riet der Autor selbst in Werbeeinschaltungen von der Lektüre des Buches ab: „Under no circumstances should anyone be reading these books for entertainment.“¹⁷

¹³ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 218.

¹⁴ Zitiert nach: ebd., S. 220.

¹⁵ Vgl. Patricia Hinrichs, *Marketing*, LYX, Egmont Verlagsgesellschaften. E-Mail vom 13. Mai 2011.

¹⁶ Vgl. im Folgenden: Beckett: *Crossover Fiction*, S. 220f.

¹⁷ Zitiert nach: Ebd., S. 221.

Ab 2001 wurden schließlich Bücher auch im Fernsehen beworben – der erste Spot galt einem Kinderbuch von Roald Dahl.¹⁸ Ab etwa 2005 griffen Verlage immer häufiger auf das Medium des Internets zu, um für ihre Neuerscheinungen zu werben. Auf der Homepage der Verlage, der Autoren oder von Fancommunities können User beispielsweise Zusatzmaterial zu den Büchern finden, Wallpaper, Poster und dergleichen herunterladen, bei Gewinnspielen mitmachen, Fragen an den Autor stellen, über die Bücher diskutieren und Fangruppen beitreten. „Die direkte Zielgruppenansprache erfolgt hier etwa über unsere Website, Facebook, Twitter, Bücherblogs etc.“¹⁹, wie dies Eva von Waldenfels vom *Arena* Verlag formuliert. Martina Wielenberg von der Verlagsgruppe *Droemer Knauer* betont ebenfalls eine marketingstrategische Konzentration „auf das Internet, besonders auf die Social Medias wie Facebook und Twitter.“²⁰ Dies hänge besonders damit zusammen, so Wielenberg weiter, dass die Zielgruppe von All-Age Literatur wesentlich internetaffiner sei als Leser anderer Segmente.²¹ Die zunehmende Internetaffinität der All-Age-Leser betont auch Marion Perko vom *Loewe* Verlag.²² Beckett fasst die Veränderungen im Marketing von (All-Age-) Büchern sehr gut zusammen, wenn sie sagt, dass neue Technologien die Methoden der Promotion und Vermarktung von Büchern verändert haben und dass von dieser Entwicklung insbesondere die All-Age-Literatur betroffen sei.²³

Neben all diesen Strategien gibt es eine, welche ohne Budget auskommt und trotzdem großen Einfluss auf die Bekanntheit eines Buches haben kann: Mundpropaganda. Christiane Steen vom *Rowohlt* Verlag formuliert dies ganz klar: „Ausschlaggebend ist immer die Weiterempfehlung der Leser.“²⁴ Auch Beckett betont, dass trotz aller Technologie die Macht der Mundpropaganda nicht unterschätzt werden darf. Gerade in den literarischen Online-Communities empfehlen sich User gegenseitig neue Bücher und tragen so zur Steigerung der Bekanntheit bei. Beckett misst der Mundpropaganda sehr hohen Stellenwert zu: „Word of mouth remains the most effective strategy for promoting a book.“²⁵

Die Promotion eines Buches in dualen Märkten ist jedoch nicht nur eine Herausforderung für den Verlag, sondern stellt oftmals auch ein Problem für das Sortiment dar. Viele

¹⁸ Vgl. im Folgenden: Beckett: *Crossover Fiction*, S. 221.

¹⁹ Eva von Waldenfels, Presse- & Öffentlichkeitsarbeit, *Arena* Verlag. E-Mail vom 14. April 2011.

²⁰ Martina Wielenberg, Lektorin, Verlagsgruppe *Droemer Knauer*. E-Mail vom 18. April 2011.

²¹ Vgl. ebd.

²² Vgl. Marion Perko, Redaktion Jugendbuch, *Loewe* Verlag. E-Mail vom 6. Juli 2011.

²³ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 222.

²⁴ Christiane Steen, Leitung Redaktion *Rotfuchs*, *Rowohlt* Verlag. E-Mail vom 13. April 2011.

²⁵ Beckett: *Crossover Fiction*, S. 222.

Buchhändler wissen nämlich nicht, in welcher Abteilung sie ein potentiell All-Age-Buch platzieren sollen, weshalb diese Bücher oftmals in der Jugendbuchabteilung, der Fantasyabteilung und/oder der Belletristikabteilung gleichzeitig stehen. Manche Buchhandlungen, wie beispielsweise die Buchhandlung *Heyn* in Klagenfurt, teilen die All-Age-Titel je nach Verlag den Abteilungen zu. So werden Titel von typischen Jugendbuchverlagen in der Jugendbuchabteilung platziert und Bücher von Belletristikverlagen bei der Literatur für Erwachsene.²⁶ Andere Buchhandlungen teilen die Titel je nach Mitarbeiterempfehlung (also subjektiver Wahrnehmung) den Abteilungen zu.²⁷ Je nachdem, ob ein Titel in einer Jugend- und einer Erwachsenen Ausgabe vorhanden ist, werden die Ausgaben entsprechend in den Abteilungen platziert.²⁸ Einige Buchhändler stellen All-Age-Bücher wiederum ausschließlich in die Jugendbuchabteilung²⁹, in die Fantasyabteilung³⁰ (wenn es sich um einen Fantasytitel handelt) oder platzieren sie sowohl in beiden wie auch in der Belletristikabteilung (unabhängig ob sie unterschiedliche Cover haben oder nicht)³¹. Einige wenige Buchhandlungen präsentieren All-Age-Titel in einer Abteilung für ‚Junge Erwachsene‘.³²

²⁶ Vgl. Miriam Dörflinger, Buchhandlung Heyn Klagenfurt. E-Mail vom 13. April 2011.

²⁷ Vgl. Stefan Mödritscher, Morawa Wien. E-Mail vom 13. April 2011.

²⁸ Vgl. Orell Füssli Buchhandlungs AG, Orell Füssli for Kids and Family Zürich. E-Mail vom 15. April 2011.

²⁹ Vgl. Buchhandlung Brunner Bregenz. E-Mail vom 18. Mai 2011. Und: Susanne Tretthahn, Buchhandlung Herder, Wien. E-Mail vom 14. April 2011. Und: Buchhandlung Brunner Dornbirn. E-Mail vom 14. April 2011. Sowie: Sigrid Linecker, Der kleine Buchladen, Ottensheim. E-Mail vom 13. April 2011.

³⁰ Vgl. Stefan Wallner, Tyrolia, Kaufhaus Tyrol. E-Mail vom 16. Mai 2011.

³¹ Vgl. Michael Lehner, BuchLAAden, Laa an der Thaya. E-Mail vom 16. Mai 2011.

³² Vgl. Buchhandlung Morawa Klagenfurt. E-Mail vom 13. April 2011.

3.2. Marketingstrategische Besonderheiten bei All-Age-Literatur

Einige Phänomene marketingstrategischer Methoden fallen vor allem im Zusammenhang mit All-Age-Literatur auf. Im Folgenden sollen nun die auffälligsten und wichtigsten Marketingmethoden der All-Age-Literatur exemplarisch aufgezeigt werden.

3.2.1. Imprints als All-Age-Verlage

Es gibt Belletristik- und auch Jugendbuch-Verlage, welche eigene Imprints für All-Age-Titel gründen, um damit einen größeren Markt erfassen zu können. So gründete *Random House* im Jahr 2008 das All-Age-Imprint *Penhaligon*, oder wie der Verlag es selbst nennt: „den ersten deutschsprachigen Hardcover-All-Age-Verlag“³³. *Penhaligon* publiziert bekannte All-Age-Autoren wie Trudi Canavan. Auch *cbt* ist ein All-Age-Imprint des zu *Random House* gehörigen *cbj* und publiziert Hardcover-Titel für junge Erwachsene.³⁴ Der *PAN*-Verlag, ein Imprint der Verlagsgruppe *Droemer Knauer* nennt sich zwar nicht All-Age-Verlag, hat jedoch zahlreiche All-Age-Titel in seinem Programm (welches sich übrigens auf Urban und Romantic Fantasy konzentriert), wie beispielsweise Ransom Riggs *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children* (*Die Insel der besonderen Kinder*) oder Maxime Chattams *Alterra*-Bücher.³⁵ Während *Random House* und *Droemer Knauer* insbesondere Belletristik publizieren und mit ihren Imprints am All-Age-Markt mitmischen, gibt es auch Jugendbuch-Verlage, welche sich mit All-Age-Imprints ein zusätzliches Standbein sichern. Der *Loewe* Verlag beispielsweise gründete mit *script 5* ein Imprint, welches „das neue Programm für junge Erwachsene“³⁶ anbietet. Bekannte Erscheinungen bei *script 5* sind beispielsweise die Bücher von Meggie Stiefvater. Es gründen also nicht nur Belletristik-Verlage Imprints, um am All-Age-Markt mitzumischen, auch Kinder- und Jugendbuch-Verlage ermöglichen sich so einen größeren Absatzmarkt. Die All-Age-Imprints spezialisieren sich – wie im Fall des *PAN*-Verlags – auf spezielle Genres mit All-Age-Potential (insbesondere Fantasy) oder aber decken ein breites Spektrum an potentiellen All-Age-Genres ab, wie dies *script 5* gelingt. Das Ver-

³³ Die Geschichte des Penhaligon-Verlages. In: <http://www.randomhouse.de/penhaligon/verlag.jsp>. (Stand: 2. Februar 2012).

³⁴ Pressemitteilung cbt. In: <http://www.randomhouse.de/press/articledetail.jsp?aid=11146>. (Stand: 2. Februar 2012).

³⁵ Vgl. PAN-Verlag Homepage. In: <http://www.pan-verlag.de/startseite>. (Stand: 2. Februar 2012).

³⁶ Vgl. script 5 Verlag Homepage. In: <http://www.script5.de/index.html>. (Stand: 2. Februar 2012).

lagsprogramm von *script 5* bietet neben Fantasy und Romance auch Thriller, Horror, Mystery, philosophische Ansätze, Freundschaftsthemen, Dystopien oder Coming-of-Age Romane.³⁷

3.2.2. Buchdesign

„Nicht selten ist der Buchumschlag für den Verleger das wichtigste Instrument, mit dem er einen neugierigen Leser dazu verleiten kann, ein Buch in Augenschein zu nehmen.“³⁸ In früheren Kapiteln wurde bereits darauf hingewiesen, dass zahlreiche All-Age-Titel in mehreren Ausgaben mit verschiedenen Covern publiziert werden. Unterschiedliche Covergestaltung für denselben Titel hat zwar meist mit Lizenzvergaben zu tun, jedoch kommt es durchaus auch vor, dass ein Verlag zwei Ausgaben eines Buches auf den Markt bringt. Dabei zielt ein Cover auf eine jugendliche und das andere Cover auf eine erwachsene Zielgruppe ab. Daneben gibt es noch die Methode, ein Cover altersspezifisch so neutral wie möglich zu gestalten, um beide Zielgruppen anzusprechen. Es werden aber auch Luxus- oder Sammler-Ausgaben mit Prägedruck und Leseband herausgebracht, welche besonders den (oft erwachsenen) Liebhaber und/oder Sammler ansprechen (beispielsweise *The Hunger Games Collector's Edition*). Wenn ein Exemplar der ersten, nur 500 Stück umfassenden Auflage von *Harry Potter and the Philosopher's Stone* um 37.000 Dollar versteigert wird, so ist der Käufer sicherlich kein jugendlicher Fan.³⁹

Für die Praxis der dualen Cover kann *Harry Potter* wieder als das Paradebeispiel genannt werden, wie dies auch Sandra Beckett verdeutlicht: „In the wake of Pottermania, many children's books have been repackaged for an adult market.“⁴⁰ Bereits nach Erscheinen des ersten *Harry Potter*-Bandes griff der englische Verlag *Bloomsbury* die Begeisterung erwachsener Leser an dem Buch auf und brachte eine zweite Ausgabe mit einem anderen Cover auf den Markt – explizit für eine erwachsene Zielgruppe.⁴¹ Die folgende Abbildung zeigt die unterschiedliche Gestaltung und die damit implizierte Zielgruppenansprache sehr deutlich. Links ist das Jugendcover und rechts das Erwachsenencover des *Bloomsbury* Verlags zum ersten *Harry Potter*-Band zu sehen:

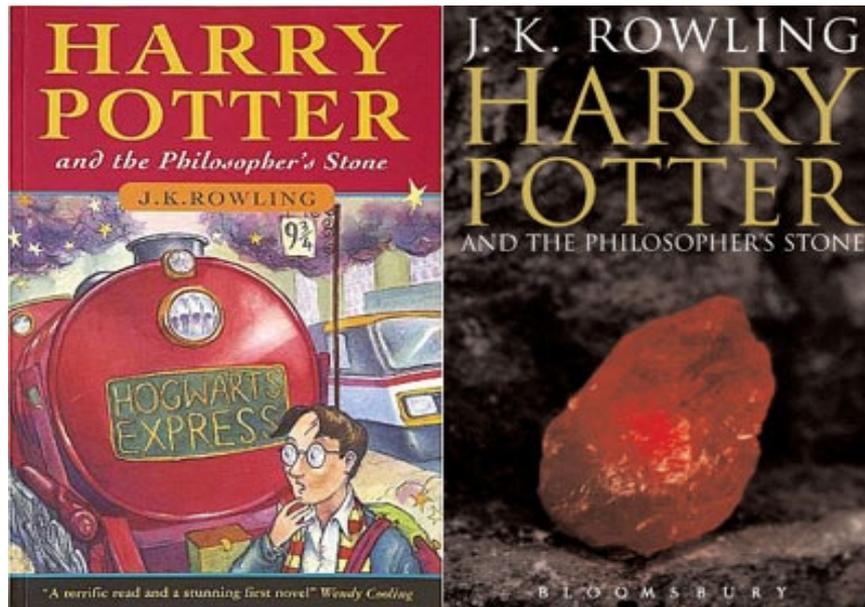
³⁷ Vgl. *script 5* Verlag Homepage.

³⁸ Renate Stefan, Nina Rothfos, Wim Westerveld: U1 – Vom Schutzumschlag zum Marketinginstrument. Mainz: Verlag Hermann Schmidt 2006, Seite 27.

³⁹ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 226.

⁴⁰ Ebd., S. 244.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 243.

Abbildung 3: *Harry Potter* Band 1 Cover

Die im Rahmen dieser Arbeit befragten Verlage gaben an, die Covergestaltung ihrer All-Age-Titel insoweit generationsübergreifenden Zielgruppen anzupassen, als dass sie bei einem einheitlichen Cover darauf achten, dass es für Jugendliche und Erwachsene ansprechend ist, oder aber auf die Doppelcovermethode zurückgreifen.⁴² Martina Wielenberg von der Verlagsgruppe *Droemer Knauer* betont zusätzlich, dass „die Cover für All-Age-Bücher deutlich verspielter als die Cover anderer Genres“⁴³ seien, und es werde „gerne mit verschlungenen und zarten Elementen gespielt.“⁴⁴ Dieser Aussage widersprechend betont Angelika Höllriegl vom *Ueberreuter Verlag*, dass gerade bei jenen Büchern, die auch für Erwachsene von Interesse sein könnten, darauf verzichtet wird, verspielte oder comicarartige Titelbildgestaltung zu verwenden.⁴⁵ Selbstverständlich wird die Gestaltung des Covers nicht nur von der Zielgruppe, sondern auch vom Genre beeinflusst, dem das Buch zuzuordnen ist, wie dies Eva von Waldenfels vom *Arena Verlag* erwähnt.⁴⁶

Oftmals unterscheidet sich die Covergestaltung zu einem Buch bezüglich der Ansprache eines erwachsenen oder eines jugendlichen Publikums erheblich, wie am Beispiel von *The Book Thief* gezeigt werden kann. Wie bereits erwähnt, wurde *The Book Thief* in Australien als Roman für junge Erwachsene veröffentlicht, in Amerika erschien der Roman als Jugendbuch, und in England und im deutschen Sprachraum er-

⁴² Vgl. Julia Malik, Lektorin, dtv Reihe Hanser. Telefongespräch vom 19. April 2011.

⁴³ Martina Wielenberg, Lektorin, Verlagsgruppe Droemer Knauer. E-Mail vom 18. April 2011.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Vgl. Angelika Höllriegl, Programmleitung, Ueberreuter Verlag. Telefongespräch vom 29. April 2011.

⁴⁶ Vgl. Eva von Waldenfels, Presse- & Öffentlichkeitsarbeit, Arena Verlag. E-Mail vom 14. April 2011.

schiedenen Ausgaben mit unterschiedlichen Titelbildgestaltungen für jugendliche und erwachsene Leser, wie folgende Abbildung deutlich zeigt:



Abbildung 4: *The Book Thief* Cover

Cover Nummer 1 zeigt die Erwachsenenauflage von *The Book Thief* in England und im deutschen Sprachraum. Die äquivalente Jugendausgabe für England zeigt Cover Nummer 5. Das Cover mit der Nummer 2 zeigt die deutschsprachige Jugendausgabe, sowie das Titelbild für die Hardcover-Jugendausgabe in England. Cover Nummer 3 ist die australische Ausgabe für junge Erwachsene, und Cover Nummer 4 zeigt die einheitliche amerikanische Ausgabe. Mit Konzentration auf den deutschen Buchmarkt ist zu sagen, dass *The Book Thief* erstmalig nur mit Cover Nummer 1 erhältlich war und erst einige Zeit später eine Jugendausgabe mit Cover Nummer 2 erschien (selbstverständlich mit deutschem Titel *Die Bücherdiebin*). Bis zu diesem Zeitraum war *The Book Thief* durchaus auch mit Cover 1 in den Jugendbuchabteilungen einsortiert. Cover Nummer 2 und 5 als explizit für eine jugendliche Zielgruppe gestaltet, zeigen ganz deutlich die Anspielung auf eine jugendliche oder kindliche Leserin am Titelbild, während Cover 1 altersspezifisch eher neutral gehalten ist. Auch die einheitliche amerikanische Ausgabe, welche Cover Nummer 4 darstellt, lässt sich nicht ausschließlich einer intendierten jugendlichen oder erwachsenen Zielgruppe zuweisen. Oftmals – und so ist es auch bei *The Book Thief* der Fall – unterscheiden sich die Taschenbuchausgaben zusätzlich noch von den Hardcoverausgaben, und Lizenzausgaben haben zunehmend ebenfalls neue oder andere Cover, sodass eine Zuordnung zu einem reinen Jugendcover und einem Erwachsenencover sich in diesen Fällen als äußerst schwierig oder gar unmöglich erweist.

Grundsätzlich ist bei All-Age-Titeln zu sagen, und dies betont auch Marion Perko vom *Loewe* Verlag explizit, dass „das Äußere des Buches [...] eine möglichst große

Zielgruppe ansprechen⁴⁷ muss. Weiters verdeutlicht Perko:

„Manchmal wählt man bewusst den Weg, den Titel als Kinder-/Jugendbuch auszuweisen, und nimmt überhaupt keine Rücksicht auf ein erwachsenes Publikum – auch das kann Erfolg versprechend sein, denn man kokettiert dann mit dem Charme, den das ‚Kindliche‘ des Buches verströmt. Oft führt das dann dazu, dass man noch eine Ausgabe für Erwachsene mit einem völlig anderen Cover macht.“⁴⁸

Wird ein Buch jedoch von Anfang an bewusst als All-Age-Buch publiziert und soll dementsprechend auch das Cover gestaltet sein, so gibt es bestimmte Anhaltspunkte, nach welchen sich die Gestaltung des Titelblattes orientiert, wie Perko weiter erklärt:

„Entscheidet man sich dafür, das All-Age-Potential auch ‚aufs Buch zu schreiben‘, wird man sich eher am Geschmack der mittleren Zielgruppe (von 15-25) orientieren, einer Generation, die stark durch neue Medien geprägt ist. Jüngere greifen trotzdem gern zu, denn was älter wirkt, ist ‚cool‘. Ältere Leser, die diese Art von Literatur nachfragen, sehen sich ebenfalls als Teil der Generation ‚Neue Medien‘, deswegen werden auch sie eine solche Gestaltung begrüßen.“⁴⁹

3.2.3. Werbekanäle

Neben den allgemein üblichen Werbemitteln der Verlage wie beispielsweise Verlagsprospekte, Zeitungsanzeigen, Plakate, Flyer und der Präsentation auf Messen und dergleichen wird bei der Bewerbung von All-Age-Titeln insbesondere auf digitale Medien und Promotionaktionen zurückgegriffen. Das Internet avanciert hierbei immer mehr zur Austauschplattform zwischen Verlag, Autor und Leser sowie zwischen den Lesern untereinander. Zahlreiche All-Age-Bestseller haben eigene vom Verlag betreute Homepages oder Blogs mit interaktiven Möglichkeiten für Leser, sich mit dem Buch näher auseinanderzusetzen. *The Hunger Games* ist da nur ein Beispiel unter vielen. Der Bestseller ist in Amerika, England und dem deutschen Sprachraum mit jeweils einer eigenen offiziellen Homepage vertreten.⁵⁰ Insbesondere die beiden englischsprachigen Seiten bieten umfassendes interaktives Material für interessierte Fans. So können in erster Linie alle

⁴⁷ Marion Perko, Redaktion Jugendbuch, Loewe Verlag. E-Mail vom 6. Juli 2011.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ The Hunger Games Homepage für Amerika in: <http://www.scholastic.com/thehungergames/index.htm>. (Stand: 2. Februar 2012). Für England in: <http://www.thehungergames.co.uk/>. (Stand: 2. Februar 2012). Für den deutschen Sprachraum in: <http://www.dietributevonpanem.de/>. (Stand: 2. Februar 2012).

wichtigen Informationen zu den Büchern und der Autorin (etwa Videointerviews) gefunden werden oder ausführliche Steckbriefe zu Katniss und Peeta – zu finden unter der auffordernden Frage „Who will you support?“⁵¹. Natürlich ist neben jedem Buch ein Kauf-Button zu finden. Daneben gibt es einige Pressekritiken zu lesen und verschiedenes Fanmaterial wie Poster, Desktopschoner, Lesezeichen und dergleichen ist zum gratis Download bereitgestellt. Der *Hunger Games*-Fan kann online sogar an zwei Spielen teilnehmen, in welchen er seine eigenen Qualifikationen und Überlebenschancen als Tribut in der Arena erproben kann.⁵² Die deutsche Homepage zu *Die Tribute von Panem* (deutscher Titel von *The Hunger Games*) bietet zusätzlich noch ein Diskussionsforum für Leser sowie ein Gästebuch, in welchem Fans ihrer Begeisterung Ausdruck verleihen können: „Ich will nie wieder ohne Katniss,Peeta,Haymitch...Nie wieder ohne Die Tribute von Panem das ist das beste was ich je gelesen hab [sic].“⁵³ Weiters gibt es die Möglichkeit Fanartikel direkt vom Verlag zu bestellen und natürlich darf auf keiner Homepage der Buchtrailer fehlen.

All-Age-Literatur hat die Praxis der Trailer für den Buchmarkt interessant gemacht. Kaum ein Verlag, der etwas auf sich hält, bringt eine All-Age-Neuerscheinung ohne den dazugehörigen Buchtrailer heraus. Das Verlagsimprint *Penhaligon* hat sogar einen eigenen Verlagstrailer.⁵⁴ Viele dieser Trailer werden mit einfachsten Mitteln hergestellt, andere befriedigen hohe filmtechnische Ansprüche. Die Spanne der Gestaltung eines Buchtrailers reicht von einfachen Bildschnitten mit Musik und O-Ton zu aufwendig konzipierten Kurzfilmchen mit Schauspielern – immer abhängig vom zu Verfügung stehenden Budget und natürlich dem Bild, das vermittelt werden soll. Es gibt sogar den *Teen Book Video Award*, bei dem die besten Trailer (meist von Filmstudenten gemacht) ausgezeichnet werden.⁵⁵ Ein aufwendiger Buchtrailer zu *The Book Thief* gewann diesen Preis im Jahr 2006.⁵⁶ Die drei *Hunger Games*-Bände werden ebenfalls mittels zahlreicher, von den jeweiligen Verlagen gestalteten, Buchtrailer angepriesen.⁵⁷ Im Unterschied dazu findet sich zur eher kindlichen Tintenwelt-Trilogie nur ein englischsprachiger Trailer für den dritten Band, welcher gleichzeitig auch die beiden prequel-Titel anpreist.

⁵¹ Vgl. The Hunger Games Homepage für England. Steckbriefe Katniss und Peeta. In: http://www.thehungergames.co.uk/who_will_you_support. (Stand: 2. Februar 2012).

⁵² Vgl. The Hunger Games Homepage für England. Games. In: <http://www.thehungergames.co.uk/game>. (Stand: 2. Februar 2012).

⁵³ Gästebucheintrag. Die Tribute von Panem Homepage. In: <http://www.dietributevonpanem.de/gaestebuch/>. (Stand: 2. Februar 2012).

⁵⁴ Verlagstrailer Penhaligon. In: <http://www.youtube.com/watch?v=4a-5n7McmZs>. (Stand: 2. Februar 2012).

⁵⁵ Vgl. Book Video Awards. In: <http://www.kirkusreviews.com/book-video-awards/>. (Stand: 2. Februar 2012).

⁵⁶ Buchtrailer zu *The Book Thief*. In: <http://www.youtube.com/watch?v=95s8G1KY40o>. (Stand: 2. Februar 2012).

⁵⁷ Buchtrailer zu *The Hunger Games* vgl. unter anderem in: <http://www.dietributevonpanem.de/videos/trailer/>. (Stand: 2. Februar 2012), <http://www.thehungergames.co.uk/videos>. (Stand: 2. Februar 2012), oder <http://www.scholastic.com/thehungergames/downloads/index.htm>. (Stand: 2. Februar 2012).

Mit der Internetaffinität der Zielgruppen von All-Age-Literatur ist ein medialer Auftritt der Verlage mit ihren All-Age-Bestsellern in Social Networks wie *Facebook* oder *Twitter* nicht wegzudenken.⁵⁸ Besonders erfolgreiche Bestseller wie beispielsweise *The Hunger Games* sind mit eigenen Seiten in diesen Netzwerken vertreten.⁵⁹ Einige Verlage haben zusätzlich eigene *Youtube*-Kanäle eingerichtet, auf denen man Kurzlesungen, Buchtrailer und sonstige Informationsvideos zum Verlagsprogramm einsehen kann.⁶⁰

Neben der Nutzung von Social Networks werden von Verlagen immer häufiger Blogs zur Steigerung der Bekanntheit ihres Programms genutzt. Das Prinzip ähnelt der Mundpropaganda: einer Auswahl von Bücherblogs werden Rezensionsexemplare zugeschickt, welche dann Buchbesprechungen veröffentlichen und so die Aufmerksamkeit einer meist großen Anzahl von Blogbesuchern auf das jeweilige Buch lenken. Diese Aktionen sind oftmals auch mit Gewinnspielen (die User beantworten diese und jene Fragen, um ein Exemplar des neuen All-Age-Bestsellers zu gewinnen) oder Schreibwettbewerben verknüpft. Es gibt sogar eigene Seiten, wie beispielsweise *Blogg dein Buch* oder *Vorablesen*⁶¹, auf welchen sich Blogger für eine bestimmte Anzahl an Rezensionsexemplaren bewerben können. Diese Aktionen beschränken sich jedoch nicht nur auf All-Age-Titel. Die Schreib- oder Zeichenwettbewerbe und die Gewinnspiele sind natürlich nicht ausschließlich an Blogs gebunden, sondern werden oft direkt vom jeweiligen Verlag veranstaltet. So gibt es beispielsweise einen *Tribute von Panem – Zeichenwettbewerb*⁶² des *Oetinger* Verlages oder ein *Tintenherz-Gewinnspiel*⁶³ beim *Cecilie Dressler* Verlag.

Auf so genannte Laydowns wurde bereits hingewiesen. Dabei finden internationale Simultanveröffentlichungen von bereits lange vorher aufwendig angepriesenen All-Age-Bestsellern statt. Sandra Beckett erwähnt, dass weltweite Simultanveröffentlichungen eine besonders für Kinder- und Jugendliteratur häufig praktizierte Marketingstrategie sei und dies gelte speziell für stark beworbene All-Age-Bestseller.⁶⁴ Der Hype, der dabei entsteht, lässt nicht nur die Verkaufszahlen in den ersten Wochen, sondern auch die Zahlen der Vorbestellungen noch vor Erstveröffentlichung hochschnellen.

⁵⁸ Vgl. beispielsweise Facebook-Seite von Penhaligon. In: <http://www.facebook.com/penhaligonverlag?men=1883>. (Stand: 2. Februar 2012). Oder Facebook-Seite von Scholastic. In: <http://www.facebook.com/Scholastic>. (Stand: 2. Februar 2012).

⁵⁹ Vgl. *The Hunger Games* Social Networks. In: <http://twitter.com/thehungergames>. (Stand: 2. Februar 2012), <http://www.facebook.com/TheHungerGames>. (Stand: 2. Februar 2012).

⁶⁰ Vgl. etwa Youtube-Kanal von Randomhouse. In: <http://www.youtube.com/user/RandomhouseOnline?men=1882&id=#g/c/11FD214C4B7B2EE1>. (Stand: 2. Februar 2012).

⁶¹ Vgl. *Blogg dein Buch*. In: <http://www.bloggdeinbuch.de/>. (Stand: 2. Februar 2012). *Vorablesen*. In: <http://www.vorablesen.de/>. (Stand: 31. Januar 2012).

⁶² Vgl. *Panem-Zeichenwettbewerb*. In: <http://www.dietributevonpanem.de/index.php?id=178>. (Stand: 2. Februar 2012).

⁶³ Vgl. *Tintenherz-Gewinnspiel*. In: <http://www.cecilie-dressler.de/startseite/gewinnspiel-tintenherz.html>. (Stand: 2. Februar 2012).

⁶⁴ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 220.

3.2.4. Bewerbung und Präsentation innerhalb der Buchhandlung

Während Verlage zum Marketing von All-Age-Büchern jegliche sinnvolle mediale und/oder digitale Unterstützung heranziehen, nützen auch Buchhandlungen bestimmtes Werbematerial (meist von Verlagen zur Verfügung gestellt), um All-Age-Neuerscheinungen zu präsentieren. Fast alle der im Rahmen dieser Arbeit befragten Buchhändler gaben an, All-Age-Titel nicht gesondert zu bewerben oder anders zu präsentieren. Ein Buchhändler wies jedoch darauf hin, dass All-Age-Bücher aufgrund der großen Stückzahl Stapelweise präsentiert werden.⁶⁵ Hierbei ist jedoch anzumerken, dass bei dieser Befragung neben einigen *Morawa*-Filialen keine Buchhandelsketten, sondern ausschließlich kleinere Buchläden teilgenommen haben. In Filialen größerer Buchhandels-gesellschaften wie beispielsweise *Thalia* werden All-Age-Bücher durchaus auf Themen-Tischen mit einer Auswahl an Merchandising-Produkten präsentiert. Hier beispielsweise ein Tisch mit den *Panem*-Büchern und einer Auswahl an Vampirstories und Dystopien (beispielsweise die *Twilight*-Bücher oder die *House of Night*-Bücher) inklusive Merchandising:



Abbildung 5: All-Age-Thementisch bei *Thalia* Klagenfurt (eigenes Foto)

⁶⁵ Vgl. Sigrid Linecker, Der kleine Buchladen, Ottensheim. E-Mail vom 13. April 2011.

Zusätzlich finden sich oftmals Release-Kalender zu lange erwarteten Bestsellern (beispielsweise bei *Eragon* aber auch bei den *Harry Potter*-Büchern), bei denen jeden Tag ein Zettel abgerissen wird, auf welchem die Anzahl der noch zu wartenden Tage bis zur Erscheinung des betreffenden Buches zu sehen ist. Dazu passend gibt es Motiv-Tragetaschen, Lesezeichen und kleinere Merchandisingprodukte. Daneben liegen in vielen Buchhandlungen kleine Formulare (oft mit Gewinnspielen) auf, mit welchen bestimmte All-Age-Bestseller noch vor Erscheinen vorbestellt werden können. Zur Dekoration der Präsentationstische oder gleich der ganzen (Jugendbuch-)Abteilung gibt es verschiedene Plakate oder Dekofahnen mit den neuesten Bestsellern der All-Age-Literatur, welche direkt bei den jeweiligen Verlagen bestellt werden können:



Abbildung 6: Werbematerialien für Buchhandlung *Ueberreuter* Verlag

Im Zusammenhang mit den oben erwähnten Laydowns kommt es bei Veröffentlichung lang erwarteter All-Age-Bestseller immer wieder vor, dass große Buchhandlungen themenspezifische Release-Partys veranstalten. Die *Harry Potter*-Bücher wurden beispielsweise ab dem vierten Band immer um Mitternacht veröffentlicht, wozu viele Buchhandlungen spezielle Öffnungszeiten ausschließlich für den Erstverkauf des jeweiligen Buches einsetzten und so um Mitternacht im Rahmen einer Themen-Party hunderte als Zauberer verkleidete *Harry Potter*-Fans die Buchläden stürmten, um als einer der Ersten den neuen Band zu ergattern.⁶⁶ Als beispielsweise der fünfte *Harry Potter*-Band – *Harry Potter and the Order of the Phoenix* – erschien, fand in der Londoner Royal Albert Hall (eine Buchhandlung wäre zu klein gewesen) die weltweit bisher größte ‚Book Launch‘-Party statt, bei der über 4.000 Fans (größtenteils verkleidet) anwesend waren,

⁶⁶ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 219f.

um das gerade erschienene Buch zu erwerben und natürlich die Veröffentlichung zu feiern.⁶⁷ Es existiert sogar eine eigene Homepage – www.potterparties.com –, auf der Fans zum Erscheinungstermin eines neuen Bandes Potter-Parties in ihrer Nähe suchen konnten.⁶⁸ Derart große Veranstaltungen werden jedoch eher von Verlagen inszeniert und weniger von Buchhandlungen. Release-Partys in Buchhandlungen werden oft mit kleineren Geschenk-Aktionen verbunden. So erhielt beispielsweise jeder Käufer des dritten *Eragon*-Bandes auf der Release-Party eines Buchladens in Amerika ein Kinoticket zur Verfilmung des ersten Bandes, welche im Anschluss zur Party gemeinsam besucht wurde.

3.2.5. (Selbst-)Vermarktung durch die AutorInnen

Einige Bestsellerautoren der All-Age-Literatur sind weniger erfolgreiche Schriftsteller als vielmehr internationale Berühmtheiten, fast schon Popstars der Literatur. Diese Autoren gehen auf Promotiontouren und veranstalten riesige Autogrammevents oder Lesungen mit tausenden von Fans. Joanne K. Rowling hält den Rekord der weltgrößten Lesung vor mehr als 20.000 Menschen, und Stephenie Meyer, die Autorin der *Twilight*-Saga, veranstaltet weltweite Promotiontouren. Meyers Publicity Events sind oftmals bestimmten Szenen aus den Büchern nachempfunden, wie beispielsweise dem Abschlussball im ersten Band der Saga. Die Autorin erscheint zu diesen Veranstaltungen in einer historisch anmutenden, dunkelroten Abendrobe mit dazu passender Hochsteckfrisur und stark geschminkt – wie ein lebendig gewordenes Beispiel ihrer Vampirwelt.⁶⁹

Eines haben diese Hype-Autoren gemeinsam: Sie rücken aus dem Dasein eines unbekanntem Schriftstellers, einer allein erziehenden Mutter und Hausfrau oder ähnlichen Lebenssituationen mit dem plötzlichen Erfolg ihrer Bücher ins Licht der weltweiten Öffentlichkeit, werden gefeiert wie Stars und erhalten ebenso hohe Gagen, und trotzdem scheinen sie auf dem Boden der Tatsachen zu bleiben – jedenfalls eigenen Angaben zufolge. Während sich die Buchhandlungen und Verlage um öffentliche Veranstaltungstermine reißen, halten die meisten Popstar-Autoren wie beispielsweise Meyer, aber auch Rowling und Collins an ihrer angeblichen Bescheidenheit und Medienscheu fest. Scheinbar überrascht reagieren sie auf ihren weltweiten Erfolg mit bescheidenen

⁶⁷ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 220.

⁶⁸ Vgl. Potter-Parties. In: <http://www.potterparties.com/>. (Stand: 2. Februar 2012).

⁶⁹ Vgl. Megan Irwin: Charmed – Stephenie Meyer's vampire romance novels made a Mormon mom an international sensation. In: <http://www.phoenixnewtimes.com/2007-07-12/news/charmed/> (Stand: 2. Februar 2012).

Aussagen wie: „It’s like, really? Are you sure? I’m constantly waiting for someone to say, [...] You’ve been punked!“⁷⁰ oder „The reaction did surprise me somewhat.“⁷¹ Zusak gibt sich ebenfalls erstaunt über den Erfolg seines Romans: „Ich war wirklich sehr überrascht davon. Ich dachte, es sei ein Buch, das sich sehr schwer verkaufen lässt.“⁷² Und *Tintenherz*-Autorin Cornelia Funke spricht sich über die Verfilmung ihres Buches verwundert aus: „Ich weiß noch ganz genau wie erstaunt ich war, als ich so viel Film-Interesse für dieses Buch bekam.“⁷³ Suzanne Collins zeigt, was den Erfolg ihrer *Hunger Games*-Trilogie betrifft, eine recht bodenständige Einstellung: „I’ve been a writer a long time, and right now ‚The Hunger Games‘ is getting a lot of focus. It’ll pass. The focus will be on something else. It’ll shift. It always does. And that seems just fine.“⁷⁴ Collins wird in Zeitungsartikeln beschrieben wie folgt: „Despite her success, Collins is friendly, forthcoming and down-to-earth (her two kids keep her that way, she says).“⁷⁵

Die Autoren der All-Age-Literatur vermitteln also ein bewusst bodenständiges Bild in der Öffentlichkeit, und sie holen die Ideen und Inspiration für ihre Bestseller aus persönlichen (Kindheits-) Erfahrungen. So wurde Collins von den Kriegsgeschichten ihres Vaters inspiriert⁷⁶ und spiegelt ihre jugendlichen Eindrücke von diesen Erzählungen in einer Geschichte wider, in der Jugendliche mit der Realität des Krieges umgehen müssen. Die Autorin ist bekannt für ihre Scheu vor der Kamera, ihre Auftritte und Lesungen dürfen meist nicht gefilmt werden⁷⁷, und diese Einstellung findet sich auch in der unterschwelligsten Medienkritik in ihren Büchern wieder. Collins Protagonistin versteht sich sehr gut auf das Jagen, auch dieser Aspekt kommt nicht von irgendwoher und findet seine Inspirationsquelle wiederum in Collins Vater: „He grew up during the Depression. For his family, hunting was not a sport but a way to put meat on the table.“⁷⁸ Eine Autorin, welche sich öffentlich mit ihren eigenen Werken identifiziert, ist auch Stephenie Meyer, die von sich selbst in einem Interview sagt: „I think she [Anm.: Bella, die Protagonistin der *Twilight*-Saga] has a few things in common with my own teenage self – the same sarcastic internal voice, the same shyness and wobbly self-confidence, and a few physical similarities.“⁷⁹ Dies sind jedoch nicht die einzigen autobiografischen Ähn-

⁷⁰ Robert Sullivan: Dreamcatcher. In: http://www.style.com/vogue/feature/2009_March_Stephenie_Meyer/ (Stand: 2. Februar 2012).

⁷¹ Deborah Hopkinson: Catching Fire by Suzanne Collins. A riveting return to the world of ‚The Hunger Games‘. In: <http://www-bookpage.com/books-10012268-Catching+Fire>. (Stand: 25. März 2011).

⁷² Judith Lövenich im Interview mit Markus Zusak. Eine Lüge erzählen, um die Wahrheit zu sagen.

⁷³ Cornelia Funke im Interview: Ich bin nicht klüger als meine Leser. In: <http://planet-interview.de/interview-cornelia-funke-18122008.html>. (Stand: 16. Mai 2011).

⁷⁴ Susan Dominus: Suzanne Collins’s War Stories for Kids. In: http://www.nytimes.com/2011/04/10/magazine/mag-10collins-t.html?pagewanted=1&_r=3. (Stand: 16. Mai 2011).

⁷⁵ Hopkinson: Catching Fire by Suzanne Collins.

⁷⁶ Vgl. A Conversation with Suzanne Collins.

⁷⁷ Vgl. Dominus: Suzanne Collins’s War Stories for Kids.

⁷⁸ A Conversation with Suzanne Collins.

⁷⁹ BookStories Interview with Stephenie Meyer. In: <http://chbookstore.qwestoffice.net/fa2006-08.html> (Stand: 2. Februar 2012).

lichkeiten, welche die Autorin Meyer und ihre Bücher verbinden, dazu mehr ist in meiner Bakkalaureatsarbeit⁸⁰ nachzulesen. Der Autor von *The Book Thief* schreibt über den Zweiten Weltkrieg, und als große Quelle der Inspiration dienten ihm die Erzählungen seiner Eltern: „Manche der Erlebnisse von Liesel [sind] die Erlebnisse meiner Mutter.“⁸¹ Auch Funke holt sich ihre Inspirationen aus persönlichen Kindheitserfahrungen: „Diese Faschismus-Parallele, die ich im Buch benutze, die kommt natürlich aus meiner Kindheit.“⁸²

Die All-Age-Autoren stehen also für das Prinzip der Identifikation, welches gerade auch bei den All-Age-Büchern von Bedeutung ist. Gleichzeitig bieten sie den Lesern selbst die Möglichkeit, sich mit ihnen zu identifizieren, da sie sich als normale Menschen geben (Meyer und Collins erwähnen beispielsweise immer wieder ihre Kinder und wie gerne sie Mütter sind). Sie stellen sich und ihre Bücher in der Öffentlichkeit als authentisch dar und erreichen ihre Leser mit Themen, die den Lebenswelten von Erwachsenen wie auch Jugendlichen nahe kommen. Funke sagt in diesem Zusammenhang von sich selbst: „Das heißt, ich finde Worte für das, was wir alle empfinden, was wir fürchten, was wir lieben, wie wir uns verlieben, wie wir jemanden hassen, was auch immer [...]. Deswegen lesen sehr viele Leute unterschiedlicher Nationalität und unterschiedlichen Alters meine Geschichten – weil ich offenbar deren Worte gefunden habe. Und das ist meine einzige Aufgabe.“⁸³

Tatsächlich ist es so, wie auch in vorigem Zitat zu lesen, dass All-Age-Autoren meist genau darauf achten, wie sie ihre Zielgruppen definieren – nämlich gar nicht. Viele Autoren geben an, ihre Texte im Grunde für sich selbst zu schreiben, wie beispielsweise Zusak: „Das war ein ganz persönliches Anliegen und sollte nicht mehr als einen Monat und vielleicht 100 Seiten dauern.“⁸⁴ Auch Meyer schreibt ihre Bücher für sich selbst: „I didn't write these books specifically for the young-adult audience. I wrote them for me.“⁸⁵ Ebenso wie Rowling: „The author claims that she did not consciously set out to write for children and, like so many children's authors, she insists that she writes for herself.“⁸⁶ Auf die Frage, für wen sie ihre Bücher schreiben, enthalten sich viele Autoren einer genauen Aussage, geben entweder an, die Bücher für sich selbst zu

⁸⁰ Cornelia Klammer: „Liebe auf den ersten Biss“ Stephenie Meyers Twilight-Saga. Eine Analyse des Textes, der Rezeption und des öffentlichen Bildes der Autorin. Bakkalaureatsarbeit, Institut für Germanistik, Universität Klagenfurt 2009.

⁸¹ Judith Lövenich im Interview mit Markus Zusak. Eine Lüge erzählen, um die Wahrheit zu sagen.

⁸² Cornelia Funke im Interview: Ich bin nicht klüger als meine Leser.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Judith Lövenich im Interview mit Markus Zusak. Eine Lüge erzählen, um die Wahrheit zu sagen.

⁸⁵ Eli Sanders: 10 Questions for Stephenie Meyer. In: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1834663,00.html>. (Stand: 2. Februar 2012).

⁸⁶ Beckett: Crossover Fiction, S. 111f.

schreiben oder eben für alle, die es interessiert. Wie beispielsweise der bereits zitierte Carlos Ruiz Zafón, aber auch Zusak enthält sich einer Einschränkung der Zielgruppe: „[...] the categories of YA versus Adult fiction become irrelevant. Nobody ever says, ‚I loved your YA science fiction comedy‘ to someone. They simply say, ‚I loved your book‘, and that’s what I’m aiming for.“⁸⁷ Manche Autoren von All-Age-Literatur schrecken jedoch vor einer Genrezuweisung ihrer Bücher nicht zurück und sehen das Jugendbuch als Kanal, um auch erwachsene Rezipienten zu erreichen, wie beispielsweise Philip Pullman: „I wanted to reach everyone and the best way I could do that was to write for children... and hope that they’ll tell their parents... which is what happened.“⁸⁸

Die Autoren der internationalen All-Age-Bestseller sind in der Öffentlichkeit gefragt wie Popstars, sie veranstalten Publicity Events von gigantischen Ausmaßen und verdienen Beträge in Millionenhöhe. Sie enthalten sich bewusst einer Zielgruppendefinition oder aber versuchen erwachsene Leser betont über ihre Jugendbücher zu erreichen, welche wiederum generationsübergreifende Themen anbieten. Trotz ihres weltweiten Erfolgs vermitteln sie Nähe am Leser (eben auch gerade durch die Promotiontouren und Autogrammstunden), Bescheidenheit und Bodenständigkeit, identifizieren sich mit ihren Büchern und sind damit authentisch. Oder wie Funke es formuliert: „Ich bin nicht besser als meine Leser, auch nicht klüger.“⁸⁹ Und dieses öffentliche Bild ist offensichtlich Teil des Erfolgsrezepts der All-Age-Bestsellerautoren.

⁸⁷ Magdalena Ball im Interview mit Markus Zusak. In: <http://www.compulsivereader.com/html/index.php?name=News&file=article&sid=1273>. (Stand: 16. Mai 2011).

⁸⁸ Philip Pullman zitiert nach: Beckett: *Crossover Fiction*, S. 118.

⁸⁹ Cornelia Funke im Interview: *Ich bin nicht klüger als meine Leser*.

3.2.6. Merchandising und Verfilmungen

Es wurde bereits mehrmals angedeutet, dass besonders die All-Age-Literatur – neben dem Jugendbuch – einen großen Marktanteil bei Merchandisingprodukten einnimmt. Ein All-Age-Bestseller, der internationalen Erfolg hat, wird sehr oft von einem umfangreichen Spektrum an unterschiedlichsten Merchandisingprodukten begleitet. Das Angebot reicht vom T-Shirt und den dazu passenden Socken über den Notizblock, die Jausenbox, Schmuck, Lesezeichen, Anstecknadeln, Spielzeug bis hin zum Nagellack oder der Bettwäsche mit dem Konterfei des Lieblingsprotagonisten. Hierbei werden die Rechte vom Verlag entweder an eine Agentur vergeben, welche dann die Produkte herstellt, oder aber das gesamte Merchandisingprogramm wird vom Verlag selbst entwickelt und vertrieben.⁹⁰ Je erfolgreicher und bekannter ein Bestseller ist, desto umfangreicher ist das Angebot an Merchandisingprodukten. Oftmals steigert sich das Programm noch, wenn das Werk verfilmt wird, und zahlreiche Produkte werden dann mit Abbildungen von den Schauspielern oder Szenen aus den Filmen verziert. Natürlich sind auch hier die *Harry Potter*-Bücher wieder Vorreiter, was das Ausmaß an verschiedenen Merchandisingprodukten anbelangt. Rowling hat die weltweiten Merchandising-Rechte an *Harry Potter* an *Warner Brothers* verkauft, und *Warner Brothers* wiederum hat Lizenzen an *Mattel* und *Hasbro* vergeben.⁹¹ Viele All-Age-Bestseller und deren Protagonisten sind nicht nur einfach ‚Bücher‘, sie sind zu Marken geworden, und *Harry Potter* ist eine der erfolgreichsten: „The most successful crossover brand has obviously been that of Harry Potter, which is now a multi-billion dollar global brand.“⁹² Aber auch andere All-Age-Bücher haben über ihre Seiten hinaus Erfolg: Der internationale Bestseller *The Hunger Games* beispielsweise wird durch ein vielfältiges Angebot an Fanartikeln – von den jeweiligen Verlagen, aber auch von Agenturen und Fanclubs produziert – unterstützt. Auf der Homepage des deutschen Verlags von *The Hunger Games* kann man beispielsweise verschiedene Artikel mit dem Mockingjay-Logo der Bücher (Anstecknadeln, Halsketten, Schlüsselanhänger, Notizbücher) kaufen.⁹³ Es gibt *The Hunger Games* – Brett- und Kartenspiele, Schuhe mit dem Logo-Aufdruck, Badetücher, Tassen, Nagellackfarben für jeden Panem-Distrikt und natürlich T-Shirts.

⁹⁰ Vgl. sowie für weitere Informationen zu Merchandising am Buchmarkt: Karin Böll: Merchandising. In: Erhard Schütz (Hg.): Das Buchmarktbuch. Hamburg: Rowohlt Verlag 2005, S. 275f.

⁹¹ Vgl. Beckett: Crossover Fiction, S. 203.

⁹² Ebd., S. 203.

⁹³ Vgl. Panem-Fanartikel. In: <http://www.distributevonpanem.de/fanartikel/fanartikel/>. (Stand: 2. Februar 2012).

Hier eine beispielhafte Auswahl an Merchandising-Produkten zu *The Hunger Games*:



Abbildung 7: *The Hunger Games* Trinkwasser



Abbildung 8: *The Hunger Games* Schmuck



Abbildung 9: *The Hunger Games* Nagellack

Abbildung 10: *The Hunger Games* T-Shirts

Verfilmungen international erfolgreicher (All-Age-) Bestseller steigern den Absatz von Merchandisingprodukten und auch die Vielfalt und Produktion derselben zusätzlich. Große Filmstudios, wie eben *Warner Brothers*, finanzieren nicht selten die Produktionskosten für All-Age-Verfilmungen mit Merchandising.⁹⁴

Bei international erfolgreichen All-Age-Bestsellern fällt auf, dass sie sehr häufig zum Kinofilm adaptiert werden. Auch Beckett hebt hervor, dass extrem lukrative Film- und Fernseh-Produktionen fast schon Norm für erfolgreiche All-Age-Romane sind.⁹⁵ Diese Filme haben nicht weniger Erfolg beim Publikum als die Bücher und werden zu Blockbustern mit Einnahmen in Millionenhöhe, wie die *Harry Potter*-Verfilmungen sehr gut illustrieren. Für vielversprechende All-Age-Bücher werden die Filmrechte oftmals schon bei Vertragsabschluss für das Buch, also noch vor Publikation des Titels für hohe Summen verkauft.⁹⁶ Auf der Buchmesse in Bologna gab es sogar eine eigene ‚Tele-

⁹⁴ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 203.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 205.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 204.

vision and Film Professionals Meeting Area‘, in der Filmscouts nach neuen Drehbüchern Ausschau halten konnten.⁹⁷ Laut Sandra Beckett landen viele große All-Age-Bestseller in Hollywood, und Filmstudios zahlen Millionenbeträge für die Rechte an absatzstarken All-Age-Büchern. *Harry Potter*, *Twilight*, *Eragon*, *His Dark Materials*, *Tintenherz* – diese Bestseller wurden allesamt mehr oder weniger erfolgreich von Hollywood verfilmt. Im März 2012 kam der Film zu *The Hunger Games* weltweit in die Kinos, und auch zu *The Book Thief* ist eine Verfilmung geplant (die Filmrechte wurden zumindest schon längst verkauft). Zusätzlich zu den Filmen werden oft der Film-Soundtrack und dazugehörige Computerspiele (‚Das Spiel zum Film‘) noch vor Anlaufen der Verfilmung im Kino auf den Markt gebracht, wodurch die Neugierde auf den Film noch zusätzlich geweckt werden soll. Diese Spiele sind meist nicht sonderlich gut, weshalb sie auch vor dem Film – wenn die Aufmerksamkeit um das Buch und die Verfilmung am größten ist – veröffentlicht werden.⁹⁸ Gleichzeitig erscheint der Bestseller oftmals in einer neuen Auflage mit einem Film-Cover sowie einem Bild-Mittelteil mit Szenen aus dem Film. Wie Beckett anmerkt, werden nicht alle Bücher, deren Film-Rechte verkauft wurden, auch tatsächlich verfilmt, und viele Verfilmungen sind Enttäuschungen, wie beispielsweise der Kinofilm zu *Eragon*.⁹⁹ Es gibt jedoch die besonderen Einzelfälle – insbesondere *Harry Potter* und *Twilight* – wo die Verfilmungen gelingen und mit gigantischen Einspielsummen noch mehr zum Hype um die Bücher beitragen.

Film und Buch pushen sich gegenseitig – wer das Buch liest, sieht sich die Filmadaption im Kino an, und wer den Film zuerst sieht, kauft sich häufig das Buch. Vielfach gehen die Eltern mit ihren Kindern ins Kino und lesen daraufhin das Buch selbst – wenn sie es nicht vorher schon längst gelesen haben. Wie Beckett bemerkt, würden die gigantischen Einspielsummen von Blockbustern wie *Twilight* oder *Harry Potter* niemals nur durch Familien und Kinder zusammenkommen: „In fact, accompanying their kids is often only a pretext, and many adults attend with no kids in tow.“¹⁰⁰ Bei Serien wie *Harry Potter* kommt auch hinzu, dass die sinkenden Verkaufszahlen der Bücher während den Publikationspausen mit der Veröffentlichung einer Verfilmung wieder hochgepusht werden. Zusätzliche ‚Fan-Bedürfnisse‘ befriedigen schließlich die Merchandisingprogramme mit ihrem vielfältigen Angebot.

⁹⁷ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 204.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 205.

⁹⁹ Vgl. ebd.

¹⁰⁰ Ebd., S. 206.

3.2.7. Das Marketingkonzept zu *Mockingjay* als Beispiel für All-Age-Marketing

Als Beispiel, wie umfassend das Marketingkonzept für einen All-Age-Bestseller aussehen kann, soll hier die Bewerbung der amerikanischen Veröffentlichung von *Mockingjay* am 24. August 2010 erwähnt werden. Der dritte Band der *Hunger Games*-Trilogie erfuhr eine umfassende Marketingkampagne, und der Inhalt des Buches war vor Erscheinen streng geheim, wie David Levithan, ein Lektor von *Scholastic Inc.*, erwähnt: „I’ve never worked on a project that was so top secret.“¹⁰¹ Karen Springer hat in *Publishers Weekly* die *Scholastic*-Vermarktungskampagne für den weltweit erwarteten finalen Band der Trilogie nachgezeichnet, sie umfasste unter anderem¹⁰²: die Veröffentlichung eines *Mockingjay*-Buchtrailers, den Launch einer *Facebook*-Fansite (mit virtuellen Geschenken, Videos, Umfragen und Werbegeschenken – und 22.000 Fans innerhalb von nur 10 Tagen), einen Audioclip von Collins, in dem sie aus *Mockingjay* liest, einen ‚beste *Mockingjay*-Schaufensterpräsentation‘-Wettbewerb für Buchhandlungen, um einen Besuch der Autorin zu gewinnen, eine 13-Distrikte-BlogTour, einen online Countdown zum Erscheinungsdatum, einen so genannten ‚shelftalker‘ für Buchhandlungen mit abreißbaren Reservierungskarten für *Mockingjay*, nationale Werbeeinschaltungen in *Entertainment Weekly* und *Romantic Times* (explizit für Erwachsene), zahlreiche Wettbewerbe für Leser, einen ‚activity kit‘ für Buchhandlungen (mit Lesezeichen, Abziehtattoos, Fensterwerbung und Exlibris-Stempel mit einer Signatur von Collins) sowie die Ankündigung von Collins Promotiontour-Plan. Bei der 13-Distrikte-Blog-Tour wurden 13 Bücherblogs ausgewählt, welche jeweils Werbegeschenke erhielten und diese im Rahmen von Gewinnspielen auf ihren Blogs an Fans verteilten.

Die Merchandisingrechte wurden an *National Entertainment Collectible Association* (welche auch die Rechte an *Twilight*, *Die Chroniken von Narnia* und *Der Herr der Ringe* haben) vergeben, welche etwa zeitgleich mit Erscheinen des Buches eine Reihe an Fanartikeln auf den Markt brachte, darunter etwa T-Shirts, ein Strategie-Brettspiel, ein ‚Nieder mit dem Kapitol‘-Poster, ein Handkettchen mit Fallschirmanhängern und eine Halskette mit dem *Mockingjay*logo. Außerdem sei geplant, so NECA, ein *Facebook*-Spiel und eine iPad sowie iPhone App herauszubringen.

Buchhandlungen, in denen Collins auf ihrer Tour Station machte, organisierten

¹⁰¹ Karen Springen: Marketing Mokingjay. In: <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-book-news/article/44062-marketing-mockingjay-.html>. (Stand: 25. März 2011).

¹⁰² Vgl. im Folgenden: Ebd.

aufwendige Publicity Events, so beispielsweise *Books of Wonder* in New York. Die Buchhandlung engagierte eigene Visagisten aus dem Zirkus, um begeisterten Fans ein Kapitäl würdiges Make-up zu verpassen. Zahlreiche Fans erschienen zusätzlich in passenden *Hunger Games*-Kostümen. Andere Buchhandlungen luden Überlebensexperten ein, welche den Fans ähnlich wie im Buch erklärten, welche Pflanzen essbar sind und welche nicht, oder mit den begeisterten Lesern das Training der Tribute mit Spielzeugwaffen nachstellten. Es gab Katniss-Ähnlichkeitswettbewerbe, und die Buchhandlung WORD organisierte eine Party, zu der ausschließlich Erwachsene Zutritt hatten, auf welcher eigens designte Haymitch-Cocktails serviert wurden und die Besucher ihr Geschick mit Pfeil und Bogen aus Plastik üben konnten. Eintritt wurde hier nur gewährt, wenn er mit Erwerb des Buches und Vorzeigen eines Ausweises einher ging. Manche Buchhandlungen öffneten am Erscheinungstag des Bestsellers extra früher und luden Fans zu Buch-und-Sandwich-Events ein, bei denen Käufer zum Buch gleich ein Frühstück gratis bekamen. Das Video von Collins, in welchem sie aus *Mockingjay* vorliest, wurde verschiedenen Buchhandlungen zur Verfügung gestellt, welche dieses am Erscheinungstag um Punkt Mitternacht auf großen Bildschirmen in ihren Geschäftslokalen ausstrahlten. Dass sich Collins vor der Autogrammtour in Buchhandlungen an der Hand verletzte und daher nicht im Stande war, Handsignierungen vorzunehmen, führte zu keinem Abklingen des Hypes. Es wurde einfach ein eigener Stempel mit Collins Unterschrift angefertigt, welchen die Autorin anstatt ihres Autogramms auf die Bücher drückte.

Tracy van Straaten, Marketing-Vizepräsidentin von *Scholastic*, erklärt den Grund für ein derart umfassendes Marketingprogramm für das Buch: „It appeals to such a wide demographic [...]. It's girls, it's boys, it's sci fi, it's adventure... But we've found the audience for this book is 13 to 80.“¹⁰³

¹⁰³ Karen Springen: Marketing *Mokingjay*.

4. Zusammenfassung und Resümee

Children, teenagers, and adults become part of a community where age doesn't matter.

Sandra Beckett

Die vorliegende Untersuchung des internationalen Phänomens der All-Age-Literatur sollte insbesondere der Frage auf den Grund gehen, welche Faktoren eine derartige Dynamik am Buchmarkt beeinflussen. Hierbei wurde der Fokus einerseits auf die textuelle Ebene dieser Literatur und andererseits auf die marketingstrategischen Konzepte gelegt. Im engsten Sinne sollte also die Frage geklärt werden, ob der weltweite hypeartige Erfolg dieser Literatur vor allem geschicktem und intensivem Marketing zu verdanken ist, oder ob die Qualität des Textes dabei ebenfalls eine einflussreiche Rolle spielt und wie weit diese beiden Faktoren einander beeinflussen. Als Einführung in die Materie wurden im einleitenden Kapitel einige allgemeine Fakten und Informationen zur All-Age-Literatur erörtert. Theoretisch erarbeitete Thesen wurden mittels empirischer Analysen und Umfragen bei Verlagen und Buchhandlungen praktisch belegt.

4.1 Das Phänomen ‚All-Age‘ als Literatur

Das Phänomen des ‚All-Age‘, also eines **generationsübergreifenden Verständnisses von Kultur und Gesellschaft**, lässt sich nicht nur auf die Literatur anwenden, sondern findet sich auch in zahlreichen anderen Lebensbereichen, wie Computerspielen, Filmen und Lebensthematiken verschiedenster Altersgruppen. ‚Anti-Age‘, also der Wunsch nach jugendlichem Aussehen und/oder ewiger Jugend ist hier in engem Zusammenhang zu sehen. Im Rahmen der Literatur haben generationsübergreifende Bücher unter verschiedensten Begriffsbezeichnungen internationalen Erfolg. Während diese Literatur insbesondere im deutschen Sprachraum als All-Age-Literatur bekannt ist, finden sich international Bezeichnungen wie beispielsweise ‚Crossover Literature‘, ‚multipurposed books‘ oder dergleichen. **Die Anfänge des All-Age-Hypes** sind vornehmlich auf den internationalen Erfolg von Joanne K. Rowlings **Harry Potter-Romanen** und auch auf

Pullmans *His Dark Materials* zurückzuführen. Derartige Texte mit ihren Rekord brechenden Erfolgen eröffneten weltweit ein differenziertes Publikations-, Vermarktungs-, und Rezeptionsverhalten speziell gegenüber Jugendliteratur, was schließlich zum heutigen großen Markt für All-Age-Literatur führte. Das Besondere an diesem, auch als ‚Brückensliteratur‘ bezeichneten, Phänomen ist eine Aufhebung der strikten Trennung von Jugend- und Erwachsenenliteratur, welche bisher am Markt vorherrschte. Zwar werden mit dieser Literatur keine Grenzen zwischen den Sparten aufgehoben, jedoch trägt sie zu **mehr Varietät am Buchmarkt** und selbstverständlich zu **umfangreicherer Ausschöpfung potentieller Zielgruppen** bei. Hierbei ist jedoch zu erwähnen, dass All-Age-Literatur trotz ihrer scheinbaren Grenzenlosigkeit bezüglich einer Alterszuordnung durchaus eine Grenze erfährt und nicht für Leser *jeden* Alters konzipiert ist. Jedoch gibt es unter den Verlagen keinen Konsens, und meist werden Altersgrenzen und Zielgruppenzuordnungen von Verlag zu Verlag unterschiedlich gehandhabt. Grundsätzlich lässt sich die All-Age-Literatur jedoch auf eine **Zielgruppe der etwa 10 bis 40-Jährigen** beider Geschlechter festlegen.

All-Age-Literatur ist eine Literatur, die mit ihrer generationsübergreifenden Rezipientenansprache auf Doppelcodierungen im Text zurückgreift. Hierbei wurden Hans-Heino Ewers Begriffe der mehrfachadressierten, doppeltadressierten und doppelsinnigen Literatur erörtert. All-Age-Literatur kann mit Bezugnahme auf Ewers Modell als **doppelsinnige und/oder mehrfachadressierte Literatur** bezeichnet werden. Bücher dieses Segments sprechen ihre Leser (bei denen es sich um Kinder, Jugendliche wie auch Erwachsene handelt) bewusst oder unbewusst auf verschiedenen Bedeutungsebenen im Text an. Dies ist auch mit ein Grund, weshalb sich Rezipienten unterschiedlichsten Alters dafür begeistern können. Hierbei ist jedoch zu erwähnen, dass sich die Terminologie einer doppelsinnigen und mehrfachadressierten Literatur an Werken orientiert, welche nicht der gegenwärtigen All-Age-Literatur zuzurechnen sind. Die als ‚All-Age‘ bezeichneten Texte sind ausschließlich Bücher, welche dem modernen Markt des 21. Jahrhunderts mit seinen umfangreichen Marketingkonzepten zuzurechnen sind und eine völlig andere Aufmachung, anderen Umfang und andere Präsentation erfahren als generationsübergreifende Titel der Vergangenheit. Diese frühen Werke der generationsübergreifenden Literatur können jedoch durchaus als Vorläufer zum heutigen All-Age-Phänomen bezeichnet werden, wie in einem Exkurs in dieser Arbeit erläutert wurde. Jene Werke **reichen zurück bis ins 18. und 19. Jahrhundert**, in welchem bereits Titel für ein generationsübergreifendes Publikum veröffentlicht wurden (beispielsweise Grimms

Hausmärchen). Beispiele aus der jüngsten Vergangenheit sind etwa Bücher von Michael Ende oder auch Otfried Preußlers *Krabat*. All-Age-Literatur wird im englischen Sprachraum auch als ‚Crossover Literature‘ bezeichnet. Im Sinne eines ‚Übergangs‘ oder einer ‚Überkreuzung‘ ist dieser Begriff auch bei der Umschreibung der Wirkungsebenen dieser Literatur hilfreich. So gibt es All-Age-Titel, welche ein Crossover vom Kind oder Jugendlichen zum Erwachsenen erfahren. Dies sind Jugendbücher, welche erwartet oder unerwartet auch von Erwachsenen rezipiert werden. Ein Crossover findet auch in umgekehrter Weise statt, wenn Erwachsenenliteratur von Jugendlichen gelesen wird. Die dritte Variante ist ein Crossover der Autoren, welches oftmals mit Neu- oder Umschreiben der jeweiligen Texte einhergeht. Hierbei schreiben beispielsweise Jugendbuchautoren plötzlich Bücher für Erwachsene und/oder überarbeiten ihre Texte für ein anderes altersspezifisches Publikum neu.

Bücher der All-Age-Literatur zeichnen sich durch **verschiedenste Aspekte** aus, welche insgesamt eine **Abgrenzung zu anderen literarischen Sparten** ermöglichen. Jene Aspekte betreffen den Text, gestalterische Merkmale, marketingstrategische Faktoren, den Rezipienten sowie den Autor. Es handelt sich hierbei um Faktoren wie die unterschiedlichen Deutungsebenen für verschiedene Lesergruppen, überschaubare Handlung mit angemessener Sprache, Spannung und Gefühle im Text, zeitlose Themen und Lösungsvorschläge für Konflikte, jugendliche Helden mit Identifikationspotential, duale oder neutrale Cover, Tendenz zu Reihen beziehungsweise Serien, hohes Merchandising- und Verfilmungspotential, All-Age-Imprints, aufwendiges Marketing, Problem der Spartenzuordnung, generations- und milieuübergreifende Zielgruppen (wobei es vielen Lesern nicht bewusst ist, dass sie All-Age-Texte rezipieren), Vermeidung einer Zielgruppenzuordnung seitens der Autoren und bewusst bescheidenes Auftreten der Autoren in der Öffentlichkeit trotz immenser Popularität. Diese theoretisch erarbeiteten Aspekte der All-Age-Literatur wurden im Rahmen der Arbeit schrittweise dargestellt und empirisch bestätigt.

Wie bereits erwähnt sind Titel, die eine All-Age-Rezeption erfahren, meist Jugendbücher, welche ein bestimmtes Interesse bei Erwachsenen wecken und deshalb von ihnen gelesen werden. Erwachsene Leser von All-Age-Literatur verfolgen damit meist spezielle Intentionen, welche eine Befriedigung in der Lektüre erfahren. Hierbei geht es gelegentlich darum, die **Glücksmomente der eigenen Kindheit** in der Lektüre von Jugendbüchern von Neuem erleben zu können. Tatsächlich kann dies auch mit einer **Rea-**

litätsflucht in Zusammenhang gebracht werden. In diesem Sinne bringt die Flucht erwachsener Leser in kindliche Welten **Trost- und Geborgenheitsgefühle** (der Kindheit), und selbst realitätsnahe Schilderungen und die Thematisierung verschiedenster gesellschaftlicher, historischer oder kultureller Problematiken in den Texten sind immer mit Lösungsvorschlägen verbunden und somit ebenfalls tröstlich. Derartige Rezeptionsprozesse bieten häufig auch eine Art **Katharsis** für den Leser, dem die Möglichkeit geboten wird, verschiedenste Konfliktszenarien im sicheren Rahmen eines literarischen Textes miterleben und bis zu einem gewissen Grad auch mitlösen zu können.

Um die Zielgruppe der All-Age-Literatur genauer zu beschreiben, bot sich eine Analyse mittels der Sinus Milieus[®] an, welche ergab, dass es sich bei (erwachsenen) Lesern dieser Literatur insbesondere um Menschen aus den **Milieus der Performer und der Expeditiven** handelt. Eine Studie zu Kinder- und Jugendbüchern aus dem Jahre 2007 wurde hierbei zur Altersfestlegung zusätzlich herangezogen und erstellt mittels einer Untersuchung des Kaufverhaltens von 10 bis 39-Jährigen ein prozentuales Verhältnis der altersspezifischen Aufteilung der Rezipienten von All-Age-Literatur. So finden sich, wie zu erwarten, die meisten Käufer und Leser von All-Age-Literatur im Bereich der 10 bis 19-Jährigen. Trotzdem kaufen immer noch 32% der 20 bis 29-Jährigen All-Age-Texte für sich selbst, und 15% der 30 bis 39-Jährigen kaufen diese Literatur zur eigenen Lektüre. Vor allem die Gruppe der 20 bis 29-Jährigen kauft im Vergleich zu den Jugendlichen ein höheres Gesamtvolumen an All-Age-Titeln – was durchaus einen großen Anteil am Markt ausmacht.

Fantasy kann als **das bedeutsamste Genre der All-Age-Literatur** bezeichnet werden. Die meisten All-Age-Titel lassen sich einem Bereich der Fantasyliteratur zuordnen und weisen einige bis zahlreiche fantastische Komponenten im Text auf. So beinhalten auch nahezu alle weltweit bekannten All-Age-Bestseller fantastische Elemente oder spielen gänzlich in fantastischen Universen (etwa *Twilight*, *Harry Potter*, *The Hunger Games* oder *Eragon*). Dies hat insbesondere damit zu tun, dass zahlreiche Faktoren der Fantasyliteratur ideal mit den Thematiken der All-Age-Literatur korrespondieren, hierbei ist insbesondere auf die bereits erwähnte Realitätsflucht hinzuweisen, welche Fantasyromane natürlich in vielfältigen Variationen anbieten. Auch die Katharsis spielt eine große Rolle, wenn der Leser sich in einen fantastischen Helden hineinversetzen und oftmals unseren gesellschaftlichen Problemen naheliegende Abenteuer und Hindernisse überwinden kann. Fantasyliteratur hat also nicht mit einer Realitätsentfrem-

dung zu tun, wie oftmals kritisiert wird, sondern widerspiegelt im Gegenteil sehr häufig aktuelle soziale, gesellschaftliche, politische und kulturelle Konflikte und setzt diese in einen farbenfrohen, unterhaltsamen, abenteuer- und abwechslungsreichen Kontext.

4.2. All-Age-Literatur als anspruchsvoller Text

Im Rahmen einer textuellen Analyse der All-Age-Literatur wurde mit der Vorstellung der drei All-Age-Titel *The Hunger Games*, *The Book Thief* und *Tintenherz* die inhaltliche und konzeptuelle Vielfalt dieser Literatur beispielhaft dargestellt. **Formale Besonderheiten** von All-Age-Texten sind – wie gezeigt wurde – eine Tendenz zur Serialität, die Häufigkeit von begleitenden Sekundärtexten zum eigentlichen Titel sowie die Wichtigkeit des Geschichtenerzählens – also die ‚Macht‘, welche hinter guten Geschichten steckt und welche ein derart breit gestreutes Publikum anzieht.

In Geschichten, welche den Leser unterhalten sollen, werden dementsprechend von der Zielgruppe auch gewisse **Erwartungen** gesetzt. Das Leseerlebnis soll angenehm, unterhaltend und befriedigend sein. Hierbei vornehmlich von Bedeutung sind die Möglichkeit der Identifikation des Rezipienten mit dem Buch sowie die Faktoren der Spannung und Entspannung, welche ein unterhaltender Text bieten sollte. Im Rahmen einer **Identifikation** mit dem Text ist von Wichtigkeit, dass der Leser eigene Lebensthemen in der Geschichte wiederfindet und dass er eigene imaginative Vorstellungen und Fantasien in den Text einfließen lassen kann – der Text muss den Leser bis zu einem bestimmten Grad also im Ungewissen lassen. Das **Spannungserleben** wiederum wird von vielerlei Aspekten beeinflusst. Grundsätzliche Faktoren für Spannung sind jedoch ein besonders hervorgehobenes Ereignis, eine Differenzenerfahrung zum Alltag und eine veränderte Raum- und Zeitwahrnehmung. Zusätzlich beeinflusst wird die Spannungserfahrung von einem Wechsel von Glück und Unglück und der Zerstörung einer vorherrschenden Ordnung. Das Spannungserleben weiter beeinflussen die Faktoren des Schönen und des Schrecklichen sowie die Lust am Lachen. Das Schöne arbeitet mit Motiven wie Kindheitserinnerungen, Romantik, moralischen Wertvorstellungen, Harmonie und Rationalität. Das Schreckliche hingegen setzt sich insbesondere aus künstlich hervorgerufenem Angstpfinden, Gefühlen von Traurigkeit und Schmerz, dem Spiel mit dem Tod und der moralisch gerechtfertigten Bestrafung des Bösen zusammen. Neben diesen beiden oftmals miteinander kontrastierenden Faktoren trägt auch die Lachlust zum

Spannungserleben bei. So weisen menschliche Schwächen, Widersprüche, Missgeschicke, Abweichungen von Normen und Makaberes komisches und somit auch unterhaltendes Potential auf. Daneben werden dem Leser Entspannung und somit Befriedigung und Glücksgefühle geboten. Diese Gefühle entstehen insbesondere beim positiven Ende einer spannenden Geschichte. Wie anhand von Beispielen aus den drei exemplarischen All-Age-Texten belegt, erfüllt die All-Age-Literatur einen Großteil dieser Erwartungen in verschiedensten Variationen und Intensitäten.

Anhand einer thematischen Analyse der drei ausgewählten All-Age-Texte wurden einige exemplarische **Themen der All-Age-Literatur** erarbeitet. Die Thematik des jungen Protagonisten wird vor allem durch das Entwicklungspotential, welches diesen Charakteren innewohnt, geprägt. Hierbei lässt sich auf eine neue Form des Bildungs- beziehungsweise Entwicklungsromans hinweisen, welcher in diesem Zusammenhang auch mit der Möglichkeit zur Identifikation des Lesers mit Themen oder Charakteren des Buches korrespondiert. Die Freundschaft als Motiv und häufiges Thema der All-Age-Literatur steht insbesondere für Stärke und Durchhaltevermögen durch freundschaftlichen Zusammenhalt in schwierigen oder ausweglosen Situationen. Mit Freunden, so die Botschaft, ist man in der Not nicht allein. Als dritte Thematik schließlich wurde das Motiv der Dominanz des Guten gegenüber dem Bösen ermittelt. All-Age-Texte vermitteln die Idee des Guten, welches als das moralisch Richtige stets über dem Bösen steht. Gerechtigkeit (und somit das Gute) siegt immer, so die Botschaft. Hier findet sich auch ein Zusammenhang zu dem Aspekt der erwähnten Tröstungsfantasien (und dem Wunsch, dass alle Probleme schlussendlich gelöst werden), welche erwachsene Leser oftmals zur Lektüre von All-Age-Literatur bringen.

Der Abschnitt zu den **Doppelcodierungen** sollte die verschiedenen Leseebenen der All-Age-Literatur für unterschiedliche Zielgruppen beispielhaft anhand der ausgewählten Texte aufzeigen. *The Hunger Games* bietet eine Vielzahl von intertextuellen Bezügen, wie beispielsweise das Motiv der Menschenjagd und Anspielungen auf griechische und römische Mythologie und Geschichte. *The Book Thief* auf der anderen Seite ist speziell von der zeitlichen Verarbeitung des Geschehens im Deutschland der Nationalsozialisten geprägt. Hierbei ist insbesondere zu erwähnen, dass die Erlebnisse meist vor dem Erfahrungshorizont der kindlichen Protagonistin geschildert werden, wobei jedoch ältere und erfahrenere Leser aufgrund ihres historischen Wissens im Gegensatz zu unerfahrenen Rezipienten durchaus mehr aus diesen Schilderungen ‚herauslesen‘ kön-

nen, als tatsächlich gesagt wird. *Tintenherz* wiederum arbeitet besonders mit literaturhistorischen Anspielungen und Zitaten, welche einem belesenen Rezipienten wohl mehr Bedeutung (gegebenenfalls eine auf Bücherlesen fokussierte, reflexive Metaebene) vermitteln dürften als einem weniger belesenen.

Im Rahmen einer textanalytischen Betrachtung der Beispieltex-te wurde ein Blick auf die **Erzählsituation nach Genette** sowie auf **Sprache und Rhetorik** der Bücher geworfen. Die Analyse zeigte, dass alle drei Texte mit unterschiedlichen Mitteln in Bezug auf Erzählung und Sprache arbeiten. Hierbei lassen sich auch verschiedene Schwierigkeitsgrade der Texte in Bezug auf einen erfahrenen oder unerfahrenen Leser aufzeigen. Gemeinsam haben alle drei Texte jedoch, dass sie mit ihren unterschiedlichen sprachlichen und rhetorischen Mitteln für unerfahrene wie auch erfahrene Leser ein Spannungserlebnis ermöglichen. *The Hunger Games* baut insbesondere durch isochrones und zeitraffendes Erzählverhalten Spannung auf und ermöglicht durch die Verwendung des Präsens und einer Ich-Erzählerin ein Gefühl des Dabeiseins beim Rezipienten. *The Book Thief* zeichnet eine Anhäufung von Analepsen und insbesondere Prolepsen aus, welche in Form von Anmerkungen und Vorausdeutungen des Erzählers die Spannung steigern. *Tintenherz* ist, was die Erzählsituation des Textes betrifft, wesentlich ‚einfacher‘ konstruiert als die andern beiden Titel. Während *The Hunger Games* einen autodiegetischen Ich-Erzähler und *The Book Thief* einen allwissenden Erzähler mit Nullfokalisierung aufweisen, wird die Handlung von *Tintenherz* von einem heterodiegetischen Erzähler geschildert. Dieser Erzähler lässt den Leser an den Gedanken und Gefühlen mehrerer Charaktere der Geschichte teilhaben. Durch diese erhöhte Wissensposition wird wiederum Spannung erzeugt. Der Text arbeitet gelegentlich mit Analepsen und variabler Fokalisierung, weist ansonsten jedoch keine Besonderheiten auf. Sprachlich gesehen bietet *The Hunger Games* nur mäßig anspruchsvolle Rhetorik, lediglich mit bild- und symbolhaften Metaphern wird gearbeitet. *The Book Thief* weist hier schon eine größere Varianz an rhetorischen Mitteln auf, so finden sich wesentlich kompliziertere Formulierungen, Fremdwörter, Wortspiele, Bild- und Symbolhaftigkeit, Allegorien, Metaphern und Gleichnisse im Text. *Tintenherz* wiederum bietet eine im Vergleich wenig anspruchsvolle sprachliche Ebene und neben gelegentlichen bildhaften Formulierungen finden sich keinerlei rhetorische Besonderheiten im Haupttext. Die literarischen Zitate, welche als Motti zu jedem Kapitelanfang stehen, bieten jedoch intertextuelle Reize für erfahrene Leser.

Tintenherz scheint als All-Age-Text sehr gut in das Konzept des kindlichen Leseverhaltens erwachsener Rezipienten zu passen, welche sich aus der Lektüre ein Leseerlebnis wie ‚damals‘ als Kind erhoffen. *The Hunger Games* und *The Book Thief* auf der anderen Seite bieten durchaus eine anspruchsvolle Lektüre bezüglich ihrer Thematik, Sprache und Doppelcodierungen, welche nicht nur für kindlich-jugendliche und somit eher unerfahrene, sondern auch erwachsene oder erfahrene Leser auf verschiedenen Ebenen interessant sein dürfte.

4.3. All-Age-Literatur als Marketingstrategie

All-Age-Marketing unterscheidet sich – wie im dritten Kapitel erläutert wurde – insbesondere durch die generationsübergreifende Zielgruppenansprache und eine Konzentration auf digitale Werbung und Mundpropaganda von durchschnittlichem Marketing am Buchmarkt. Ein Verlag, welcher einen All-Age-Titel bewerben will, versucht ein ungleich größeres Publikum anzusprechen als bei der Bewerbung eines Kinderbuches oder eines Belletristik-Titels. Das Alter der potentiellen Rezipienten ist meist weniger wichtig als die literarischen Vorlieben (was Genre und Inhalt betrifft), und dementsprechend wird auch die Werbung gestaltet. Hinzu kommt, dass besonders die Vermarktung von international erfolgreichen All-Age-Titeln mit immensem Budget unterstützt wird – was sich selbstverständlich nur große Verlage (etwa internationale Konglomerate) leisten können. Natürlich wird nicht nur ausschließlich zur Bewerbung von All-Age-Büchern ein hohes Budget eingesetzt, betrachtet man jedoch die vergangene geringe Bedeutung von Kinder- und Jugendliteratur am weltweiten Buchmarkt, so ist die hochfinanzierte All-Age-Vermarktung von vor allem Jugendbüchern durchaus als großer Fortschritt für das Segment zu betrachten. Während international einflussreiche Verlage wie beispielsweise *Scholastic* zahlreiche Titel mit ansehnlichen finanziellen Mitteln pushen können, konzentrieren sich kleinere Verlage auf nur wenige Titel, für welche dann konkurrenzfähige Werbekampagnen gestartet werden – dadurch ist es auch für weniger einflussreiche Verlagshäuser möglich, am Markt mitzuhalten.

Die meisten All-Age-Marketingkampagnen sind äußerst vielfältig gestaltet sowie detailreich geplant und ermöglichen somit eine Adressierung verschiedenster Altersstufen. Gleichzeitig wird besonders bei beliebten Reihen die Neugier vor Erscheinen eines Fol-

gebendes intensiv geschürt. Es werden Gewinnspiele, Promotiontouren, weltweite Simultanpublikationen und Release-Parties veranstaltet.

Bei der **Verlags-Vermarktung von All-Age-Literatur** gibt es, wie bereits erwähnt, einige Besonderheiten. Diese sind unter anderem auch die Gründung von Imprints als eigene All-Age-Verlage. Nicht nur Jugendbuchverlage, auch Belletristikverlage greifen auf diese Methode zurück, um größeren Markteinfluss zu erreichen. Die Covergestaltung der All-Age-Bücher ist ebenfalls ein Phänomen am Buchmarkt, welches kaum bei anderen Segmenten zu sehen ist. So werden zahlreiche All-Age-Titel meist zeitgleich von einem Verlag mit zwei verschiedenen Covers publiziert – ein Jugendcover und ein Erwachsenencover. Damit wird sichergestellt, dass sich beide Zielgruppen von dem Buch (beziehungsweise dessen Cover) angesprochen fühlen. Wie bereits erwähnt, werden zur Bewerbung von All-Age-Titeln besonders digitale Werbekanäle genutzt, vor allem das Internet. So werden besonders Social Networks wie Facebook, Youtube oder Twitter genutzt, und eigene Homepages für den jeweiligen Bestseller bieten Zusatzmaterial für begeisterte Fans. Es findet eine Art digitaler Mundpropaganda in Bücherblogs und Fanforen statt, bei denen sich begeisterte Leser gegenseitig die neuesten All-Age-Titel weiterempfehlen. Nebenbei wird für jeden potentiell erfolgreichen All-Age-Bestseller ein Trailer gestaltet, welcher oft mit cinematischer Qualität Einblicke in den Inhalt des Buches gewährt und das Interesse bei Lesern aller Altersstufen wecken soll.

In **Buchhandlungen** werden All-Age-Titel auf sehr unterschiedliche Weise beworben. Ein gängiges Problem der Sortimenter ist es, die Titel der All-Age-Literatur einer Abteilung zuzuordnen. Von Buchhandlung zu Buchhandlung wird meist subjektiv entschieden, in welcher Abteilung ein All-Age-Buch steht: sei es in der Jugendbuchabteilung, unter Fantasy oder im Belletristikregal – vielfach steht ein Titel gleichzeitig in mehreren Abteilungen. All-Age-Bücher werden fallweise auch auf Thementischen zusammen mit Merchandising-Produkten gesondert präsentiert. Verlage bieten den Buchhandlungen ein vielfältiges Programm an Werbematerialien, unter anderem Release-Kalender, Plakate, Fahnen, Lesezeichen, kleinere Merchandising-Produkte und dergleichen. Größere Buchhandlungen veranstalten nicht selten eigene Release-Parties zur Erscheinung von vielerwarteten All-Age-Bestsellern (beispielsweise bei *Harry Potter*, *Twilight* oder *The Hunger Games*). Diese Parties sind mit themenspezifischen Kostümierungen, gesonderten Öffnungszeiten, Spielen, Geschenken für den Käufer und dergleichen verbunden

und ziehen zahlreiche begeisterte Leser an.

Die **öffentliche Präsentation der All-Age-Autoren** trägt durchaus auch zur Vermarktung ihrer Bücher bei. Das Bild, welches die Verfasser von All-Age-Literatur (insbesondere die Autoren der internationalen Bestseller) in der Öffentlichkeit von sich vermitteln, strahlt auch auf ihre Werke und nicht zuletzt auf den Mehrnutzen – ein bestimmtes Lebensgefühl – ab, welches sich Leser beim Kauf dieser Bücher erwerben. Grundsätzlich haben Autoren internationaler All-Age-Bestseller den Status ähnlich eines Popstars in der Öffentlichkeit. Persönlichkeiten wie Joanne K. Rowling oder Stephanie Meyer veranstalten Promotiontouren, Lesungen und Autogrammstunden vor Tausenden von Fans in riesigen Arenen. Gleichzeitig jedoch zeigen sie sich äußerst bescheiden und überrascht von ihrem weltweiten Erfolg. Autoren der All-Age-Literatur vermitteln ein bodenständiges Bild, sie verweisen darauf, sich ihre Ideen aus eigenen Lebenserfahrungen zu holen und verarbeiten diese in ihren Büchern. Sie stehen also mit ihrer eigenen Person für das Prinzip der Identifikation mit dem Buch und dessen lebensthematischen Inhalten – ein Faktum, welches in der Unterhaltungsliteratur im Allgemeinen und in der All-Age-Literatur im Speziellen von Bedeutung ist. Daneben achten sie besonders darauf, eine zu eingeschränkte Zielgruppendefinition für ihre Werke zu vermeiden. Sie wollen potentiell jeden ansprechen der, wie sie selbst, ein Durchschnittsmensch ist, da sie die Bücher meist laut eigenen Aussagen für sich selbst schreiben. Mit ihrer Nähe zum Leser, zum Alltag, ihrer Bodenständigkeit und Bescheidenheit und ihrer Identifikation mit den eigenen Werken (beziehungsweise die Widerspiegelung ihrer Lebensthemen und Erfahrungen in den Büchern) vermitteln All-Age-Autoren ein Bild von Authentizität, Ehrlichkeit und Glaubhaftigkeit und sprechen damit Leser aller Generationen an.

Hat ein All-Age-Titel internationalen Erfolg, so gehen damit meist ein umfassendes **Merchandisingkonzept und Filmadaptionen** einher. Das Merchandising wird entweder vom Verlag selbst oder aber mittels Lizenzen von verschiedenen Agenturen übernommen. Ein Titel muss nicht erst verfilmt werden, um für Merchandisingprogramme interessant zu sein. Gibt es jedoch eine Verfilmung, so wird diese meist von Fanartikeln begleitet (welche dann meist die Schauspieler oder Filmszenen zeigen). Die Vielfalt der Merchandisingprodukte ist nahezu unbegrenzt und reicht vom T-Shirt mit Aufdruck, dem Computerspiel bis hin zur Trinkwasserflasche mit Logo oder dem Legobaukasten.

Vor allem durch den Beitrag von Merchandising entwickeln sich Weltbestseller zu eigenen Marken am Markt (beispielsweise *Harry Potter*). Verfilmungen tragen zusätzlich zum Hype um diese Bücher bei, da mit ihnen nicht nur das Merchandisingangebot steigt, sondern auch die Nachfrage nach dem Buch. Grundsätzlich ist hier zu sagen, dass das Buch und der Film sich gegenseitig pushen. Die Verfilmungen dieser Werke haben – wie die Bücher selbst – ebenfalls ein All-Age-Publikum und werden nicht nur von Kindern und Jugendlichen, sondern auch von Erwachsenen rezipiert. Um sich die Filmrechte für potentielle All-Age-Bestseller zu sichern, werden diese oftmals bereits vor Erscheinen des Buches gekauft. Dies geschieht nicht ohne Risiko, denn nicht jeder All-Age-Titel schafft es bis zur Verfilmung und nicht jede Verfilmung wird ein Erfolg.

4.4. All-Age-Texte: marketingstrategischer Hype oder qualitativ ansprechende Literatur? Ein Fazit

Sind es ausgefeilte, hoch finanzierte Marketingkonzepte mit generationsübergreifender, individueller Adressierung, welche den Texten der All-Age-Literatur internationale Aufmerksamkeit beschern? Oder bietet diese Literatur anspruchsvolle sprachliche und thematische Reize, welche sie nicht nur für Kinder und Jugendliche interessant macht, sondern auch eine Anziehungskraft auf erwachsene Leser ausübt?

Viele Kritiker der All-Age-Literatur rechnen ihren Erfolg ausschließlich geschickten Marketingmechanismen zu und erkennen den Texten jegliche Qualität ab, bezeichnen sie als „Rundum-Sorglos-Paket“¹ ohne Originalität. Die vorliegende Arbeit und ihre Ergebnisse zeigen jedoch, dass die Texte der All-Age-Literatur hinsichtlich ihres sprachlichen und inhaltlichen Niveaus als qualitativ hochwertige Unterhaltungsliteratur durchaus ihre Berechtigung haben und ihnen der Erfolg auch aufgrund textueller Komponenten nicht einfach so aberkannt werden kann. Die Verbreitung dieser Bücher durch Mundpropaganda könnte niemals so erfolgreich funktionieren, wenn es keine Leser gäbe, die von den Texten begeistert wären und sie daraufhin weiterempfehlen.

Trotz intensivem All-Age-Marketing, so betont Beckett, geht der All-Age-Trend nicht ausschließlich vom Vermarktungsverhalten der Verlage aus. Es brauche mehr als „marketing magic“², so Beckett, um All-Age-Literatur in den „Holy Grail“³ der Verlags-

¹ Regina Pantos, zitiert nach: Piaseczny: All-Age-Bücher dominieren.

² Beckett: Crossover Fiction, S. 180.

³ Ebd.

welt zu verwandeln und diese Bücher zu einem der erstaunlichsten Phänomene der modernen Kultur zu machen.⁴ Dieser Meinung sind auch einige der befragten Verlage. So ist für die Verlagsgruppe *Droemer Knauer* insbesondere der Inhalt entscheidend, denn „in einem All-Age-Buch müssen unabhängig von der Verpackung Themen angesprochen werden, für die sich sowohl Jugendliche als auch Erwachsene begeistern können.“⁵ Julia Malik von *dtv Reihe Hanser* fügt hierbei hinzu, dass zwar neben den passenden Themen (oft auch „Modeströmungen am Buchmarkt“⁶) richtiges Marketing „ein Buch am Markt sehr stark befördern“⁷ kann. Malik ist weiter der Meinung, dass „potentielle All-Age-Titel [...] sicherlich anders beworben [werden] als Bücher, die nur als Jugendbuch geplant sind.“⁸ Patricia Hinrichs von den *Egmond Verlagsgesellschaften* streicht ebenfalls die Wichtigkeit von Inhalt und Sprache im Zusammenspiel mit richtigem Marketing für den Erfolg eines All-Age-Buches hervor und betont weiters: „Zudem würde es keinen Sinn machen bzw. völlig negativ auffallen, wenn mit Werbeaussagen eine Erwartungshaltung geweckt werden würde, die das Buch nicht erfüllt.“⁹

Zwar tragen aufwendige Marketingkampagnen enorm zur internationalen Bekanntheit der Texte bei, jedoch könnten sie niemals langfristigen Erfolg bei Lesern verschiedensten Alters, beider Geschlechter und unterschiedlicher Gesellschafts- und Bildungsschichten verzeichnen, wenn die textuelle Ebene nicht Ansprüche und Erwartungen einer Vielfalt von Rezipienten erfüllen würde. Im Rahmen dieser Arbeit befragte Verlagshäuser betonen ausdrücklich, dass nicht das Marketing allein für den Erfolg eines All-Age-Buches verantwortlich ist, wie obige Zitate zeigen. Wenn der Inhalt nicht anspricht, so nützt auch das beste Marketingkonzept auf Dauer wenig – so die allgemeine Meinung der Verlage und einiger Literaturwissenschaftler, wie beispielsweise Sandra Beckett.¹⁰

„Gibt es ein korrektes Alter, um ein bestimmtes Buch zu lesen?“, wird bezüglich der weltweiten All-Age-Debatte gefragt.¹¹ Die Antwort ist klar: Absolut nicht. Man kann heutige Leser nicht mehr in rigide definierte Alterskategorien stecken. All-Age-Literatur vereint nicht nur verschiedenste Genres, Themen, Leseebenen und sprachliche Mittel, All-Age-Literatur hebt bis zu einem gewissen Grad auch die Grenzen des Alters, der

⁴ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 180.

⁵ Martina Wielenberg, Lektorin, Verlagsgruppe Droemer Knauer, E-Mail vom 18. April 2011.

⁶ Julia Malik, Lektorin, dtv Reihe Hanser, Telefongespräch vom 19. April 2011.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Patricia Hinrichs, Marketing, LYX, Egmont Verlagsgesellschaften, E-Mail vom 13. Mai 2011.

¹⁰ Vgl. Beckett: *Crossover Fiction*, S. 222.

¹¹ Vgl. im Folgenden: Ebd., S. 270.

Bildung und der sozialen Schicht auf und bietet unterschiedlichen Zielgruppen ein vielfältiges und unterhaltendes Leseerlebnis und ein kleines Stück ‚ewiger Jugend‘.

Gelungene Texte der All-Age-Literatur sind spannend und unterhaltsam, sie erwecken Gefühle und Moral, sind rationell und spontan, geistreich und albern, real und gleichzeitig voller Fantasie. Sie bieten vielfältige Identifikationsmöglichkeiten für den Leser und setzen sich ernsthaft oder humorvoll mit lebensweltlichen Themen und Problemen unserer Gesellschaft auseinander. Sie haben Niveau, sind anspruchsvoll oder aber bieten leichte Unterhaltung auf kindlichem Level. Kein Erwachsener muss sich heute mehr schämen, wenn er mit Begeisterung ein Jugendbuch liest (besonders eines mit Erwachsenencover). Die All-Age-Vermarktung trägt sicher viel zur internationalen Verbreitung und Bekanntheit dieser Bücher bei, jedoch sind es immer noch die Texte, die generationsübergreifend zu begeistern vermögen. Geschichten, insbesondere jene der All-Age-Bücher, überschreiten jegliche Grenzen, auch die des Alters. All-Age-Literatur ist also vor allem eines: eine potentiell niveauvolle und gleichzeitig unterhaltende Literatur die theoretisch jeden anspricht und noch dazu geschickt vermarktet wird.

Oder mit Philip Pullmans Worten:

„Stories are vital... There is more wisdom in a story than in volumes of philosophy, and there is a hunger for stories in all of us. Children know they need them, and go for them with a passion, but all of us adults need them too. All of us, that is, except those limp and jaded people who think they are too grown up to need them.“¹²

¹² Philip Pullman, zitiert nach: Falconer: The Crossover Novel, S. 5.

5. Literaturverzeichnis

5.1. Primärliteratur

Collins, Suzanne: *The Hunger Games*. New York: Scholastic Press 2009.

Die Bibel: *Schöpfungsgeschichte*. 1. Mose 1, 10., 12., 18., 21., 25.

Funke, Cornelia: *Tintenherz*. Hamburg: Oetinger Taschenbuch GmbH 2010.

Funke, Cornelia: *Tintentod*. Hamburg: Cecilie Dressler Verlag 2007.

Rowling, Joanne K.: *Harry Potter und die Heiligtümer des Todes*. Hamburg: Carlsen Verlag 2007.

Zafón, Carlos Ruiz: *Das Spiel des Engels*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2010.

Zusak, Markus: *The Book Thief*. London: Black Swan 2007.

5.2. Sekundärliteratur

Monographien und Hochschulschriften

Anz, Thomas: *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2002.

Apter, T.E.: *Fantasy Literature. An Approach to Reality*. London and Basingstoke: The Macmillan Press LTD 1982.

Beckett, Sandra: *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group 2009.

Blume, Svenja: *Texte ohne Grenzen für Leser jeden Alters. Zur Neustrukturierung der Jugendliteratur in der literarische Postmoderne*. Freiburg im Breisgau: Rombach 2005.

Brüggemann, Theodor und **Ewers**, Hans-Heino: *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1750-1800*. Stuttgart: Metzler 1982.

Conrad, Horst: *Die literarische Angst. Das Schreckliche in Schauerromantik und Detektivgeschichte*. Düsseldorf: Bertelsmann 1974.

Ewers, Hans-Heino und **Shavit**, Zohar: *Deutsch-jüdische Kinder- und Jugendliteratur von der Haskala bis 1945*. Stuttgart: Metzler 1996.

Ewers, Hans-Heino: *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in grundlegende Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems Kinder- und Jugendliteratur.* München: Fink 2000.

Ewers, Hans-Heino: *Kinder- und Jugendliteratur der Romantik.* Stuttgart: Reclam 1984.

Falconer, Rachel: *The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership.* New York: Routledge 2009.

Freud, Sigmund: *Studienausgabe. Bd. 10. Bildende Kunst und Literatur.* Frankfurt am Main 1969.

Genette, Gérard: *Die Erzählung.* München: Fink 1994.

Graf, Werner: *Der Sinn des Lesens. Modi der literarischen Rezeptionskompetenz. Lese- forschung Band 1.* Münster: Lit Verlag Münster 2004.

Klammer, Cornelia: „Liebe auf den ersten Biss“ *Stephenie Meyers Twilight-Saga. Eine Analyse des Textes, der Rezeption und des öffentlichen Bildes der Autorin.* Bakkalau- reatsarbeit, Institut für Germanistik, Universität Klagenfurt 2009.

Knobloch, Jörg: *Zauberland & Tintenwelt: Fantastik in der Kinder- und Jugendlitera- tur.* Weinheim: Juventa-Verlag 2006.

Kümmerling-Meibauer, Bettina: *Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wer- tung.* Stuttgart: Metzler 2003.

Mathews, Richard: *Fantasy. The Liberation of Imagination.* New York and London: Routledge 2002.

Nell, Victor: *Lost in a Book: The Psychology of Reading for Pleasure.* New Haven: Yale University Press 1988.

Postman, Neil: *Das Verschwinden der Kindheit.* Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1983³.

Stefan, Renate, Rothfos, Nina, Westerveld, Wim: *UI – Vom Schutzumschlag zum Mar- ketinginstrument.* Mainz: Verlag Hermann Schmidt 2006.

Sammelwerke, Handbücher und Lexika

Bellebaum, Alfred und Muth, Ludwig (Hrsg.): *Leseglück – eine vergessene Erfahrung.* Opladen: Westdeutscher Verlag 1996.

Bonacker, Maren (Hrsg.): *Peter Pans Kinder. Doppelte Adressiertheit in phantastischen Texten.* Tagungsband zum wissenschaftlichen Symposium 16. bis 18. Mai 2003. Trier: WVT 2004.

Bonacker, Maren (Hrsg.): *Von Mitteleuropa bis in die Weiten des Alls. Fantasy und Science Fiction in Literatur und Film*. Tagungsband zum Symposium 2005, [4. und 5. Februar 2005 in Wetzlar]. Wetzlar: Phantastische Bibl. Wetzlar 2006.

Bonacker, Maren (Hrsg.): *Das Kind im Leser. Phantastische Texte als all-ages-Lektüre*. Tagungsband zum wissenschaftlichen Symposium „Pinocchios Freunde“, 7. bis 9. Mai 2004. Trier: WVT 2007.

Brockhaus Literatur. Mannheim und Leipzig: F.A. Brockhaus GmbH 2007³.

Feige, Marcel: *Das Neue Lexikon der Fantasy*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2003².

Grenz, Dagmar (Hrsg.): *Kinderliteratur – Literatur für Erwachsene?* München: Fink 1990.

Haug, Christine und **Vogel**, Anke (Hrsg.): *Quo vadis, Kinderbuch? Gegenwart und Zukunft der Literatur für junge Leser*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2011.

Hölkeskamp, Karl-Joachim und **Stein-Hölkeskamp**, Elke (Hrsg.): *Von Romulus zu Augustus. Große Gestalten der römischen Republik*. München: Beck 2000.

Jahrbuch Kinder- und Jugendliteraturforschung 2008/2009. Hrsg. v. Institut für Jugendbuchforschung (Frankfurt am Main) und v. der Kinder- und Jugendbuchabteilung der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz (Berlin). Frankfurt: Lang 2009.

Jurgensen, Manfred: „Die fabelhafteste Sache von der Welt“. *Der Tod in der deutschen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2010.

Lange, Günter (Hrsg.): *Lese-Erlebnisse und Literatur-Erfahrungen. Annäherungen an literarische Werke von Luther bis Enzensberger*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren GmbH 2001.

Metz, Bernhard und **Zubarik**, Sabine (Hrsg.): *Am Rande bemerkt*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2008.

Roscher, Wilhelm Heinrich (Hrsg.): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Band 2,2, Leipzig: B. G. Teubner 1897.

Schütz, Erhard (Hrsg.): *Das Buchmarktbuch*. Hamburg: Rowohlt Verlag 2005.

Ziegeler, Hans-Joachim: *Erzählen im Spätmittelalter*. München: Artemis Verlag 1985.

Vorträge

Schweikart, Ralf: *Das Trendthema All Age. Auf den Spuren von Dichtung und Wahrheit*. Vortrag am 20. avj- Praxisseminar 2009: „All Age“ – Die Entdeckung einer Zielgruppe. Vom 8. Mai bis 10. Mai 2009 in Dipperz-Friesenhausen bei Fulda. Vortragsmanuscript.

Artikel in Zeitschriften und Verlagsverzeichnisse

Belletristik Bestsellerliste Hardcover. In: Börsenblatt. 14/2010.

Belletristik Bestsellerliste Hardcover. In: Börsenblatt. 15/2010.

Beyer, Susanne: *Ihr sollt lesen wie die Kinder.* In: Der Spiegel Nr. 45/2003.

Dath, Dietmar: *Haben Sie etwas gegen Fantasy?* In: BÜCHER, Essen: 2/2009.

Hauck, Stefan: *Jagdszenen von der Jugendbuchmesse.* In: Börsenblatt 13/2010.

JuLit. *Fokus: Einfach zauberhaft! Phantastische Kinder- und Jugendliteratur.* Arbeitskreis für Jugendliteratur 1/04.

Löffler, Sigrid: *Die Verkindlichung.* In: Börsenblatt 11/2009.

PAN-Verlag: *Prospekt für die Jugendbuchabteilung, Herbst/Winter 2010.*

5.3. Internetquellen

Homepages und Websites

Bestseller Children´s Paperback Books. In: <http://www.nytimes.com/best-sellers-books/paperback-books/list.html>. (Stand: 10. November 2011).

Bestseller Children´s Series. In: <http://www.nytimes.com/best-sellers-books/series-books/list.html>. (Stand: 10. November 2011).

Blogg dein Buch, Homepage. In: <http://www.bloggdeinbuch.de/>. (Stand: 2. Februar 2012).

Book Video Awards. In: <http://www.kirkusreviews.com/book-video-awards/>. (Stand: 2. Februar 2012).

Börsenblatt Bestsellerliste Belletristik Hardcover. In: http://www.boersenblatt.net/template/bb_tpl_bestseller_belletristik/. (Stand: 30. August 2011).

Die Geschichte des Penhaligon-Verlages. In: <http://www.randomhouse.de/penhaligon/verlag.jsp>. (Stand: 2. Februar 2012).

Die Tribute von Panem, Homepage. In: <http://www.dietributevonpanem.de/>. (Stand: 2. Februar 2012).

Download von *Future Eden*. In: <http://www.colinthompson.com/ebooks/futureeden.pdf>. (Stand: 14. November 2011).

Facebook-Seite von Penhaligon. In: <http://www.facebook.com/penhaligonverlag>. (Stand: 2. Februar 2012).

Facebook-Seite von Scholastic. In: <http://www.facebook.com/Scholastic>. (Stand: 2. Februar 2012).

Jahresbestseller Hardcover 2010. In: <http://www.buchreport.de/bestseller/jahresbestseller/hardcover.htm>. (Stand: 30. August 2011).

Kuttny-Walser, Silvia: *Statement*. In: <http://www.randomhouse.de/penhaligon/verlag.jsp?men=1202>. (Stand: 14. Januar 2011).

Panem-Fanartikel. In: <http://www.dietributevonpanem.de/fanartikel/fanartikel/>. (Stand: 2. Februar 2012).

Panem-Zeichenwettbewerb. In: <http://www.dietributevonpanem.de/index.php?id=178>. (Stand: 2. Februar 2012).

PAN-Verlag, Homepage. In: <http://www.pan-verlag.de/startseite>. (Stand: 2. Februar 2012).

Potter-Parties, Homepage. In: <http://www.potterparties.com/>. (Stand: 2. Februar 2012).

script 5 Verlag, Homepage. In: <http://www.script5.de/index.html>. (Stand: 2. Februar 2012).

Sinus Institut, Homepage. In: <http://www.sinus-institut.de/>. (Stand: 12. Oktober 2011).

Suchbegriff „Stephenie Meyer“ auf amazon.de. Unter: http://www.amazon.de/s/ref=nb_sb_noss?__mk_de_DE=%C5M%C5Z%D5%D1&url=search-alias%3Denglish-books&field-keywords=stephenie+meyer&x=0&y=0#/ref=sr_pg_2?rh=n%3A52044011%2Ck%3Astephenie+meyer&page=2&keywords=stephenie+meyer&ie=UTF8&qid=1321023778. (Stand: 11. November 2011).

Suchbegriff „Twilight Companion“ auf amazon.de. Unter: http://www.amazon.de/s/ref=nb_sb_noss?__mk_de_DE=%C5M%C5Z%D5%D1&url=search-alias%3Ddaps&field-keywords=twilight+companion&x=0&y=0. (Stand: 11. November 2011).

The Big Read. In: <http://www.bbc.co.uk/arts/bigread/>. (Stand: 30. August 2011).

The Big Read, Top 21. In: <http://www.bbc.co.uk/arts/bigread/vote/>. (Stand: 30. August 2011).

The Big Read, Top 100. In: <http://www.bbc.co.uk/arts/bigread/top100.shtml>. (Stand: 14. Oktober 2011).

The Book Thief, Homepage. In: <http://www.booksattransworld.co.uk/thebookthief/>. (Stand: 10. November 2011).

The Hunger Games, Facebook-Präsenz: <http://www.facebook.com/TheHungerGames>. (Stand: 2. Februar 2012).

The Hunger Games, Homepage für Amerika in: <http://www.scholastic.com/thehunger-games/index.htm>. (Stand: 2. Februar 2012).

The Hunger Games, Homepage für England in: <http://www.thehungergames.co.uk/>. (Stand: 2. Februar 2012).

The Hunger Games, Twitter-Präsenz: <http://twitter.com/thehungergames>. (Stand: 2. Februar 2012).

Hunger Games Trilogy Highlights. In: <http://mediaroom.scholastic.com/hungergames>. (Stand: 10. November 2011).

Thompson, Colin, Homepage. In: <http://www.colinthompson.com/>. (Stand: 14. November 2011).

Tintenherz-Gewinnspiel. In: <http://www.cecilie-dressler.de/startseite/gewinnspiel-tintenherz.html>. (Stand: 2. Februar 2012).

Vorablesen, Homepage. In: <http://www.vorablesen.de/>. (Stand: 31. Januar 2012).

Youtube-Kanal von Randomhouse. In: <http://www.youtube.com/user/Randomhouse-Online?men=1882&id=#g/c/11FD214C4B7B2EE1>. (Stand: 2. Februar 2012).

Zusak, Markus. In: <http://www.randomhouse.com/features/markuszusak/author.html>. (Stand: 24. Januar 2012).

Aufsätze, Artikel und Interviews

A Conversation with Suzanne Collins. In: <http://myfavoriteauthor.blogspot.com/2009/01/conversation-with-suzanne-collins.html>. (Stand: 16. Mai 2011).

Ball, Magdalena: *Im Interview mit Markus Zusak*. In: <http://www.compulsivereader.com/html/index.php?name=News&file=article&sid=1273>. (Stand: 16. Mai 2011).

Bartlick, Silke: *Jugendbücher für jedes Alter: All-Age-Romane*. In: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,3720022,00.html>. (Stand: 14. Januar 2011).

Beyer, Susanne: *Ihr sollt lesen wie die Kinder*. In: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-29054344.html>. (Stand: 14. Januar 2011).

von **Billerbeck**, Liane: Im Interview mit Sigrid Löffler: *Ein total ausfabuliertes Paralleluniversum*. Deutschlandradio Kultur, Sendung vom 20. Juli 2007. Transkript. In: <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/648711/>. (Stand: 25. April 2011).

BookStories: *Interview with Stephenie Meyer*. In: <http://chbookstore.qwestoffice.net/fa2006-08.html> (Stand: 2. Februar 2012).

Brand, Jobst-Ulrich: *All-Age-Bücher: „Eragon“ für alle*. In: http://www.focus.de/kultur/buecher/brands-buecher/all-age-buecher-eragon-fuer-alle_aid_343154.html. (Stand: 1. Juni 2010).

Buhre, Jakob: Im Interview mit Cornelia Funke: *Ich bin nicht klüger als meine Leser*. In: Quelle: <http://planet-interview.de/interview-cornelia-funke-18122008.html>. (Stand: 16. Mai 2011).

Crossover. In: <http://de.wikipedia.org/wiki/Crossover>. (Stand: 4. Oktober 2011).

Dittmar, Peter: *All-Age-Literatur*. In: http://www.welt.de/print-welt/article274379/All_Age_Literature.html. (Stand: 1. Juni 2010).

Dominus, Susan: *Suzanne Collins's War Stories for Kids*. In: http://www.nytimes.com/2011/04/10/magazine/mag-10collins-t.html?pagewanted=1&_r=3. (Stand: 16. Mai 2011).

Ehmig, Simone: *Trendbericht Kinder- und Jugendbuch*. 19. März 2010. In: http://www.boersenverein.de/sixcms/media.php/976/Digitale_Pressemappe_Trendbericht.pdf. (Stand: 9. Oktober 2011).

Ewers, Hans-Heino: *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Eine problemgeschichtliche Skizze*. In: <http://user.uni-frankfurt.de/~ewers/>. (Stand: 14. Januar 2011).

Ewers, Hans-Heino: *Überlegungen zur Poetik der Fantasy*. In: <http://user.uni-frankfurt.de/~ewers/word-dl/Fantasy-Poetik2.pdf>. (Stand: 13. Januar 2011).

Ewers, Hans-Heino: *Von der Zielgruppen- und All-Age-Literatur. Kinder- und Jugendliteratur im Sog der Crossover-Vermarktung*. In: <http://user.uni-frankfurt.de/~ewers/index.htm>. (Stand: 18. Oktober 2011).

Fantasy Subgenres. In: <http://de.wikipedia.org/wiki/Fantasy#Subgenres>. (Stand: 20. Oktober 2011).

Frenkel, Ulrike: *Harry Potter hat die Türen geöffnet*. In: http://www.stuttgarter-zeitung.de/stz/page/2479476_0_9223_-all-age-literatur-harry-potter-hat-die-tueren-geoeffnet.html. (Stand: 1. Juni 2010).

Funke, Cornelia. In: http://de.wikipedia.org/wiki/Cornelia_Funke#Biographie. (Stand: 24. Januar 2012).

Funke, Cornelia: Interview. Cecilie Dressler Verlag. In: <http://www.bookola.de/autoren/77-autoren-allgemein/650-interview-cornelia-funke.html>. (Stand: 16. Mai 2011).

Füllhorn. In: <http://de.wikipedia.org/wiki/Füllhorn>. (Stand: 3. Dezember 2011).

Gardner, John: Im *Interview mit Terry Pratchett*. New Zealand Herald, 26. 10. 2002. In: http://www.nzherald.co.nz/books/news/article.cfm?c_id=134&objectid=3000412. (Stand: 23. März 2011).

Gilbert-Sättel, Susanna: *Jugendbücher werden zu „All-Age“-Bestsellern*. In: http://www.monstersandcritics.de/artikel/200743/article_36400.php/Jugendb%C3%BCcher-werden-zu-All-Age-Bestsellern. (Stand: 13. Januar 2011).

Gladiator. In: <http://de.wikipedia.org/wiki/Gladiator>. (Stand: 2. Dezember 2011).

Hansen, Robert. In: http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Hansen. (Stand: 3. Dezember 2011).

Harry Potter. In: http://en.wikipedia.org/wiki/Harry_potter. (Stand: 15. Oktober 2011).

Harry Potter and the Deadly Hallows. In: http://en.wikipedia.org/wiki/Harry_Potter_and_the_Deathly_Hallows. (Stand: 15. Oktober 2011).

Harry Potter (film series). In: [http://en.wikipedia.org/wiki/Harry_Potter_\(film_series\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Harry_Potter_(film_series)). (Stand: 22. Oktober 2011).

Heine, Matthias: *Die Deutschen werden immer infantiler*. Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung. In: <http://www.faz.net/artikel/C30994/lifestyle-die-deutschen-werden-immer-infantiler-30108662.html>. (Stand 21. August 2011).

Highest grossing films. In: http://en.wikipedia.org/wiki/Highest_grossing_films. (Stand: 22. Oktober 2011).

Hopkinson, Deborah: *Catching Fire by Suzanne Collins. A riveting return to the world of „The Hunger Games“*. In: <http://www.bookpage.com/books-10012268-Catching+Fire>. (Stand: 25. März 2011).

Irwin, Megan: *Charmed – Stephenie Meyer's vampire romance novels made a Mormon mom an international sensation*. In: <http://www.phoenixnewtimes.com/2007-07-12/news/charmed/> (Stand: 2. Februar 2012).

Kelleher, Damian: *Caught in the Crossover*. In: The Times Educational Supplement, 11. Oktober 2002. In: <http://www.tes.co.uk/article.aspx?storycode=369844>. (Stand: 13. November 2011).

Liste der 10 unglaublichsten Rowling-Rekorde. In: http://community.guinnessworld-records.com/_Pottermore-Harry-Potter-author-J-K-Rowlings-Top-Ten-most-incredible-records/blog/4380849/7691.html. (Stand: 14. Oktober 2011).

List of highest-grossing films. In: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_highest-grossing_films. (Stand: 15. Oktober 2011).

Lövenich, Judith: Im Interview mit Markus Zusak. *Eine Lüge erzählen, um die Wahrheit zu sagen*. In: <http://www.randomhouse.de/webarticle/webarticle.jsp?aid=10291>. (Stand: 16. Mai 2011).

Marcus Porcius Cato der Ältere. In:

http://de.wikipedia.org/wiki/Marcus_Porcius_Cato_der_Ältere. (Stand: 3. Dezember 2011).

Marcus Porcius Cato der Jüngere. In:

http://de.wikipedia.org/wiki/Marcus_Porcius_Cato_der_Jüngere. (Stand: 3. Dezember 2011).

Nix, Garth: *Digging into Fantasy*. Exzerpte. In: <http://www.locusmag.com/2003/Issue01/Nix.html>. (Stand: 13. November 2011).

nkö/dpa: *Kurz erklärt: Was sind „All-Age“-Bücher?* In:

http://www.focus.de/kultur/buecher/kurz-erklart-was-sind-all-age-buecher_aid_490934.html. (Stand: 29. September 2010).

Pantos, Regina: *Trendbericht Kinder- und Jugendbuch*. 19. März 2010. In: http://www.boersenverein.de/sixcms/media.php/976/Digitale_Pressemappe_Trendbericht.pdf. (Stand: 9. Oktober 2011).

Piaseczny, Julia: *All-Age-Bücher dominieren: Bleibt das Kinderbuch auf der Strecke?* *Presse-Information*. In:

http://www.boersenverein.de/sixcms/media.php/976/Digitale_Pressemappe_Trendbericht.pdf. (Stand: 31. Mai 2010).

Pressemitteilung cbt. In: <http://www.randomhouse.de/press/articledetail.jsp?aid=11146>. (Stand: 2. Februar 2012).

Rees, Jasper: *We're all reading Children's Books*. In: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3606678/Were-all-reading-childrens-books.html>. (Stand: 13. November 2011).

Reichstein, Renate und Müller, Margit: *20. avj-Praxisseminar 2009: „All-Age“ – Die Entdeckung einer Zielgruppe. Bericht Praxisseminar*. In: http://www.avj-online.de/aktivitaeten/seminare/praxisseminar_2009/. (Stand: 13. Januar 2011).

Reichstein, Renate und Müller, Margit: *Gebrauchsanweisung „All Age-Bücher“*. *20. avj-Praxisseminar 2009: „All-Age“ – Die Entdeckung einer Zielgruppe*. In: http://www.avj-online.de/aktivitaeten/seminare/praxisseminar_2009/. (Stand: 13. Januar 2011).

Rowling, Joanne K.: Harry Potter. In: http://en.wikipedia.org/wiki/J._K._Rowling#Harry_Potter. (Stand: 15. Oktober 2011).

Sanders, Eli: *10 Questions for Stephenie Meyer*. In: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1834663,00.html>. (Stand: 2. Februar 2012).

Schloemer, Hans: *Im Reich der Fantasy*. In: <http://www.buchjournal.de/171995/>. (Stand: 25. März 2011).

Scholastic Corporation. In: http://en.wikipedia.org/wiki/Scholastic_Corporation. (Stand: 14. Januar 2012).

Seegers, Armgard: *Bücher für ein bis(s)chen Kind*. In: <http://www.abendblatt.de/kultur-live/article609671/Buecher-fuer-ein-bis-s-chen-Kind.html>. (Stand: 13. Januar 2011).

Sellers, John A.: *A Dark Horse Breaks Out*. In: <http://www.publishersweekly.com/pw/print/20080609/9915-a-dark-horse-breaks-out.html>. (Stand: 10. November 2011).

Springen, Karen: *Marketing Mokingjay*. In: <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-book-news/article/44062-marketing-mockingjay-.html>. (Stand: 25. März 2011).

Sullivan, Robert: *Dreamcatcher*. In: http://www.style.com/vogue/feature/2009_March_Stephenie_Meyer/ (Stand: 2. Februar 2012).

Sulner, Martina: *Suzanne Collins' zweiter „Tribute von Panem“-Roman erscheint*. In: <http://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Uebersicht/Suzanne-Collins-zweiter-Tribute-von-Panem-Roman-erscheint>. (Stand: 13. Januar 2011).

Telgenbüscher, Joachim: *Jugendbuch-Boom. Bisschen was für alle*. In: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,668780,00.html>. (Stand: 1. Juni 2010).

The Amber Spyglass. In: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Amber_Spyglass. (Stand: 14. Oktober 2011).

The Book Thief. In: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Book_Thief. (Stand: 10. November 2011).

The Book Thief. In: <http://www.randomhouse.com/book/196153/the-book-thief-by-markus-zusak/9780375831003/?view=awards>. (Stand: 10. November 2011).

The Lord of the Rings Film Trilogy. In: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Lord_of_the_Rings_film_trilogy. (Stand: 15. Oktober 2011).

The Hunger Games Film. In: [http://en.wikipedia.org/wiki/The_Hunger_Games_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Hunger_Games_(film)). (Stand: 25. März 2012).

Tintenherz wird verfilmt. In: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,288123,00.html>. (Stand: 10. April 2012).

Tintenwelt-Trilogie. In: http://de.wikipedia.org/wiki/Tintenwelt-Trilogie#cite_note-4. (Stand: 18. November 2011).

Vogel, Anke: *Das Kinder- und Jugendbuch als Bestseller. Harry, Edward und Eragon profitieren von veränderten Leserbedürfnissen und Verlagsstrategien*. In: BUB-Forum Bibliothek und Information 2009, Nr. 9., S. 632. In: http://www.b-u-b.de/cgi-local/byte-server.pl/pdfarchiv/Heft-BuB_09_2009.pdf#page=1&view=fit&toolbar=0&pagemode=bookmarks. (Stand: 13. Januar 2011).

Wengeler, Susanna: *Auf der Suche nach dem Phänomen "All Age" – beim 20. avj-Praxisseminar.* In: <http://www.buchmarkt.de/content/37619-auf-der-suche-nach-dem-phaenomen-all-age-beim-20-avj-praxisseminar.htm>. (Stand: 31. Mai 2010).

Studien und Statistiken

Arbeitsgemeinschaft von Jugendbuchverlagen e. V. in Zusammenarbeit mit GfK und Sinus: *Kinder- und Jugendbücher. Marktpotential, Käuferstrukturen und Präferenzen unterschiedlicher Lebenswelten.* Studienreihe Marktforschung Börsenverein des deutschen Buchhandels 2007. In: <http://www.boersenverein.de/sixcms/media.php/976/Kinder-und%20Jugendb%FCcher%20final.pdf>. (Stand: 10. Oktober 2011).

Börsenverein des Deutschen Buchhandels: *Branchen-Monitor BUCH: Der Markt der Kinder- und Jugendbücher in Deutschland.* Statistiken. Leipzig 2010. In: http://www.boersenverein.de/sixcms/media.php/976/Digitale_Pressemappe_Trendbericht.pdf. (Stand: 13. Januar 2011).

Börsenverein des Deutschen Buchhandels: *Branchen-Monitor: Umsatz Dezember 2010:* http://www.boersenblatt.net/438502/template/bb_tpl_branchenmonitor/. (Stand: 20. August 2011).

Börsenverein des Deutschen Buchhandels: *Branchen-Monitor: Umsatz April 2011.* In: http://www.boersenblatt.net/442871/template/bb_tpl_branchenmonitor/. (Stand: 24. August 2011).

Die Sinus-Milieus. Kurzcharakteristik. Sinus-Institut Heidelberg, 2011. In: http://www.sinus-institut.de/fileadmin/dokumente/Infobereich_fuer_Studierende/Infoblatt_Studentenversion_2010.pdf. (Stand: 14. Oktober 2011).

Die Zielgruppe Experimentalisten. In: http://www.sinus-institut.de/uploads/tx_mp-downloadcenter/sm_EXP.pdf. (Stand: 14. Oktober 2011).

Kinder- und Jugendbuch Wirtschaftszahlen. In: http://www.boersenverein.de/de/158446/Kinder_und_Jugendbuch/188188. (Stand: 30. August 2011).

Todd, Victoria; Day, Helen; Williams, Debbie: „The Holy Grail of Publishing?": Crossover Fiction into the Twenty-first Century. Centre of Crossover Fiction. University of Central Lancashire 2010. In: http://www.uclan.ac.uk/schools/journalism_media_communication/literature_culture/writing_for_children/files/WFCCrossover_Fiction_Project_Report.pdf. (Stand: 17. November 2011).

Videos

Buchtrailer zu *The Book Thief*. In: <http://www.youtube.com/watch?v=95s8GIKY40o>. (Stand: 2. Februar 2012).

Buchtrailer-Auswahl zu *The Hunger Games (Die Tribute von Panem)* in: <http://www.thehungergames.co.uk/videos>. (Stand: 2. Dezember 2011), sowie <http://www.dietributevonpanem.de/videos/trailer/>. (Stand: 2. Februar 2012) und <http://www.scholastic.com/thehungergames/downloads/index.htm>. (Stand: 2. Februar 2012).

Suzanne Collins Video Clips: Classical Inspiration. In: <http://www.scholastic.com/thehungergames/videos/classical-inspiration.htm>. (Stand: 2. Dezember 2011).

Suzanne Collins Video Clips: Video-Interview mit Suzanne Collins. In: <http://www.scholastic.com/thehungergames/videos/contemporary-inspiration.htm>. (Stand: 10. November 2011).

Verlagstrailer Penhaligon. In: <http://www.youtube.com/watch?v=4a-5n7McmZs>. (Stand: 2. Februar 2012).

5.4. E-Mails und Telefongespräche

Boensch, Tobias. Ravensburger Verlag. E-Mail vom 3. Mai 2011.

Brunner Bregenz, Buchhandlung. E-Mail vom 18. Mai 2011.

Buchinsel Wien, Buchhandlung. E-Mail vom 13. April 2011.

Dörflinger, Miriam. Buchhandlung Heyn, Klagenfurt. E-Mail vom 13. April 2011.

Dünser, Daniela. Buchhandlung Brunner, Dornbirn. E-Mail vom 14. April 2011.

Hinrichs, Patricia. Marketing, LYX Verlag, Egmont Verlagsgesellschaften. E-Mail vom 13. Mai 2011.

Höllriegl, Angelika. Programmleitung, Ueberreuter Verlag. Telefongespräch vom 29. April 2011.

Linecker, Sigrid. Der kleine Buchladen, Ottensheim. E-Mail vom 13. April 2011.

Malik, Julia. Lektorin, dtv Reihe Hanser. Telefongespräch vom 19. April 2011.

Morawa Klagenfurt, Buchhandlung. E-Mail vom 13. April 2011.

Mödritscher, Stefan. Morawa Wien, Buchhandlung. E-Mail vom 13. April 2011.

Orell Füssli for Kids and Family, Orell Füssli Buchhandlungs AG, Zürich. E-Mail vom 15. April 2011.

Perko, Marion. Redaktion Jugendbuch, Loewe Verlag. E-Mail vom 6. Juli 2011.

Steen, Christiane. Leitung Redaktion rotfuchs, Rowohlt Verlag. E-Mail vom 13. April 2011.

Tretthahn, Susanne. Buchhandlung Herder, Wien. E-Mail vom 14. April 2011.

Tyrolia Wien, Buchhandlung. E-Mail vom 14. April 2011.

von **Waldenfels**, Eva. Presse- & Öffentlichkeitsarbeit, Arena Verlag. E-Mail vom 14. April 2011.

Wallner, Stefan. Buchhandlung Tyrolia, Kaufhaus Tyrol. E-Mail vom 16. Mai 2011.

Wielenberg, Martina. Lektorin, Verlagsgruppe Droemer Knaur. E-Mail vom 18. April 2011.

6. Abbildungsnachweis

Abbildung 1: **Tabelle Kinder- und Jugendbuchkauf.** © Cornelia Klammer, 2011.

Abbildung 2: **Die Sinus-Milieus®.** In: Sinus-Milieus, Kartoffelgrafik 2010. Sinus-Institut Heidelberg, 2011. In: http://www.sinus-institut.de/fileadmin/dokumente/Infobereich_fuer_Studierende/Kartoffel_Studentenversion_2010.jpg. (Stand: 14. Oktober 2011).

Abbildung 3: **Harry Potter Band 1 Cover.** In: <http://www.goodreads.com/review/show/160059569>. (Stand: 19. März 2012). Sowie: http://www.solarnavigator.net/films_movies_actors/films/harry_potter.htm. (Stand: 19. März 2012).

Abbildung 4: **The Book Thief Cover.** In: <http://readschmead.wordpress.com/2010/07/11/loving-and-hating-words-the-book-thief/>. (Stand: 19. März 2012).

Abbildung 5: **All-Age-Thementisch bei Thalia Klagenfurt.** © Cornelia Klammer, 2011.

Abbildung 6: **Werbematerialien für Buchhandlung Ueberreuther Verlag.** Ueberreuther Verlagsverzeichnis Kinder, Jugend, Fantasy. Herbst 2010

Abbildung 7: **The Hunger Games Trinkwasser.** In: <http://hungergamesdwtc.net/2011/12/will-hunger-games-water-quench-your-thirst-next-year/>. (Stand: 19. März 2012).

Abbildung 8: **The Hunger Games Schmuck.** In: <http://necahungergames.com/?portfolio=the-hunger-games-unique-jewelry>. (Stand: 19. März 2012).

Abbildung 9: **The Hunger Games Nagellack.** In: <http://www.hggirlonfire.com/category/merchandise/page/2/>. (Stand: 19. März 2012).

Abbildung 10: **The Hunger Games T-Shirts.**
 In: http://www.amazon.com/The-Hunger-Games-Katniss-Juniors/dp/B0043RHZPY/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1332349698&sr=8-1. (Stand: 19. März 2012).; http://www.amazon.com/The-Hunger-Games-Mockingjay-Bookart/dp/B0043RJQBU/ref=sr_1_5?ie=UTF8&qid=1332349698&sr=8-5. (Stand: 19. März 2012).; http://www.amazon.com/The-Hunger-Games-Tribute-Juniors/dp/B0043RGFGE/ref=sr_1_2?ie=UTF8&qid=1332349698&sr=8-2. (Stand: 19. März 2012).; http://www.amazon.com/The-Hunger-Games-District-T-Shirt/dp/B0043RJMYP/ref=sr_1_7?ie=UTF8&qid=1332349698&sr=8-7. (Stand: 19. März 2012).; http://www.amazon.com/The-Hunger-Games-Capitol-Charcoal/dp/B0043RHW34/ref=sr_1_3?ie=UTF8&qid=1332349698&sr=8-3. (Stand: 19. März 2012).; <http://mockingjaynet.com/hunger-games-news/2012-02-24/cafe-press-introduces-the-hunger-games-store-57>. (Stand: 19. März 2012).

7. Anhang

7.1. Umfrage unter Verlagen

An der Umfrage haben sich folgende Verlage beteiligt: Arena Verlag, Würzburg; Diogenes Verlag, Zürich; Verlagsgruppe Droemer Knaur, München; Deutscher Taschenbuch Verlag, München; Egmont Verlagsgesellschaften, Köln; Loewe Verlag, Bindlach; Ravensburger Verlag, Ravensburg; Rowohlt Verlag, Reinbek; S. Fischer Verlage, Frankfurt am Main; Carl Ueberreuter Verlag, Wien.

7.1.1. Fragebogen Verlage

Der Trend All-Age-Literatur

Bücher der All-Age-Literatur (engl. Crossover Literature) sind Werke, die sowohl von Kindern bzw. Jugendlichen, als auch von Erwachsenen gelesen werden. Solche Bücher sind nichts Neues am Buchmarkt, doch warum erfreuen sich All-Age-Bücher gerade jetzt so großer Beliebtheit?

1. Ist Ihnen der Begriff All-Age-Literatur bekannt?
2. Verwenden Sie den Begriff All-Age? Wenn ja, wie?
3. Welche Bedeutung hat All-Age-Literatur für Ihren Verlag?
4. Welche Kriterien muss ein Titel erfüllen, damit er sich als All-Age-Buch eignet?
5. Werden potentielle All-Age-Titel anders beworben als andere Literatur?
Wenn ja, wie?
6. Unterscheidet sich das Buchdesign von All-Age-Titeln von dem anderer Literatur?
Wenn ja, wie?
7. Wie sieht die marketingstrategische Zielgruppe für ein All-Age-Buch aus?
8. Sind Merchandising und Verfilmungen bei All-Age-Titeln häufiger und vielversprechender?
9. Wird ein Titel erst durch Marketing zu einem All-Age-Buch?

7.1.2. Rückschriften der Verlage

Arena Verlag.

Eva von Waldenfels, Presse- & Öffentlichkeitsarbeit.

1. Ist Ihnen der Begriff „All-Age-Literatur“ bekannt?

Ja

2. Verwenden Sie den Begriff „All-Age“? Wenn ja, wie?

Jugendbücher, die sowohl für jugendliche als auch erwachsene Leser interessant sind, werden mit bei Arena mit „All Age“ gekennzeichnet.

3. Welche Bedeutung hat All-Age-Literatur für Ihren Verlag?

„All Age“-Literatur, auch wenn man sie früher noch nicht so bezeichnet hat, hat schon immer eine große Bedeutung für den Arena Verlag – denn von Beginn an hat Arena Bücher produziert, die sowohl von Erwachsenen als auch von Jugendlichen gelesen werden sind, wie z.B. die zeitlosen Romane von Willi Fährmann oder die historischen Romane von Rainer M. Schröder.

4. Welche Kriterien muss ein Titel erfüllen, damit er sich als All-Age-Buch eignet?

Die Frage ist für einen Kinder- und Jugendbuchverlag nicht richtig formuliert. Wir suchen ja in aller erster Line nach guten Stoffen für jugendliche Leser. Falls er sich auch für die ältere Zielgruppe eignet, dann wird er entsprechend auf dem Markt positioniert.

5. Werden potentielle All-Age-Titel anders beworben als andere Literatur? Wenn ja, wie?

Für jede Zielgruppe eignen sich unterschiedliche Instrumente. Bei All-Age-Titeln suchen wir zum Beispiel, anders als etwa bei Bilderbüchern, den direkten Kontakt zu den Lesern. Die direkte Zielgruppenansprache erfolgt hier etwa über unsere Website, Facebook, Twitter, Bücherblogs, etc.

6. Unterscheidet sich das Buchdesign von All-Age-Titeln von dem anderer Literatur? Wenn ja, wie?

Ja, das Buchdesign unterscheidet sich, aber das hängt auch in erster Linie vom Genre ab.

7. Wie sieht die marketingstrategische Zielgruppe für ein All-Age-Buch aus?

14-40 Jahre, vorwiegend weiblich

8. Sind Merchandising und Verfilmungen bei All-Age-Titeln häufiger und vielversprechender?

Falls die Frage darauf abzielt, ob All-Age-Literatur-Leser die attraktivste Zielgruppe für Merchandising und Lizenzprodukte sind: Nein, das sind immer Einzelfallentscheidungen. Es gibt ja auch Filme, die aus Kinderbüchern hervorgehen (aktuellstes Beispiel ist „Hexe Lilli – Die Reise nach Madolan“), und auch Merchandising ist auf einem Markt, der jüngere Kinder als Zielgruppe hat, durchaus beliebt (Beispiel „Monster High“).

9. Wird ein Titel erst durch Marketing zu einem All-Age-Buch?

Das Potential wird natürlich frühzeitig erkannt, die Positionierung erfolgt dann wie in Frage 4 und 5 beschrieben.

Diogenes Verlag

Silvia Zanovello, Lektorat

Sehr geehrte Frau Klammer

Eine einzige kurze Antwort fasst hier alles zusammen: Diogenes bemüht sich, möglichst immer All-Age-Literatur zu publizieren, das heißt, Literatur, die alle Alterskategorien (Teenager und Erwachsene) interessant finden können.

Damit sollten schon alle Fragen beantwortet sein!

Viel Erfolg noch bei Ihrer Masterarbeit!

Mit freundlichen Grüßen

Silvia Zanovello

Verlagsgruppe Droemer Knaur*

Martina Wielenberg, Lektorin

1. Ist Ihnen der Begriff „All-Age-Literatur“ bekannt?

Ja.

2. Verwenden Sie den Begriff „All-Age“? Wenn ja, wie?

Ja, wir verwenden den Begriff All-Age als Bezeichnung für Bücher, die zunächst aus dem Jugendbuchbereich kommen, jugendliche Protagonisten haben, aber auch von Erwachsenen gelesen werden.

3. Welche Bedeutung hat All-Age-Literatur für Ihren Verlag?

Für die Verlagsgruppe Droemer Knaur hat All-Age-Literatur eine sehr große Bedeutung. Bei unserem Imprint PAN publizieren wir ausschließlich All-Age-Bücher, allerdings müssen die Titel, die für PAN in Frage kommen nicht nur das Kriterium erfüllen, dass auch Erwachsene sie lesen würden, sondern die Titel müssen darüber hinaus auch alle eine fantastische Komponente haben, da wir uns auf diesen, im Moment boomenden Bereich der All-Age-Bücher konzentrieren.

4. Welche Kriterien muss ein Titel erfüllen, damit er sich als All-Age-Buch eignet?

Das wichtigste Kriterium ist sicherlich, dass er sowohl von Jugendlichen als auch von Erwachsenen gelesen werden kann. Thematisch bedeutet das meistens, dass ein Sujet behandelt werden sollte, das deutlich über die jugendliche Lebenswelt von Schule, erster Liebe, etc. hinaus geht - auch wenn die Protagonisten Jugendliche sind. Für unser Imprint PAN ist darüber hinaus noch besonders wichtig, dass es eine fantastische Komponente wie übernatürlich Wesen und / oder fremde Welten gibt.

5. Werden potentielle All-Age-Titel anders beworben als andere Literatur? Wenn ja, wie?

Grundsätzlich unterscheidet sich die Werbung für All-Age-Titel nicht wesentlich von der für andere Literatur. In allen Bereichen spielen die klassischen Werbeformen wie Plakatwerbung, Anzeigenkampagnen und natürlich Rezensionen in den einschlägigen Medien eine große und wichtige Rolle. In einem Punkt unterscheidet sich All-Age Literatur allerdings von klassischer Literatur: Da die Zielgruppe in diesem Bereich wesentlich internetaffiner ist, konzentriert sich ein großer Teil unserer Werbemaßnahmen auf das Internet, besonders auf die Social Medias wie Facebook und Twitter.

6. Unterscheidet sich das Buchdesign von All-Age-Titeln von dem anderer Literatur? Wenn ja, wie?

Teilweise sind die Cover für All-Age-Bücher deutlich verspielter als die Cover anderer Genres. Hier wird gerne mit verschlungenen und zarten Elementen gespielt, die den oft romantischen Charakter dieser Bücher unterstützen soll. Auch werden eigentlich fast immer Jugendliche auf den Büchern abgebildet. Je nach Thema können All-Age-Bücher aber auch sehr reduzierte und fast schon nüchterne Cover haben, beispielsweise das Cover unseres aktuellen Spitzentitels NEVA von Sara Grant.

7. Wie sieht die marketingstrategische Zielgruppe für ein All-Age-Buch aus?

Die Zielgruppe reicht von 12-35 Jahren

8. Sind Merchandising und Verfilmungen bei All-Age-Titeln häufiger und vielversprechender?

Diese Frage kann ich nicht beantworten.

9. Wird ein Titel erst durch Marketing zu einem All-Age-Buch?

Nein. Der Inhalt ist vor allem entscheidend, in einem All-Age-Buch müssen unabhängig von der Verpackung Themen angesprochen werden, für die sich sowohl Jugendliche als auch Erwachsene begeistern können.

Deutscher Taschenbuch Verlag, Reihe Hanser

Mitschrift vom Telefongespräch mit Julia Malik, Lektorin

1. Ist Ihnen der Begriff „All-Age-Literatur“ bekannt?

Ja

2. Verwenden Sie den Begriff „All-Age“? Wenn ja, wie?

Sprechen im Verlag davon, verwenden den Begriff. Harry Potter großes Beispiel. Sind Jugendbücher die sich eigentlich auch an Jugendliche wenden, aber mindestens genauso beliebt bei Erwachsenen sind.

3. Welche Bedeutung hat All-Age-Literatur für Ihren Verlag?

Eher untergeordnete Rolle. Konzentration auf Jugendliche als Zielgruppe, auch wenn Bücher nicht nur von ihnen, sondern auch von Erwachsenen gelesen werden.

4. Welche Kriterien muss ein Titel erfüllen, damit er sich als All-Age-Buch eignet?

Themen und Figuren sollen nicht nur für Jugendliche, sondern auch für Erwachsene von Interesse sein. Viele Jugendbücher haben vergleichbar anspruchsvoll wie Erwachsenen-

literatur. Auch gibt es gewisse Themen die ansprechend sind: Liebe, Romantik (Biss zb.). Sofie's Welt (bei Hanser publiziert): eines der 1. Bücher im All-Age Bereich. Adressiert waren eigentlich Jugendliche, aber dann auch von vielen Erwachsenen gelesen.

Weiters sind vor allem Fantasy und Romantasie beliebt.

5. Werden potentielle All-Age-Titel anders beworben als andere Literatur? Wenn ja, wie?

Marketing auf Zielgruppe von Jugendlichen konzentriert. Bei anderen Verlagen ist es jedoch sicherlich so, dass gewisse Titel von vornherein ein etwas ausgedehnteres Marketing erfahren, um auch die Erwachsenen anzusprechen.

6. Unterscheidet sich das Buchdesign von All-Age-Titeln von dem anderer Literatur? Wenn ja, wie?

siehe oben. Gewisse Titel, die als All-Age Erfolg versprechen, bekommen sicherlich ansprechende Cover für Erwachsene und Jugendliche bzw. Doppelcover. Bei geeigneten Titeln hat man sicherlich die Erwachsenenliteratur mit im Blick bei der Gestaltung des Covers. Bei Hanser jedoch eher Konzentration auf Jugendliche.

7. Wie sieht die marketingstrategische Zielgruppe für ein All-Age-Buch aus?

für betreffenden Verlag kein All-Age Marketing. Ansonsten Jugendliche und Erwachsene

8. Sind Merchandising und Verfilmungen bei All-Age-Titeln häufiger und vielversprechender?

Bei den betreffenden Titeln (Biss, HP – beide verfilmt) – ist es sicherlich vielversprechend diese zu verfilmen. Es gibt aber auch viele Kinder- und Jugendbücher, die zwar verfilmt wurden, jedoch nicht so bekannt bzw. in der Öffentlichkeit sind, wo kein so großer Marketinghype gemacht wird. Bei Hanser ist Merchandising eher kein Thema. Viele Verfilmungen gibt es jedoch zu Hanserbüchern. Oft kommt der Film lange nach Erscheinen des Buches auf den Markt, da es viele Rechte, Kosten usw. vorher zu regeln gibt. Eine Verfilmung kann den Umsatz weniger bekannter Bücher stark steigern. Es hängt auch davon ab, ob Buch und Film zb fast zeitgleich erscheinen (zb Buch zum Film), was natürlich auch größere Auswirkungen auf den Umsatz hat. Bei Hanser spielt dies jedoch keine große Rolle.

9. Wird ein Titel erst durch Marketing zu einem All-Age-Buch?

Marketing spielt immer eine Rolle, es kann ein Buch am Markt sehr stark befördern; richtiges Marketing bei All-Age kann den Erfolg eines Buches planen und in die Wege

leiten. Potentielle All-Age Titel werden sicherlich anders beworben, als Bücher, die nur als Jugendbuch geplant sind, hier stehen die Erwachsenen eher im Hintergrund. Dieses Marketing funktioniert sicherlich im Kleinen, damit es dann ein Bestseller bzw. Hype wird, braucht es wieder Glück. Natürlich sind auch gewisse Themen und bestimmte Inhalte die beides, Erwachsene und Jugendliche, ansprechen Voraussetzung. Beispielsweise von Bedeutung sind Modeströmungen am Buchmarkt (zb Vampire), die aufgegriffen werden sollten. Hier ist die Zielgruppe oft nicht trennbar.

Trotzdem ist vorher auszuwählen, ob es für einen best. Titel Sinn macht, ihn als All-Age zu vermarkten. Letztendliche Rezepte gibt es hierfür keine, oft kann der Markt auch überraschen. Bestimmte Bücher gehen, andere aber nicht.

Egmont Verlagsgesellschaften

Patricia Hinrichs, Marketing

Die Frage 5 wurde nicht beantwortet.

1. Ist Ihnen der Begriff „All-Age-Literatur“ bekannt?

Ja, der ist uns natürlich bekannt, auch da damals durch den Hype zu Harry Potter All-Age als großer neuer Trend ausgerufen wurde.

2. Verwenden Sie den Begriff „All-Age“? Wenn ja, wie?

Wir bei LYX versuchen den Begriff zu vermeiden, da er durch den erwähnten Hype überstrapaziert wurde und auch zu einer gewissen Schwammigkeit führte. Irgendwann wurde vieles als All Age bezeichnet, das dieses Label gar nicht verdient hätte. Viele Leser haben diesen Begriff auch zunehmend negativer aufgenommen, da sie keineswegs immer nur Bücher lesen wollen, die für alle Altersklassen lesbar sind und somit auch oft eine gewisse Pointiertheit vermissen lassen. Gerade in der Fantasy schätzen die Leser auch erwachsene Themen oder eben dezidiert jugendliche Themen, die natürlich in der All-Age-Literatur nicht immer adäquat behandelt werden können.

3. Welche Bedeutung hat All-Age-Literatur für Ihren Verlag?

Zunächst einmal sollte man sagen, dass der Begriff in der Verlagswelt durch den Begriff „Young Adult“, kurz YA, größtenteils abgelöst wurde, zumindest intern. Für LYX spielt „All Age“ eine eher geringe Rolle, da wir nur wenige Autoren haben, die in diese Kategorie fallen könnten. Wir vermarkten diese Bücher aber nicht mehr unter dem Begriff

All Age, sondern meist als Bücher für jungen Erwachsene, die auch für ältere Leser attraktiv sind. Das mag spitzfindig klingen, ist aber trotzdem ein Unterschied.

4. Welche Kriterien muss ein Titel erfüllen, damit er sich als All-Age-Buch eignet?

Das ist eine schwierige Frage. Man könnte sagen: Ein echtes All-Age-Buch besitzt eine Tiefe und Vielfalt an Themen, in der Jugendliche und Erwachsene sich wiederfinden können. Manchmal sogar unter Ausschluss der Wertschätzung dessen, was die jeweils andere Gruppe liebt. Es muss also besonders viel „drin sein“. Aber es gibt Bücher, die dieser Theorie widersprechen. Sicher hätten die wenigsten vermutet, dass die Twilight-Bücher auch bei älteren Leserinnen einen so vehementen Anklang finden würden. Eine besondere Reichhaltigkeit ist in diesen Büchern sicher nicht zu finden, in diesem Fall hat die Autorin vermutlich einen nostalgisch-romantischen Nerv bei den älteren Leserinnen getroffen.

Harry Potter hingegen, der ja als *das* Alle-Age-Phänomen gilt, hat als reines Jugendbuch gestartet und sich erst nach und nach entwickelt. Der erste Band ist inhaltlich meilenweit entfernt vom siebten.

Der Begriff All-Age-Buch ist an sich schon etwas absurd, da es ja eigentlich immer Jugendbücher sind, die auch von Erwachsenen geliebt werden, niemand würde einen Erwachsenentitel mit All Age betiteln, der zufällig massenhaft von Jugendlichen gelesen wird.

Es gibt meiner Meinung nach auch Bücher, die zwar niemand als All Age bezeichnet, die es aber eigentlich sind, weil in ihnen eine tiefe Kenntnis und Weisheit über den Menschen steckt und die auch nicht vor schmerzlichen Themen zurückschrecken. Nur wenige Autoren haben z.B. so weise Bücher über das Erwachsenwerden geschrieben wie Astrid Lindgren. Als Erwachsener ist man dann erstaunt, wie viel in diesen Lieblingen der Kindheit oder Jugend noch steckt, dass man damals nur unbewusst erfassen konnte.

6. Unterscheidet sich das Buchdesign von All-Age-Titeln von dem anderer Literatur? Wenn ja, wie?

Bei LYX versuchen wir, Bücher für junge Erwachsene nicht wie klassische Jugendbücher zu gestalten. Trotzdem verleihen wir ihnen oft einen jugendlichen Touch, sei es auch nur durch Fotomodelle, die ein wenig jünger sind als die unserer Erwachsenenbücher oder durch eine gewisse romantische Ornamentierung. Natürlich gibt es auch sehr große Unterschiede im Design von Jugendbüchern. Gerade bei Romantic Fantasy und Fantasy für weibliche Leserinnen verschwimmen die Grenzen da doch sehr.

7. Wie sieht die marketingstrategische Zielgruppe für ein All-Age-Buch aus?

Selbst wenn ein Buch ein sogenannter All-Age-Titel ist, kann man die Zielgruppe jedoch mit Hilfe anderer Gesichtspunkte eingrenzen. Hilfreich sind oftmals z.B. die Sinus-Milieus, anhand derer die Leser/innen aufgrund ihrer Lebensauffassungen und Lebensweisen gruppiert werden.

So kann das Marketing dann die passenden Werbemittel und die Ansprache wählen, die zur Zielgruppe/zu den Zielgruppen passt.

8. Sind Merchandising und Verfilmungen bei All-Age-Titeln häufiger und vielversprechender?

Wie hierzu die genauen Zahlen/Auswertungen aussehen kann ich leider nicht sagen, daher wäre eine Schlussfolgerung meinerseits im Hinblick auf die Verkäufe/Reichweite reine Mutmaßung.

9. Wird ein Titel erst durch Marketing zu einem All-Age-Buch?

Meiner Meinung nach kann das Marketing natürlich mit Werbebotschaften ein wenig steuern wer letztendlich als Käufer zu dem Buch greift. Allerdings kann es natürlich nicht den Inhalt oder die Sprache eines Titels verändern. Zudem würde es keinen Sinn machen bzw. völlig negativ auffallen wenn mit Werbeaussagen eine Erwartungshaltung geweckt werden würde, die das Buch nicht erfüllt.

Loewe Verlag GmbH

Marion Perko, Redaktion Jugendbuch

1. Ist Ihnen der Begriff „All-Age-Literatur“ bekannt?

Ja. Spätestens seit dem Erfolg von Harry Potter ist der Begriff in der Buchbranche geläufig, wenn auch nicht ganz klar definiert ist, wie weit oder eng man ihn auslegt.

2. Verwenden Sie den Begriff „All-Age“? Wenn ja, wie?

„All Age“ umfasst für Loewe nicht nur Leser von etwa 10/12 bis theoretisch 99 (in der Realität wahrscheinlich bis etwa Mitte 30, mit einer – nicht zu unterschätzenden – Minderheit von Lesern jenseits der 40), sondern auch beide Geschlechter.

Insofern verwenden wir den Begriff durchaus, allerdings meist mit Einschränkungen, z.B. einem Lesealter ab 14 oder einer eher weiblichen Leserschaft, wenn eine Liebesbeziehung im Vordergrund steht.

Was wir nicht unter dem Begriff sehen, sind paranormale Liebesgeschichten (auch: ro-

mantische Fantasy), die ein fast ausschließlich weibliches Publikum von 12/14 bis 35 ansprechen (vgl. Twilight), z.B. Kiersten Whites Flames 'n' Roses und Sophie Jordans Firelight. Die Grenzen zwischen den Genres können manchmal natürlich verschwimmen.

3. Welche Bedeutung hat All-Age-Literatur für Ihren Verlag?

Bisher spielten klassische All-Ager für Loewe keine allzu große Rolle, aus dem genannten Grund, dass es bei den meisten Büchern Einschränkungen bei der Zielgruppe gibt. Kai Meyer war der Loewe-Autor, der mit seinen Fantasy-Trilogien den All-Age-Anspruch am ehesten erheben konnte.

Im aktuellen Programm würde ich die Reihe um Skulduggery Pleasant als All-Age bezeichnen, geeignet ab 11/12, mit Fans bis in die Dreißiger, spannend und unterhaltsam für männliche und weibliche Leser.

Wenn auch die ganz große Welle der All-Age-Literatur vorüber zu sein scheint und das klassische Jugendbuch von 12-15 einen neuen Aufschwung erlebt, wird es weiterhin herausragende Titel geben, die große Leserschaften quer durch alle Altersstufen ansprechen. Zwei solcher Romane wird Loewe im Frühjahr und im Herbst 2012 veröffentlichen.

Für script5 hat All-Age keine Bedeutung, denn wir verstehen das Label sowohl thematisch als auch stilistisch als eines für junge Erwachsene, das heißt, seine Inhalte und deren sprachliche Umsetzung sind für Leser unter 15/16 nicht geeignet.

4. Welche Kriterien muss ein Titel erfüllen, damit er sich als All-Age-Buch eignet?

Nur eines: Es muss Leserinnen und Leser der unterschiedlichsten Lesealter interessieren. Das setzt meist eine gewisse Komplexität bei Handlungsaufbau, Figurenzeichnung, Sprache und Erzählweise voraus, deren vollständige Erfassung aber nicht notwendig ist, um Spaß an der Lektüre zu haben. Das soll heißen: Kindern mit weniger Lese- und Lebenserfahrung fehlt nichts, wenn sie die unterschiedlichen Erzählebenen nicht zur Gänze erfassen, ältere Leser aber haben zusätzlich Vergnügen daran, Querverweise, intertextuelle Anspielungen, Wortspielereien und ähnliches zu entdecken.

5. Werden potentielle All-Age-Titel anders beworben als andere Literatur? Wenn ja, wie?

Das Marketing wird komplexer, man muss ja eine viel größere Zielgruppe erreichen: Internet- und Ladenkäufer, Bravo- und Süddeutsche-Leser, Schüler, Studenten, Berufstätige. Im Vergleich zur Jugendliteratur kommen z.B. andere Werbeträger zum Einsatz, man schaltet Anzeigen in anderen Magazinen oder auf anderen Internetseiten. Über-

haupt verlagert sich das Marketing stärker ins Netz, je internetaffiner die Zielgruppe ist. Dazu kommt, dass man bei All-Agern davon ausgeht, dass sie gute Umsätze bringen, und man dementsprechend stärker ins Marketing investieren kann als bei Titeln, denen man nur einen durchschnittlichen Erfolg zutraut.

6. Unterscheidet sich das Buchdesign von All-Age-Titeln von dem anderer Literatur? Wenn ja, wie?

Auch hier gilt: Das Äußere des Buches muss eine möglichst große Zielgruppe ansprechen. Manchmal wählt man bewusst den Weg, den Titel als Kinder-/ Jugendbuch auszuweisen, und nimmt überhaupt keine Rücksicht auf ein erwachsenes Publikum – auch das kann Erfolg versprechend sein, denn man kokettiert dann mit dem Charme, den das „Kindliche“ des Buches verströmt. Oft führt das dann dazu, dass man noch eine Ausgabe für Erwachsene mit einem völlig anderen Cover macht.

Entscheidet man sich dafür, das All-Age-Potenzial auch „aufs Buch zu schreiben“, wird man sich eher am Geschmack der mittleren Zielgruppe (von 15-25) orientieren, einer Generation, die stark durch neue Medien geprägt ist. Jüngere greifen trotzdem gern zu, denn was älter wirkt, ist „cool“. Ältere Leser, die diese Art von Literatur nachfragen, sehen sich ebenfalls als Teil der Generation „Neue Medien“, deswegen werden auch sie eine solche Gestaltung begrüßen.

7. Wie sieht die marketingstrategische Zielgruppe für ein All-Age-Buch aus?

Wie oben schon erwähnt, ist die Schwierigkeit bei All-Agern, dass es keine fest umrissene Zielgruppe gibt. Die Herausforderung besteht darin, dass das Marketing auf die unterschiedlichen Leserschaften zugeschnitten wird. Printwerbung kann dementsprechend inhaltlich und gestalterisch ganz anders wirken als das Online-Marketing. Denkbar ist auch, dass für die unterschiedlichen Zielgruppen andere Kooperationspartner gewonnen werden, z.B. eine Bekleidungskette für die 12- bis 17-Jährigen und eine Frauenzeitschrift für 18- bis 35-Jährige. Für die Zielgruppe jenseits der 35 wird – zumindest bei Loewe – nicht gesondert Endkundenmarketing betrieben, eben aus dem Grund, dass potenzielle Leser dieser Altersstufe sich auch über die Medien der jüngeren Generation informieren.

8. Sind Merchandising und Verfilmungen bei All-Age-Titeln häufiger und vielversprechender?

Häufiger und vielversprechender im Vergleich zu Jugendliteratur? Das ist schwer zu sagen, denn noch konnte sich das Genre nicht im Film durchsetzen. Wo Harry Potter erfolgreich war, fielen Tintenherz und Der goldene Kompass durch, auch wenn natürlich

die Dimensionen schwer vergleichbar sind.

Was wir aus den USA hören, werden in den kommenden Jahren hauptsächlich Bücher verfilmt, die wie Twilight junge Mädchen und Frauen ansprechen, und das sind wie gesagt in unserem Sprachgebrauch keine All-Agers.

9. Wird ein Titel erst durch Marketing zu einem All-Age-Buch?

Nein. Harry Potter hatte längst auch Fans jenseits der 20, als die Marketingmaschinerie anlief. Marktmechanismen haben nichts mit den Qualitäten und Besonderheiten eines Buches zu tun. Sie entscheiden (auch) über seinen Erfolg, aber am Ende ist es die Geschichte, die überzeugen muss.

Nachtrag von Marion Perko, Loewe Verlag

Liebe Frau Klammer,

einen kleinen Nachtrag habe ich noch: Wir verwenden "All Age" und "Crossover" nicht synonym. Während "All Age" wie erläutert die 10- bis 35-Jährigen meint, verwenden wir "Crossover" ähnlich wie die Briten (jedenfalls wird uns das von ausländischen Partnern so bestätigt): Literatur für 14- bis 25-Jährige. (Natürlich sind auch diese Altersangaben immer ein bisschen willkürlich - warum nicht auch die 28-Jährigen einschließen? Und warum dann nicht auch gleich die 30-Jährigen?) In diesem Sinne ist script5 also ein Crossover-Label: Wir schließen die jüngere Zielgruppe aus.

Das wirklich nur als Randnotiz, denn Ihre Begrifflichkeiten sind ja anders gefasst.

Weiterhin viel Erfolg und ich freue mich auf Ihre Arbeit.

Herzlich

Marion Perko

Ravensburger Verlag

Tobias Boensch

1. Ist Ihnen der Begriff „All-Age-Literatur“ bekannt?

Ja.

2. Verwenden Sie den Begriff „All-Age“? Wenn ja, wie?

Jugendbücher, die auch für höhere Altersgruppen geeignet sind.

3. Welche Bedeutung hat All-Age-Literatur für Ihren Verlag?

Im Moment noch ein ‚Randprodukt‘

4. Welche Kriterien muss ein Titel erfüllen, damit er sich als All-Age-Buch eignet?

Inhaltliche Eignung (sowie Qualität des Textes) für Erwachsene.

5. Werden potentielle All-Age-Titel anders beworben als andere Literatur? Wenn ja, wie?

Bewerbung ist eher belletristisch orientiert – nicht im ‚klassischen Kinderbuch‘ angesiedelt. Kommunikation direkt an die Zielgruppe (Leser = Käufer, anders als beim klassischen Kinder- und Jugendbuch)

6. Unterscheidet sich das Buchdesign von All-Age-Titeln von dem anderer Literatur? Wenn ja, wie?

Ja, Orientierung an erwachsenen Lesern.

7. Wie sieht die marketingstrategische Zielgruppe für ein All-Age-Buch aus?

Ausgehend von Jugendlichen – rein in die ZG der Erwachsenen (ZG-Definition hängt stark von der thematischen Ausrichtung des Titels ab)

8. Sind Merchandising und Verfilmungen bei All-Age-Titeln häufiger und vielversprechender?

Kann ich nicht sagen.

9. Wird ein Titel erst durch Marketing zu einem All-Age-Buch?

Nein, der Inhalt zählt.

Rowohlt Verlag, cbt

Christiane Steen, Leitung Redaktion Rotfuchs

1. Ist Ihnen der Begriff „All-Age-Literatur“ bekannt?

Ja

2. Verwenden Sie den Begriff „All-Age“? Wenn ja, wie?

Ein All-Age Buch ist ein Titel, der sowohl für die angedachte Zielgruppe als auch für eine andere, nicht unbedingt nahe stehende Zielgruppe geeignet ist. Dies können Bilderbücher, erzählende Literatur aber auch Sachbücher sein.

3. Welche Bedeutung hat All-Age-Literatur für Ihren Verlag?

Uns geht es vornehmlich um die Qualität des Inhalts, nicht um die Klassifizierung als All-Age Literatur.

4. Welche Kriterien muss ein Titel erfüllen, damit er sich als All-Age-Buch eignet?

Siehe unter 2.

5. Werden potentielle All-Age-Titel anders beworben als andere Literatur? Wenn ja, wie?

Für Buchhändler weisen wir in der Vorschau auf die möglichen verschiedenen Zielgruppen hin, ebenso wie auf dem U4-Text des Buches.

6. Unterscheidet sich das Buchdesign von All-Age-Titeln von dem anderer Literatur? Wenn ja, wie?

Möglich sind Doppelplatzierungen mit 2 verschiedenen Covern, also eins für Kinder bzw. Jugendliche und eins für Erwachsene.

7. Wie sieht die marketingstrategische Zielgruppe für ein All-Age-Buch aus?

8. Sind Merchandising und Verfilmungen bei All-Age-Titeln häufiger und vielversprechender?

9. Wird ein Titel erst durch Marketing zu einem All-Age-Buch?

Nein, ein All-Age Buch ist nicht planbar und entwickelt sich oft überraschend. Ausschlaggebend ist immer die Weiterempfehlung der Leser.

S. Fischer Verlag

Caroline Lauth, Online Marketing/ Marketingmanagement FJB

1. Ist Ihnen der Begriff „All-Age-Literatur“ bekannt?

Ja ;)

2. Verwenden Sie den Begriff „All-Age“? Wenn ja, wie?

Wir verwenden den Begriff in unserer Verlagsbeschreibung: "Fischer FJB ist seit 2009 der neue Verlagsbereich der S. Fischer Verlage für Young Adult- und Crossover-Bücher."

3. Welche Bedeutung hat All-Age-Literatur für Ihren Verlag?

Eine große Bedeutung. Wie oben schon beschrieben, gibt es einen Verlagsbereich (FJB) der sich ausschließlich mit All-Age Literatur beschäftigt. Fischer FJB richtet sich an Junge Erwachsene und bietet Raum für Veröffentlichungen unterschiedlicher Genres. Sowohl unterhaltende als auch literarische Titel finden in diesem Verlagsbereich ihren Platz, wobei sie oft beide Qualitäten miteinander verbinden.

4. Welche Kriterien muss ein Titel erfüllen, damit er sich als All-Age-Buch eignet?

Bei Fischer FJB kann es alles geben: Spannung, Literatur, Abenteuer, Liebe, Fantasy, Science Fiction. Das einzige Kriterium ist, dass wir begeistert sind von den Büchern.

5. Werden potentielle All-Age-Titel anders beworben als andere Literatur? Wenn ja, wie?

All-Age Titel werden vermehrt im Internet beworben. Die Kampagne hat sich hier vom Print- in den Onlinebereich verschoben. Es gibt FJB-Titel, die gar kein Print-Budget mehr haben, sondern ausschließlich ein Online-Budget.

6. Unterscheidet sich das Buchdesign von All-Age-Titeln von dem anderer Literatur? Wenn ja, wie?

Natürlich ist das Cover eines All-Age Titels jünger als das Cover eines Titels aus dem Bereich Deutsche Literatur.

7. Wie sieht die marketingstrategische Zielgruppe für ein All-Age-Buch aus?

Das kann man nicht pauschalisieren und kommt stark auf den Titel, die Zielgruppe, die Erwartungen, das Budget und die internationale Kampagne an.

8. Sind Merchandising und Verfilmungen bei All-Age-Titeln häufiger und vielversprechender?

Nein, ich glaube das kann man so nicht sagen. Hier entscheidet die Qualität des Stoffes und nicht die Zielgruppe.

9. Wird ein Titel erst durch Marketing zu einem All-Age-Buch?

Nein! Die Entscheidung, ob ein Buch All-Age oder nicht ist, fällt in 99,9% der Fälle bei der Entstehung des Buches oder spätestens im Lektorat.

Ueberreuter Verlag

Gegengelesene Mitschrift vom Telefongespräch mit Angelika Höllriegl, Programmleitung

1. Ist Ihnen der Begriff „All-Age-Literatur“ bekannt?

Ja.

2. Verwenden Sie den Begriff „All-Age“? Wenn ja, wie?

Ja, All-Age ist bei uns durchaus ein Thema. Es gibt viele Verlage, die All-Age Literatur bewusst publizieren. Ich verwende den Begriff so, wie Sie ihn in Ihrer Definition beschrieben haben. Für unseren Verlag hat All-Age eine Bedeutung, weil unsere Jugendbücher auch von Erwachsenen gelesen werden, hier insbesondere historische und romantische Abenteuerromane. Andererseits haben wir ein eigenes Fantasylabel – Otherworld – welches inhaltlich gezielt junge Erwachsene anspricht. Der Begriff Crossover findet sich dann eher im Marketing oder in Bezug auf den Inhalt eines Titels.

3. Welche Bedeutung hat All-Age-Literatur für Ihren Verlag?

All-Age hat für unseren Verlag keine so große Bedeutung, da wir ein sehr breites Programm haben (Bilderbuch, Sachbuch ...). Im Jugendbuchprogramm spielt sie zwar eine Rolle, aber eben nur innerhalb dieses Programms.

4. Welche Kriterien muss ein Titel erfüllen, damit er sich als All-Age-Buch eignet?

Wichtig sind inhaltliche Kriterien, Sprache, Spannung, Spannungsbogen. Die Geschichte sollte Elemente beinhalten, welche Kinder, Jugendliche und Erwachsene ansprechen. Der inhaltliche Aspekt spielt eine große Rolle, ebenso wie die Sprache (nicht zu kindlich). Auch Covergestaltung und Design sind von Bedeutung.

5. Werden potentielle All-Age-Titel anders beworben als andere Literatur? Wenn ja, wie?

Bei uns nicht, weil wir unsere Jugendbuch-Titel nicht von vorn herein als All-Age Titel bringen. Wir versuchen allerdings, Jugendbuchtitel so auszustatten, dass sie auch Er-

wachsene ansprechen. Primär sind es aber Jugendbücher. Wenn man einen Titel jedoch bewusst als All-Age Titel bringen will, muss man sich viele Fragen sehr genau überlegen: Gestaltung, Bewerbung, Presse, Vertrieb; in den Buchhandlungen sind ja auch verschiedene Ansprechpartner (Jugendbuch, Belletristik) zuständig.

6. Unterscheidet sich das Buchdesign von All-Age-Titeln von dem anderer Literatur? Wenn ja, wie?

Natürlich unterscheidet sich das Design eines All-Age Titels ganz stark von dem eines klassischen Kinderbuches, welches meist Illustrationen am Cover hat. Bei einem Jugendbuch, welches auch für Erwachsene interessant sein könnte/sollte, ist eine Gestaltung wichtig, die nicht zu verspielt oder comichaft wirkt. Das Cover sollte auch Erwachsene ansprechen. Manche Verleger bringen auch einen Titel mit zwei Covern heraus (zB Harry Potter).

7. Wie sieht die marketingstrategische Zielgruppe für ein All-Age-Buch aus?

Hier gibt es eine sehr große Altersspannweite. Es gibt ja mittlerweile sehr viele Bücher, die sich an Kinder ab 8-9 Jahren richten, aber auch von Erwachsenen gelesen werden. Bei All-Age Titeln gibt es mehrere Zielgruppen und nicht bloß eine. Für die verschiedenen Zielgruppen sollte man sich durchaus unterschiedliche Marketingstrategien überlegen. Große All-Age Titel, welche meist in das Genre der Fantasy fallen, haben jedoch durch dieses Genre eine etwas eingegrenztere Zielgruppe bei den Erwachsenen. Wir konzentrieren uns jedoch, wie schon gesagt, auf jugendliche Leser.

8. Sind Merchandising und Verfilmungen bei All-Age-Titeln häufiger und vielversprechender?

Ob dies häufiger ist, kann ich nicht beantworten, vielversprechender sind diese Faktoren sicher. Film und Buch beeinflussen sich gegenseitig. Ein erfolgreicher Titel hat immer auch eine größere Zielgruppe für die Verfilmung. Manche Bücher erstarken auch erst durch die Verfilmung. Beispielsweise erscheinen in unserem Verlag die Narnia-Bücher und hier gibt es auch zu jedem Film eine spezielle Filmausgabe.

9. Wird ein Titel erst durch Marketing zu einem All-Age-Buch?

Marketing und Werbung spielen sicherlich eine große Rolle, aber mittlerweile hat sich der Buchmarkt so verändert, dass junge Erwachsene auch Bereitschaft zeigen, zu Jugendbüchern zu greifen. Jedoch ist Marketing nicht alleiniges Mittel, es hat zwar einen großen Anteil am Erfolg inne, aber das Buch muss auch einfach den Bedürfnissen und Erfordernissen der Leser entsprechen. Ich glaube nicht, dass es funktionieren würde, ein klassisches Kinderbuch nur durch Marketing zu einem All-Age Titel zu machen.

7.2. Umfrage unter Buchhandlungen

An der Umfrage haben sich folgende Buchhandlungen beteiligt: Buchhandlung Brunner, Bregenz; Buchhandlung Brunner, Dornbirn; Buchhandlung Herder, Wien; Buchhandlung Heyn, Klagenfurt; Buchinsel, Wien; BuchLAAden, Laa an der Thaya; Der kleine Buchladen Linecker, Ottensheim; Morawa, Klagenfurt; Morawa, Spittal an der Drau; Morawa, Wien; Orell Füssli for Kids and Family, Zürich; Tyrolia, Innsbruck; Tyrolia, Wien.

7.2.1. Fragebogen Buchhandlungen

Der Trend All-Age-Literatur

Bücher der All-Age-Literatur (engl. Crossover Literature) sind Werke, die sowohl von Kindern bzw. Jugendlichen, als auch von Erwachsenen gelesen werden. Solche Bücher sind nichts Neues am Buchmarkt, doch warum erfreuen sich All-Age-Bücher gerade jetzt so großer Beliebtheit?

1. Ist Ihnen der Begriff All-Age-Literatur bekannt?
2. Verwenden Sie den Begriff All-Age? Wenn ja, wie?
3. Wer liest Ihrer Meinung nach All-Age-Bücher?
4. Welche Kriterien muss ein Titel erfüllen, damit er sich als All-Age-Buch eignet?
5. Erkennt man All-Age-Titel am Buchdesign? Wenn ja, wie?
6. In welcher Abteilung stehen All-Age-Titel in Ihrer Buchhandlung?
7. Werden All-Age-Titel in Ihrer Buchhandlung anders präsentiert und beworben als andere Literatur? Wenn ja, wie?
8. Wem empfehlen Sie All-Age-Bücher?
9. Wird ein Titel erst durch Marketing zu einem All-Age-Buch?

7.2.2. Rückschriften der Buchhandlungen

Buchhandlung Brunner, Bregenz

Gerold Kleiner

1. Ist Ihnen der Begriff „All-Age-Literatur“ bekannt?

ja

2. Verwenden Sie den Begriff „All-Age“? Wenn ja, wie?

Intern, nicht nach außen

3. Wer liest Ihrer Meinung nach All-Age-Bücher?

12 – Erwachsene

4. Welche Kriterien muss ein Titel erfüllen, damit er sich als All-Age-Buch eignet?

Generationenübergreifende Themen und Interessen, bzw. altersunabhängige Geschichten

5. Erkennt man All-Age-Titel am Buchdesign? Wenn ja, wie?

nein

6. In welcher Abteilung stehen All-Age-Titel in Ihrer Buchhandlung?

Jugendbuch

7. Werden All-Age-Titel in Ihrer Buchhandlung anders präsentiert und beworben als andere Literatur? Wenn ja, wie?

nein

8. Wem empfehlen Sie All-Age-Bücher?

Meist Phantasy-Lesern

9. Wird ein Titel erst durch Marketing zu einem All-Age-Buch?

Ist oft der Fall

Buchhandlung Brunner, Dornbirn

Dünser Daniela

1. Ist Ihnen der Begriff „All-Age-Literatur“ bekannt?

Ja

2. Verwenden Sie den Begriff „All-Age“? Wenn ja, wie?

Ja, unter anderem im Kundengespräch/Verkaufsgespräch/Vertretergespräch (Einkauf)
 Im Kundengespräch folgt meist eine Erklärung des Begriffes, es gibt aber auch Kunden, die von sich aus nach All-Age Literatur fragen; im Einkauf wird der Begriff seit ca 3-4 Jahren immer mehr gebraucht

3. Wer liest Ihrer Meinung nach All-Age-Bücher?

Vorwiegend Mädchen/Frauen; Altersgruppe der Beschreibung entsprechen von 12/14 bis 30 oder sogar älter

4. Welche Kriterien muss ein Titel erfüllen, damit er sich als All-Age-Buch eignet?

Es sollte ein Thema behandelt werden, das sowohl junge Leser als auch ältere interessiert und in der Umsetzung bzw. Schreibstil so fesselnd sein, dass sich wiederum beide Gruppen gut mit der Geschichte/Handlung oder den Personen identifizieren können; dabei sollte die Schreibweise wieder für die Jugendlichen nicht zu kompliziert bzw. für die reiferen Leser nicht zu langweilig sein

5. Erkennt man All-Age-Titel am Buchdesign? Wenn ja, wie?

Im Fantasy-Bereich seit der Bis(s)-Reihe von Stephenie Meyer auf jeden Fall ja, die Cover ähneln sich derzeit immer mehr (Mädchengesicht als Grundlage, meist mit Blumenornamenten etc. verziert, allgemein eine sehr träumerisch/romantisch gehaltene Gestaltung)

6. In welcher Abteilung stehen All-Age-Titel in Ihrer Buchhandlung?

Vorwiegend im Jugendbuchbereich, Abteilung Fantasy (was dem Großteil der Bücher entspricht)

Non-Fantasy Bücher sind in der Belletristikabteilung zu finden

7. Werden All-Age-Titel in Ihrer Buchhandlung anders präsentiert und beworben als andere Literatur? Wenn ja, wie?

Nein

8. Wem empfehlen Sie All-Age-Bücher?

meist an Jugendliche (v.a. Mädchen), die gute Unterhaltung suchen die nicht mehr zu kindlich ist; oder aber umgekehrt ältere Leserinnen, die eine nicht allzu anstrengende Lektüre suchen (zb. "PS. Ich liebe dich" von Cecilia Ahern war auch ein Titel der von einem breiten Altersspektrum angenommen wurde; oder Terry Pratchetts "Eine Insel")

9. Wird ein Titel erst durch Marketing zu einem All-Age-Buch?

Trägt sicherlich dazu bei, siehe auch Covergestaltung (z.T. verschiedene Cover für Jugendbuchausgaben bzw. Erwachsenen Ausgaben bei gleichem Text)

Es werden sicher auch andere Plattformen für Werbung genutzt, um die jeweilige Altersgruppe zu erreichen

Buchhandlung Herder, Wien

Mag. Susanne Tretthahn

1. Ist Ihnen der Begriff „All-Age-Literatur“ bekannt?

Ja, der Begriff ist bekannt.

2. Verwenden Sie den Begriff „All-Age“? Wenn ja, wie?

Generell verwenden wir diesen Begriff um Literatur zu bezeichnen, die für mehrere Altersgruppen (sprich Jugendliche und Erwachsene) geeignet ist.

3. Wer liest Ihrer Meinung nach All-Age-Bücher?

Jugendliche und Erwachsene

4. Welche Kriterien muss ein Titel erfüllen, damit er sich als All-Age-Buch eignet?

Das Buch befasst sich mit einem Thema, das für die entsprechenden Leser interessant und ansprechend ist.

5. Erkennt man All-Age-Titel am Buchdesign? Wenn ja, wie?

Oftmals erkennt man einen solchen Titel - jedoch eher am Verlagsnamen als an der Covergestaltung, zumal sich die Bücher optisch häufig nicht von "normaler" Literatur für Erwachsene, Fantasy usw. abheben.

6. In welcher Abteilung stehen All-Age-Titel in Ihrer Buchhandlung?

Bis jetzt in der Jugendbuchabteilung.

7. Werden All-Age-Titel in Ihrer Buchhandlung anders präsentiert und beworben als andere Literatur? Wenn ja, wie?

Nein

8. Wem empfehlen Sie All-Age-Bücher?

Jugendlichen (ab 12 Jahren) und interessieren Erwachsenen.

9. Wird ein Titel erst durch Marketing zu einem All-Age-Buch?

Das kann durchaus vorkommen, so hätten wir beispielsweise den Roman "Tschick" von Herdorf nicht bei der Jugendliteratur platziert, wäre er nicht für den Jugendliteraturpreis nominiert worden. Auch Stephenie Meyers "Bis(s)-Reihe" hat sich wohl v.a. durch Marketing (und die Verfilmungen) viele erwachsene Leser sichern können.

Buchhandlung Heyn, Klagenfurt

Miriam Dörflinger

1. Ist Ihnen der Begriff „All-Age-Literatur“ bekannt?

Ja.

2. Verwenden Sie den Begriff „All-Age“? Wenn ja, wie?

Nein. Im Beratungsgespräch spreche ich lieber von „für Jugendliche genauso spannend/geeignet wie für Erwachsene“ oder „ein Buch, das Jugendliche genauso wie Erwachsene anspricht“; der englische Begriff würde meiner Meinung nach eher für Verwirrung sorgen (hatte schon Kunden, die nicht verstanden, was ich mit Dystopie meinte ...)

3. Wer liest Ihrer Meinung nach All-Age-Bücher?

Jugendliche ab 14 und Erwachsene, die sich mit „normaler“ Belletristik oder anspruchsvoller Literatur nicht auseinandersetzen wollen (nicht negativ gemeint).

4. Welche Kriterien muss ein Titel erfüllen, damit er sich als All-Age-Buch eignet?

Das Thema muss Jugendliche genauso ansprechen wie Erwachsene (Liebesgeschichte; typischer Kampf zwischen Gut und Böse; Identifizierung mit der Heldin/mit dem Helden; keine ausschweifenden Berichte über pubertäre Probleme).

5. Erkennt man All-Age-Titel am Buchdesign? Wenn ja, wie?

Nein. Literatur für Jugendliche ab 14 ist vom Cover her manchmal kaum von Erwachsenenliteratur zu unterscheiden.

6. In welcher Abteilung stehen All-Age-Titel in Ihrer Buchhandlung?

Wenn es sich um einen typischen Jugendbuchverlag (z. B. Carlsen) handelt, steht der Titel in der JuBu-Abteilung; all-age-Titel von Heyne (z. B. Licia Troisi) werden bei der Literatur für Erwachsene eingeteilt.

7. Werden All-Age-Titel in Ihrer Buchhandlung anders präsentiert und beworben als andere Literatur? Wenn ja, wie?

Nein. Überhaupt keine speziellen Werbemaßnahmen.

8. Wem empfehlen Sie All-Age-Bücher?

Keine aktive Empfehlung – wenn sich im Beratungsgespräch herausstellt, dass der Kunde/die Kundin gerne „Dinge“ wie Eragon, Twilight etc. gelesen hat, dann versuche ich meine Konzentration auf Bücher zu lenken, die dasselbe Prinzip verfolgen (z. B. „Eine Insel“ von Terry Pratchett, oder „Vampire’s Diaries“ oder Bücher von Jonathan Stroud).

9. Wird ein Titel erst durch Marketing zu einem All-Age-Buch?

Nein. Ich glaube, der Titel wird von den Lesern dazu gemacht. Als Beispiel: Eine Mutter kommt zu mir ins Geschäft und erzählt mir freudig strahlend lächeln euphorisch, wie guuuuuuuut ihr doch die Twilight Bücher gefallen haben. Sie hat sie von ihrer Tochter genommen, weil sie selbst herausfinden wollte, warum ihr Mädchen so verrückt danach ist ... Natürlich hat der Verlag die Tendenz schon beim Lektorieren erkannt, aber ich glaube nicht, dass nur Marketing ausschlaggebend für den Erfolg eines All-Age-Titels ist.

Buchinsel, Wien

Mag. Langer

Liebe Frau Klammer!

Der Begriff "All-Age-Literatur" ist mir zwar geläufig, nur wird er von mir kaum verwendet. Als Texte dafür eignen sich zum Beispiel Märchen und ähnliche Erzählungen, die sowohl von Kindern als auch Erwachsenen gelesen werden. Auch Fantasy-Geschichten wie "Herr der Ringe", Harry Potter sind "All-Age-Romane". "All-Age-Romane" sind als solche nicht am Cover bzw. am Design erkennbar! Bei der Frage, wer solche "All-Age-Bücher" liest, kann ich nur sagen, dass da das Spektrum von Schülern bis Pensionisten reicht, also es kann meiner Meinung nach keine Personengruppe für diese Art von Literatur festgemacht werden. Schwierig ist die Frage zu beantworten, welche Kriterien "All-Age-Bücher" erfüllen müssen: ich denke, es muss sprachlich, stilistisch und im Aufbau so gestaltet sein, dass es sowohl Kinder-Jugendliche als auch Erwachsene gut lesen können. Es sollten also gewaltverherrlichende Inhalte und auch sprachexperimentelle Inhalte fehlen. Da das Spektrum von "All-Age-Büchern" sehr weit ist - also von tief sinnigen Bilderbüchern bis Romane reicht, sind diese Bücher bei uns nicht gesondert präsentiert! Ich kann auch nicht allgemein sagen, wem ich "All-Age-Bücher" empfehlen würde, denn wir versuchen einfach im Gespräch auf den (die) Kundenwunsch (Kundenwünsche) einzugehen. Die Frage, ob erst durch gezieltes Marketing ein Buch zu einem "All-Age-Buch" wird, würde ich so beantworten: Gezieltes Marketing suggeriert einem, dass man sowohl als Jugendlicher als auch als Erwachsener bestim-

me Bücher gelesen haben muss, um "in" zu sein, und dazu zählen auch Bücher wie Harry Potter oder z.B. die Vampirgeschichten von Stephenie Meyer.

Ich hoffe, Ihnen mit der Beantwortung der Fragen geholfen zu haben

MfG

Mag. Langer

BuchLAAden, Laa an der Thaya

Michael Lehner

1. Ist Ihnen der Begriff „All-Age-Literatur“ bekannt?

Ja

2. Verwenden Sie den Begriff „All-Age“? Wenn ja, wie?

Ja, bei Empfehlungen und als Regalbeschreibung

3. Wer liest Ihrer Meinung nach All-Age-Bücher?

Hauptsächlich junge Erwachsene und davon meist Frauen.

4. Welche Kriterien muss ein Titel erfüllen, damit er sich als All-Age-Buch eignet?

Er muß aufgrund der Spannung, Handlung und der verwendeten Sprache dezitiert nicht nur Jugendliche ansprechen, sondern auch Erwachsene.

5. Erkennt man All-Age-Titel am Buchdesign? Wenn ja, wie?

Nicht immer. Viele All-Age Titel gibt es auch in verschiedenen Aufmachungen für die jeweilige Zielgruppe. (z.B die Biss-Reihe) Die Flavia de Luce- Reihe wiederum ist recht neutral gehalten.

6. In welcher Abteilung stehen All-Age-Titel in Ihrer Buchhandlung?

Teils beFantasy und teils bei den Romanen und bei den jungen Erwachsenen. Meist jedoch sowohl als auch.

7. Werden All-Age-Titel in Ihrer Buchhandlung anders präsentiert und beworben als andere Literatur? Wenn ja, wie?

Nein

8. Wem empfehlen Sie All-Age-Bücher?

Den Kunden, die ähnliche Literatur lesen.

9. Wird ein Titel erst durch Marketing zu einem All-Age-Buch?

Nein.

Der Kleine Buchladen Linecker KEG, Ottensheim

Sigrid Linecker

1. Ist Ihnen der Begriff „All-Age-Literatur“ bekannt?

Ja ist bekannt, obwohl ich ihn nicht verwende

2. Verwenden Sie den Begriff „All-Age“? Wenn ja, wie?

verwende ihn nicht

3. Wer liest Ihrer Meinung nach All-Age-Bücher?

Meine, das der sog. All Age Boom mit Harry Potter begonnen hat. Den haben von 10-99 sehr sehr viele gelesen. Auch Männer, die eher dazu tendieren nur Fachbuch/Sachbuch oder Krimis zu lesen

4. Welche Kriterien muss ein Titel erfüllen, damit er sich als All-Age-Buch eignet?

Harry Potter, Funke Tintenherz oder Meyer Twilight, das alles sind Titel die von Kinder über Jugendliche bis Erwachsene gelesen werden. Diese Titel sind eigentlich alle aus dem Bereich Fantasy

5. Erkennt man All-Age-Titel am Buchdesign? Wenn ja, wie?

irgendwie ein bißchen "mystisches" Cover

6. In welcher Abteilung stehen All-Age-Titel in Ihrer Buchhandlung?

stehen dort wo das Lesealter beginnt, also Jugendbuchabteilung

7. Werden All-Age-Titel in Ihrer Buchhandlung anders präsentiert und beworben als andere Literatur? Wenn ja, wie?

meist ja, weil ich diese Titel in größerer Stückzahl verkaufe und daher Stapelpräsentation notwendig ist

8. Wem empfehlen Sie All-Age-Bücher?

eigentlich muß man viele All Age Bücher gar nicht empfehlen, weil irgendwer damit anfängt und alle lesen dann nach

9. Wird ein Titel erst durch Marketing zu einem All-Age-Buch?

manchmal ja, bei Harry Potter ging's von alleine, das riesige Marketing kam nach dem 1. Buch. Hilfreich für Verkauf ist bei Jugendlichen sowieso das Internet und mittlerweile natürlich Facebook/Twitter...

Morawa, Landhausbuchhandlung Klagenfurt

Name wurde nicht angegeben.

1. Ist Ihnen der Begriff „All-Age-Literatur“ bekannt?

JA

2. Verwenden Sie den Begriff „All-Age“? Wenn ja, wie?

eher weniger

3. Wer liest Ihrer Meinung nach All-Age-Bücher?

eher Frauen

4. Welche Kriterien muss ein Titel erfüllen, damit er sich als All-Age-Buch eignet?

Der Inhalte sollte Jugendliche und ältere Leser gleichermaßen ansprechen.

5. Erkennt man All-Age-Titel am Buchdesign? Wenn ja, wie?

Manchmal

6. In welcher Abteilung stehen All-Age-Titel in Ihrer Buchhandlung?

Junge Erwachsene

7. Werden All-Age-Titel in Ihrer Buchhandlung anders präsentiert und beworben als andere Literatur? Wenn ja, wie?

Nein

8. Wem empfehlen Sie All-Age-Bücher?

Kommt auf den Leser an. Aber eher Jungen Menschen auf dem Sprung zum Erwachsenwerden

9. Wird ein Titel erst durch Marketing zu einem All-Age-Buch?

Meistens Ja! Natürlich aber auch durch den eigenen Eindruck beim Lesen.

Morawa, Stadtbuchhandlung Spittal

Christian Smoly

1. Ist Ihnen der Begriff „All-Age-Literatur“ bekannt?

Ja, wir präsentieren bereits Deko mit dieser Aufschrift und den entsprechenden Büchern

2. Verwenden Sie den Begriff „All-Age“? Wenn ja, wie?

Ja, als Bezeichnung für Warengruppe (z.B. auch auf Plakaten, siehe oben) und im Kundengespräch

3. Wer liest Ihrer Meinung nach All-Age-Bücher?

Hauptsächlich Leserinnen (Jugendliche ab 14 und dann ihre Mütter)

4. Welche Kriterien muss ein Titel erfüllen, damit er sich als All-Age-Buch eignet?

Zeitlose Themen (Liebe, Abenteuer, Fantasy) spannend aufbereitet

5. Erkennt man All-Age-Titel am Buchdesign? Wenn ja, wie?

nein, eher wenn es eine Reihe wird (z.B. Meyer, Biss)

6. In welcher Abteilung stehen All-Age-Titel in Ihrer Buchhandlung?

extra Präsentation neben Kinder und Jugendbücher

7. Werden All-Age-Titel in Ihrer Buchhandlung anders präsentiert und beworben als andere Literatur? Wenn ja, wie?

siehe 6.)

8. Wem empfehlen Sie All-Age-Bücher?

vor allem weiblichen Jugendlichen

9. Wird ein Titel erst durch Marketing zu einem All-Age-Buch?

Nein, nicht allein, sondern in Kombination mit Mundpropaganda

Morawa, Wien

Stefan Mödritscher

1. Ist Ihnen der Begriff „All-Age-Literatur“ bekannt?

Ja

2. Verwenden Sie den Begriff „All-Age“? Wenn ja, wie?

Hausintern ja

3. Wer liest Ihrer Meinung nach All-Age-Bücher?

Hauptsächlich Jugendliche und Junge Erwachsene (Ausnahme: Harry Potter, Bis-s)

4. Welche Kriterien muss ein Titel erfüllen, damit er sich als All-Age-Buch eignet?

Er muss mehr als „nur“ ein Jugendbuch sein. Muss inhaltlich und thematisch auch Erwachsene ansprechen.

5. Erkennt man All-Age-Titel am Buchdesign? Wenn ja, wie?

Eher nein, in der Covergestaltung gibt es zwischen Jugendbuch und der Literatur für Erwachsene keine Unterschiede, bzw. eigene Bild-Text-Sprache.

6. In welcher Abteilung stehen All-Age-Titel in Ihrer Buchhandlung?

Zum Teil bei den Jugend- und Erwachsenen-Büchern, das Gros wird aber entweder-oder aufgeteilt; wenn MitarbeiterInnen den Titel gelesen haben, aufgrund deren Empfehlung (wo er besser passt).

7. Werden All-Age-Titel in Ihrer Buchhandlung anders präsentiert und beworben als andere Literatur? Wenn ja, wie?

Nein

8. Wem empfehlen Sie All-Age-Bücher?

Belesenen Jugendlichen, jungen Erwachsenen.

9. Wird ein Titel erst durch Marketing zu einem All-Age-Buch?

Ja, aber nicht ausschließlich. Der Inhalt muss entsprechend sein.

Orell Füssli for Kids and Family, Kramhof Kidstown, Zürich

Name wurde nicht angegeben.

1. Ist Ihnen der Begriff „All-Age-Literatur“ bekannt?

Ja, der Begriff ist uns bekannt und wir definieren den Begriff gleich wie Sie.

2. Verwenden Sie den Begriff „All-Age“? Wenn ja, wie?

Wir verwenden den Begriff, jedoch nicht oft. Wir werden vielleicht in Zukunft eine Abteilung machen mit dem Namen All-Age eröffnen.

3. Wer liest Ihrer Meinung nach All-Age-Bücher?

Das ist schwer zu definieren, ich würde sagen junge Erwachsene und Jugendliche, zum Teil auch Erwachsene die gerne einfache Literatur lesen, meistens sind All-Age Bücher Fantasytitel z.B: Twilight, Harry Potter, Panem..

4. Welche Kriterien muss ein Titel erfüllen, damit er sich als All-Age-Buch eignet?

Wenn es ein grosses Zielgruppenalter anspricht, einfach zu lesen ist.

5. Erkennt man All-Age-Titel am Buchdesign? Wenn ja, wie?

Als Kunde würde man es nicht erkennen, als Buchhändler/in findet man kleine Unterschiede zu den anderen Büchern, All-Age Bücher haben meist nicht so verspielte Covers wie die anderen, meist nur ein Gesicht / Person, eher düstere dunkle Farben.

6. In welcher Abteilung stehen All-Age-Titel in Ihrer Buchhandlung?

Sie stehen in der Jugendbuchabteilung, da es bei den Büchern meist eine Erwachsenen- und eine normale "Kinder, Jugendbuchausgabe" gibt, werden sie auch so unterteilt.

7. Werden All-Age-Titel in Ihrer Buchhandlung anders präsentiert und beworben als andere Literatur? Wenn ja, wie?

Nein, die All-Age Bücher werden nicht anders präsentiert.

8. Wem empfehlen Sie All-Age-Bücher?

Siehe Zielgruppe

9. Wird ein Titel erst durch Marketing zu einem All-Age-Buch?

Ich würde sagen Jein, ein bisschen Marketing braucht es immer, und wenn ein Buch verfilmt wird, wird es meist ein Bestseller, aber die Mund zu Mund Propaganda ist da sicher der Hauptauslöser.

Tyrolia, Kaufhaus Tyrol Innsbruck

Stefan Wallner

1. Ist Ihnen der Begriff „All-Age-Literatur“ bekannt?

Selbstverständlich

2. Verwenden Sie den Begriff „All-Age“? Wenn ja, wie?

Bisweilen im Verkaufsgespräch, um entsprechende Titel zu charakterisieren, d. h. mitunter auch deren "Harmlosigkeit oder "Polivalenz" herauszustreichen

3. Wer liest Ihrer Meinung nach All-Age-Bücher?

Damen zwischen 12 und 60

4. Welche Kriterien muss ein Titel erfüllen, damit er sich als All-Age-Buch eignet?

Unblutigkeit, Sexlosigkeit, Spannung auf fantastisch-esoterische Weise ist auch kein Nachteil, die Protagonisten sind auffällig oft adoleszent...

5. Erkennt man All-Age-Titel am Buchdesign? Wenn ja, wie?

Mitunter an einer gewissen "Schwülstigkeit" in der Covergestaltung

6. In welcher Abteilung stehen All-Age-Titel in Ihrer Buchhandlung?

Vorwiegend Fantasy

7. Werden All-Age-Titel in Ihrer Buchhandlung anders präsentiert und beworben als andere Literatur? Wenn ja, wie?

Nein

8. Wem empfehlen Sie All-Age-Bücher?

Überwiegend den in Punkt 3 genannten

9. Wird ein Titel erst durch Marketing zu einem All-Age-Buch?

ich denke ja

Tyrolia Wien

Werner Riedmüller

1. Ist Ihnen der Begriff „All-Age-Literatur“ bekannt?

Ja, primär im Fantasy-Bereich aber nur im Verkehr innerhalb d. Buchhandels

2. Verwenden Sie den Begriff „All-Age“? Wenn ja, wie?

Nein

3. Wer liest Ihrer Meinung nach All-Age-Bücher?

Harry Potter ein klassisches Beispiel der. 8jährige und der 50jähre lesen

4. Welche Kriterien muss ein Titel erfüllen, damit er sich als All-Age-Buch eignet?

sehr gute Medienarbeit und natürlich auch ein Inhalt der allgemeine Gültigkeit hat

5. Erkennt man All-Age-Titel am Buchdesign? Wenn ja, wie?

Ja, ausschließlich Fantasy Romane

6. In welcher Abteilung stehen All-Age-Titel in Ihrer Buchhandlung?

Führen wir keine

7. Werden All-Age-Titel in Ihrer Buchhandlung anders präsentiert und beworben als andere Literatur? Wenn ja, wie?

Nein

8. Wem empfehlen Sie All-Age-Bücher?

Primär Jugendlichen

9. Wird ein Titel erst durch Marketing zu einem All-Age-Buch?

Ja, erst das Marketing bzw. die Berichterstattung - es gibt genügend Literatur, die für viele Altersstufen geeignet ist, aber Werbung/Marketing nennt diese Titel dann All-Age.