

BERNHARD RANK

## Zum Beispiel die jugendliterarische Dystopie. Über die Notwendigkeit eines Perspektivenwechsels bei der Analyse eines aktuell erfolgreichen Genres

### 1 | Die Dystopie als Heldendichtung unserer Zeit?

Im Bereich des Jugendbuchs kommt der Erfolg in der Regel in Wellen, die von einem durchschlagenden Impuls ausgehen und sich dann über den gesamten Markt ausbreiten. So war es in den 1990er Jahren mit dem von *Harry Potter* ausgelösten Fantasy-Boom, so nach 2005 im Gefolge der *Twilight*-Serie mit der Fülle von Vampirromanen, und so ist es auch aktuell mit den zahlreichen Dystopien, die dem literarischen Durchbruch der *Hunger Games* (1. Band 2008) nachfolgen. In all diesen Fällen spielt zum einen der Seriencharakter, zum anderen die mit der Veröffentlichung der Bücher bereits eingeplante Verfilmung eine zentrale Rolle für den Verkaufserfolg.

Literaturwissenschaft und Lesedidaktik müssen sich diesen Erfolgsgeschichten stellen und sie tun das in der Regel auch – mehr oder weniger gründlich. In den einschlägigen Publikationen fällt auf, dass es in vielen Fällen beachtliche Unterschiede zwischen der Einschätzung professioneller Literaturkritiker und dem Urteil jugendlicher Leserinnen und Leser gibt. In der Fachliteratur werden die jugendliterarischen Dystopien meist an ihren klassischen Vorbildern gemessen (allen voran George Orwells *1984*). Sie kommen dabei nicht besonders gut weg: serielle Unterhaltungsliteratur ohne gesellschaftspolitischen Bezug zum Hier und Jetzt, Orientierung an zeitlosen Elementen der Abenteuer- und der Liebesgeschichte, bloße Variation von Motiven aus der erfolgreichen Fantasy-Literatur mit ihren vormodernen Figuren und Erzählweisen – so etwa die Einschätzung eines literaturkundigen Rezensenten (Schweikart 2012; etwas anders dagegen Rüter 2012). Die eigentlichen Adressatinnen und Adressaten dieser Texte reagieren weitaus positiver. Der erste Band der *Hunger-Games*-Trilogie, *Die Tribute von Panem* (Collins 2009), wurde von der Jugendjury mit dem Jugendliteraturpreis des Jahres 2010 ausgezeichnet, *Die Bestimmung* (Roth 2012) mit dem Landshuter Jugendbuchpreis. Altbekannte Muster, das schon; aber sie finden immer wieder ein begeistertes Echo: „Packend, mitreißend, überraschend, fantastisch. Eine geniale Dystopie über ein völlig zerstörtes Amerika,

Überlebenswillen und Vertrauen. Ein großartiger Auftakt den man unbedingt gelesen haben muss! Ich kann es gar nicht mehr erwarten, endlich auch den zweiten Band zu lesen.“<sup>1</sup>

Von der Funktion dieser Texte her spricht also einiges dafür, sie als weiteren Beleg für die These von Hans Heino Ewers heranzuziehen, Fantasy sei die „Heldendichtung unserer Zeit“ (vgl. Ewers 2011). Das tut auch Ralf Schweikart, wenn er den Dystopie-Trend mit dem Bedürfnis erklärt, sich gegen globale Bedrohungen unserer Zivilisation, seien sie realitätsnah vorstellbar oder nur fiktiv ausgedacht, zur Wehr zu setzen und dabei das vormoderne Heroentum wiederaufleben zu lassen (Schweikart 2012, 7). Bei der kritischen Einschätzung dieser These muss man sich darüber im Klaren sein, dass die literarische Differenzierung von Genres hier nach rein inhaltlichen Kriterien vorgenommen wird. Ewers wendet sich ausdrücklich gegen eine allein auf Strukturmerkmale setzende Gattungsdifferenzierung, die den funktionalen Aspekt außer Acht lässt (ebd., 16). Er nimmt dafür in Kauf, auch Bücher wie Michael Endes *Momo* (1973) oder die *Skogland*-Romane von Kirsten Boie (2005 und 2008) zur „neueren“, als „postmodern“ apostrophierten Ausprägung von Fantasy zu rechnen (ebd. 18, 20, 22). Trotz (partieller) inhaltlicher Gemeinsamkeiten mit „klassischen“ Beispielen wie Tolkiens *Herr der Ringe* sollte man solche Texte aber nicht dem Genre der Fantasy zuschlagen (auch nicht durch den Zusatz „postmodern“), weil sie – einmal abgesehen von ihrem Konstruktionsprinzip der Mischung von Gattungen – dem Zwei-Welten-Modell der phantastischen Erzählung verpflichtet sind. Damit brechen sie die Geschlossenheit sekundärer Fantasy-Welten auf. Wenn sie zudem noch allegorisch intendiert sind, wird die ungebrochene Faszination des Lesers in eine bewusste, für kritisches Nachdenken offene Rezeptionshaltung überführt (vgl. Rank 2013). Die Texte erfüllen dann auch andere Funktionen.

Wie problematisch sich eine auf das Inhaltliche beschränkte Gattungsbestimmung auswirkt, zeigt sich auch an Schweikarts Definition von „Dystopie“. Er konstatiert zum einen „inhaltliche Überschneidungen“ mit anderen Subgattungen wie Fantasy oder Science Fiction und nennt dann „typische“ inhaltliche Merkmale: exorbitante Vorgeschichten wie Kriege oder Naturkatastrophen, die Herrschenden als Vertreter des Bösen – im Gegensatz zu den Widerstand leistenden positiven Helden aus der Breite der Bevölkerung – und die konfliktreichen Verwerfungen zwischen einzelnen Bevölkerungsgruppen. Die breite Diskussion um den Zusammenhang zwischen den Strukturen und den Funktionen phantastischer Literatur bleibt dabei außen vor. „Dystopien als jugendliterarisches Trendthema“ lautet denn auch konsequenter Weise der Untertitel seines Beitrags (Schweikart 2012, Hervorhebung B. R.).

## 2 | Der „Chronotopos“ (Bachtin): Ein alternatives Konzept für die Gattungsdifferenzierung

Der erste Perspektivenwechsel, den ich vorschlagen möchte, betrifft demnach die Abkehr vom Primat des Inhaltlichen und das Postulat einer „funktionalen“ Betrachtungsweise. Prinzipiell ist daran zu erinnern, dass sich das Erkenntnisinteresse bei der Bestimmung von Textfunktionen nicht ausschließlich auf die Thematik, auf die Figuren und auf das Weltbild eines literarischen Textes richtet, sondern auf die Wechselwirkung zwischen der Form (oder Struktur) und den inhaltlichen Elementen. Das hat zur Folge, dass man die Funktionen eines literarischen Textes nicht ohne Berücksichtigung ihrer strukturellen Implikationen analytisch erheben und beschreiben kann. Nicht umsonst hat Gerhard Haas seinen richtungweisenden Aufsatz über die Phantastik mit „Struktur und Funktion phantastischer Literatur“ überschrieben (vgl. Haas 1978).

Um eine solche Analyse dystopischer Texte zu leisten, sollte man über ein geeignetes begriffliches Instrumentarium verfügen. Erste Hinweise dazu findet man bereits in J. R. R. Tolkiens Essay *On Fairy Stories* von 1938 – etwas missverständlich ins Deutsche übersetzt mit *Über Märchen*. Als einer der Ersten vollzieht er dort den heute so benannten „spatial turn“, die Wende vom konkret Inhaltlichen zur abstrakteren Vorstellung vom „literarischen Raum“ (vgl. Bachmann-Medick 2006). Fairy-stories sind für ihn nicht in erster Linie Geschichten

<sup>1</sup> Über Joelle Charbonneau: *Die Auslese* (2013). Auf: <http://philipswelt.blogspot.de/2013/08/rezension-die-auslese-nur-die-besten-ueberleben-joelle-charbonneau.html> - Zugriff am 26.11.2013.

über die Elben oder Feien, sondern Geschichten vom Elbenland oder der Faërie, dem Reich oder Zustand, in dem die Feien ihr Dasein haben. „In der Faërie gibt es nicht nur die Feien und Elben, sondern noch vieles andere, und nicht nur Zwerge, Hexen, Trolle, Riesen oder Drachen; sie umfaßt auch die Meere, Sonne und Mond, den Himmel und die Erde, mit allem, was sie trägt: Baum und Vogel, Fels und Wasser, Brot und Wein und uns selbst, die Sterblichen, wenn wir verzaubert sind.“ (Tolkien 1982, 18). Die Luft, die in diesen Raum weht, und die Zeit, die in ihm herrscht, sind durchwaltet von Magie, von der künstlerischen Kraft der Verzauberung, die eine „Sekundärwelt“ erschafft, „in die sowohl der Schöpfer wie der Betrachter eintreten können, zur Zufriedenheit ihrer Sinne, solange sie darinnen sind“ (ebd., 54).

In Anlehnung an Tolkien hat Maria Nikolajeva die literarischen Gesetzmäßigkeiten beschrieben, die für die phantastische Kinder- und Jugendliteratur charakteristisch sind. „Secondary space“ (sekundärer Raum) und „secondary time“ (sekundäre Zeit) sind für sie die fundamentalen Kategorien zur Abgrenzung der sekundären phantastischen Welten von unserer primären Realitätswahrnehmung. In der sogenannten „time fantasy“, in Erzählungen von Zeitreisen, ist beides eng miteinander verwoben: „Time is a form of space“ (Nikolajeva 1988, 62).

Damit bezieht sich Nikolajeva ausdrücklich auf den russischen Literaturwissenschaftler Michail Bachtin und seinen bereits 1937–38 entstandenen Aufsatz *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman* – auf Deutsch 1986 zunächst in der DDR, dann in neuer Übersetzung 2008 bei Suhrkamp erschienen. Mit dem Begriff „Chronotopos“ bezeichnet Bachtin „den grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfassten Zeit- und Raum-Beziehungen“ (Bachtin 2008, 7). Raum und Zeit treten miteinander in Dialog und beleuchten sich gegenseitig. „Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert (ebd.).

„Chronotopos“ ist ein Konzept, das sich wie kein anderes als Grundlage einer funktionalen Betrachtungsweise eignet. Mustergültig werden hier inhaltliche und formale Aspekte miteinander zu einem in sich differenzierten Ganzen verknüpft. Bachtins Essay vereint drei unterschiedlich akzentuierte Analysen: eine kulturphilosophische, eine literarhistorische und eine gattungstheoretische (vgl. Frank / Mahlke 2008). Die erste ist auf die sich wandelnde raum-zeitliche Struktur von Welt- und Menschenbildern in verschiedenen Epochen gerichtet. Die zweite fragt nach der literarischen Reflexion dieses Wandels in den sich historisch entwickelnden Formen des Romans. Die dritte schließlich führt zu einer Aufteilung des Romans in verschiedene Untergattungen oder Genres. Letztere leistet, wie sich zeigen wird, auch eine kulturhistorisch begründete Unterscheidung zwischen den mittelalterlichen Heldenepen, der Fantasy und der Dystopie.

Funktional gesehen wird Literatur für Bachtin zum Medium des kulturellen Gedächtnisses. Er versteht das literarische Werk als künstlerische Aneignung einer kulturhistorischen Gegebenheit: der epochenspezifischen raumzeitlichen Ordnungsstruktur der menschlichen Weltwahrnehmung (ebd., 205). Dadurch wird auch die Darstellung des Menschen bestimmt, der sich innerhalb eines spezifischen Raum-Zeit-Gefüges bewegt. „Das literarische Menschenbild ist notwendigerweise chronotopisch“ (ebd., 206). Letzten Endes ist der Chronotopos auch eine produktions- und rezeptionsästhetische Kategorie. Sowohl der Autor als auch der Leser befinden sich selbst in konkreten lebensweltlichen Chronotopoi. Diese Verankerung ist Voraussetzung für die Realisierung literarischer Entsprechungen im Werk, „was bedeutet, daß auch der Leser sich notwendigerweise an den raumzeitlichen Gegebenheiten seiner eigenen Epoche und Kultur orientiert“ (ebd., 207).

Betrachten wir unter diesen Gesichtspunkten ein Beispiel für idealtypische Fantasy: *Der Hobbit* von J.R.R. Tolkien (Tolkien [1937] 2009) und vergleichen ihn mit dem Chronotopos des Ritterromans. Parallelen sind offensichtlich. Auch die geläufige Fantasy arbeitet mit dem gattungsprägenden Modell der *Zeit und Welt des Abenteurers*. Das Charakteristische am Ritterroman sieht Bachtin darin, dass es zur Einmischung des Zufalls, des Schicksals oder der Götter kommt. Der Zufall greift an Punkten ein, wo die normalen, realen und gesetzmäßigen Zeitreihen abreißen und die Ereignisse plötzlich eine unerwartete, unvorhergesehene Wendung nehmen. Dieses „plötzlich“ wird gleichsam zu etwas Normalem, zu etwas, das alles determiniert. „Die ganze Welt wird wunderbar, und das Wunderbare selbst wird zu etwas Gewohntem“

(Bachtin 2008, 80). Auch die Zeit als solche wird bis zu einem gewissen Grad wunderbar; sie kann sogar verzaubert werden: Stunden werden auseinandergezogen, Tage zu Augenblicken zusammengerafft und unvermittelt kann man sich auch in einer ganz anderen Zeit wiederfinden. Bachtin spricht hier auch von einem „subjektiven Spiel mit der Zeit“ (ebd., 83). Dieses Spiel ist lokalisiert in einem nach den Dimensionen des Abenteuerlichen zugeschnittenen Raum, es operiert mit Orten und mit Dingen, die irgendwelche wunderbare Eigenschaften haben und reich an Symbolik sind: so zum Beispiel der Fluss, der Wald, die Höhle, der Weg, die Pforte, die Waffen oder die Zauberkraft eines Ringes, der die Gesetzmäßigkeiten der räumlichen Wahrnehmung außer Kraft setzen kann.

Soweit die Parallelen; es gibt aber auch wesentliche Unterschiede. Da wäre zunächst die Frage, ob man das Prinzip des wunderbaren Zufalls mit den Gesetzmäßigkeiten gleichsetzen darf, die dem Wirklichkeitsmodell der Fantasy zugrundeliegen. Dort herrschen Magie und Zauber, und zwar durch und durch. Im Ritterroman trägt das Wunderbare den Charakter des Geheimnisvollen. Es ist einem individualisierten Helden zugeordnet, der sich einer ihm schicksalhaft zugefallenen Aufgabe zu stellen hat. „Er kann seinem ganzen Wesen nach nur in dieser Welt der wunderbaren Zufälligkeiten leben und nur an ihnen seine Identität bewahren“ (ebd., 80). Zudem geht es im Ritterroman nicht um das Heroische an sich, sondern um Ruhm, Ehre und Bewährung. Der für Fantasy typische Gegensatz von Gut und Böse tritt dabei ganz in den Hintergrund. So gesehen relativiert die Kategorie des Chronotopos die inhaltlichen Parallelen, die Ewers seiner These zugrundelegt, ganz erheblich. Nimmt man noch Texte wie *Momo* oder die *Unendliche Geschichte* hinzu, die einem ähnlichen Handlungsablauf folgen, aber nach dem Zwei-Welten-Modell der Phantastik strukturiert sind, bleibt vom „Versuch einer Gattungsdifferenzierung“ (Ewers 2013) nicht mehr viel Relevantes übrig. Eine Analyse der entsprechenden Chronotopoi fördert dagegen auch hier Wesentliches zu Tage.

Im Gegensatz zur traditionellen Fantasy, in deren alternativen, abenteuerlichen Zeit-Raum der Leser fasziniert versinken kann, vermittelt ihm die phantastische Erzählung im engeren Sinn die Erfahrung des Kontrasts zwischen unterschiedlichen Chronotopoi, einem primären und einem (oder mehreren) sekundären. Musterbeispiel dafür ist Michael Endes *Unendliche Geschichte* mit ihren Wechselbeziehungen zwischen Bastians Alltagswelt und der Abenteuerzeit, die er im Raum Phantasies verbringt. Wie in vielen Texten dieser Art bleibt die Zeit in der primären Welt stehen, solange sich die Protagonisten in anderen Zeiträumen bewegen – und sei es noch so lange. Aber es gibt Auswirkungen anderer Art: zum Beispiel eine vertiefte Einsicht in die eigenen Verletzungen, Bedürfnisse und Wünsche oder in bedrohliche Entwicklungen, die uns bevorstehen könnten (bei Michael Ende z.B. der Verlust der Phantasie).

In seinem „Märchenroman“ *Momo* ist das zentrale Thema die Auseinandersetzung mit dem Zeit- und Zukunftskonzept unserer modernen Zivilisation. Ihren Erfolg verdankt diese phantastisch-allegorische Erzählung nicht nur diesem kulturkritischen Impetus und ihren symbolträchtigen Figuren, sondern auch dem farbig ausgemalten sekundären Chronotopos, in dem die Handlung angesiedelt ist. Die „große Stadt“, von der eingangs die Rede ist, bleibt ohne eigenes Gewicht. Sie hat keine eigene Zeit, keine Orte des kulturellen Gedächtnisses, sondern wird zum Schauplatz des Kampfes zwischen der verklärten Vergangenheit und der bedrohlichen Zukunft. Dominant sind dagegen die Erfahrungen an ihren Rändern. Momo's Welt ist das Amphitheater: die letzten Spuren einer Idylle aus alter, alter Zeit. Dort scheint die Zeit stehen geblieben zu sein; Momo war immer schon dort und kennt kein biologisches Alter. Im Gegensatz zum antiken und klassischen Vorbild ist der Raum, in dem diese Idylle angesiedelt ist, eher spärlich ausgestattet: keine üppige Natur, kein lieblicher Ort, keine heile Kleinfamilie, sondern eine provisorisch ausgestattete Szenerie für das Erzählen von Geschichten. In dieser Inszenierung macht sich das Erzählen selbst zum Ort für das Idyllische. Der fiktive Erzähler bestätigt es im „kurzen Nachwort des Verfassers“: „Ich habe Ihnen das alles erzählt [...] als sei es bereits geschehen. Ich hätte es auch so erzählen können, als geschehe es erst in der Zukunft. Für mich ist das kein so großer Unterschied“ (Ende [1973] 2009, 268).

Am entgegengesetzten Rand der Stadt liegt die Müllkippe, auf der sich die grauen Herren bisweilen treffen. Ihre gestohlenen Zeitvorräte horten sie ebenfalls außerhalb des Zentrums: in einem kalten Labyrinth von Gängen, die sich unter einer der einförmig-trostlosen Vorstädte

erstrecken. Die Vorstellung, man bleibe dort von Zeitverlust und Vergänglichkeit bewahrt, erweist sich allerdings als nichtige Illusion.

Um Meister Horas „Nirgend-Haus“ zu erreichen, muss man weit gehen und braucht eine Führerin. Es liegt in der „Niemals-Gasse“, wo die gewohnten Vorstellungen von Raum und Zeit keine Geltung mehr haben. Je schneller man geht, desto langsamer kommt man vorwärts. Am räumlichen Ende der Stadt verlässt man also zugleich das Reich der primären Zeit. Die sekundäre Zeit, die dort herrscht, ist die Ewigkeit des Werdens und Vergehens – veranschaulicht durch das Bild vom Sternenpendel und vom Rhythmus des Aufblühens und Welkens der Stundenblumen. Dieses Geheimnis der Zeit kann man nur mit dem Herzen wahrnehmen: Entscheidend ist nicht das empirisch in Raum und Zeit Fassbare, sondern die Qualität der inneren Zeit in unserem innersten Raum.

Diese Heilsbotschaft hat etwas Utopisches an sich, aber nicht im klassischen Sinne des „Nirgendwo“. Die Zukunft, um die es hier geht, kommt aus der Vergangenheit und sie liegt im Raum der inneren Vorstellungen. Sekundäre Chronotopoi in der phantastischen Literatur können solchen Vorstellungen literarisch erfahrbare Gestalt verleihen.

### 3 | Der genrebildende Chronotopos der Dystopien

Die Dystopien, von denen derzeit so viel die Rede ist, folgen einem anderen literarischen Modell. Angesiedelt ist das Wunderbare dort nicht in der Vergangenheit (wie bei der Fantasy) oder in einem zeitlosen Innenraum (wie bei Michael Endes *Momo*), sondern in der Zukunft. Nicht magische Kräfte bewirken das Phantastische, sondern der hypothetisch verlängerte wissenschaftlich-technische Fortschritt. Die Vorstellung von der totalen Überwachung durch einen „Großen Bruder“, wie sie Orwell in seinem 1949 erschienenen Roman *1984* ausmalt, gehört inzwischen, bedingt durch die Weiterentwicklung technischer Möglichkeiten, zu unserer primären Realität. Dafür nehmen Katastrophenszenarien, vor allem im Film, aber auch in der aktuellen Jugendliteratur, immer apokalyptischere Ausmaße an. Florian Werner hat das jüngst vor dem nötigen kulturhistorischen Horizont, aber auch mit feiner Ironie kommentiert. Es sei das Erhabene, das uns so sehr am Weltuntergang fasziniert, meint er, und verweist auf die ganz großen Bilder, wie sie sich schon in der Johannes-Offenbarung des Neuen Testaments fanden und wie sie heute jemand wie Roland Emmerich zu schaffen versucht. Und mit der Figur des Anti-Christus gebe es einen vorgefertigten Bösewicht, auf den sich alle einigen könnten. Nur dass der Antichrist in der Popkultur manchmal eben in Form von Außerirdischen oder Killerbienen auftritt (vgl. Werner 2013).

Für diejenigen, die solche Stoffe mögen, ermöglichen auch die apokalyptischen Varianten der Dystopie faszinierende Leseerfahrungen, die im Bereich der Lust am Schrecklichen (vgl. Anz 1998) oder des „Vergnügens an tragischen Gegenständen“ (Schiller) anzusiedeln sind. Doch sie bergen eine Gefahr in sich, auf die bereits Bachtin hingewiesen hat: Sie entleeren unsere reale Zukunft. Literarisch wird in der Apokalyptik die Zukunft als Ende alles Existierenden gedacht, zudem ein Ende, das relativ nahe ist. „Das hat zur Folge, daß die Zeitspanne der Zukunft, die die Gegenwart von diesem Ende trennt, entwertet wird, daß sie alle Bedeutung und jedes Interesse einbüßt“ (Bachtin 2008, 76).

Anders ist dies in dystopischen Texten, die die Funktion von Heterotopien übernehmen. Bei den Heterotopien geht es, so Michel Foucault in einem Vortrag von 1967, um reale Räume, die in besonderer Weise gesellschaftliche Verhältnisse reflektieren, indem sie sie repräsentieren, negieren oder umkehren. Friedhöfe zum Beispiel, oder Gefängnisse, auch Museen, Theater und Bibliotheken. Es sind Räume an den Rändern der Gesellschaft, „an den leeren Stränden, die sie umgeben“ (vgl. Foucault 1990). Und sie erreichen ihr volles Funktionieren, wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen. In unserem Zusammenhang sind diejenigen heterotopen Zeit-Räume von besonderem Interesse, die durch ihr Anderssein die Möglichkeit zur Reflexion und Problematisierung gegebener Normen bieten und zum Widerspruch herausfordern.

Ein Beispiel, bei dem auch die Rolle der Kunst deutlich wird: Der Schweizer Photograph Timm Suess hat im Jahre 2009 eine zweitägige Reise nach Tschernobyl unternommen und sie

anschließend in einem Internet-Journal dokumentiert.<sup>2</sup> Es führt uns in eindrucksvollen Bildern, Videos und im Begleittext einen zu einer Heterotopie verdichteten Raum vor. Ausgehend von der realen Gegenwart werden Zeitperspektiven in die Vergangenheit und in die Zukunft eröffnet: Repräsentation, Erinnerung und Warnung in einem. Eine derartig künstlerisch verdichtete Erfahrung eines Raumes provoziert Reflexion und Widerspruch. Und sie legt großes Gewicht auf unsere reale Zukunft: Man muss etwas tun, heute, morgen, übermorgen, damit sich eine solche Katastrophe nicht wiederholt.

Man erinnert sich: In der Jugendliteratur hat Gudrun Pausewang mit ihrem umstrittenen Roman *Die Wolke* von 1987 dieselbe Intention verfolgt. Nach Fukushima hat er neue Aktualität erlangt. Das hat auch dazu geführt, dass die Autorin letztes Jahr mit dem Buch *Noch lange danach* dasselbe Thema mit einem Ausblick auf die Nachwirkungen im Jahr 2060 nochmals aufgegriffen hat. Hier überwiegen aber die Sachbuch-Anteile und der pädagogische Impetus so sehr, dass die literarische Gestaltung darunter leidet. Dasselbe gilt übrigens auch für Jostein Gaarder und seinen umweltpolitisch akzentuierten Zeitreise-Roman *2084. Noras Welt* (Gaarder 2013).

Die erfolgreichen jugendliterarischen Dystopien stellen in der Regel keinen derart konkretisierbaren gesellschaftspolitischen Anspruch. Wenn ein kritischer Gehalt erkennbar ist, bleibt er abstrakt und richtet sich generell gegen totalitäre Systeme jeglicher Art, sei es in der Schule (z. B. Grevet 2012; Kacvinsky 2011), sei es in der Politik (z. B. Collins 2009; Condie 2010), sei es im Bereich der Computertechnologie (z. B. Falkner 2010; John 2011). Der diesen Romanen eigene Chronotopos ist der einer *Zeit der Gefährdung und Bewährung*. Er wird nicht mehr von *Magisch-Wunderbarem* ausgefüllt, sondern von *Naturwissenschaftlich-Wunderbarem* (vgl. Todorov 1972): von phantastischen Phänomenen und Erfindungen, die rational vorstellbar, für die Zukunft erwartbar, in der Gegenwart aber noch nicht in vollem Umfang realisiert sind: Klimawandel, Kriegsführung, Waffen, Fahrzeuge, Überwachung, Eingriffe ins menschliche Bewusstsein, omnipotente Steuerungsinstrumente, biologische Mutationen, medizinische Eingriffe und dergleichen mehr. Alles, was mit Computerprogrammen und virtuellen Welten zu tun hat, nimmt dabei einen breiten Raum ein. Der technische Fortschritt zeigt sich dabei nicht von seiner nützlichen, sondern von seiner bedrohlichen Seite – gleichermaßen gefährlich für das menschliche Individuum wie für seine natürliche und soziale Umwelt.

Es gilt, diesen Gefahren zu widerstehen. Dies ist bereits in den klassischen Vorbildern<sup>3</sup> das zentrale Motiv. Obwohl das unmenschliche, zerstörerische System übermächtig erscheint, gibt es Einzelne oder Gruppen, die sich mit mehr oder weniger durchschlagendem Erfolg dagegen auflehnen. Entweder ist bereits in der Ausgangskonstellation der Figuren eine solche Polarität angelegt oder es wird eine Entwicklung in Gang gesetzt, die den Widerstand provoziert und befördert. Diese Haltung soll sich auf die Leserinnen und Leser übertragen. Darin liegt die utopische Intention der dystopischen Literatur: das Erwünschte erwächst aus dem Gegenteil des Dargestellten.

Dies erfordert eine andere Art von Heldentum als die in Fantasy übliche. Auch zu den mittelalterlichen Rittersepen führt keine direkte Linie. Der wesentliche Unterschied: Die Protagonistinnen und Protagonisten müssen sich und uns nicht ihre Außergewöhnlichkeit *beweisen*, sondern sich mutig und intelligent gegen lebenswidrige Umstände *behaupten*. Dabei erscheint die Zukunft als eher weiblich assoziiert. Katniss (*Die Tribute von Panem*), Beatrice (*Die Bestimmung*) und Malencia (*Die Auslese*) – jeweils sind es junge Frauen, die sich todbringenden totalitären Systemen widersetzen. Wenn es sein muss, auch mit Gewalt; was sie aber nicht daran hindert, in ihren Liebesbeziehungen auf traditionellere Muster zu setzen. Ihr Entwicklungsalter: die Adoleszenz. Was die für solches Heldentum notwendigen Voraussetzungen in der Persönlichkeitsentwicklung angeht, sind die jugendliterarischen Dystopien deshalb mit dem Genre des Adoleszenzromans verwandt. Die spezifische Differenz besteht darin, dass aufgrund der besonderen Umstände für das Erwachsenwerden ein besonders hoher Anteil an Durchsetzungsfähigkeit, technischer Kompetenz und politischem Engagement erforderlich ist.

<sup>2</sup> <http://timmsuess.com/projects/chernobyl-journal/>

<sup>3</sup> Dazu zählen vor allem: Jewgenij Samjatin: *Wir* (1920); Ray Bradburry: *Fahrenheit 451* (1953); George Orwell: *1984* (1949); Margret Atwood: *Der Report der Magd* (1985).

Das literarische Feld, auf dem solche Konflikte und Entwicklungen ausagiert werden, ist konstituiert durch *spezifische Raum-Zeit-Beziehungen*. Die Zeit präsentiert sich nicht als Kontinuum, sondern als Ausschnitt. Er liegt meist in einer chronologisch unbestimmten Zukunft. Romane mit festen Zeitangaben wie *1984* (Orwell) oder *2084* (Gaarder) sind eher die Ausnahme. Entscheidender als die Datierung sind die Zeitumstände. Sie führen dazu, dass eine Ausnahmesituation entsteht, in der Entscheidungen getroffen werden müssen, die für eine lebenswerte Zukunft von zentraler Bedeutung sind. Für Beatrice in *Die Bestimmung* (Roth 2012) ist dies die Zeitspanne ihres Aufenthalts in einem Ausbildungscamp. Nach Vorbildern aus der Science Fiction ist in diese Krisenzeit das Durchleben künstlich erzeugter, computergesteuerte Simulationsräume integriert, in denen die „normalen“ Erfahrungen von Raum und Zeit auf existenzielle Grunderfahrungen verdichtet werden. Ganz ähnlich gilt das für die Zeit des Prüfungsrituals, das Malencia in *Die Auslese* auferlegt wird.

Wenn von der Vergangenheit die Rede ist, dann zum einen im Zusammenhang mit den Ursachen für die negativen Entwicklungen der Folgezeit. Das kann zum Beispiel ein alles zerstörender Krieg gewesen sein (*Die Bestimmung; Die Auslese*) oder eine gewaltige Katastrophe (*Deadline 24*). Auf der anderen Seite wird der Vergangenheit oft die Funktion einer naturnahen Idylle zugeschrieben, wo man zum Beispiel, wie in den *Tributen von Panem*, noch ungestraft in den umliegenden Wäldern mit Pfeil und Bogen jagen konnte. Besonders symbolträchtig wird der Chronotopos eines wieder zu gewinnenden Ursprungs am Schluss von *Cassia & Ky. Die Ankunft* herbeizitiert: Rettung kann nur die Schönheit und Heilkraft der Natur mit ihrem zeitlosen Werden und Vergehen bringen: „Es gibt Ebbe und Flut. Gehen und Kommen. Steigen und Fallen. Singen und Schweigen. Sehnsucht und Erfüllung“ (Condie 2011, 594).

Die bevorzugten Handlungsräume unterstreichen durch ihre atmosphärische Gestaltung diesen Entscheidungscharakter der Zeit. In *Die Bestimmung* handelt es sich um einen städtischen, durch einen bewachten Zaun vom ländlichen Umfeld abgegrenzten Raum, der strikt in einzelne Wohngebiete aufgeteilt ist. Die korrespondieren in ihrer Szenerie mit dem sozialen Habitus der einzelnen „Fraktionen“, die sich bei der Neuverteilung der Macht herausgebildet haben. Gesondert existiert daneben das Ausbildungscamp der Fraktion der „Ferox“ (= die furchtlos Gewaltbereiten), in die sich die Protagonistin Beatrice auf der Suche nach ihrer „Bestimmung“ aufnehmen lassen möchte. Lokalisiert in einer unterirdischen Welt mit Höhlen und einer reißenen Felsschlucht fungiert dieses Zentrum als Raum der Gefahr, der Konkurrenz und der Gewalt, komprimiert auf eine Zeit der Bewährung und Reifung. Hier muss man ständig auf der Hut sein, denn es ist mit allem zu rechnen – bis hin zum gewaltvollen Tod.

*Grube* ist wirklich die passende Bezeichnung. Es ist eine unterirdische Höhle, so groß, dass ich von meinem Platz aus nicht bis ans andere Ende sehen kann. Unebene Felswände ragen haushoch über mir auf. In die Steinwände eingehauen sind weiträumige Nischen für Speisen, Kleidung, Vorräte und für diverse Freizeitbeschäftigungen. Schmale Stege und Treppen aus Fels verbinden sie. Und nirgendwo gibt es Geländer, die einen vor dem Absturz bewahren.

Ein gelbroter Lichtstrahl kommt von schräg oben. Das Dach der Grube besteht aus Glas, und darüber befindet sich ein Gebäude, durch das das Sonnenlicht hereinfällt. Bestimmt sind wir mit dem Zug daran vorbeigefahren, aber da hat es ausgesehen wie jedes andere Gebäude auch. (Roth 2012, 66)

In *Die Tribute von Panem* spielt sich die Entscheidung zwischen Leben und Tod in einer elektronisch überwachten Wildnis ab, in *Die Auslese* wurde in der Einöde extra ein Zaun errichtet, um die Prüfungskandidaten bei der Stange zu halten:

Alle Kandidaten werden versuchen, sich von dem zugewiesenen Startpunkt aus durch das Gebiet zwischen der blauen und der roten Grenze bis nach Tosu-Stadt durchzuschlagen. Beide Linien sind durch Zäune markiert, die von den Prüfern errichtet worden sind, um euch eine Orientierung zu geben und euch dabei zu helfen, innerhalb der Grenzen des Prüfungsgebietes zu bleiben. Jeder Kandidat, der dieses Gebiet zu irgendeinem Zeitpunkt verlässt, ist durchgefallen. Bitte zwingt uns nicht dazu, diese Regel anzuwenden. (Charbonneau 2013, 174 f.)

Von den wenigen, die noch jenseits dieser Zone leben, kommt im Verlauf der Handlung dann ein wichtiger Anstoß zur Auflehnung gegen das herrschende System und seine Rituale. Dieses Motiv leuchtet ein, denn der abgegrenzte, geschlossene Raum der existenziellen Gefährdung braucht einen Fluchtpunkt, der außerhalb lokalisiert ist.

Nahezu idealtypisch ist die raum-zeitliche Geschlossenheit des Chronotopos der Dystopie ausgeformt in der *Godspeed*-Trilogie von Beth Revis (Revis 2011 ff.). Ihr Wirklichkeitsmodell liegt jenseits unserer gegenwärtigen Vorstellungen von Zeit und Raum – in einer Zukunft mit Gefährdungen, die den Protagonisten ein Optimum an Intelligenz und Mut abverlangen. Wir befinden uns in der futuristischen Welt eines Raumschiffs, das zu einer 300-jährigen Reise zu einem fremden Planeten aufgebrochen ist. Das Zusammenleben ist bestimmt von hierarchischen Strukturen unter einer gewaltbereiten Führung. Der Widerstand gegen eine genetisch und sozial manipulierte Zukunft erwächst aus einer Liebesbeziehung zwischen Amy und Junior, zwei Jugendliche, die sich Schritt um Schritt aus diesen totalitären Verhältnissen befreien. Derartige Konflikte um die Bedürfnisse des Einzelnen angesichts globaler Bedrohungen aufzuzeigen und bewundernswerte Figuren vorzuführen, die sensibel und kräftig genug sind, um positive Entwicklungen in Gang zu setzen – im Text und bei den Leserinnen und Lesern – das sind die zentralen Funktionen der dystopischen Jugendliteratur und das erklärt auch ihren Verkaufserfolg. Dramatisch aufgeladene Handlungsräume und alternative Zeitkonzepte bilden die literarische Bühne für die Realisierung dieser Funktion. Indem sie durch diese inhaltlichen und strukturellen Merkmale den für das Genre typischen *Chronotopos der Gefährdung und Bewährung* konstituiert, unterscheidet sich die jugendliterarische Dystopie demnach in wesentlichen Punkten von den mittelalterlichen Heldenepen und vom Genre der Fantasy.

#### 4 | Literarisches Lernen an dystopischen „Zeit-Räumen“

Wie soll die Lesedidaktik auf den aktuellen Erfolg dieses Genres reagieren? Mit dem zweiten Perspektivenwechsel, den ich vorschlagen möchte, ist eine Antwort auf diese Frage verbunden. Eingangs wurde auf die Unterschiede zwischen dem eher negativen Urteil professioneller Literaturkritiker und der positiven Einschätzung jugendlicher Leserinnen und Leser hingewiesen (o.). Es gibt also einerseits den kritisch-distanzierten Blick von oben, ausgehend von den Maßstäben „anspruchsvoller“ Literatur, und andererseits den teilnehmenden Blick von unten, basierend auf den Lesebedürfnissen und Leseinteressen heutiger Jugendlicher. Die Lese- und Literaturdidaktik muss, so meine ich, das ihr vom „Kompetenzmodell“ her nahegelegte Denken von oben nach unten vom Kopf auf die Füße stellen und sich an der potentiellen und tatsächlichen Lektüre der Jugendlichen orientieren. Von dort aus kann und muss sie dann fundiert und kompetent nach oben blicken, um deren aktuellen literarischen Horizont zu erweitern.

Das lesedidaktische Konzept, das einen solchen Perspektivenwechsel einfordert, stellt den Begriff der „literarischen Erfahrung“ in den Mittelpunkt. Er ist gut in der didaktischen Tradition verankert (vgl. u. a. Krejci 2006) und mit dem Kompetenzbegriff kompatibel. Er stellt einen Denkraum zur Verfügung, der die in Bildungsplänen eingeforderten Kompetenzen auf ihren für literarisches Lernen grundlegenden Kern zurückführt: die aktive, produktive und literarische Bildung fördernde Wechselbeziehung zwischen Text und Leser (vgl. Rank/Bräuer 2008 und Spinner 2008).

Die Orientierung am literarischen Text, also am *Gegenstand* des Lernens, ist ein wesentliches Merkmal dieses Konzepts. Ohne die Vorstellungs- und Bedeutungsartikulation, die der Text vorgibt, ist literarische Erfahrung nicht möglich – nicht im Sinn einer Determination, aber in der Funktion eines Rahmens, innerhalb dessen sich die subjektive Leseerfahrung konkretisieren kann. Voraussetzung für sinnvolles literarisches Lernen ist deshalb eine möglichst differenzierte Erhebung dieses „Erfahrungspotentials“. Es leitet sich her aus verschiedenen Faktoren: aus dem Wirklichkeitsmodell, das dem Text zugrundeliegt, aus seinen Figuren und seiner Thematik, aus der Sprache und der literarischen Form und aus seinen intertextuellen Bezügen.

Das Wirklichkeitsmodell dystopischer Romane erkennt man an den alternativen Chronotopoi, in denen die Handlung angesiedelt ist. In diesen literarischen Erfahrungsräumen übernimmt die Literatur die Funktion eines Laboratoriums, in dem mit der Konstruktion von andersartigen Räumen und Zeiten experimentiert wird. Im Akt des Lesens werden diese fiktiven Welten für die Leserinnen und Leser erfahrbar. Im Fall der Dystopien handelt es sich um eine Spielart der phantastischen Literatur, in der die Grenzen unserer raumzeitlichen Erfahrung generell ein, zwei Schritte radikaler ausgeweitet werden als in Texten mit einem realistischen Wirklichkeitsmodell (vgl. Rank 2011). Deshalb sind diese Texte für viele auch so faszinierend

und bilden einen funktional passenden Rahmen für die Erfahrungen mit starken Identifikationsfiguren und für die Auseinandersetzung mit kulturellen Werten. Die vorherrschende Form der Ich-Erzählung – mit suggestivem Einblick in die Erfahrungs- Gefühls- und Gedankenwelt der Hauptfiguren – trägt entscheidend dazu bei, dass die Leserinnen und Leser empathisch in den Text verwickelt werden. Insgesamt also ein reiches, differenziertes und ansprechendes Erfahrungspotential, das sich lesedidaktisch auf vielfältige Weise nutzen lässt.

Dabei kann es nicht darum gehen, den Schülerinnen und Schülern ihre Begeisterung für dystopische Romane auszutreiben, sondern ihre literarischen Erfahrungen mit diesem Genre aufzugreifen, zu thematisieren, zu erweitern und zu reflektieren – und das in dieser Reihenfolge und auch beim sekundären Ziel der bewussten Reflexion und Wertung nicht ohne die sichere Basis einer *primären* literarischen Erfahrung mit den Texten und Medien, um die es gehen soll. Das literarische Lernen an dystopischen „Zeit-Räumen“ sollte sich demnach an drei richtungweisenden didaktischen Prinzipien ausrichten (vgl. Rank 2014):

- | Grundlegend ist das Ziel der *Ermöglichung primärer Erfahrungen* mit literarischen Texten und Medien. Das heißt hier: Die von Jugendlichen bevorzugten dystopischen Texte unbefangen lesen, ihr Erfahrungspotential ausloten, zu ihrer Lektüre anregen, die positiven Urteile ernst nehmen und einen unvoreingenommenen Austausch entsprechender Leseerfahrungen arrangieren. Da auch Spielfilme literarische Erfahrungen vermitteln, kann die Verfilmung eines Buches dabei eine wichtige Rolle spielen.
- | Darauf aufbauend geht es um die *Erweiterung* dieser primären Erfahrungen. Das heißt hier: sich einen möglichst weiten Horizont im Feld dieser Texte erlesen, alternative Angebote kennen und die Zugänglichkeit neuer, vom Gewohnten abweichender literarischer Erfahrungen für die jeweilige Zielgruppe abschätzen können. Dazu sollte die Fähigkeit treten, Begeisterung für zunächst Ungewohntes zu wecken und geeignete Formen der Vermittlung zu realisieren.
- | Dieser Erweiterung dient auch die *Kommunikation und Reflexion* von literarischen Erfahrungen mit dem Ziel, die Ebene der *sekundären* literarischen Erfahrungen zugänglich zu machen – bis hin zum Erwerb deklarativen Wissens über Literatur. Das heißt hier: zur Anschlusskommunikation über das Gelesene motivieren und anleiten, Werturteile austauschen und argumentativ begründen, sich mit divergierenden Urteilen fair und sachgerecht auseinandersetzen, zur zweiten, bewussteren Lektüre hinführen, Textvergleiche durchführen, Texte mit Hilfe produktiver Verfahren bearbeiten und/oder kritisch analysieren.

Im Rahmen dieses abgestuften didaktischen Konzepts kann man den Lernenden auch einen Zugang zu Erfahrungen mit dem utopischen Potential eröffnen, über das nicht wenige der aktuell erfolgreichen dystopischen Jugendromane verfügen. Was Aleida Assmann über reale geschichtsträchtige Räume ausführt, lässt sich, wenn es literarisch gelungen ist, auch übertragen auf fiktive „Zeit-Räume“ nach dem Modell des Bachtinschen „Chronotopos“:

„Wer über ‚Raum‘ nachdenkt, spricht von etwas, das es zu konstruieren, gestalten, nutzen, besetzen gilt. Raum ist vorwiegend ein Gegenstand des Machens und Planens, eine Dispositionsmasse für intentionale Akteure, ob es sich dabei um Eroberer, Architekten, Stadtplaner oder Politiker handelt. Alle haben die Zukunft im Blick; sie wollen eingreifen, verändern, umgestalten.“ (Assmann 2009, 15 f.)

## Primärliteratur

- Charbonneau, Joelle (2013): Die Auslese. Nur die Besten überleben. Roman. Deutsch von Marianne Schmidt. München: Penhaligon [orig. Boston 2013].
- Collins, Suzanne (2009): Die Tribute von Panem. Tödliche Spiele. Deutsch von Sylke Hachmeister und Peter Klöss. Hamburg: Oetinger [orig. New York 2008].
- Condie, Ally (2011): Cassia & Ky. Die Auswahl. Aus dem Amerikanischen von Stefanie Schäfer. Frankfurt a. M.: Fischer FJB [orig. New York 2010].
- Ende, Michael (2009): Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte. Ein Märchen-Roman. Mit Bildern von Friedrich Hechelmann. Stuttgart: Thienemann [Erstausgabe Stuttgart 1973].
- Falkner, Brian (2010): Angriff aus dem Netz. Der nächste Krieg beginnt im Cyberspace. Aus dem Englischen von Karlheinz Dürr. München: dtv premium [orig. Walter Books Australia 2009].
- Gaarder, Jostein (2013): 2084 – Noras Welt. Aus dem Norwegischen von Gabriele Haefs. München: Hanser [orig. Oslo 2013].
- Grevet, Yves(2012): Méto. Das Haus. Aus dem Französischen von Stephanie Singh. München: dtv. [orig. Paris 2008].
- John, Annette (2011): Deadline 24. Weinheim: Beltz & Gelberg.
- Kacvinsky, Katie (2011): Die Rebellion der Maddie Freeman. Aus dem amerikanischen Englisch von Ulrike Nolte. Köln: Boje [orig. New York 2011].
- Orwell, George (1984): 1984. Neu übersetzt von Michael Walter. Nachwort von Herbert W. Franke. Frankfurt a. M.: Ullstein [orig. London 1949].
- Pausewang, Gudrun (1987): Die Wolke. Jetzt werden wir nicht mehr sagen können, wir hätten von nichts gewußt. Ravensburg: Maier.
- Pausewang, Gudrun (2012): Noch lange danach. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag.
- Revis, Beth (2011): Godspeed. Die Reise beginnt. Aus dem Amerikanischen von Simone Wiemken. Hamburg: C. Dressler [orig. New York 2011].
- Roth, Veronica (2012): Die Bestimmung . Aus dem Amerikanischen von Petra Koob-Pawis. München: cbt [orig. New York 2011].
- Tolkien, J.R.R. (2009): Der Hobbit oder Hin und zurück. Aus dem Englischen übersetzt von Wolfgang Krege. Stuttgart: Klett Cotta [orig. London 1937].

## Sekundärliteratur

- Anz, Thomas (1998): Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen. München: Beck.
- Assmann, Aleida (2009): Geschichte findet Stadt. In: Moritz Csáky und Christoph Leitgeb (Hg.): Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem „Spatial Turn“. Bielefeld: transcript-Verlag, 13–28.
- Bachmann-Medick, Doris (2006): Spatial turn. In: Dies.: Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 284–328.
- Bachtin, Michail M. (2008): Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke. Frankfurt: Suhrkamp [orig. Moskau 1975]
- Ewers, Hans-Heino (2011): Fantasy – Heldendichtung unserer Zeit: Versuch einer Gattungsdifferenzierung. In: Zeitschrift für Fantastikforschung, hg. von Daniel Illger, Jacek Rzeszotnik und Lars Schmeink. Heft 1/2011, 5–23.
- Foucault, Michel (1990): Andere Räume. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig: Reclam, 34–46 [orig. franz. 1967]
- Frank, Michael C. / Mahlke, Kirsten (2008): Nachwort. In: Bachtin 2008, 201–242.
- Haas, Gerhard (1978): Struktur und Funktion der phantastischen Literatur. In: Wirkendes Wort, Jg. 28, H. 5, 340–356.
- Krejci, Michael (2006): Literarische Erfahrung. In: Heinz-Jürgen Kliewer / Inge Pohl (Hg): Lexikon Deutschdidaktik. Bd. 1. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 437–441.

- Nikolajeva, Mari a (1988): *The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children*. Göteborg: Almqvist & Wiksell International.
- Rank, Bernhard (2010): *Kinder- und Jugendliteratur im Spannungsfeld zwischen Leseförderung und literarischer Bildung*. In: Dagmar Grenz (Hg.): *Kinder- und Jugendliteratur – Geschichte, Theorie, Didaktik*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 127–141.
- Rank, Bernhard (2011): *Phantastische Kinder- und Jugendliteratur*. In: Günter Lange (Hg.): *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 168–192.
- Rank, Bernhard (2013): *Politische Verführung durch Fantasy? Sprachkritische und sprachdidaktische Überlegungen*. In: Jörg Kilian und Thomas Niehr (Hg.): *Politik als sprachlich gebundenes Wissen*. Bremen: Hempen Verlag, 159–177 (= *Sprache – Politik – Gesellschaft*; Bd. 8).
- Rank, Bernhard (2014): *Literatur als Laboratorium*. In: *JuLit*, Jg. 40, H. 1, 22–29.
- Rank, Bernhard / Bräuer, Christoph (2008): *Literarische Bildung durch literarische Erfahrung*. In: Gerhard Härle, Bernhard Rank (Hg.): *„Sich bilden, ist nichts anders, als frei werden.“ Sprachliche und literarische Bildung als Herausforderung für den Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 63–87.
- Rüster, Johannes (2011): *Mit neuen Schuhen auf alten Wegen: Zurück in die Zukunft der Jugend-SF*. In: *Eselsohr*, Jg. 30, H. 4, 14–15.
- Rüster, Johannes (2012): *Katastrophen mit Kuschelfaktor. Wie politisch sind die aktuellen Dystopien?* In: *Bulletin Jugend & Literatur*, Ausgabe 3, August 2012, 3–5.
- Rüster, Johannes (2013): *Nicht totzukriegen: eine dystopische Bestandsaufnahme*. In: *Eselsohr*, Jg. 32, H. 3, 6–7.
- Schweikart, Ralf (2012): *Nur noch kurz die Welt retten. Dystopien als jugendliterarisches Trendthema*. In: *Kinder-/Jugendliteratur und Medien in Forschung, Schule und Bibliothek*. Jg. 64, H. 3, 3–11.
- Spinner, Kaspar H. (2008): *Sprachlich-literarische Bildung oder Lese-, Sprech- und Schreibkompetenz*. In: Gerhard Härle / Bernhard Rank (Hg.): *„Sich bilden ist nichts anders, als frei werden.“ Sprachliche und literarische Bildung als Herausforderung für den Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 211–223.
- Todorov, Tzvetan (1972): *Einführung in die phantastische Literatur*. München: Hanser.
- Tolkien, John Ronald Reuel (1982): *Über Märchen*. In: J.R.R. Tolkien: *Baum und Blatt*. Frankfurt a. M. u. a.: Ullstein 1982, 9–82 [orig.: *On Fairy Stories*, London 1938].
- Werner, Florian (2013): *Verhalten bei Weltuntergang*. Illustriert von Nikolaus Heidelbach. Zürich: Nagel & Kimche.

Prof. Dr. Bernhard Rank

Elisenweg 9  
72762 Reutlingen.  
bernhard@familie-rank.org