

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATUR-
FORSCHUNG | GKJF

2018

BEITRÄGE

Crossover

Mehrfachadressierung als Sprache intermedialer Popularität

LENA HOFFMANN

Crossover

Multiple Address as a Language of Intermedial Popularity

This article deals with multiple address in crossover literature and media. It focusses on the structures and strategies of multiple address, and contrasts that concept with ›double address‹ and other related terms. The concept of multiple address, and therefore of crossover literature and media, can be properly comprehended only when analysed within the context of literary market strategies and the use of the term in public discourse. This article gives a number of examples from literature and audiovisual media, which establish multiple address as a prolific concept for literary and media studies. With the help of this concept a group of texts and other media which has emerged and developed since the late nineteenth century is rendered visible and can be identified as a distinct genre of fiction. This article therefore responds to and contradicts the common view that multiple address and crossover are synonymous with fantasy and merely catchphrases of publishers and distributors.

Twilight, *Tintenherz*, *The Hunger Games* und – auch 20 Jahre nach Erstpublikation des ersten Bandes ist an ihm kein Vorbeikommen – *Harry Potter*: Wir kennen sie alle, die großen kommerziellen Erfolge der Literaturbranche der Gegenwart. Seit dem durchschlagenden Erfolg von J.K. Rowlings Romanserie um den Zauberlehrling ist der Markt geradezu überschwemmt von seriellen Erzählungen, die im öffentlichen Diskurs als Fantasyerzählungen wahrgenommen beziehungsweise beschrieben werden. Deren Popularität dokumentieren seit nunmehr 20 Jahren in Deutschland die Jahresbestsellerlisten des *Spiegel*: Während im Jahr 2000 die deutschen Übersetzungen der ersten drei *Harry Potter*-Bände die Plätze 1 bis 3 belegen (vgl. *Der Spiegel* 2000, S. 206), ist auch das post-*Harry Potter*-Deutschland diese Art von Romanserien nicht leid. Im Jahr 2008 finden sich unter den meistverkauften Romanen unter anderem Cornelia Funkes *Tintenherz*-Trilogie (2003–2007), Stephenie Meyers *Bis(s)*-Romane (2005–2009), Bände von Christopher Paolinis *Eragon* (2004–2011), der Romanserie *House of Night* (2009–2014) des Mutter-und-Tochter-Teams Casts, Kerstin Giers *Liebe geht durch alle Zeiten*- (2009–2010) und *Silber*-Serien (2013–2015) und Suzanne Collins' *Die Tribute von Panem* (2008–2010) (vgl. *Der Spiegel* 2009, S. 131). Die ehemals der Allgemeinliteratur vorbehaltenen Belletristik-Bestsellerliste des *Spiegel* kann sich Romanen nicht länger erwehren, die LeserInnen in den Kinder- und Jugendbuchabteilungen ihrer Buchhandlungen finden können.

Schon darin zeigt sich die Grenzüberschreitung, die die genannten Romane auszeichnet. Die Kinder- und Jugendliteratur (im Folgenden KJL abgekürzt), gemeinhin verbannt auf eigens für sie ausgewiesene Bestsellerlisten, Unterabteilungen der Feuilletons, in von der Belletristik abgetrennte Bücherregale in den Buchhandlungen, überschreitet die künstlich gezogene Grenze zur Allgemeinliteratur und wiederholt in einer Vielzahl, was

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2018 | www.gkjf.de
DOI: 10.23795/JahrbuchGKJF2018-
Hoffmann

zwanzig Jahre zuvor nur einem gelungen war: Michael Ende.¹ Doch während die Platzierung seiner *Unendlichen Geschichte* auf der *Spiegel* Bestsellerliste-Belletristik noch für einen Aufschrei unter den führenden Köpfen der Literaturkritik sorgte (vgl. Ende 1994, S. 57f.), scheint *Harry Potter* die Grenze zwischen Allgemeinliteratur und KJL endgültig aufgeweicht zu haben. Woran das liegt, ist Markt und Wissenschaft inzwischen hinlänglich bekannt. Bei den genannten Romanserien handelt es sich um Literatur, die nicht nur ein jugendliches, sondern auch ein erwachsenes Publikum anvisiert. Doch auch wenn insbesondere die Monographien *Crossover Fiction* von Sandra L. Beckett (2009) und *The Crossover Novel* von Rachel Falconer (2009) sich um eine wissenschaftliche Erschließung dieses Phänomens verdient gemacht haben, ist der wissenschaftliche Diskurs noch immer von einer eklatanten Begriffsunschärfe und geradezu von einer Kapitulation vor einer nicht-entschlüsselbaren *Magie des Bestsellers* geprägt. So heißt es beispielsweise bei Beckett, diese Crossover-Literatur zeichne sich durch eine »special magic« (Beckett 2009, S. 222) aus. Ihr Fazit zur Klärung des Phänomens bleibt entsprechend diffus: »you can only make it work if you have a very special book« (ebd., S. 181).

Der vorliegende Beitrag will über eine methodische Fokussierung ein Instrumentarium anbieten, das in Analysen mehrfachadressierter Literatur und weiterer Medien ebendiese Mehrfachadressierung als literaturwissenschaftliches Konzept fass- und fruchtbar macht und darüber hinaus die Vielzahl an begrifflichen Varianten im wissenschaftlichen Diskurs durch definierte Begriffe ablöst. Dabei geht der Beitrag von zwei zentralen Thesen aus: 1) Crossover-Literatur kann nur dann korrekt beschrieben und definiert werden, wenn sie in einem Spannungsfeld von Text, Markt und Diskurs untersucht wird; 2) zur textuellen Analyse von Crossover-Texten und weiteren Medien müssen die Analyse-Parameter Genrehybridität, Metaisierung, Wissenshierarchisierung und die Gleichzeitigkeit kindlicher und erwachsener Erzählperspektiven herangezogen werden, um deren strukturelle Gemeinsamkeiten offenzulegen. In diesen Gemeinsamkeiten nämlich zeigt sich die Entstehung eines strukturellen Genres – auch wenn die bisherige Forschung generische Eigenschaften von Crossover-Texten verneint: »There simply are no stable set of traits, no themes or motifs or modes of address or narrative dynamics [...]. Crossover fiction represents too varied a group of novels to be identified as a distinct genre or class of fiction.« (Falconer 2009, S. 27)

Das hier vorgeschlagene methodische Instrumentarium wird exemplarisch an einer Vielzahl von Romanen und Filmen vorgeführt.

Begrifflichkeiten

Wer sich eingehend mit den literatur-, kultur- und buchwissenschaftlichen Beiträgen zum Phänomen Crossover beschäftigt, dem kann nicht entgehen, dass eine wissenschaftliche Verständigung auf definierte Begrifflichkeiten bislang nicht stattgefunden hat. Dies bezieht sich zunächst auf die Termini Crossover- beziehungsweise All-Age-Literatur. Hinsichtlich ihrer Verwendungshäufigkeit in der Forschungsliteratur könnte man die Bezeichnungen als gleichgewichtig, hinsichtlich ihrer bisherigen Verwendung auch als bedeutungsanalog verstehen. Teilweise tauchen beide Termini in derselben Studie auf. So heißt es beispielsweise bei Carsten Gansel und Paweł Zimniak: »All-Age

¹ Im Jahr 1997, dem Publikationsjahr des ersten *Harry Potter*-Bandes, schafft es auch Jostein Gaarders *Sofies Welt* auf die Bestsellerliste des *Spiegel* (vgl. Der

Spiegel 1997, S.183). Siehe zur ausführlicheren Auflistung aller Crossover-Romane auf den *Spiegel*-Bestsellerlisten die oben genannte Studie.

bzw. Crossover-Titel: Gemeint sind damit Titel, die von Kindern und Jugendlichen wie Erwachsenen gleichermaßen gelesen werden.« (Gansel/Zimniak 2011, S. 11) Hans-Heino Ewers verwendet sowohl den Begriff All-Age-Literatur als auch Crossover-Literatur (vgl. Ewers 2013, S. 256), Gerhard Lauer entscheidet sich für All-Age-Literatur (vgl. Lauer 2013, S. 368), ebenso verfahren Maren Bonacker (vgl. Bonacker 2007, S. XII) und Constanze Drumm (vgl. Drumm 2011, S. 189). Agnes Blümer (vgl. Blümer 2009) und Gabriele von Glasenapp (vgl. Glasenapp 2011, S. 47) hingegen verwenden dominant den Begriff Crossover-Literatur. Die Aufzählung ließe sich fortführen, die Bezeichnung ist durchgehend uneinheitlich. Der Terminus All-Age-Literatur aber lässt sich bei der Beschäftigung mit feuilletonistischem und medialem Diskurs als Marketingbegriff identifizieren, der außerdem eine reine Illusion abbildet: Sofern wir uns außerhalb der Gattung Bilderbuch befinden, ist schon mit Bezug auf das verwendete Lexikon eine Adressierung an jedes Alter unmöglich. Vielmehr bildet sich hier begrifflich das Interesse des Marktes ab: den Text für ein altersdiversives Publikum zu vermarkten, sprich möglichst hohe Verkaufszahlen zu erreichen.

Die Bezeichnung Crossover hingegen wird der Komplexität des Phänomens gerecht, das auch, aber nicht nur über eine sozialkonstruktivistische Betrachtung des Alters zu erklären ist. Crossover meint ins Deutsche übersetzt etwas wie Überführung, Überschneidung. Crossover-Literatur ist eine Literatur, die die gesellschaftlich gezogene und konstruierte Grenze zwischen Allgemeinliteratur und KJL überschreitet, in der sich also Elemente der beiden literarischen (Teil-)Systeme überschneiden. Das ist sowohl inner- als auch außertextuell zu verstehen, bezogen also zum einen auf ihre Präsentation auf dem Markt und zum anderen auf eine textstrukturelle Kombinatorik. In der Musik meint Crossover eine Kombination verschiedener Stile oder Richtungen – in der Literatur bildet der Terminus Crossover die später erläuterte Genrehybridität und strategische Kombination allgemein- und kinder- und jugendliterarischer Konventionen auf Textebene ab.

Crossover ist daher der erste Begriff, den ich für den wissenschaftlichen Diskurs empfehle und der sich an die internationale Forschung anschließt. Eine weitere Begriffsungenauigkeit findet sich nun in der Vielzahl der Termini, die zur Bezeichnung der Verfahren herangezogen werden, die einen Crossover-Text von einem rein jugend- beziehungsweise allgemeinliterarischen Text unterscheiden. Da ist mal von Doppeladressierung, mal von Mehrfachadressierung, mal von Doppelsinnigkeit, Doppelcodierung oder Ambivalenz die Rede. Der Begriff der Mehrfachadressierung aber ist in dieser Reihe der einzige, der sich weder auf eine semantische Doppeldeutigkeit reduziert und damit weitere textstrukturelle Charakteristika wie außertextuelle Verfahren exkludiert, noch begrifflich die Tatsache leugnet, dass Texte, die sich *auch* an Kinder und/oder Jugendliche richten, *immer* doppeladressiert sind. Solange hinter einem Text ein erwachsenes AutorInnenbewusstsein steht, solange er von Erwachsenen redigiert und vermittelt wird, ist auch »single address« (Wall 1991 zitiert nach O'Sullivan 2000, S. 126) im kinder- und jugendliterarischen System eine reine Illusion. Mehrfachadressierte Texte sind demnach immer auch doppeladressiert, weil auch in sie erwachsene Vorstellungen von Kind beziehungsweise Jugendgerechtem eingeschrieben sind. Die Mehrfachadressierung wird aber als von der Doppeladressierung unterschiedener Terminus benötigt, da er die Erwachsenen als gleichberechtigte und gleichwertig adressierte RezipientInnen der Texte denkt, während die Doppeladressierung begrifflich die Erwachsenen in ihrer Funktion als VermittlerInnen fokussiert.

Mehrfachadressierung im Spannungsfeld von Markt und Diskurs

Die – im öffentlichen Diskurs überwiegend als solche deklarierten – Fantasyromanreihen gelten als *die* Crossover-Erfolge unserer Zeit. Daher wird das Phänomen im öffentlichen Diskurs auch häufig als Gegenwarts- und eben als Fantasy-Phänomen wahrgenommen. So schreibt beispielsweise Ulrike Frenkel in der *Stuttgarter Zeitung*: »Gemeinsam ist allen [...] Titeln, dass sie zu 99 Prozent von Fantasiewelten voller Drachen, Werwölfen und Zeitreisenden handeln, und vor allem, dass sie zur Abteilung ›All Age‹ gerechnet werden.« (Frenkel 2010) Um den Zuschreibungen innerhalb des öffentlich-medialen Diskurses und der (Verlags-)Präsentation auf dem Markt analytisch zu begegnen, habe ich für die für meine Untersuchung heranzuziehenden Texte und weiteren Medien einen Kriterienkatalog zusammengestellt. Gemeinsam ist allen diesen medialen Gegenständen, dass über ihre Produktions- und Publikationsgeschichten – also in erster Instanz anhand außertextueller Verfahren und Charakteristika – eine gleichzeitige Partizipation am allgemeinliterarischen und kinder- und jugendliterarischen System nachweisbar ist. Da mehrfachadressierte Literatur als populäre Literatur erst dann möglich ist, wenn der literarische Markt sich ausdifferenzieren beginnt und ein Bewusstsein entsteht für ein literarisches Unterhaltungsbedürfnis auch bei Kindern und Jugendlichen, deckt der Publikationszeitraum der untersuchten Texte das späte 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart ab. In einem zweiten Schritt wurden dann auch Beispiele audiovisueller Medien einer Analyse unterzogen. Um gerade das Überangebot serieller Fantasyliteratur auf dem Markt und in der diskursiven Wahrnehmung zu hinterfragen, gehören die untersuchten Texte nicht nur der Fantasy, beziehungsweise der Phantastik, sondern auch anderen inhaltlich bestimmten Genres an und sind nicht Teil von Romanreihen.

So ist zum Beispiel die Produktions- und Publikationsgeschichte von Mark Twains *The Adventures of Tom Sawyer* (1876) umfangreich dokumentiert. Beim Schreiben schwebte Twain ein satirischer Roman vor, dessen Adressaten für ihn eindeutig bestimmt waren: »It will only be read by adults. It is only written for adults.« (Zitiert nach Norton 1983, S. 20) Die dezidierte Weigerung, den Roman zu einer »boy's story« (ebd., S. 19), wie sein Verleger es ihm empfahl, umzuarbeiten, ist über die geringe Reputation der Kinder- und Jugendliteratur im 19. Jahrhundert zu erklären – Twain fürchtete um seinen Ruf als Schriftsteller. Dass er sich dann doch zu den vom Verleger vorgeschlagenen Überarbeitungen überreden ließ, lag sicher am »zeitgenössischen Konjunkturhoch der Jugendliteratur« (Müller 2013, S. 33). Der Veröffentlichung stellt Twain ein Vorwort voran, das dennoch seine literarischen Ambitionen erklärt:

Although my book is intended mainly for the entertainment of boys and girls, I hope it will not be shunned by men and women on that account, for part of my plan has been to try pleasantly to remind adults of what they once were themselves, and of how they felt and thought and talked, and what queer enterprises they sometimes engaged in. (Twain 2001, Preface)

Genauso ist für den fast 200 Jahre später erschienen Roman *Tschick* (2010) von Wolfgang Herrndorf eine gleichzeitige Partizipation an den beiden genannten literarischen Systemen nachweisbar. 2010 im allgemeinliterarischen Programm des Rowohlt Verlags veröffentlicht, wird der Roman schon bald nach Erscheinen zur Schullektüre und erhält im Jahr 2011 den Deutschen Jugendliteraturpreis. Rowohlt reagiert auf die Wahrnehmung *Tschicks* als Jugendlektüre, indem der Roman ab 2012 auch im verlagseigenen KJL-Imprint Rowohlt rotfuchs angeboten wird – mit nur einem Unterschied zur Erstausgabe:

einer abweichenden Covergestaltung. Der Text ist fortan also als Doppeledition auf dem Markt erhältlich, ein wiederkehrendes Verfahren innerhalb der Crossover-Vermarktung, das maximale Sichtbarkeit verspricht. Rowohlt reagiert mit dieser Doppeledition aber auch auf die Kritik der Branche. So kritisierte Ulrich Störiko-Blume die Jury des Jugendliteraturpreises für die Auszeichnung von *Tschick*: »Herrndorfs *Tschick* ist chic, gehört aber nicht auf die Liste.« (Störiko-Blume 2011) Das jugendliterarische Äußere, die Platzierung in einem Imprint für KJL, soll die Wahrnehmung des Textes als Jugendliteratur legitimieren.

Die Doppeleditionen betonen zum einen die maßgebliche Beteiligung des Marktes an der Wahrnehmung eines Textes als Crossover-Text und betonen zum anderen eine System-Leerstelle: Wo sind Texte zu platzieren, anzubieten, zu besprechen, die an ein altersübergreifendes Publikum adressiert sind? Indem die Doppeleditionen diese System-Leerstelle umgehen, unterstreichen sie gerade ihre Existenz – die getrennte Distribution eines Textes einmal als Allgemeinliteratur und einmal als KJL ist nur deswegen notwendig, weil die Trennung der literarischen (Teil-)Systeme konstruiert und aufrecht gehalten wird.²

Ebenso zeigt sich in den Doppeleditionen die Wechselwirkung von Markt und Diskurs. Wie schon das Beispiel *Tschick* verdeutlicht hat, ist die Doppeledition neben der Strategie zur Sichtbarkeitssteigerung auch Reaktion auf öffentliche Zuschreibungen. Gerade der feuilletonistische Diskurs verläuft in Bezug auf die angenommene literarische Qualität von Crossover-Literatur dominant pejorativ. Von einer Literatur in »Breiform« (Schwab 2011) ist da die Rede, deren Rezeption durch Erwachsene in der Öffentlichkeit als regelrechte Peinlichkeit angesehen wird: »Neulich sah ich im Zug eine etwa Dreißigjährige vertieft in Cornelia Funkes Erfolgsbuch ›Tintenherz‹. Ich kann nicht sagen, dass mir der Anblick gefiel [...].« (Güntner 2007, S. 41) Die vielfach beschriebene Peinlichkeit (vgl. beispielsweise Spreckelsen 2009) ist gekoppelt an einen angenommenen Kompetenzverlust der Gesellschaft, der sich ausdrückt in der Rezeption von KJL durch Erwachsene – diese wird letztlich als flächendeckende Infantilisierung gedeutet. So fragt beispielsweise Susanne Beyer im *Spiegel*: »Zeugt es von bedenklichem kulturellem Verfall, dass überforderte Leser massenhaft Trost und Orientierung bei kindgerechter Ware suchen?« (Beyer 2003, S. 184) Um das Kaufhindernis einer eventuell empfundenen Peinlichkeit aus dem Weg zu räumen, bieten die Verlage die Texte nach gestalterischen Konventionen des allgemeinliterarischen Systems an, die gestalterischen Konventionen aus dem Bereich KJL hingegen suggerieren den vermittelnden Erwachsenen kind- und jugendgerechte Leseware.

Der Diskurs um Crossover-Literatur knüpft an eine öffentliche Abwertung an, die für die KJL Tradition hat. Ganz wie Mark Twain sehen sich SchriftstellerInnen von (auch) an Kinder und Jugendliche adressierten Texten seit Jahrhunderten mit dem Vorwurf literarischer Minderwertigkeit konfrontiert. Die SchriftstellerInnen reagieren in ihrem Schreiben auf diese Zuschreibungen, gerade wenn es ihnen um eine Anerkennung seitens der Literaturkritik, aber auch wenn es ihnen um eine Rezeption durch ein generationenübergreifendes Publikum geht. Um ihr Bestseller-Potential auf alle möglichen Kanäle auszuweiten, bedient sich Crossover einer Vielzahl wiederkehrender Strukturen und Strategien, die im Folgenden exemplarisch vorgestellt werden sollen.

2 Natürlich aber werden Crossover-Romane nicht ausschließlich als Doppeleditionen vertrieben. Häufig werden sie in einem extra dafür ausgewiesenen Verlagsimprint angeboten, wie es beispiels-

weise beim ONE Verlag der Bastei Lübbe AG der Fall ist. Siehe für eine ausführliche Beschreibung der mehrfachadressierenden Verfahren des Marktes Hoffmann 2018.

Mehrfachadressierende Strukturen und Strategien von Crossover

Treasure Island, *Die unendliche Geschichte*, *Krabat*, *The Book Thief* und *Erebos*, aber auch Disneys *The Lion King* oder der *Muppets*-Film von 2011: All diese medialen Erzeugnisse (und viele weitere) zeigen wiederkehrende Charakteristika, die ihre Mehrfachadressierung bedingen. Bei der Analyse sticht zunächst die Verarbeitung kinder- und jugendliterarischer Konventionen ins Auge. Zu diesen konventionellen Motiven und Verfahren zählt die Figur des Waisenkindes – die Heldinnen und Helden beispielsweise aus Stevensons *Treasure Island*, Twains *The Adventures of Tom Sawyer*, Preußlers *Krabat*, Endes *Die unendliche Geschichte*, Zusaks *The Book Thief* und Herrndorfs *Tschick* sind Waisen beziehungsweise Halbwaisen oder aber sozial verwahrlost – die Eltern des Ich-Erzählers Maik in *Tschick* leben zwar noch, dennoch findet eine Betreuung des Sohnes nicht statt.³ Die international berühmten Klassiker der KJL – man denke nur an Lindgrens Pippi Langstrumpf oder Kiplings Mowgli – haben das Waisenkind zu einem Topos der an ein junges Publikum gerichteten Texte erhoben. Indem Crossover-Literatur dieses Motiv aufgreift, stellt sie sich in kinder- und jugendliterarische Tradition und demonstriert so ihre Zugehörigkeit zu diesem literarischen (Teil-)System. Ebenso verhält es sich mit weiteren Motivkonstellationen, die Heidi Lexe in ihrer Studie *Pippi, Pan und Potter* als wiederkehrende Konstellationen der Klassiker der KJL zusammengetragen hat. Das »Agieren im elternfernen Raum« (Lexe 2003, S. 81) und die »Bewährung in unbekannter Umgebung« (ebd., S. 84) finden sich im Kampf um die Schatzinsel ebenso wie im letztendlichen Kampf im und gegen das Computerspiel »Erebos« in Poznanskis gleichnamigem Roman von 2010. Indem Crossover-Literatur diese Strukturen und Motivkonstellationen aufgreift, knüpft sie zum einen an die Leseerfahrungen und -erwartungen eines jungen Publikums an und kommt zum anderen auch dem entgegen, was Erwachsenen aus an Kinder und/oder Jugendliche adressierten Texten bekannt ist – hier zeigt sich die Doppeladressierung, die Texte können von den im literarischen System handelnden AkteurInnen als KJL wahrgenommen und dementsprechend vermittelt werden.

Auch wenn so die Zugehörigkeit zur KJL herausgestellt wird, integriert Crossover weitere Strukturen, die explizit ein generationenübergreifendes Publikum anvisieren. Zentral ist hier die Genrehybridität, die sich im Terminus Crossover spiegelt. So zeigt sich beispielsweise in Markus Zusaks *The Book Thief* eine Kombinatorik aus historischem und phantastischem Roman (die Diegese ist Nazi-Deutschland, die Erzählinstanz der Tod höchstpersönlich), der Abenteuer-Elemente ebenso in sich vereint wie Motive und Strukturen des Coming of Ages. Letzteres ist strukturgebend in Crossover per se und thematisiert das anvisierte Publikum: die Jugendlichen und die Erwachsenen, zu denen sie werden. Der *Muppets*-Film aus dem Jahr 2011 (Drehbuch und Hauptrolle Jason Segel) kombiniert Elemente des Musicalfilms mit topischen Liebesgeschichten, einem Roadmovie-Plot und komödiantischen Elementen. Zentral ist das Coming of Age des Protagonisten Walter. Verwiesen – und auch diese Verweisstruktur auf weitere Genres und Gattungen ist konstituierendes Merkmal von Crossover – wird hier überdies auf Thriller und asiatische Kampf-Actionfilme. Indem verschiedene populäre Genres miteinander kombiniert werden, kann einer Vielzahl von Rezeptionserwartungen entsprochen

³ Auch die populären Crossoverserien der Gegenwart bedienen sich dieses Motivs. Waisenbeziehungsweise Halbwaisen-Figuren finden sich in *Harry Potter* ebenso wie in Pullmans *His Dark Materials*-Trilogie (1995–2000), in Cornelia

Funkes *Tintenwelt*-Trilogie (2003–2007), in Cassandra Clares *The Mortal Instruments* (2007–2014), Suzanne Collins' *The Hunger Games* (2008–2010), in Leigh Bardugos *Grischa*-Romanen (2012–2014) und auch in Patrick Ness' *Chaos Walking*-Trilogie (2008–2010).

werden. Crossover wird darüber zur »Massenkunst«, wie es Gerhard Lauer für Rowlings *Harry Potter*-Romane beschreibt (vgl. Lauer 2013, S. 370), zu Bestseller-Literatur, zum populären Massenmedium. Zugleich aber spielt und bricht Crossover mit Genrekonventionen und erreicht damit auch die VertreterInnen der Literaturwissenschaft und -kritik. Wenn Stevenson sich mit *Treasure Island* auch in die Tradition der gerade im 19. Jahrhundert bei Jung und Alt beliebten Abenteuerromane stellt, so bricht die Figurenzeichnung in seinem Roman doch mit der schematischen Dualität von Gut und Böse, die Axel Dunker als Merkmal des Abenteuerromans beschreibt (vgl. Dunker 2009, S. 1). Wenn Zusak über die beschriebene Erzählinstanz auch ein phantastisches Element integriert und seinen Roman damit in die Nähe der massenhaft auftretenden Fantasyserien stellt, so bricht er doch mit den kommerziell erfolgreichen Romanreihen und erzählt weder in Serie, noch bevölkern Drachen und Zauberer seine Diegese. Genrekombinatorik bedient Rezeptionswünsche eines diversen Publikums, die Konventionsbrüche innerhalb dieser Kombinatorik aber beweisen bewusst literarische Dignität und lassen die Texte aus der beschriebenen Massenkunst hervorstechen. Damit antworten sie auf den öffentlichen Diskurs, der ihnen literarische und ästhetische Minderwertigkeit unterstellt. In jedem Fall zeigt sich: Es ist nicht etwa die Fantasy, die Crossover ermöglicht, Mehrfachadressierung gelingt im Gegenteil über eine Kombination ganz unterschiedlicher Genres.

Eine weitere mehrfachadressierende Strategie findet sich in metaisierenden, meint metanarrativen und metafikionalen Elementen. Hierbei handelt es sich erneut um ein Verfahren, das gleich mehreren Strategien dient: Auf der einen Seite gilt gerade in Literaturwissenschaft und Literaturkritik Metaisierung als literarisches Qualitätsmerkmal, auf der anderen Seite dienen Metaisierungs-Elemente in Crossover einer Steigerung des immersiven Rezeptionserlebnisses. Stefan Neuhaus zufolge sind Metaisierung und speziell Metafiktion genau die Qualitätsmerkmale eines Textes, die darüber entscheiden, ob ein Text zur Literatur gehöre. Durch sie werde eine Distanz zum Text erzeugt, die die Reflexion über seine die Qualität bestimmende Form erst ermögliche (vgl. Neuhaus 2013, S. 69). Diese Perspektive auf literarische Innovation provoziert geradezu Konvention – wenn Metaisierung als Kennzeichen literarischer Wertigkeit diskutiert wird, wird ihre Integration gleichsam zur Erfolgsstrategie, die sich der Ansprüche von Literaturkritik und -wissenschaft bewusst ist. Entsprechend finden sich vielfache Metaisierungselemente in mehrfachadressierten Medien. Dies zeigt sich zum Beispiel in metanarrativen, also den Akt des Erzählens reflektierenden Verfahren. Der Ich-Erzähler in Herrndorfs Text beispielsweise diskutiert wiederholt das eigene Erzählen, immer mit Blick auf die RezipientInnen: »Ist das unklar, was ich da rede? Ja, tut mir leid. Ich versuch's später nochmal.« (Herrndorf 2012, S. 8) Mit diesen direkten LeserInnenanreden zeigt sich bereits die Verknüpfung von Metaisierung und Immersion. Die LeserInnen werden in den Text einbezogen. In *Tschick* zeigt sich das wiederholt in fiktiven Kommunikationsangeboten: »Falls mir jemand erklären kann, warum das so ist, kann er mich übrigens gern anrufen, weil, ich kann es mir nämlich nicht erklären.« (Ebd., S. 16)

Metafiktion ist prominent schon in der thematischen Anlage sowohl der *Unendlichen Geschichte* als auch von Ursula Poznanskis *Erebos*. Beide Texte thematisieren ein Überschreiten der Grenze zwischen Fiktion und Realität und reflektieren damit den ontologischen Status und Sinn und Zweck dieser Grenze. Wenn Fuzzy Bear im Film *The Muppets* eine Explosion mit den Worten: »Wow! This was an expensive looking explosion! I didn't know we had that in the budget.« (Bobin 2011) kommentiert, gibt sich das Medium explizit als Medium zu erkennen. Metafiktion wird darüber hinaus vielfach über syndiegetische Elemente integriert. Als Syndiegesse bezeichnet man das Vorhandensein des Druck-

bildes des Buches, das man in der Hand hält, in der Diegese desselben Buches (vgl. Bunia 2010, S. 196 f.). Damit werden Signifikat- und Signifikantenebene punktuell zur Deckung gebracht, wir sehen beziehungsweise lesen, was die Romanfiguren lesen. Die abgedruckte Schatzkarte in *Treasure Island* ist ein solches syndiegetisches Element, ebenso das Ladenschild ganz am Anfang von Michael Endes Erfolgsroman. Indem das Ladenschild des Antiquariats von Karl Konrad Koreander spiegelverkehrt im Druckbild wiedergegeben wird, wird uns der Blick dessen nahegelegt, der durch die Scheibe des Antiquariats auf die Straße hinausblickt (vgl. Ende 1979, S. 5). Auch der Graphic Novel-Bilderbuch-Hybrid in *The Book Thief* wird genauso im Schriftbild wiedergegeben, wie die Protagonistin Liesel Meminger ihn sieht (vgl. Zusak 2007, S. 233). Auch diese Syndiegesen haben sowohl metaisierende als auch immersionsaffirmative Funktion – mit der Hervorhebung des Druckbilds gibt dieses Druckbild sich als artifizielles Zeugnis zu erkennen, gleichzeitig wird die Perspektive der LeserInnen mit denen der Figuren in Deckung gebracht und damit die Intensität des Rezeptionserlebens gesteigert.

Neben der Genrehybridität und den verschiedenen Verfahren der Metaisierung ist das Spiel mit unterschiedlichen Wissenshintergründen eine wiederkehrende Struktur in mehrfachadressierten Medien. Diese müssen gleichzeitig kindliche respektive jugendliche und erwachsene Kenntnisstände ansprechen, um für die verschiedenen RezipientInnengruppen interessant und attraktiv zu sein. Dieses Prinzip ist zum Beispiel aus verschiedenen Filmen aus dem Hause Disney bekannt. Hier wird das Spiel mit unterschiedlichen Wissenshintergründen, mit der »Hierarchie des Wissens« (O’Sullivan 2000, S. 261), dominant dazu verwendet, dass die Erwachsenen sich als explizit anvisierte RezipientInnen erkennen können – die zumeist auf Komik zielenden Szenen und Dialoge können nur durch ein gewachsenes Weltwissen decodiert werden. Deutlich zeigt sich das beispielsweise in Disneys *The Lion King* (1994). Die Figuren Timon, Pumbaa und Simba philosophieren über die Sterne:

[Pumbaa]: »Ever wonder what those sparkly dots are up there?« [Timon]: »Pumbaa. I don’t wonder, I know.« [Pumbaa]: »Oh! What are they?« [Timon]: »They’re fireflies. Fireflies that uh... got stuck up on that big ... bluish-black thing.« [Pumbaa]: »Oh. Gee. I always thought that they were balls of gas burning billions of miles away.« [Timon]: »Pumbaa, with you, everything’s gas.« (Allers 1994)

Pumbaas – in aller Kürze recht richtige – Überzeugung wird völlig abgetan. Ironie und Komik dieser Szene adressieren erwachsene RezipientInnen, die sich über solche Verfahren als den Kindern und Jugendlichen gleichberechtigt anvisierte RezipientInnen begreifen. Für das Amusement der Kinder ist aber auch gesorgt, wenn gleich darauf eine Anspielung auf Pumbaas (im Film bereits besprochene) Flatulenz gemacht wird. Die Komik um Pumbaas Definition wird nicht aufgelöst und ist so nur an RezipientInnen adressiert, denen Sterne als gasförmige Gebilde durchaus wahrscheinlich vorkommen. Gleichzeitig – und das ist im Sinne der Mehrfachadressierung ganz wichtig – wird auf Belehrung verzichtet. Auch wenn sich also Referenzen an ein gewachsenes Weltwissen richten, muss die vielleicht weniger informierte RezipientInnenschaft als Adressat inkludiert bleiben. In Zusaks *The Book Thief* geschieht dies vornehmlich über die sprachliche Gestaltung, wie beispielsweise in der folgenden Textstelle:

A STRANGE WORD Kommunist

She'd heard it several times in the past few years. There were boarding houses crammed with people, rooms filled with questions. And that word. That strange word was always there somewhere, standing in the corner, watching from the dark. It wore suits, uniforms. No matter where they went, there it was, each time her father was mentioned. When she asked her mother what it meant, she was told it wasn't important, that she shouldn't worry about such things. (Zusak 2007, S. 38)

LeserInnen, denen die Bedeutung des Wortes Kommunist nicht bekannt ist, werden mit dem Wissensstand der Protagonistin eingeführt, können sich also mit deren Unverständnis identifizieren. Die Leerstelle wird im Text nicht aufgelöst, auch wenn die Bedeutung des Wortes in diesem Zusammenhang eng mit der Antwort auf die Frage verknüpft ist, warum Liesel von ihren biologischen Eltern getrennt lebt. Dennoch wird auch unwissenden RezipientInnen ein Verständnis dafür vermittelt, was es in diesem Kontext heißt, ein Kommunist zu sein. Denn genau wie Liesel innerhalb der Erzähllogik spürt, dass dieses Wort etwas Besonderes, etwas Dunkles bedeutet, vermittelt der Text diese Ahnung auch nicht vorgebildeten RezipientInnen. Wie ein Verfolger, wie eine dunkle Bedrohung, ist das Wort Kommunist ›always there somewhere, standing in the corner, watching from the dark‹.

Indem Elemente inkludiert werden, die dezidiert Erwachsene adressieren, werden die Texte und Film-Texte ihrem vermeintlichen und im öffentlichen Diskurs vielfach thematisierten unwürdigen Status enthoben und in Beziehung zu Allgemeinliteratur und -medien gesetzt. Besonders deutlich wird das auch in *Tschick*, hier zeigt sich die Hierarchie des Wissens insbesondere in der Implementierung eines intermedialen Referenzbereichs. Wenn die Struktur eines Textes auf die Struktur eines Filmklassikers wie *Easy Rider* (1969) verweist, wird insbesondere das erwachsene Publikum eingeladen, diesen Strukturverweis zu decodieren. Doch dominant finden sich in diesem Text Referenzen auf unterschiedliche mediale Formate, bei denen von einer generationenübergreifenden Rezeption ausgegangen werden kann. Der intermediale Referenzbereich wird damit in *Tschick* zur wesentlichen mehrfachadressierenden Strategie.⁴

Als weiteres genreprägendes Charakteristikum von Crossover ist die Gleichzeitigkeit kindlicher respektive jugendlicher und erwachsener Perspektiven zu nennen. Besonders in diesen Erzählperspektiven manifestieren sich soziale Konzepte von Kindheit und Jugend in Crossover-Texten. Bei der gleichzeitigen und gleichberechtigten Adressierung eines generationenübergreifenden Publikums muss die dargestellte Lebensphase beiden Zielgruppen entsprechen. Das jeweilige Konzept von Kindheit und Jugend ist damit Teil der Mehrfachadressierung, genauso die Verfahren, über die es sich ausdrückt. Die jeweiligen Erzählperspektiven bestimmen das dargestellte Kindheits-/Jugendkonzept maßgeblich mit. Generell ist festzuhalten, dass sich die Komplexität der Crossover-Texte hinsichtlich ihrer Erzählperspektiven in Grenzen hält. LeserInnen folgen in erster Linie einer zentralen Identifikationsfigur. Über diese Figur ist dominant bestimmt, welche Aspekte der Geschichte erzählt werden, welches Vorwissen besteht, wie die Geschehnisse wahrgenommen werden. Die damit nahegelegte Identifikation mit einer zentralen Figur erleichtert die immersive Lektüre und knüpft zugleich an die Strukturen kinderliterarischer Klassiker an. Doch trotz der zunächst einfach gehaltenen

⁴ Siehe zur ausführlichen Beschreibung dieses intermedialen Referenzbereichs Hoffmann 2019.

perspektivischen Gestaltung implementiert Crossover eine Gleichzeitigkeit kindlicher respektive jugendlicher und erwachsener Perspektiven, um die Identifikationsbedürfnisse der unterschiedlichen RezipientInnengruppen zu berücksichtigen. Im Falle von Stevensons *Treasure Island* geschieht das über eine erwachsene rückschauende Erzählinstanz, die das Leben ihres jugendlichen Ichs schildert. Der Erzähler kommentiert und bewertet dabei das Handeln des jugendlichen Ichs – was letztlich der auch in der heutigen Gesellschaft noch vorherrschenden Anschauung entspricht, die Jugend sei in ihrem Denken und Handeln unfertig und zeichne sich durch Verfehlungen und irrationale Entscheidungen aus. Die Gleichzeitigkeit der Perspektiven äußert sich in *The Book Thief* in wechselnden internen Fokalisierungen. Dabei folgt der Text überwiegend der Perspektive der kindlichen Protagonistin Liesel Meminger, es gibt aber auch Fokalisierungen auf den 24-jährigen Max Vandenburg und Liesels Pflegevater Hans Hubermann. In den Erzählperspektiven des Textes finden sich die VertreterInnen des generationenübergreifenden Publikums des Romans wieder. *The Book Thief* entsteht zur Zeit des Crossover-Booms, mit den changierenden Fokalisierungen beweist der Text ein Bewusstsein für altersübergreifende Rezeption. Zugleich steht die Erzählinstanz des Textes, der Tod, abseits von konventionellen Alterskategorien. Crossover zeigt fluide Konzepte von Alter und wendet sich damit ab von einer strikten Trennung der Lebensphasen – was sich in der aufgehobenen Trennung von Allgemein- und Kinder- und Jugendliteratur spiegelt. Herrndorfs *Tschick* integriert die Gleichzeitigkeit der Perspektiven, indem der Text die Artifizialität und Konstruiertheit literarischer Jugenddarstellung dezidiert ausstellt. Nicht nur Jugend ist in literarischen Texten ein Konstrukt, sondern auch Jugendsprache, die ebenfalls immer einen fiktionalen Entwurf darstellt und nicht außertextuelle Wirklichkeit authentisch abbildet, so sehr der Text sich auch um diese Authentizität bemüht. Jugendsprache wird in *Tschick* als gewollt lässig inszeniert. Die sprachliche Lässigkeit zeigt sich zum einen im inflationären Gebrauch von Schimpfwörtern, zum anderen in wiederkehrenden, ungewöhnlichen Redewendungen: »Aber diese Moll-Scheiße zog mir komplett den Stecker.« (Herrndorf 2012, S. 105); »Aeroflot mein Arsch.« (Ebd., S. 39) Was der Text sehr authentisch abzubilden versteht, ist genau das: Jugendsprache ist immer auch eine bewusste Demonstration von Lässigkeit, von Coolness. Jugendsprache ist (auch, natürlich nicht per se) Kunstsprache. Jugendsprache, als Teil von Jugendkultur, repräsentiert und inszeniert Abgrenzung gegenüber der Erwachsenenwelt (vgl. Maase 2003, S. 40) und ist damit Teil eines subkulturellen Konzeptes. Dies spiegelt sich in Herrndorfs Text wider. Die jugendliche Sprache »entpuppt sich als kohärente, sozusagen in sich ›logisch‹ konzipierte Inszenierung von Natürlichkeit« (Jürgensen 2012, S. 295). Der Text reflektiert poetologisch die Herausforderungen an AutorInnen, Jugend literarisch darzustellen und beweist Kenntnis darüber, dass dies nie authentisch gelingen kann. Maiks Äußerungen wechseln zwischen betont rotzig-cooler Schroffheit: »Zack, krachte es in mein Gesicht, und ich fiel zu Boden. Alter Finne. Auf der Schule heißt es ja immer, Gewalt ist keine Lösung. Aber Lösung mein Arsch. Wenn man einmal so eine Handvoll in der Fresse hat, weiß man, dass das sehr wohl eine Lösung ist.« (Herrndorf 2012, S. 228) und poetischer Ironie: »Ich bin von innen wie mit Glück ausgepolstert und schlafe wieder ein, ohne ein Wort zu sagen. Das Glück, stellt sich später raus, heißt Valium. Es wird mit großen Spritzen verteilt.« (Ebd., S. 13) Was auf den ersten Blick eine Erzählung aus jugendlicher Perspektive ist, erweist sich als eine hybride Erzählform, in der die Inszenierung der Jugendlichkeit nicht konsequent durchgehalten wird. Man könnte sagen: Die Inszenierung wird als Inszenierung inszeniert. Die gewollte Lässigkeit ist gewollt lässig.

Mehrfachadressierung in Text, Markt und Diskurs – Sprache intermedialer Popularität

Crossover gehört heute zu den populärsten Genres unterschiedlicher Medien. Als Genre, bestimmt vor allen Dingen durch den strukturellen Aufbau, muss man Crossover deziert verstehen, denn alle untersuchten Medien zeigen dieselben wiederkehrenden Charakteristika. Die Mehrfachadressierung im Text realisiert sich in einer Kombination verschiedener Verfahren mit ihren jeweils verschiedenen Funktionen. Die motivische Basis der Texte verortet sie im kinder- und jugendliterarischen System. Dem beigefügt werden literarische Verfahren, die diskursiv mit literarischer Komplexität assoziiert werden. Über Zitate und Anspielungen werden Signale gesetzt, die die Texte gleichzeitig im allgemeinliterarischen System verankern. Literarische Dignität ist im Sinne von Crossover also auch eine Erfolgsstrategie. Sie orientiert sich an Parametern, die von lektüreerfahrenen LeserInnen und der Literaturwissenschaft wie -kritik als komplex verstanden und wechselwirkend diskursiv dazu erklärt werden. Die wahre Komplexität der Crossover-Literatur besteht darin, dass sie diese diskursiven Wahrnehmungen in mehrfachadressierende Verfahren übersetzt und zugleich unterhält, amüsiert, ihre RezipientInnen emotional involviert. Was dabei herauskommt, sind eingängige Texte, die eine starke Immersion generieren und zugleich Fiktionalität, literarischen Erfolg und verklärte Vorstellungen von Kindheit und Jugend reflektieren. Genrehybridität, Metaisierung, ein Spiel mit der Hierarchie des Wissens und eine Gleichzeitigkeit kindlicher respektive jugendlicher und erwachsener Perspektive sind die Charakteristika, die mehrfachadressierte Texte und Medien auszeichnen und eben ihre textuelle Mehrfachadressierung generieren. Damit werden diese Charakteristika zu einer Sprache intermedialer Popularität, ganz losgelöst von serieller Fantasy. Die überbordende Produktion von Letzterer lässt sich als Perspektive des Marktes entlarven, die seit *Harry Potter* lautet: Serielle Fantasy bedeutet kommerziellen Erfolg. Von tatsächlichen mehrfachadressierenden Strategien ist das völlig losgelöst.

Dennoch lässt sich Crossover adäquat nur im Spannungsfeld von Text, Markt und Diskurs beschreiben. Die Entwicklung des Genres ist gekoppelt an die Entwicklung eines sich ausdifferenzierenden literarischen Marktes. Mit einem Bewusstsein für altersdiverse Zielgruppen entsteht die Möglichkeit, mit ein und demselben Text alle diese Zielgruppen anzusprechen und damit maximal präsent und erfolgreich zu sein. Mehrfachadressierte Literatur entwickelt sich aber auch eng entlang der diskursiven Verhandlung von KJL. Die beschriebene Demonstration literarischer Dignität ist eine Reaktion auf das noch immer bestehende Postulat der literarischen Minderwertigkeit von Kinder- und Jugendliteratur. Crossover macht aus dieser Not medienübergreifend eine Tugend und erschließt über die beschriebenen Strukturen ein Publikum nicht nur aus verschiedenen Altersgruppen, sondern auch aus einer ganz diversen gesellschaftlichen Zusammensetzung: lektüreunerfahrenere Menschen wird der Einstieg in die Rezeption erleichtert, alle vermittelnden Instanzen des pädagogischen Systems erkennen Strukturen und Motive, die sie für kind- und jugendgerecht halten, und die VertreterInnen von Literaturkritik und -wissenschaft erkennen das selbstreflexive Potential der medialen Artefakte als ästhetische Qualität an. Nicht Breiform ist es also, die sich in Crossover erkennen lässt, sondern eine Komposition, die unterschiedlichste Rezeptionsbedürfnisse berücksichtigt und damit über die Mediengrenzen hinweg Popularität generiert.

Primärliteratur

- Ende, Michael (1979): Die unendliche Geschichte. Mit Illustrationen von Roswitha Quadflieg. Stuttgart: Thienemann
- Ende, Michael (1994): Gedanken eines zentraleuropäischen Eingeborenen. In: Ende, Michael (Hg.): Michael Endes Zettelkasten. Skizzen & Notizen. Stuttgart: Weitbrecht, S. 55–69
- Herrndorf, Wolfgang (2012): Tschick. Reinbek bei Hamburg: rororo rotfuchs [EA 2010]
- Stevenson, Robert Louis (1970): Treasure Island and The New Arabian Nights. With an Introduction by M. R. Ridley. London: J. M. Dent & Sons LTD [EA 1880]
- Twain, Mark (2001): Preface. In: Mark Twain: The Adventures of Tom Sawyer. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited [EA 1876]
- Zusak, Markus (2007): The Book Thief. Mit Illustrationen von Trudy White. London: Black Swan [EA 2005]

Sekundärliteratur

- Beckett, Sandra L. (2009): Crossover Fiction. Global and historical perspectives. New York
- Blümer, Agnes (2009): Das Konzept Crossover – eine Differenzierung gegenüber Mehrfachadressiertheit und Doppelsinnigkeit. In: Institut für Jugendbuchforschung der Johann Wolfgang Goethe-Universität (Frankfurt am Main) / Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (Berlin), Kinder- und Jugendbuchabteilung (Hg.): Kinder- und Jugendliteraturforschung 2008/2009. Mit einer Gesamtbibliografie der Veröffentlichungen des Jahres 2008. Frankfurt/ M., S. 105–114
- Beyer, Susanne (2003): Ihr sollt lesen wie die Kinder. In: Der Spiegel, H. 45, S. 182–184
- Bonacker, Maren (2007): Writing for children of all ages – Wenn Kinderbücher Grenzen sprengen. In: Bonacker, Maren (Hg.): Das Kind im Leser. Phantastische Texte als all-ages-Lektüre. Trier, S. IX–XV
- Bunia, Remigius (2010): Mythenmetz & Moers in der *Stadt der Träumenden Bücher* – Erfundenheit, Fiktion und Epitext. In: Bareis, Alexander J./ Grub, Frank (Hg.): Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Berlin, S. 189–201
- Drumm, Constanze (2011): Macht, Gewalt und Eskapismus. Otfried Preußlers *Krabat* zwischen politischem Kinderbuch und All-Age-Titel. In: Gansel, Carsten/ Zimniak, Paweł (Hg.): Zwischen didaktischem Auftrag und grenzüberschreitender Aufstörung? Zu aktuellen Entwicklungen in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur. Heidelberg, S. 175–191
- Dunker, Axel (2009): Abenteuerroman. In: Lamping, Dieter (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart, S. 1–8
- Ewers, Hans-Heino (2013): Kinder- und Jugendliteratur. In: Brittnacher, Hans Richard/ May, Markus (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, S. 249–257
- Falconer, Rachel (2009): The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and It's Adult Readership. New York
- Gansel, Carsten/ Zimniak, Paweł (2011): Kinder- und Jugendliteratur und Grenzüberschreitungen – Vorbemerkungen. In: Gansel, Carsten/ Zimniak, Paweł (Hg.): Zwischen didaktischem Auftrag und grenzüberschreitender Aufstörung? Zu aktuellen Entwicklungen in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur. Heidelberg, S. 9–12

- Glaserapp, Gabriele von (2011): Grenzüberschreitungen. Kinderliteratur und ihre erwachsenen Leser. In: Haug, Christiane / Vogel, Anke (Hg.): Quo vadis Kinderbuch? Gegenwart und Zukunft der Literatur für junge Leser. Wiesbaden, S. 37–49 (Buchwissenschaftliche Forschungen der Internationalen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft; 10).
- Güntner, Joachim (2007): Jugendbücher für jedermann. In: Neue Zürcher Zeitung, H. 44, S. 41
- Hoffmann, Lena (2018): Crossover. Mehrfachadressierung in Text, Markt und Diskurs. Zürich
- Hoffmann, Lena (2019): »Dann googelst du einfach.« Mehrfachadressierung, Intermedialität und Popularität von Herrndorfs *Tschick*. In: Dettmar, Ute / Tomkowiak, Ingrid (Hg.): Spielarten der Populärkultur. Kinder- und Jugendliteratur und -medien im Feld des Populären. Frankfurt a. M., S. 459–476 (im Druck)
- Jahresbestseller 1997 (1997). In: Der Spiegel, H. 52, S. 183
- Jahresbestseller 2000 (2000). In: Der Spiegel, H. 52, S. 206
- Jahresbestseller 2008 (2009). In: Der Spiegel, H. 1, S. 131
- Jürgensen, Christoph (2012): »Auf den ersten Blick denkt man, genauso sieht es aus in der Natur!« Zur Logik jugendliterarischer Doppelcodierung am Beispiel von Wolfgang Herrndorfs *Tschick*. In: Arndt, Astrid / Deupmann, Christoph / Korten, Lars (Hg.): Logik der Prosa. Zur Poetizität ungebundener Rede. Göttingen, S. 283–299
- Lauer, Gerhard (2013): Joanne K. Rowling, Harry Potter (1997–2007). In: Bräuer, Christoph / Wangerin, Wolfgang (Hg.): Unter dem roten Wunderschirm. Lesarten klassischer Kinder- und Jugendliteratur. Göttingen, S. 362–380
- Lexe, Heidi (2003): Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur. Wien
- Maase, Kaspar (2003): Jugendkultur. In: Hügel, Hans-Otto (Hg.): Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. Stuttgart, S. 40–45
- Müller, Kurt (2013): Der Kindheits- und Jugendkult in der amerikanischen Erzählliteratur am Beispiel Mark Twains. In: Becher, Dominik / Schenkel, Elmar (Hg.): Kinder, Kinder! Vergangene, gegenwärtige und ideelle Kindheitsbilder. Frankfurt / M., S. 25–43
- Neuhaus, Stefan (2013): »Eine Legende, was sonst.« Metafiktion in Romanen seit der Jahrtausendwende (Schrott, Moers, Haas, Hoppe). In: Rohde, Carsten / Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (Hg.): Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989. Bielefeld, S. 69–88
- Norton, Charles A. (1983): Writing Tom Sawyer. The Adventures of a Classic. Jefferson
- O’Sullivan, Emer (2000): Kinderliterarische Komparatistik. Heidelberg
- Schwab, Sylvia (2011): All Age-Romane – Woher kommt der Boom? In: hr2 Kultur, Sendungsmanuskript zur Verfügung gestellt von hr2 Kultur.

Netzquellen

- Frenkel, Ulrike (2010): Harry Potter hat die Türen geöffnet.
<http://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.all-age-literatur-harry-potter-hat-die-tueren-geoeffnet.1e6547d7-2425-4da6-b399-4df37c47d578.html> [Zugriff: 03.05.2017]
- Spreckelsen, Tilman (2009): Feindliche Übernahme.
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kinderliteratur-feindliche-uebernahme-1840004.html> [Zugriff: 03.05.2017]
- Störiko-Blume, Ulrich (2011): Wir brauchen den unabhängigen Buchhandel.
<http://www.buchjournal.de/433685/> [Zugriff: 03.05.2017]

Filmografie

The Lion King. Regie: Allers, Roger / Minkoff, Rob. USA 1994. DVD. 88 Min.

The Muppets. Regie: Bobin, James. USA 2011. DVD. 103 Min.

Kurzvita

Lena Hoffmann, Dr., ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin des Instituts für deutsche Sprache und Literatur II und der ALEKI – Arbeitsstelle für Kinder- und Jugendmedienforschung der Universität zu Köln. Sie wurde mit einer Arbeit zur Mehrfachadressierung von Crossover-Literatur an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster promoviert. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Kinder- und Jugendmedien und der Populärkultur.