



HÖGSKOLAN
DALARNA

Examensarbete

Kandidatexamen

Die Funktion des Schauplatzes Venedig in Cornelia Funkes Roman *Herr der Diebe*

Mythos, Topos und Symbolik

**The Function and the Significance of Venice as a Setting in Cornelia
Funke´s Novel *The Thief Lord***

Författare: Sonja Lehr

Handledare: Maren Eckart

Examinator: Anneli Fjordevik

Ämne/huvudområde: Tyska

Kurskod: TY 2007

Poäng: 15

Ventilerings-/examinationsdatum: 7.6.2023



HÖGSKOLAN
DALARNA

Vid Högskolan Dalarna har du möjlighet att publicera ditt examensarbete i fulltext i DiVA. Publiceringen sker Open Access, vilket innebär att arbetet blir fritt tillgängligt att läsa och ladda ned på nätet. Du ökar därmed spridningen och synligheten av ditt examensarbete.

Open Access är på väg att bli norm för att sprida vetenskaplig information på nätet. Högskolan Dalarna rekommenderar såväl forskare som studenter att publicera sina arbeten Open Access.

Jag/vi medger publicering i fulltext (fritt tillgänglig på nätet, Open Access):

Ja

Nej

Högskolan Dalarna – SE-791 88 Falun – Tel 023-77 80 00

Abstract: In dieser Arbeit steht die Analyse des Schauplatzes Venedig im Abenteuerroman *Herr der Diebe* (2000) von Cornelia Funke im Mittelpunkt. Es wird aufgezeigt, wie das Setting die Stimmung sowie die Situation der Protagonisten spiegelt und welchen Einfluss dieses somit auf die Wirkung des Romans ausübt. Des Weiteren werden die kennzeichnenden Merkmale des Handlungsortes Venedig aufgezeigt, insbesondere die Topoi der Stadt, ihr Mythos sowie ihre Bezüge zum Roman. Abschließend werden die Symboliken des geflügelten Löwen, des Mondes und des Meeres als Venedig-typische Elemente mit tragender Aussagekraft analysiert. Es wird ferner die Hypothese aufgestellt, dass der Schauplatz Venedig eine still im Hintergrund agierende Protagonistin ist.

Abstract: This work focuses on the analysis of Venice as a setting in the adventure story *The Thief Lord* by Cornelia Funke. It is shown how the setting reflects the mood and the situation of the protagonists and what impact it has on the novel. Furthermore, the characteristic features of Venice are presented, like the *topoi* of the city, its myth, and its references to the novel. Finally, the symbolism of the winged lion, the moon and the sea are analyzed; these symbols are particularly related to Venice and thus have a significant meaning for the story. Moreover, it is hypothesized that Venice is acting like a silent protagonist in the background.

Nyckelord: Venedig in der Kinder- und Jugendliteratur, Symbolik Markuslöwe, Schauplatz Venedig, Der Herr der Diebe, Symbolik Mond, Topos Venedig, Mythos Venedig, Cornelia Funke

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung	1
1.1 Cornelia Funkes <i>Herr der Diebe</i>	1
1.2 Thema, Methode und Hypothese	1
1.3 Zusammenfassung des Inhalts	1
1.4 Venedig als Topos.....	3
2. Die Theorie des literarischen Raumes	4
2.1 Verbildlichung und Semantisierung.....	4
2.2 Der primär bedeutungstragende und der Hintergrund-Schauplatz	5
2.3 Die Funktionen des Schauplatzes und Rezeption	6
3. Die Merkmale des Handlungsortes Venedig	7
3.1 Der Mythos Venedig und seine Ambiguität	7
3.2 Die Ambiguität Venedigs in Funkes Roman.....	8
3.3 Der Mythos des Geheimnisvollen.....	9
3.3.1 Venedig als Labyrinth	10
3.3.2 Venedig als geschlossener Raum	11
3.3.3 Geheimnisse in der Handlung	12
3.3.4 Geheimnisse um die Identität	13
3.3.5 Das Thema der Wunder	13
4. Schilderung der Atmosphäre des Schauplatzes	15
4.1 Zwei Orte im Roman.....	15
4.2 Das Setting der Zeit	16
4.3 Venedig als Antagonistin	16
4.4 Der Schauplatz als Spiegel der Empfindungen.....	17
5. Symboltheorie in der Literatur	19
5.1 Symbolverständnis von Kindern und C.G. Jungs Erkenntnisse vom kollektiven Unterbewussten	19
5.2 Die Symbole im Roman.....	21
5.2.1 Der Löwe	21
5.2.2 Der Flügel	23
5.2.3 Der Mond	25
5.2.4 Das Meer	26
6. Schlussfolgerung	30
6.1 Venedig als Protagonistin	30
6.2 Venedig als Symbol.....	31
9. Literaturverzeichnis	33

1. Einführung

1.1 Cornelia Funkes *Herr der Diebe*

Herr der Diebe ist ein im Jahre 2000 erschienener, mehrfach ausgezeichneter Roman der deutschen Kinder- und Jugendbuchautorin Cornelia Funke (geb.1958), der ihr zum internationalen Durchbruch verhalf. Das Werk ist eine Mischung aus Abenteuerroman und Krimi und wird zur kinderliterarischen Fantastik gezählt. Es erschien im Jahre 2002 in englischer Sprache und hielt sich monatelang auf den Bestsellerlisten in den USA. Im Jahre 2006 wurde das Buch verfilmt. Der Roman *Herr der Diebe* ist eine Geschichte über Armut und den Überlebenskampf von Waisenkindern in Venedig, über die Verarbeitung von Trauer und Verlust, über Freundschaft und Zusammenhalt, über die Hoffnung, gemeinsam aus einer ausweglosen Situation herauszukommen und nicht zuletzt über die Auseinandersetzung mit dem Thema Unsterblichkeit. Vor allem geht es um Wunder und den Glauben, dass alles möglich ist in der Stadt der Wunder. Genauso wie das aus einem Märchen entsprungene Venedig seine Besucher verzaubert, zieht die poetische Sprache Funkes die Leser:innen wie mit einem Sog in die Geschichte und lässt sie erahnen, dass der Schauplatz eine besondere Bedeutung hat. Dies soll im Folgenden analysiert werden.

1.2 Thema, Methode und Hypothese

In vorliegender Arbeit wird geprüft, welche genaue Funktion Venedig als Kulisse im *Herrn der Diebe* hat. Es werden grundlegende Betrachtungen zur Raumanalyse von Silke Lahn und Jan Christoph Meister (2008) angestellt sowie zu den zwei wichtigsten Unterteilungen der Schauplätze, die von Rebecca Lukens (2003) beschrieben wurden. In Bezug auf die Raumanalyse spielen die Symbole eine wichtige Rolle, die nicht nur eine tragende Bedeutung für die Geschichte haben, sondern auch in enger Beziehung zur Stadt Venedig stehen. Hierzu zählen die Raumsymbole wie der Mond und das Meer sowie die Dingsymbole wie der Löwe und seine Flügel. Der Mythos Venedig wird ebenfalls untersucht sowie seine Verarbeitung im Roman. Neben der textimmanenten Analyse beziehe ich mich dabei auf das Symbolverständnis von Kindern sowie auf das kollektive Unterbewusste nach Carl Gustav (C.G.) Jung. Es wird ferner die Hypothese aufgestellt und bestätigt, dass Venedig eine im Hintergrund agierende Protagonistin ist.

1.3 Zusammenfassung des Inhalts

Ausgerechnet nach Venedig zieht es die zwei Waisenkinder Prosper und Bo – den Lieblingsort ihrer verstorbenen Mutter. Dort wollen sie sich verstecken, um ihrer Tante Esther zu entkommen. Diese will nur den 5-jährigen Bo adoptieren, während sie den 12-jährigen Prosper in ein Kinderheim geben will. Die Handlung beginnt, als die beiden aus Hamburg mit dem Zug im herbstlichen Venedig ankommen; auf sich allein gestellt und ohne Unterkunft, schließen sie sich einer Bande von vier jungen Dieben an, bestehend aus den Waisenkindern Mosca (ital. Fliege), Riccio (ital. Igel), Wespe sowie Scipio (nach *scippo* ital. Taschendiebstahl), dem Anführer der Bande, der sich als „Der Herr der Diebe“ bezeichnet. Die Kinder hausen in einem stillgelegten, heruntergekommenen Kino, namens „Stella“, das Sternenversteck – eine Notunterkunft ohne Heizung und nur mit Matratzenlager ausgestattet. Scipio verlässt die Bande immer wieder, während er des Nachts durch Venedig streift. Von seinen Touren bringt er wertvolle Gegenstände mit, die die Kinder dann dem windigen Antiquitätenhändler und Hehler Ernesto Barbarossa veräußern. Dieser weist Scipio eines Tages an, beauftragt durch einen geheimnisvollen Conte, einen verschwundenen Flügel einer hölzernen Skulptur aus dem Hause von Ida Spavento zu stehlen, einer wohlhabenden, venezianischen Fotografin. Zwischenzeitlich ist Tante Esther den Kindern hinterher gereist, da sie sie in Venedig vermutet – der Lieblingsstadt ihrer verstorbenen Schwester. Sie beauftragt Victor Getz, einen Privatdetektiv vor Ort, ihre Neffen ausfindig zu machen. Als die Bande den Einbruch bei Ida plant, wird das Geheimnis um Scipio gelüftet: Er ist in Wirklichkeit kein armes Waisenkind, sondern der Sohn eines reichen Mannes, Dottore Massimo. Die wertvollen Dinge hat er aus der Villa seines Vaters entwendet, sogar das alte Kino gehört zum Besitz des wohlhabenden Dottore. Als die Kinder dies erfahren, wenden sie sich verärgert von Scipio ab. Beim Einbruch in das Haus von Signora Ida Spavento (*spavento* ital. Schreck), ist diese ausgerechnet zu Hause und jagt der jungen Bande einen riesigen Schrecken ein, als sie ihnen, mit einem Gewehr bewaffnet, auflauert. Die Lage entspannt sich, als Ida im Gespräch das Geheimnis des mysteriösen Flügels lüftet: Dieser war ehemals im Besitz des Kinderheims, in dem Ida aufwuchs. Er gehört zum geflügelten Löwen, der wiederum ein Teil eines magischen Karussells ist, mit dem man in der Zeit reisen und sein Alter beliebig beeinflussen kann. Dieses besteht außer aus einem geflügelten Löwen noch aus einer Meerjungfrau, einem Wassermann, einem Seepferd sowie einem Einhorn. Um das magische Karussell zum Laufen zu bringen, braucht es den fehlenden Flügel. Der geheimnisvolle Conte und seine Schwester Morosina, in deren Besitz der Flügel in der

Zwischenzeit gelangt ist, leben auf einer Insel, der Isola Segreta (ital. geheimnisvolle Insel), außerhalb der Stadt. Prosper und Scipio beschließen, dorthin zu fahren, um sich mithilfe des Karussells in Erwachsene zu verwandeln: Prosper, um als Erwachsener seinen Bruder bei sich behalten zu können und Scipio, um sich aus der Abhängigkeit seines Vaters zu befreien. Scipio lässt sich jedoch als Einziger in einen jungen Mann verwandeln. Der habgierige Barbarossa ist ihnen bereits auf den Fersen, da er mit dem Karussell ein gutes Geschäft wittert. Zudem möchte er noch schnell eine Runde mit dem Karussell fahren, um sich zu verjüngen, verpasst jedoch den Ausstieg und wird gegen seinen Willen in einen 5-jährigen Jungen verwandelt. Wütend zerstört er daraufhin das Karussell. Zuletzt landet er im Kinderheim, wo sich Esther, die mittlerweile das Interesse an Bo verloren hat, dem jungen Barbarossa zuwendet und diesen schließlich adoptiert. Ida bietet Bo und Prosper und Wespe ein sicheres Zuhause, während der erwachsene Scipio bei Victor als Detektiv in die Lehre geht.¹

1.4 Venedig als Topos

Die Stadt Venedig ist als Schauplatz im Kinderroman *Herr der Diebe* von Cornelia Funke ein zentraler Dreh- und Angelpunkt. Wie faszinierend diese Stadt ist, weiß jeder, der schon einmal dort war: Die labyrinthartigen Gässchen, die betagten Paläste und Häuser, die sich wie eine unwirkliche Theaterkulisse aus dem Wasser erheben. Gewundene Wasserstraßen mit Dampfschiffchen und Gondeln, die geisterhaft wie aus dem Nichts auftauchen, bevor sie wieder im Nebel verschwinden. Das Meer, das glucksend die Holz-Pfähle und die gebogenen Brücken umspült und sich stetig durch die Fassaden frisst. Da verwundert es nicht, dass die Lagunenstadt immer wieder Schauplatz in vielen Filmen ist und sich als Topos in zahlreichen Werken der deutschen Literatur durch die letzten Jahrhunderte etabliert hat. Vor allem viele deutsche Dichter hat die Stadt des Wassers inspiriert und fasziniert; mit einer Poetisierung der Sprache einhergehend, wurde ein Bild von Venedig kreiert, das weniger mit der realen Stadt etwas zu tun hatte als mit einer Vorstellung des jeweiligen Künstlers davon, oftmals an eine ganz bestimmte Sehnsucht gekoppelt – insbesondere nach dem Süden, dem Märchenhaften, dem Geheimnisvollen. Venedig wurde somit seit der Frühen Neuzeit bis jetzt zu einem wichtigen Thema in der Literatur. Wirft man einen Blick in Goethes Reiseaufzeichnungen zu Venedig in *Die italienische Reise* (1816), ist ferner auffällig, wie sehr sich die Stadt dem Lauf der Zeit entzogen hat, denn vieles ist noch genau so, wie der Dichter es beschrieben hat. Es ist offensichtlich dieses Gefühl der Zeitlosigkeit, das ihre Faszination ausmacht. Überall ist der

mystische Geist des Ortes zu spüren, was vor allem durch die Architektur bedingt ist, die durch ihre zeitlosen Figuren, Skulpturen, Kunstwerke und Palazzi die Vergangenheit lebendig werden lässt.

2. Die Theorie des literarischen Raumes

2.1 Verbildlichung und Semantisierung

Wenn man sich mit dem literarischen Raum in einem erzählerischen Werk auseinandersetzt, stellt man sich vorab unweigerlich die Frage, wo die Geschichte spielt. Zu diesem zählt der Handlungsraum, der den Ort beschreibt, in dem „die Figuren agieren und die Geschehnisse auftreten.“ (Lahn/Meister 2008, S. 248) Außerdem ist der literarische Raum immer bedeutungshaft bzw. semantisiert, d. h., nie neutral. Ferner gibt es den Erzählraum, „an dem der Erzähler sich aufhält und von dem aus er spricht.“ (ebd., S. 248) Unmittelbar hierzu fließen immer auch Gedanken und Aspekte der zeitlichen Situierung mit ein:

Denn zusammen mit dem Raum gilt die Zeit als Grundkategorie aller Erfahrung: Was immer existiert und geschieht, ist notwendig in der Zeit [...] umgekehrt gilt, dass wir die Zeit nicht an sich wahrnehmen können, denn im Unterscheid zum visuellen Raumsinn besitzen wir ja keinen Zeitsinn. (ebd., S. 253)

Nach Silke Lahn und Jan Christoph Meister ist für die Interpretation des Werkes ferner die Frage nach der Funktion des Schauplatzes wichtig sowie die nach der Verbildlichung und dem Bedeutungssinn. Dabei sind die Fragen relevant, ob die Ortsbeschreibungen beispielsweise lediglich als Kulisse oder der Charakterisierung der handelnden Figuren dienen oder ob sie darüber hinaus eine perspektivische Funktion erfüllen. (vgl. ebd., S. 252) Zur letzteren gehört die Verbildlichung, bei der zu klären ist, ob es sich bei dem Ort nicht nur um eine Beschreibung der Außenwelt, sondern auch um die Darstellung der emotionalen Zustände bzw. der Innenwelt der Akteure handelt. Hierzu zählt auch die Frage, mit welchen Wertvorstellungen die verschiedenen Räume verbunden werden. (vgl. ebd., S. 252) Der französische Philosoph und Literaturwissenschaftler Gaston Bachelard (1884-1962) geht indes in seinem Werk *Die Poetik des Raumes* noch einen Schritt weiter und misst dem dichterischen Raum eine weitere Bedeutung bei:

Der Dichter geht tiefer, denn er entdeckt mit dem dichterischen Raum zugleich einen Raum, der uns nicht auf irgendwelche Gefühlsanwandlungen festlegt. Welches auch das Gefühl sei, das die Atmosphäre eines Raumes tönt, mag es auch traurig und schwer sein – sobald es ausgedrückt, dichterisch ausgedrückt ist, mildert sich die Traurigkeit, die Schwere wird leichter. (Bachelard 2021, S. 202)

Das Dichterische lindert, laut Bachelard, nicht nur (negative) Emotionen, sondern weitet den Raum zudem noch aus: „Einem Objekt poetischen Raum schenken, heißt ihm mehr Raum schenken als er objektiv besitzen kann, oder besser gesagt, heißt der Ausweitung seines inneren Raumes folgen“. (Bachelard 2021, S. 202) Die poetische Sprache führt demnach zu einer imaginierten Erweiterung des Raumes, die über das Konkrete bzw. das Topographische hinausgeht.

2.2 Der primär bedeutungstragende und der Hintergrund-Schauplatz

Die englischsprachige Literaturanalyse unterscheidet zwei Hauptarten von Schauplätzen, die eine noch feinere Differenzierung in Bezug auf die Bedeutungshaftigkeit möglich machen. Im Folgenden sollen diese zur Orientierung ergänzend aufgezeigt werden. Der literarische Raum, im Englischen *Setting* genannt, enthält wie auch bei Lahn und Meister bereits aufgezeigt, nicht nur den Handlungsraum, sondern auch explizit die Zeit, in der die Geschichte spielt.

First, setting is the physical, sensuous world of the work. Second, it is the time in which the action of the work takes place. And third, it is the social environment of the characters: the manners, the customs. And moral values, that govern the characters' society. A fourth aspect – atmosphere – is largely but not entirely an effect of setting. (Griffith 1994, S. 52)

Hierzu gehören nach Kelley Griffith nicht nur das soziale Umfeld, sondern auch die Moralvorstellungen der Charaktere sowie die Atmosphäre, die der Autor kreieren möchte. Rebecca Lukens beschreibt in ihrem Buch *A Critical Handbook of Children's Literature* (2003) das sog. *Integral Setting*, welches man als „primär bedeutungstragenden Schauplatz“ übersetzen könnte. Ferner gibt es das *Backdrop Setting*, den Hintergrund-Schauplatz, der auf die Handlung und auf die Charaktere keine sonderlich bedeutungstragende Wirkung ausübt. Nach Rebecca Lukens hängt es bei der Wahl des Schauplatzes vor allem von der Absicht der Autor:innen ab, was diese vermitteln möchten. Zunächst gibt es das aus dem Theater stammende *Backdrop Setting*, in welchem meist eine im Hintergrund undefinierte Landschaft angedeutet wird. Dennoch kann dieser, laut Lukens, obgleich sie undefiniert ist, immer auch

eine gewisse Bedeutung zugeschrieben werden: Zum Beispiel kann ein Wald im Hintergrund einer Bühne einen (physischen oder spirituellen) dunklen Ort symbolisieren, oder eine belebte Straße kann beispielsweise die Gesellschaft andeuten. (vgl. Lukens 2003, S. 150)

A. A. Milnes *Winnie the Pooh* oder Astrid Lindgrens *Pippi Langstrumpf* sind Beispiele für *Backdrop Settings*. Pippis chaotische Villa Kunterbunt ist zwar, so Lukens, ein wichtiger Handlungsort in der Geschichte, dennoch könnte sie an jedem beliebigen Ort stehen. Ganz im Gegensatz dazu gibt es das sog. *Integral Setting*, das die Charaktere und die Handlung in einer anderen Weise beeinflusst als das *Backdrop Setting*. (vgl. ebd., S. 150-151) Damit ein Schauplatz primär bedeutungstragend ist, muss er möglichst klar und detailliert beschreiben werden:

If the writer wants to make the setting integral to the story, the writer must describe it in concrete details, relying on sensory pictures and vivid comparisons to make the setting so clear that the reader understands how it is closely related to this particular place [...] A one-dimensional setting cannot be convincingly integral, and therefore little that happens seems believable. (ebd., S. 148)

Die Bedingung für die Glaubwürdigkeit eines bedeutungstragenden Schauplatzes ist jedenfalls die Mehrdimensionalität der Beschreibung, damit der Raum mit allen Sinnen erfasst werden kann. Hierzu zählen eine möglichst plastische Schilderung der Umgebung, der Gerüche, der Klänge sowie des Wetters und der Stimmung, wie man sie auch im *Herrn der Diebe* ausführlich dargestellt vorfindet.

2.3 Die Funktionen des Schauplatzes und Rezeption

Nach Lukens gibt es vier Hauptfunktionen, die der Schauplatz ausübt: Er kann als Spiegel den Konflikt oder die Stimmung der Figuren verdeutlichen, er kann als Antagonist auftreten, die Hauptfigur näher beleuchten oder sogar als Symbol fungieren. (vgl. ebd., S. 153-160) Nun mag man sich in diesem Zusammenhang fragen, ob Kinder überhaupt die Wichtigkeit eines primär bedeutungstragenden Schauplatzes erkennen können. Lukens' Antwort hierzu lautet: „We experience with our senses an important setting.“ (ebd., S. 160) Dies bedeutet, dass nicht nur Erwachsene, sondern auch Kinder beim Lesen mit all ihren Sinnen den mehrdimensional beschriebenen und primär bedeutungstragenden Schauplatz erfahren und erleben:

Like adults, too, they will be made to see, to hear, perhaps even to smell the setting – to sense the setting in any way relevant to the mood, conflict, and characters in the story. For them, and

for many adults as well, setting interwoven with action is the most interesting and readable. Once this setting is established, any reader of any age expects the writer to be consistent. (ebd., S. 160)

Demzufolge nehmen nicht nur Erwachsene, sondern auch Kinder wahr, wenn das *Integral Setting* nicht durchgehend kohärent und glaubhaft beschrieben ist. Dieses ist, (im Gegensatz zum Hintergrund-Schauplatz), deutlich mit der Handlung und den Charakteren verwoben; es unterscheidet sich laut Lukens allerdings vom Eskapismus, den man häufig in Volksmärchen vorfindet. (vgl. ebd. S. 160) Doch bevor der primär bedeutungstragende Schauplatz im *Herrn der Diebe* in Bezug auf seine Funktionen genauer untersucht wird, stehen zunächst die Merkmale des Handlungsortes Venedig im Vordergrund, wobei die Begriffe Schauplatz und Setting durchgehend synonym verwendet werden.

3. Die Merkmale des Handlungsortes Venedig

3.1 Der Mythos Venedig und seine Ambiguität

Wie bereits aufgezeigt, ist der Raum im Literarischen mehr als nur seine topographische Ausdehnung. Dies trifft insbesondere auf Venedig zu. Die Lagunenstadt „entwickelte sich im 18. Jahrhundert zum Topos in der deutschen Literatur – verstanden als Ort, Linie und Form des Denkens“. (Axtner-Borsutzky/Thoss 2022, S. 55) Soziale, historische und politische Einwirkungen waren entscheidend für viele, sich prägende Vorstellungen von Venedig. Dadurch wurde der Raum zum Topos, dessen Bestimmung es zu sein scheint, so Maximilian Gössler, „sich von einem konkreten Raum abzulösen, um als Zeichen (auch für die Anderen) verfügbar und manipulierbar zu werden.“ (Gössler 2014, S. 1) Viele Autor:innen der Neuzeit lösten sich vom glanzvollen Topos ab und zeigten ein anderes Bild der Stadt auf, denn

nicht erst seit Thomas Manns *Tod in Venedig* (1912) wird Venedig aus einer janusköpfigen Perspektive beschrieben. Es zeigt sich der Verfall der Stadt, der aber nicht gerade dem Topos des glanzvollen Venedigs entspricht [...] Schon in der frühen Neuzeit galt die Serenissima Repubblica di San Marco als Sehnsuchtsort und Anderswelt gleichermaßen. Sie wirkt geheimnisvoll und leuchtend zugleich. (Axtner-Borsutzky/Thoss 2022, S. 54)

Anna Axtner-Borsutzky und Rebecca Thoss verweisen hier bereits auf den Mythos des Geheimnisvollen, den man mit der Stadt unweigerlich in Verbindung bringt und der zur Schaffung dieser für Venedig kennzeichnenden Anderswelt beiträgt. Hinzu kommt ein Phänomen, das sich auf die Entstehung unterschiedlichster Topoi auswirkte. Dazu zählt vor allem ihre Ambiguität. Für Isabel Karremann drückt sich diese venezianische Gegensätzlichkeit vor allem in der Maskerade aus, da sie einem erlaubt, in eine Rolle zu schlüpfen, in der man sowohl man selbst als auch jemand anderes sein kann. (vgl., Karremann, S. 376) Für Axtner-Borsutzky und Thoss wird dieser Mythos bereits im Stadtbild sichtbar. Beide Autorinnen verweisen hierbei auf die prachtvollen, auf Meerwasser gebauten Gebäude und Palazzi, die in dem Maße, in dem sie bewundert werden, gleichzeitig dem Zerfall geweiht sind. Gleiches gilt für die Lagune: „Ihr Anblick als Konglomerat von Kanälen und Inseln ist zwar anziehend und einzigartig, ruft jedoch auch strenge Gerüche und ein verschmutztes Stadtbild hervor“, was vor allem auf den sumpfigen Boden zurückzuführen ist. (Axtner-Borsutzky/Thoss 2022, S. 56) Ein weiteres Merkmal der Gegensätzlichkeit der Lagunenstadt ist ihr Armut-Reichtum-Spannungsverhältnis, dem man auch im *Herrn der Diebe* begegnet. Ein Phänomen, welches das Venedig der heutigen Zeit immer noch kennzeichnet.² Im Mittelalter galt sie als die wohlhabendste Stadt des Mittelmeerraumes mit einem sehr hohen Anteil an gutverdienenden Menschen. Durch die für die Schifffahrt strategisch günstige Lage herrschte ein reger Handel mit dem Orient und spülte unermesslichen Reichtum in die Lagune. Partys, Prunk und Protzerei waren einst das Motto der Lagunenstadt. Dies ließ auf der anderen Seite auch Armut, Bettelei, Kleinkriminalität sowie Prostitution entstehen, zudem war der Anteil an elternlosen Kindern sehr hoch.³ Der Roman *Herr der Diebe* greift insbesondere das historische Thema der Waisenkinder auf. Der Schauplatz wird so authentisch wie möglich dargestellt, indem auch auf die Stadtgeschichte Bezug genommen wird. Selbst wenn die (jungen) Leser:innen bewusst keine Kenntnisse davon haben, trägt dies dennoch subtil zum Lokalkolorit bei.

² Gabriele Nagele kommentiert diese Tendenz folgendermaßen: „Einerseits sieht man die kultureiche Stadt, das viele Gold, den Prunk vergangener Zeiten. Gondelfahrten, Bälle und viele Festlichkeiten vermitteln den Eindruck einer nach wie vor reichen Weltmacht.“ (Nagele 2015, S. 21) Auf der anderen Seite verlassen aber viele Menschen die Stadt, da für sie die Mieten unbezahlbar geworden sind. (vgl. ebd., S. 21)

³ Das historische Venedig machte durch den Umgang mit den vielen Waisen- und Findelkindern von sich reden, denen die Stadt mit einem für die damalige Zeit höchst fortschrittlichen Sozialsystem unter die Arme griff. Die Kinder erhielten eine musikalische Ausbildung und aus den Einnahmen der Auftritte wurden ihre Ausbildung, die Mitgift oder der Unterhalt der Armen-Spitäler finanziert. (vgl. Phieler Anne 2014, S. 1)

3.2 Die Ambiguität Venedigs in Funkes Roman

Cornelia Funke weicht ebenso wie andere Autor:innen von einer Darstellung der prunkvollen Stadt ab, in dem sie deren Schattenseiten aufzeigt und deren Ambiguität aufgreift: Auf der einen Seite gibt es da den unermesslich reichen Dottore Massimo, dem das Leid der Armen gleichgültig ist und der so viele luxuriöse Möbel in seinem Haus hat, dass er nicht einmal merkt, dass er von seinem Sohn Scipio bestohlen wurde. Auf der anderen Seite sind da die elternlosen Kinder, die von Armut und Kälte bedroht sind. Die Nähe zum Wasser ist zwar faszinierend, aber nicht gerade angenehm, denn sie macht vor allem im Winter die Plätze, Straßen und Unterkünfte kalt und feucht. Das Sternerversteck, das sich die Waisenkinder mit Mäusen teilen, ist im Winter nicht beheizbar. Sie rücken wegen der Kälte nachts dicht zusammen, denn dann „füllte sich der große, fensterlose Saal mit solcher Schwärze, dass sich alle käferklein und verloren fühlten. Gegen das Gefühl half nur die Wärme der anderen.“ (Funke 2000, S. 29) In diesem Beispiel entsteht der Eindruck, als übe der Schauplatz sogar die Funktion eines Antagonisten aus. Geradezu feindlich wirkt das kontrastreiche Setting – es passt jedoch gut zur Alltags-Realität der Bande, die fern ist von jeder Vorstellung einer beschützten Kindheit: Die Kinder müssen sich tagsüber mit Gelegenheits-Diebstählen über Wasser halten, sie leben fast wie Tiere (s. Metapher: käferklein) und schlafen auf einem Matratzenlager in dem alten, heruntergekommenen Kino, während Wespe tagsüber Bücher, die Touristen weggeworfen haben, aus dem Müll fischt. Der Schauplatz ist in seiner Darstellung wichtig, denn er ermöglicht und fördert zugleich das Entstehen des Zusammenhalts in einer ungemütlichen, fast feindlichen Umgebung; die gegenseitige Nähe zu spüren ist da das beste Heilmittel gegen Einsamkeit und Verzweiflung.

3.3 Der Mythos des Geheimnisvollen

Cornelia Funke greift im *Herrn der Diebe* den Mythos der Geheimnisse auf, der sich nicht nur im realen Ort, sondern auch in der Handlung spiegelt. In diese Richtung weist schon die einzigartige Architektur der Stadt hin, insbesondere durch ihre labyrinthartigen Gässchen, die an sich schon ein Sinnbild für das Rätselhafte sind. Als die Autorin in einem Interview gefragt wurde, warum sie gerade Venedig für ihren Roman wählte und nicht z. B. München, antwortete sie:

Nein, es musste Venedig sein. Keine andere Stadt ist so offensichtlich wirklich und magisch zugleich [...] Es ist so eine ideale Stadt für Kinder. Kein Verkehr, und die ganze Stadt ist ein Labyrinth zum Versteckenspielen; Venedig ist ein gebautes Abenteuer und keines der Kinder, die mit dem Buch nach Venedig gefahren sind, war bislang enttäuscht. (Nommel Interview, 2007)

Es ist nachvollziehbar, was Funke über Venedig sagte, denn die autofreie Stadt bietet sich in der Vorstellung als ideales Spielparadies an, was gerade dadurch eine Faszination erzeugt, dass es keine gerade und überschaubare, sondern eine labyrinthartige Straßenführung besitzt. Man kann sich in den verwinkelten Gässchen bestens verstecken, was wiederum für den Handlungsverlauf wichtig ist: Die unzähligen Ecken und Nischen geben den Kindern die Möglichkeit, vor dem Detektiv Victor zu fliehen, der den Auftrag hat, die Geschwisterkinder Prosper und Bo im Auftrag der Tante zu ergreifen. Hinzu kommt die Menschenmenge, unter die man sich immer unbemerkt mischen kann, um unsichtbar zu bleiben. Selbst Victor ergeht es so am Markusplatz: „Schon war er unsichtbar. Ja, auf diesem Platz konnte sich jeder unsichtbar machen, wenn er es etwas geschickt anstellte.“ (Funke 2000, S. 96) Die verwinkelten Gässchen sind auch ein idealer Ort für Taschendiebe, die nach ihrer Tat schnell aus dem Blickfeld der Bestohlenen verschwinden können. Ein günstiger Umstand für die Kinderbande, die sich mit Diebstählen über Wasser hält und für die ein Erwischtwerden fatal wäre.

3.3.1 Venedig als Labyrinth

Die labyrinthartige Stadt ist nicht nur ein Versteckparadies, in dem man gut untertauchen kann – nur allzu leicht kann man sich verirren im Gewirr der Straßen und sich dabei schnell verloren und allein fühlen. Vor allem nachts kann Venedig wie ein geheimnisvolles Wesen wirken, was durch das Stilmittel der Personifikation im Folgenden besonders deutlich wird:

Die Gassen, durch die sie kamen, wurden enger. Still wurde es zwischen den Häusern, und bald waren sie im verborgenen Herzen der Stadt, wo man nur selten auf Fremde stieß. Katzen huschten davon, als sie die Schritte der Kinder hörten. Tauben gurten von den Dächern, und unter hundert Brücken schwappte das Wasser, leckte an Booten und hölzernen Pfählen und zeigte den Häusern ihre alten Gesichter in seinem schwarzen Spiegel. Tiefer und tiefer hinein in das Gewirr der Gassen liefen die Kinder, an Häusern vorbei, die so dicht standen, als beugten sie sich über sie wie Wesen aus Stein, die sie um ihre Füße beneideten. (ebd., S. 22)

In dieser Szene rennen die Kinder abends mit Scipio zu ihrem Sternenversteck. Immer enger werden die Gassen, bis sie zum verborgenen Zentrum der Stadt kommen, in das kaum jemand vordringt, genau wie bei einem Labyrinth, dessen Zentrum schwer zu erreichen ist, denn gut versteckt in der Tiefe der Stadt liegt das Kino. Symbolisch betrachtet, steht das Labyrinth interessanterweise für den Lebensweg des Menschen:

Der Durchgang durch ein Labyrinth war verschiedentlicher Bestandteil von Initiationsriten, er symbolisierte sowohl das Auffinden des verborgenen, spirituellen Zentrums wie den Aufstieg von der Dunkelheit zum Licht [...] Die in vielen alten Kirchen auf dem Fußboden dargestellten Labyrinth sind Sinnbilder des menschlichen Lebens mit all seinen Prüfungen, Schwierigkeiten und Umwegen. (Lexikon der Symbole 2007, S. 112)

Das „verborgene Zentrum“ des Labyrinths entspricht dem „verborgenen Herz“ der Stadt, zu dem man nur gelangt, in dem man sich einlässt, nachdem man sich durch das Gewirr der Gassen (oder des Lebens) gekämpft hat. Entsprechend lassen sich auch Prosper und Bo auf das Ungewisse bzw. das Abenteuer ein, obwohl sie gar nicht wissen, welche Konsequenzen es für sie hat, als sie zu Beginn mit Scipio das Versteck aufsuchen. Das Labyrinth dient als Sinnbild des Lebens mit all seinen Irrungen und Wirrungen und seiner Ungewissheit. Daher könnte man es nicht nur als ein Symbol für das Leben selbst sehen, sondern als eines für die Kindheit. Diese kann als Raum gedeutet werden, in dem man im Idealfall die Freiheit hat, sich auszuprobieren, in die Irre zu laufen, Fehler zu machen, bis man zum Kern (Herz) der Dinge vordringt und sich durch all diese Erfahrungen entwickelt. So wie Prosper, der für seinen Bruder kämpft, der sich gegen die Ungerechtigkeit der Erwachsenenwelt bzw. gegen die Wertvorstellungen seiner Tante auflehnt und schließlich gestärkt aus diesen Schwierigkeiten hervorgeht. Das Labyrinth stellt ferner einen in sich geschlossenen Raum dar, der gleichermaßen dem Mythos des Geheimnisvollen entspricht und welcher in seiner Funktion im Folgenden dargestellt wird.

3.3.2 Venedig als geschlossener Raum

Keine Stadt repräsentiert das Rätselhafte und Geheimnisvolle besser als Venedig. Die Stadt und die fiktive Isola Segreta stellen in sich geschlossene Räume dar, wie man sie aus dem klassischen Detektivroman kennt. Dies ist einer der Gründe, warum die Lagunenstadt oft Schauplatz in der Kriminalliteratur ist. In einem Detektivroman ermittelt der Kommissar

meist auf einem kleineren überschaubaren Raum, was im besonderen Maße zur Verrätselung sowie zur Verunsicherung der Leser:innen beiträgt. (vgl. Nusser 2009, S. 47-48) Laut Peter Nusser tragen insbesondere die Darstellungen engerer und isolierter Räume hierzu bei, wie z. B. ein fahrender Zug, ein Hotel, ein College oder eine Insel. Die Spannung entsteht gerade dadurch, dass es Orte sind, von denen man nicht ohne Weiteres fliehen kann. (vgl. ebd., S. 47) Die Isola Segreta im *Herrn der Diebe*, auf dem das Karussell steht, ist jedenfalls ein solcher Ort, aber auch die Lagunenstadt selbst hat einen inselartigen, in sich geschlossenen Charakter; ein weiter Grund ist, dass man sich nur zu Fuß oder per Boot bewegen kann – verlassen kann man Venedig jedenfalls nicht mit einem Privatauto, sondern nur mit öffentlichen Verkehrsmitteln. Dies erschwert folglich die Fluchtwege.⁴ All dies vermittelt, wie auch im klassischen Detektivroman, eine bestimmte Atmosphäre, welche die Spannung um das Rätsel bzw. das Karussell erhöht.

3.3.3 Geheimnisse in der Handlung

Das reale Venedig wirkt atmosphärisch gesehen auf viele Besucher wie einer fantastischen Geschichte entsprungen. Ein Reiseführer für Kinder beschreibt Venedig als „eine Stadt wie aus einem Märchen, voller Zauber und Geheimnisse.“ (Keller 2015, S.15) Auch Donna Leon, die amerikanische Autorin der in Venedig spielenden Commissario Brunetti-Reihe bestätigt das geheimnisvolle Flair der Stadt, als sie bemerkt: „Alle werden gefangen genommen von diesem unheimlichen Gefühl, das sich Dinge stets anders entpuppen als was sie auf den ersten Blick zu sein scheinen.“ (Leon 2005, S. 52) Gerade im Roman *Herr der Diebe* spiegelt sich das Geheimnisvolle und Rätselhafte nicht nur im Handlungsort wider, sondern auch in der Handlung selbst. So erfährt man zu Beginn, dass Venedig schon früher auf die Mutter von Prosper und Bo eine faszinierende Wirkung ausübte, als Victor bemerkt: „Deine Tante sagt, ihr seid hierhergekommen, weil euch eure Mutter so viel von Venedig erzählt hat.“ (Funke 2000, S. 144) Ein anderes Mal beteuert Esther, wie sehr ihre verstorbene Schwester die Stadt doch liebte: „Ich habe Ihnen doch erzählt, dass es kein Zufall ist, dass Prosper nach Venedig gekommen ist. Diese Stadt erinnert ihn an seine Mutter.“ (ebd., S. 224) Für diese Schwärmerei ihrer Schwester hat Esther jedoch kein Verständnis. Man erfährt jedoch nicht, warum die Mutter so fasziniert war und was Esther genau daran störte. Ein weiteres ungelüftetes Geheimnis liegt über dem vorherigen Leben der anderen Waisenkinder und über

⁴ In früheren Zeiten war es beispielsweise schwierig zu fliehen, wenn einem die für Repressalien berüchtigte Republik Venedig ins Visier gefasst hatte. Viele nutzen damals den Karneval, um verkleidet zu entkommen.

Victor, von dem man nur erfährt, dass seine Muttersprache Englisch ist. Es wird jedenfalls nichts Genaueres über deren Vergangenheit preisgegeben.⁵ All dies dient der Spannungssteigerung, wobei auch ein Nebeneffekt entsteht: Der Fokus soll auf etwas Essenzielleres gelenkt werden: auf den Schauplatz Venedig und auf das, was die verstorbene Mutter den Kindern an inneren Botschaften hinterlassen hat, die immer wieder durch die Rückerinnerungen Prospers an die Oberfläche treten. Diese bleiben jedoch ebenso geheimnisvoll, denn sie deuten nur an, verraten jedoch nichts Genaues.

3.3.4 Geheimnisse um die Identität

Masken sind ein weiteres Symbol für Venedig, denn als "ein Element des Karnevals, fungiert die Maskerade in kulturalanthropologischer Sicht als Emblem venezianischer Mentalität schlechthin." (Karremann 2015, S. 376) Bei Masken und Verkleidungen geht es immer um die Verschleierung der eigenen Identität. Die Maske repräsentiert zudem wieder die Vorstellung der Ambiguität Venedigs, denn hinter ihr verbirgt sich so manches Geheimnis und Rätsel, so manche Persönlichkeit und Identität, genau wie die von Scipio, wenn er nachts inkognito auf seinen Diebestouren durch die Stadt streift. Für ihn, den unglücklichen Jungen, bedeutet sie weitaus mehr, denn sie „ist also gleichsam seine zweite Identität und eine Rüstung vor der Unsicherheit und Verlorenheit, die die Missachtung seines Vaters den Jungen empfinden lässt.“ (Kowalewski 2021, S. 3) Die Maske ist für Scipio ein Fluchtmittel aus seiner Kindheit, die geprägt ist von seinem verständnislosen und kaltherzigen Vater. Erst, als er mithilfe des Karussells zu einem erwachsenen Mann wird, legt er sie ab. Das Thema der Verkleidungen setzt sich bei Victor mit seinem falschen Schnurrbart fort oder als dieser und Ida sich verkleiden, um im Namen des Waisenhauses den zum Kind verwandelten, eigensinnigen Barbarossa der Tante für eine Adoption nahezu legen. Die Verkleidung wird hier als eine List der beiden Erwachsenen eingesetzt, um Esther und ihren Mann endlich aus Venedig zu vertreiben.

⁵ Cornelia Funke selbst kommentiert hierzu in einem Interview mit Bernadette Conrad: „Ich lasse meinen Figuren gerne ihre Geheimnisse. Ich schreibe nicht im Detail ihre Biografie, wie andere Geschichtenerzähler das tun. Vielleicht könnte man sagen, ich behandle Figuren mit Respekt, wie Freunde, von denen man ja auch nicht alles weiß.“ (Conrad 2019, S. 81-82)

3.3.5 Das Thema der Wunder

Jedem Wunder haftet bekanntlich immer etwas Geheimnisvolles an – etwas, das man nur schwer mit seinem Verstand erklären kann und was einen zum Staunen bringt. Nicht nur, dass die Stadt ihre Besucher in Verwunderung versetzt, sie ist ein idealer Schauplatz, an dem sich das Thema des Wunders – ein Leitthema – bestens entfalten kann, wie Prosper Rück Erinnerungen an seine Mutter bereits andeuten:

Als wir am Bahnhof ausstiegen, Bo und ich, da hatte ich plötzlich Angst, dass sie sich alles nur ausgedacht hat, die Häuser auf Stelzen, die Straßen aus Wasser, die geflügelten Löwen. Die Welt ist voller Wunder, hat sie immer zu uns gesagt. (Funke 2000, S. 144)

Die Botschaft, die Wunder in der Welt zu sehen und wahrzunehmen, tut vor allem in Zeiten gut, in denen man mit Problemen konfrontiert ist oder man auf sich allein gestellt ist, so wie die beiden Brüder, die in ständiger Angst leben müssen, auseinander gerissen zu werden. Prosper macht dank dieser inneren Weisungen eine Entwicklung durch, wie Bernadette Conrad hierzu treffend resümiert:

Da sind Prosper und Bo, deren Lage anfangs so viel aussichtsloser schien, besser dran (als Scipio). Besser dran, obwohl sie Waisen sind? Besser, obwohl ihre geliebte Mutter tot ist? Ja, sagt das Buch – besser, weil diese Mutter ja ganz offensichtlich bestimmte innere Wegweisungen, die ihre Söhne auch nach ihrem Tod nicht verlieren, in sie hineinzulegen vermocht hatte. Wegweisungen, die nicht nur nach Venedig führten, sondern in jene Kraft und Geschwisterliebe hinein, die die beiden den Aufbruch haben meistern lassen. (Conrad 2018, S. 79)

Die Fähigkeit an Wunder zu glauben, besitzt demnach die heilsame Macht, Mut und Kraft aus einer scheinbar ausweglosen Situation zu schöpfen und dabei noch optimalerweise entscheidende Kompetenzen zu entwickeln. Die Erinnerungen an die Mutter führen die beiden Geschwisterkinder wie innere Anleitungen nicht nur nach Venedig, sondern sie begleiten sie stetig durch die ganze Zeit hindurch, was sie Freunde gewinnen lässt und sie als Brüder wieder zusammenbringt. Auch Scipio findet durch das Abenteuer den Weg zu seiner neuen Erwachsenen-Identität und in sein neues Leben. Mithilfe des magischen Karussells, mit dem man sein Alter verändern kann, geht es thematisch um die Fragen nach der Lebenszeit und damit indirekt nach der Unsterblichkeit. Hier steckt der Wunsch dahinter, das Geheimnis der Vergänglichkeit begreifen oder das Rad der Zeit bestimmen zu können. Es kann daher auch als unterbewusster Versuch angesehen werden, das Unbegreifliche wie den

Tod bzw. den Verlust eines geliebten Menschen verstehen und verarbeiten zu wollen, wie bei Prosper und Bo, die ihre Mutter verloren haben.

4. Schilderung der Atmosphäre des Schauplatzes

4.1 Zwei Orte im Roman

Fiktion und Wirklichkeit liegen nah beieinander in Cornelia Funkes Venedig. Es wird die heutige Stadt mit ihren real existierenden Brücken, Plätzen und Kanälen beschrieben, wie z. B. der Ponte dei Pagni (Funke 2000, S. 184) oder dem Campo Santa Chiara (ebd., S. 110), oder dem Campo Santa Margarita (ebd., S. 152), um nur einige wenige zu nennen. Esther und ihr Mann steigen im Sandwirth (ebd., S. 161) ab, einem Hotel, das es tatsächlich in der heutigen Stadt gibt. Es soll ein möglichst realistischer Eindruck erweckt werden, zu dem alle in Wirklichkeit existierenden Orte gehören. Der Klang der italienischen Straßennamen kreiert zudem ein Ambiente, das möglichst authentisch wirken soll und mit allen Sinnen erfasst werden kann. Auffällig ist ferner die Verwendung einer Vielzahl italienischer Ausdrücke, vor allem in Alltagssituationen wie z. B.: „Buonanotte, Signora Grimani“ (ebd., S. 384), „un vero angelo“ (ebd., S. 17) oder allgemeine Floskeln wie „grazie“ oder „buonissimo“ oder „buongiorno“. Im Anhang des Buches befinden sich ein Glossar mit der Übersetzung aller verwendeten italienischen Ausdrücke, Personennamen sowie Erklärungen zu Sehenswürdigkeiten und ein Stadtplan mit den wichtigsten Orten, die im Roman vorkommen. Ziel ist es, den Schauplatz möglichst genau und realistisch darzustellen und damit die Glaubwürdigkeit des Handlungsraumes, der in der modernen Zeit liegt, zu erhöhen. Als Kontrast zum real inszenierten Schauplatz existiert da die magische Welt mit dem einzig fiktiven Namen eines Ortes im Buch: die Isola Segreta, auf der das Karussell versteckt ist. Ein weiterer Faktor, der zum Lokalkolorit beiträgt, ist eine Anspielung mit historischem Realitätsbezug, verkörpert durch die Figur des Antiquitätenhändlers Ernesto Barbarossa, der den Prototyp des windigen und habgierigen Geschäftsmannes darstellt. Der Klang seines Namens vermag unterschwellig eine authentische, vom Historischen geprägte Atmosphäre zu kreieren, selbst wenn man die genauen Zusammenhänge nicht kennt. Genauso wie Kaiser Barbarossa ist auch der zum Kind zurückverwandelte Ernesto Barbarossa unfreiwillig seiner

Autonomie beraubt und wird genau dadurch gedemütigt.⁶

4.2 Das Setting der Zeit

Der Roman spielt, wie bereits erwähnt, in unserer modernen Zeit – ein genaues Jahr wird jedoch nicht explizit erwähnt und somit wird diesem Umstand auch keine signifikante Bedeutung zugeschrieben. Handys kommen jedenfalls noch nicht vor und die italienische Lira-Währung ist in Venedig noch allgegenwärtig, was auf das Erscheinungsjahr des Buches im Jahre 2000 zurückgeht.⁷ Es ist anzunehmen, dass die Handlung irgendwann in den 1990-er Jahre angesiedelt ist. All dies scheint einen Sinn zu haben – denn nichts soll vom Handlungsort und seiner zeitlichen Situierung ablenken. Dies kommt auch dadurch zum Ausdruck, dass, wie bereits in Kap. 3.3.3 erwähnt, nichts über das frühere Leben bzw. die Vergangenheit der Protagonisten preisgegeben wird, wie z. B. über die Zeit der Kinder in Deutschland. Ausführliche atmosphärische Schilderungen der Stadt verstärken diesen Eindruck und verdeutlichen ferner den Konflikt der Figuren, wie im folgenden Kapitel aufgezeigt wird.

4.3 Venedig als Antagonistin

Wie bereits in Kap. 3.2 erwähnt, wird Venedig nicht als märchenhafter Ort inszeniert, sondern bekommt einen geradezu antagonistischen Charakter, was vor allem durch die Schilderungen des Wetters und der Umgebung deutlich wird. Dabei geht es weniger darum, nur eine klimatische Stimmung zu vermitteln. Die Schilderung des Ortes wird gleichsam zum Spiegel für die Situation, die den Konflikt – die Kinder sind auf sich allein gestellt – verschärft. In folgendem Beispiel lässt sich dies besonders gut aufzeigen:

Der Wind kam nicht länger vom Meer, sondern von den Bergen, trocken und schneidend wehte er über Brücken und Plätze. Der Winter schickte keine Boten mehr, er war selbst in die Stadt des Mondes gekommen und griff mit starren, frostigen Fingern in das alte Gesicht. (Funke 2000, S. 209)

⁶ Mit dieser Figur wird Bezug zu Kaiser Friedrich I. (1122-1190) genommen, der wegen seines roten Bartes von den Italienern „Barbarossa“ genannt wurde. Der habgierige Kaiser versuchte in mehreren Eroberungsfeldzügen große Teile Italiens einzunehmen, musste sich jedoch nach mehreren Niederlagen in einer für ihn demütigenden Handlung in Venedig vor dem Papst einfinden.

⁷ Der EURO wurde am 1. Januar 2002 eingeführt

So erbarmungslos wie der Winter die Stadt in Besitz nimmt, könnte er auch bald für die Kinder zur Gefahr werden, zumal sie kein warmes und sicheres Heim haben. Die Adjektive „starr“ und „frostig“ erinnern ferner an etwas Todbringendes und vermitteln eine eisige, gruselige und spannungsgeladene Atmosphäre, wie man sie aus Krimis kennt. Ein schneidender und trockener Wind schmerzt bekanntlich im Gesicht und vermittelt sofort das Gegenteil von Geborgenheit und Sicherheit. Die plastische Schilderung sowie die Personifikation des Winters machen die Bedrohung der Kinder durch das kalte Wetter besonders deutlich. In einem anderen Beispiel wird man sogleich mit einer eindrücklichen Wetterbeschreibung gleich zu Beginn des Romans in eine Stadt hineingezogen, von der man zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht weiß, dass es sich um Venedig handelt:

Es war Herbst in der Stadt des Mondes, als Victor zum ersten Mal von Prosper und Bo hörte. Die Sonne spiegelte sich in den Kanälen und überzog die alten Mauern mit Gold, aber der Wind blies eisig vom Meer herüber, als wolle er die Menschen daran erinnern, dass der Winter kam. In den Gassen schmeckte die Luft plötzlich nach Schnee, und die Herbstsonne wärmte nur den Engeln und Drachen hoch oben auf den Dächern die steinernen Flügel. (ebd., S. 7)

Hier wird die Sonne personifiziert, die die Mauern mit ihrer goldenen Farbe überzieht, und der Wind, der die Menschen an den nahenden Winter erinnert: Die Synästhesie „Die Luft schmeckte plötzlich nach Schnee“ (ebd., S. 7) macht das Ankommen der kalten Jahreszeit mit der Sinnesempfindung des Geschmacksinns besonders deutlich spürbar. Die Sonne ist so schwach, dass sie nur noch die steinernen (kalten) Engel und die Drachen auf den Dächern wärmt. Bei der Beschreibung des Ortes wird immer wieder wie mit einer unsichtbaren Kamera nach oben geschwenkt, sei es zum Mond oder wie in diesem Beispiel zu den Figuren, die sich auf den Dächern der Palazzi befinden. Es scheint, als würden die zur Stadt gehörenden unbelebten Figuren sowie die Naturerscheinungen (Mond, Sterne) durch die multidimensionale Darstellung und das Stilmittel der Personifikation zum lebendigen Teil des Handlungsraumes werden. So faszinierend die Stadt mit ihren Engeln, Drachen und alten Mauern auch ist – der anrückende Winter stellt mit seinen eisigen Winden eine große Herausforderung und Gefahr dar. Folglich ist die „Stadt des Mondes“ alles andere als ein idyllisches oder angenehmes Szenario.

4.4 Der Schauplatz als Spiegel der Empfindungen

Im Venedig Funkes liegen Realität und Fantasie dicht beieinander. Dies zeigt sich eindrücklich in der Beschreibung folgender Szene, in der mithilfe des auktorialen Erzählers aus der Sicht Victors die Steinfiguren zum Leben erweckt werden:

Ja, so gefällt mir die Arbeit!, dachte Victor und blinzelte in die tiefstehende Sonne. Ihre Strahlen ließen die Fenster der Basilika glitzern, als schmelze das Glas in der Sonne. Auf dem Dachfirst reckten sich die Engel, Gold auf den Flügeln, dem Himmel entgegen, und über dem Haupteingang zwischen hundert gleißenden Sternen spreizte sich der geflügelte Löwe. (ebd., S. 74)

In Victors Wahrnehmung, der zum Dachfirst hochblickt, verschwimmen die Grenzen zwischen der Realität und Fantasie. Man bekommt den Eindruck, dass in dieser faszinierenden Stadt alles möglich werden kann, denn selbst Erwachsene werden von ihr wie in einen magischen Bann gezogen und verwandeln sich dabei zu staunenden Kindern: Victor kommt es so vor, als ob sich die Engel und Löwen im gleißenden Licht der Sonne himmelwärts bewegten. Es zeigt zudem auf, wie sehr sich der Detektiv seine kindliche Seite und Fantasie bewahrt hat – eine wichtige Voraussetzung dafür, dass er sich im Laufe der Geschichte auf die Seite der Kinder schlägt. In der nächsten Szene wird wiederum die innere Verfassung Prosper durch die Beschreibung der Stadt gespiegelt:

Menschenleer lagen die Gassen da und über den Kanälen hing in grauweißen Schwaden der Nebel. Prosper rannte. Seine Schritte hallten so laut auf dem Pflaster, dass er selbst erschrak. [...] Die Accademia Brücke war glitschig vom Nebel, und hoch über dem Canal Grande rutschte Prosper aus und schlug sich das Knie auf. Aber er rappelte sich weiter, über leere Plätze, vorbei an schwarz in den Himmel ragende Kirchen. Für ein paar wirre Augenblicke kam es Prosper vor, als wäre er aus der Zeit gefallen. Ohne Menschen sah die Stadt so alt aus, so uralt. Als er die Ponte dei Pugni erreichte, bekam er kaum noch Luft. [...] Prosper rang nach Atem und rannte mit zitternden Beinen weiter. Nur noch durch die Gasse dort, dann stolperte er auf den Campo Santa Margarita. (ebd., S. 184-185)

In dieser Szene rennt Prosper zu Idas Haus, voller Angst um seinen kleinen Bruder Bo, den die Carabinieri kurz zuvor gefasst und Esther übergeben haben. Verzweifelt läuft er durch Gassen und über Plätze, die nachts unheimlich und düster wirken. Die Menschenleere der sonst so überfüllten Stadt vermittelt das Gefühl des Verloren- und Alleinseins, das Prosper in diesem Moment empfinden muss, besonders intensiv. Die Nebelschwaden und der glitschige

Boden stehen für das Unsichere, Ungewisse und Undurchsichtige in dieser Situation – denn man weiß nicht, wie es ausgehen und ob er seinen Bruder jemals wiedersehen wird. Die Schwärze des Himmels spiegelt eindrucksvoll die drückende und düstere Atmosphäre der Situation wider. Das Gefühl, aus der Zeit zu fallen, steht für den Zustand des emotionalen Schocks, den Prosper innerlich erlebt und buchstäblich durchläuft, nachdem er gewaltsam von seinem Bruder getrennt wurde. In ähnlicher Weise existiert der Ausdruck für die Empfindung, dass „die Zeit stillsteht“, wenn man beispielweise Unangenehmes erlebt oder vor sich hat, so wie Prosper. Ihm kommt es so vor, als sei die Stadt uralte. Hier wird Bezug auf das Ambiente der Zeitlosigkeit genommen, das Venedig verströmt. In gewisser Weise zeitlos sind auch die Symbole im Roman, die untrennbar an die Stadt gekoppelt sind und die durch ihre Bedeutung einen wichtigen Einfluss auf die Aussage des Buches ausüben, wie die folgende Analyse aufzeigt.

5. Symboltheorie in der Literatur

5.1 Symbolverständnis von Kindern und C.G. Jungs Erkenntnisse vom kollektiven Unterbewusstsein

In der Literaturanalyse greift man manchmal auf die Psychoanalyse zurück, um aufzuzeigen, wie literarische Texte auf Leser:innen wirken und was diese gegebenenfalls an (psychologischem) Vorwissen mitbringen müssen, um sie besser verstehen zu können. Das funktioniert normalerweise deshalb gut, weil „literarische Texte fiktionale Welten herstellen“. (Allkemper/Eke 2018, S. 185)

Wie Symbole auf Kinder wirken, wird grundsätzlich eher im Unterrichtskontext thematisiert. Dieses soll hier kurz beleuchtet werden, um zu verstehen, inwieweit Kinder Symbole in einem Roman überhaupt erfassen oder deuten können. Die Autoren Clemens Kammler und Bettina Noack, die sich mit den Besonderheiten des Symbolverstehens in ihrem Artikel „Symbolverstehen im Literaturunterricht“ befassen, erklären den Begriff wie folgt:

Unter Symbolen versteht man umgangssprachlich Sinnbilder. Sie begegnen uns in den verschiedensten kulturellen Zusammenhängen – z. B. im Film oder in der Werbung. Das Symbol für den christlichen Glauben oder die Treue sind Beispiele für hochgradig konventionalisierte und daher leicht verständliche Symbole. In literarischen Texten begegnet man jedoch häufig Symbolen, deren Bedeutung textanalytisch erschlossen werden muss oder deren Verständnis kulturelles Kontextwissen voraussetzt. (Kammler/Noack 2011, S. 4)

Obwohl für ein genaues Verständnis von Symbolen eine Textanalyse nötig ist und sich Kinder allgemein damit schwertun, stellen die Verfasser:innen fest, dass „auch wenn Grundschüler im Deutschunterricht Metaphern und Symbole noch kaum erklären können, haben sie doch oft ein intuitives Verständnis dafür, dass etwa der Wald im Märchen als Ort der Gefahr und Bewährung mit symbolischer Bedeutung aufgeladen ist.“ (ebd., S. 9)

Für die psychologische Literaturanalyse ist ferner die Jung'sche Theorie interessant, denn diese postuliert, dass es unbewusste Einflüsse gibt, die das Symbolverständnis (z. B. eines Textes) begünstigen. Der Schweizer Psychiater Carl Gustav Jung (1875-1961) maß Symbolen in seiner Arbeit eine große Bedeutung bei; das Leben des Menschen fasste er so auf, als sei es stets symbolisch durchdrungen. Die Psychologin Verena Kast kommentiert hierzu: „Was immer wir erleben, darstellen und gestalten, verweist auf einen unbewussten Hintergrund.“ (Kast 2022, S. 20) Die Tatsache, dass sich Symbole und deren Wahrnehmung in vielen Kulturen ähnelten, führten Jung zur Erkenntnis, dass es ein gemeinsames sog. kollektives Unterbewusstsein geben musste, in welchem diese Muster wie in einem gemeinsamen Gedächtnis gespeichert bzw. für jeden abrufbar sind. Kast fasst dies wie folgt zusammen:

Symbole haben mindestens einen Doppelsinn, sie verschleiern und offenbaren, verbergen und enthüllen, enthalten Reminiszenzen und Antizipation.⁸ Symbole sind auch Gedächtnis: in ihnen wiederholt sich, was wir erlebt haben, gelegentlich auch, was die Menschheit erlebt hat und was sich in kulturellen Zeugnissen niederschlägt. [...] Die Dichtung, die darstellende Kunst, die Musik zeigen symbolische Variationen, die verdichten, wie auf eine immer ähnliche Weise existenzielle Probleme abgebildet und damit auch bestanden wurden. (ebd., S. 20-21)

Man könnte das kollektive Unterbewusstsein daher als eine Art weltumfassende Datenbank auffassen, in der die in allen Kulturen gemeinsamen und prägnantesten Symbole verankert sind. Die Literaturkritik griff Jungs Ansatz auf und unterschied dabei zwischen archetypischen Charakteren, Situationen und Symbolen: Laut Griffith werden archetypische Charaktere, wie z. B. die *Femme fatale* durch Merimeés *Carmen* repräsentiert oder der tyrannische Vater z. B. durch Shakespeares *König Lear*. Archetypische Situationen können hingegen sein: eine Suche (the *quest*), eine Initiation (the *initiation*), der soziale Fall (the *fall*), der Tod oder die Wiedergeburt (*death, rebirth*) oder prinzipiell eine Aufgabe (the *task*).“ (vgl. Griffith 1993, S. 143) Die dritte Kategorie ist die der Symbole und ihrer Assoziationen, von denen viele als Gegensatzpaare auftreten:

⁸ Reminiszenz ist eine wachgerufene Erinnerung. Antizipation ist ein Begriff aus der Psychologie und beschreibt eine Erwartungshaltung, die gedanklich etwas vorwegnimmt.

Examples are light-darkness (light equals knowledge, hope, purity, spirituality; dark equals ignorance, despair, evil, bestiality), water-desert (water equals rebirth, life, creativity; desert equals spiritual and intellectual sterility, death); heights-depths (heights equal achievement, sublimity, heaven, revelation, purity; depths equal dejection, mystery, entrapment, hell, death), and the already mentioned spring-winter. (ebd., S. 144)

Nach Griffith sind archetypische Symbole, ihre Themen und Assoziationen einer gewissen zeitlosen, unterbewussten Wahrnehmung unterworfen, aus diesem Grund haben die Bibel, antike Mythen und Sagen ihre Faszination über Jahrtausende für die Menschen nicht verloren. (vgl. ebd., S. 145) Die Frage, ob Kinder nun dasselbe psychologische Verständnis wie Erwachsene mitbringen, müsste man demnach bejahen, vor allem, wenn man das Konstrukt des kollektiven Unbewussten heranzieht.

Laut Lukens sollte sich ein Symbol stets durch die ganze Geschichte hindurch wiederholen, um als solches zu gelten: „To be a true symbol, the object must be emphasized or repeated, and supported throughout the entire story“. (Lukens 2003, S.160) Gerade im *Herrn der Diebe* stößt man wiederholt auf Raumsymbole wie das Meer oder den Mond und Dingsymbole wie den Markuslöwen oder den Flügel, die sich durch die gesamte Geschichte ziehen. Gleiches gilt für die Tauben und die Sterne, die man gleichermaßen als Symbole einordnen könnte; dies würde jedoch den begrenzten Rahmen dieser Arbeit überschreiten. Im Folgenden werden daher der Markuslöwe und der Flügel sowie der Mond und das Meer analysiert, da diese eine besonders tragende Bedeutung im Roman haben.

5.2 Die Symbole im Roman

5.2.1 Der Löwe

Zunächst wird ein Symbol genauer beleuchtet, welches nicht nur eine zentrale Rolle im Roman spielt, sondern gleichsam auf einprägsame Weise untrennbar an Venedig gekoppelt ist: der Markuslöwe – Wahrzeichen und Symbol der Stadt. Die Figur des geflügelten Löwen geht historisch auf den Patronatskult des Mittelalters zurück bzw. auf den Evangelisten Markus, auf dessen Gebeinen der gleichnamige Dom errichtet wurde. Dem Heiligen zu Ehren errichteten die Venezianer ihn „überall dort dominant auf Säulen und Fassaden, wo sie sich ihre Handelsstützpunkte erobert hatten.“ (Lebe 1989, S. 8) Wer Venedig besucht, begegnet den Skulpturen des geflügelten Löwen überall. Anmutig und stolz thronen sie auf den Säulen,

während sie jeweils eine Pfote auf dem Buch des Evangelisten ruhen lassen. Wendet man sich der Beschreibung der Symboliken zu, repräsentiert der Löwe ein

weit verbreitetes Symboltier, meist mit sonnenhafter Bedeutung oder engem Bezug zum Licht, u.a. wohl wegen seiner Kraft, seiner goldgelben Farbe und der strahlenartigen Mähne, die sein Haupt umgibt; Die Beziehung zum Licht drückt sich auch in der ihm zugeschriebenen Eigenart aus, niemals die Augen zu schließen [...] Weitere symbolprägende Eigenschaften sind vor allem Mut, Wildheit und angebliche Weisheit. (Lexikon der Symbole 2007, S. 119)

Während die Bibel z. B. in Christus selbst den Löwen aus dem Stamm Juda sieht, weist Anna Fornezza darauf hin, dass das Symbol etwas Sonnenhaftes habe, was geschichtlich auf Herakles zurückgeht.⁹ Der Löwe wird daher meist mit der Sonne in Verbindung gesetzt, die wiederum eine „anschauliche Verkörperung des Lichts“ ist. (Lexikon der Symbole 2007, S. 179) Der geflügelte Löwe hat bei Patrizia Fiasconaro indes eine weitere Bedeutung:

Rappresenta, infatti, non solo forza, placida dignità, maestà, qualità regale, stabilità e continuità, ma è anche la raffigurazione del Salvatore che ha preso natura umana: il leone che, con la sua potenza, infrange i legami della morte, è segno della potenza e della regalità di Cristo stesso.¹⁰ (Fiasconaro 2012, S. 66)

Fiasconaro betont den religiösen Stellenwert des geflügelten Löwens, der sich primär auf die Auferstehung bezieht und damit im weitesten Sinn den Glauben an das Weiterleben nach dem Tod darstellt. Im *Herrn der Diebe* steht der geflügelte Löwe ebenso im engen Zusammenhang mit diesem Thema, denn nur mit dem fehlenden Flügel kann das Karussell betrieben und damit letztlich der Tod überwunden werden. Ferner kommt im Roman noch eine weitere Bedeutung hinzu, wie im folgenden Beispiel deutlich wird:

Wie wunderbar waren ihm die Löwen erschienen, als er sie das erste Mal wirklich gesehen hatte – nicht durch die Augen seiner Mutter, sondern mit seinen eigenen. Er hatte hochgeblickt zu ihnen, wie sie auf Säulen und zwischen den Sternen standen, hatte mit den Fingern über den kühlen Stein gestrichen und sich vorgestellt, wie sie die Wunder Venedigs bewachten. Und

⁹ „La figura del leone rimane indissolubilmente legata attraverso Eracle alla dinastia macedone degli Argeadi. Il simbolo della dinastia macedone secondo alcuni studiosi avrebbe una natura “solare”. (Fornezza 2012, S. 55) Übersetzung aus dem Ital. von Sonja Lehr: „Die Figur des Löwen bleibt untrennbar mit Herakles und der mazedonischen Dynastie der Argeaden verbunden. Das Symbol der mazedonischen Dynastie hat daher, nach einigen Wissenschaftlern zufolge, etwas Sonnenhaftes.“

¹⁰ Übersetzung aus dem Ital. von Sonja Lehr: „Tatsächlich repräsentiert er (der geflügelte Löwe) nicht nur Stärke, ruhige Würde, Majestät, königliche Qualität, Stabilität, Kontinuität, sondern er ist auch die Repräsentation des Retters, der die menschliche Natur angenommen hat: Der Löwe, der mit seiner Macht die Fesseln des Todes gesprengt hat, ist ein Zeichen der Macht und des Königtums Christi selbst.“

ihn. Als er mit Bo die Treppe der Riesen hinaufgestiegen war, drinnen im Hof des Dogenpalastes, und dort oben gestanden hatte, zwischen den gewaltigen Figuren, hatte er sich gefühlt wie ein König in seinem Reich, beschützt von Löwen und Drachen und vom Wasser, das ihn umgab. (Funke 2000, S. 284)

Die Darstellung der geflügelten Löwen in dieser Szene, die „auf Säulen und zwischen den Sternen“ stehen, weisen wieder räumlich in Richtung Himmel. Das Gefühl der Angst und Not Prospers wird durch die Erinnerung an die Löwen am Dogenpalast in etwas Tröstliches und Positives gewandelt, denn Prosper verbindet sich durch diese Erinnerung mit seinem inneren Vorstellungsbild der Löwen. Für ihn sind sie kraftvolle Schutztiere, ähnlich wie es Drachen oft für Kinder darstellen. Er knüpft in dieser Szene an ein Gefühl an, als er sich inmitten der geflügelten Löwen wie „ein König in seinem eigenen Reich“ fühlte und „beschützt von Löwen, Drachen und vom Wasser“ war. (ebd., S. 284) Es wird auf die bereits erwähnte Konnotation des Löwen zum König bzw. dem Königreich hingedeutet. Ein König in seinem eigenen Reich zu sein bedeutet, über sich selbst zu bestimmen zu können. Hier kommt Prospers großes Freiheits- und Schutzbedürfnis zum Ausdruck, das er in dieser Situation dringend benötigt. Die Erinnerung an die Löwen im Dogenpalast geben ihm innerlich Mut und Kraft, sich gegen Esther durchzusetzen zu können, die das Sorgerecht für seinen kleinen Bruder Bo beansprucht. Die Kindheit kann hier wieder als Raum gedeutet werden, in dem man sowohl Mut und Kraft als auch Freiheit und Schutz für seine Entwicklung braucht. Dies setzt sich in der Symbolik des Flügels fort, wie im Folgenden dargestellt wird.

5.2.2 Der Flügel

Es ist ausgerechnet der hölzerne Flügel, der dem Löwen fehlt, denn nur mit diesem läuft das Karussell, das noch aus weiteren Holzfiguren wie einem Einhorn, Seepferd, Wassermann und einer Meerjungfrau besteht. Die Suche nach dem geheimnisvollen Flügel hilft nicht nur, die Spannung bis zum Schluss aufrechtzuerhalten, die Geschichte bekommt dadurch auch den Bezug zum Genre des Detektivromans. Wer den Flügel besitzt, herrscht jedenfalls über seine Lebenszeit, kann damit nach Belieben die Zeit- vor oder zurückdrehen und behält somit folglich die Macht über Leben und Tod. Laut Seibert deutet das Thema des Flügels bzw. das Fliegen noch auf etwas anderes hin: Demnach wird die Entfremdung oder die Trennung zwischen Kindern und Eltern im Motiv des Fliegens wie z. B. in *Nils Holgersson* oder *Peter Pan* verdeutlicht, was „immer auch ein Wegfliegen von den Eltern ist.“ (Seibert 2008, S. 133) Die Figur des Peter Pan wird in der Tradition des ewigen Kindes gesehen, einer Fortführung

eines idealisierten Kindheitsbildes nach E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Das fremde Kind* (1817), das mit der Vorstellung assoziiert wurde, dass die Kindheit nie enden möge. Damit einhergehend wäre folglich eine Entwicklung (wie bei Peter Pan) auch nicht möglich (vgl. Kümmerling-Meibauer 2012, S. 129) Den Gegenentwurf zum ewigen Kind stellt Scipio selbst dar. Er kann der Kindheit nichts abgewinnen, sein größter Wunsch ist es, so schnell wie möglich erwachsen zu werden. Demütigung und nicht-Ernstnehmen durch die Eltern können Schattenseiten in dieser Lebensphase sein – genau wie er es erlebt. So kann man das Vorwort des Erzählers besser verstehen, in dem er davor warnt, die Kindheit nicht zu sehr zu idealisieren:

Erwachsene erinnern sich nicht daran, wie es war, ein Kind zu sein. Auch wenn sie es behaupten. Sie wissen es nicht mehr. Glaub mir. Sie haben alles vergessen. Wieviel größer ihnen die Welt damals erschien. Dass es mühsam sein konnte, auf einen Stuhl zu klettern? Wie fühlt es sich an, immer hochzublicken? Vergessen. Sie wissen es nicht mehr. Du wirst es auch vergessen. Manchmal reden die Erwachsenen davon, wie schön es war, ein Kind zu sein. Sie träumen sogar davon, wieder eins zu sein. Aber wovon haben sie geträumt, als sie Kinder waren? Weißt du es? Ich glaube, sie träumten davon, erwachsen zu sein. (Funke 2000, S. 1)

Der Flügel wird somit zu einem Symbol für die Freiheit bzw. zu einem Entfaltungsraum, der für jede Entwicklung, insbesondere die kindliche, benötigt wird. Eine explizite Verbindung zu *Peter Pan* wird hergestellt, als Scipio die zum Kind verwandelte Schwester des Conte wütend anfährt:

In der Schule haben sie uns die Geschichte von *Peter Pan* vorgelesen, kennst du sie? Er ist so ein Dummkopf, und du und dein Bruder, ihr seid genauso. Macht euch wieder zu Kindern, damit sie euch herumschubsen und auslachen können! Ja, ich will auch auf dem Karussell fahren, nur deshalb habe ich mich auf eure Insel geschlichen, aber ich will in eine andere Richtung fahren. Ich will erwachsen sein, erwachsen, erwachsen, erwachsen! (ebd., S. 310-311)

Für Scipio ist die Vorstellung wie die Romanfigur Peter Pan ein ewiges Kind zu bleiben, wegen seines inneren Leidensdruckes schwer auszuhalten. Er hat daher für den Conte und seine Schwester keinerlei Verständnis, die ihre verpasste Kindheit nun aufholen wollen. Der Flügel ist ein Symbol für die Notwendigkeit des Von-den-Eltern-Wegfliegens und bekommt gerade am Beispiel von Scipio und Prosper eine im besonderen Maße nachvollziehbare Berechtigung. Prosper möchte am liebsten schon erwachsen sein, weil er dann das Sorgerecht für Bo beanspruchen kann – und Scipio, weil er unter der Nichtbeachtung durch seinen Vater

leidet. Das Buch suggeriert durch die Hervorhebung der Symbolik des Flügels, dass man manchmal sogar noch einen Schritt weitergehen und sich ganz aus dem Leben der Erziehungsberechtigten entfernen muss, vor allem, wenn grundsätzliche Werte in Gefahr sind:

Freiheit als höchstes Gut. Wo diese nicht gegeben ist, muss man eigentlich die Flucht ergreifen [...] undenkbar ist es für ihn (Prosper), nach dem Tod der alleinerziehenden Mutter den vermeintlichen Schutz des Kinderheims zu akzeptieren, denn dieser wäre verbunden mit der Trennung von seinem 5-jährigen Bruder Bo [...]. (Conrad 2019, S. 72)

Ob Scipio oder Prosper – beide kämpfen um ihre Freiheit und Selbstbestimmung, wenn auch jeder eine andere Motivation hat. Prosper verlässt Hamburg, folgt der Spur seiner verstorbenen Mutter nach Venedig und schließt sich mit Bo der Kinderbande an. Dank ihrer inneren Weisungen und der damit wachsenden Anbindung an Venedig, schafft er es schließlich, seinen Bruder Bo mithilfe seiner Freunde zu befreien und die selbstbezogene Tante aus der Stadt zu jagen. Er vollzieht einen Reifungsprozess, der ohne die Stadt mit all ihren Herausforderungen nicht möglich gewesen wäre. Für Scipio, der seine Umstände bzw. seinen Vater nicht ändern kann, scheint es die beste Lösung zu sein, als Erwachsener selbstbestimmt sein Leben in die Hand zu nehmen.

5.2.3 Der Mond

Der Name „Stadt des Mondes“ taucht durchgehend als Synonym für Venedig auf und verleiht dem Mond nicht nur eine wichtige Bedeutung, sondern schafft damit eine untrennbare Verbindung zwischen ihm und der Stadt. Der Planet wird häufig erwähnt, auch wenn es nur beiläufig erscheint, wie z. B. durch eine humorvolle Äußerung Riccios: „Wir anderen leuchten wie Mondkäse in der Dunkelheit“. (Funke 2000, S. 240) Auch wird Victor über seine Uhr mit Mondmotiv gefragt: „Zeigt sie auch, wie spät es auf dem Mond ist?“ (ebd., S. 106) Immer wieder stößt man beim Lesen auf Mondbeschreibungen wie z. B.: „Der Mond stand hoch über der Stadt, als Prosper aus dem Kino stolperte.“ (ebd., S. 184) oder „Wespe beugte sich zu Prosper, der mit dem Rücken an der Mauer des fremden Hauses lehnte und zum Mond hinauf starrte.“ (ebd., S. 187) Der Himmelskörper und Venedig gehören demnach untrennbar zusammen. Folgende Personifikation verstärkt diese Wahrnehmung: „Während es draußen dunkel wurde und der Mond seine Stadt wieder in Besitz nahm, brachte Ida ihr Haus zum Leuchten, als solle es dem blassen Mondlicht Konkurrenz machen.“ (ebd., S. 281) Blickt man auf die Symbolik, erscheint der Planet in zahlreichen Mythen „als Schwester, Frau

oder Geliebte der Sonne“. (Lexikon der Symbole 2007, S. 129) Manchmal stellt man sich den Mond sogar als alten Mann vor, wie es vor allem im deutschsprachigen Raum der Fall ist. (vgl. ebd., S. 129) Geläufiger ist jedoch, wie bei vielen Völkern, seine Verehrung als weibliche Gottheit.¹¹ Wegen seiner ständig wachsenden und abnehmenden Form vermittelt er jedenfalls den Eindruck, als sei er höchst lebendig. (vgl. ebd., S. 128) Gerade im *Herrn der Diebe* hat der Mond etwas Wesenhaftes und man mag sich fragen, warum er eine solch wichtige Rolle spielt. Als Prosper auf der Suche nach seinem kleinen Bruder Bo ist, stößt man auf eine Erklärung durch den Erzähler:

In fast jeder Geschichte, die Prospers Mutter erzählt hatte, war er vorgekommen – der Mond. Ein mächtiger Verbündeter, der Träume wahr machen konnte und Türen öffnete, wenn man aus dieser Welt in eine andere schlüpfen wollte. Hier in seiner eigenen Stadt war der Mond eine Frau, *la bella luna*. Bo hatte das sehr gefallen. Aber egal, ob sie oder er – kleine Brüder konnte der Mond nicht zurückbringen. (Funke 2000, S. 283)

Der Erzähler weist hier auf die italienische Sprache hin, in welcher der schöne Mond – *la bella luna* – wegen seines grammatikalischen Artikels bereits mit dem Weiblichen konnotiert ist. In Prospers Erinnerung stellt der Planet jedenfalls eine wichtige Verbindung zu seiner verstorbenen Mutter dar, für die dieser eine wichtige Bedeutung hatte. Auch wenn der Mond seinen kleinen Bruder nicht zurückbringen kann, vermittelt seine stetige Präsenz am Himmel etwas Tröstliches, denn er ist „ein mächtiger Verbündeter, der Träume wahr machen“ kann. (ebd., S. 283) Der Mond ist wie ein guter Freund bzw. ein magischer Helfer zu sehen, um beispielweise aus der Erwachsenenwelt in die Kindheit zu gleiten oder aus der wirklichen in die fantastische Welt und umgekehrt. Er könnte auch als Vermittler zwischen der diesseitigen und der jenseitigen Welt verstanden werden, insbesondere wenn man den Himmelskörper als Symbol für die Auferstehung betrachtet, wie es in früheren Kulturen üblich war. Einen wichtigen Hinweis hierfür liefert die Archäologie.¹²

¹¹ Die Römer verehrten z. B. die Mond-Göttin Luna, die Griechen Selene.

¹² Einen Zusammenhang zwischen dem Mond als Symbol der Unsterblichkeit lieferten pannonische Tafeln. (vgl. Ed Mahler 1907, S. 210-215)

5.2.4 Das Meer

Der Mond spiegelt sich oft wie eine Illusion im schwarzen Wasser der nächtlichen Stadt. Das Meer wird im *Herrn der Diebe* tatsächlich häufig nachts und im Zusammenhang mit dem Mondlicht beschrieben. Während der Mond für das Mütterliche und Weibliche steht, wird das Meer (Wasser) tiefenpsychologisch mit unbewussten Emotionen assoziiert sowie mit demjenigen Aspekt in Verbindung gebracht, der mit „dem Doppelgesicht der gebenden und nehmenden, gewährenden und strafenden Großen Mutter verwandt“ ist. (Lexikon der Symbole 2007, S. 124) Der Philologe Mattias Aronsson bestätigt diese zwei Gesichter bzw. Seiten des Meeres:

Ainsi la dichotomie de l'eau (élément générateur – élément destructeur) se rattache à des traditions très anciennes. Si on la retrouve dans la civilisation occidentale moderne, c'est bien parce que celle-ci se repose à la fois sur la philosophie grecque et sur la religion chrétienne - deux traditions de pensées où cette dichotomie s'est manifestée.¹³ (Aronsson 2008, S. 29)

Aronsson sieht in der Dichotomie des Meeres ein zugleich lebenserschaffendes und zerstörendes Element – ein Wissen, das sich aus der griechischen Philosophie und christlichen Religion ableitet. In seinen ausführlichen Untersuchungen über das Meer bezieht sich Aronsson unter anderem auf den französischen Historiker Jules Michelet (1798-1874). Dieser berichtet in seinem Werk *Das Meer* (1861) über die furcht- und respekteinflößenden Eigenschaften des Ozeans:

Verwundern wir uns nicht, wenn die gewaltige Wassermasse, welche man das Meer heißt, fremd und düster in ihrer nicht zu erschließenden Tiefe, der menschlichen Einbildungskraft immer beängstigend erschien. [...] In sämtlichen alten Sprachen von Indien bis Irland hat das Wort Meer zum Synonym oder Analogon die Wüste oder die Nacht. (Michelet 2006, S. 16)

Die Verbindung zwischen dem Meer und der Finsternis der Nacht sei zudem kaum verwunderlich, so Michelet, denn taucht man in die Meerestiefe ein, umfängt einen nichts anderes als die „finstere Nacht“. (ebd., S. 16) Diese Finsternis steht für das Unbekannte, das dem Blick Verborgene. Daher ist es einleuchtend, dass das große Wasser mit dem

¹³ Übersetzung aus dem Französischen von Sonja Lehr: „Somit ist die Dichotomie des Wassers (lebenserschaffendes Element - zerstörendes Element) mit sehr alten Traditionen verbunden. Wenn man sie in der modernen westlichen Zivilisation vorfindet, dann nur deshalb, weil diese Betrachtung sowohl auf der griechischen Philosophie als auf der christlichen Religion basiert, in denen sich diese Dichotomie manifestiert hat.“

Unterbewusstsein in Verbindung gebracht wurde, denn „seine Fülle und lebensverschlingende Gewalt haben das Meer in der Tiefenpsychologie zu einem Symbol des Unbewussten werden lassen.“ (Mauersberger: Deutschlandfunk, 2017) Manchmal schwappt jedoch ein kleines Stück des Verborgenen ins Bewusstsein, wie in folgendem Beispiel, als sich Prosper an seine Vergangenheit erinnert, während er mit den anderen gerade ins nächtliche Meer blickt: „Prosper, Wespe und Bo blieben auf der nächsten Brücke stehen, lehnten sich über die steinerne Brüstung und beobachteten, wie das silbrig graue Wasser die Flocken verschlang“. (Funke 2000, S. 213) Der Bezug zum Unterbewusstsein kommt im nächsten Satz zum Ausdruck, als eine Erinnerung in ihm emporsteigt: „Prosper spürte den Schnee feucht und kalt auf seinem Haar. Und plötzlich erinnerte er sich ganz entfernt an ein Land, fast vergessen, fern, an eine Hand, die ihm den Schnee aus den Haaren gestrichen hatte.“ (ebd., S. 213) Es wird ein kurzer Moment aus seiner Vergangenheit angedeutet, den er womöglich mit seiner Mutter oder seinem Vater erlebt hat. Der Ort, die Zeit und genaue Umstände bleiben unerwähnt. Die in ihm aufgestiegene traurige Erinnerung dient aber einer Erkenntnis, denn weiter heißt es:

Verwirrt spürte er, dass es nicht mehr so schmerzte, sich zu erinnern. Vielleicht lag es an Wespe und Bo, so warm und vertraut an seiner Seite. Selbst die steinerne Brüstung unter seinen Fingern schien vertraut und schützte ihn vor dem Schmerz. (ebd., S. 213-214)

Prosper spürt in dieser Szene, wie gut ihm die Stadt des Mondes getan hat. Er hat Freunde gefunden, die ihm zu Seite stehen, was ihm ein warmes und inniges Gefühl gibt. Selbst die im Gegensatz dazu steinerne bzw. als kalt empfundene Brüstung vermittelt ihm trotzdem noch eine gewisse Vertrautheit; Bindungen geschaffen zu haben und sich in Venedig heimisch zu fühlen, haben Prosper geholfen, den Schmerz an seine Vergangenheit bzw. an seine tote Mutter zu lindern. Bereits früh im Roman stößt man auf einen Hinweis, dass ihm die Stadt ans Herz gewachsen ist: „Prosper wollte nie wieder fort. Nie wieder. Er hatte sich so daran gewöhnt, das Wasser schlürfen und schlecken zu hören an Holz und Stein.“ (ebd., S. 65) Prosper hat zu der wesentlich erscheinenden Meeresstadt eine enge Beziehung aufgebaut, was ihm ein Heimat- und Zugehörigkeitsgefühl vermittelt. Das Meer wird in einem anderen Beispiel ähnlich beschrieben: „Man hörte das Plätschern des Wassers, sein Glucksen und Schlürfen an Mauern und Pfählen, das Wispern der alten Stadt.“ (ebd., S. 105) Die Personifikation und die lautmalerische Beschreibung verstärken hier nochmals den Eindruck, als seien das Meer und seine Stadt lebendig beseelt. Das Wasser enthüllt aber nicht nur Verborgenes, es wird zugleich mit einer angsteinflößenden, unheimlichen Stimmung

assoziiert, z. B. als Prosper mit den anderen zur Isola Segreta fährt: „Voll Unbehagen blickte Prosper über das Wasser, ein Meer aus Tinte, das irgendwo, kaum erkennbar, mit dem Dunkel des Himmels verschmolz.“ (ebd., S. 235) „Das Meer aus Tinte“ spiegelt die schwierige Lage Prospers wider sowie die Emotionen der Unsicherheit und Angst, da er nicht weiß, was ihn und die anderen auf der Insel an Geheimnisvollem oder gar an Unheilvollem erwartet. Nicht nur, dass dies der Spannungssteigerung dient – dem Erzähler ist es immer wieder wichtig, bei allen Problemen und aller düsteren Stimmung, den Fokus auf das Hoffnungsbringende und Lichtvolle zu richten. Die Dichtonomie des Meeres kommt in der poetischen Beschreibung der nächsten Szene besonders gut zum Ausdruck. Zu diesem Zeitpunkt hat der erwachsene Scipio beschlossen, bei Victor als Detektiv in die Lehre zu gehen. In der folgenden Szene steht das schwarze Wasser der nächtlichen Stadt im Kontrast zum Licht:

Tausend Lichter spiegelten sich auf dem Wasser, die Lichter der Restaurants am Ufer, die Lichter der Gondeln, der Vaporetti, die hell erleuchtet über dem breiten Kanal schlingerten. Das Licht schillerte auf dem schwarzen Wasser, schwappte glitzernd zwischen den Booten und trieb gegen das steinerne Ufer. Schwimmendes Licht. (ebd., S. 381)

Durch die Beschreibungen verschiedenster Lichtphänomene auf dem Wasser (s. tausend Lichter, Lichter der Restaurants, das Licht schillerte, schwappte glitzernd und schwimmendes Licht) entsteht eine Betonung des Lichten und Hellen inmitten einer nächtlichen Szene. Das dunkle Wasser wirkt dadurch sogleich weniger bedrohlich und schwarz. Die Darstellung der nächtlichen Meeresstadt kann man in dieser Szene als Spiegel für die momentane Situation von Scipio auffassen und die hier dargestellte Stimmung als einen Ausblick für seine Zukunft: Nach aller Schwärze und Dunkelheit (s. schwarzes Wasser), d. h., nach allen durchgemachten Schmerzen und aller Verzweiflung, gibt es jetzt doch wieder einen Grund zur Freude und zum Glückhsein (s. tanzende Lichter). Die Verben „schillerte“ und „schwappte“ geben der Szene einen solch lebendigen Klang, als ob sich das Meer selbst freuen würde, dass es Scipio nun besser geht. Die Ellipse „schwimmendes Licht“ am Ende des Abschnitts wirkt als Betonung und Verstärkung, sodass den Leser:innen spätestens an dieser Stelle, (intuitiv) bewusst wird, dass es sich um mehr als nur um eine stimmungsvolle Kulissenbeschreibung handelt. In der Symbolik des Meeres wird nicht nur das schwer zugängliche Unterbewusstsein dargestellt, sondern es kommt noch etwas anderes hinzu: Betrachtet man das Meer als lebensspendendes Prinzip, als „*élément générateur*“ (Aronsson 2008, S. 29), kann man es auch als ein Symbol für das Leben selbst sehen, mit all seinen Problemen und Ungewissheiten, Schicksalsschlägen und Schwierigkeiten. Das Helle bzw. der positive

Ausblick wie in dieser Szene überwiegen jedoch und vermitteln überdies, dass Scipio als Erwachsener nun wieder glücklich ist und allen Grund zur Freude und Hoffnung hat. Dazu passend nennt sich der junge Detektiv fortan nun „Scipio Fortunato“, was „der vom Glück Begünstigte“ heißt. (Funke 2000, S. 387)

6. Schlussfolgerung

6.1 Venedig als Protagonistin

Venedig entwickelt sich im Verlauf der Geschichte immer mehr von einem antagonistisch wirkenden Schauplatz zu einer Protagonistin. Obwohl die Stadt voller Gefahren und das Versteck der Bande nicht gerade sicher ist, fühlen die Kinder sich dennoch geschützt und geborgen, was vor allem durch ihre Gemeinschaft und den fürsorglichen Zusammenhalt untereinander bedingt ist. Hinzu kommt, dass sich die Stadt, trotz ihrer Fremdartigkeit im Laufe der Zeit in etwas Positives – vor allem für Prosper – verwandelt hat. Dies verdeutlichen die Stilmittel des Vergleichs und der Personifikation:

Wie ein großes, sanftes Tier hatte die Stadt des Mondes ihn und Bo empfangen, hatte sie versteckt in ihren verschlungenen Gassen, sie verzaubert mit ihren fremdartigen Gerüchen und Geräuschen. Sogar Freunde hatte sie bereitgestellt. (Funke 2000, S. 65)

Hier wird Venedig mit einem großen, sanften Tier verglichen, welches zunächst befremdlich ist, aber letzten Endes trotzdem ein zauberhaft vertrautes Empfinden auslöst, in dem es neue Möglichkeiten eröffnet, wie z. B. Freunde oder eine Ersatzfamilie zu finden. Den primär bedeutungstragenden Schauplatz Venedig im *Herrn der Diebe* kann man in der Tat mit allen Sinnen sehen und hören, fühlen und riechen. Die häufige Verwendung des Stilmittels der Personifikation macht die Stadt immer mehr zu einem lebendigen Wesen, d. h., zu einer im Hintergrund agierenden Protagonistin – ähnlich einer Verbündeten, die die Kinder nicht nur durch gefährliche Abenteuer und Herausforderungen führt, sondern neue Freundschaften ermöglicht, bis sie ihnen schließlich zur stabilen Heimat wird. Zwar fordert Venedig die Kinder durch klimatische und andere existenzielle Gefahren heraus, bietet ihnen jedoch zugleich ein kleines heiles Universum an, bestehend aus Sonne, Mond und Sternen. Hierzu zählen die der Sonne zugeordneten geflügelten Löwen, der Mond als treuer Begleiter am Himmel sowie das in Venedig allgegenwärtige Meer. Nicht zu vergessen ist das Motiv der

Sterne, das im Sternerversteck „Stella“ auftaucht, welches sich passenderweise in der Calle del Paradiso (ital. Paradiesstraße) befindet. Viele Menschen assoziieren das Paradies im Allgemeinen mit dem Himmel, während sie dabei oft ihren Blick nach oben richten. Entsprechend dazu ist die multidimensionale Beschreibung der Stadt, die meist, wie von einer unsichtbaren Kamera geführt, die Richtung zum Himmel miteinbezieht. Hierzu gehören die zahlreichen Säulen und Palazzi, auf denen die geflügelten Löwen thronen sowie der Mond und die Sterne, die von weit oben über ihre Stadt wachen. Die Flügel als Symbol der Freiheit passen ebenfalls gut dazu, denn mit ihnen bewegt man sich bekanntermaßen durch den Himmel. Wie die Analyse aufzeigt, sind alle Symbole hauptsächlich positiv konnotiert. Der Löwe, der Mond und das Meer bekommen eine semantische Verbindung zum Licht (bzw. zur Sonne), zum Prinzip der Freiheit sowie zum Gefühl der Hoffnung. Daran gekoppelt ist vor allem das in der (christlichen) Religion vermittelte Thema der Auferstehung, was im Roman insbesondere durch den geflügelten Löwen, das Meer und den Mond symbolisiert wird. Diese Vorstellung impliziert stets ein Wiedersehen mit einem geliebten Menschen nach dem Tod, was wiederum mit Trost und Hoffnung für diejenigen verbunden ist, die jemanden verloren haben, wie Prosper und Bo oder die anderen Waisenkinder.

6.2 Venedig als Symbol

Die lebendige Darstellung der Stadt Venedig mit ihren eindrücklichen winterlichen Witterschilderungen spiegelt im besonderen Maße das Innenleben und die Situation der Figuren und zeigt auf greifbare Art den Konflikt auf. Die Hervorhebung des Winters als Jahreszeit verdeutlicht nicht nur die existenzielle Not der Kinder, sondern verstärkt symbolisch ebenfalls den Bezug zum Tod sowie seine Auseinandersetzung mit ihm. Parallel hierzu zieht sich das Thema der Wunder stetig durch die Handlung. Cornelia Funke entwirft trotz oder gerade wegen der schwierigen Umstände eine Lösung, die selbst an ein kleines Wunder grenzt, denn es „sind Kinder, die früh in den Strom des Lebens geworfen wurden. Kinder, die von der Not zu Abenteuern gemacht werden – und die dies bewunderungswürdig meistern.“ (Conrad 2019, S. 74-75). Die poetische Sprache unterstreicht ferner die geheimnisvolle Wirkung der Stadt, die das Unmögliche möglich werden lässt; sie bewirkt damit, wie Bachelard es beschreibt, eine imaginierte Ausdehnung des Raumes, wobei alles Schwere und Traurige in etwas Leichteres transformiert wird. (vgl. Bachelard 2021, S. 202)

Venedig symbolisiert folglich einen Raum für eine Kindheit, die bei weitem nicht rosig oder bequem ist, sondern die Kinder mit vielen Herausforderungen und existenziellen Nöten konfrontiert: Armut, Elternlosigkeit, Flucht vor der Übergriffigkeit der Tante, Angst vor der drohenden Trennung und dem Kinderheim sowie die Verarbeitung des Verlustes der geliebten Mutter. Die Stadt Venedig (ital. *Venezia*) ist als eine still im Hintergrund agierende Protagonistin zu sehen, die – wie der Mond und das Meer – einem weiblichen Wesen ähnelt. Sie bietet den Kindern einen Raum an, in dem sie Kompetenzen entwickeln können, nachdem sie mit scheinbar unlösbaren Schwierigkeiten konfrontiert sind und diese mithilfe ihrer Freunde und der Unterstützung verbündeter Erwachsener überwinden. Es ist eine Kindheit, in der man sich wie in einem Labyrinth verirren und Fehler machen darf, für die es dennoch essenzielle Zutaten braucht, damit sie gelingt: Freiheit, Mut und Hoffnung, und nicht zuletzt – genau wie es die Mutter Prosper und Bo zu Lebzeiten beibrachte – den Glauben an Wunder, der über ihren Tod hinaus als innere Botschaft in beiden weiterwirkt.

9. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Funke, Cornelia: *Herr der Diebe*. Hamburg: Dressler Verlag, 2000.

Sekundärliteratur

Allkemper, Alo und Eke, Norbert Otto: *Literaturwissenschaft*. 6. Aufl. Wien: Wilhelm Fink Verlag, UTB basics, 2018.

Axtner-Borsutksy, Anna und Thoss, Rebecca: "Venedig im Zeichen des Josephinismus. Joseph Franz Ratschkys *Brief an Herrn Petzel* (1786)" In: Erik Schilling, Oliver Bach (Hrsg.): *Venedig in der deutschen Literatur*. Heidelberg: Winter Universitätsverlag, 2022, S. 49-64.

Bachelard Gaston: *Die Poetik des Raumes*. 14. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer, 2021.

Conrad Bernadette: *Groß und stark werden, Kinder unterwegs ins Leben, Gespräche mit Cornelia Funke*. 1. Aufl. München: btb Verlag by Random House, 2019.

Ewers, Heinz-Heino: *Literatur für Kinder und Jugendliche, Eine Einführung*. Wien: UTB Wilhelm Fink Verlag, 2009.

Fiasconaro, Patrizia: „Il leone in moleca, simbolo di storia e tradizione per la città di Venezia“. In: Anna Fornezza (Hrsg.): *Il leone di San Marco, simbolo di Venezia*, Itinerari didattici. Venezia: Marcianum Press, Collana diretta da Natalino Bonazza, 2012, S. 63-70.

Fornezza, Anna: „Il leone nell'arte antica, simbolo in Oriente e in Occidente“. In: Anna Fornezza (Hrsg.): *Il leone di San Marco, Simbolo di Venezia, Itinerari didattici*. Venezia: Marcianum Press, Collana diretta da Natalino Bonazza, 2012, S. 51-61.

Goethe, Johann Wolfgang: *Italienische Reise*. München: C.H. Beck Verlag, 2011.

Griffith, Kelley: *Writing Essays about Literature, a Guide and Style Sheet*. Orlando, Fl., USA: Harcourt Brace College Publishers, 1994.

Kammler, Clemens und Noack, Bettina: „Symbolverstehen im Unterricht“. In: *Praxis Deutsch, Zeitschrift für den Deutschunterricht, Symbole verstehen*. Heft 228, 07/2011, S. 4-11.

Karremann, Isabel: „Venedig: Ambiguität der Republik“. In: Jörg Dünne und Andreas Mahler (Hrsg.): *Handbuch Literatur und Raum*. De Gruyter, 2015.

Kast, Verena: *Die Tiefenpsychologie nach C.G. Jung*. 7. Auflage. Ostfildern: Patmos Verlag, 2015.

Keller, Reinhard und Schmid, Bernd: *Spaß mit Kunst und Kultur in Venedig*. 4. Auflage. München: Verlag für Kultur und Kommunikation (Edition Kappa), 2015.

Kümmerling-Meibauer, Bettina: *Kinder- und Jugendliteratur, Eine Einführung*. Darmstadt: WBG-Verlag, 2012.

Lahn, Silke und Meister, Jan Christoph: *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2008.

Lebe, Reinhard: *Als Markus nach Venedig kam, Venezianische Geschichten im Zeichen des Löwen*. 1. Auflage. München: dtv Verlag, 1989.

Leon, Donna: *Über Venedig, Musik, Menschen und Bücher*. Zürich: Diogenes Verlag, 2005.

Lexikon der Symbole: o. V.: Freiburg im Breisgau: Hohe bei Herder Verlag, 2007.

Lukens, Rebecca: *A Critical Handbook of Children's Literature*. Boston M.A., USA: Pearson Education, 2003.

Michelet, Jules: *Das Meer*. Frankfurt und New York: Campus Verlag, 2006.

Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*. 4. Auflage. Stuttgart: Sammlung Metzler, J.B. Metzler Verlag, 2009.

Seibert, Ernst: *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche*. Wien: Facultas WUV, 2008.

Internetquellen:

Aronsson, Mattias: Doktorarbeit: *La thématique de l'eau dans l'oeuvre de Marguerite Duras*. Göteborg, Schweden: Göteborgs Universitet, 2008.

<https://du.diva-portal.org/smash/get/diva2:523399/FULLTEXT01.pdf>

Zuletzt aufgerufen am 16.4.23.

Gössler, Aaron Maximilian: „Venedig: Bild und Topos“. In: H/Soz/Kult, Kommunikation und Fachinformation für die Geschichtswissenschaften, Webseite, Artikel veröffentlicht am 6.1.2014.

<https://www.hsozkult.de/searching/id/fdkn-123785?title=venedig-bild-und-topos&recno=1&q=Tagungsberichte%205161&sort=&fq=&total=7>

Zuletzt aufgerufen am 24.5.23

Kowalewski, Christin: "Herr der Diebe". In: KinderundJugendmedien.de.

Erstveröffentlichung 2.10.2016.

Link: <https://www.kinderundjugendmedien.de/kritik/kinderroman/1724-funke-cornelia-herr-der-diebe-ii>

Zuletzt aufgerufen am 23.5.23.

Mahler, Ed.: „Der Mond als Symbol der Auferstehung und Unsterblichkeit auf pannonischen Grabsteinen. Der Einfluss orientalischer Weltanschauung auf den Okzident". In: Orientalistische Literaturzeitung, vol. 10, no. 1-6, S. 210-215, 2014.

<https://doi.org/10.1524/olzg.1907.10.16.210> veröffentlicht von degruyther.com

Zuletzt aufgerufen am 18.5.23.

Mathias, Mauersberger: Radiosendung *Pantha Rei, aus Flüssen und Meeren*.

Deutschlandfunk, 24.9.2017

<https://www.deutschlandfunkkultur.de/pantha-rei-aus-fluessen-und-meeren-100.html>

Zuletzt aufgerufen am 20.4.23.

Nagele, Gabriele: *Die Darstellung Venedigs in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur seit 2000*. Graz, Österreich: Diplomarbeit: Karl-Franzens-Universität, 2015.

<https://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/download/pdf/501629?originalFilename=true>

Zuletzt aufgerufen am 26.5.23.

Nommel, Jens: *Interview mit Cornelia Funke über die ideale Kinderstadt*.

Webseite: Handlungsreisen.de, Entdeckung literarischer Welten, 07/2007

<https://www.handlungsreisen.de/interviews.php?do=view&id=28>

Zuletzt aufgerufen am 10.6.23.

Phieler, Anne: „Armut, Krankheit und soziale Not in Venedig“. In: Tagungsbericht: 08.09.2014-13.09.2014, in: H-Soz-Kult, Kommunikation und Fachinformation für die Geschichtswissenschaften, Webseite, Artikel veröffentlicht am 18.11.2014.

<https://www.hsozkult.de/conferencereport/id/fdkn-124299>

Zuletzt aufgerufen am 18.5.23.