

Fantasy Fiction im populären Spielfilm – oder: die Suche nach dem wahren Menschsein bei „Harry Potter“

von Mark Achilles

Das Hauptmotiv von Fantasy Fiction ist die Darstellung des Kampfes zwischen Gut und Böse. Dieser Kampf wird anhand der „Harry Potter“-Filme auf vier Reflexions-ebenen in den Blick genommen: auf der visuell-ästhetischen, der lebenspraktischen, der ethisch-kritischen und der selbstreflexiven Ebene. Fantasy Fiction vermag es, den Menschen einen Spiegel vorzuhalten – sowohl für die existentielle Grundentscheidung zwischen Gut und Böse als auch für den Umgang mit alltäglichen Entscheidungen im Hinblick auf das Gute und die Grundhaltung der Liebe.

1. Der Film zum Buch

Bei den vier bisher erschienenen „Harry Potter“-Filmen der Regisseure Chris Columbus (HP1/2001 und HP2/2002), Alfonso Cuarón (HP3/2004) und Mike Newell (HP4/2005) nach den gleichnamigen Romanen der britischen Autorin Joanne Kathleen Rowling handelt es sich neben „Der Herr der Ringe“-Trilogie des Filmemachers Peter Jackson (1–3/2001) zweifelsohne um die zur Zeit populärsten Fantasy-Filmproduktionen.¹ Die Kinowerke sind Verfilmungen ursprünglich kreativ literarischen Schaffens. Längst ist im visuellen Medienzeitalter des 21. Jahrhunderts aber auch die Produktion kommerzieller populärer Spielfilme als anerkannte Kunstform etabliert. Das eigenständige Medium „Film“ kann daher nur bedingt mit seiner berühmten literarischen Vorlage verglichen werden. Der Filmemacher steht hier vor dem ambivalenten Grundproblem, zum einen selbstverständlich zunächst die Übersetzung eines Stoffes in ein anderes Medium bewerkstelligen zu müssen – schließlich muss der Produzent die Urheberrechte der Autorin meist unter Produktionsauflagen erwerben –, zum anderen aber ist er stets bemüht, ein eigenes in sich stimmiges Kunstwerk „Film“ zu schaffen. Bei der Literaturverfilmung berühmter und von Millionen Menschen rezipierter Bücher wie „Harry Potter“ steht jeder Regisseur daher vor einer großen Herausforderung. Autorin wie Rezipienten erwarten ihre eigenen durch die Lektüre entstandenen Phantasiebilder und Vorstellungen im Film-

¹ Dieser Beitrag beschäftigt sich primär mit der Analyse der Filmproduktionen und nicht der literarischen Werke. Die Abkürzungen für die Filmtitel (HP1–4) bestimmen sowohl die einzelnen Filmwerke wie die Bücher. Dabei wurde jeweils die deutsche DVD-Filmfassung verwendet, die sich vor allem bei den „Harry Potter“-Filmen durch die Intervention der FSK von den britischen Kinoverionen unterscheiden. Die Zitation bezieht sich bei allen Filmen auf die jeweilige DVD-Kapiteileinteilung (Kap). Werden Zitate und Aussagen aus den Büchern herangezogen, ist dies ausdrücklich in den Fußnoten vermerkt. Die Abkürzungen der Buchtitel werden dann analog zu den Filmen verwendet unter Angabe der Seitenzahlen (S.). Es wurde die jeweilige deutsche Hardcover-Erstaufgabe herangezogen.

werk umgesetzt. Sie erwarten Detailtreue, die der Handlung, Darstellung und Aussage des Originalwerks so nahe wie möglich kommt. Der Spagat ist schwierig, den der Filmmacher leisten muss, wenn Plot und Spannungsbogen, Überraschungs- und Spezialeffekte sowie der Gesamteindruck für die Zuschauer zugleich vertraut und spannend sein sollen und wenn jeder kleine und große Fan bereits im Vorhinein weiß, was in der jeweiligen Szene passiert und wer in der nächsten Einstellung hinter der verschlossenen Tür lauert. Noch schwieriger wird es für den Filmmacher, wenn eine Autorin wie Rowling sogar am Set auf die Produktion des Films nach ihren Vorstellungen maßgeblichen Einfluss nehmen möchte, denn dies war Bedingung der Vergabe ihrer Filmrechte.²

Bei aller kritischen Verhältnisbestimmung zwischen Film und Buch muss dem Filmmacher vor den Regeln seiner eigenen Profession daher auch eine gewisse *auctoriale Freiheit* für das Schaffen seines Kunstwerkes zugestanden werden, wie sie jeder Künstler für sein kreatives Arbeiten besitzt. Schließlich ist der Regisseur, hier zum Vorteil, dort zum Nachteil, selbstverständlich auch den Regeln seines eigenen Metiers unterworfen: Was im literarischen Medium beispielsweise breit erzählt und beschrieben wird, kann im Film in nur wenigen Einstellungen im Bild schnell gezeigt werden bzw. muss, um das gleiche Ziel eines spannenden Handlungsaufbaus zu erreichen, im Film durch Schnitt- und Einstellungstechnik rasant verkürzt werden, was im Buch ausgiebig angelegt werden kann. Und es versteht sich von selbst, dass bei einer nur begrenzten zeitlichen Standardvorgabe von 110–140 Minuten Kinolänge ganze Szenen und Kapitel der literarischen Vorlage komplett entfallen müssen. Darüber hinaus ist der Film stärker als das Buch auf Dialoge oder auf rasante dramatische Sequenzen angewiesen, in denen sich die Regisseure manches Mal von der Buchvorlage lösen müssen, wie z.B. Voldemorts Penetration von Harry Potter am Ende von HARRY POTTER UND DER STEIN DER WEISEN (HP1 Kap 31) oder der Angriff des Dementors während des Quidditch-Spiels in HARRY POTTER UND DER GEFANGENE VON ASKABAN (HP3 Kap 15).

Diese wenigen ausgewählten Sequenzen auf der Darstellungsebene sollen zur Illustration genügen, um Bedeutung und Notwendigkeit der Unterschiede zwischen Film und Buch aufzuzeigen. Dass diese Unterschiede manches Mal auch die Aussageebene einiger Details der literarischen Vorlage komprimieren, abschwächen oder verwischen, ist vor dem Hintergrund dieser Erläuterungen sicher einleuchtend; und es ist tolerierbar, solange die Regisseure den Anspruch haben, sich eng an die inhaltliche Aussage der literarischen Vorlage zu halten und versuchen, dies auch umzusetzen.³

2. Fantasy Fiction – Spiegel zwischen Phantasie und Wirklichkeit

Der visuellen Umsetzung von Fantasy Fiction stehen im Zeitalter der digitalen Medialisierung kaum noch Grenzen im Wege. Durch die Möglichkeiten, die digitale Spezialeff-

² Die Zusammenarbeit zwischen Rowling und dem Drehbuchautor Steve Kloves funktionierte nach eigenen Aussagen hervorragend. Vgl. die diversen Interviews von Produzent, Regisseur und Drehbuchautor in HP1 Zusatzmaterial und das Interview zwischen Rowling und Kloves in HP2 Zusatzmaterial.

³ „Alle haben versucht dem Buch treu zu bleiben“, so Steve Kloves, Drehbuchautor der „Harry Potter“-Verfilmungen. Vgl. HP1 Zusatzmaterial.

effekte und Computeranimation bieten, haben Filmemacher die Chance, ihre eigene Phantasie und die Welten der literarischen Fantasy Fiction-Vorlagen aus Roman oder Drehbuch in aller Kreativität auf die Leinwand zu bringen und überzeugendes wie real wirkendes Kino zu schaffen. Von diesen Möglichkeiten sind die „Harry Potter“-Verfilmungen geprägt, und vielleicht war die Entwicklung der modernen visuellen Filmtechnologie überhaupt erst die Voraussetzung dafür, Kinoproduktionen zu schaffen, deren Verfilmung lange Zeit als schwierig oder gar als unmöglich galt. Dies gilt für die Belebung der vielen verschiedenen Fabel- und Phantasiewesen in „Harry Potter“ ebenso – ganz gelungene Beispiele sind hier Dobby der Hauself (HP2 Kap 2) oder der Hippogreif Seidenschnabel (HP3 Kap 10) – wie für manch phantastische Handlungssequenz, sei es das rasante Quidditch-Spiel (HP1 Kap 19 u. 20, HP2 Kap 15), der Flug Harrys auf dem Hippogreif Seidenschnabel (HP3 Kap 10)⁴, der Kampf gegen die Dementoren (HP3 Kap 27) oder die Flucht vor dem Hornschwanz-Drachen (HP4 Kap 14).⁵

Die komplexe Diskussion um die klare inhaltliche Unterscheidung zwischen phantastischen Geschichten und Fantasy Fiction im engeren Sinne hier außer Acht lassend, können anhand der „Harry Potter“-Geschichte die verschiedenen Kriterien, die dem Genre-Begriff *Fantasy* zugeschrieben werden, anschaulich aufgezeigt werden. Bei „Harry Potter“ handelt es sich um einen typischen Vertreter einer *phantastischen Geschichte*.⁶ Das Hauptmerkmal hier ist die Gegenüberstellung einer primären fiktiven Welt, die nach dem logischen und naturgesetzlichen Erfahrungsmuster der Wirklichkeit funktioniert (Muggelwelt) und einer sekundären imaginären Phantasiewelt (Zauberwelt), in der alle überkommenen Erfahrungen und vernunftbegründeten Realitäten außer Kraft gesetzt sind und demzufolge alles Udenkbare denkbar und alles Unmögliche möglich ist. Um ein Vielfaches eindringlicher funktioniert diese Konfrontation durch die enge Verschränkung dieser beiden Welten, wie beispielsweise durch die Möglichkeit von Übergängen.⁷ Bei „Harry Potter“ sind diese Übergänge zudem noch dadurch dramatisiert, dass Aufgaben oder Schranken überwunden werden müssen: so der schrittweise Übergang von der Muggelwelt in die Zauberwelt durch den Tropfenden Kessel, den Hinterhof des Gasthauses und die Überwindung der Mauer zur Winkelgasse durch einen entsprechenden Zauber (HP1 Kap 5) oder die schwierige Aufgabe, durch die Mauer am Bahnsteig 9 $\frac{3}{4}$ hindurchzulaufen (HP1 Kap 9 oder HP2 Kap 7). Pointiert wird die Verschränkung zudem durch die be-

⁴ Vgl. zur aufwändigen Produktion der Hippogreif-Animation und weiterer visueller Effekte HP3 Zusatzmaterial und dagegen den nicht-animierten Drachenflug von Atréju auf Fuchur in der UNENDLICHEN GESCHICHTE aus dem Jahr 1983.

⁵ Vgl. auch die aktuelle Neuproduktion der Fantasy Fiction „Chronicles of Narnia“ des gleichnamigen Romanwerks von C.S. Lewis: THE CHRONICLES OF NARNIA: THE LION, THE WITCH AND THE WARDROBE, USA 2005, R: Andrew Adamson) mit dessen früherer Filmadaption THE CHRONICLES OF NARNIA: THE LION, THE WITCH AND THE WARDROBE (Die Chroniken von Narnia. Der König von Narnia, USA/GB 1988, R: Marilyn Fox).

⁶ Vgl. zur Diskussion des Fantasy-Begriffs ausführlich W. Biesterfeld, Utopie, Science Fiction, Phantastik, Fantasy und phantastische Kinder- und Jugendliteratur: Vorschläge zur Definition, in: G. Lange; W. Steffens (Hg.), Literarische und didaktische Aspekte der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur, Würzburg 1992, 71–80.

⁷ Vgl. das Kaninchenloch bei „Alice in Wonderland“ von Lewis Carroll; die Verwandlung zur Maus bei „The Witches“ von Roald Dahl; der Kleiderschrank und das Bild, durch die Lucy und ihre Geschwister nach Narnia gelangen in „The Chronicles of Narnia“ von C.S. Lewis oder das Buch, mittels dessen Bastian ein Teil von Phantasien wird in „Die Unendliche Geschichte“ von Michael Ende.

wusste Abgrenzung der verschiedenen Protagonisten dieser beiden Welten. Dies gilt sowohl für die Familie Dursley, die trotz ihres Wissens um die Existenz der Zauberwelt jeglichen Kontakt mit ihr zu vermeiden wünscht und vergeblich alles versucht, um deren Einbruch in ihre Alltagswelt zu ignorieren (HP1 Kap 2–4; HP2 Kap 1–3), als auch für die Zauberwelt selbst, die ständig darum bemüht ist, nach allen möglichen Regeln der Zauberkunst ihre Parallelexistenz vor der Muggelwelt zu verheimlichen. Dazu wurde sogar ein ausgeklügeltes System an Regeln, Zaubersprüchen und Institutionen geschaffen, die von einem Zaubereiministerium kontrolliert werden (HP2 Kap 9). Die eigentliche Dramatik in der Konfrontation dieser beiden Welten ist bei „Harry Potter“ allerdings durch die ständige Bedrohung der Muggelwelt durch eine Zauberwelt gegeben, die von dem bösen Lord Voldemort beherrscht wird, denn der Sieg des bösen Zauberers wäre der Untergang beider Welten (HP1 Kap 8). Dieser Kampf zwischen Gut und Böse als klassisches Grundthema phantastischer Geschichten ist später noch eingehender zu diskutieren.

Die Konfrontation der primären realen mit der sekundären imaginären Welt ist ein wesentliches Charakteristikum von Fantasy Fiction. Gleichsam als Hintergrund dient die Fantasy-Welt den Autoren und Regisseuren dazu, sowohl das Hauptthema des Kampfes zwischen Gut und Böse als auch die vielen Nebenhandlungen konfliktreich und scharfkantig zu präsentieren. Durch die prototypische Darstellung wird dem Kinobesucher die Möglichkeit eröffnet, die beiden Welten auf *verschiedenen Reflexionsebenen* gleichsam wie in einem Spiegel zu vergleichen.

Die erste Ebene ist der rein *visuell-ästhetische Vergleich*. Die Zauberwelt mit ihren vielen phantastischen Figuren, unbekanntem Regeln und fremden Orten appelliert ebenso an die Neugier und Geheimnislust der Rezipienten, wie sie ihr kontextuelles und intertextuelles Wissen aktiviert.⁸ Mit ihren schönen wie abstoßenden Bildern ist sie spannender und interessanter als die bekannte Normal- und Alltagswelt. Der Zuschauer verlässt zusammen mit dem Helden Harry Potter gewissermaßen seine eigene Welt in der Besenkammer unter der Treppe, um die neue Fantasy-Welt mit dem ersten Besuch in der Winkelgasse (HP1 Kap 5) oder in Hogwarts (HP1 Kap 11–13) zu entdecken und kennen zu lernen, um dabei die gleichen offenen Münder und glänzenden Augen zu bekommen wie Harry Potter oder Ron Weasley. Die Rezipienten werden mit ihren Helden in einen fremden und eigenständigen Kosmos aufgenommen. Sie gehören dazu, sie fühlen sich privilegiert und mit der neuen Welt verbunden. Je intensiver sie sich mit den Protagonisten identifizieren, desto stärker erleben sie auch die Konfrontation zwischen der neuen Phantasiewelt und ihrer eigenen realen Welt. Die Probleme und Fragen, Erfahrungen und Erkenntnisse der Helden werden zu ihren eigenen Erkenntnissen und Erfahrungen, Fragen und Problemen. Hier wird deutlich, dass der Rezipient nicht nur die fiktiven Welten auf der Darstellungsebene der Geschichte miteinander ins Verhältnis bringt, sondern motiviert wird, seine eigene reale Erfahrungswelt vor der ihm präsentierten Fantasy-Welt zu reflektieren. Die-

⁸ Vgl. dazu ausführlich D. Petzold, Die Harry Potter-Bücher: Märchen, fantasy fiction, school stories – und was noch?, in: K.H. Spinner (Hg.), Im Bann des Zauberlehrlings? Zur Faszination von Harry Potter, Regensburg 2001, 21–41 und G. Mattenklott, Text aus Texten. Phantastische Traditionen bei Harry Potter, in: O. Kutzmutz (Hg.), Harry Potter oder Warum wir Zauberer brauchen, Wolfenbüttel 2001 (Wolfenbütteler Akademie-Texte 5), 33–43.

se Tatsache wird umso bedeutsamer, je mehr der Zuschauer die rein ästhetische Rezeption überschreitet und sich auf die Vielschichtigkeit weiterer Reflexionsebenen einlässt.

Der Tatsache der *Intertextualität* kommt auf der ästhetischen Reflexionsebene des Rezipienten dabei eine besondere Bedeutung zu. Dem Zuschauer oder der Leserin eröffnen sich durch verschiedene Elemente einer Geschichte bewusst oder unbewusst Bezüge zu anderen Geschichten, die ihnen bereits von anderen Kontexten her bekannt sind. Es entstehen Brücken zu anderen Texten wie Märchen, Legenden und Mythen, die im Rezipienten je nach Wahrnehmungsfähigkeit und Kontextwissen individuell unterschiedliche Echoräume weiterer Welten zum Klingen bringen können. Intertextualität erhöht dadurch nicht nur das ästhetische Rezeptionsvergnügen, sondern fördert auch die Identifikationskraft mit der Geschichte, je stärker es gelingt, beim Rezipienten verschiedene Echoräume zu anderen Texten zum Klingen zu bringen. Des Phänomens der Intertextualität bedient sich auch Rowling meisterhaft durch die Verwendung verschiedenster Figuren und Symbole wie dem Zentaur und der Sphinx, dem Basilisk und dem Cerberus aus der antiken oder vieler Wesen wie der Zwerge und Riesen, der Kobolde und Elfen aus der altgermanischen bzw. nordischen Mythologie.⁹

Ähnliches gilt für die *lebenspraktische Ebene* der Reflexion, in der dem Zuschauer alternative Formen der Gestaltung des Alltagslebens präsentiert werden, die ihn anregen und neugierig machen. Im Vordergrund steht bei „Harry Potter“ die Fähigkeit der Zauberei. In der Zauberwelt ist sie nichts Besonderes. Völlig in die Lebenspraxis von Hexen und Zauberern integriert, dient sie der Bewältigung alltäglicher Aufgaben. Die den Zauberern und Hexen angeborene Fähigkeit ist gleichsam für alle pragmatischen Dinge des Lebens einsetzbar. Ob es darum geht, sich selbst fortzubewegen, Dinge hochzuheben oder Türen zu öffnen, für alles gibt es einen bestimmten Zaubertrick, oder besser gesagt: eine bestimmte Zaubertechnik (HP1 Kap 16f.; HP2 Kap 4). Deshalb konnte oder musste die Zauberwelt im Gegensatz zur technisierten und elektronisierten Muggelwelt auch in einem gleichsam vorindustriellen Zeitalter stehen bleiben. Die elektronischen, digitalen und technischen Entwicklungen zur Erleichterung unseres Alltagslebens waren in der Zaubererwelt nicht notwendig.¹⁰ Dass Zauberei bei „Harry Potter“ vor diesem Hintergrund nichts mit magischen Kulte oder abergläubischer Magic zu tun hat, sondern eben diese Funktion eines reinen Technikersatzes einnimmt, ist jedem vernunftbegabten Rezipienten einsichtig. Und wie jede andere Fähigkeit des Menschen auch, so ist die angeborene Fähigkeit zur Zauberei in „Harry Potter“ eine erlernbare und beherrschbare, d.h. kultivierbare Kompetenz, die je nach Intention und Ziel auch unterschiedlich eingesetzt werden kann. Aber nicht nur das alltagspraktische Leben ist dadurch auf skurrile und ironische Weise verfremdet; selbst der gesamte makrosoziologische Entwurf der Fantasy-Gesellschaft bietet eine detaillierte, aber doch überschaubare Gegenwelt zur Wirklichkeit der Welt der Rezipienten. Wie in der realen Welt gibt es in der Zauberwelt viele Institu-

⁹ Vgl. zur Intertextualität ausführlich A. Graham, *Intertextuality*. London 2000.

¹⁰ Rowling selbst verweist in ihrem Roman explizit auf diese Reflexionsebene, indem sie Arthur Weasley zu Harry Potter sagen lässt: „„Faszinierend!“, sagt er [Mr. Weasley, M.A.] dann immer, wenn Harry ihm erzählte, wie man ein Telefon benutzt, „wirklich genial, wie viele Schliche die Muggel gefunden haben, um ohne Zauberei durchzukommen.““ (HP2 S. 46). Vgl. M. Achilles; Th. Bohrmann, „Harry Potter“. Inhaltsethische Analyse eines Kinder- und Jugendbuches, in: MThZ 55 (2004) 67–83.

tionen einer ausdifferenzierten modernen Gesellschaft: Neben einem überschaubaren Wirtschaftssystem, vertreten durch die Bank Gringotts mit eigener Währung und diversen Einkaufsmöglichkeiten wie der Winkelgasse in London oder Hogsmead (HP1 Kap 5–7; HP2 Kap 5f.; HP3 Kap 4, 12, 17f.), wird vor allem in HARRY POTTER UND DER FEUERKELCH (HP4) deutlich, wie ausdifferenziert die Zauberwelt ist durch Wissenschafts- und Bildungseinrichtungen wie Hogwarts und andere Schulen (HP4 Kap 5), einem eigenständigen Kultursachbereich Sport mit der Quidditch-Weltmeisterschaft (HP4 Kap 3), verschiedenen Nachrichtenmedien wie dem Tagespropheten (HP4 Kap 10), bis hin zu den politischen Gewalten mit Zaubereiministerium und Auroren für Polizeiaufgaben oder einer Rechtsprechung mit Gefängnis in Askaban (HP2 Kap 25; HP3 Kap 4 u. 22; HP4 Kap 21). Und analog zur realen Welt sind in der Fantasy-Welt auch all jene glücklichen und tragischen Zusammenhänge und Facetten wahrzunehmen, die das menschliche Leben prägen und beeinflussen. Auch hier bietet HARRY POTTER UND DER FEUERKELCH (HP4) wieder eine reiche Fundgrube: die Verstrickungen von Macht und Machtmissbrauch (Cornelius Fudge und Barty Crouch sen.), die Folgen menschlicher Eigenschaften wie Naivität (Ludo Bagman), Geltungssucht und Egozentrik (Gilderoy Lockhard), die Bedeutung von Gefühlen wie enttäuschte Eitelkeit (Severus Snape) und Minderwertigkeit (Peter Pettigrew), die Gefahren ideologischer Verblendung (Familie Malfoy) oder die Sinnhaftigkeit von Liebe (Lilly Potter), Freundschaft (Ron) oder Gerechtigkeitsinn (Hermine und Dobby). Wie in einem Spiegel begegnet dem Zuschauer in dieser Fantasy-Welt all das Vertraute aus seinem eigenen Leben in einem verfremdeten Gewand und das phantastische Fremde in vertrauten Zügen seiner eigenen Erfahrungen.

Vor diesem Hintergrund wird dann auch die *ethisch-kritische Reflexionsebene* der Konfrontation deutlich, denn der Zuschauer wird in der imaginären Welt nur vordergründig mit vermeintlich fremden Situationen konfrontiert, in denen er sich zusammen mit dem Helden bewähren muss. In Wirklichkeit sieht sich der Rezipient durch die verfremdeten Situationen selbst zu kritischer Haltung und Entscheidungsfindung aufgefordert. Je mehr sich der Zuschauer mit dem Helden identifiziert und je tiefer er in die Fantasy-Welt eindringt, desto stärker wird er auf seine je eigene Alltagswelt zurückgeworfen und desto klarer sind die Konturen, die er gleichsam wie in einem Spiegelbild in der Fantasy-Welt erkennt. Die Filmanalyse auf der ethisch-kritischen Rezeptionsebene zeigt, dass der Zuschauer in einem fort vor Situationen gestellt wird, in denen es um ethisch-moralische Haltungen und nicht selten um höchst sittliche Handlungen geht. Mit den in den Filmen vorgeschlagenen moralischen Taten und Gesinnungen der verschiedenen Protagonisten und Antagonisten werden dem Zuschauer unterschiedliche Alternativen für die Lösung ethischer Konflikte und Dilemmata angeboten. Dabei wird nicht nur die sittliche Kompetenz des Rezipienten herausgefordert und geschärft, sondern er selbst sieht sich durch den Verfremdungseffekt zurückgeworfen auf die Beurteilung vieler Erfahrungen in seinem eigenen realen sittlichen Handeln. Der Beispiele gibt es unzählige: Harrys Entscheidung zwischen Malfoy und Ron bei ihrer Ankunft in Hogwarts (HP1 Kap 11), Hermines freundschaftsstiftendes Verhalten in der Sequenz mit dem Bergtroll (HP1 Kap 18 incl. der leider geschnittenen Sequenz), die Belohnung von Neville Longbottom durch Dum-

bledore (HP1 Kap 33), das unterschiedliche Lehrer-Schüler-Verhalten von Gilderoy Lockhart, Remus Lupin oder Severus Snape (HP1 Kap 14; HP2 Kap 11 u. 29; HP3 Kap 11, 14f.), die Haltung gegenüber verschiedenen gesellschaftskritischen Themen wie dem Klassenunterschied zwischen Arm und Reich am Beispiel der Familien Malfoy und Weasley, der Unterscheidung zwischen Zauberern und Nicht-Zauberern, im Verhalten gegenüber den sog. Schlammblütern (HP2 Kap 12) oder dem Umgang mit den Hauselfen Dobby, Winky oder Kreacher (HP2 Kap 36)¹¹.

Das zentrale Thema moralischer Gesinnung und sittlicher Entscheidungsfindung ist allerdings der Umgang mit den Verführungskräften der Macht. Dem Zuschauer werden unterschiedliche Protagonisten und Antagonisten in Situationen vorgestellt, in denen sie entscheiden müssen, ob sie sich in ihrem Begehren nach Macht in ihren Werten und Einstellungen und schließlich in ihrer ganzen sittlich-personalen Existenz korrumpieren lassen oder nicht. Ein klassisches Beispiel dafür ist am Ende des ersten Films *HARRY POTTER UND DER STEIN DER WEISEN* (HP1 Kap 31) der gescheiterte Versuch Voldemorts, Harry mit dem Versprechen von Macht auf seine Seite zu ziehen – im Gegensatz zur gelungenen Verführung von Professor Quirrel oder Lucius Malfoy (HP1 Kap 30). Und schließlich sind es hier wie dort auch die dem Menschen angemessenen höchstmoralischen Entscheidungen der Helden, die sowohl die eigene Person als sittliches Subjekt konstituieren als auch wesentlich für den Ausgang und den Erfolg der Geschichte sind: die Besinnung auf die Würde und Integrität der eigenen personalen Identität und der dadurch motivierte Verzicht auf Reichtum und Macht sowie die dadurch erst ermöglichte Gesinnung, nämlich das tief empfundene und authentische, d.h. uneigennützigte Mitgefühl, das sich im Verzeihen gegenüber den Verfehlungen der Antihelden ausdrückt, so wie es Harry Potter gegenüber Peter Pettigrew kann, indem er seine ganze Wut auf den Verräter und Mitschuldigen am Tode seiner Eltern überwinden muss und Gnade walten lässt (HP3 Kap 25).

3. Der Sieg über das Böse – die Suche nach dem wahren Menschsein

Das Hauptmotiv von Fantasy Fiction, gleichsam der Motor, der die Geschichte dramatisch am Laufen hält, ist die Darstellung des Kampfes zwischen Gut und Böse. Dieser Kampf ist in der Regel nicht ein situativer oder punktueller Kampf, sondern eine Bedrohung, die alles Leben und jegliche Freiheit personaler Existenz unterwerfen oder zerstören will; sie ist eine allgegenwärtige existentielle Bedrohung, bei der es um Leben und Tod der ganzen Welt geht. Die Freiheit der Welt kann nur durch den Widerstand und den fortwährenden Kampf gegen das Böse und die Schergen der dunklen Seite erhalten werden. Diese existentielle Bedrohung und die Angst, die das Böse verbreitet, ist so übermächtig, dass ihr alle guten Kräfte und Mächte kaum etwas entgegenzusetzen haben. Lord Voldemort mit seinen Todessern kann sich niemand unter Zuhilfenahme ähnlicher

¹¹ Die Nebenhandlung mit dem weiblichen Hauselfen Winky wird in der HP4-Verfilmung nicht thematisiert. Vgl. HP4 S. 141–150; 381–402.

Gewaltinstrumente mit einer realen Chance auf Erfolg entgegenstellen (HP1 Kap 8; HP2 Kap 16).

Vielmehr bedarf es hierzu einer anderen Macht, einer Stärke der guten Seite, die die böse Macht nicht besitzt. In den kleinen Protagonisten Harry Potter und seiner Freunde ist diese Macht prototypisch personifiziert: die Liebe. Liebe als schöpferische Macht, die sich in einer existentiellen Grundhaltung und vielen guten Tugenden realisiert und sich im konkreten Handeln vor allem mit dem Begriff der *Sorge*¹² fassen lässt, bietet die einzige Möglichkeit, das Böse zu besiegen. Diese Liebe wird zur Sorge in zweifacher Hinsicht, wie Angelika Walser in ihrer „Harry Potter“-Analyse ausführt: Auf der einen Seite steht das *Sorgen um* oder das *Sorgen für* etwas oder jemanden. Und tatsächlich ist das ganze Handeln Harry Potters durchgehend von dieser Sorge geprägt. Er sorgt sich nicht nur um seine nächsten Freunde und die Begleiter, mit denen er sich gemeinsam seiner schwierigen Aufgabe stellt, sondern um alle Menschen und Wesen seiner Welt, deren Wohl und Heil vom Gelingen seines Auftrages abhängig ist.

Richtige Fürsorge ist dabei besonders Unterstützung zur Selbstsorge, eine Sorge, die den je anderen zur Freiheit befähigen und in Autonomie setzen will. Und diese durch Liebe motivierte uneigennützigte Fürsorge ist es, die zum Unterscheidungskriterium zwischen Gut und Böse wird, denn das Böse, das nur sich selbst im Blick hat, achtet nicht auf den anderen und könnte diese Fürsorge niemals aufbringen. Fürsorge kommt dem Bösen nicht in den Sinn, weil es diese wesenhaft ausschließt durch sein einziges Streben nach Macht, die das Gegenteil von all dem bedeutet, was Liebe schaffen will und kann, nämlich Unfreiheit anstatt Freiheit, Versklavung anstatt Befreiung und Vernichtung anstatt Leben. Das Böse kann deshalb auch nur zerstören und korrumpieren, das Gute hingegen, das die Liebe verwirklicht, hat schöpferische und aufbauende Kraft. Denn die uneigennützigte Fürsorge für den anderen schafft nicht nur selbst Neues, sondern ruft darüber hinaus Gegensorge hervor, so dass sich auch die einsamen Helden der Fantasy-Geschichten letztendlich in der Geborgenheit von Freundschaft, Füreinander-Dasein und Liebe wiederfinden, die ihnen erst die Kraft gibt, ihren eigenen ungeheuren Auftrag anzunehmen und zu bewältigen.

Damit ist auch der zweite Aspekt berührt, auf den Walser verweist. Nicht nur das *Sorgen für*, sondern auch das *Sorgen um* im Sinne von *besorgt sein* oder *Sorgen haben* ist dem Begriff der Sorge inhärent. Im übertragenen Sinne des Wortes geht es darum, sich der übergroßen Last der Aufgabe zu stellen, sie anzunehmen und zu tragen. Die übergroße Aufgabe, den Kampf mit dem Bösen siegreich zu bestehen, ist schicksalhaft verbunden mit der eigenen Person des unbedarften Helden Harry Potter. Symbolisiert ist diese übergroße und schmerzvolle Last, der sich Harry im Laufe seines Erwachsenwerdens immer stärker bewusst wird, im Zeichen seiner nach wie vor schmerzhaften Narbe, die Harry Potter von Lord Voldemort zugefügt wurde beim vergeblichen Versuch, ihn zu töten. Nur Harry Potter kann Zauberwelt und Muggelwelt vor dem Unheil und der Herr-

¹² Vgl. A. Walser, Potter'sche Moralpädagogik, in: C. Drexler: N. Wandinger (Hg.), Leben, Tod und Zauberstab. Auf theologischer Spurensuche in Harry Potter, Münster 2004 (Literatur – Medien – Religion 11), 79–102. Walser führt den Begriff einer Ethik der Sorge (ethics of care) in ihrem Aufsatz am Beispiel „Harry Potter“ anschaulich aus.

schaft des bösen Lord Voldemort retten. Alle Augen der Zauberwelt, um mit den Worten Dobbys des Hauselfen zu sprechen, blicken deshalb auf ihn wie auf einen „*Leuchtturm der Hoffnung*“ (HP2 S. 186).

Schließlich scheint hier auch eine letzte, den Menschen im Kern treffende, *selbstreflektierende Ebene* der Rezeption auf. Denn keine Frage wirft den Menschen stärker auf sich selbst zurück, als die existentielle Entscheidung zwischen Gut und Böse. Es ist die stete Aufgabe des Menschen nach der Verwirklichung der eigenen Person als sittliches Subjekt. Eine Suche nach der rechten Grundhaltung und nach der dem Menschen je angemessenen und zukommenden Entscheidung. Hier ist eine Ebene angesprochen, auf der der Zuschauer stark auf intertextuelle Motive verwiesen wird, in denen der Mensch aus sich selbst heraustritt und sich gleichsam überschreitet. Die Analyse, bei welchen Motiven es sich dabei um archetypische, mythische oder religiöse Kontexte handelt, soll hier nicht geleistet werden. Dennoch ist offensichtlich, dass diese Ebene den Menschen auf sich selbst zurückwirft und ihn zum Suchenden macht nach existentiellen Antworten auf die Fragen, was denn das Menschsein sei und wie sich dieses Menschsein angemessen verwirkliche. Gute Fantasy Fiction versucht vor dem Hintergrund des Kampfes zwischen Gut und Böse nicht einfache Antworten auf diese Suche zu geben, sondern durch das Angebot einer Vielzahl von alternativen Lebensentwürfen und Handlungsentscheidungen verschiedenster Akteure der komplexen Geschichte die Rezipienten zu animieren, selbst Stellung zu beziehen in diesem Kampf. Nicht die manchmal erwünschten einfachen Lösungen und eindimensional-plakativen Darstellungen sind es, die den selbstreflexiven Spiegel vorhalten, sondern es ist die komplexe und vielschichtige Schilderung der Lebensverhältnisse der handelnden Akteure in ihrem Bestehungskampf gegen das Böse, die den Rezipienten in die existentiellen Entscheidungen der Akteure hineinnehmen. Und dies sind Geschichten, in denen das Ende nicht immer glatt aufgeht, in denen höchstmoralische Entscheidungen in ihren Folgen und Auswirkungen nicht immer von Anfang an auslotbar und überschaubar sind und in denen Menschen sich auch nach ihrem Scheitern immer wieder neu der Herausforderung des Lebens stellen müssen.¹³

Die klassischen intertextuellen Motive des *Erlöser-Kind-Mythos* und der *mythischen Heldenreise* verstärken diese Ebene der Selbstreflexion. Im Erlöser-Kind-Mythos¹⁴ wird dem übermächtig Bösen das schwache und verwundbare Kind gegenübergestellt. Durch ein entsprechendes Orakel begründet, lasten auf ihm alle Hoffnungen der Erlösung. Es ist nicht klar, und am wenigsten ihm selbst, wie das unschuldige Kind, das alles andere als den klassischen Helden und Übermenschen verkörpert, diese ihm so übermächtige Aufgabe zu lösen vermag. Seine einzige Waffe ist seine moralische Integrität, getragen vom unerschütterlichen Glauben an das Gute im Menschen und der Hoffnung auf das gute Ende. Zusätzliche Elemente wie das anfängliche Leben im Verborgenen, das Erscheinen als Erlöserfigur (Epiphanie) und der Beginn der Wirkungszeit, an die sich die Leidenszeit (Passion) anschließt, vervollständigen diesen Erlöser-Kind-Mythos. Die Leidenszeit selbst ist geprägt von schweren körperlichen und seelischen Verwundungen und Verlus-

¹³ Vgl. auch den wertvollen Beitrag des Theologen A. Schmidt, Die Suche nach dem rechten Lebens-Mittel, in: Theologie und Glaube 92 (2002) 353–366.

¹⁴ Vgl. Mattenklott, Text aus Texten (Anm. 8), 37–40.

ten bis hin zum Motiv der Selbstopferung. In der Regel macht erst sie am Ende der Geschichte den die Welt von allem Übel erlösenden Triumph möglich. Auf die starken intertextuellen Motive der „Harry Potter“-Geschichte zur christlich-mythischen Weihnachts- und Erlösungsgeschichte sei hier nur am Rande hingewiesen (vgl. HP1 Kap 1, 3 u. 8).

Bei der Heldenreise verhält es sich ähnlich. Christopher Vogler hat ihren Charakter und ihre Funktion ausführlich beschrieben.¹⁵ Die einzelnen Stationen sind auch bei „Harry Potter“ unschwer zu erkennen: Der Held erfährt unter inneren Widerständen den Anruf seiner Aufgabe; trotz anfänglicher Weigerung muss er sich ihr schließlich stellen, seine gewohnte und sichere Heimat verlassen und motiviert durch seinen Mentor schließlich die erste Schwelle der Aufgabe überschreiten. Auf seinem weiteren Weg muss er nun diverse Gefahren und Hindernisse überwinden. In diesen Bewährungsproben klären sich Verbündete und Feinde oft unter schmerzlichen Verlusten und Enttäuschungen, bis der Held schließlich immer tiefer in die große Gefahr und eigentliche Aufgabe im wahrsten Sinne des Wortes hinabsteigt. Nach der entscheidenden Prüfung, in der der Held dem Bösen dann alleine gegenübersteht und aus der er meist nur durch eine moralische Verzichtsentscheidung siegreich hervorgeht, beginnt der Weg der Rückkehr, ein Aufstieg oder eine Auferstehung, an deren Ende die Integration der Verwundung, die Erkenntnis der Läuterung und die Belohnung stehen (vgl. HP1 Kap 30–34; HP2 Kap 31–36).

Diese mythischen Motive müssen nicht in ihrer vollständig ausgeprägten Form in den Geschichten umgesetzt sein. Es genügt, wenn nur einige dieser Kriterien aufscheinen, um im intertextuellen Echoraum des Rezipienten die Botschaft anklingen zu lassen, die mit dem Mythos verbunden ist. Dabei sind die modernen mythischen Elemente der Fantasy Fiction heute frei von allen religiösen Intentionen. Sie wollen nicht – wie die antiken Mythen – Glauben rechtfertigen oder Riten begründen. Dennoch versuchen sie, die Bedürfnisse und Sehnsüchte des modernen Menschen greifbar zu machen. Der Alltagswelt wird durch die Idealisierungen im Fantasy Fiction-Mythos gleichsam ein Spiegel ihrer selbst vorgehalten, wodurch besonders in Zeiten des moralischen Pluralismus und Indifferentismus oder in gesellschaftlichen Kontexten mit erheblichen sittlichen Verfehlungen der tradierten moralischen Institutionen der *Erwachsenen*-Welt – wie der Kirchen, der Politik und der Wirtschaft – moderne *Kindheits*-Mythen entstehen, in denen ein Erlöser-Kind vorgestellt wird „als Siegelbewahrer der Vernunft des Herzens, dem die Liebe mehr gilt als Macht und Geld“¹⁶. Dieses Ethos ist nicht etwa eine begründete, anerzogene, übernommene Moral oder eine Moral, die sich in irgendein ideologisches Lager schlägt, sondern vielmehr eine ursprüngliche, dem Menschsein angemessene sittliche Integrität. Ein solches Ethos äußert sich vor allem in einer tief verwurzelten Grundhaltung der Liebe, die sich in ihren ursprünglichsten Formen der Liebeskraft realisiert und sich ausdrückt in den menschlich-authentischen Haltungen und Handlungen wie der Liebe gegenüber allen Geschöpfen, dem unerschütterlichen Vertrauen und dem Glauben an das Gute im Men-

¹⁵ Vgl. Ch. Vogler, Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos. Frankfurt a.M. 2004. Grundlegend zum Mythos der Heldenreise ist auch das Werk von J. Campbell, Der Heros in tausend Gestalten, Frankfurt a.M. 1949.

¹⁶ *Mattenklott*, Text aus Texten (Anm. 8), 40.

schen oder der spontanen Mitleidsfähigkeit und Fürsorge gegenüber allen Bedürftigen, sogar den Feinden.

4. Die Suche nach dem Guten – der Schlüssel zum wahren Menschsein

Auch wenn durch Fantasy Fiction der Echoraum der intertextuellen Motive dualistischer Gut-Böse-Mythen anklingen soll, handelt es sich in der Regel bei der Schilderung dieses Kampfes zwischen Gut und Böse nur auf den ersten Blick um eine rein dualistische Gegenüberstellung. Bei genauerem Hinsehen – das heißt nach Ablegen des phantastischen Gewandes der Geschichten – wird der Kampf zwischen Gut und Böse bei „Harry Potter“ nicht eindeutig plakativ und dualistisch dargestellt. Vielmehr erhalten Gut und Böse sehr realitätsnahe Züge und machen dadurch die Antwortversuche auf die Frage nach dem je angemessenen sittlichen Verhalten und Handeln umso glaubwürdiger und adaptierbarer. Dies soll an drei Beobachtungen erläutert werden.

Sowohl das Gute als auch das Böse existieren nicht in vollkommener, d.h. absoluter Weise. Es gibt nicht *das böse Prinzip an sich*, auch wenn die böse Macht in verschiedenen Antagonisten als durch und durch böse personifiziert wird. Siegte im dualistischen Konzept eine absolute Macht über die andere, dann würde dies entweder vollkommenes Heil und Erlösung oder die vollständige Vernichtung und Verdammung bedeuten. Nicht so bei „Harry Potter“. Auch wenn die Bedrohung durch die böse Macht und ihre Antagonisten hier umfassend und existentiell ist, ist sie doch relativiert, weil auch die bösen Akteure überlistet und besiegt werden können. Lord Voldemort ist als Antagonist genauso fehlbar, verwundbar und unvollkommen wie Dumbledore oder Harry Potter selbst. Auch Voldemort ist ein – wenn nicht unbedingt menschliches – so doch auf jeden Fall kontingentes und deshalb besiegbares Wesen. Der Sieg über das Böse wird auch nicht durch das absolut Gute erreicht, sondern durch die mutige und beherzte Gegenwehr der vielen kleinen und großen Helden in der Geschichte. Und dieser Sieg ist alles andere als eine leichte Übung einer großen guten und absoluten Macht, sondern hoch bezahlt mit vielen leidvollen Erfahrungen von Opfern und Verlusten, Entbehrungen und Verwundungen der unvollkommenen Protagonisten. Von einem dualistischen Kampf zwischen dem absolut Bösen und dem absolut Guten kann vor diesem Hintergrund nicht gesprochen werden.

Daraus ergibt sich eine zweite Beobachtung. Das Böse ist nicht nur kein Prinzip an sich, es ist ebenfalls nicht nur einfach da. Das Böse existiert nur, wenn es aktualisiert wird durch Haltung und Handlung der entsprechenden Antagonisten, d.h. es muss *gewollt* werden. In ihren Intentionen sind die Handelnden aber nicht grundsätzlich determiniert. Sie können sich immer wieder neu für das Gute entscheiden. Dabei *kann* das Böse aus dem Willen des Menschen entstehen, *muss* es aber nicht. „Es gibt kein Gut und Böse – nur die Macht ...“, versucht Voldemort Harry Potter zu überlisten und auf seine Seite zu ziehen (HP1 Kap 31). Und der Held muss seine ganze Kraft aufwenden, um die korrumpierende Versuchung zu erkennen und als solche zu demaskieren. In dieser Sequenz wird dem Rezipienten von Film oder Buch der Appell eines der ersten moralischen Prinzipien am eindringlichsten vor Augen gehalten: *Der Mensch soll sich für das Gute und gegen das Böse entscheiden*. Ihm steht es aber auch frei, dies nicht zu tun, und der Gründe dafür

gibt es unzählige. Rowling hält hier eine ganze Vielzahl überzeugend realistischer Schilderungen menschlichen Fehlverhaltens bereit vor dem auch die Protagonisten nicht immer gefeit sind: ob abgrundtiefer Hass wie bei Lord Voldemort, enttäuschte Eitelkeit wie bei Snape, ideologische Verblendung wie bei den Malfoys, Feigheit wie bei Wurmchwanz (alias Peter Pettigrew) oder Einfalt wie bei Ludo Bagman. Neid und Eifersucht, Hass und Wut, Selbstgerechtigkeit und Egozentrik werden auch manches Mal Harry Potter, seinen Freunden und selbst Dumbledore zum Verhängnis, aus der sie sich nur durch schmerzvolle Einsicht und rückhaltloses Schuldbekenntnis wieder befreien können. Die Gründe, so vielfältig sie auch sein mögen, gründen stets in der Unvollkommenheit des Menschen und in seinen Schwächen, der Verführungskraft des Bösen und seiner Macht zu widerstehen. Immer aber hat der Mensch dann sein höchstes Ziel aus den Augen verloren: die Verwirklichung des Guten durch die Grundhaltung der Liebe und ihrer Tugenden der Freundschaft, des Mitgefühls und der Fürsorge.

Hier kommt eine dritte Beobachtung zum Tragen, denn was gut und böse ist, lässt sich für den Menschen nicht immer klar erkennen. Auch hier versteht es Rowling meisterhaft, die mit der Differenzierung von Sein und Schein nicht nur auf der ästhetischen Darstellungsebene arbeitet, dem Rezipienten eine nur allzu bekannte menschliche Schwäche vorzuhalten, nämlich sein schnelles und pauschales (Vor-)Urteil über Gut und Böse zu fällen. Wer wäre nicht hereingefallen auf die geschickten Täuschungen des Bösewichts Professor Quirrel (HP1 Kap 30) oder Mad-Eye Moody (HP4 Kap 27). Wer hätte gedacht, dass Professor Lupin und Sirius Black auf die gute Seite gehören (HP3 Kap 24) oder dass Ron Weasleys Haustier in Wirklichkeit der Animagus und Voldemort-Vertraute Peter Pettigrew ist (HP3 Kap 25). Eindeutige Klassifizierungen sind in der „Harry-Potter“-Geschichte nicht möglich: Es gibt nicht die guten Menschen hier und die bösen Zauberer dort. Vielmehr verläuft die Grenze zwischen Gut und Böse mitten durch die Welten der Akteure hindurch, denn nicht die Tatsache, was jemand ist, sondern wie sich jemand entscheidet, wird zum Differenzierungskriterium zwischen Gut und Böse. „Es sind nicht unsere Fähigkeiten, die zeigen, wer wir wirklich sind“, sagt Dumbledore zur Harry Potter, „sondern unsere Entscheidungen“ (HP2 Kap 34).

Mit diesen drei Beobachtungen sind dem Rezipienten von „Harry Potter“ gleichzeitig auch Interpretationsmöglichkeiten eröffnet, die er auf seine eigene Erfahrungswelt übertragen kann. Der Mensch ist immer auf der Suche nach dem richtigen Weg der Verwirklichung seiner eigenen Person als sittliches Subjekt. Die „Harry Potter“-Fantasy Fiction vermag es, ihm einen Spiegel vorzuhalten – sowohl für die existentielle Grundentscheidung zwischen Gut und Böse als auch für den Umgang mit den alltäglichen Entscheidungen. Durch die verschiedenen Lösungsmöglichkeiten im Umgang mit Gut und Böse, die ihm Fantasy Fiction mit seinen Akteuren vorstellt, wird der Leser oder Zuschauer zur eigenen Stellungnahme herausgefordert. Je „realistischer“ diese Alternativen in der Fantasy-Welt gezeichnet werden, desto stärker ist auch die Identifikation mit der je eigenen Erfahrungswelt. Und damit ist die Rezeption von Fantasy Fiction alles andere als Eskapismus, d.h. Flucht vor der tristen Alltagsrealität. Ganz im Gegenteil ist sie vielmehr Konfrontation. Der Rezipient wird durch das Einfühlen und die Identifikation in die mythisch-transzendente Überschreitung der Wirklichkeit durch die Fantasy-Welt in vielfa-

cher Weise zurückgeworfen auf die Reflexion seiner eigenen Erfahrungswelt. Und hier und da erhält er im phantastischen Gewand Antworten auf sein Suchen und Fragen nach dem, was in der eigenen Alltags- und Erfahrungswelt der je wichtigere Wert und das je vorzugswürdigere Gut ist in der Entscheidung zur Verwirklichung des Richtigen und Guten.

Und die eine eindeutige Antwort und große Aufgabe, die ihm durch sein Erleben von Fantasy Fiction gegeben wird, ist die alles menschliche Handeln bedingende Grundhaltung der Liebe. Liebe zu realisieren in den verschiedensten Tugenden der Freundschaft, der Fürsorge und des Mitgefühls, das ist der Schlüssel zur Verwirklichung des wahren Menschseins, den Fantasy Fiction den Rezipienten anbietet. Dies ist Orientierung in einer orientierungslosen – zumindest aber orientierungsschwierigen – Welt, die dem Menschen Zuversicht, Sicherheit und letztlich Sinn gibt. Fantasy Fiction muss dem Suchenden auf populäre Weise nicht unbedingt Antwort geben auf die große Frage *Was ist der Mensch?*, aber sie kann es. Beteiligt sich der Zuschauer in der Fantasy-Welt von „Harry Potter“ an dieser Suche nach dem wahren Menschsein, dann gelingt ihm diese Suche vielleicht auch ohne seinen Helden in einer anderen, nicht-fiktiven Welt – seiner eigenen.

The main motif of fantasy fiction is the presentation of the battle between good and evil. This battle is described in view of the “Harry Potter”-films on four levels of reflection: the visual-aesthetic one, the pragmatic one, the ethical-critical one, and the self-reflecting one. Fantasy fiction may hold up a mirror to people with regard to their existential basic decision between good and evil as well as to their decisions in everyday life as far as the good and the basic attitude of love are concerned.