



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Lewis Carrolls *Alices Abenteuer im Wunderland* im Medienwechsel - Das Motiv der Metamorphose im literarischen Werk und im postdramatischen Theaterstück *Alice im Wunderland* von Roland Schimmelpfennig“

Verfasserin

Ann-Kristin Meivers

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, November 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater- Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Johann Hüttner

Erklärung

Ich erkläre hiermit ehrenwörtlich, dass die vorliegende Diplomarbeit ohne fremde Hilfe und unter ausschließlicher Zuhilfenahme der angegebenen Literatur verfasst wurde.

Wien, den 11. November 2012

ANN-KRISTIN MEIVERS

Aus Gründen der Textvereinfachung ist im Folgenden der Diplomarbeit meist das männliche Substantiv gewählt worden.

Danksagung

Zunächst möchte ich meinem Diplomarbeitsbetreuer Herrn Prof. Dr. Hüttner für seine Unterstützung und fachlichen Ratschläge danken.

Ein weiterer Dank gilt meinen Eltern, die aus der Ferne immer eine große Stütze und engste Vertrauenspersonen waren und sind.

Des Weiteren möchte ich mich bei Frau Gisela Tenor und dem Deutschen Theater Berlin sowie Frau Rita Czapka und dem Burgtheater Wien für die Zusendung der Mitschnitte bedanken und für die Erlaubnis zur Verwendung von Bildmaterial.

Auch Mr. Mark Richards von der Lewis Carroll Society gilt ein Dank für einige Literaturtipps und die Zusendung von Material. Bei Julian Mau bedanke ich mich für das Interview.

Viele meiner Freunde haben mich unterstützt, mir Mut gemacht, Kritik geäußert oder wertvolle Ratschläge erteilt. Bedanken möchte ich mich daher vor allem bei Fabian für seine aufbauenden Worte und dass er mich immer wieder zurück an den Schreibtisch *gescheucht* hat. Danke auch an meinen Mitbewohner Jonas, der, trotz eigenem Stress, immer ein offenes Ohr für mich hatte und sich mit mir durch Formatierungen gekämpft hat, an Jasmin für den mehrmaligen Austausch der Gedanken, an Linda, die immer wieder als Beraterin in allen aktuellen Lebensfragen fungierte, an Marina für ihren Beistand als Mitbewohnerin und an Lisa für ihren Durchblick.

"The stage (as every playgoer can testify) is an engine of incalculable power for influencing society; [...]."¹

Lewis Carroll

¹ Dodgson Collingwood (1899), S. 181.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	12
2.	Motiv und theoretische Perspektive.....	18
2.1.	<i>Metamorphose.....</i>	<i>18</i>
2.2.	<i>Medienwechsel: Transmedialität, Multimedialität und Intermedialität... 18</i>	
3.	Der Erzähltext Alices Abenteuer im Wunderland von Lewis Carroll und der Theatertext Alice im Wunderland von Roland Schimmelpfennig.....	21
3.1.	<i>Entstehungsgeschichte, Inhalt und Publikationen</i>	<i>21</i>
3.2.	<i>Carrolls Verhältnis zum Theater und die ersten Alice- Inszenierungen.....</i>	<i>28</i>
3.3.	<i>Alice im Wunderland im Postdramatischen Theater von R. Schimmelpfennig</i>	<i>30</i>
4.	Die Metamorphose des Textes und der Sprache.....	37
4.1.	<i>Multimedialität im Erzähltext und dessen Relevanz im Medienwechsel</i>	<i>37</i>
4.1.1.	<i>Text und Bild</i>	<i>37</i>
4.1.2.	<i>Der Einfluss der Illustrationen auf den Theatertext und die Inszenierungen</i>	<i>40</i>
4.1.3.	<i>Intertextualität im Theatertext und Intermedialität auf der Bühne .</i>	<i>50</i>
4.2.	<i>Intertextualität im Erzähltext, im Theatertext und auf der Bühne</i>	<i>54</i>
4.2.1.	<i>Nonsense-Dichtung und seine Übersetzung</i>	<i>55</i>
4.2.2.	<i>Nonsense im deutschsprachigen Theatertext von R. Schimmelpfennig</i>	<i>66</i>
4.2.3.	<i>Nonsense-Dichtung in den Inszenierungen</i>	<i>70</i>
5.	Die Metamorphose des Körpers und des Raumes als inhaltliches Motiv.....	74
5.1.	<i>Die Verwandlung des Körpers im Kontext der Identitätssuche und des Medienwechsels</i>	<i>74</i>
5.1.1.	<i>Metamorphosen des Körpers im literarischen Text.....</i>	<i>74</i>
5.1.2.	<i>Abhängigkeit und ungelöste Rätsel im Theatertext.....</i>	<i>77</i>
5.1.3.	<i>Identitätsgrenzen und der wachsende Körper auf der Theaterbühne..</i>	<i>81</i>
5.2.	<i>Die Metamorphose des Raumes im Kontext von Traum und Realität</i>	<i>92</i>
5.2.1.	<i>Das Traumerlebnis als narrativer Rahmen im literarischen Text ...</i>	<i>93</i>
5.2.2.	<i>Momente der Realität und der phantastische Raum im Theatertext... ..</i>	<i>95</i>
5.2.3.	<i>Traumhandlung und der wandelnde Raum auf der Theaterbühne..... ..</i>	<i>102</i>
6.	Conclusio	110
7.	Bibliographie	114
8.	Anhang.....	118

8.1.	<i>Abbildungsverzeichnis</i>	<i>118</i>
8.2.	<i>Abbildungsnachweis</i>	<i>119</i>
8.3.	<i>Vollständiger Abdruck des Interviews</i>	<i>121</i>
8.4.	<i>Abstract (German and English).....</i>	<i>125</i>
8.5.	<i>Curriculum Vitae</i>	<i>127</i>

1. Einleitung

Sei es ein Land aus der Vergangenheit in dem Figuren vorkommen, die wir noch nie gesehen haben oder sei es eine Welt, weit in der Zukunft liegend, in denen Ereignisse passieren, die wir aus unserer Realität nicht kennen, anderenfalls mag es eine zeitlos magische Umgebung oder eine düstere Gegend der Endzeit sein: Die Vorstellung von einem Ort der Phantastik existiert schon lange in den Köpfen der Menschen und wurde auf vielfältige Weise literarisch verarbeitet.

Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) und *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1871) zählen zu den Klassikern der phantastischen Literatur. Es sind Werke, die Menschen über mehrere Generationen ansprechen und über Ländergrenzen hinaus Bekanntheit erlangt haben. Das Wunderland ist immer noch ein beliebtes Motiv, mittlerweile nicht mehr nur in der phantastischen Literatur.

Was aber genau ist so faszinierend an diesem anderen Land, an dieser ganzen Carroll'schen Welt? Die Geschichte von einem kleinen Mädchen, das sich bei seiner Identitätssuche in ständig neuen Sichtweisen, Sinnzusammenhängen und Metamorphosen der Wörter, Dinge und Wesen in einem Wunderland wieder findet, hat bis heute nichts an Aktualität verloren. Diese Metamorphosen, sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene, sollen die Leitfäden dieser Arbeit sein.

Doch Alice blieb nicht nur Buchheldin, sondern entwickelte sich auch zur Theater-, Film-, Hörbuch- und Kunstheldin, ansprechend für Jung und Alt. Bereits 1876 entstand die erste Theaterinszenierung von George Buckland und 1903 die erste Verfilmung des literarischen Stoffes von Cecil Heptworth. Die neueste Filmadaption findet sich 2010 von Tim Burton. Einen breiten Bekanntheitsgrad erlangte vor allem der Zeichentrickfilm von 1951 der Walt-Disney-Studios. Etliche Gedichte und Lieder beziehen sich auf das Werk, wie zum Beispiel *Alice, Where Art Thou* (1949) von Vincent Starrett und der Song *White Rabbit* aus dem Album *Surrealistic Pillow* (1967) der Band Jefferson Airplane. Erst 2011 wurde in London das Ballettstück *Alice in Wonderland* von Christopher Wheeldon gefeiert. Etliche Künstler des 20. Jahrhunderts, besonders viele Vertreter der Surrealisten, darunter Max

Ernst² und Salvador Dalí³, haben sich inspirieren lassen oder das literarische Ursprungswerk neu interpretiert.

Der deutsche Dramatiker Roland Schimmelpfennig, geboren 1967 in Göttingen, schrieb einen der neuesten deutschsprachigen, auf Carrolls Werk basierenden, Theatertexte. Die Uraufführung von *Alice im Wunderland* fand am 31. Mai 2003 im Schauspielhaus Hannover unter der Regie von Michael Simon statt, die Musik dazu komponierte der Musiker und Produzent Mousse T.

Am 29. November 2008 inszenierte erstmalig Schimmelpfennig selbst seinen Text in den Kammerspielen des Deutschen Theaters Berlin, dieses Mal mit der Musik von Martyn Jacques der Londoner Band *The Tiger Lillies*. Unter der musikalischen Leitung von Patrick Schimanski verwendeten die Musiker Andreas Dormann, Sven Pollkötter und Marc Amolin Instrumente wie Schlagzeug, Saxophon und Klavier, um das Stück musikalisch zu begleiten.

Unter der Regie von Annette Raffalt folgte auch die Inszenierung des Textes mit der Jungen Burg Wien am 12. Mai 2011 im Burg-Kasino. Mit der Musik von Matthias und Markus Jakisic begleiteten die Hausmusiker des Burgtheaters die Inszenierung, darunter Lenny Dickson am Schlagzeug, Otmar Klein am Gebläse, Martin Mader am Keyboard und Claus Riedl an der Geige.

Auf musikwissenschaftliche Aspekte wird nicht näher eingegangen, da dies über den Rahmen der vorliegenden Arbeit hinausgehen würde.

Die Relevanz eines Medienwechsels und dessen Wirkungen ist groß, denn es folgen aus solchen Wechseln immer neue Beschaffenheiten und Gestalten. Stoffe und Gestaltungsprinzipien können so aus anderen Perspektiven betrachtet und neu bewertet werden.

"Medienwechsel und Wechselwirkungen zwischen Medien haben zu neuen Formen der Repräsentation, zu neuen dramaturgischen Strategien, zu neuen Strukturierungs- und Inszenierungsprinzipien von Wort, Bild und Ton geführt, wie auch zu neuen Möglichkeiten, Körper in Raum und Zeit zu positionieren, raumzeitliche Beziehun-

² Vgl. Gaßner (2012), S. 87 - 90.

³ Vgl. Gaßner (2012), S. 100.

gen zu kreieren, Arten der Wahrnehmung zu entwickeln und kulturelle, soziale und psychologische Bedeutungen zu generieren."⁴

Wie vollzieht sich dieser Medienwechsel nun auf der aktuellen deutschsprachigen Theaterbühne? Das Motiv der Metamorphose bezeichnet dabei nicht nur die Verwandlung des einen Mediums in ein anderes, sondern soll auch die Metamorphosen innerhalb des literarischen Textes aufzeigen und im Theatertext, wie auch in den Inszenierungen erneut benennen. Welche neuen Möglichkeiten tun sich dabei auf? In welcher Hinsicht bezieht sich nun die transmediale Umsetzung bei Schimmelpfennig auf den Inhalt bzw. auf die Form des Referenzwerkes? Gehen die Gestaltungsprinzipien des Ursprungsmediums im Theatertext bzw. in den Inszenierungen verloren oder werden sie imitiert bzw. wird darauf verwiesen? Was können die Metamorphosen des Carroll'schen Wunderlandes auf einer aktuellen Bühne sein, was sie auf Buchseiten nicht sein können und umgekehrt? Die transmediale Analyse beginnt hier jedoch beim literarischen Text, der in sich schon viele intertextuelle Bezüge aufweist. Gehen diese bei der Übertragung in einen deutschsprachigen Theatertext und der Inszenierung verloren oder finden sie sich auf einer anderen Präsentationsebene wieder?

Daneben wird auch immer wieder die Frage relevant sein, warum der phantastische Stoff auch heute noch seine Relevanz nicht verloren hat und allgemein ein Hingang zur literarischen Phantastik und deren medialer Umsetzungen zu beobachten ist.

Im nachfolgenden Kapitel 2. werden zunächst das Motiv der Metamorphose näher erläutert sowie die theoretische Perspektive in Bezug auf den Medienwechsel. Das dritte Kapitel stellt zunächst den Erzähltext *Alices Abenteuer im Wunderland* in der Übersetzung von Günther Flemming dar. In diesem Zusammenhang möchte ich auch erwähnen, dass überwiegend mit einer deutschen Übersetzung und nicht mit dem englischsprachigen Original gearbeitet wurde, da der Theatertext von Schimmelpfennig ebenfalls auf Deutsch verfasst wurde. Leider gelang es mir nicht, herauszufinden, mit welcher Übersetzung Schimmelpfennig genau gearbeitet hat, jedoch gehe ich von der neuesten und bekanntesten Übersetzung von Flemming aus. Auf die Problematik der Übersetzung wird ebenfalls in dieser Arbeit in Kapitel 4.2.1. näher eingegangen.

⁴ Kattenbelt, "Mutli-, Trans- und Intermedialität", Schoenmakers (2008), S. 126.

Durch die Entstehungsgeschichte des Originals, den Inhalt und die Publikationen in Kapitel 3.1. wird schnell der besondere und sorgfältige Umgang Carrolls in Bezug auf die Vermarktung seines Werkes deutlich. Ausgehend davon ist das Kapitel 3.2. Carrolls Passion für das Theater gewidmet und befasst sich mit den ersten Bühnenadaptionen des literarischen Stoffes.

Im Kapitel 3.3. wird der Theatertext von Schimmelpfennig vorgestellt. Sowohl die Inszenierung von Schimmelpfennig als auch von Raffalt sollen in dieser Arbeit als Ergebnis eines Medienwechsels untersucht werden. Beide Inszenierungen liegen mir als Mitschnitte vor. Die Verfügbarkeit ist auf der einen Seite ein Grund für die Verwendung dieser beiden Inszenierungen, außerdem weisen sie auch auf den ersten Blick einen unterschiedlichen Umgang mit dem literarischen Text bzw. Theatertext auf, was einen weiteren interessanten Aspekt aufwirft. In diesem Zusammenhang wird auch das Postdramatische Theater relevant sein.

Der Hauptteil der Analyse teilt sich in vier Komponenten auf. Dabei wird zwischen formaler und inhaltlicher Ebene getrennt. Zunächst wird die Metamorphose des Textes in Kapitel 4.1. auf formaler Ebene untersucht. Bei den Werken von Carroll findet sich eine Multimedialität schon in der Verwendung von Text und Bild in dem Objekt Buch. Die Verwandlung von einer Textaussage in eine bildliche Form und inwiefern diese auch die Theaterinszenierung geprägt hat wird daher an einigen ausgewählten Beispielen relevant sein.

Die Metamorphose der Sprache in Kapitel 4.2. umfasst vor allem die Intertextualität des Erzähltextes in Form von Nonsense-Dichtung. Anhand einiger Beispiele wird zunächst der Aspekt der Übersetzbarkeit ins Deutsche betrachtet. In einem weiteren Schritt wird die Verwendung im Hinblick auf den Theatertext und die Inszenierungen untersucht.

Das nächste Kapitel 5.1. beinhaltet die Auseinandersetzung mit der Metamorphose des Körpers als inhaltliches Motiv. Dabei wird besonders die Bedeutung des Wachsens und Schrumpfens für die Protagonistin Alice herausgestellt. Aber auch Metamorphosen anderer Figuren werden relevant sein. Dieser Aspekt wird zunächst im Erzähltext, dann im Theatertext und schließlich auch in den Inszenierungen betrachtet.

In einem weiteren Teilkapitel 5.2. geht es um die Metamorphose des Raumes auf inhaltlicher Ebene, die vor allem den Übergang von Traum zu Realität einschließt. Auch dieser

Raumwechsel wird erst im Erzähltext, dann im Theatertext und schließlich in den Inszenierungen untersucht.

Anhand dieser vier Punkte von Text, Sprache, Körper und Raum sollen die Metamorphose im medialen Wechsel herausgestellt und Unterschiede oder Gemeinsamkeiten festgestellt werden.

Die Literatur zum Thema Carroll und seine Werke ist unermesslich. Verschiedenste Theorien existieren über seine beiden Alice-Bücher, in jüngster Zeit vor allem allegorische und psychoanalytische Deutungen bis hin zur Auseinandersetzung mit der Literaturform des Nonsense. Eine einheitliche Meinung über die Werke Carrolls existiert nicht. Meine Intention lag vor allem darin, mich dem Material so unvoreingenommen wie möglich zu nähern. Biographien über Carroll, seine Werke selbst und Anmerkungen der Übersetzer waren dabei besonders hilfreich.

Über Roland Schimmelpfennig dagegen gibt es deutlich weniger Literatur, dies mag sicherlich auch daran liegen, dass es sich um einen zeitgenössischen Dramatiker handelt. Hier halfen mir vor allem Zeitungsartikel, Theorien über das Postdramatische Theater und natürlich seine Stücke selbst. Auf die Forschungslage des medialen Wechsels wird in Kapitel 2.2 eingegangen.

Einige Anmerkungen zum Material müssen an dieser Stelle noch angeführt werden. Die Satzzeichen sowohl im Erzähltext von Carroll als auch im Theatertext von Schimmelpfennig sind nicht immer klar nachzuvollziehen. Sollten also Zitate verwendet werden, wo keine eindeutigen oder scheinbar falsch eingesetzte Satzzeichen auffallen, ist dies ein Stilmittel des Autors und keine falsche Zitierung. Die hier verwendeten englischsprachigen Zitate aus *Alice's Adventures in Wonderland* stammen aus der im Verlag Penguin Classics erschienenen Ausgabe aus dem Jahr 1998. Diese Ausgabe ist, mit einigen wenigen Ausnahmen, eine Neuauflage des Textes von 1897,⁵ denn auch die letzte überarbeitete Fassung von Carroll erscheint 1897.

Das Interview mit dem Schauspieler Julian Mau, welches sich im Anhang befindet, wurde von mir persönlich geführt und ist daher jeweils mit dem Kürzel *Meivers, Interv. 2012* ver-

⁵ Vgl. Hugh, "A note on the text", Carroll (1998), S. lxx.

sehen. Es wurde mit der Erlaubnis von Julian Mau sprachlich leicht abgewandelt um einen besseren Lesefluss zu ermöglichen.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Darüber hinaus wurden die Sätze der Inszenierung , welche nicht schriftlich im Theatertext fixiert waren, nachträglich transkribiert. Diese Sätze werden sowohl über die Minutenangaben des Mitschnittes als auch mit dem Kürzel *Meivers, Transkrib. (2012)* angezeigt.

Zur Schreibweise des Wortes *Nonsense* muss gesagt werden, dass ich mich für die englische Schreibweise entschieden habe, da es keine einheitliche Übersetzung des Wortes im deutschen Sprachgebrauch gibt. Es wird entweder mit *Unsinn* übersetzt oder eben auch mit *Nonsense*, dann aber oftmals als *Nonsens* [sic!] geschrieben. Daher erscheint diese Schreibweise gelegentlich in zitierten Auszügen.

2. Motiv und theoretische Perspektive

2.1. *Metamorphose*

Der Begriff der Metamorphose leitet sich vom griechischen *metamórphōsis* ab. Er bedeutet im Allgemeinen Umgestaltung oder Verwandlung und findet sich auch im Terminus der Zoologie, Botanik und Geologie wieder. In der vorliegenden Arbeit hat die Verwendung des Begriffes seinen Ursprung aber in der griechischen Mythologie. Eine Quelle ist beispielsweise Ovids mythologisches Werk *Metamorphosen* (ca. 1 n. Chr. bis 8 n. Chr.) So bezeichnet der Begriff laut Fremdwörterduden die Verwandlung von Menschen in Tiere, Pflanzen oder Ähnlichem. Auch im weiteren Zeitverlauf findet sich in der Literatur das Motiv der Metamorphose in fast allen Kulturen wieder.

Einen großen Stellenwert hat das Motiv in der Phantastischen Kinder- und Jugendliteratur in England. Nach Erhard Dahl wird die Metamorphose sowohl als Haupt- und Nebenmotiv verwendet und hat verschiedene Ausprägungen. Ganz allgemein ist aber auch hier die Rede von einer Verwandlung.⁶

In den Alice-Büchern taucht die Metamorphose zunächst auf formaler Ebene auf. Der Text auf dem Papier ist nicht nur ein Erzähltext, er verwandelt sich hier und da auch in Illustrationen oder andersartige Textgefüge in Form von Gedichtstrophen. Dabei fällt die Verwendung von Sprache anderer Art auf, die damit ebenso eine Metamorphose vollzieht.

Als inhaltliches Motiv ist sie natürlich auch zu finden. Verwandlungen der Körper, zum Beispiel das Wachsen und Schrumpfen von Alice und des Raumes, vor allem der Übergang von Realität zu Traum, sind prägnante Merkmale des ersten Alice-Buches. Die Metamorphose ist also in diesem Fall sowohl inhaltliches Motiv als auch formaler Aspekt.

2.2. *Medienwechsel: Transmedialität, Multimedialität und Intermedialität*

Die Begrifflichkeiten in der Medienwissenschaft sind sehr vielfältig und bedürfen weiterer Erklärung und Abgrenzung. Der Titel der Arbeit beinhaltet das Wort *Medienwechsel* und schließt alle Ereignisse, ausgehend vom literarischen Text, mit ein, die einen Wechsel von einem Medium in ein anderes erfahren haben. Es liegt bislang keine allgemeine Theorie medialer Transformationen vor. Zudem herrscht auch keine Einigkeit darüber, ob das

⁶ Vgl. Dahl (1986), S. 111.

Theater überhaupt zu einem Medium zu erklären oder vielmehr als Zeichenträger vieler Medien zu verstehen ist.⁷

Als Theoriemodell der Intertextualität wird nach der Literaturtheoretikerin Julia Kristeva gearbeitet, die davon ausgeht, dass das literarische Wort nicht einen unveränderbaren Sinn, sondern vielmehr eine Überlagerung von Text-Ebenen ist.⁸ "Dabei wird Intertextualität als Prinzip der Dialogizität, der Polyphonie und schließlich als Konzept der Literatur als etwas Dynamisches und Generierendes verstanden, welches in die Theorie des Semiotischen und Symbolischen mündet."⁹ Demnach ist jeder Text grundlegend schon mal intermedial. Diese Theorie findet auch ihren Eingang im postdramatischen Theater, worauf noch näher eingegangen wird.

Unter Medienwechsel werden drei Perspektiven der Medienbeziehungen betrachtet: Multimedialität, Transmedialität und Intermedialität. Chiel Kattenbelt geht davon aus, dass sich diese Perspektiven nicht gegenseitig ausschließen, spricht aber von Abgrenzungen.

Allgemein bezeichnet er Multimedialität als das Nebeneinander mehrerer Medien in einem Objekt. Auf der Ebene der Zeichensysteme wird Multimedialität als eine Kombination von Wörtern, Bildern und Tönen verstanden. Auf der Ebene der Medien geht es um die Kombination verschiedener Medien. In diesem Sinne ist das Theater also grundsätzlich multimedial. Man kann es aber auch als Hypermedium bezeichnen, weil es "grundsätzlich alles in die performative Situation der Aufführung einbeziehen und deshalb alles als theatralisches Zeichen verwenden"¹⁰ kann.

Transmedialität ist der Übergang von einem Medium zu einem anderen und kann sich auf den Inhalt, wobei spezielle Merkmale des Ursprungsmediums verloren gehen, oder auf die Form beziehen. Dabei werden Darstellungsprinzipien übernommen, die mediale Spezifität des literarischen Originals wird hervorgehoben oder ein Medium verweist auf ein anderes. Kattenbelt bezieht sich auf Roberto Simanowski, der den "Wechsel von einem Medium in

⁷ Vgl. Schoenmakers (u.a.), "Einleitung: Theater und (andere) Medien. Themen und Positionen", Schoenmakers (2008), S. 13f.

⁸ Vgl. Kristeva, "Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman", Ihwe (1972), S. 345.

⁹ Angerer (2007), S. 15.

¹⁰ Kattenbelt, "Multi-, Trans- und Intermedialität", Schoenmakers (2008), S. 127.

ein anderes als konstituierendes und konditionierendes Ereignis eines hybriden ästhetischen Phänomens"¹¹ bezeichnet.

Unter Intermedialität ist nach Kattenbelt die Wechselwirkung zwischen Medien zu verstehen, die oftmals Wahrnehmungskonventionen durchbrechen. Zudem ist auch hier die Begriffsverwendung schwierig, da es mittlerweile in so vielen unterschiedliche Diskursen angewendet wird.¹² Es besteht daher laut der Theaterwissenschaftlerin Petra Maria Meyer noch kein allgemeines Analyseinstrumentarium, was auch als Forschungsdefizit bezeichnet werden kann.¹³

Eine transmediale Analyse kann in diesem Fall also Multimedialität und Intermedialität nicht ausschließen, da das Hypermedium Theater immer schon multimedial ist und intermediale Wechselwirkungen mit sich bringt, wie auch schon der literarische Text nach Kristeva bewertet wird. Das Theater bietet; wie keine andere Kunst; eine Bühne für Intermedialität, denn auf dieser Bühne kann der Darsteller als der 'Bespieler' der unterschiedlichen Medien in den leeren Räumen zwischen den Medien auftreten.¹⁴

¹¹ Kattenbelt, "Mutli-, Trans- und Intermedialität", Schoenmakers (2008), S. 128.

¹² Vgl. Kattenbelt, "Mutli-, Trans- und Intermedialität", Schoenmakers (2008), S. 129.

¹³ Vgl. Meyer (2001), S. 14.

¹⁴ Vgl. Kattenbelt, "Multi-, Trans- und Intermedialität", Schoenmakers (2008), S. 127.

3. Der Erzähltext *Alices Abenteuer im Wunderland* von Lewis Carroll und der Theatertext *Alice im Wunderland* von Roland Schimmelpfennig

3.1. *Entstehungsgeschichte, Inhalt und Publikationen*

Lewis Carroll alias Charles Ludwidge Dodgson (1832 - 1898) ist beruflich als Dozent der Mathematik in Christ Church College in Oxford tätig, als er am 4. Juli 1862 mit den Töchtern eines befreundeten Kollegen einen Bootsausflug auf der Isis von Oxford in Richtung Godstow unternimmt. Unter der Ausflugsgesellschaft befindet sich auch Alice Liddell, die später als Vorbild für die literarische Alice dienen wird.¹⁵ Laut den Aufzeichnungen der erwachsenen Alice Liddell, später bekannt als Mrs. Reginald Hargreaves, ist es der Initiative der Liddell-Schwestern zu verdanken, dass Carroll beginnt, die berühmte Geschichte zu erzählen: "Here from all three came the old petition of 'Tell us a story', and so began the ever-delightful tale."¹⁶ So hat die Geschichte der Titelheldin, die sich in ein Wunderland träumt und dort vielen kuriosen Figuren begegnet, seine Geburtsstunde. Später bittet Alice Liddell Carroll, die Geschichte für sie aufzuschreiben: "On which occasion I told them the fairy-tale of *Alice's Adventures Underground*, which I undertook to write out for Alice."¹⁷ *Alice's Adventures Underground* ist der Titel des Originalwerkes von gerade mal 90 Seiten, welches Carroll im November 1864 der kleinen Alice Liddell als Weihnachtsgeschenk überreicht.

Carroll entscheidet sich zur Veröffentlichung des Buches und beginnt den Text zu überarbeiten. Private Anspielungen auf die Familie Liddell werden gestrichen und neue Kapitel kommen hinzu. Der Umfang des Werkes wächst auf das Doppelte. Schließlich steht der heute bekannte Titel *Alice's Adventures in Wonderland* endgültig fest. Die Gestaltung des Textes ist für den Schriftsteller von besonderer Bedeutung. Er fertigt selbst Illustrationen an, doch mit dem Entschluss das Werk zu veröffentlichen, beauftragt er einen professionellen Illustrator. Die Wahl fällt, über die Empfehlung eines befreundeten Journalisten, auf Sir John Tenniel (1820-1914), seit 1850 ein gefragter Cartoonist und Illustrator.¹⁸ Die Zusammenarbeit zwischen Carroll und Tenniel bleibt jedoch nicht konfliktfrei. Carroll hat bereits seine Vorstellungen und schickt Tenniel seine Skizzen und Zeichnungen. Tenniel,

¹⁵ Vgl. Dodgson Collingwood (1899), Stuart (Hg.), S. 93ff.

¹⁶ Dodgson Collingwood (1899), S. 96.

¹⁷ Dodgson Collingwood (1899), S. 93f.

¹⁸ Vgl. Schulz, "Alice im Museum", Hubertus (2012), S. 10f.

der u.a. noch seine Arbeit für die einmal wöchentlich erscheinende britische Satire-Zeitschrift *Punch* erledigen muss, gerät unter Zeitdruck.¹⁹ "Given both men were obsessive perfectionists, with strong ideas of their own, it was a protracted and difficult as well as a productive collaborative process."²⁰

Als das Buch, erschienen im Londoner Macmillan-Verlag, im Juli 1865 erstmals aus dem Druck kommt, erfährt Carroll, dass Tenniel mit der Druckqualität der Zeichnungen nicht vollends zufrieden ist, was ihn dazu bringt, die erste Edition wieder einzustampfen. Daher gibt es heute nur wenige Exemplare der allerersten Ausgabe. Weihnachten 1865 liegt das neue Ergebnis vor und der Erfolg bleibt nicht aus: "His surprise was great when edition after edition was demanded, and when he found that 'Alice', far from being a monetary failure, was bringing him in a very considerable income every year."²¹

Der Text selber unterteilt sich in 12 Kapitel, die jeweils mit einem Titel versehen sind. Kapitel I (vgl. S. 9 - 18²²) *Abwärts im Kaninchenbau* (Orig. *Down the rabbit-hole*) handelt von Alice, die mit ihrer lesenden Schwester an einem Ufer sitzt und sich langweilt, " [...], 'und wozu', dachte Alice, 'ist ein Buch ohne Bilder oder Unterhaltungen nütze?' " (S. 9). Plötzlich taucht ein sprechendes Weißes Kaninchen mit einer Taschenuhr auf. Alice folgt ihm und fällt in ein Kaninchenloch. Schon dieser Fall erweist sich als nicht normal, denn er dauert unnatürlich lange, so dass Alice bereits der Gedanke kommt, sie könne bis zum Mittelpunkt der Erde fallen. Doch schließlich landet sie unverletzt in einer langen Halle, wo sie eine winzig kleine Tür entdeckt, die in einen wunderschönen Garten führt. Wie aus dem Nichts erscheint ein Fläschchen mit einer Flüssigkeit. Alice trinkt davon und schrumpft im nächsten Moment. Der Schlüssel für die kleine Tür liegt allerdings noch hoch oben auf einem Tisch.

In Kapitel II (vgl. S. 19 - 29) *Der Tränenteich* (Orig. *The Pool of Tears*) wächst Alice in die Höhe, nachdem sie einen Kuchen gegessen hat, um wieder an den Schlüssel zu gelangen. Nun passt sie aber erst recht nicht mehr durch die kleine Tür. In ihrer Verzweiflung beginnt sie zu weinen. Das weiße Kaninchen taucht in Eile wieder auf, " 'Oh! Die Herzogin, die Herzogin! Oh! Wird sie nicht wild werden, wenn ich sie hab' warten lassen!' " (S. 21) und lässt seinen Fächer und seine Handschuhe liegen. Als Alice diese Gegenstände berührt,

¹⁹ Vgl. Hugh, "A note on Tenniel", Carroll (1998), S. lxxv - lxxx.

²⁰ Hugh, "A note on Tenniel" Carroll (1998), S. lxxvi.

²¹ Dodgson Collingwood (1899), S. 104.

²² Die folgenden Seitenangaben im Text beziehen sich auf: Carroll (1999).

schrumpft sie wieder und versinkt in den Fluten ihres eigenen Tränenteiches. Eine Maus schwimmt an ihr vorbei. Alice folgt dem Tier und gelangt so mit anderen merkwürdigen Geschöpfen ans Ufer.

Ein Brocken-Rennen und eine lange Geschichte (Orig. *A Caucus-Race and a long tale*) ist der Titel des Kapitels III (vgl. S. 30 - 38). Alice und die anderen Gestalten, darunter der Lori, die Ente und der Dodo, versuchen trocken zu werden. Der Dodo schlägt ein Brocken-Rennen vor, "[...] jeder fing an zu laufen, wann er wollte, und hörte auf, wann er wollte, so daß es nicht leicht war zu sagen, wann das Rennen aus war." (S. 32). Schließlich kürt Alice alle zum Sieger. Anschließend beginnt die Maus eine Geschichte zu erzählen, doch sie ist schnell beleidigt, weil Alice ihr nicht aufmerksam zuhört. Als das Mädchen auch noch beginnt von seiner Katze Dinah zu sprechen, verlassen die Geschöpfe bald alle den Ort und lassen das Mädchen allein zurück.

Im Kapitel IV (vgl. S. 39 - 50) *Bill und Unbill im Hause des Kaninchens* (Orig. *The Rabbit sends in a little Bill*) taucht wieder das Weiße Kaninchen auf und befiehlt Alice, ihm Fächer und Handschuhe aus seinem Haus zu bringen, denn es hält sie fälschlicherweise für sein Dienstmädchen Mary Ann. Im Haus des Kaninchens nimmt Alice wieder ein Getränk zu sich und wächst daraufhin in die Höhe. Nun, gänzlich eingesperrt durch die Enge im Haus, versuchen die anderen Geschöpfe, das Gebäude niederzubrennen, doch Alice findet schon bald darauf kleine Kuchen nach dessen Verzehr sie wieder schrumpft.

Das nächste Kapitel V (vgl. S. 51 - 62) *Ratschläge eines Raupentiers* (Orig. *Advice from a Catterpillar*) erzählt von der Begegnung zwischen Alice und dem Raupentier auf dem Pilz, das mit der philosophischen Frage " 'Wer bist du?' " (S. 51) aufwartet. Alice hat mittlerweile Schwierigkeiten, eine Antwort darauf zu geben aufgrund ihrer ständig wechselnden Körpergröße, "[...] 'denn, sehen Sie, ich bin nicht ich selber.' " (S. 51). Die Raupe fordert sie auf, das Gedicht *Du bist alt, Vater Wilhelm* aufzusagen, doch die Worte kommen nicht richtig aus ihrem Mund. Schließlich verrät ihr die Raupe, dass die eine Seite des Pilzes sie größer und die andere sie kleiner macht, was das Mädchen zunächst irritiert, denn es kann bei dem Pilz nicht die eine oder andere Seite ausmachen. Doch nachdem Alice probiert hat, findet sie schon bald die Kontrolle über ihre Größe.

Sie gelangt nun ins Haus der Herzogin im Kapitel VI (vgl. S. 63 - 76) *Ferkel und Pfeffer* (Orig. *Pig and Pepper*) und der vorherigen Begegnung mit einem Fisch- und einem Frosch-Lakai zur Übergabe einer königlichen Einladung. Die dortige Gesellschaft besteht

aus der Köchin, die ununterbrochen Pfeffer in die Suppe streut, der Herzogin mit einem Baby auf dem Arm und einer Katze, die grinst, " 'Sie ist aus Cheshire²³ und stammt vom Honigkuchenpferd ab', sprach die Herzogin, [...]" (S. 67). Doch schon bald wird die Situation zu riskant, denn die Köchin wirft mit Töpfen und Alice sorgt sich um das Baby, was ziemlich rabiat von der Herzogin behandelt wird. Als diese ihr das Kind auf den Arm drückt, damit sie sich für das Krockettspiel der Königin zurechtmachen kann, verlässt Alice das Haus. Nachdem sich das Baby jedoch als ein Ferkel entpuppt hat, ist die Fürsorge schnell verschwunden und das Schweinchen verschwindet im Wald. Doch Alice bleibt nicht lange alleine, denn kurz darauf gesellt sich schon die ewig verschwindende und wieder auftauchende Cheshire-Katze zu ihr, "Während sie noch auf die Stelle blickte, wo die Katze gewesen war, erschien sie plötzlich wieder" (S. 75). Die Unterhaltung über den richtigen Weg endet damit, dass Alice die Wahl zwischen einem Besuch beim Verrückten Hutmacher oder dem Märzhasen hat. Verrückt seien aber beide, laut der Katze, "[...]: 'wir alle hier sind verrückt. Ich bin verrückt. Du bist verrückt.' " Es folgt eine Verabredung der beiden beim Krockettspiel der Königin.

Eine verrückte Teegesellschaft (vgl. Orig. A Mad Tea-Party) ist der Titel des Kapitels VII (S. 77 - 88). Dort begegnet Alice dem Verrückten Hutmacher, dem Märzhasen und dem Siebenschläfer an einer riesigen Teetafel. Es folgt eine skurrile Unterhaltung über die Zeit, " '[...]. Aber, wenn du dich mit ZEIT gutstellen [sic!] würdest, ließe ZEIT die Uhr fast immer so gehen, wie du wolltest. [...].' " (S. 81) und dass es seit einem Streit mit der ZEIT immer sechs Uhr ist, "[...]: 'es ist immer Teezeit, und wir haben keine Zeit, das Geschirr zwischendurch zu spülen.' " (S. 83). Daher rücken sie immer einen Platz an der Teetafel weiter. Außerdem geben die Figuren Rätsel auf, für die es keine Lösung gibt, "[...]: 'Was hat ein Rabe mit einem Schreibtisch gemeinsam?' " (S. 78) und der Siebenschläfer erzählt eine Geschichte von drei Schwestern, die am Grund eines Sirupbrunnens leben. Für Alice wird die Gesellschaft schon bald zu absurd und sie findet ein Tor in einem Baum, das sie wieder in die Halle gelangen lässt. Die Fehler vom letzten Versuch vermeidend, findet sie die richtige Größe mit Hilfe des Pilzstückchens und gelangt nun in den zuvor entdeckten schönen Garten.

²³ Laut der Erläuterung des Übersetzers und Literaturwissenschaftlers Friedhelm Rathjen in Carroll (2002), S. 68, Kap. VI, Anmerk. 2., war der Ausdruck 'Grienen wie eine Cheshire-Katze' in England zu Carrolls Zeiten eine ebenso verbreitete Floskel wie das deutschsprachige 'Grinsen wie ein Honigkuchenpferd'.

Die Begegnung mit drei Gärtnern bildet den Anfang des Kapitels VIII (vgl. S. 89 - 101) *Das Krocketfeld der Königin* (Orig. *The Queen's Croquet-Ground*). Es stellt sich heraus, dass die Gärtner die fälschlicherweise weißen Rosen für die Königin heimlich rot streichen. Schon bald darauf kommt die Königin samt ihrem Hofstaat dazu. Dabei zeigt sich, dass es sich um lebendige Spielkarten handelt:

"Zuerst kamen zehn trefflich gewandete Soldaten: die waren alle von der Gestalt der drei Gärtner: rechteckig und flach, mit Händen und Füßen an den vier Ecken: [...]. Danach folgte der Herz-Bube, die Königskrone auf dem purpurnen Samtkissen tragend; und am Schluß dieses großartigen Festzuges schritten HERZ-KÖNIG UND HERZ-KÖNIGIN" (S. 91).

Die Herz-Königin ordnet an, dass den Gärtnern für ihre Tat der Kopf abgehackt werden soll. Doch Alice rettet sie vor der Exekution, indem sie die Drei versteckt. Das Krocketspiel mit lebenden Flamingos als Schlaghämmer und genauso vitalen Igel als Krocketkugeln beginnt. Bald darauf erscheint der Kopf der Cheshire-Katze zur Verabredung, worüber Alice sehr froh ist: " '[...]: jetzt werd' ich jemanden haben, mit dem ich reden kann' " (S. 97). Doch die nicht vollständige Erscheinung der Katze gefällt der Königin nicht und so soll auch sie geköpft werden. "Das Argument des Scharfrichters war, daß man keinen Kopf abschlagen könne, sofern nicht ein Körper da wäre, [...]" (S. 101). Alice schlägt vor, die Herzogin danach zu fragen, die mittlerweile im Gefängnis sitzt, weil sie der Königin eine Ohrfeige gegeben hat. Die Cheshire-Katze ist jedoch schon längst verschwunden.

Im Kapitel IX (vgl. S. 102 - 113) *Der Schildkrötensupperich und seine Lebensgeschichte* (Orig. *The Mock Turtle's Story*) erscheint wieder die Herzogin, die mittlerweile sehr freundlich zu Alice ist. Sie führen ein Gespräch über die Moral: " 'Alles hat eine Moral, man muß sie nur finden' " (S. 103). Doch die Königin stört schon bald diese Unterhaltung: " 'Also, ich warne dich zum letzten Mal', schnauzte die Königin und stampfte dabei mit dem Fuß auf; 'ab mit *dir* oder mit deinem *Kopf*, und zwar in Nullkommagarnichts! Entscheide dich' " (S. 106)! Die Herzogin entscheidet sich, indem sie verschwindet. Alice wird nun den kalbsköpfigen Schildkrötensupperich treffen. Die Königin geleitet sie zu einem Greif, der sie zu dem Wesen bringen soll. Bei ihm angekommen, erzählt der Schildkrötensupperich von seiner Zeit in der Tagesschule unter dem Meer.

Die Hummer-Quadrille (Orig. *The Lobster-Quadrille*) findet in Kapitel X statt (vgl. S. 114 - 125) statt. Der Greif und der Schildkrötensupperich erklären Alice die Schrittfolge. Wäh-

rend sie die erste Figur tanzen, singt der Schildkrötensupperich ein trauriges Lied dazu. Erstmalig kann Alice den Wesen von ihren bisherigen Begegnungen erzählen,

"Ihre Zuhörer waren vollkommen still, bis sie zu der Stelle kam, an der sie vor dem Raupentier 'Du bist alt, Vater Wilhelm' aufgesagt hatte, wobei die Worte ganz anders heraus gekommen waren, und dann zog der Schildkrötensupperich den Atem tief ein und sprach: 'Das ist äußerst merkwürdig' " (S. 120)!

Alice soll daraufhin wieder ein Gedicht aufsagen, "[...]; 'aber es hört sich an wie blühender Nonsens [sic!]' " (S. 122). Zum Schluss singt der Schildkrötensupperich noch ein Lied, dann hören sie in der Ferne von einer Verhandlung. Der Greif und Alice stürzen davon.

Um die Verhandlung bezüglich *Wer stahl das Törtchen* (Orig. *Who stole the tarts?*) geht es im Kapitel XI (vgl. S. 126 - S. 135), angeklagt ist der Herz-Bube. Als Zeugen werden zunächst der Hutmacher, dann die Köchin aufgerufen. Währenddessen beginnt Alice ohne ihr eigenes Zutun zu wachsen. Die Gerichtsverhandlung verläuft sehr chaotisch und wird von einer fragwürdigen Geschworenenbank begleitet. Am Ende des Kapitels wird Alice als Zeugin aufgerufen.

Das letzte Kapitel XII (vgl. S. 136 - 147) trägt demnach den Titel *Alice als Zeugin* (Orig. *Alice's evidence*). Die Situation spitzt sich zu, denn Alice hat nichts zu dieser Angelegenheit vorzubringen und behindert außerdem mit ihrer neu erlangten Größe das Gericht. Absurde Beweise für die Schuld des Herz-Buben werden aufgeführt, schließlich soll erst das Urteil gesprochen werden, was Alice als " 'Unfug und Nonsens [sic!]' " (S.144) bezeichnet. Den Mund lässt sie sich nun nicht mehr von der Herz-Königin verbieten, " 'Ihr seid doch bloß ein Satz Spielkarten' " (S. 145)! Mit dieser Entzauberung stürzen sich die Karten auf das Mädchen, dieses erwacht nun schlagartig vom Rufen ihrer Schwester: " 'Wach auf, liebe Alice!' " (S. 145). Die Spielkarten entpuppen sich als tote Baumblätter, die ihr auf das Gesicht gefallen waren. " 'Oh, ich hatte solch einen merkwürdigen Traum'" (S. 145) und sie berichtet ihrer Schwester von all den vergangenen Abenteuern. Schließlich sinniert diese selbst über ihren "weit zurück liegenden Traum vom Wunderland" (S. 147).

1869 beginnt Carroll mit der Fortsetzung *Through the Looking-Glass and what Alice found there*. Die Publizierung folgt 1871. Dieses Mal gerät das Mädchen durch einen Spiegel in ein wundersames Land, dem ein imaginäres Schachbrett zugrunde liegt, auf dem sich Alice und die Figuren bewegen. Überraschenderweise fertig Tenniel, trotz der schwierigen Zusammenarbeit mit Carroll, auch dieses Mal die Illustrationen für das zweite Alice-Buch an. "It took nearly three years for Tenniel to complete the fifty illustrations for *Through the*

Looking-Glass - three years of delays, corrections and negotiations between author, artist and printers, in which Dodgson usually had the upper hand [...]."²⁴ Das Endergebnis der Illustrationen sind also vor allem Kompromisse zwischen Carroll und Tenniel, wobei die Vorstellungen des Autors Vorrang haben.

1885 nimmt Carroll erneut in einem Brief Kontakt zu der mittlerweile erwachsenen Alice Liddell auf, um sie um die Erlaubnis zu bitten, das ursprüngliche Manuskript des ersten Buches als Faksimile veröffentlichen zu dürfen. "What I want to ask is, Would you have any objection to the original MS. Book of *Alice's Adventures* (which I suppose you still possess) being published in facsimile?"²⁵ 1886 folgt die Publikation. Um eine noch breitere Leserschaft zu erreichen, erscheint 1887 die preiswertere Ausgabe *People's Edition*. Nach Carrolls Tod erfolgt sogar eine *Six-Penny-Edition*.²⁶

Damit auch Kleinkinder die Alice-Bücher verstehen können, veröffentlicht Carroll 1890 eine gekürzte und vereinfachte Fassung zum Vorlesen mit den kolorierten Illustrationen von Tenniel unter dem Titel *The Nursery 'Alice'*.²⁷

Die Vermarktungsbestrebungen des Autors in Bezug auf die Publikationen tragen wesentlich dazu bei, dass die Alice-Bücher einen solch großen Bekanntheitsgrad erlangen und die Geschichte Einzug in die viktorianische Gesellschaft hält. So etabliert sich eine regelrechte Alice-Mode, die sich bald nicht mehr nur im literarischen Werk zeigt, sondern auch in Form von Briefmarkenheftchen mit den Illustrationen Tenniels, die von Carroll selbst angeregt wurden sowie Gebäckdosen, Teeservices, Spielkarten, Dekorationsstoffen, Tapeten und Dias für Vorführungen in der *Laterna magica*. Die Figuren des Wunderlandes lösen sich so aus dem literarischen Kontext und gewinnen an Eigenleben.²⁸ "Eine solche spielerische Aneignung durch die Leser war in hohem Maße dafür verantwortlich, dass sich die Carroll'schen Gestalten als Symbolfiguren in das kollektive Bewusstsein einschreiben konnten."²⁹ Dies ist einer der Gründe, warum das literarische Werk auch bis heute einen hohen Bekanntheitsgrad aufweist.

²⁴ Hugh, "A note on Tenniel", Carroll (1899), S. lxxvii.

²⁵ Dodgson Collingwood (1899), S. 237.

²⁶ Vgl. Schulz, "Alice im Museum", Hubertus (2012), S. 11.

²⁷ Vgl. Dodgson Collingwood (1899), S. 292f.

²⁸ Vgl. Schulz, "Das Spiel mit Alice in der angewandten Kunst, in Musik und Theater", Hubertus (2012), S. 74.

²⁹ Schulz, "Alice im Museum", Hubertus (2012), S. 13.

3.2. *Carrolls Verhältnis zum Theater und die ersten Alice-Inszenierungen*

Lewis Carroll liebte das Theater von jungen Jahren an. "From early college days he never missed anything which he considered worth seeing at the London theatres."³⁰ Carrolls Neffe und erster Biograf Stuart Dodgson Collingwood bezeichnet das Theater für Carroll als eine Art Erleichterung, Befreiung, "just the sort of relief that was wanted."³¹ Die Begründung dafür liegt seiner Meinung nach in Carrolls lebhafter Fantasie und seinem ernsten und intensiven Charakter. Diese Eigenschaften ermöglichen es ihm, sich völlig der Stimmung auf der Bühne hinzugeben, um so alle Sorgen und Enttäuschungen des Lebens vergessen zu können. Am meisten jedoch gefallen ihm Kinder als Schauspieler. Häufig lässt er ihnen anerkennend seine Bücher als Geschenk zukommen.³²

Der Gedanke an die Dramatisierung seiner Alice-Bücher scheint immer wieder präsent zu sein. Im Januar 1877 geht aus seinem Tagebuch hervor, dass er sich Gedanken über eine mögliche Besetzung macht:

"Went up to town for the day, [...] to the afternoon pantomime at the Adelphi, *Goody Two-Shoes*, acted entirely by children. [...]; and Carrie Coote, about eight, was Columbine, a very pretty graceful little thing. In a few years' time she will be just the child to act *Alice*, if its ever dramatised."³³

Tatsächlich gab es aber bereits die erste Inszenierung des literarischen Stoffes im Jahr 1876. *Alice in Wonderland* von George Buckland hat seine Premiere im Sommer diesen Jahres am Londoner Royal Polytechnic. Das Stück stellt eine Mischung aus dramatischer Lesung, schauspielerischer Vorstellung und musikalischen Zwischeneinlagen dar. Carroll allerdings sieht in dieser Inszenierung nicht eine vollwertige Dramatisierung seines Werkes, womit eventuell auch seine Ignoranz gegenüber der Inszenierung in seinem Tagebucheintrag zu erklären wäre.³⁴

Die Idee einer Dramatisierung scheint also nicht unmöglich. Auf der einen Seite spielen dabei die Popularität der Bücher und die daraus resultierenden kommerziellen Beweggründe sicherlich eine Rolle. Auf der anderen Seite ist es aber auch die oft gewählte Dialogform im literarischen Text, die den Weg zum Drama ebnet. Dennoch erscheint es Carroll

³⁰ Dodgson Collingwood (1899), S. 177.

³¹ Dodgson Collingwood (1899), S. 178.

³² Vgl. Dodgson Collingwood (1899), S. 178ff.

³³ Dodgson Collingwood (1899), S. 179.

³⁴ Vgl. Schulz, "Alice im Museum", Gaßner (2012), S. 14.

selbst als eine Herausforderung, den literarischen Stoff in eine dramatische Form zu bringen. "The arrangements, in dramatic form, of a story written without the slightest idea that it would be so adapted, was a task that demanded powers denied to me, [...]"³⁵ So ist die erste gelungene Bühnenadaptation nicht Carrolls eigene Arbeit. Der Dramatiker Henry Saville Clarke stellt sich der Herausforderung jedoch mit Erfolg. Am 23. Dezember 1886 feiert seine Operette mit der Musik von Walter Slaughter am Prince of Wales's Theatre in London Premiere. Aber auch hier lässt es sich der Autor nicht nehmen, Clarke immer wieder Anmerkungen zur Dramatisierung in Briefen zukommen zu lassen. Eine davon ist die Bitte, die beiden Bücher nicht miteinander zu kombinieren und überhaupt im besten Fall nur eins der Bücher zu adaptieren. Clarke lässt Carrolls Meinung zwar zu, handelt jedoch letztendlich so, wie es seinen künstlerischen Ansprüchen gerecht wird. Das Ergebnis ist die Verbindung der beiden Alice-Bücher, aufgeteilt in den ersten und zweiten Akt.³⁶

Aber nicht alle Anmerkungen Carrolls münden in einem Kompromiss. Clarkes ursprüngliche Idee war, die Rollen nur mit Kindern zu besetzen, Carroll hält dagegen: "There ist no reason why all the characters should be the same size as *Alice* - [...]"³⁷ In diesem Fall kommt Clarke dem Autor entgegen und besetzt u.a. die Rolle des Verrückten Hutmachers mit dem erwachsenen Schauspieler Sydney Harcourt. Die Dialoge und Szenenanordnungen sind dem literarischen Vorbild entnommen und lösen somit beim Publikum einen Wiedererkennungswert aus. Aber auch die Kostüme lehnen an die Illustrationen Tenniels an. Die Bilder werden lebendig.

"If the costume of the rabbit seemed familiar to the audience, it was not surprising, for all the characters had been out fitted in costumes based on John Tenniel's illustration to the stories."³⁸

³⁵ Carroll, " 'Alice' on the stage. The Theatre, April, 1887", Carroll (1998), S. 293.

³⁶ Lovett (1990), S. 37f.

³⁷ Lovett (1990), S. 38.

³⁸ Lovett (1990), S. 52.



Abbildung 1: Henry Savile Clarkes Dramatisierung *Alice in Wonderland*, 1886.



Abbildung 2: John Tenniel, Kapitel VII *Eine verrückte Teegesellschaft*, 1865.

Am 30. Dezember verzeichnet Carroll in seinem Tagebuch seine positiven Eindrücke bezüglich des Theaterbesuches:

"[...]. The first act (Wonderland) goes well, specially the Mad Tea Party. Mr. Sydney Harcourt is a capital Hatter, and little Dorothy d'Alcourt a delicious Dormouse. Phoebe Carlo is a splendid Alice. Her song and dance with the Chesire-Cat ([...]) was a gem. As a whole the play seems a success."³⁹

Es folgen etliche weitere Inszenierungen der Operette an den verschiedensten Theaterhäusern Englands, darunter 1888 am Globe-Theatre in London. Auch nach Carrolls Tod am 14. Januar 1898 rissen die Vorstellungen nicht ab. Die letzte Inszenierung der Operette gab es 1930 im Londoner Savoy Theatre zu sehen.⁴⁰ Nach und nach nahmen sich jedoch auch andere Dramatiker des literarischen Stoffes an und so sind bis heute Bühnenadaptionen vor allem im englischsprachigen Raum zu finden.

3.3. *Alice im Wunderland im Postdramatischen Theater von R. Schimmelpfennig*

In den letzten Jahrzehnten hat sich der Terminus *Postdramatisches Theater* entwickelt, besonders geprägt wurde dieser Begriff von Hans-Thies Lehmann. Er dient als "Arbeitsformel zur Beschreibung verschiedener neuer, performance-naher Theaterformen."⁴¹ Anders als im dramatischen Theater steht hier das Theater nicht mehr unter der Vorherrschaft des Textes, sondern besteht aus einem "Austausch zwischen Theater und Text"⁴². Dies steht ganz im Sinne von Kristevas *Polylog* des neuen Theaters, der sich von einer zentrierten

³⁹ Dodgson Collingwood (1899), S. 254.

⁴⁰ Vgl. Lovett (1990), S. 107f.

⁴¹ Primavesi, "Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen", Arnold (2004), S. 9.

⁴² Lehmann (1999), S. 13.

Anordnung ablöst.⁴³ Die Theateraufführung wird in diesem Zusammenhang nicht mehr als Bildung einer Illusion verstanden, indem die Welt dargestellt wird,⁴⁴ sondern vielmehr als ein gemeinsamer Text, entstanden aus dem Agieren auf der Bühne und im Zuschauer-raum.⁴⁵ Der Textbegriff erweitert sich also, gleichzeitig birgt dies auch den neu geschärften Blick für Raum, Zeit, Körper und Sprache.⁴⁶ So werden konventionelle Wahrnehmungen des Zuschauers durchbrochen, es kann daher auch vom nicht mehr dramatischen Theater-text gesprochen werden. Für den Fortgang dieser Arbeit wird daher nun der Begriff Theater-text statt Damentext verwendet.

Postdramatische Theater Texte sind oftmals nur einem geringen Anteil der Leser bzw. des Publikums zugänglich.

"Doch bei der übergroßen Mehrheit des Publikums, das vom Theater - grob gesagt - die Bebilderung klassischer Texte erwartet, vielleicht noch das *moderne* Bühnenbild akzeptiert, aber auf verstehbare Fabel, Sinnzusammenhang, kulturelle Selbstbestätigung und anrührende Theatergefühle abonniert ist, stoßen die postdramatischen Theaterformen [...] meist auf wenig Verständnis."⁴⁷

Dies ist sicherlich ein Grund dafür, warum das postdramatische Theater zunächst nicht an allen großen Theaterhäusern thematisiert wird und mehr sein Zuhause in Form von experimentellen Projekten hat.⁴⁸ Mittlerweile ist der Zugang größer geworden und auch bekannte Theaterhäuser beinhalten heute, neben dem konventionellen Theaterprogramm, *Experimentalbühnen*, wie beispielsweise seit den 1990er Jahren die Studiobühne des Vestibüls am Wiener Burgtheater.

Roland Schimmelpfennig zählt mittlerweile zu den bekanntesten deutschsprachigen Dramatikern. Die Zugänglichkeit seiner Texte ist auch nicht immer gegeben. "Die Stücke sind gebaut wie surrealistische Collagen und montiert wie Experimentalfilme."⁴⁹ Dennoch folgen seine Theater Texte oftmals zumindest einer groben Handlung. Tatsächlich führt Lehmann in seinem Werk *Postdramatisches Theater* die Traumbilder als postdramatische Theaterzeichen auf, die eine Textur bilden, die Collage, Montage und Fragment ähneln, jedoch keinem logisch strukturiertem Fortgang von Ereignissen folgen.⁵⁰ Diese Traumstruktur

⁴³ Vgl. Lehmann (1999), S. 46.

⁴⁴ Vgl. Lehman (1999), S. 21.

⁴⁵ Vgl. Lehmann (1999), S. 12.

⁴⁶ Vgl. Lehmann, "Just a word in a page and there is the drama", Arnold (2004), S. 26f.

⁴⁷ Lehmann (1999), S. 17.

⁴⁸ Vgl. Lehmann, (1999), S. 95f.

⁴⁹ Thomson, "Das romantische Kaninchen", Thomson (2006), S. 34f.

⁵⁰ Vgl. Lehmann, S. 142.

findet sich bereits im literarischen Text von Carroll und hat ebenso seinen Eingang im Theatertext von Schimmelpfennig, was in den folgenden Kapiteln näher betrachtet wird. Auch das Verwischen von Genre-Grenzen, gerade in Bezug auf Musik- und Sprechtheater, zählt zu den postdramatischen Theaterzeichen, dies lässt sich ebenso im Theatertext von Schimmelpfennig finden. Nach Lehman geht es dennoch nicht darum, aufgrund der großen Bandbreite der Spielarten im postdramatischen Theater eine Inventarisierung zu bilden, sondern "eine *ästhetische Logik* des neuen Theaters zu entfalten."⁵¹

Obwohl sich *Alice im Wunderland* von Roland Schimmelpfennig auf einen literarischen Klassiker bezieht und somit eine Handlung hat, kann es ebenso im postdramatischen Theater angesiedelt werden, denn der Text weist postdramatische Theaterzeichen auf, "Kunst kann sich überhaupt nicht entwickeln ohne Bezugnahme auf frühere Formen."⁵²

Der ursprünglich verfasste Text von Schimmelpfennig gliedert sich in 14 Hauptbilder, wobei einzelne Bilder nochmals unterteilt sind. Es sind 21 Personen vorgesehen, die auch variieren können. Hinweise auf ein konkretes Bühnenbild gibt es kaum. Vielmehr enthält der Regietext Worte, die Assoziationen aufkommen lassen, wie gleich zu Beginn im ersten Bild: "Ticktackticktack. Uhren. Sekundenzeiger. Weckerklingeln. [...]" (S. 511⁵³). Im Folgenden soll nun ein Vergleich zwischen der allgemeinen Struktur und dem Aufbau des literarischen Textes und des Theatertextes durchgeführt werden.

Im ersten Bild des Theatertextes, von Schimmelpfennig schlicht als 1. betitelt, tritt das Weiße Kaninchen auf und singt das Lied *Zu spät* (vgl. S. 511 - 513).

Es folgt der Auftritt von Alice und ihrer Schwester, sowie die erste Begegnung mit dem Weißen Kaninchen im Bild 2.1. (vgl. S. 513 - 515).

Im Bild 2.2. fällt Alice in das Kaninchenloch, zudem singt sie das Lied *Ich falle* (vgl. S. 515 - 518). Die Bilder 2.1. und 2.2. entsprechen damit im Wesentlichen dem Beginn des ersten Kapitels *Abwärts im Kaninchenbau* des Carroll-Textes. Bild 1. weicht vom ursprünglichen Text ab.

In Bild 3. (vgl. S. 518 - 525) entdeckt Alice das Wachsen und Schrumpfen in Anwesenheit des Hutmachers, der die Szene kommentiert und anschließend das Lied *Trink mich* singt.

⁵¹ Vgl. Lehmann (1999), S. 15.

⁵² Vgl. Lehmann (1999), S. 31.

⁵³ Die Seitenangaben im folgenden Text beziehen sich auf: Schimmelpfennig, Roland, "Alice im Wunderland" in *Die Frau von früher. Stücke 1994 - 2004*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 2009².

Später gesellen sich noch die Figuren Maus, Lori und Ente dazu. Dieses Bild ist grob mit dem Ende des ersten Kapitels des Carroll-Textes und dem zweiten Kapitel *Der Tränenteich* zu vergleichen.

Als der Tränenteich voll ist, beginnt das 4. Bild (vgl. S. 525 - 528) und damit die Unterhaltung mit den merkwürdigen Gestalten über die Möglichkeit des Trockenwerdens durch ein Rennen. Dies weist im Wesentlichen Ähnlichkeiten zum Kapitel III *Ein Brocken-Rennen und eine lange Geschichte* im Carroll-Text auf.

Im 5. Bild (vgl. S. 528 - 531) hält das Kaninchen Alice für Mary-Ann, was zu Alices Anzweiflung ihrer Identität führt, "Nur wenn ich nicht ich/ bin, ist doch die nächste Frage: Wer in aller Welt bin ich dann?" (S. 529). Anschließend folgt das Lied *Frag mich bloß nicht, wer ich bin*. Es finden sich also Bezüge zum Kapitel *Bill und Unbill im Hause des Kaninchens*. Jedoch gibt es auch Unterschiede, denn das erneute Wachsen und Schrumpfen im Hause des Kaninchens findet nicht statt.

Die Begegnung mit der Raupe, sowie dessen Lied *Nichts bleibt, wie es ist*, bilden das 6. Bild (vgl. S. 531 - 537) und weisen damit Ähnlichkeiten zum Kapitel *Ratschläge eines Raupentiers* aus dem ersten Alice-Buch auf. Ein wesentlicher Unterschied besteht jedoch darin, dass Alice aufgefordert wird, das Gedicht *Erlkönig* und nicht *Du bist alt, Vater Wilhelm* aufzusagen.

Im 7. Bild (vgl. S. 537 - 539) begegnet Alice Diedeldum und Diedeldei, den Figuren aus *Durch den Spiegel und was Alice dort fand*. Somit sind auch Sätze aus dem zweiten Alice-Buch aus dem Kapitel *Dideldum und Dideldei* zu finden: " 'Das erste bei einem Besuch ist, daß man sagt *Wie geht's?* und sich die Hand gibt!' "⁵⁴, im Schimmelpfennig-Text zu finden unter: "Erst sagt man Guten Tag und schüttelt / sich die Hände" (S. 538). Sie übernehmen hier jedoch teilweise den Text des Fisch- und Frosch-Lakaiaen aus dem Beginn des Kapitels *Ferkel und Pfeffer*. Laut Regietext sind sie jedoch wie Sportler gekleidet.

Bild 8.1. (vgl. S. 539 - 543) baut sich zunächst durch eine rein visuelle Dramaturgie auf und beinhaltet die Begegnung mit der Herzogin und der Köchin und weist somit starke Ähnlichkeit zum zweiten Teil des Kapitels *Ferkel und Pfeffer* auf. Die Köchin singt außerdem die *Ballade von der gutgewürzten Suppe*.

⁵⁴ Lewis Carroll, *Durch den Spiegel und was Alice dort fand*, Stuttgart: Reclam 2000, S. 62.

Das Gespräch zwischen Alice und der Cheshire-Katze findet in Bild 8.2. (vgl. S. 543 - 546) statt, außerdem folgt das Lied der Katze *Entspann dich*. Bild 7. bis 8.2. weisen also viele Bezüge zum 6. Kapitel des ersten Alice-Buches auf, enthalten aber Stellen aus *Durch den Spiegel und was Alice dort fand*.

Genauso entstammt die Figur Humpty Dumpty (Schimmelpfennig scheint sich hier an die englische Schreibweise des Namens zu halten) aus dem Kapitel *Humpti Dumpti* im zweiten Alice-Buch⁵⁵. Im 9. Bild (vgl. S. 546 - 555) trifft Alice nun auf das, auf einer Mauer sitzende, sprechende Ei. Inhaltlich ist dieses Bild stark an dem Kapitel aus dem zweiten Alice-Buch orientiert. Alice sorgt sich zunächst um das Ei, "Meinen Sie nicht, daß Sie am Boden unten sicherer wären? Die Mauer ist so *sehr* schmal" (S. 547). Doch schon bald muss sie feststellen, dass es nicht so einfach ist, sich mit dem arroganten Humpty Dumpty zu unterhalten. Er rühmt sich damit, Kontakt zum König zu haben und ist beleidigt, als Alice seine Krawatte nicht von einem Gürtel unterscheiden kann, "Wenn ich bloß wüßte, was bei ihm der Hals ist und was der Bauch" (S. 549). Die Krawatte sei schließlich ein Geschenk zum *Ungeburtsstag* gewesen. Das Lied *Als ob jeden Tag Weihnachten wär* kommt nicht im Carroll-Text vor und berichtet von seiner Habgier. Die Unterhaltung dreht sich nun um die Bedeutung von Wörtern, "Ich kann alle Gedichte erklären, die je geschrieben wurden - [...]" (S. 553). Alice bittet ihn nun, Wörter aus dem Gedicht *Der Jammerwoch* (Orig. *Jabberwocky*) zu erklären, wobei Humpty Dumpty nur durch Rhythmus, Lautfärbungen und Reim erläutert.⁵⁶ "Nun, *schlichte* bedeutet *schlecht und licht*" (S.553). Ziemlich abrupt beendet er schließlich das Gespräch mit Alice. Im Regietext ist noch vermerkt, dass die Herzogin mit einem Kinderwagen auftritt und ihr Kind durch das Bestreuen mit Pfeffer zum Niesen bringt.

Die verrückte Teegesellschaft findet sich in Bild 10.1. (vgl. S. 556) ein. In den folgenden Bildern 10.2. bis 11. (vgl. S. 556 - 564) findet nun ständig der Fünf-Uhr-Tee statt, wie es auch im literarischen Text erklärt wird. Dabei wird das Bild immer gleich vom Hutmacher eingeläutet: "FÜNF UHR! Zeit für den Tee [...]" (S. 556ff). Die kurzen Dialoge handeln von ähnlichen Themen wie im ersten Alice-Buch. Es kann also festgehalten werden, dass die Bilder 10.1. bis 11. annähernd dem Kapitel VII *Eine verrückte Teegesellschaft* entsprechen.

⁵⁵ Vgl. Carroll (2000), S. 93 - 109.

⁵⁶ Vgl. Flemming, "Anmerkungen" in Carroll (2000), S.179.

Im Bild 12.1. (vgl. S. 565) wird die Hummer-Quadrille eingeführt. Im Unterschied zum Carroll-Text, sind die Kapitel VIII *Das Krocketfeld der Königin* und Kapitel IX *Der Schildkrötensupperich und seine Lebensgeschichte* nicht vorhanden. Die Szenerie wechselt direkt von der Teetafel zum Strand. Die Königin tritt nun erstmalig auf, während Alice und andere Geschöpfe des Wunderlandes die Quadrille beginnen. Im Text ist Bild 12.2. (vgl. S. 565f) nun nur der Königin gewidmet, die neben der Strandgesellschaft ihre Drohungen bezüglich aller Möglichkeiten der Quälerei und Tötungen ausspricht, was stark an die Zubereitung und den Verzehr von Speisen erinnert. Auffällig ist hier auch die verwendete Onomatopoesie.

"KÖNIGIN Mit einer
Zange breche ich euren Panzer, das Skelett
Kkkkkkkrrrrrackkrack -
Und sauge euch die Knochen aus
Sssllrrrrruup - [...]" (S. 568f).

Die nächsten Bilder 12.3. bis 12.10. (vgl. S. 566 - 569) sind nun vom Wechsel zwischen Königin und der tanzenden Strandgesellschaft geprägt. Im Carroll-Text folgt unmittelbar nach der Hummer-Quadrille der Prozess um den Törtchen-Diebstahl.

Im Schimmelpfennig-Text wird Alice in Bild 12.11. (vgl. S. 570 - 574) aus dem Tanz gerissen, indem die Königin sie fragt: "Was bist du - Hummer, Fisch oder Vogel?" (S. 571). Alice gerät in Erklärungsnot und stellt die Gegenfrage. Daraufhin singt die Königin das Lied *Mein Reich ist der Schmerz*. Hinterher bekräftigt Alice, dass sie definitiv kein Hummer sei, die Königin fordert den Prozess.

Im ersten *Alice*-Buch dreht sich der Prozess darum, ob der Herz-Bube ein Törtchen gestohlen hat. Im Theatertext ist Alice die Angeklagte in Bild 13. (vgl. S. 574 - 576). Die Zeugen sind, neben dem Hutmacher und der Köchin, wie im Carroll-Text vorgesehen, auch der Hase März, Alices Schwester und ihr Vater, Humpty Dumpty, Diedeldum und Diedeldei. Demnach ist das Kapitel XII *Alice als Zeugin* im Theatertext nicht vorhanden. Stattdessen erfolgt vom Prozess ein Szenenwechsel zu Bild 14. (vgl. S. 576 - 579), wo Alice zunächst von ihrer Schwester spricht, "[...], und die meinte, ich hätte all das geträumt. [...] - aber das glaube ich nicht." (S. 576). Sie berichtet weiter von der Bekanntschaft mit Mister Dodgson, auch dies findet sich nicht im Carroll-Text. Wenig später erscheinen der Hutmacher, der Hase März und der Siebenschläfer. Das Stück endet mit dem Lied *Wenn dir die Welt zu eng wird*.

Ein wesentlicher Unterschied zur Struktur der Alice-Bücher sind die eingefügten Liedtexte. Die meisten Rollen entstammen dem ersten Buch *Alices Abenteuer im Wunderland*, aber es sind auch Rollen dabei, die erst in *Durch den Spiegel und was Alice dort fand* vorkommen, wie zum Beispiel Humpty Dumpty und Dieldum und Dieldel. Die Rahmenhandlung entspricht jedoch im Wesentlichen der des ersten Alices-Buches.

Im Gegensatz zum Erzähltext von Carroll sind die Rezensionen gegenüber der Inszenierung von Schimmelpfennig am Deutschen Theater Berlin nicht unbedingt positiv. Beschreibungen wie eine "lahme Nummer mit Kaninchen"⁵⁷ oder dem Bewusstwerden "der lang gehegten Aggressionen gegen diese verklebte Traumwelt"⁵⁸ sind in Zeitungsartikeln zu finden. Für die Untersuchung der vorliegenden Arbeit sind diese Rezensionen jedoch nicht weiter essentiell.

⁵⁷ Wahl (2008), <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/alice-im-wunderland-lahme-nummer-mit-kaninchen-a-593565.html>, 17. Juli 2012.

⁵⁸ Seidler (2008), <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/der-dramatiker-roland-schimmelpfennig-inszeniert--alice-im-wunderland--in-den-dt-kammerspielen-ja--heul-doch-,10810590,10603860.html>, 17. Juli 2012.

4. Die Metamorphose des Textes und der Sprache

4.1. *Multimedialität im Erzähltext und dessen Relevanz im Medienwechsel*

"[...], 'und wozu', dachte Alice, 'ist ein Buch ohne Bilder oder Unterhaltungen nutze?' "⁵⁹

Alices Abenteuer im Wunderland weist sowohl sprachliche als auch formale Wandlungen auf. Daher wird nun im folgenden Kapitel zunächst ein Augenmerk auf die Metamorphose des Textes im Sinne der Multimedialität gelegt werden. Des Weiteren untersucht das folgende Teilkapitel, wie sich diese Multimedialität im Theatertext von Schimmelpfennig und schließlich auch in den Inszenierungen niederschlägt.

In einem weiteren Teilkapitel soll die Sprache und in diesem Sinne auch die Intertextualität des Buches herausgestellt werden. Auch diese Aspekte werden anschließend im Theatertext und den Inszenierungen analysiert.

4.1.1. **Text und Bild**

Wie bereits erwähnt ist die Gestaltung des Textes und seine ästhetische Qualität für Carroll ein wichtiger Aspekt seiner Arbeit. Die Illustrationen dienen dabei als Verzierungen, aber auch als integraler Bestandteil der literarischen Form. Durch diese Text-Bild-Kombination bilden sich zwei Ebenen der Darstellung, die "im Rahmen einer intermedialen Narration unauflöslich ineinander greifen."⁶⁰ Das Nebeneinander vom Medium Bild und Medium Text im Objekt Buch bezeichnet man nach Kattenbelt als Multimedialität und zählt somit zu einem Medienwechsel schon innerhalb des literarischen Werkes. "Durch die synästhetische Multimedialität wird das Betrachten der Bilder mit dem Lesen des Textes verknüpft und darüber hinaus auch der literarische Inhalt mit der Typografie des Textes sowie mit der Struktur des Buches."⁶¹ Als Alice beispielsweise im Gerichtssaal die Herz-Königin und ihren Hofstaat zu ordinären Spielkarten erklärt und sich daraufhin das ganze Blatt auf sie stürzt,⁶² sind auf Tenniels Illustration die Karten als normale Spielkarten gezeichnet und

⁵⁹ Carroll (1999), S. 9.

⁶⁰ Schulz, "Alice im Museum", Gaßner (2012), S. 11.

⁶¹ Schulz, "Alice im Museum", Gaßner (2012), S. 11.

⁶² Vgl. Carroll (1999), S. 145.

auch das Weiße Kaninchen hat nichts Menschliches mehr an sich. Daran wird der Übergang zur Realität bzw. das baldige Erwachen von Alice verdeutlicht.⁶³



Abbildung 3: John Tenniel, Kapitel XII *Alice als Zeugin*, 1865.

Auch das plötzliche Wachsen von Alice Körper erfährt eine bildliche Darstellung, die das Gesagte des Textes unterstützt und auch erklärt.

" 'Jetzt zieh' ich mich auseinander wie das größte Fernrohr, das es je gab! Lebt wohl, meine Füße!' (denn als sie auf ihre Füße hinunter blickte, schienen die fast ganz außer Sicht zu sein, so weit entfernten sie sich)."⁶⁴

Tenniel illustrierte dazu folgende Zeichnung:



Abbildung 4: John Tenniel, Kapitel II *Der Tränenteich*, Alice wächst, 1865.

⁶³ Vgl. Carroll (2002), Kap. XII *Alice als Zeugin*, Gardner Anmerk. Nr. 8., S. 139f.

⁶⁴ Carroll (1999), S. 19.

Tatsächlich zieht sich Alices Körper auf dem Bild wie ein Fernrohr auseinander, ihr Hals ist übernatürlich lang. Klare Äußerungen, wie *Alice wächst*, finden keinen Eingang in den Text. Würde man den Text ohne die Illustration lesen, könnte sich der Leser diese Aussage zwar auch herleiten, aber die Illustration verdeutlicht den Vorgang und schafft absolute Klarheit über den Wachstumsvorgang. Text und Bild ergänzen sich somit.

Es wurde bereits erwähnt, dass Carrolls detaillierte Vorstellungen von den Illustrationen hatte, als er Tenniel den Auftrag zukommen ließ. Er hatte selbst Zeichnungen für den ersten Entwurf *Alice's Adventures under Ground* angefertigt, entschloss sich dann aber, für die Publikation einen professionellen Zeichner zu engagieren. "Entgegen den vagen Beschreibungen Dodgsons, steigerte Tenniel in seinen Illustrationen die Dramatik, indem [sic!] er nahansichtige Bildausschnitte, starke Helldunkelkontraste und expressive Gesten entwarf."⁶⁵ Auch wenn Alice Liddell als Vorbild für die literarische Alice galt, so weicht sie doch optisch in den Illustrationen von ihr ab:



Abbildung 5: Fotografie von Alice Pleasance Liddell, 1860.

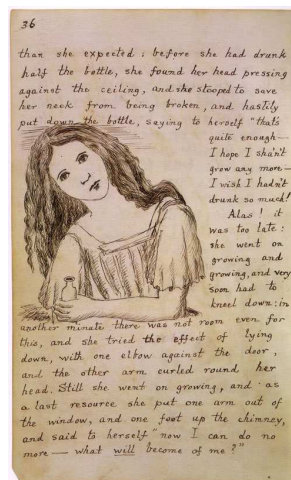


Abbildung 6: Lewis Carroll, *Alice's Adventures Under-ground*, 1864.



Abbildung 7: John Tenniel, Kapitel I Abwärts im Kaninchenbau, 1865.

Alice Liddell hat, wie auf der Photographie zu sehen ist, kurze dunkle Haare. Lewis Carroll zeichnete die Figur Alice mit langen Haaren. Die Haare der Alice von Tenniels Zeichnung sind jedoch lang und hell. Tenniel bekam von Carroll ein Foto von Mary Hilton Badcock, auch ein Mädchen mit dem der Autor Bekanntschaft geschlossen hatte, und den

⁶⁵ Plato, von, "Vom Manuskript zum Buch", Gaßner (2012), S. 58.

Auftrag, sich an ihrem Äußeren für die Figur von Alice zu orientieren.⁶⁶ Ob Tenniel nun speziell Mary Hilton Badcock als Vorlage genutzt hat, ist jedoch nicht eindeutig belegt. Das Bild des kleinen blonden Mädchens im charakteristischen kurzärmeligen, blauen Kleid, weißen Socken und schwarzen Riemchenschuhen setzt sich jedoch in vielen Adaptionen des literarischen Stoffes durch, wie zum Beispiel in dem Walt Disney Zeichentrickfilm von 1951 und der neuesten Verfilmung von Tim Burton im Jahre 2010. Die Farbe des Kleides wurde von der kolorierten Fassung aus *The Nursery 'Alice'* übernommen.⁶⁷



Abbildung 8: Fotografie von Mary Hilton Badcock, Datum unbekannt.



Abbildung 9: Zeichentrickfilm *Alice in Wonderland*, Walt-Disney-Studios, USA 1951.



Abbildung 10: Kinofilm *Alice in Wonderland*, Regie: Tim Burton, USA 2010.

4.1.2. Der Einfluss der Illustrationen auf den Theatertext und die Inszenierungen

In Schimmelpfennigs Theatertext lässt sich auf den ersten Blick keine Multimedialität, in Form von Bild-Text-Kombinationen wie sie im Erzähltext sind, vorfinden.

Der Punkt, an dem Alice durch die Flüssigkeit schrumpft, befindet sich in Bild 3. des Theatertextes. Im Regietext ist vermerkt, dass die Zuschauer sehen sollen, was der Hutmacher beschreibt. Unterbrochen wird der Monolog des Hutmachers von dem Regietext, der

⁶⁶ Vgl. Carroll (2002), Kap. I *Abwärts im Kaninchenbau*, Gardner Anmerk. Nr. 1, S. 11.

⁶⁷ Vgl. Schulz, "Alice im Museum", Gaßner (2012), S. 22.

zusätzlich noch mal das Gesagte des Hutmakers beschreibt.⁶⁸ Schließlich erzählt der Hutmacher auch davon, wie Alice die Flüssigkeit trinkt und danach schrumpft:

"HUTMACHER [...]

Kind, das,

schrumpft.

Zieht sich zusammen

wie ein Teleskop.

Paß auf, dass du nicht so sehr schrumpfst, daß du am Ende ganz verschwindest.

[...]."⁶⁹

Genauso passiert es auch mit dem Wachsen, kurz nachdem Alice den Kuchen verspeist hat. Anders als bei Carroll nimmt der Hutmacher also die Erzählfunktion ein, Regietext wird zum Text. Es ist nicht Alice selber, die die Veränderung ihrer Größe kommentiert. Schimmelpfennig überlässt es hier dem Regisseur, wie er die Darstellbarkeit des Wachsens und Schrumpfens löst. Nur durch den Regietext wird deutlich, dass Alice tatsächlich eine andere Größe angenommen haben muss. "Alice versucht vergeblich an dem Tischbein hochzuklettern, schließlich setzt sie sich hin und weint."⁷⁰

In der Inszenierung von Schimmelpfennig wird die Problematik so gelöst, dass die Schauspielerin selbst zum Bild wird. Nachdem Alice die Flüssigkeit getrunken hat, beschreibt der Hutmacher, wie im Theatertext: "Kind, das,/ schrumpft./ Zieht sich zusammen wie ein Teleskop"⁷¹ (vgl. Min. 16:35⁷²). Regine Zimmermann geht relativ zeitnah in die Hocke und macht sich klein, Alice ist geschrumpft (vgl. 16:35). Beim Wachsen kommentiert der Hutmacher ebenso, wie es vom Theatertext vorgesehen ist: "Kind, das,/ wächst wieder,/ zieht sich auseinander wie ein Teleskop"⁷³ (vgl. 20:35). Alice stellt sich parallel wieder aufrecht hin, geht dann auf die Zehenspitzen und streckt ihre Arme in die Höhe (vgl. 20:35). Der Körper der Schauspielerin symbolisiert damit den Wachstums- oder Schrumpfvorgang. Dass der Körper nicht im phantastischen Sinn tatsächlich eine Metamorphose erlebt, ist für jeden Zuschauer zu sehen, jedoch lassen die Gesten der Schauspielerin Assoziationen zu, die den Vorgang trotzdem nachempfindbar machen:

⁶⁸ Vgl. Schimmelpfennig (2009²), S. 518ff.

⁶⁹ Schimmelpfennig (2009²), S. 521

⁷⁰ Schimmelpfennig (2009²), S. 521.

⁷¹ Schimmelpfennig (2009²), S. 521.

⁷² Die Zeitangaben im folgenden Abschnitt beziehen sich auf: *Roland Schimmelpfennig. Alice im Wunderland nach Lewis Carroll*, Regie: Roland Schimmelpfennig, Berlin 2008.

⁷³ Schimmelpfennig (2009²), S. 522.



Abbildung 11: Regine Zimmermann als Alice, *Alice schrumpft*, Inszenierung Schimmelpfennig, Berlin 2008.



Abbildung 12: Alice wächst, Inszenierung Schimmelpfennig, Berlin 2008.

In der Wiener Inszenierung von Raffalt wird das Wachsen und Schrumpfen mithilfe einer Schattenwand gelöst. So wird beim Schrumpfen von Alice der Tisch mit dem Schlüssel darauf neben ihr vergrößert (vgl. 20:13⁷⁴) und beim Wachsen ist es ihr eigenes Schattenbild, welches plötzlich im Vergleich überdimensional erscheint (vgl. 22:44).



Abbildung 13: Elisa Plüss als Alice, *Alice schrumpft*, Inszenierung Raffalt, Wien 2011.

⁷⁴ Die Zeitangaben im folgenden Abschnitt beziehen sich auf: *Alice im Wunderland*, Regie: Annette Raffalt, Wien 2011.

Anders als im Erzähltext präsentiert sich die äußerliche Erscheinung der Alice in der Inszenierung von Schimmelpfennig. Der Theatertext gibt keinerlei Hinweise auf das optische Erscheinungsbild, der Leser erfährt aber gegen Ende, dass es sich um Alice Liddell handeln muss aufgrund des Auftretens von Dekan Liddell als Alices Vater in Bild 13.⁷⁵ und der Erwähnung von Mr. Dodgson im letzten Bild 14.⁷⁶ Daher wundert es nicht, dass in der Inszenierung von Schimmelpfennig das Äußerliche der Schauspielerin starke Ähnlichkeit zu Alice Liddell aufweist. Die Schauspielerin hat kurze, dunkle Haare. Einzig das hellblaue Kleid ermöglicht den Vergleich mit der Ikonografie:



Abbildung 14: *Alice*, Inszenierung Schimmelpfennig, Berlin 2008.

In der Inszenierung von Annette Raffalt in Wien kann ein ähnlicher Vergleich festgestellt werden:



Abbildung 15: *Alice*, Inszenierung Raffalt, Wien 2011.

Auch im Alter unterscheiden sich die Darstellerinnen der Inszenierungen von der literarischen Alice, im Gegensatz zur Inszenierung von Saville Clarke, wo Alice wie im Text von

⁷⁵ Vgl. Schimmelpfennig, S. 576.

⁷⁶ Vgl. Schimmelpfennig, S. 577.

Carroll von einem jungen Mädchen verkörpert wird. Das Kostüm ist also eher eine Hinwendung zur historischen Alice Liddell, wie im Theatertext angedeutet wird. Altersmäßig kommen jedoch beide Darstellungen weder der historischen noch der literarischen Alice nahe.

Bei den anderen Figuren in der Inszenierung von Schimmelpfennig wiederum zeigen sich teilweise Ähnlichkeiten zu den Illustrationen oder weisen Bezüge auf, teilweise weichen sie aber auch komplett von der literarischen Vorgabe ab. Auch hier sind kaum Hinweise aus dem Theatertext zu entnehmen.

Als Beispiel für eine Annäherung soll hier die optische Erscheinung des Raupentiers dienen. Um die Form einer Raupe zu verdeutlichen, wurde als Kostüm ein Schlafsack verwendet, in welchem der Schauspieler steckt. Nur Arme und Kopf sind frei, wobei der Kopf zu Beginn der Szene auch zum Teil vom Schlafsack bedeckt ist, Jürgen Huth robbt auf dem Boden über die Bühne,⁷⁷ die Assoziation zu einer Raupe ist gegeben. Requisiten und Bühnenbild, in diesem Fall Pilz und Wasserpfeife, werden jedoch nicht verwendet.



Abbildung 16: John Tenniel, Kapitel V *Ratschläge eines Raupentiers*, 1865.



Abbildung 17: Jürgen Huth (links) als *Raupe*, Inszenierung Schimmelpfennig, Berlin 2008.

Der Schauspieler in der Wiener Inszenierung ist als ein Rastafarian mit Dreadlocks verkleidet. Hier ist es wiederum die Wasserpfeife, die aus der Illustration übernommen wurde. Außerdem werden während der Szene live gezeichnete und abgefilmte gigantische Pilze an

⁷⁷ Vgl. Roland Schimmelpfennig, *Alice im Wunderland nach Lewis Carroll*, Regie: Roland Schimmelpfennig, Berlin 2008, Min. 34:10.

die Wand gezeichnet⁷⁸. Insgesamt sind also eher Bühnenbild und Requisiten an die Illustration angelehnt. Wohingegen das äußere Erscheinungsbild des Schauspielers nichts mit einer Raupe zu hat. Einzig die Bewegungen erinnern an das Tier. Gespielt wird hier mit dem klischeehaften Typus eines Rastafarians: lässig, desinteressiert, ruhig.



Abbildung 18: Mathias Dachler (links) als *Raupe*, Inszenierung Raffalt, Wien 2011.

Julian Mau antwortet auf die Frage nach dem Bezug zwischen Illustrationen und Kostüm:

"Als Hutmacher trage ich zum Beispiel einen Schottenrock und das ist von Tenniels Zeichnungen her ja nicht vorgesehen. Wir wollten ihn einfach ein bisschen anders haben vom Kostüm her. Einen Hut alleine fanden wir zu wenig, eine extravagante Hose zu langweilig, dabei habe ich zwar ganz viele verschiedene Varianten ausprobiert, aber irgendwie war uns nichts verrückt genug. Er musste mit seiner Verrücktheit ja auch die Verrücktheit der anderen Figuren übertrumpfen und dann kam der Schottenrock ins Spiel. Aber ansonsten denke ich, dass sich unsere Kostümbildnerin Elke Gattinger auch am Text und an den Zeichnungen orientiert hat. Aber natürlich hat sie dabei aber auch immer ihren eigenen Stempel aufgedrückt."⁷⁹

Überhaupt keine Relation zur literarischen Illustration weist in der Inszenierung von Schimmelpfennig die Cheshire-Katze auf. Das Kostüm und die Ausstattung der Schauspielerinnen setzen sich zusammen aus einer schwarzen Legging, schwarzen Pumps, einem schwarzen Oberteil, einer Handtasche und einer Flasche Schnaps, während auf der Zeichnung von Tenniel eine grinsende Katze zu sehen ist. Hier wird auch, ähnlich wie in der Raffalt-Inszenierung, ein Typus verkörpert: die alkoholisierte, ziemlich verbrauchte Frau.

⁷⁸ Vgl. *Alice im Wunderland*, Regie: Annette Raffalt, Wien 2011, Min. 38:41.

⁷⁹ Meivers, Interv. (2012).



Abbildung 19: John Tenniel, Kapitel VI *Ferkel und Pfeffer, Begegnung mit der Cheshire-Katze*, 1865.



Abbildung 20: Barbara Schnitzler (links) als *Katze*, Inszenierung Schimmelpfennig, Berlin 2008.

Die Cheshire-Katze in der Wiener Inszenierung dagegen stellt, ähnlich wie beim Raupentier, auch Bezüge zur literarischen Illustration her. Während die Cheshire-Katze bei Schimmelpfennig keinerlei Bezug zu einer Katze aufweist, gibt es bei Raffalt Berührungspunkte. Das Oberteil des Kostüms weist eine Fell-Optik auf, außerdem erinnern die Bewegungen des Schauspielers an eine Katze. Der Schauspieler Julian Mau, der in der Inszenierung den Hutmacher verkörpert, erzählt im Interview vom Bewegungsunterricht, der tagtäglich stattfand:

"Ganz wichtig war dieser Bewegungsunterricht vor allem aber auch für die Grinsekatze, das Weiße Kaninchen und die Raupe, um überhaupt mal herauszufinden, wie sich solche Tiere bewegen können."⁸⁰

Das heißt, die Regisseurin hat Wert darauf gelegt, dass die Bewegungen der Schauspieler an die jeweiligen Tiere erinnern, auch wenn die Kostüme nur Berührungspunkte in ihrer optischen Erscheinung aufweisen. Dadurch wird auch hier eine Wiedererkennung mit den Figuren ermöglicht.

⁸⁰ Meivers, Interv. (2012).



Abbildung 21: Pablo Miguel Konrad y Ruopp (rechts) als Katze, Inszenierung Raffalt, Wien 2011.

Im Theatertext findet sich zudem noch ein anderer Eingang einer Illustration. Bild 8.1., die Begegnung mit der Herzogin beginnt mit einer wortlosen Szene, die beim Durchlesen ein Bild entstehen lässt, welches zumindest ansatzweise an Tenniels Illustration anlehnt:

"Lautes Niesen. Lautes Klirren. Lautes Pfefferstreuen.

Allmählich gewöhnen sich die Augen an die Dunkelheit. Eine riesige Küche, es ist so dunkel, daß ihre Ausmaße gar nicht richtig zu erkennen sind. Viel Dampf oder Rauch. In einer Ecke der Küche eine grinsende Katze. In einer anderen eine dicke Köchin, die an einem großen Herd hantiert, in einem großen Topf rührt und fortwährend Pfeffer in die Suppe schüttet - falls sie nicht eine große Pfeffermühle hat, mit der sie die für Pfeffermühlen typischen Geräusche erzeugt: Krrrch, krrrch. Wenn sie nicht Pfeffer in die Suppe schüttet, entledigt sie sich lästiger Dinge, die ihr im Weg sind, Teller, Geschirr, Töpfe, indem sie die Dinge einfach hinter sich schmeißt. An einer weiteren Stelle kniet die Herzogin und geht einer völlig unstandesgemäßen Beschäftigung nach: Sie versucht, eine Menge Töpfe in einem in Anbetracht der Größe eindeutig zu kleinen Küchenschrankuntersatz zu verstauen, zu schichten, zu ordnen oder auch mit Gewalt hineinzubekommen: Das Ganze hätte, wenn es nicht phasenweise so unsensibel und brutal wäre, etwas von einem stählernen Anti-Mikado. Besonders sonderbar macht sich in diesem Zusammenhang die durchaus aufwendige Kleidung der Herzogin sowie ihre hohe Kopfbedeckung. Um die Sache harmonisch und rhythmisch abzuschließen, kommen in unregelmäßigen Abständen herzzerreißende Schreie aus einem Kinderwagen, den die Herzogin dann unter Umständen mit äußerster Grobheit schüttelt oder rüttelt. Die folgende Szene müßte man eher notieren als schreiben."⁸¹

Die Illustration im Kapitel 6 *Ferkel und Pfeffer* zeigt sich im Text von Carroll folgendermaßen:

⁸¹ Schimmelpfennig (2009²), S. 539.



Abbildung 22: John Tenniel, Kapitel VI *Ferkel und Pfeffer*, *Die Herzogin und die Köchin*, 1865.

Viele Hinweise auf die Figuren werden also hier von der Illustration übernommen. Das Bild wird durch den Text imaginiert. Auch der Fortgang der Szene beinhaltet zunächst kein gesprochenes Wort, sondern nur Motive, die sich wiederholen und eher an eine Choreographie erinnern:

"Andante.

Die Köchin streut Pfeffer in die Suppe.
 Die Herzogin verstaut lautstark Töpfe.
 Pause.
 Die Köchin wirft Topf, streut Pfeffer in die Suppe.
 Die Herzogin verstaut lautstark Töpfe.
 Pause.
 Die Herzogin niest.
 Pause
 Die Köchin niest, wirft Topf.
 [...]."⁸²

In der Inszenierung von Schimmelpfennig wird die Bühne zunächst dunkel, nachdem Dieldum, Dieldei und Alice abgegangen sind (vgl. 48:00⁸³). Eine bedrohliche Musik ist zu hören. Nach einigen Sekunden tritt die Herzogin (Jürgen Huth) mit einem Kinderwagen auf (vgl. 48:39). Sie stellt den Kinderwagen ab und setzt sich an die rechte Bühnenseite auf einen kleinen Küchenschrank (vgl. 49:13). Sie trägt ein Kleid, darüber einen blauen Bademantel und eine ähnliche Kopfbedeckung, wie sie auch auf dem Bild von Tenniel zu sehen ist. Kurz danach tritt die Köchin auf und schlurft zum Herd, der von Beginn des Stückes an auf der linken Seite der Bühne steht (vgl. 50:11). Wenn sie den Deckel des Suppentopfes

⁸² Schimmelpfennig (2009²), S. 539f.

⁸³ Die Zeitangaben im folgenden Absatz beziehen sich auf: Roland Schimmelpfennig, *Alice im Wunderland nach Lewis Carroll*, Regie: Roland Schimmelpfennig, Berlin 2008.

öffnet, bricht gleißend helles Licht aus diesem heraus, außerdem sind alle Geräusche auf der Bühne übernatürlich laut (vgl. 51:43). Sie nimmt einen kleineren Topf in die Hand, betrachtet ihn kurz und wirft ihn dann weg (vgl. 52:04). Dann streut sie mit einer riesigen Mühle Pfeffer in den großen Suppentopf (vgl. 52:20). Die Herzogin steht nun auf und räumt den weg geworfenen Topf in den kleinen Schrank, dann setzt sie sich wieder drauf (vgl. 52:38). Einen Moment passiert gar nichts (vgl. 53:55), dann wirft die Köchin wieder einen kleinen Topf weg und streut Pfeffer in die Suppe (vgl. 53:58). Erneut steht die Herzogin auf und verstaut den Topf in dem Schrank (vgl. 54:29). Erst jetzt fällt auf, dass die Frau im Hintergrund auf einem Stuhl sitzt (vgl. 54:43). Es folgt eine kurze Pause, dann niest die Herzogin plötzlich (vgl. 55:25). Kurz darauf niest auch die Köchin (vgl. 55:33). So geht die Szene weiter und folgt dabei relativ präzise der vorgegebenen Choreographie des Theatertextes.

Bei den Kostümen ist hier nun eine Annäherung an Tenniels Illustrationen zu beobachten bzw. es werden wieder typische Elemente, wie die Kopfbedeckung der Herzogin, verwendet. Das Bühnenbild ist dagegen stark reduziert, wie schon das gesamte Stück hindurch. Lediglich der Herd erinnert an eine Küche. Die Choreographie und die darin vorkommenden Wiederholungen führen zu einer Intensivierung des Bildes. Nicht weniger tragen auch die lauten Geräusche der einzelnen Bewegungen dazu bei. Die Illustration ist hier also als Grundlage verwendet worden, Schimmelpfennig reizt dieses Bild in der Inszenierung jedoch aus, wie der Theatertext es auch vorgibt. Die visuelle Dramaturgie ordnet sich nicht dem Text unter und kann ihre eigene Logik, laut Lehmann, frei entfalten.⁸⁴

Dieses Bild in der Wiener Inszenierung von Raffalt wiederum weist in Relation zur Illustration kaum Bezüge auf. Es gibt aber eine Szene, in der eine Figur eingeführt wird, die, zumindest von der Kopfbedeckung her, an eine Nonne erinnert und immerzu den Pfeffer anpreist (vgl. 34:30⁸⁵). Daher übernimmt sie teilweise Sätze von der Köchin aus dem Schimmelpfennig-Text, "Ich dachte schon, du wärst krank. Ein Kind, das nicht niest, ist/krank. Aber dafür gibt es ja zum Glück den Pfeffer"⁸⁶ (vgl. 32:38⁸⁷). Zudem singt sie schließlich auch das Lied der Köchin die *Ballade von der gutgewürzten Suppe* (vgl. 34:43). Es sind also durchaus Bezüge zur Figur der Köchin zu finden, jedoch wenig zum Aufbau

⁸⁴ Vgl. Lehmann (1999), S. 159.

⁸⁵ Die Zeitangaben im folgenden Absatz beziehen sich auf: *Alice im Wunderland*, Regie: Annette Raffalt, Wien 2011.

⁸⁶ Schimmelpfennig (2009²), S. 542.

⁸⁷ Meivers, Transkrib.

des Bildes 8.1. aus dem Theatertext von Schimmelpfennig. Generell verkörpert diese Figur den Typus der belehrenden Person, die aber durch ihre Aussagen ins Lächerliche gezogen wird.

Das Gesagte im literarischen Text erfährt also eine bildliche Darstellung in Form von Illustrationen, Text wandelt sich zu Bild. Text und Bild gehen eine Wechselwirkung miteinander ein. Diese direkte Umwandlung des Textes, in Bezug auf Kostüme, Bühne und Ausstattung, wurde in der Inszenierung von Schimmelpfennig kaum berücksichtigt oder als prägnantes Element herausgestellt, wie das blaue Kleid von Alice oder die Kopfbedeckung der Herzogin. Die restlichen Figuren weisen entweder, wie am Beispiel der Raupe gezeigt wurde, Assoziationen auf oder stellen eine völlig neue Interpretation dar, wie sie beispielsweise bei der Cheshire-Katze stattfindet. Es bleibt also vieles der Vorstellungskraft des Zuschauers überlassen. Schimmelpfennig kreiert dennoch teilweise durch collagenartige Szenenbeschreibungen Bilder, die an die Illustrationen von Tenniel erinnern, wie am Beispiel der Illustration in dem Kapitel *Ferkel und Pfeffer* gezeigt wurde. Die optische Erscheinung von Alice selbst lehnt stark an der historischen Alice Liddell an.

In der Inszenierung von Raffalt wurden teilweise Bestandteile aus den Illustrationen auf die Bühne projiziert oder als Requisiten verwendet, wie am Beispiel der Pilzlandschaft der Raupe gezeigt wurde. Die Kostüme der SchauspielerInnen haben größtenteils mehr Bezüge zu den Zeichnungen von Tenniel, als die von Schimmelpfennig. Wenn sie jedoch, wie beim Raupentier, auch eine völlig freie Interpretation darstellen, dann erinnern zumindest das Bühnenbild oder die Requisiten an die Illustration. Die wortlosen Szenen, die auch einer Illustration angelehnt sind, wie im Theatertext vorliegend, finden in dieser Inszenierung keinen Einzug. Hier liegt die Vermutung nahe, dass die Inszenierung auf derartige Szenen verzichtet hat, um die Geschichte nicht zu unterbrechen und das Verständnis zu vereinfachen.

4.1.3. Intertextualität im Theatertext und Intermedialität auf der Bühne

Der Theatertext weist jedoch auch eine eigene Intertextualität in Form von Liedtexten auf, die sich später in den Inszenierungen als Multimedialität bzw. Intermedialität erweisen.

"Tatsächlich ist ein bedeutendes Kapitel des Zeichengebrauchs im postdramatischen Theater die durchgängige Tendenz zur Musikalisierung nicht allein der Sprache."⁸⁸

Julian Mau antwortet auf die Frage, welchen Stellenwert das Medium Musik für die Inszenierung hatte:

"Die Musik hat eine tolle, andere Ebene geschaffen. Mit Songs kann man schneller und einfacher sagen, was in den Figuren vorgeht und das gibt den Rollen noch mehr Tiefe. So sieht der Zuschauer, dass sie nicht eben nur skurril sind, sondern es bewegt sie auch was, auch sie haben existentielle Probleme. Der Song hat sozusagen den inneren Monolog ersetzt."⁸⁹

Während also die Illustrationen den Text ergänzen und bildlich darstellen, schafft diese Ebene in der Inszenierung das gesungene Lied bzw. im Theatertext der Liedtext. Der Liedtext *Frag mich bloß nicht, wer ich bin*⁹⁰ erklärt beispielsweise die Desorientierung hinsichtlich der eigenen Identität Alices. Er folgt im Anschluss an Alices Monolog in Bild 5. des Theatertextes, wo sie sich darüber wundert, dass das Kaninchen sie Mary Ann nennt und sie gleichzeitig in Zweifel über ihre Identität stürzt.⁹¹

"ALICE Frag mich bloß nicht, wer ich bin
- ich weiß es selber nicht genau
sag du mir, wer ich bin
wenn ich es schon nicht kann
sag mir einfach, wer ich bin
gib mir einen Namen
[...]."⁹²

Das Mikrofon wird in der Inszenierung von Schimmelpfennig immer als akustische Unterstützung eingesetzt, nicht nur während der gesungenen Lieder, sondern auch um einzelne Worte oder Sätze herauszustellen. Die elektronische Stimme "macht die tatsächlich live ertönende Stimme des Menschen mehr und mehr zu einer Besonderheit"⁹³ und damit die Wirklichkeit der Stimme selbst zum Thema.⁹⁴ Inhaltlich dienen die Liedtexte im Theatertext und in den Inszenierungen also auch als Ergänzung des Gesagten. Sie übernehmen damit ebenso eine Erzählfunktion, wie die Illustrationen im Carroll-Text.

⁸⁸ Lehmann (1999), S. 155.

⁸⁹ Meivers, Interv. (2012).

⁹⁰ Vgl. Schimmelpfennig, S. 530f.

⁹¹ Vgl. Schimmelpfennig, S. 528f.

⁹² Schimmelpfennig, S. 530.

⁹³ Vgl. Lehmann (1999), S. 276.

⁹⁴ Vgl. Lehmann (1999), S. 276.

Eine andere Art von Multimedialität bzw. Intermedialität wird im Theatertext bereits angedeutet und in der Inszenierung dann vollends sichtbar. Interessant ist, dass Schimmelpfennig immer wieder auf gewisse Bilder hinweist, die die Szene begleiten sollen und dabei immer wieder zwei Medien verwendet werden: der Film und die Musik. Ein Beispiel dafür ist das Bild 3. im Theatertext, nachdem Alice in das Kaninchenloch gefallen ist, beginnend mit einem Regietext:

"Im Hintergrund so etwas wie ein Film, schwarz-weiß, so etwas wie ein alter Stummfilm: harte Kontraste. Wenig Licht. Entschiedene Bilder. Musik. Wir sehen parallel, was der Hutmacher beschreibt, bleich, hohlwangig, vielleicht etwas heiser."⁹⁵

Deutlich wird dabei nicht, welche spezifisch filmischen Bilder gezeigt werden. Außerdem soll Musik zu hören sein, welche Art von Musik wird jedoch auch nicht beschrieben. Die Bilder des Films sollen zudem entschieden sein, was im Sinne von *eindeutig* gemeint sein kann und bedeuten würde, dass die Bilder inhaltlich eine eindeutige Aussage machen sollen. Im weiteren Regietext weist Schimmelpfennig darauf hin, dass *wir*, gemeint dürfte damit das Publikum sein, sehen, was der Hutmacher beschreibt. Damit wird aber nicht deutlich, ob wir das Beschriebene in Form der filmischen Bilder oder zusätzlich zu den Bildern auf der Bühne live sehen. Außerdem erfahren wir noch etwas über die Optik des Hutmachers. Alles in allem gibt Schimmelpfennig eine Rahmenbedingung. Welche Bilder, welche Musik und ob der Hutmacher heiser spricht oder nicht, überlässt er dem Regisseur.

Der im Theatertext vorhandene Regietext wird in der Inszenierung jedoch nicht direkt umgesetzt. Während Alice, gespielt von Regine Zimmermann, das Lied *Ich falle* singt, tritt der Hutmacher, gespielt von Kathrin Wehlisch, auf und beginnt sich im Gesicht komplett weiß zu schminken, sich *bleich*, *hohlwangig* zu machen (vgl. 12:10⁹⁶). Die Szene beginnt, wenn der Hutmacher anfängt den Saal zu beschreiben und Alice mimt das Beschriebene nach. Wenn der Hutmacher sagt: "Saal, der. Adjektive: Lang, niedrig" (13:14), duckt Alice sich, als würde sie in einem niedrigen Raum stehen (vgl. 13:14). Die im Theatertext erwähnten Bilder werden also nicht filmisch gezeigt, sondern die Schauspielerin selber wird zum Bild. Tatsächlich sehen wir als Publikum parallel das, was der Hutmacher beschreibt.

Durch die oft verwendete visuelle Dramaturgie wird der Körper der Schauspieler wieder selbst zum Bild und verweist damit auf sich.

⁹⁵ Schimmelpfennig (2009²), S. 518.

⁹⁶ Die folgenden Minutenangaben beziehen sich auf: *Roland Schimmelpfennig. Alice im Wunderland nach Lewis Carroll*, Regie: Roland Schimmelpfennig, Berlin 2008.

"Das postdramatische Theater geht immer wieder über die Schmerzgrenze, um die Abspaltung des Körpers aus der Sprache zu revozieren und in das Reich des Geistes - Stimme und Sprache - die schmerz- und lustvolle Körperlichkeit wieder einzutragen, das, was Julia Kristeva das Semiotische im Zeichenprozess genannt hat."⁹⁷

In der Wiener Inszenierung von Annette Raffalt, singt Alice ebenfalls das Lied *Ich falle* (vgl. Min. 08:18⁹⁸). Dabei steht sie vor einer Schattenwand, ahmt in Zeitlupe Fallbewegungen nach und vermittelt so tatsächlich einen sehr langen Sturz. Gesteigert wird dieser Eindruck, als sie vor die Wand tritt und auf dieser gleichzeitig Projektionen von fallenden Gegenständen erscheinen (vgl. 10:35). Schließlich fängt Alice an, sich um sich selbst zu drehen, stürzt und bleibt regungslos auf den Boden liegen (vgl. 11:45). Der Hutmacher (Julian Mau), das Weiße Kaninchen (Marco Sykora) und die Grinsekatze (Pablo-Miguel Konrad y Ruopp) treten auf und versuchen, sie zu wecken (vgl. 12:00). Als Alice erwacht, erklären sie ihr, dass sie im Wunderland sei, gleichzeitig erscheinen hinter der Schattenwand skurrile Schattenrisse (vgl. 12:29). Schließlich tritt die Herzkönigin, gespielt von Sophie-Christine Behnke, auf (vgl. 13:00) und Alice versteckt sich unter ihrem Reifrock (vgl. 13:10). Auf einer Leinwand im Hintergrund ist ein Film zu sehen in dem das Publikum Alice unter dem Reifrock weiter beobachten kann (vgl. 13:14). Für das Publikum wird also deutlich, dass Alice von den folgenden Geschehnissen alles mitbekommt. Nachdem die Herzkönigin verkündet hat, dass sie den Eindringling Alice gefasst haben will, damit man ihr den Kopf abschneiden kann (vgl. 13:50), geht sie ab und gibt damit den Blick auf Alice wieder frei (vgl. 14:57). Erst jetzt beginnt die eigentlich Szene, der Hutmacher, die Grinsekatze, das Weiße Kaninchen und der Herzbube gesellen sich zu dem Mädchen (vgl. 15:42). Die Beschreibung des Saales mit den Türen wird, im Gegensatz zu Schimmelpfennigs Inszenierung, von allen vier Figuren ausgeführt (vgl. 16:21). Schattenwand und Film werden hier also als mediale Hilfsmittel genutzt.

Die Schauspieler in der Inszenierung von Raffalt haben kein Standmikrofon zur Verfügung, ihre Stimme wird mittels eines Mikroports während der Lieder verstärkt. Meistens werden die Songs mit einem Lichtwechsel eingeleitet.⁹⁹ Die akustische Unterstützung und Herausstellung der Stimme werden also nicht offensichtlich gemacht. Hinzu kommt, dass in dieser Inszenierung Videoprojektionen und live gezeichnete Bilder als Bühnenbilder genutzt werden. Inhaltlich wird dabei viel von Tenniels Illustrationen übernommen und

⁹⁷ Lehmann (1999), S. 163.

⁹⁸ Die Minutenangaben im folgenden Absatz beziehen sich auf: *Alice im Wunderland*, Regie: Annette Raffalt, Wien 2011.

⁹⁹ Vgl. *Alice im Wunderland*, Regie: Annette Raffalt, Wien 2011, Min. 01:03:11.

dabei an die Möglichkeit der Wiedererkennung seitens des Publikums appelliert. Die Schattenwand dient dabei ebenso als bloße Medien-Nutzung, definiert aber nicht grundsätzlich das Konzept des Theaters. Der Schauspieler Julian Mau sagt zu dieser Nutzung im Interview:

"Erschwerend kam noch hinzu, dass im Kasino keine Drehbühne oder Schnürböden vorhanden sind. Somit war eben kein schneller Kulissenwechsel möglich und gerade bei *Alice im Wunderland* wird ja mit so vielen Ebenen gespielt. Alice wird größer und kleiner, auf einmal ist da ein Schloss, [...]. Das hätte unter anderen technischen Bedingungen auch sicher anders gelöst werden können. Deswegen mussten oder durften wir dann auf diese Medien wie die Projektionen und die Live-Zeichnungen zurückgreifen. Jakob Ehrlich hat dann immer hinten gesessen und im richtigen Moment die Bilder gezeichnet und das wurde dann auf unsere Bühne projiziert."¹⁰⁰

4.2. Intertextualität im Erzähltext, im Theatertext und auf der Bühne

" 'Es scheint sehr hübsch zu sein', sagte sie, als sie es durchgelesen hatte, 'aber es ist ziemlich schwer zu verstehen!' (Ihr seht, sie mochte nicht eingestehen, nicht mal vor sich selber, daß sie es überhaupt nicht verstehen konnte.) 'Irgendwie scheinen sich Vorstellungen bilden zu wollen in meinem Kopf - nur weiß ich nicht genau, was für welche!' "¹⁰¹

Die Intertextualität bildet in Carrolls *Alices Abenteuer im Wunderland* eine andere Form der Metamorphose des Textes. Der literarische Text weist in sich schon Bezüge zu anderen literarischen Texten auf. Nach Kristeva wird das literarische Wort also nicht als ein feststehender Sinn, sondern als das Überlagern von Text-Ebenen gesehen.¹⁰² Besonders hervorstechend sind im Text von Carroll diese Überlagerungen in Form von bekannten Gedichten und Kinderliedern, die aber nicht direkt einen Bezug haben, sondern von ihrem Wortsinn her entstellt und damit verwandelt sind.

Dieser Aspekt des literarischen Nonsense soll anhand von ausgewählten Beispielen in *Alices Abenteuern im Wunderland* betrachtet werden. Dabei wird zunächst der Übergang von englischsprachigem Nonsense zu deutschsprachigem Nonsense untersucht und anschließend im Theatertext von Schimmelpfennig sowie in den Inszenierungen von Schimmelpfennig und Raffalt analysiert.

¹⁰⁰ Meivers, Interv. (2012).

¹⁰¹ Carroll (2000), S. 30.

¹⁰² Vgl. Kristeva, Julia, *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*, S. 354.

4.2.1. Nonsense-Dichtung und seine Übersetzung

Der Nonsense als literarische Form birgt zunächst die Schwierigkeit der Definition. Es gibt verschiedene Formen von Nonsense, die zusätzlich einem geschichtlichen Wandel unterliegen sind. Die Blütezeit des literarischen Nonsense, womit sich im folgenden Teilkapitel befasst werden soll, ist jedoch unumgänglich mit dem Viktorianischem Zeitalter, also zur Regierungszeit Queen Victorias von 1837 bis 1901 im Vereinigten Königreichs von Großbritannien und Irland, verbunden. Die englische Sprache eignet sich dafür besonders gut, denn sie ist aufgeschlossen und bedient den britischen Humor.¹⁰³ Entscheidend geprägt wurden die Nonsense-Texte in dieser Zeit von Lewis Carroll und dem britischen Schriftsteller und Illustrator Edward Lear.¹⁰⁴

Der Philosoph Gilles Deleuze (1925 - 1995) geht in einem seiner Hauptwerke *Logik des Sinns* (1969) der Theorie des Sinns nach, was ihn zwangsläufig auf den Bezug des Sinns und Unsinn bringt. Carroll stellt daher für ihn einen der Hauptvertreter für das Wechselspiel von Sinn und Unsinn dar, seine Werke bezeichnet er als "erste große Inszenierung der Sinnparadoxa [...]."¹⁰⁵ Paradox im Sinn von zwei Vorstellungen, die eigentlich nicht miteinander vereinbar sind. Diese Kreuzung kann, muss aber nicht, zum Lachen sein. Nonsense ist daher nicht zwangsläufig in der Kategorie der Komik anzusiedeln. "Um Nonsense dieser Art *verstehen* zu können, ist es notwendig einzusehen, daß es hier nichts zu verstehen gibt."¹⁰⁶ Dadurch ergibt sich ein Akt der Befreiung von den bestehenden Konventionen, in allem einen Sinn finden zu wollen.

Verwendung von falschen Schlussfolgerungen, fehlende Kausalität, Rätsel für die es keine Lösungen gibt und Wortschöpfungen ohne Sinn sind die Merkmale des Carroll'schen Nonsense.¹⁰⁷ Im zweiten Kapitel *Pool of Tears* der englischsprachigen Ausgabe, wundert sich Alice über ihre neue Größe mit dem Ausruf: " 'Curiouser and curiouser!' "¹⁰⁸ Der Erzähler erklärt dann, dass sie so überrascht sei, dass sie für den Moment vergessen habe, wie man gutes Englisch spricht.¹⁰⁹ In der Anmerkung der Ausgabe ist nachzulesen, dass Carroll Freude an der Transgression von sprachlichem Regelwerk und Logik innerhalb des Non-

¹⁰³ Vgl. Hildebrandt (1962), S. 69.

¹⁰⁴ Vgl. Petzold (1972), S. 1f.

¹⁰⁵ Deleuze (1993), S. 13.

¹⁰⁶ Petzold (1972), S. 30.

¹⁰⁷ Vgl. Petzold (1972), S. 34 - 41.

¹⁰⁸ Carroll (1998), S. 16.

¹⁰⁹ Vgl. Carroll (1998), S. 16.

sense hatte, der aber mit dem gleichzeitigen Glauben an einen korrekten Sprachgebrauch einher geht.¹¹⁰ Nur, wer die Regeln kennt, kann sie auch brechen.

Die Aussage der Cheshire-Katze, dass es *gleich* ist, welchen Weg Alice einschlägt, weil es Alice auch *gleich* ist, wo sie hin möchte,¹¹¹ ist wenig hilfreich, aber auch nicht falsch, weil sie einer anderen Logik folgt. "Die Sprache legt Grenzen fest, die die Kreaturen des Wunderlandes überschreiten."¹¹² Diese gebotenen Zufälle in der Sprache machen das Spielerische beim Lesen aus. Aber es steckt noch mehr dahinter als der pure Nonsense. "[...], es (wird) dem Leser auch in den meisten anderen Fällen anheimgestellt, ob er den Nonsense als vordergründig absurd auffassen und sich mit der Freude des Disparaten zufriedengeben [sic!] will, oder ob er hinter dem Geäußerten bewusst versteckte Sinngehalte vermutet."¹¹³

Parodien von bekannten englischen Gedichten bilden außerdem einen wesentlichen Bestandteil im Nonsense von Carroll. Ganz allgemein gefasst bezeichnet die Nonsense-Dichtung nach dem Literatur-Lexikon, "Dichtungen, die unter dem Aspekt der Logik oder der Semantik betrachtet, unsinnig sind. Nonsense-Dichtung spielt mit Klängen, Wörtern und deren oft doppeltem Sinn, [...]."¹¹⁴ Der amerikanische Lewis-Carroll-Kenner und Wissenschaftsjournalist Martin Gardner vergleicht diese Art von Poesie mit abstrakter Malerei. Der abstrakte Künstler müsse sich nämlich nicht bemühen, Formen und Inhalte zusammen zu bringen, statt dessen könne er sich mit den Farben austoben. Genauso müsse der Nonsense-Dichter nur den Wortklängen folgen, der allgemeine Wortsinn spielt dabei keine große Rolle.¹¹⁵ Im Folgenden sollen exemplarisch einige dieser parodierenden Verfremdungen vorgestellt werden.

Die Wörter des Gedichtes *Du bist alt, Vater Wilhelm* in Kapitel 5 (auf Englisch: *You are old, Father William*) basieren auf dem Originalgedicht *The Old Man's Comforts and How He Gained Them* (1799) von Robert Southey (1774 - 1843).

¹¹⁰ Vgl. Carroll (1998), S. 301.

¹¹¹ Vgl. Carroll (1999), S. 73.

¹¹² Salin (2008), S. 232.

¹¹³ Hildebrandt (1962), S. 43.

¹¹⁴ Zirbs (Hrsg.), *Literatur Lexikon*, S. 273.

¹¹⁵ Vgl. Carroll (2002), Kap. I *Das Spiegelhaus*, Gardner Anmerk. Nr. 13, S. 168.

Im Originalgedicht lautet der Beginn:

" 'You are old, father William', the young man cried,
'the few locks which are left you are grey;
You are hale, father William, a hearty old man;
Now tell me the reason, I pray.'

'In the days of my youth', father William replied,
'I remember that youth would fly fast,
And abus'd not my health and my vigour at first,
That I never might need them at last.'

[...]."¹¹⁶

Ein junger Mann spricht also weinend mit Vater Wilhelm, seine wenigen Locken seien grau, doch er sei rüstig und gesund und nun möchte der junge Mann den Grund dafür hören. Die Antwort des Vaters lautet, ihm sei auch schon während seiner jüngeren Tage bewusst gewesen, dass die Jugend schnell vorüber sei. Deshalb habe er seine Gesundheit und seine Vitalität nie missbraucht und sie blieb erhalten. Die Stimmung des Gedichts ist melancholisch und stimmt nachdenklich.

Carroll formt es nun folgendermaßen um:

" 'You are old, Father William,' the young man said,
'And your hair has become very white;
And yet you incessantly stand on your head —
Do you think at your age, it is right?

'In my youth,' Father William replied to his son,
I feared it might injure the brain;
But, now that I'm perfectly sure I have none,
Why, I do it again and again.'

[...]."¹¹⁷

Das Gedicht bekommt auf einmal eine humoristische Komponente. Der junge Mann weint nicht mehr, sondern spricht und der Umgang mit Vater Wilhelm ist nicht respektvoll, wie im Original, sondern eher verständnislos. Vater Wilhelm stellt sich selbst als einen Mann ohne Verstand dar. Während er zu früheren Zeiten Sorge trug, es würde das Gehirn verletzen, wenn er auf den Kopf stehe, täte er es heute immerzu, weil er heraus fand, dass er keinen Verstand habe. "Carroll's parody undermines the pious didacticism of Southey's dia-

¹¹⁶ Southey in Haughton, "Notes to Alice's Adventures in Wonderland" Carroll (1998), S. 307.

¹¹⁷ Carroll (1998), S. 42f.

logue and gives Father William an eccentric vitality that rebounds upon his idiot questioner."¹¹⁸ Versmaß und Reimschema sind jedoch vom Originalgedicht übernommen. Auch der Satzbeginn *You are old, father William* ist identisch.

Zudem ist das Gedicht mit einer Folge von Zeichnungen aus Tenniels Feder unterstrichen. Die folgende Illustration zeigt das erste Bild zu Beginn des Gedichtes und verdeutlicht wieder das Geschriebene:



Abbildung 23: John Tenniel, Kapitel V *Ratschläge eines Raupentiers*, Erstes Bild der Folge zum Gedicht, 1865.

Beachtenswert ist außerdem, dass Tenniel dem Sohn eine dunkle Nase gezeichnet hat, "[...] ein Schatten auf der Nase war damals (wie noch heute) unter Karikaturisten üblich, um Saufbrüder als solche zu kennzeichnen."¹¹⁹ Der alte Vater Wilhelm steht mit seinem dicken Bauch scheinbar ohne Mühe auf dem Kopf. Nichts erinnert an ein tiefgründiges Gespräch zwischen Vater und Sohn. Die Figuren werden nicht ernsthaft dargestellt.

Es fällt auf, dass ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Southey-Gedicht und dem Carroll-Gedicht die fehlende moralische Aussage ist. Das Southey-Gedicht teilt dem Leser deutlich mit, dass man seine Jugend zu schätzen wissen und seine Vitalität deswegen nicht verschwenden soll. Auch in der parodistischen Verfremdung Carrolls scheint der Vater noch vital wie eh und je zu sein, aber dies führt er nicht zurück auf eine bedachte Lebensweise, sondern darauf, dass er herausgefunden hat, dass er keinen Verstand besitzt und er deswegen mit sich und seinem Körper umgehen kann, wie er will. "Als komische Darstel-

¹¹⁸ Haughton, "Notes to Alice's Adventures in Wonderland", Carroll (1998), S. 308.

¹¹⁹ Carroll (2002), Kap. XII *Alice als Zeugin*, Gardner Anmerk. Nr. 7, S. 138.

lungsweise gehen Parodie und Nonsense hier eine enge Verbindung miteinander ein, und durch diese Verschmelzung wird eine ganz eigentümliche Wirkung erzielt, [...]."¹²⁰ Diese Wirkung ist laut Hildebrandt die Entschärfung des Tendenzcharakters der Parodie durch den Kontext der Carroll-Werke, nämlich dem Mokieren über den ursprünglichen Verfasser.¹²¹

Das Erkennen dieses ursprünglichen Verfassers ist für den deutschsprachigen Leser nicht immer gegeben. "Wer Carrolls Rätsel lösen will, muss seine Übersetzer konsultieren."¹²²

Die deutsche Übersetzung *Alices Abenteuer im Wunderland* dauert bis zu ihrer Fertigstellung mehrere Jahrzehnte. Das liegt vor allem an der "sehr seltsamen, hochkomplizierten Art von Nonsens [sic!] [...], verfasst für eine britische Leserschaft in einem vergangenen Jahrhundert [...]."¹²³

Was das vergangene Jahrhundert angeht, muss der Leser Bezüge zum Viktorianischen Zeitalter selbstständig herstellen, was für den deutschsprachigen Leser eine zusätzliche Herausforderung darstellt. Wenn in *Alices Adventures in Wonderland* beispielsweise von den "Bathing-machines in the sea, [...]."¹²⁴ die Rede ist, gibt der Übersetzer Günther Flemming an, dass es kein äquivalentes Wort dafür im Deutschen gibt, und er sie daher als "[...] eine Anzahl fahrbarer Umkleidekabinen im Wasser [...]"¹²⁵ bezeichnet, welche in englischen Seebädern per Pferd ins Wasser gezogen wurden und so gegen die Blicke anderer Gäste schützten.¹²⁶ Der Nonsense muss außerdem sowohl für Kinder als auch für Erwachsene zugänglich gemacht werden, denn genau in dieser doppelten Adressiertheit liegt der Reiz und sicherlich auch die Popularität des Werkes.

1869 erscheint die erste deutsche Übersetzung von Antonie Zimmermann, jedoch ohne großen Zuspruch. Durch die Bemühung, dem Text treu zu bleiben, löst er in erster Linie Unverständnis aus. 1922 setzt Robert Barrett die Figuren des Wunderlandes in den deutschen Märchenwald. Walter Günther Schreckenbach folgt diesem Beispiel 1948. Der Text zählt nun aber eher zur Kinderliteratur und der erwachsene Leser geht verloren. 1949 unternimmt Franz Sester den Versuch, den Nonsense durch Erklärungen sinnvoll für die

¹²⁰ Hildebrandt (1962), S. 48.

¹²¹ Vgl. Hildebrandt (1962), S. 48.

¹²² Graf (54/2000), S. 1191.

¹²³ Gardner, "Vorwort", Carroll (2002), S. xiiif.

¹²⁴ Carroll (1998), S. 20.

¹²⁵ Carroll (1999), S. 25.

¹²⁶ Vgl. Flemming, "Anmerkungen", Carroll (1999), S. 154f.

deutsche Leserschaft zu machen. Dies bewirkt jedoch, dass er gänzlich aus dem Werk verschwindet und diesem damit auch nicht gerecht wird. 1963 gelingt es Christian Enzensberger erstmalig die Vielschichtigkeit des Textes herauszuarbeiten, jedoch geht dabei der kindliche Leser verloren. Erst 1989 schreibt Barbara Tentsch eine deutsche Übersetzung, die kindgerecht und gleichzeitig literarisch anspruchsvoll ist.¹²⁷

Die verwendete Ausgabe für diese Arbeit stammt von Günther Flemming aus dem Jahr 1999. In einer Anmerkung schreibt er, warum sich die deutsche Übersetzung als so schwierig gestaltet. "Die Übersetzung *muß* interpretieren und teils verbal, teils intentional nachgestalten."¹²⁸

Bei der Übersetzung von *curiouser and curiouser* orientiert sich Flemming beispielsweise an der falschen Steigerung im Deutschen, wie "[...] z.B. *hochwertiger* statt *höherwertig*. Nach diesem Muster ergibt sich für *merkwürdig* als gewollt falsche Steigerung: *merkerwürdig*."¹²⁹

In Bezug auf die Parodien ist für den heutigen deutschsprachigen Leser meist ein Kommentar notwendig, um die verwendeten Gedichte überhaupt als Parodie zu begreifen.¹³⁰ Vielmehr steht die amüsante Geschichte an sich im Vordergrund. Das Gedicht im Kapitel *Ratschläge eines Raupentiers* wurde von Flemming folgendermaßen übersetzt:

" 'Du bist alt, Vater Wilhelm', die Ruhe raubt
Ihm sein Sohn, 'und dein Haar ist schlohweiß;
Und doch stehst du unausgesetzt auf dem Haupt -
Findest du denn das richtig für'n Greis?'

'In der Jugend', der Vater zur Antwort ihm gab,
'Hätt' Ich Angst, der Verstand litt' darunter;
Doch jetzt, da ich weiß, daß ich gar keinen hab',
Ho, da treib' ich es munter und bunter.'

'Du bist alt, wie gesagt', sprach aufs neue der Jung',
'Und dazu bist du rund wie ein Faß;
Und doch überschlugst du dich rückwärts mit
Schwung -
Sag mir bloß, warum tast du denn das?'

'In der Jugend', so sann er mit nickendem Kopf,

¹²⁷ Vgl. O'Sullivan, "Unübertragbarer Nonsense? Übersetzung und Rezeption von 'Alice in Wonderland' im deutschsprachigen Raum", Wiesinger (2003), S. 119ff.

¹²⁸ Flemming, "Anmerkungen", Carroll (1999), S. 149.

¹²⁹ Flemming, "Anmerkungen", Carroll (1999), S. 153.

¹³⁰ Vgl. Petzhold (1972), S. 54.

'Hielt ich all meine Glieder gelenkig
Durch Gebrauch dieser Salbe - ein Schilling, der
Topf -
Du kaufst mir 'n paar Töpfe ab, denk ich?'

'Du bist alt', sprach der Sohn, 'deine Kiefer sind viel
Zu schwach für was Härteres als Butter;
Doch du aßest die Gans mitsamt Feder und Kiel -
Wie zerkleinerst du bloß solches Futter?'

'In der Jugend studiert' ich auch Rechtswissenschaft,
Mußt' jeden Fall mit meiner Frau
Disputieren; das gab meinen Kiefern die Kraft,
Daß ich heut noch mit Leichtigkeit kau'.'

'Du bist alt', sprach der Sohn, 'man glaubt kaum
ohne Glas
Sähst du noch so wie früher, jedoch du
Balancierst 'nen Aal auf der Spitze der Nas' -
Geht das mit rechten Dingen denn noch zu?'

'Dreimal gab ich dir Antwort, die Zunge wird lahm',
Sprach der Vater, 'was bildst du dir ein!
Glaub nur nicht, ich lausch' stundenlang solchem
Kram;
Hau bloß ab, sonst werd' ich gemein!' "¹³¹

Aber auch der deutschsprachige Leser wird darüber in Kenntnis gesetzt, dass Alice die Wörter nicht richtig aufsagt:

" 'Das ist nicht richtig aufgesagt', sprach das Raupentier.
'Nicht *ganz* richtig, fürchte ich', sprach Alice kleinlaut: 'einige der Wörter waren verändert.'
'Es ist falsch von Anfang bis Ende', sagte das Raupentier mit Entschiedenheit; [...]."¹³²

Dadurch wird auch ihm die Parodie ansatzweise bewusst und erscheint somit als Struktur. Dennoch, "In many cases the puns proved quite untranslatable; while the poems, being parodies on well-known English pieces, would have been pointless on the other side of the Channel."¹³³ Diese neuartige Struktur sprengt den Rahmen des Konventionellen. "Im Wun-

¹³¹ Carroll (1999), S. 54ff.

¹³² Carroll (1999), S. 57.

¹³³ Dodgson Collingwood (1899), Stuart (Hg.), S. 139.

derland verschwindet der übertragene Sinn zugunsten einer permanenten Sinnverschiebung."¹³⁴

Auch der Beginn eines Gedichtes von Isaac Watts (1674 - 1748) wird von Alice in völlig anderer Art und Weise rezitiert, übersetzt wurde auch hier von Günther Flemming.

Nonsense-Gedicht:

" Wie nutzt das kleine Krokodil
Geschickt den Schimmerschwanz:
Es gibt das Wasser aus dem Nil
Den goldnen Schuppen Glanz!

Wie froh scheint es gelaunt zu sein:
Die Krallen spreizt es faul,
Und kleine Fische schwimmen ein
Ins große Lächlemaul!"¹³⁵

Originalgedicht:

"Wie nutzt das kleine Bienenlein
Die Sonnenstrahlen aus:
Es sammelt seinen Honig ein
Und trägt ihn in sein Haus!

Wie baut es Waben mit Geschick,
Aus Wachs sind sie gemacht,
Und füllt sie fleißig, Stück für Stück,
Mit seiner süßen Tracht!"¹³⁶

Im Gegensatz zum Ursprungsgedicht wird hier die Faulheit des Krokodils herausgestellt, was aber trotzdem zu seiner Mahlzeit kommt. Isaac Watts setzt in seinem Gedicht dagegen auf die flinke Biene, die mit Fleiß zum gewünschten Ziel kommt. Wieder geht die moralisierende Absicht verloren bzw. wird umgekehrt. Es kommt außerdem eine brutale Komponente hinzu, die im Ursprungsgedicht gänzlich ausgespart ist. Der Übersetzer Christian Enzensberger erklärt in einem Nachwort, dass es mit den Gedichten seine besondere Bewandnis habe, da sie nicht nur falsch rezitiert werden, sondern dabei auch eine gewisse Brutalität inne haben, "[...]; denn wo die Regeln eigenmächtig geworden sind, ist die geregelteste Sprache zugleich die gefährlichste."¹³⁷

Ein weiteres Gedicht, welches im Carroll-Text eine Metamorphose erfahren hat, ist *Sprich sanft* (Orig. *Speak Gently*) des mutmaßlichen Urhebers David Bates. Die Herzogin spricht diese Verse im Kapitel *Ferkel und Pfeffer*, während sie das Kind auf dem Arm heftig schüttelt:

¹³⁴ Salin (2008), S. 246.

¹³⁵ Carroll (1999), S. 23.

¹³⁶ Isaac Watts in Gardner (2002), S. 25.

¹³⁷ Enzensberger, "Nachwort", Carroll (1963), S. 133.

Nonsense-Gedicht:

" 'Sprich grob mit deinem kleinen Sohn
Und schlag ihn, sollt' er niesen:
Denn er tut solches dir zum Hohn
Und um dich zu verdrießen.'
[...]."¹³⁸

Originalgedicht:

"Sprich sanft mit deinem Kindelein!
Gewinne seine Liebe;
Sei mild zu ihm, es könnte sein,
Daß es nicht lange bliebe."¹³⁹

Der Sinn des Gedichtes wird auch hier umgedreht. Statt des Ratschlages, zum Kind sanft zu sein, wird Grobheit avanciert. Das Kind ist in dem Sinne kein unschuldiges Wesen, das man beschützen und lieben soll, sondern ein Wesen, welches durch absichtliches Niesen den Erwachsenen verärgert.

Eine weitere parodistische Verfremdung folgt im Kapitel *Eine verrückte Teegesellschaft*. Das Lied des Hutmachers ist eine Parodie auf das Gedicht *Der Stern* (Orig. *The Star*) von Jane Taylor (1783 - 1824). " 'Ich hörte mal etwas ähnliches [sic!]', sprach Alice."¹⁴⁰

Im Kapitel *Die Hummer-Quadrille* findet sich wieder eine Parodie auf ein Gedicht. Der Schildkrötensupperich singt eine Abwandlung der Anfangszeile von *Die Spinne und die Fliege* (Orig. *The Spider and the Fly*) der englischen Schriftstellerin Mary Howitts (1799 - 1888), was wiederum auf einem noch älteren Lied basiert.

Erste Strophe des Nonsense-Gedichtes:

" ' <Geh doch bitte etwas schneller>, bat ein Weißfisch
einen Schneck,
<Denn ein Tümmler folgt uns dichtauf, und er tritt mir
auf mein Heck.
Sieh den Eifer, all der Hummer und Schildkröten, wie
Sie stehn
Bei den Kieseln schon versammelt - willst du dich im
Tanze drehn?
Willst du, magst, willst du, magst du dich im
Tanz dich drehn?
[...]?' "¹⁴¹

¹³⁸ Carroll (1999), S. 23.

¹³⁹ Vermutl. David Bates in Carroll (2002), Kap. VI, Anmerk. 4. S. 70f.

¹⁴⁰ Carroll (1999), S. 82.

¹⁴¹ Carroll (1999), S. 117.

Erste Strophe des Originalgedichtes:

" 'Komm doch näher, hübsche Fliege, sprach die
Spinne, 'tritt herzu,
Komm doch in mein kleines Stübchen, das ist
grad so hübsch wie du;
Steck einfach nur dein Köpfchen durch die Tür,
du wirst entzückt
Mit einem Mal gar manches sehn, das du noch
nie erblickt.'
Komm doch näher, komm doch näher, komm, du
Hübsche, du!
Komm doch näher, komm doch näher, komm, du
Hübsche, du!
[...].¹⁴²

Auch hier wurde wieder der Duktus des Originalgedichtes übernommen, der Sinn ist jedoch umgestellt.

Außerdem fordert der Greif in diesem Kapitel Alice auf 's ist die Stimme vom Faulpelz aufzusagen, "aber ihr Kopf war noch so voll von der Hummer-Quadrille, daß sie kaum mitbekam, was sie sagte; [...] -",¹⁴³ woraufhin eine Parodie auf Isaac Watts *Der Faulpelz* folgt.¹⁴⁴ Das traurige Lied des Schildkrötensupperich im selben Kapitel¹⁴⁵ ist eine Abwandlung von James M. Sayles *Stern des Abends* (Orig. *Star of the Evening*).¹⁴⁶

Im Kapitel *Alice als Zeugin* liest das Weiße Kaninchen eine Zeugenaussage in Form eines Gedichtes vor.¹⁴⁷ Dieses Gedicht ist ein überarbeiteter Auszug von einem Nonsense-Gedicht, welches Carroll selbst verfasst hat und in der Anfangszeile Bezug auf William Mees Lied *Alice Gray* nimmt.¹⁴⁸ Der Übersetzer Günther Flemming schreibt dazu, dass die Übersetzung einige Schwierigkeiten bereitet hat, da das Gedicht keine bestimmte Deutung zulässt.¹⁴⁹ Man muss sich also darüber bewusst sein, dass der übersetzte Nonsense nicht dieselbe Qualität hat, wie der englischsprachige Nonsense.

"All readers of *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass*, those undisputed classics of nonsense literature, find themselves in much the same

¹⁴² Mary Howitts in Carroll (2002), Kap. X, Anmerk. Gardner Nr. 3., S. 113.

¹⁴³ Carroll (1999), S. 122.

¹⁴⁴ Vgl. Carroll (2002), Kap. X, Anmerk. Gardner. Nr. 6, S. 117.

¹⁴⁵ Vgl. Carroll (1999), S. 124f.

¹⁴⁶ Vgl. Carroll (2002), Kap. X, Anmerk. Gardner. Nr. 9, S. 120.

¹⁴⁷ Vgl. Carroll (1999), S. 140f.

¹⁴⁸ Vgl. Carroll (2002), Kap. XII, Anmerk. Gardner Nr. 4, S. 135.

¹⁴⁹ Vgl. Flemming, "Anmerkungen", Carroll (1999), S. 167.

predicament as the heroine. The stories fill our heads with ideas, but we don't know what they are."¹⁵⁰

Der Sinn wird also verschoben und in eine unbewusste Sprache codiert.¹⁵¹ Was ist nun das Absurde als Tatbestand, als ursprüngliche Gegebenheit?¹⁵², fragt der Philosoph Jean Paul Sartre und nicht nur er scheint sich darüber den Kopf zu zerbrechen. Nach Martin Gardners *Alles über Alice* gibt es viele Ansätze einer psychoanalytischen Interpretation. Demnach geht es u.a. um das Kind in der Erwachsenenwelt, welche ihm wie ein Wunderland mit vielen skurrilen Figuren vorkommt. "Der springende Punkt freilich ist, dass jedes beliebige Nonsens-Werk [sic!] von einladenden Symbolen nur so wimmelt, so dass man dem Autor ganz nach Belieben irgendwas unterstellen und dafür dann zuhauf Belege beibringen kann."¹⁵³ So ist es kein Wunder, dass Carrolls Werk Gegenstand vieler Interpretationen wurde.

"[...]; und doch ist Carrolls Nonsense so beschaffen, dass man bereits festen Boden unter den Füßen verliert, wenn man sich - bewaffnet mit biographischen, lokalen, historischen oder literarischen Kenntnissen - auch nur auf die Suche nach verbindlichen Anhaltspunkten begibt."¹⁵⁴

Vielleicht sollte man den Autor in dieser Hinsicht selbst einmal zu Wort kommen lassen. Anlässlich der Bühnenadaption von Clarke schreibt Lewis Carroll ein Essay für die Zeitschrift *The Theatre* im April 1887. Darin erklärt er, dass er kein anderes Motiv für die Veröffentlichung und Entstehung seiner Geschichte hat, als ein geliebtes Mädchen zufrieden zu stellen. "And so, to please a child I loved (I don't remember any other motive), I printed in manuscript, and illustrated with my own crude designs — [...]."¹⁵⁵ Ansonsten wäre es eine dieser Geschichten gewesen, die einfach so entstehen und auch wieder verblassen, würde man sie nicht aufschreiben, "[...]: they lived and died, like summer midges, each in its own gold afternoon [...]."¹⁵⁶ Es bleibt eine Geschichte für Kinder, ohne große moralisierende Absicht und doch hält die Faszination auch Einzug in die Welt der Erwachsenen.

"And since then, periodically I have received courteous letters from strangers, begging to know whether *The Hunting of the Snark* is an allegory, or contains some hidden

¹⁵⁰ Haughton, "Introduction", Carroll (1998), S. ix f.

¹⁵¹ Vgl. Salin (2008), S. 246.

¹⁵² Sartre (1956), S. 134.

¹⁵³ Gardner, "Vorwort. Vieles über Alice, Carroll (2002), S. xv.

¹⁵⁴ Hildebrandt (1962), S. 145.

¹⁵⁵ Carroll, " 'Alice' on the stage", Carroll (1998), S. 294.

¹⁵⁶ Carroll, " 'Alice' on the stage", Carroll (1998), S. 293 f.

moral, or is a political satire: and for all such questions I have but one answer, 'I don't know!' "¹⁵⁷

Dies soll jedoch nicht bedeuten, dass Nonsense-Literatur keinen Sinn enthält, es ist nur eine andere Art von Sinn. Carrolls Nonsense stellt ein Entrinnen von dem Zwang zum Denken in den üblichen Kategorien dar, aber keineswegs eine Flucht vor dem Denken überhaupt."¹⁵⁸ Nonsense also mit bloßem Unsinn gleichzusetzen wäre falsch, denn solange er an die Sprache gebunden bleibt, trägt er immer einen Bezug zum Sinn mit sich. Vielmehr ist darunter eine andere Bewertung zu verstehen. "Information verstanden als das Neue des Zustandes B in bezug [sic!] auf den vorhergehenden Zustand A."¹⁵⁹

4.2.2. Nonsense im deutschsprachigen Theatertext von R. Schimmelpfennig

Wo findet sich aber dieser literarische Nonsense nun im Theatertext von Schimmelpfennig wieder? Schimmelpfennigs Umgang mit der Sprache in *Alice im Wunderland* äußert sich in vielerlei Hinsicht als andersartig. Zunächst einmal wäre da der fragmentarische Umgang mit den Rollentexten. Besonders der Text des Hutmachers fällt in diesem Zusammenhang auf. Die Syntax ist umgestellt oder die Wortarten werden explizit herausgestellt:

"HUTMACHER Saal, der.
Adjektive: Lang, niedrig.
Licht: Kronleuchter, eine Reihe von.
Türen. Türen, viele, ringsrum.
Alle zu.
Kind, ein.
Rüttelt.
Rüttelt an jeder Tür. Alle zu.
Alle Türen zu."¹⁶⁰

Die eigenwillige Struktur wirft abermals ein neues Licht auf bereits bekannte Erzähltechniken. Sprache steht auch hier nicht mehr unter der gewohnten Syntax. Außerdem stammen die Worte im literarischen Text von einem Erzähler,

"[...]: sie [Alice] befand sich in einer langen, niedrigen Halle, die von einer Reihe von Lampen erleuchtet wurde, die von der Decke herab hingen.
In der Halle waren rings herum Türen, aber sie waren alle verschlossen; und als Alice, auf der einen Seite hin, auf der andern zurück, überall gewesen war und jede

¹⁵⁷ Carroll, " 'Alice' on the stage", Carroll (1998), S. 295.

¹⁵⁸ Petzhöld (1972), S. 63.

¹⁵⁹ Baacke, "Spiele jenseits der Grenze. Zur Phänomenologie und Theorie des Nonsense", Dencker (1978), S. 377.

¹⁶⁰ Schimmelpfennig (2009²), S. 518.

Klinke gedrückt hatte, ging sie betrübt in der Mitte entlang und überlegte, wie sie da jemals wieder hinaus gelangen sollte."¹⁶¹

Das heißt, der ursprüngliche Erzählertext wird hier vom Hutmacher gesprochen, er wird damit zum Szenenanweiser, gleichzeitig sprengt er den Text. Die Demontage und Neubewertung der Sprache steht also im Vordergrund. "Da löst sich das Innen und das Außen des Dramas auf, das Bewußtsein und die Handlung werden eins."¹⁶² Sprache wird hier also nicht nur in der spezifischen Verwendung von Alice, wie im literarischen Text am Beispiel von *Merk- und merkerwürdig* gezeigt wurde, verändert, sondern der gesamte Rollentext des Hutmachers und damit des Erzähltextes ist im grammatikalischen Sinn umgestellt. Dabei werden aber die Worte nicht falsch gebildet, sie sind eher noch überkorrekt, indem der Hutmacher sie sogar teilweise in ihrer grammatikalischen Funktion benennt. Auch Schimmelpfennig glaubt an die korrekte Verwendung der Sprache, er markiert sie sogar explizit. Die Umstellung der Syntax macht aber auch hier eine Art Spiel mit der Logik deutlich, die den Nonsense kennzeichnet.

Ein anderer Umgang mit dem literarischen Nonsense zeigt sich eben auch in der parodistischen Verfremdung. Wenn Alice in Bild 5. versucht ein Gedicht aufzusagen, um damit ihre Identität festzustellen, wird nicht die Parodie des Gedichtes über das fleißige Bienchen von Isaac Watts verwendet, sondern es geht um das deutschsprachige Kinderlied *Alle meine Entchen*. Der ursprüngliche Verfasser ist zwar unbekannt, für das Lied selber ist aber ein hoher Bekanntheitsgrad zu verzeichnen. Alice sagt die Strophen nun folgendermaßen auf:

"ALICE [...]:
Alle meine Entchen,
schwimmen auf dem See, schwimmen auf dem See,
kommt ein Krokodilchen,
tut den Entchen weh -
[...]."¹⁶³

Schimmelpfennig nutzt also auch hier die Bekanntheit des Liedes, so dass vermutlich jeder deutschsprachige Leser die richtigen Strophen erkennt und damit die Parodie versteht. Gleichzeitig verweist er aber auf das Krokodil, das auch bei Carroll anstelle der Biene eingesetzt wird. Außerdem kommt auch hier eine äußerst brutale Komponente hinzu, die eigentlich im ursprünglichen Kinderlied nicht vorkommt. Da der deutschsprachige Leser in

¹⁶¹ Carroll (1999), S. 13.

¹⁶² Michalzik, "Vorwort", Schimmelpfennig (2009²), S. 13.

¹⁶³ Schimmelpfennig (2009²), S. 529.

den meisten Fällen das Original kennt, begreift er auch die Veränderung, die Schimmelpfennig vorgenommen hat. Damit verfährt Schimmelpfennig in diesem Sinn genau wie Carroll.

Die Parodie des Gedichtes zu *Du bist alt, Vater Wilhelm*, welches Alice dem Raupentier in Kapitel 5 des literarischen Textes aufsagt, wird in Bild 6. im Theatertext zu Goethes Ballade *Erlkönig*:

"RAUPE Sag den 'Erlkönig' auf!
Alice faltet die Hände und beginnt.
Klavierbegleitung? Kammermusik?
ALICE Wer bröselst so spät durch die Nacht und hat Durst?
Es ist das Brötchen mit seiner Wurst,
die Wurst hält das Brötchen zärtlich im Arm,
das jammert und greint, daß sich Gott erbarm:

'Mein Brötchen, mein Brötchen, was jammerst du so?'
'Ich bin gleich vertrocknet!' 'Zeig doch mal, wo?'
'Hier, in der Rille, siehst du das nicht?'
'Ich dachte, mein Brötchen, das sei dein Gesicht!'

[...]."¹⁶⁴

Der Anfang der Ballade von Goethe dagegen lautet:

"Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?
Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlkönig mit Kron' und Schweif?
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.

[...]."¹⁶⁵

Natürlich muss in diesem Zusammenhang erwähnt werden, dass die Raupe explizit von Alice fordert, den *Erlkönig* aufzusagen. Der Leser ist also auf die Ballade vorbereitet und kann somit den Bezug herstellen. Warum hat sich Schimmelpfennig jedoch für genau dieses Werk entschieden? Die Ballade endet im Original mit dem Tod des Kindes, "[...]; In seinen Armen das Kind war tot."¹⁶⁶ Auch das Ende der Parodie ist das Sterben, "Das

¹⁶⁴ Schimmelpfennig (2009²), S. 533.

¹⁶⁵ Goethe (1853), S. 146.

¹⁶⁶ Goethe (1853), S. 147.

Würstchen vergnügt sich mit Pommes weiß rot,/ das Brötchen zerbröselt und findet den Tod./"¹⁶⁷ Dennoch wird auch hier die eigentlich melancholische Stimmung des Gedichtes in ein absurdes Szenario umgekehrt. Statt des Vaters mit dem sterbenden Kind, bekommt es der Leser mit dem Dialog zwischen einem vertrocknenden Brötchen und einem Würstchen zu tun, welches sich schließlich mit der Pommes amüsiert. Versmaß und Reimschema sind dabei wieder von der Ballade übernommen worden, ebenso bestimmte Worte, wie *Wer* und *Nacht*. Schimmelpfennig hat sich demnach, wie Carroll, der parodierenden Verfremdung bedient, dabei jedoch den Fokus auf den deutschsprachigen Leser bzw. Zuschauer gelegt.

Während im Carroll-Text der Schildkrötensupperich das Lied zur Hummer-Quadrille singt, wird im Theatertext der Tanz von einer großen Strandgesellschaft ausgeführt und der Regietext wird zum gesprochenen Text. Der Inhalt des Gedichtes wird also übernommen, aber anders umgesetzt.

"ALICE Samstag, Samstag, immer Samstag, Samstagabend: Lichter, Lampions, Girlanden: Strand -
die Wellen, sanft, noch warm: der Sand.
Vögel und Fische und Krustentiere tanzen in diesem Moment in
seltener Einheit einen ausgelassenen Tanz, Musik.
Die Strandgesellschaft. Große Hummerquadrille."¹⁶⁸

Nicht alle Nonsense-Gedichte aus *Alices Abenteuer im Wunderland* werden im Theatertext aufgeführt. Jedoch findet sich das bekannte Nonsense-Gedicht *Jabberwocky* von Carroll aus *Through the Looking-Glass* wieder, welches bereits durch die Beschreibung des Bildes 9. in Kapitel 3.1 dieser Arbeit angerissen wurde. Günther Flemming übersetzte dieses Gedicht mit *Die Legende vom Schebberroch*. Zum Vergleich werden im Folgenden die jeweiligen Beginne des Originalgedichtes, der Übersetzung und der Verwendung im Theatertext aufgeführt:

Original:

" 'Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.
[...].'"¹⁶⁹

¹⁶⁷ Schimmelpfennig (2009²), S. 534.

¹⁶⁸ Schimmelpfennig (2009²), S. 565.

¹⁶⁹ Carroll (1998), S. 132.

Übersetzung von Günther Flemming:

" 's war britzlich, und der schlinke Trotz
Zerschirrt' und drilberte 's Geweech;
Ganz jimmrig war's dem Borgoglotz,
Und die traue Schratte schreech.
[...].'"¹⁷⁰

Theatertext von Roland Schimmelpfennig:

"DIEELDUM Es brillig war. Die schlichten Toven
Wirten und wimmelten in Waben;
Und aller-mümsige Burggoven
Die mohmen Räth' ausgraben."¹⁷¹

Der Vergleich zeigt, dass Schimmelpfennig sich hier weniger an der deutschen Übersetzung von Flemming orientiert hat. Überhaupt gibt es unzählige Versuche der Übersetzung des Gedichtes. Flemming erläutert, dass, im Gegensatz zum Original, der Übersetzer hier eine Erklärung zur Wortwahl abgeben muss, "[...], die außer vom Verständnis bestimmt wird von der romanimmanenten Deutung durch Humpti Dumpti sowie durch Rhythmus, Lautfärbung und Reim."¹⁷² Tatsächlich hat sich Schimmelpfennig hier einer Übersetzung von Robert Scott bedient, die der Griechischprofessor 1872 in einem Artikel im *Macmillan's Magazine* unter dem Pseudonym Thomas Chatterton¹⁷³ veröffentlichte.¹⁷⁴ "Obwohl die seltsamen Wörter keine wirklich greifbare Bedeutung haben, bringen sie doch auf subtile Weise eine Reihe von Obertönen zum Klingen."¹⁷⁵ Es geht also auch hier, genau wie in der Verwendung des Nonsense, eher um den Wortklang, als um den Wortsinn. Schimmelpfennig hat sich demnach auch hier der Nonsense-Dichtung von Carroll angenommen.

4.2.3. Nonsense-Dichtung in den Inszenierungen

In den letzten Kapiteln wurden die Nonsense-Aspekte sowohl im literarischen Text von Carroll als auch im Theatertext von Schimmelpfennig herausgearbeitet. Dabei wurde ein besonderes Augenmerk auf die Nonsense-Gedichte und die besondere Verwandlung der Sprache gelegt. Im Theatertext finden sich diese Parodien nun auch, jedoch angepasst an eine deutschsprachige Leserschaft bzw. ein deutschsprachiges Publikum.

¹⁷⁰ Carroll (1999), S. 28.

¹⁷¹ Schimmelpfennig (2009²), S. 527.

¹⁷² Flemming, "Anmerkungen", Carroll (2000), S. 179.

¹⁷³ Scott scheint hier den Namen des englischen Dichters Thomas Chatterton (1752 - 1770) als Pseudonym verwendet zu haben.

¹⁷⁴ Vgl. Carroll (2002), Kap. I *Das Spiegelhaus*, Anmerk. Gardner Nr. 13. S. 167f.

¹⁷⁵ Carroll (2002), Kap. I *Das Spiegelhaus*, Anmerk. Gardner Nr. 13. S. 168.

Manche Nonsense-Poesie findet keinen oder keinen direkten Eingang in den Theatertext, äußert sich dann aber an anderer Stelle in Form von Rollen- oder Regietext, wird aber nicht explizit als Gedicht herausgestellt, wie es im literarischen Text geschieht. Ein Unterschied zum literarischen Text ist außerdem noch die spezielle Verwendung der Satzstellung im Text des Hutmachers, die auch hier eine Metamorphose vollzogen hat. Insgesamt kann festgehalten werden, dass Schimmelpfennig den Text allgemein in seiner literarischen Grundstruktur intensiviert und steigert. Im Folgenden soll nun der Umgang mit der Nonsense-Dichtung in den Inszenierungen von Schimmelpfennig und Raffalt untersucht werden.

In der Berliner Inszenierung von Schimmelpfennig ist die Syntax der Sätze des Hutmachers nicht nur umgestellt, die Intonation ist ebenso ungewohnt (vgl. 13:00¹⁷⁶). Die Worte werden teilweise in die Länge gezogen oder unüblich betont. Es ist also nicht nur die Syntax, die durchbrochen wird, sondern auch die Sprachmelodie. Die Sprachstruktur wird damit im Sinne des postdramatischen Theaters verschärft ausgestellt. "Der Status des Textes im neuen Theater ist daher mit den Begriffen Dekonstruktion und Polylogie zu beschreiben."¹⁷⁷ Wie in der Nonsense-Dichtung sind es hier vielmehr die Wortklänge und der Sprechakt an sich, die zum Ereignis werden. Genauso ist auch das Gedicht *Jabberwocky* in der Inszenierung zu sehen. Anders als im Theatertext in Bild 4. sind es hier Diedeldei und Diedeldum, die das Gedicht gemeinsam rezitieren (vgl. 26:05). Die Wortklänge, die schon im literarischen Text dadurch zum Ausdruck kommen, werden hier durch die Mehrstimmigkeit noch verstärkt. In beiden Beispielen erscheint der Text "mehr rezitiert, als fremdes und fremdartiges Sprachmaterial ausgestellt, denn als Rollentext,"¹⁷⁸ also auch als Merkmal im Umgang mit Sprache im postdramatischen Theater. Was im Theatertext schon ausgemacht wurde, erhält in der Inszenierung nochmals eine Intensivierung und Steigerung. Sprache wird damit noch expliziter ausgestellt.

Die Parodie auf *Alle meine Entchen* wird in der Inszenierung von Schimmelpfennig genauso vom Theatertext übernommen (vgl. 31:29¹⁷⁹).

¹⁷⁶ Die Zeitangaben im folgenden Absatz beziehen sich auf: *Roland Schimmelpfennig. Alice im Wunderland nach Lewis Carroll*, Regie: Roland Schimmelpfennig, Berlin 2008.

¹⁷⁷ Lehmann (1999), S. 263.

¹⁷⁸ Lehmann (1999), S. 272.

¹⁷⁹ Die Zeitangaben im folgenden Abschnitt beziehen sich auf: *Roland Schimmelpfennig. Alice im Wunderland nach Lewis Carroll*, Regie: Roland Schimmelpfennig, Berlin 2008.

Die Aufforderung der Raupe den *Erlkönig* aufzusagen, wird gleichzeitig mit einem Klavierauftakt untermalt (vgl. 38:07). Alice faltet die Hände ineinander, wie im Regietext und auch im literarischen Text beschrieben und beginnt die parodisierende Verfremdung von *Erlkönig* (vgl. 38:15). Sie verharrt dabei in der Körperhaltung, ihre Stimme jedoch gerät immer wieder außer Kontrolle. Teilweise brüllt sie den Text, dann wird sie wieder leise zaghaft. Körper und Stimme scheinen in diesem Moment getrennt voneinander zu sein. Diese Vertiefung des Konfliktes zwischen Text und Szene ist auch ein Merkmal des neuen Theaters.¹⁸⁰

Die Hummer-Quadrille wird, wie bereits erwähnt, im Theater text in Bild 12.1. zunächst durch den Regietext und dann durch den Text von Alice, die den Regietext noch einmal wieder gibt, eingeleitet. In der Inszenierung von Schimmelpfennig wird der Regietext überhaupt nicht ausgeführt, alle Figuren sitzen noch an der Teetafel und niemand tanzt (vgl. 01:47:23). Auch wenn Alice ihren Text aufsagt, bleiben alle auf ihren Plätzen sitzen (vgl. 01:47:25). Der Text steht auch hier im völligen Gegensatz zur Szene. Die Absurdität, wenn der Körper dem Gesagten nun ganz genau folgt, wird wenig später gezeigt, als sich die Gesellschaft doch zum Tanz erhebt und den Anweisungen Schritt für Schritt Folge leistet (vgl. 01:49:28).

In der Wiener Inszenierung dagegen ist die Umstellung der Syntax im Text des Hutmachers nur noch ganz schwach vorhanden oder gänzlich gestrichen (vgl. 16:27¹⁸¹). Zu erklären wäre dies damit, dass Raffalt eine größere Zugänglichkeit für ein jüngeres Publikum gewährleisten wollte, wie der Schauspieler Julian Mau (Hutmacher) in dem Interview vom 07. September 2012 hinsichtlich der Sprache sagt:

"Was wir allerdings gemacht haben, da wir als Junge Burg größtenteils für Schulklassen spielen, ist die sehr eigene Sprache von Schimmelpfennig zu vereinfachen."¹⁸²

Die Wichtigkeit und Herausstellung der Sprache ist dennoch in der Inszenierung gegeben, jedoch muss sie unter einem anderen Aspekt betrachtet werden, wie Mau ebenfalls erläutert:

"Sprache ist generell zunächst einmal immer wichtig und gerade in diesem Stück von enormer Bedeutung. Zum Beispiel kann man daran die verschiedenen Typen unter-

¹⁸⁰ Vgl. Lehmann (1999), S. 261.

¹⁸¹ Die Zeitangaben im folgenden Absatz beziehen sich auf: *Alice im Wunderland*, Regie: Annette Raffalt, Wien 2011.

¹⁸² Meivers, Interv. (2012).

scheiden nach der Art wie und was sie reden. Die Verrücktheit des Hutmakers wird dann eben durch den Nonsense unterstrichen."¹⁸³

Nonsense als Sprache ist also in dieser Inszenierung eher als Typologisierung zu verstehen, in diesem Fall als die Verrücktheit des Hutmakers. Die Vermittlung der inhaltlichen Geschichte steht im Vordergrund. Das Gedicht *Jabberwocky* wird in diesem Sinne in der Inszenierung auch nicht rezitiert. Wenn Alice im ursprünglichen Theatertext in Bild 9. eine Erklärung des Gedichtes von Humpti Dumpti erbittet, fragt sie in der Inszenierung, ob er ihr den *Erlkönig* aufsagen könne (vgl. 56:08). Als Alice keine Antwort erhält, zweifelt sie an, ob das Ei den *Erlkönig* überhaupt kenne (vgl. 56:20). Humpti Dumpti reagiert daraufhin erbost und führt pantomimisch einen Reiter (vgl. 56:24) und anschließend eine Person mit einem Kind auf dem Arm vor (vgl. 56:27). Auch hier bedient sich die Inszenierung einer bildlichen Darstellung, es folgt aber keine Erklärung des Nonsense durch Humpty Dumpty. Das Verständnis der Geschichte ist somit wieder gegeben. Die Parodie von *Alle meine Entchen* wird in der Inszenierung von Raffalt nicht verwendet.

Aber Alice wird ebenso vom Raupentier aufgefordert den *Erlkönig* aufzusagen (vgl. 40:58¹⁸⁴). Sie beginnt mit der ersten Strophe, merkt aber dann, dass die Worte falsch sind und stoppt ihre Darbietung (vgl. 41:04). Das Bewusstsein für die falsche Sprache setzt also relativ schnell ein. Statt das Gedicht fortzusetzen, gibt sich Alice einem Lachanfall hin. Im Gegensatz zur Inszenierung von Schimmelpfennig tritt hier die Gegensätzlichkeit von Text und Szene nicht in den Vordergrund. Vielmehr ist das Hauptaugenmerk auf den Inhalt, nämlich Alices Desorientierung bezüglich der Sprache, gelegt. Auch hier scheint das Verständnis für den Fortgang der Geschichte einen wichtigen Aspekt zu haben.

Die Hummer-Quadrille wird als ein choreographierter Tanz mit allen Figuren inszeniert, der Regietext scheint als Stimme über diesem Tanz zu schweben (vgl. 01:19:00). Das Gesagte wird also auch tatsächlich durchgeführt. Text und Szene bilden eine Einheit.

¹⁸³ Meivers, Interv. (2012).

¹⁸⁴ Die Zeitangaben im folgenden Absatz beziehen sich auf: *Alice im Wunderland*, Regie: Annette Raffalt, Wien 2011.

5. Die Metamorphose des Körpers und des Raumes als inhaltliches Motiv

5.1. *Die Verwandlung des Körpers im Kontext der Identitätssuche und des Medienwechsels*

" '[...]; und an einem Tag so viele verschiedene Größen zu haben, ist sehr verwirrend.' "¹⁸⁵

Nach Erhard Dahl gibt es, wie bereits erwähnt, verschiedene Ausprägungen des Motivs, dazu zählt auch die Verwandlung eines Körpers.¹⁸⁶ Im Folgenden sollen diese Ausprägungen nun anhand des literarischen Erzähltextes von Carroll, des Dramentextes von Schimmelpfennig, sowie seiner szenischen Realisierung in Berlin und der Inszenierung von Raffalt in Wien analysiert werden.

5.1.1. **Metamorphosen des Körpers im literarischen Text**

Metamorphosen der Körper finden sich bei Carrolls *Alices Abenteuer im Wunderland* in mehreren Hinsichten. Zunächst einmal sind da die körperlichen Veränderungen, die die Titelheldin selbst durchmacht. Auf formaler Ebene anhand der Illustrationen wurde dies bereits im Kapitel 4.1. untersucht. Rein inhaltlich gesprochen wächst Alice entweder in die Höhe oder sie schrumpft zu einem Winzling. Meistens geschieht dies durch den Verzehr von magischen Speisen oder Getränken. Diese magischen Requisiten stellen ein weiteres Motiv der Phantastischen Kinder- und Jugendliteratur nach Dahl dar.¹⁸⁷ Zum ersten Mal schrumpft Alice nach dem Sturz durch das Kaninchenloch in der langen Halle, nachdem sie ein Fläschchen mit der Aufschrift *Trink mich* geleert hat (vgl. S. 16¹⁸⁸).

" 'Was für ein merkwürdiges Gefühl!' sprach Alice. 'Ich muß mich zusammenschieben wie ein Fernrohr!' Und so war es tatsächlich: sie war jetzt nur noch zehn Zoll groß, [...]" (S. 16).

Doch die Freude über die neue Größe, um damit durch die winzige Tür in den schönen Garten zu gelangen, hält nicht lange an, denn der passende Schlüssel liegt noch auf dem nun unerreichbaren Tisch. Nachdem plötzlich ein Kuchen erschienen ist und Alice davon kostet, wächst sie zu einer Riesin heran (vgl. S. 19). Sie fängt an zu weinen, als sie feststellen muss, dass sie nun erst recht nicht durch die kleine Tür passt (vgl. S. 20). Als sie die

¹⁸⁵ Carroll (1999), S. 51.

¹⁸⁶ Vgl. Dahl (1986), S. 111.

¹⁸⁷ Vgl. Dahl (1986), S. 112.

¹⁸⁸ Die folgenden Seitenangaben im Text beziehen sich auf: Carroll, Lewis, *Alices Abenteuer im Wunderland*, Stuttgart: Reclam 1999.

Glacéhandschuhe des Weißen Kaninchens berührt, schrumpft sie wieder zusammen und droht, in ihrem eigenen Tränenmeer zu ertrinken (vgl. S. 24).

Die nächste Veränderung ihrer Körpergröße passiert im Haus des Weißen Kaninchens, dieses Mal aber mit der Gewissheit: " 'Ich weiß, *irgend* etwas Interessantes passiert *gewiß*', sprach sie zu sich, 'wann immer ich irgend etwas eß' oder trink':[...] " (S. 40). Der Leser nimmt das Wachsen des Körpers wieder aus der Perspektive von Alice wahr:

"[...]: eh' sie auch nur die halbe Flasche ausgetrunken hatte, spürte sie, wie ihr Kopf gegen die Zimmerdecke gedrückt wurde, und mußte sich bücken, um sich nicht das Genick zu brechen" (S.40f).

Es ist also nicht nur das phantastische Element, welches dem Leser vermittelt wird, sondern durchaus auch die Gefahr, die mit einer solch raschen Veränderung der Größe einher geht, sei es das Ertrinken im eigenen Tränenmeer nach einem plötzlichen Schrumpfen oder das Brechen des Genicks beim schnellen Wachsen in einem Haus.

Durch das ständige Wachsen und Schrumpfen verliert Alice aber auch ihre innere Orientierung. Die Frage des Raupentiers " 'Wer bist *du*?' " (S. 51) kann sie nicht klar beantworten, " 'ich - ich weiß es kaum, zur Zeit, Sir - [...].' " (S. 51) Diese Verwirrung begründet sie mit den vielen verschiedenen Größen, die sie an einem Tag durchmachen muss (vgl. S. 51). Als das Raupentier Alice widerspricht, macht sie es auf seine eigene Metamorphose aufmerksam: "[...]; 'aber wenn Sie sich in eine Puppe verwandeln müssen - und eines Tages werden Sie das ja - und danach dann in einen Schmetterling, dürfte Ihnen doch wohl ein ganz klein wenig komisch zumute werden, nicht wahr?' " (S. 51). Es unterliegen also auch einige Figuren des Wunderlandes einer Metamorphose.

Auch die grinsende Cheshire-Katze sitzt plötzlich auf einem Baum (vgl. S. 73) oder vergeht "ganz langsam, die Schwanzspitze zuerst, und zuletzt das Grien, [...]" (S. 75). Ihre Metamorphose scheint absolut selbstbestimmt und verwirrt Alice zusätzlich:

"[...]; 'und es wäre mir sehr lieb, wenn du nicht mehr gar so plötzlich erscheinen oder vergehen wolltest: du machst mich ja ganz schwindelig' " (S.75)!

Ihre eigene Größe bekommt sie erst in den Griff, als sie durch das Raupentier an einen Pilz gelangt, dessen eine Seite sie größer und die andere kleiner macht, "Alice betrachtete den Pilz eine Minute lang gedankenvoll und versuchte zu erkennen, welches die beiden Seiten seien; [...]. 'Und welches ist nun welches?' sprach sie zu sich und knabberte zur Probe ein

wenig an dem Stück in ihrer rechten Hand" (S. 58). Die Teillösung, die ihr von der Raupe offeriert wird, geht also mit einer Experimentierphase einher, in der sie zuerst wieder schrumpft (vgl. S. 58) und dann so sehr in die Höhe schießt, dass sie von einer Taube für eine Schlange gehalten wird (vgl. S. 59f). Aber diese Phase endet mit der Erkenntnis, dass sie nun ein Mittel gefunden hat, ihre Größe zu kontrollieren.

So beschließt sie kurz vor der Begegnung mit der verrückten Teegesellschaft von der linken Seite des Pilzstückes zu essen, um sich auf zwei Fuß Länge zu vergrößern (vgl. S. 76).

Ihr Ziel, in den schönen Garten zu gelangen, kann nun auch erfüllt werden, denn sie kehrt in die lange Halle zurück, schließt dort zunächst mit dem Schlüssel die winzige Tür auf, um dann mit Hilfe des Pilzes auf einen Fuß groß zu schrumpfen (vgl. S. 88).

Das letzte Mal wächst Alice im Gerichtssaal ohne ihr eigenes Zutun (vgl. S. 130), jedoch ist dieser Akt letztendlich als Befreiung gegen den Hofstaat der Herzkönigin zu bewerten. Die Herzkönigin tritt dem Mädchen zunächst bedrohlich und aggressiv gegenüber:

"Die Königin lief purpurrot an vor Wut, und, nachdem sie Alice einen Augenblick lang wie ein wildes Tier angestarrt hatte, fing sie an zu schreien: 'Den Kopf ihr ab! Den Kopf - ' " (S.92).

Alices erneutes Wachsen führt dieses Mal zur Akzeptanz ihrer Größe: " 'Ich kann's nicht ändern', sprach Alice ganz kleinlaut: 'ich wachse eben' " (S.130). Dann tritt sie mit größerem Selbstbewusstsein als Zeugin auf. Als die Königin ihr den Mund verbieten will, wehrt sie sich entschieden, " 'Das werd' ich nicht' " (S.145)! Die Drohung mit der Exekution stellt schließlich keine Gefahr mehr für Alice dar:

" 'Was wollt ihr denn?' sprach Alice (sie hatte mittlerweile wieder ihre volle Größe erlangt). 'Ihr seid doch bloß ein Satz Spielkarten' " (S.145)!

Diese Entzauberung führt zum letzten Angriff der Spielkarten, die sich letztendlich als tote Baumblätter entpuppen, als sie ihr von der Schwester aus dem Gesicht gestrichen werden (vgl. S. 145). Die Betonung auf das Erlangen der vollen Größe führt also zur Erkenntnis, dass der bedrohliche Hofstaat nichts weiter als Spielkarten sind, die sogar in der Realität als *tote* Baumblätter identifiziert werden. Die Belebung von anorganischen Gestalten wie Spielsachen, in diesem Fall die Spielkarten und bei *Durch den Spiegel und was Alice dort fand* die Schachbrettfiguren, bilden eine weitere Metamorphose der Körper und zusätzlich

ein typisches Motiv der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur in England nach Erhard Dahl.¹⁸⁹

Die Veränderungen von Alices Körpergröße führen also zunächst zu Gefahrensituationen und innerer Desorientierung. Schließlich aber kann die Körpergröße kontrolliert werden. Der letzte Wachstumsschub geschieht zwar auch wieder von selbst, geht aber mit einem Befreiungsakt einher und kann somit auch als die Erlangung einer neuen Ebene des Bewusstseins verstanden werden. Einige Figuren im Wunderland befinden sich selbst innerhalb einer Verwandlung, aber diese sind selbst bestimmt, wie beispielsweise bei der Cheshire-Katze oder sie werden missachtet, wie es beispielsweise das Raupentier tut. Diese Metamorphosen der Figuren verwirren Alice zusätzlich. Letztendlich stellen diese Figuren aber doch Hilfen oder sogar Freunde dar. Die Erkenntnis, erlangt durch das Selbstbewusstsein, das die neue Größe mit sich gebracht hat, führt zur Rückverwandlung der zuvor belebten anorganischer Gestalten.

5.1.2. Abhängigkeit und ungelöste Rätsel im Theatertext

Im letzten Kapitel wurden die Metamorphosen des Körpers im literarischen Text von Carroll herausgestellt. Wie werden diese Metamorphosen nun im Theatertext von Roland Schimmelpfennig behandelt?

Der Beginn von Bild 3. wurde bereits erwähnt. Die Zuschauer sollen sehen, was der Hutmacher beschreibt. Der Hutmacher fungiert nicht als Hilfe, eher noch scheint er sich über Alices Verzweiflung lustig zu machen: "Oder setz dich hin und heul ne Runde: [...]" (S. 521¹⁹⁰), um sie schließlich aufzufordern, den Kuchen zu essen: "Ja - dann iß ihn doch -" (S.521). Es folgt der Liedtext *Trink mich*, in dem aus der Perspektive des magischen Requisits beschrieben wird, was mit Alice passieren kann:

"HUTMACHER [...].
vielleicht wirst du zum Bumerang
vielleicht bin ich dein Notausgang
vielleicht wirst du mich nie mehr los
vielleicht bleibst du
vielleicht bleibst du
vielleicht bleibst du ewig so groß
[...]" (S. 522).

¹⁸⁹ Vgl. Dahl (1986), S. 110.

¹⁹⁰ Die folgenden Seitenangaben im Text beziehen sich auf: Schimmelpfennig (2009²), S. 511 - 579.

Deutlich wird auch hier durch den immer gleichen Satzbeginn mit *vielleicht*, welcher Willkürlichkeit Alice unterliegt. Gleichzeitig liegen darin aber auch Chancen und Gefahren. Das magische Requisit kann ein Notausgang sein, es kann aber auch dazu führen, dass Alice für immer groß bleibt.

Der Hutmacher setzt seine Beschreibung der Vorgänge fort. "Kind, das,/ wächst wieder,/ zieht sich auseinander wie ein Teleskop, [...]" (S.522). Wie bei Carroll wird also wieder die Metapher des Teleskops, welches sich auseinanderziehen und zusammenschieben lässt, verwendet. Alices Verzweiflung bezüglich ihres großen Körpers kommentiert er jedoch mit: "was machst du jetzt,/ ja, heul doch,/ wein doch, heul doch, was du kannst,/ heul doch literweise, [...]" (S. 523). Die zuvor im Lied erwähnten Chancen werden also nicht genutzt, stattdessen stachelt der Hutmacher Alice noch an, weiter zu weinen. Das erneute Schrumpfen durch die Handschuhe des Weißen Kaninchens beschreibt wieder der Hutmacher: "[...], nimmt das Zeug,/ Handschuhe, Fächer,/ und/ schrumpft wieder/ und heult und schrumpft,/ merkt nicht mal, daß es schrumpft/ und heult,/ [...]" (S.524). Das Wasser beginnt zu steigen, wie es im Regietext vermerkt ist (vgl. S. 524), "Alice und der Hutmacher beginnen zu schwimmen" (S.524). Der Hutmacher begibt sich also laut Text genauso in die Gefahrensituation und er fordert sie sogar auf, weiter zu weinen: "ja, heul doch, wenn du niemand hast und einsam bist/ und dir das Wasser bis zum Hals steht, [...]" (S.524), bis er selbst endgültig in den Fluten verschwindet (vgl. S. 525). Alice Auslieferung gegenüber der Veränderung ihrer Größe wird also vom Hutmacher unterstützt, regelrecht herausgefordert.

Das Wachsen und Schrumpfen im Haus des Weißen Kaninchens aus Kapitel IV im literarischen Text, was ungefähr Bild 5. im Theatertext entspricht, ist bei Schimmelpfennig gänzlich ausgespart. Stattdessen ist ein Liedtext mit dem Titel *Frag mich bloß nicht, wer ich bin* (S.530) eingefügt. Das Lied unterstreicht die Identitätssuche Alices:

"ALICE

Frag mich bloß nicht, wer ich bin
- ich weiß es selber nicht genau
sag du mir, wer ich bin
wenn ich es schon nicht kann
sag mir einfach, wer ich bin
gib mir einen Namen
[...]" (S. 530f).

Wie im Text von Carroll, geht Alices innere Orientierung verloren. Die darauf folgende Begegnung mit der Raupe unterstreicht dies noch einmal. Das Wachsen und Schrumpfen mit Hilfe des Pilzes ist auch hier vorhanden. Während des Raupenliedes *Nichts bleibt, wie*

es ist, knabbert Alice abwechselnd an den beiden Hälften, dies steht explizit im Regietext, "und wird entweder enorm groß oder winzig klein: Meistens finden diese Veränderungen auf 'Und das ertrag ich einfach nicht' statt" (S.535). Hier unterliegt Alice nun einer Art *Experimentierphase*, choreographisch auf das Lied der Raupe abgestimmt. Anders als bei Carroll schrumpft und wächst sie nun in einem ständigen Wechsel, rhythmisch dem Lied angepasst. Wieder überlässt Schimmelpfennig es der Regie, wie die körperlichen Verwandlungen auf der Bühne umgesetzt werden sollen.

Die Thematisierung der eigenen Metamorphose der Raupe wird auch im Schimmelpfennig-Text aufgegriffen. Auch hier scheint es der Figur wenig auszumachen, dass sie sich bald in eine Puppe verwandeln wird (vgl. S.532).

Ähnlich ist es auch bei der körperlichen Verwandlung der Katze. Die Annäherungsversuche der Alice im Text von Carroll sind zaghafter als bei Schimmelpfennig: " 'Cheshire-Pussi', begann sie zaghaft, da sie keine Ahnung hatte, ob sie wohl eine solche Anrede mögen würde: [...]." ¹⁹¹ Im Theatertext von Schimmelpfennig eröffnet Alice das Wort an die Katze mit "Da bist du ja!" (S. 543), um ihr gleich darauf das ewige Verschwinden und wieder Auftauchen vorzuwerfen: "Na ja, erst warst du da, und dann warst du weg, als hättest du dich/ in Luft aufgelöst - du warst plötzlich verschwunden!" (S. 543). Die Katze scheint dadurch wenig beeindruckt: "Ach ja? Kann sein. Durchaus möglich" (S.543). Während Alice im Erzähltext von Carroll die körperliche Wandlung der Cheshire-Katze zunächst nicht thematisiert, möchte Alice bei Schimmelpfennig eine klare Antwort: "Aber das verstehe ich nicht. Wie ist das möglich: Ich meine, das/ geht doch gar nicht, du kannst dich doch nicht in Luft auflösen!" (S.544), um von der Katze die wenig eindeutige Antwort zu bekommen: "Na ja - das ist alles eine Frage der inneren Einstellung" (S.544). Im Laufe der Szene löst sich die Katze nun immer wieder in Luft auf und erscheint wieder, wie es vom Regietext eindeutig eingefordert wird. Im Gegensatz zur höflichen Alice im Erzähltext, erbst sich Alice bei Schimmelpfennig: "O nein, nicht schon wieder, das kannst du mit mir nicht machen!" (S.545). Alice scheint eine feste Instanz zu brauchen, jemand, der ihre Frage beantwortet und ihr Beistand leistet. Von der Katze, die keine konstante Existenz aufweist und ihr als einzigen Ratschlag gibt, sich zu entspannen (vgl. 544ff), kann sie diese Hilfe nicht erwarten. Stärker als bei Carroll scheint die Metamorphose der Katze bei Alice Verzweiflung auszulösen. Im Gegensatz zu Carrolls Werk taucht sie auch nicht wei-

¹⁹¹ Carroll (1999), S. 73.

ter im Text auf. Als die Cheshire-Katze am Krocketfeld der Königin erscheint¹⁹² und damit auch die zuvor getroffene Verabredung mit Alice einhält,¹⁹³ wird sie von Alice als eine ebenbürtige Gesprächspartnerin empfunden: "Es ist die Cheshire-Katze: jetzt werd' ich jemanden haben, mit dem ich reden kann."¹⁹⁴ Bei Schimmelpfennig wird weder eine Verabredung getroffen, noch taucht die Katze im Laufe des Textes noch einmal auf. Ihr unbeständiges Dasein führt zu einer instabilen Beziehung mit Alice. Ihr Verschwinden und Auftauchen gleicht ihrer inneren Unbeständigkeit, "eine Frage der inneren Einstellung" (S.544).

Die Königin und ihr Hofstaat sind bei Schimmelpfennig nicht als verwandelte Spielkarten dargestellt. In die Szene wird nur die Königin als Störfaktor eingeführt. Während alle Figuren in dem Tanz vereint sind (vgl. S. 565), bleibt, laut Regietext, die Musik auf einem fast unangenehmen hohen Ton stehen (vgl. S. 565). Die Bedrohung der Königin wird durch ihre Worte deutlich: "Ich will euch greifen, packen und dann lebendig, wie ihr seid, mit/ Leib und Seele/ in einen Kessel/ voll kochendem Wasser schmeißen/ zschzschzschzschzschzschzschzssssssss -"(S. 566). Jedoch bleibt es nur bei den Worten, die Königin steht "[...] für sich, unbemerkt, abseits" (S.569). Ihre Bedrohung ist, genau wie bei Carroll, zunächst nicht realistisch. Bei Carroll, weil es sich letztendlich nur um Spielkarten handelt, bei Schimmelpfennig für den Moment, weil Alice die drohenden Worte der Königin gar nicht erst wahrnimmt und beständig weiter tanzt:

"KÖNIGIN Ich reiße euch den Kopf, ich dreh ihn um und reiß ihn ab,
[...]?
Ist nicht der Kopf der allerbeste Teil?
Oder die Mitte?
Oder doch der Schwanz?

ALICE allein vor der Königin, tanzt weiter, bemerkt gar nicht, daß sie allein ist
Dreh dich um dich selbst - *Dreht sich*. Arme in die Luft - [...]" (S.570).

Die Bedrohung beginnt erst als die Königin Alices Identität in Frage stellt: "Was bist du - Hummer, Fisch oder Vogel?" (S.571) und Alice sich daraufhin wieder versucht zu erklären: "Äh, soweit ich weiß, weder bin ich ein Vogel noch ein Fisch -"(S. 571). Alices stammelnde, verneinende Antworten führen schließlich zum Prozess, denn die Königin bezichtigt sie der Lüge (vgl. S. 574). Die Gerichtssituation löst sich nach und nach in wirre Fetzen auf. Keiner nimmt mehr Bezug auf den anderen und Alice beginnt irgendwann, sich selbst Fra-

¹⁹² Vgl. Carroll (1999), S. 97.

¹⁹³ Vgl. Carroll (1999), S. 74.

¹⁹⁴ Carroll (1999), S. 97.

gen und Antworten zur ihrer Identität als Hummer zu stellen (vgl. S. 575). Das erneute Wachsen als Befreiungsakt findet nicht statt, ebenso wie die Entzauberung der Figuren. Durch den Szenenwechsel wird zwar die Gerichtsszene beendet (vgl. S. 576), Alice beginnt davon zu erzählen, dass ihre Schwester behauptet, alles sei nur ein Traum gewesen (Vgl. S. 576), der *Hase März*, der *Siebenschläfer* und der *Hutmacher* gesellen sich jedoch schon bald wieder zu ihr. Keine der Figuren erfährt eine Rückverwandlung in eine anorganische Gestalt oder ein normales Tier.

Die Umwandlung des Körpers ist also auch bei Schimmelpfennig gleichzusetzen mit der Identitätssuche Alices. Jedoch findet, im Gegensatz zum Erzähltext von Carroll, die Titelheldin keinen Weg für eine Lösung. Die Metamorphosen der anderen Figuren stellen ein zusätzliches Problem dar. In dem Moment, wo Alice die Absurdität des Wunderlandes akzeptiert zu haben und sich in dem skurrilen Tanz ganz zu verlieren scheint, bringt die Frage nach der Identität, seitens der Königin, die kurzzeitige Harmonie wieder völlig zum Einsturz. Alice erlangt kein Selbstbewusstsein und entzaubert die Königin nicht als Spielkarte oder andere anorganische Figur. Die Königin bleibt so lange auf der Bühne, bis der Szenenwechsel erfolgt (vgl. 576). Insgesamt scheint Alice den Gesetzen des Wunderlandes mehr unterworfen zu sein, sie ist aber gleichzeitig auch forscher als die literarische Alice. Die Erzählfunktionen werden teilweise von den anderen Figuren übernommen oder durch einen Liedtext ersetzt.

5.1.3. Identitätsgrenzen und der wachsende Körper auf der Theaterbühne

Die erste Metamorphose des Körpers wird vom Theatertext und somit auch vom literarischen Text übernommen. Der Hutmacher fungiert hier als Erzähler bzw. Regisseur, Ratgeber, aber auch Antreiber. Denn wenn Alice den Kuchen entdeckt, bemerkt er parallel: "Kuchen, ein, darauf steht geschrieben mit Rosinen: ISS MICH. Ja - dann iß ihn doch -¹⁹⁵" (vgl. 17:26¹⁹⁶). Die Worte "ISS MICH" (vgl. 17:37) spricht er in ein Mikrofon und werden damit explizit herausgestellt, wie es ja schon der Theatertext durch Großbuchstaben andeutet. Mit dem Satz "Ja - dann iß ihn doch -" (vgl. 17:40) dreht er sich um und brüllt Alice an, während diese ihn erwartungsvoll anblickt. Zeitgleich mit dem Lied des Hutmachers *Trink mich* (vgl. 17:50), macht Alice sich über den Kuchen her, zunächst jedoch nur zögerlich.

¹⁹⁵ Meivers, Transkrib.

¹⁹⁶ Die Minutenangaben im folgenden Abschnitt beziehen sich auf: *Roland Schimmelpfennig. Alice im Wunderland nach Lewis Carroll*, Regie: Roland Schimmelpfennig, Berlin 2008.

Die Stimme des Hutmachers verzerrt sich zunehmend bis er irgendwann nur noch heiser brüllt (vgl. 19:09). Dies ist der Moment, wo Alice auch herzhaft in den Kuchen beißt, bis ihr ganzes Gesicht mit Kuchen verschmiert ist. Dadurch, dass auch schon die Worte "ISS MICH" (vgl. 17:37) vom Hutmacher in das Mikrophon gesprochen wurden, ist davon auszugehen, dass das Lied tatsächlich aus der Perspektive des Kuchens zu verstehen ist bzw. als Stimme, die Alice animiert, den Kuchen komplett zu essen.

Das Wachsen erfolgt auf die Worte des Hutmachers, Alice hat es nicht unter Kontrolle. Der Hutmacher fungiert wieder als Anstifter, indem er sich zu ihr wendet und sie anbrüllt, "[...], ist völlig aussichtslos, was machst du jetzt, ja heul doch, wein doch, heul doch, was du kannst" (21:40). Parallel verzieht Regine Zimmermann das Gesicht, Alice weint stumm. Als Krönung seiner Brüllattacke greift der Hutmacher zu einem Eimer und schüttet das darin enthaltende Wasser Alice über den Kopf (vgl. 21:50), dann dreht er sich zum Publikum und erklärt: "[...], heult alles voll, tiefer Tränenteich, vier Zoll tief der Tränenteich"¹⁹⁷ (vgl. 21:58). Die Handschuhe des Weißen Kaninchens hat sie noch nicht einmal in der Hand, als der Hutmacher sagt, dass sie wieder schrumpft, Regine Zimmermann nimmt die Arme runter (vgl. 22:21). Die Stimme des Hutmachers bewegt Alice wie eine Marionette, sie ist ihm völlig ausgeliefert und hat demnach auch keine Kontrolle über das Wachsen und Schrumpfen. Erst als Lori, Ente und Maus auftauchen, verstummt er nach und nach (vgl. 23:18). Der Körper ist dem Text offensichtlich unterworfen.

Der Auftritt der Raupe, gespielt von Jürgen Huth in der Inszenierung von Schimmelpfennig, beginnt, während Alice den Monolog über die Hinterfragung ihrer Identität führt (vgl. 34:13) und dem anschließendem Lied *Frag mich bloß nicht, wer ich bin* (vgl. 34:25). Anschließend antwortet Alice verzweifelt mit Unwissen auf die Frage der Raupe, wer sie denn sei (vgl. 36:08). Diese Verzweiflung steigert sich im Laufe des Dialogs zu hysterischem Schreien (vgl. 36:30), was die Raupe wiederum in immer gleichem, lehrerhaften Tonfall dementiert (vgl. 36:34). Als Alice das Raupentier auf seine eigene bevorstehende Metamorphose aufmerksam macht, hat die Hysterie ihren Höhepunkt erreicht und Alice scheint die Raupe mit ihrer Aussage regelrecht kränken zu wollen (vgl. 36:58). Aber das Tier lässt sich nicht aus der Ruhe bringen (vgl. 37:07). Im Gegensatz zum Theatertext, wo

¹⁹⁷ Meivers, Transkrib.

vermerkt ist, dass Alice ihren Ärger unterdrückt, so gut sie kann,¹⁹⁸ lässt die Alice in der Inszenierung ihrer Wut freien Lauf.

Die Raupe gibt Alice keine Hilfestellung. Auch erhält sie kein magisches Requisit von ihr, womit sie ihre Größe kontrollieren kann, wie es im Carroll-Text und eigentlich auch im Theatertext vorgesehen ist. Demnach wächst und schrumpft sie auch nicht direkt, während die Raupe das Lied *Nichts bleibt, wie es ist* singt (vgl. 41:13). Was aber als Interpretation dienen kann, ist das Auftreten von Dideldum und Dideldei (Aylin Esener und Gabriele Heinz), beide geschmückt mit einem Brautschleier, wie aus der Abbildung 17 in Kapitel 4.1 zu entnehmen ist. Alice bemerkt sie zunächst nicht und kichert mädchenhaft über die Raupe (vgl. 41:45). Schließlich fängt sie an zur Musik zu wippen und in den Rhythmus zu kommen, was ihr nicht auf Anhieb gelingt (vgl. 42:23). Als sie schließlich Dideldum und Dideldei wahrnimmt, schaut sie den beiden interessiert zu und versucht sie nachzuahmen, die routiniert das Lied mit Bewegungen unterstreichen (vgl. 43:45). Alice durchläuft während des Liedes also auch Stadien, sie behält zwar im eigentlichen Sinn ihre Größe, wechselt aber die Körperlichkeit. Die Metamorphose findet also auf einer anderen Ebene statt, unterstreicht aber auch das Experimentieren und Suchen der richtigen Bewegungen und Haltungen.

In Bezug auf die körperlichen Verwandlungen der Grinsekatze wurde schon herausgearbeitet, dass die unkonstante Existenz der Figur im Schimmelpfennig-Text für Alice problematisch ist. Auch im Carroll-Text ist diese Tatsache für Alice verwirrend, jedoch wird es nicht zum Problem. Das Gegenteil ist sogar der Fall, denn trotz des ständigen Auftauchens und Verschwindens wird die Cheshire-Katze als ebenbürtige Gesprächspartnerin und Freundin bezeichnet.

In der Berliner Inszenierung von Schimmelpfennig findet die Begegnung zwischen der Katze, gespielt von Barbara Schnitzler, vor dem Theatervorhang statt, eine monotone Klaviermusik begleitet die Szene (vgl. 01:04:18). Die Katze betritt schwankend, offensichtlich alkoholisiert, die Bühne (vgl. 01:04:23) und spült mit einer scheinbar alkoholischen Flüssigkeit Tabletten hinunter (vgl. 01:04:40). Alice sucht das Gespräch mit ihr (vgl. 01:04:55), doch die Antworten, die sich bekommt, wirken gleichgültig oder sind unbefriedigend. Die Schauspielerin legt ihre Rolle als eine Frau an, die mehr mit sich zu tun hat und den neu-

¹⁹⁸ Vgl. Schimmelpfennig (2009²), S. 532.

gierigen Fragen des Kindes ausweicht. Die Metamorphose passiert, indem sie einfach hinter dem Vorhang verschwindet und Alice alleine lässt (vgl. 01:06:34). Das nächste Mal taucht sie wieder auf, indem sie unter dem Vorhang hustend hervorkriecht (vgl. 01:06:52), während Alice verzweifelt beobachtet, wie die Katze zum Mikrofon kriecht und sich daran hochzieht (vgl. 01:07:08). Wenn im Text steht, dass die Katze sich erneut in Luft auflöst, greift sie in der Inszenierung erneut zur Schnapsflasche (vgl. 01:08:50), was von Alice mit "Oh nein, nicht schon wieder, das kannst du mit mir nicht machen"¹⁹⁹ (vgl. 01:08:50) kommentiert wird. Der Alkoholismus wird also mit dem Verschwinden der Katze gleichgesetzt. Ihre Existenz ist nur dann für Alice greifbar, wenn sie nicht trinkt. Sobald sie die Flasche wieder ansetzt, wird ihr Dasein auch wieder unbeständig.

Im Erzähltext von Carroll antwortet die Cheshire-Katze auf Alice Bitte, nicht mehr so plötzlich zu verschwinden und aufzutauchen, mit: " 'Ist gut', [...]; und diesmal verging sie ganz langsam, die Schwanzspitze zuerst, und zuletzt das Grien, das noch eine Zeitlang sichtbar blieb, als alles übrige schon verschwunden war."²⁰⁰ Im Schimmelpfennig-Text antwortet die Katze, nachdem sie, laut Regietext, wieder erschienen ist oder auch nur teilweise: "Sei mir nicht böse, du bist viel zu nervös."²⁰¹ Die Existenz der Katze ist zwar kurzzeitig wieder hergestellt, jedoch nicht komplett, so ist auch die Antwort für Alice höchst unbefriedigend. In der Inszenierung von Schimmelpfennig reicht die Katze Alice mit diesen Worten die Flasche Schnaps (vgl. 01:09:00). Während sie ihr Lied *Entspann dich* singt, nippt Alice an dem Getränk (vgl. 01:09:05), ergibt sich einem Lachanfall (vgl. 01:09:32) und stimmt schließlich in die Aufforderung ein, sich zu entspannen (vgl. 01:10:34). Ab dem Moment, wo Alice ebenfalls beginnt Alkohol zu trinken, befinden sich beide kurzzeitig auf derselben existenziellen Ebene. Alice Gedanken scheinen für diesen Moment unwichtig zu sein. Mit einem Mal sind sie aber wieder da und das Mädchen löst sich aus der entspannten Haltung, als die Musik verstummt und der Song beendet ist (vgl. 01:38:37). Die Frage nach dem richtigen Weg steht noch immer im Raum und erstmalig stellt sich eine Art Nähe zwischen Katze und Kind ein (vgl. 01:10:45). Immerhin erklärt die Katze ihr nun die Möglichkeiten, schließt aber damit, dass es eigentlich egal sei, zu wem Alice gehe, verrückt seien schließlich alle (vgl. 01:11:13). Anders als im Schimmelpfennig-Text bezeichnet die Katze Alice selbst nicht als verrückt, sondern entgegnet nur bezüglich Alices

¹⁹⁹ Meivers, Transkrib.

²⁰⁰ Carroll (1999), S. 75.

²⁰¹ Schimmelpfennig (2009²), S. 545.

Angst gegenüber Verrückten, dass das doch alles nicht so schlimm sei, um dann noch einmal den Refrain ihres Liedes anzustimmen (vgl. 01:11:16). Das letzte Verschwinden der Katze erfolgt durch den Abgang von der Bühne und dem Hochlassen des Vorhanges (vgl. 01:11:30). Alice wird mit ihrer Angst und Unsicherheit alleine gelassen. Im Gegensatz zum Carroll-Text wird auch keine weitere Verabredung mit der Katze getroffen. Die instabile Beziehung durch das unbeständige Dasein der Katze, die schon aus dem Theatertext hervorgeht, wird in der Inszenierung durch den Alkoholismus, also einem negativen körperlichen und seelischen Zustand, dargestellt. Die Metamorphose ist also auch hier eine Störung der inneren Ordnung. Die Katze nimmt jedoch eine andere Position gegenüber Alice ein, wie schon vom Theatertext auszugehen ist.

Der Auftritt der Königin in der Inszenierung von Schimmelpfennig erfolgt, wie im Theatertext in Bild 12.2. beschrieben, eher nebensächlich. Während der Siebenschläfer, gespielt von Mirco Kreibich, seinen Monolog hält, rollt eine Frau in einem Rollstuhl hinter der Teegesellschaft heran (vgl. 01:45:55). Schließlich zieht sie aus einer Plastiktüte eine Krone und setzt sie sich auf den Kopf (vgl. 01:47:17). Der Tanz findet, wie bereits erwähnt, zunächst imaginär statt (vgl. 01:47:26). Auf die Drohung der Königin wird daher nicht eingegangen, weil alle ihren Gedanken nachhängen (vgl. 01:48:40). Nicht zuletzt wird dies auch durch ihr Dasein im Rollstuhl unterstützt, denn dadurch bleiben ihre Worte tatenlos, auch gibt es keinen Hofstaat, der sie unterstützen könnte. Text und Szene stehen im Gegensatz zueinander.

Als die Hummer-Quadrille schließlich doch stattfindet (vgl. 01:49:30), rollt auch die Königin in ihrem Stuhl an den vorderen Bühnenrand, aber auch an dieser Stelle finden ihre Drohungen keine Beachtung (vgl. 01:50:14). Alice verliert sich in dem Tanz, während die Königin weiter spricht, die Worte überschneiden sich (vgl. 01:52:26). Der Moment der realen Bedrohung beginnt mit der Frage nach der Identität und auch mit einer anderen Körperlichkeit, indem die Königin von ihrem Rollstuhl aufsteht (vgl. 01:53:15). Ihr Stand ist zunächst nicht fest, gewinnt aber immer mehr an Stärke (vgl. 01:53:28). Alice nimmt sie nun auch wahr. Anders als im Schimmelpfennig-Text fängt die Königin an zu schreien als Alice die Frage umdreht (vgl. 01:55:00). Durch das Schreien und die Empörung darüber, dass Alice nicht weiß, wer sie ist, verliert sie wieder an Standfestigkeit und hält sich am Rollstuhl fest (vgl. 01:55:07). Wenig später nimmt sie die Krone ab (vgl. 01:55:12), schluchzend zieht sie ein Mikrofon heran (vgl. 01:55:35) und zieht ihren Bademantel aus, worunter ein Ballkleid zum Vorschein kommt (vgl. 01:55:42). Während ihres Liedes *Mein*

Reich ist der Schmerz gewinnt sie jedoch schnell wieder an Selbstsicherheit (vgl. 01:56:20). Alice beginnt gleichzeitig eine rote Flüssigkeit aus dem Mund zu laufen (vgl. 01:56:58). Panisch beginnt sie, sich und schließlich auch den Boden zu säubern (vgl. 01:57:26). Zeitnah beginnen die Figuren im Hintergrund zu tanzen oder sich zu küssen (vgl. 01:59:02), was auch wieder sehr gegensätzliche Aktionen in Bezug auf den Text sind. Nach dem Lied sinkt die Königin wieder in ihren Rollstuhl zurück und deckt sich mit ihrem Bademantel zu (vgl. 01:59:07). Die Frage nach der Identität des Kindes geht weiter und schließlich wird der Prozess von der Königin einberufen, weil Alice die Aussage verneint, dass sie ein Hummer sei (vgl. 01:59:28).

"ALICE Frage: Wie lang sind denn diese Fäden so?
Antwort: Welche Fäden -
Frage: Die Fäden, die aus Ihrer Nase kommen.
Antwort: Es kommen keine Fäden aus meiner Nase.
Frage: Das heißt, Sie verweigern die Aussage?
Antwort: Nein, ich verweigere nicht die Aussage.
Frage: Soso. Also?
Antwort: Was also?
Frage: Also die Antwort. Wir warten.
Antwort: Welche Antwort?
Frage: Die Antwort auf unsere Frage?
Antwort: Aber ich kann die Frage nicht beantworten, denn ich habe keine Fäden, die aus meiner Nase kommen.
Frage: Also verweigern Sie doch die Aussage. Ich fürchte, so kommen wir nicht weiter."²⁰²

Im Theatertext sind diese Worte für die Figur Alice vorgesehen. In der Inszenierung ist es die Königin die die erste Frage, wie lang denn diese Fäden seien, stellt (vgl. 02:01:04). Alice gibt Antwort (vgl. 02:01:07). Auch die nächste Frage wird von der Königin gestellt (vgl. 02:01:10). Alice antwortet wieder (vgl. 02:01:14), aber dieses Mal ist sie diejenige, die die nächste Frage stellt, damit zum Theatertext zurück kehrt, aber in genau demselben strengen Tonfall der Königin bleibt (vgl. 02:01:18). Der Text, der ursprünglich also nur von Alice gesprochen werden sollte, teilt sich nun auf. Die Rollengrenzen verschwimmen. Ob die Worte nun von der Königin oder Alice selbst stammen, ist nicht mehr auszumachen. Vielleicht ist es auch nur eine Stimme im Kopf, die brutale, grausame Stimme. Damit wäre auch zu erklären, warum Alice aus dem Mund blutet, während die Königin das Lied über ihr Reich des Schmerzes und über sich als "Fürstin der Qual"²⁰³ singt. Eine Stimme, die manchmal hörbar ist und manchmal nicht. Eine Stimme, die einem unangenehme Fragen

²⁰² Vgl. Schimmelpfennig (2009²), S. 575.

²⁰³ Vgl. Schimmelpfennig (2009²), S. 572.

stellt, die einen quält, die einen anklagt. Allgemein ist wieder festzustellen, dass Alice ein Opfer des Textes ist.

Aber auch die übrigen Figuren nehmen sich anderer Rollen an. Der Hase März wird zu Humpty Dumpty (vgl. 02:02:03) und Diedeldum zur Köchin (vgl. 02:02:23), niemand scheint mehr eine feste Identität zu besitzen.

Beim Ertönen einer Musik löst sich die Szene schließlich auf und alle Figuren verlassen die Bühne (vgl. 02:04:05). Alice bleibt allein und verzweifelt zurück, ihr Mund ist weit aufgerissen, aber es kommt kein Ton heraus, Text und Szene sind wieder gestört (vgl. 02:04:12), es folgt ein *Black*.

Die Entzauberung hat nicht stattgefunden, die Figuren des Wunderlandes, Hutmacher, Hase März und Siebenschläfer gesellen sich schon bald wieder zu Alice (vgl. 02:06:11). Das Angebot in ihrem Schlusslied, die Augen zu schließen, wenn die Welt einem zu eng wird (vgl. 02:07:41) und die Aufforderung des Hutmachers endlich mitzukommen (vgl. 02:07:20), lassen die fließende Grenze zwischen Realität und Fantasie weiterhin bestehen. Die Rückverwandlung der Figuren findet nicht statt.

In der Wiener Inszenierung von Raffalt wird, wie schon erwähnt, der Text des Hutmachers auf die Figuren Hutmacher, Herzbube, Grinsekatze und Kaninchen verteilt. In der Halle wendet sich Alice direkt an die Figuren und will wissen: "*Tschuldigung*, wie kommt man hier wieder raus?"²⁰⁴ (vgl. 17:03²⁰⁵). Der Hutmacher bietet indirekt eine Lösung an, indem er nach dem Schlüssel auf dem Tischchen greift, welcher im selben Augenblick als Schattenriss erscheint (vgl. 17:05). Alice möchte den Schlüssel haben und streckt ihre Hand aus, der Hutmacher weicht zurück (vgl. 17:23). Es beginnt ein Spiel um den Schlüssel, die Figuren werfen ihn sich gegenseitig zu, alles erinnert an ein Kinderspiel auf dem Pausenhof (vgl. 17:25). Schließlich landet der Schlüssel beim Herzbuben und Alice fordert ihn energisch ein (vgl. 17:36). Als Antwort bekommt sie vom Herzbuben: "Hol ihn doch"²⁰⁶ (vgl. 17:39) und zwingt Alice so, in seine Hosentasche zu greifen, während er sie fotografiert (vgl. 17:48). Das Mädchen probiert nun den Schlüssel an sämtlichen Türen aus, während die Figuren sie verfolgen (vgl. 17:55) und kommentieren: "Er passt nicht"²⁰⁷ (vgl.

²⁰⁴ Meivers, Transkrib.

²⁰⁵ Die Zeitangaben im Folgenden beziehen sich auf: *Alice im Wunderland*, Regie: Annette Raffalt, Wien 2011.

²⁰⁶ Meivers, Transkrib.

²⁰⁷ Meivers, Transkrib.

18:05). Bei dem Versuch, sie zu verscheuchen (vgl. 18:29), erntet sie nur Gelächter vom Hutmacher (vgl. 18:32) und ebenfalls einen Gegenangriff aller vier Figuren (vgl. 18:35), bei dem sich Alice erschrickt, aber auch das Weiße Kaninchen flüchtet auf den Arm des Herzbuben (vgl. 18:36). Das wiederum findet Alice äußerst witzig und fängt an zu lachen (vgl. 18:39). Die Figuren werden als fester Bestandteil in Alice Umgebung etabliert, Alice akzeptiert sie nicht vollends, kann sie aber auch nicht loswerden und scheint zudem auch hin und wieder Freude an ihrer Gesellschaft zu haben.

Aus eigenem Antrieb sucht sie erneut nach einem Schlüssel, der in die kleine Tür passen könnte (vgl. 19:14). Das Weiße Kaninchen kommentiert diese Aktion ohne auch nur hinzublicken, "Das Kind, das rennt zurück zum Tisch"²⁰⁸ (vgl. 19:15). Die Grinsekatze findet das Fläschchen auf dem Tisch und drückt es Alice mit den Worten "Prost"²⁰⁹ in die Hand (vgl. 19:26). Diese gibt es dem Hutmacher weiter mit der Frage, ob es Gift sei (vgl. 19:29). Nach langem Begutachten gibt er ihr das Getränk mit den Worten: "Nein, steht nicht drauf"²¹⁰ (vgl. 19:42) zurück. Alle Figuren animieren Alice nun, das Fläschchen zu leeren, was diese zunächst ablehnt (vgl. 19:52). Schließlich feuern sie Alice regelrecht an, so dass diese schließlich nachgibt und trinkt (vgl. 20:00). Alice selbst möchte gewissenhaft handeln, die Angabe des Hutmachers scheint jedoch wenig vertrauensvoll. Die Figuren versuchen, das Mädchen zum Trinken zu animieren. Im Gegensatz zum Hutmacher in der Schimmelpfennig-Inszenierung, der Alice anbrüllt, ihr kaum eine andere Wahl lässt und sie mit seinen Worten handeln lässt, überlässt die Raffalt-Inszenierung der Titelheldin einen Handlungsspielraum, eine Willensfreiheit. Die Stimmen der Figuren animieren, verführen, sie zwingen jedoch nicht. Alice wird von ihrer Verwandlung überrascht, der Schattenriss des Tisches wird größer und die Schauspielerin rutscht fast in den Spagat. Die Figuren weisen sie darauf hin, dass der Schlüssel nun noch auf dem Tisch läge (vgl. 20:31). Während Alice nun versucht am Tisch hochzuspringen, feuern die Figuren sie erneut an (vgl. 20:49), helfen ihr aber auch nicht. Das Schrumpfen führt damit zur ersten Anzweiflung ihrer Identität (vgl. 21:20), was bei Schimmelpfennig an dieser Stelle noch nicht vor-

²⁰⁸ Meivers, Transkrib.

²⁰⁹ Meivers, Transkrib.

²¹⁰ Meivers, Transkrib.

gesehen ist. Aber in dieser Inszenierung hat Alice eine Stimme: "Vielleicht bin ich ja schon jemand anderes"²¹¹ (vgl. 21:50).

Der Herzbube entdeckt den Kuchen (vgl. 22:21). Die Figuren nehmen den Kuchen an sich und Alice muss erneut kämpfen und siegt (vgl. 22:30). Dieses Mal hat sie keine Skepsis und beißt sofort hinein (vgl. 22:37). Bei Schimmelpfennig ist es der Hutmacher, der sie anschreit den Kuchen zu essen und schließlich das Lied *Trink mich*, was Alice zum Verzehr treibt. In der Raffalt-Inszenierung erlangt Alice die nächste Metamorphose spielerisch, sie kämpft sogar darum.

Das Wachsen erfolgt hinter der Schattenwand, der Umriss der Schauspielerin vergrößert sich, während alle anderen ihre normale Größe behalten (vgl. 22:45). Ähnlich wie bei Schimmelpfennig bewirkt diese Veränderung nun die Erkenntnis, dass sie nicht durch die kleine Tür passt, was ihr die anderen Figuren auch bestätigen (vgl. 23:13). Alice beginnt von sich aus zu weinen, ihre Begleiter kommentieren das teilweise sogar mitfühlend (vgl. 23:20). Sie sind jetzt diejenigen, die in Gefahr geraten, denn die Tränen der riesenhaften Alice bewirken das Ansteigen des Wassers (vgl. 23:31). Gelöst wurde dies durch eine Folie, die hinter der Schattenwand bewegt wird. Der Hutmacher in der Schimmelpfennig-Inszenierung, der eher neben der Szene zu stehen scheint und daher selbst gar nicht nass wird, steht hier im Gegensatz zu den Figuren, die nun mit Alice zusammen im Wasser stehen. Auch dies ist wieder ein Hinweis darauf, dass sie die Szene und Alice nicht lenken, sondern sie eher kommentieren. Die enorme Größe führt wieder zur Identitätsfrage, "Jetzt bin ich schon so groß und fett und erwachsen, glaube ich"²¹² (vgl. 24:13). Die Anderen, um ihr eigenes Leben kämpfend, können ihr nur ein "Na und?"²¹³ (vgl. 24:25) entgegen bringen, was Alice hysterisch damit zurückweist, dass sie damit nicht umgehen könne (vgl. 24:27). Die Größe ist also mit dem Erwachsenwerden gleichzusetzen, womit eventuell auch das naive, sorglose Hineinbeißen in den Kuchen als kleiner Mensch zu erklären wäre. Alice kann ihren Selbstzweifeln eine Stimme geben, während die Alice in der Schimmelpfennig-Inszenierung stumm bleibt und dem Geschrei des Hutmachers als übermächtige Stimme ausgeliefert ist.

²¹¹ Meivers, Transkrib.

²¹² Meivers, Transkrib.

²¹³ Meivers, Transkrib.

Das Berühren des Fächers führt zum erneuten Schrumpfen von Alice und dem drohenden Ertrinken im Tränenmeer (vgl. 24:34). Der Hutmacher, die Grinsekatze, der Herzbube und das Weiße Kaninchen sind mittlerweile wieder vor die Schattenwand getreten und beschwören Alice, den Fächer wegzuwerfen, was diese schließlich auch befolgt (vgl. 24:48). Dieser Rat hat ihr das Leben gerettet. Im Carroll-Text ist es Alice selbst, die zu dieser Erkenntnis kommt. Im Schimmelpfennig-Text wird der Anstieg des Wassers als keine reale Lebensbedrohung beschrieben. Der Hutmacher soll sogar untergehen, was aber nicht zwangsweise zu seinem Tod führt, da er in einer späteren Szene wieder auftaucht.

Die Schattenwand wird dunkel und es folgt das Lied *Trink mich* gesungen vom Hutmacher, der Grinsekatze, dem Herzbuben und dem Weißen Kaninchen (vgl. 24:53). Der Song markiert hier das Ende der Szene, während Alice hinter der dunklen Schattenwand schemenhaft erscheint. Das Wasser spült die Figuren schließlich weg, sprich die Folie wird über die Bühne gezogen (vgl. 26:32). Dahinter folgt Alice, die nun im Wasser steht (vgl. 26:36).

In der Raffalt-Inszenierung tritt die Raupe (Mathias Dachler) mit einer Wasserpfeife auf, von der sie Alice einen Zug anbietet (vgl. 39:08). Diese lehnt zunächst ab und begründet dies damit, dass sich jedes Mal ihre Größe ändere, wenn sie etwas in den Mund nehme (vgl. 39:13). Schließlich lässt sie sich aber doch überzeugen und raucht mit (vgl. 39:34). Gegenüber der Raupe behält Alice ihre kindliche Körperlichkeit, auch, als sie das Tier auf ihre eigene Metamorphose aufmerksam macht (vgl. 40:10). Schließlich äußert Alice den Wunsch nach einer anderen Größe (vgl. 42:42) und bekommt von der Raupe eine hilfreiche Antwort: "Dann nimm es selbst in die Hand" (42:54). Mit dieser Aufforderung wirft sie ihr eine Kugel zu und erklärt ihr, dass die eine Seite sie größer und die andere sie kleiner mache (vgl. 43:00). Diese Aussage beinhaltet jedoch nur eine Teillösung, denn es ist bei einer Kugel, genau wie bei einem Pilz, schwierig auszumachen, welches die eine und welches die andere Seite ist und bedeutet ein erneutes Ausprobieren. Aber auch im Carroll-Text verrät die Raupe nicht, welche Seite für welche Größe steht und überlässt Alice ihren eigenen Problemen.²¹⁴ Der Song *Nichts bleibt, wie es ist* kommt in der Raffalt-Inszenierung nicht vor, demnach findet gleichzeitig auch keine Experimentierphase Alices statt.

In der Wiener Inszenierung bauen Katze und Kind sofort eine körperliche Nähe zueinander auf, die Katze scheint Alice regelrecht zu umgarnen (vgl. 43:51). Anders als im Schimmel-

²¹⁴ Vgl. Carroll (1999), S. 58f.

pfennig-Text und seiner Inszenierung steht hier die Verabredung zwischen Alice und der Katze auf dem Fest der Königin im Mittelpunkt (vgl. 44:00). Die körperlichen Wandlungen der Katze führen zwar auch zur Verwirrung, jedoch nicht zur Verzweiflung (vgl. 44:07). Die Katze nimmt in dieser Inszenierung eher den Part eines männlichen Verführers ein. Alice scheint die aufgebaute Nähe und die darauf folgende Distanz neugierig zu machen. Die Szene wird jedoch geteilt und die Katze erscheint ein paar Szenen weiter erneut (vgl. 58:21). Da die Katze aber generell als ein Begleiter des gesamten Stückes etabliert wurde und von Beginn an immer mal wieder ab- und auftritt, symbolisiert dieser Vorgang das unbeständige Dasein, "[...], weil man kann sich nämlich überhaupt nicht auf dich verlassen"²¹⁵ (vgl. 58:30). Das Verschwinden und Auftauchen der Katze wird hier also direkt mit Unzuverlässigkeit gleichgesetzt.

Der Auftritt der Königin ist der gleichzeitige Beginn des Festes, auf dem getanzt wird (vgl. 01:19:09). Sie stellt sich in die Mitte des Raumes auf eine Treppe und schreit. Gleichzeitig mit diesem Schrei geht ein Lichtwechsel einher, der sie nun in einen Spot stellt (vgl. 01:19:15). Im Gegensatz zur Schimmelpfennig-Inszenierung steht die Königin hier nun absolut im Mittelpunkt, während sie ihre Drohungen ausspricht und um sie herum die Hummer-Quadrille stattfindet (vgl. 01:19:18). Alice Tanz wird durch einen Fall gestoppt, nicht durch die Frage der Königin, die kurz danach folgt (vgl. 01:21:32). Alice nimmt die Frage nach ihrer Identität zunächst nicht ernst (vgl. 01:22:04). Die reale Brutalität der Königin wird erneut zur Schau gestellt, indem sie der Köchin befiehlt, sich selbst die Kehle durchzuschneiden (vgl. 01:24:31). Im Gegensatz zu Schimmelpfennig und auch zu Carroll finden die Androhungen also tatsächlich statt, Text und Szene bilden also eine Einheit. Diese Tat lässt nun auch Alice ernst und ängstlich werden (vgl. 01:25:03). Schließlich wird sie auch vom Hofstaat der Königin angegriffen, der ihr das Kleid auszieht, um sie zu knacken und zu schlürfen wie eine Auster (vgl. 01:25:07). Die erneute Frage nach ihrer Identität seitens der Königin beantwortet sie nun damit: "Ich habe mich selber die ganze Zeit gefragt, wer ich bin und was ich bin. Ich habe echt darüber nachgedacht. [...]. So, und du kannst den Herzbuben, das Weiße Kaninchen und den Hutmacher fragen"²¹⁶ (vgl. 01:26:20). Die Figuren werden also als Mitwisser eingebunden, helfen ihr letztendlich im Prozess aber auch nicht und Alice muss selbst für sich Partei ergreifen (Vgl. 01:29:39). Wieder bekommt sie eine Stimme verliehen, kann für sich selbst sprechen. Die Szene beendet je-

²¹⁵ Meivers, Transkrib.

²¹⁶ Meivers, Transkrib.

doch die Königin, die deutlich sagt, dass immer noch sie entscheide, was ein Beweis sei (vgl. 01:29:59) und anschließend das Lied *Mein Reich ist der Schmerz* singt (vgl. 01:30:05).

Durch das Black verschwindet sie (vgl. 01:33:19). Alice taucht in einem Spot wieder auf, ansonsten ist die Bühne dunkel (vgl. 01:33:36). Sie erzählt von ihrer Schwester, die gemeint habe, dass alles nur ein Traum gewesen sei, aber Alice wehrt sich gegen diese Einstellung (vgl. 01:33:33). "Eine kleine schwarze Ameise hatte sich auf der Wiese in meinem Ärmel verirrt und lief jetzt über die weiße Tischdecke bis meine Schwester schrie"²¹⁷ (vgl. 01:34:00). Die Reaktion der Schwester bzw. der Königin, "liiiiiiiiiiiiiieeeeeeehhhhhhh"²¹⁸ (vgl. 01:34:07), trifft gleichzeitig mit dem Erscheinen der Königin zusammen, die nun schwach von einem Licht angestrahlt wird (vgl. 01:34:07). Königin und Schwester weisen also Bezüge zueinander auf. Während Alice weiter spricht, erscheinen nun nach und nach weitere Figuren des Wunderlandes (vgl. 01:34:22). Sie machen Alice auch in dieser Inszenierung darauf aufmerksam, dass es Zeit für den Tee sei und das Mädchen nun mitkommen müsse (vgl. 01:35:22). Alice ist noch kurz alleine in dem Spot zu sehen, dann endet das Stück mit einem Weckerklingeln (vgl. 01:35:44). Das Lied *Wenn dir die Welt zu eng wird* wird nicht gesungen.

Die Figuren des Wunderlandes erfahren auch hier keine Rückverwandlung. Jedoch scheinen sie alle Bezug zu Alices Realität zu haben. Dafür würde auch die erste Szene der Inszenierung sprechen, denn diese beginnt in der Realität auf einem Schulhof und zeigt demnach auch Alices Mitmenschen, die später alle eine Rolle im Wunderland spielen (vgl. 00:47). Im Gegensatz zur Schimmelpfennig-Inszenierung, wo es nur Alice und ihre Schwester aus der Realität sind, die zu Beginn vorkommen (vgl. 04:30).²¹⁹

5.2. Die Metamorphose des Raumes im Kontext von Traum und Realität

"[...] und als sie geendet hatte, küßte ihre Schwester sie und sprach: 'Das war gewiss ein merkwürdiger Traum; aber nun lauf hinein zu deinem Tee: es wird schon spät.' "²²⁰

Die Veränderung des Raumes bildet ebenso einen wichtigen Bestandteil von Lewis Carrolls *Alices Abenteuer im Wunderland*. Eine der Hauptkomponenten ist der Übergang von

²¹⁷ Meivers, Transkrib.

²¹⁸ Meivers, Transkrib.

²¹⁹ Roland Schimmelpfennig. *Alice im Wunderland nach Lewis Carroll*, Regie: Roland Schimmelpfennig, Berlin 2008.

²²⁰ Carroll (1999), S. 145.

der Realität zum Traum als narrativer Rahmen. Das Traumerlebnis zählt ebenso zu den Hauptmotiven der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur in England nach Dahl.²²¹ Aber auch andere räumliche Verwandlungen sind innerhalb des Erzähltextes zu beobachten. Im Folgenden soll dieses Motiv im literarischen Text untersucht und anschließend im Theatertext und den Inszenierungen analysiert werden.

5.2.1. Das Traumerlebnis als narrativer Rahmen im literarischen Text

Alices Kontakt mit dem Phantastischen wird durch das plötzliche Auftauchen einer Einzelfigur, dem Weißen Kaninchen, aus der magischen Welt ausgelöst. Der irrealer Moment wird somit in einem realistischen Kontext eingeführt:

"Alice begann sich recht zu langweilen, [...]. Deshalb überlegte sie gerade bei sich (so gut sie konnte, der heiße Tag machte sie nämlich ganz schläfrig und stumpf), ob das Vergnügen, einen Kranz aus Maßliebchen zu winden, wohl die Mühe, aufzustehen und die Maßliebchen zu pflücken, wert sein würde, als plötzlich ein Weißes Kaninchen mit rosa Augen dicht an ihr vorbei lief.

Es war nichts so besonders Bemerkenswertes daran; noch hielt Alice es für besonders ungewöhnlich zu hören, wie das Kaninchen zu sich selber sprach: 'O weh! O weh! Ich werde zu spät kommen' " (S.9f²²²)!

Das Phantastische wird als Faktum dargestellt. Wenn sich für den Leser am Ende herausstellt, dass es sich um einen Traum gehandelt hat, wird auch deutlich, warum Alice sich zunächst nicht darüber wundert, dass das Weiße Kaninchen spricht. Im Traum werden viele skurrile Begebenheiten als normal hingenommen, das Bewusstsein tritt in eine besondere Verfassung. Auch die Bemerkung, dass Alice langweilig und schläfrig ist, lässt die Vermutung zwar aufkommen, dass es sich um einen Traum handeln könnte bzw. sie kurz vor dem Einschlafen ist, es wird aber nicht explizit gesagt.

Erst am Ende des Erzähltextes erfolgt die Aufklärung über den Bewusstseinsstatus Alices:

"[...], sie [Alice] stieß einen kleinen Schrei aus, halb ängstlich und halb ärgerlich, und versuchte, sie [die Spielkarten] abzuwehren, und befand sich am Ufer, den Kopf im Schoß ihrer Schwester, die ihr zärtlich einige tote Blätter aus dem Gesicht strich, die von den Bäumen auf sie herab gefallen waren. 'Wach auf, liebe Alice!' sprach ihre Schwester; 'du hast aber lange geschlafen' "(S. 145)!

²²¹ Vgl. Dahl (1986), S. 126.

²²² Die folgenden Seitenangaben im Abschnitt beziehen sich auf: Carroll (1999).

Damit ist die Ordnung für den Leser wieder hergestellt, denn es wird eine Erklärung für die phantastische Begebenheit geliefert: es war alles nur ein Traum.²²³ Das Traumerlebnis bildet damit den narrativen Rahmen der Geschichte.

"Da es in den Erzählungen nicht nur zur Begegnung mit dem Überirdischen in der eigenen, vertrauten Welt, sondern auch in einer fremden, magischen Dimension kommt, findet sich eine entsprechend breite Variantenskala des Motivs *Eintritt in die Wunderwelt*."²²⁴ Bei dem Text von Carroll erfolgt dieser Eintritt durch den Fall in den Kaninchenbau, also dem Betreten eines bestimmten Territoriums:

"[...], brennend vor Neugier, rannte sie ihm quer übers Feld nach, und kam gerade rechtzeitig um zu sehen, wie es mit einem Satz in einem großen Kaninchenbau unter der Hecke verschwand.

Im nächsten Augenblick sprang Alice hinterdrein, [...]. Der Gang in dem Kaninchenbau verlief ein Stück weit waagerecht wie ein Stollen und fiel dann plötzlich steil ab, so plötzlich, daß Alice keinen Augenblick daran denken konnte anzuhalten, bevor sie einen anscheinend sehr tiefen Schacht hinab fiel" (S. 10).

Dass Alice durch diesen Fall ins Wunderland gelangt, ist ihr zu diesem Zeitpunkt noch nicht bewusst. Sie stellt sich zunächst nur die Frage, ob sie schon am Mittelpunkt der Erde angelangt sei und ob es möglich wäre, durch die Erde durchzufallen (vgl. S. 11f). Tatsächlich fällt der Name *Wunderland* auch erst im letzten Kapitel vonseiten der älteren Schwester.

Carroll lässt Alices "große Schwester die Traumhandlung durch Rationalisierung verschleiern und eine Schlußvision entwickeln."²²⁵ Sie träumt sich selbst noch mal in das Wunderland zurück und "[...] konnte das Klappern der Teetassen hören, als der Märzhase und seine Freunde bei ihrer immerwährenden Mahlzeit saßen, [...]" (S. 146). Jedoch ist dieser Traum ein bewusster Traum, denn "[...] die klappernden Teetassen würden sich in das Glöckchengeläut der Schafherde verwandeln und die gellenden Schreie der Königin in die Rufe des Hirtenknaben - [...]" (S. 147). Die Wandlung des Raumes vom Wunderland zur Wirklichkeit findet also noch einmal statt, jedoch als bewusster Vorgang, der, ebenso wie die Geschichte von Alice, hinterher aufgeklärt wird.

"So saß sie (die Schwester) immerfort mit geschlossenen Augen da und glaubte fast, selber im Wunderland zu sein, obwohl sie wußte, daß sie sie nur zu öffnen brauchte,

²²³ Vgl. Dahl (1986), S. 127.

²²⁴ Dahl (1986), S. 111.

²²⁵ Flemming, "Nachwort", Carroll (1999), S. 198.

und alles würde sich in die langweilige Wirklichkeit zurück verwandeln - [...]" (S. 147).

Die weiteren Raumwechsel innerhalb des Erzähltextes sind im Überbau alle in der Traumwelt anzusiedeln und erscheinen daher oft auf eine sprunghaft, magische Art und Weise. So gelangt Alice von der großen Halle in das Tränenmeer und findet sich danach in einer völlig anderen Umgebung wieder: "[...] - alles schien verändert zu sein seit ihrem Bad im Teich; und die große Halle, mitsamt dem Glastisch und der kleinen Tür, war gänzlich verschwunden" (S.39). Der Übersetzer Günther Flemming weist in diesem Zusammenhang in seinem Nachwort auch darauf hin, dass Carroll als eifriger Theatergänger solche "bühnenmäßigen 'Verwandlungen der Szene' " (S. 185) kannte. Für eine Nähe zum dramatischen Text und damit auch zur szenischen Realisierung würde auch die oft verwendete dialogische Struktur sprechen, wie beispielsweise bei dem Gespräch mit der Cheshire-Katze (Vgl. S. 74f).

Veränderungen von Räumlichkeiten finden natürlich auch dann immer statt, wenn Alice ihre eigene Größe und damit auch ihre Perspektive verändert, woran der Leser teilnimmt:

"Sie wuchs weiter und weiter, und sehr bald mußte sie sich auf den Fußboden hinknien: im nächsten Augenblick war nicht einmal dafür mehr genügend Platz, und sie probierte es mit Hinlegen, einen Ellenbogen gegen die Tür gestemmt und den anderen Arm um den Hals geschlungen. Immer noch wuchs sie weiter, und, als letzten Ausweg, schob sie einen Arm zum Fenster hinaus und einen Fuß den Kamin hinauf [...]" (S. 41).

Die Metamorphose des Raumes ist also zunächst als Übergang von Realität zu Traumwelt und schließlich auch als erneuter Rückgang in die Wirklichkeit zu sehen, wobei der direkte Eintritt nicht deutlich erkennbar ist. Der eigentliche Eintritt in das Wunderland und damit auch der tatsächliche Wechsel einer Raumdimension erfolgt erst durch den Fall in das Kaninchenloch. Die räumlichen Wechsel innerhalb des Wunderlandes sind oft szenisch. Eine weitere Komponente bildet die Raumperspektive Alices, die jeweils ihrer eigenen körperlichen Metamorphose unterliegt.

5.2.2. Momente der Realität und der phantastische Raum im Theatertext

Anders als im literarischen Werk von Carroll bildet die Einführung des phantastischen Kontextes den Anfang des Theatertextes. Das Ticken von Uhren und Weckerklingeln er-

öffnen die Szene und das Weiße Kaninchen in Jackett und Weste tritt mit seiner Taschenuhr auf (vgl. S. 511²²⁶). Mit panischem Blick auf die Uhr, singt es das Lied *Zu spät* (vgl. S. 511ff). Innerhalb dieses Liedtextes kommt die Abhängigkeit von der Zeit zum Ausdruck, "ich renne was ich kann und komm nicht hinterher [...]" (S. 513). Im Prinzip wird das Stück also von Beginn an im phantastischen Raum angesiedelt. Alice wird jedoch auch im Regietext als "müde und pampig" (S. 514) beschrieben, der kleine Hinweis auf einen nahenden Schlaf ist also ebenso gegeben.

Der nächste Auftritt des Kaninchens ist im Regietext vermerkt: "Plötzlich hält sie inne. Ein Kaninchen in Jackett und Weste läuft in großer Eile an ihr vorbei" (S. 514). Für den Leser ist dies aber keine Überraschung, denn das Kaninchen ist bereits bekannt. Alices Aufmerksamkeit gehört nun dem Tier und, anders als im literarischen Text, wird ihre Schwester in diese Beobachtung noch eingebunden, "Was war das? Hast du das gesehen?" (S. 514), während ab diesem Punkt die Schwester im Text von Carroll keine Rolle mehr spielt.²²⁷ Allerdings reagiert die Schwester desinteressiert auf Alices Beobachtung (vgl. S. 514). Alice nimmt die Spur des Kaninchens auf und bemerkt:

"ALICE folgt der Bewegung des Kaninchens Zickzack
Wenn meine Schwester nicht so unerträglich wäre, würde sie jetzt
mit Sicherheit so was sagen wie...
SCHWESTER Denk nicht einmal daran...denk nicht einmal daran, diesem nervösen Kaninchen hinterherzulaufen- " (S. 514f).

Ab diesem Moment fungiert die Schwester also als eine Art indirekte Figur. Wäre sie erträglich, würde sie also die Anwesenheit des Kaninchens zumindest wahrnehmen und kommentieren. Dies ist aber nur eine Möglichkeit von Reaktion, die Alice in Erwägung zieht. Da sie aber unerträglich ist, trifft sie in Wirklichkeit nicht diese Aussage. Die Vorstellung des Gesagten wird dennoch von der Schwester wiedergegeben. Im Theatertext meldet sich nun das Kaninchen zu Wort:

"KANINCHEN Oje, oje! Ich komme bestimmt zu spät.
Zu spät, ticktack, zu spät!
SCHWESTER *angeödet* denn erstens können Kaninchen nicht sprechen,
und zweitens haben sie auf gar keinen Fall eine Uhr in der Westentasche" (S.515).

²²⁶ Alle Seitenangaben im folgenden Abschnitt beziehen sich auf: Schimmelpfennig, Roland, "Alice im Wunderland" in *Die Frau von früher. Stücke 1994 - 2004*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 2009².

²²⁷ Vgl. Carroll (1999), S. 10.

Für die Schwester würde das Tier also ein Tier bleiben und, obwohl es zuvor deutlich gesprochen hat, nimmt sie das Gesagte nicht wahr. Dies wäre aber nur der Fall, wenn sie das Kaninchen überhaupt gesehen hätte. Der Leser wird also auch bei diesen Gedanken schon in einen phantastischen Moment eingeführt, er kann sozusagen Alices Gedanken als eine andere Figur lesen. Dies ist der Moment, wo Alice beschließt, den Ort an dem sie sich gerade befindet, zu verlassen:

"ALICE Aber sie sagt nichts. Sie hat das Kaninchen nicht einmal gesehen.
Sie hat es nicht gesehen, weil sie lieber in einem Buch ohne Bilder
und ohne Unterhaltungen liest, und weil das so ist:
hält mich hier nichts" (S. 515).

Im Erzähltext von Carroll sind es Hinweise des Erzählers auf Alices Müdigkeit, die den Übergang in eine Traumwelt andeuten. Im Theatertext von Schimmelpfennig sind es die Figuren, also letztendlich die Körper, die den Übergang für den Leser einführen. Das Phantastische wird außerdem von Beginn an konstituiert, realistische Bezüge werden eingestreut. "[...]: Die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits, Realität und Traum, Vergangenheit und Zukunft ist bei Schimmelpfennig trügerisch, kategorische Unterscheidungen und Kausalketten sind außer Kraft gesetzt."²²⁸ Wie bereits erwähnt, sind Traumbilder ebenso postdramatische Theaterzeichen im Sinne einer Textur.²²⁹

Genauso ungelöst wie der Übergang von Realität zu Traum, zeigt sich auch das Ende des Stücks. Während im literarischen Text nun endgültig für den Leser deutlich wird, dass es sich um einen Traum gehandelt hat und Alice wieder in ihrer Wirklichkeit erwacht, lässt Schimmelpfennig die Wandlung des Raumes nicht so eindeutig werden. Alice bleibt in einer Art Zwischenraum hängen, in dem sich noch immer Figuren des Wunderlandes befinden, aber auch hier finden sich wieder Bezüge zum realen Raum:

"ALICE Ich habe alles meiner Schwester erzählt, und die meinte, ich hätte
all das geträumt.
Sie meinte, ich wäre neben ihr auf der Wiese eingeschlafen - aber
das glaube ich nicht" (S. 576).

Dadurch, dass Alice selbst nicht glaubt, dass alles nur ein Traum gewesen sei, bleibt ihre Situation also zwischen der Realität und dem Wunderland hängen. Es steht hier die realistische Aussage der Schwester gegen den kindlichen Glauben Alices. Eine Aufklärung folgt

²²⁸ Thomson, "Das romantische Kaninchen. Was dem Dramatiker Roland Schimmelpfennig mit dem Mythos und mit Botho Strauß verbindet", Koberg u.a. (2006), S. 35.

²²⁹ Vgl. Lehmann (1999), S. 142.

nicht. Es wird zwar immer wieder der Versuch unternommen, einen Bezug zur Realität herzustellen, Alice zählt akribisch die Tätigkeiten ihres Tages auf und erwähnt, dass sie sich in ihrem Bett befindet (vgl. S. 577), die Figuren des Wunderlandes holen sie jedoch wieder zurück in den phantastischen Raum:

"SIEBENSCHLÄFER *leise* Wir kommen, um dich abzuholen.
ALICE Ihr kommt, um mich abzuholen? Aber ich muß doch schlafen,
morgen früh kommt Mary Ann und weckt mich, dann putze ich
mir die Zähne, ziehe mich an und frühstücke, und anschließend
bekomme ich Unterricht, aber wenn ich Glück habe, mache ich am
Nachmittag mit Mister Dodgson eine Ruderpartie
HASE MÄRZ Das kann ja sein, aber du hast scheinbar vollkommen ver-
gessen, wie spät es ist -
ALICE Ach so? Ja, wie spät ist es denn?
ALLE DREI *flüstern* FÜNF UHR!
HUTMACHER Zeit für den Tee
[...],
komm endlich jetzt,
der Tee wird kalt" (S. 577f)!

Tee gibt es also auch, jedoch wird er nicht klar im realistischen Raum serviert so wie im Carroll-Text. Vielmehr scheint Alice nun an der immer fortwährenden Teetafel Platz zu nehmen in einem Raum, der undefinierbar ist. "So schließen Schimmelpfennigs Stücke unerlöst und meist sogar mit einem ironischen memento mori."²³⁰ Der Liedtext des Liedes *Wenn dir die Welt zu eng wird* weist auf eine Teillösung hin. Um aus der eigenen Welt zu entfliehen, müsse man nur die Augen schließen.

"HUTMACHER, HASE MÄRZ, SIEBENSCHLÄFER, ALICE
Wenn dir die Welt zu eng wird
[...]
das Wunderland
ist auf keiner Landkarte
und auf keinem Globus zu finden
sondern nur
in deinem Kopf
[...]" (S. 579).

Der Liedtext weist Bezüge zum Carroll-Text, dem Schluss-Epilog der Schwester, auf. Nur sind es hier die Figuren des Wunderlandes selber, die Alice das Angebot machen, der Realität zu entfliehen. Zudem ist es nicht die rationale Schwester, die Traum und Realität zu unterscheiden weiß, sondern es ist Alice selbst, dessen räumliche Grenzen nun endgültig

²³⁰ Thomson, "Das romantische Kaninchen. Was dem Dramatiker Roland Schimmelpfennig mit dem Mythos und mit Botho Strauß verbindet", Koberg u.a. (2006), S. 40.

verschwimmen. " 'Alles ist möglich, alles wird anders', heißt es am Ende von 'Alice im Wunderland'. Das stimmt und stimmt am Ende doch leider nicht für Schimmelpfennigs Figuren."²³¹

Der endgültige Eintritt in den phantastischen Raum für Alice erfolgt in Bild 2.2., wo sie laut Regietext, durch den Kaninchenbau kriecht. Trotzdem ist ihre Schwester immer noch indirekt präsent:

"ALICE Wenn meine Schwester jetzt hier wäre, würde sie mit Sicherheit so etwas sagen wie:

SCHWESTER Alice, einem sprechenden Kaninchen mit einer Uhr in der Westentasche hinterherzulaufen ist eine Sache, aber in so einen engen und stockfinsternen Kaninchenbau wie diesen hineinzukriechen, ist ein Ding der Unmöglichkeit, das ist *völlig absurd*.

ALICE Ein Ding der Unmöglichkeit, würde sie sagen, das ist völlig absurd, würde sie sagen - huch - *Alice fällt in den Schacht*" (S. 515f).

Es wird also wieder eine Möglichkeit aufgezeigt, wie die große Schwester Alices Aktion kommentieren könnte. Da sie sich aber nun schon in einem anderen Raum befindet und die Schwester offensichtlich nicht anwesend ist, "Wenn meine Schwester jetzt hier wäre, [...]" (S. 515), ist das Gesagte der Schwester als Phantasiegebilde anzusehen. Unterstützend kommt hinzu, dass Alice die Worte der Schwester wiederholt, somit also auch als Stimme in ihrem Kopf anzusiedeln wäre. Dennoch wird die Person explizit aufgeführt, ist während des ganzen Falls durch den Schacht präsent:

"ALICE Weit kann es nicht mehr sein bis zum Erdmittelpunkt. Das wären dann, ja: Sechstausend Kilometer wären das, ungefähr wenigstens

-

SCHWESTER Klar, das ist eine hervorragende Gelegenheit, dein Schulwissen anzubringen, es hört dir sowieso niemand zu" (S. 516).

Im literarischen Text von Carroll, erörtert Alice ebenfalls, wie weit sie schon gefallen sei, "[...]. Mal seh'n: das wäre dann viertausend Meilen tief, meine ich -" [...]"²³² Nicht von der Schwester, sondern vom Erzähler kommt anschließend der eingeklammerte Kommentar:

"(Alice hatte nämlich etliche Dinge dieser Art im Unterricht gelernt, und obwohl dies keine besonders gute Gelegenheit war, ihre Kenntnisse heraus zu streichen, weil niemand da war, der ihr zuhören konnte, war es doch eine gute Übung, sie für sich zu wiederholen)[...]"²³³

²³¹ Thomsen, "Das romantische Kaninchen. Was dem Dramatiker Roland Schimmelpfennig mit dem Mythos und mit Botho Strauß verbindet", Koberg u.a. (2006), S. 41.

²³² Carroll (1999), S. 11.

Die Schwester im Schimmelpfennig-Text nimmt also eine Erzählerfunktion ein, jedoch sind ihre Bemerkungen eher lieblos und sarkastisch, während der Erzähler im Text von Carroll die Aufzählung der Schulkenntnisse für eine gute Übung hält. Außerdem scheint auch hier die Grenze ihrer Identität allmählich fließend zu werden, denn Alice stellt sich nun vor, wie sie eine Dame fragt, in welchem Land sie gelandet sei (vgl. S. 517), ihre Schwester antwortet daraufhin: "Mach einen Knicks, wenn du eine fremde Dame ansprichst." Diese Zurechtweisung, erinnert stark an die Ermahnungen der schwarzen Königin vom Schachbrett im zweiten Alice-Buch, " 'Mach einen Knicks, während du überlegst, was du sagen willst. Das spart Zeit.' "²³⁴

Genauso wie die Schwester finden auch Alices Eltern, also Personen aus einem realistischen Raum stammend, Eingang in die phantastische Welt. Die Mutter wird als Rolle aufgeführt, zuvor jedoch von Alice auch erwähnt, "[...] - obwohl ich/ mir nicht sicher bin, was meine Mutter dazu sagen würde." (S. 564). Sofort meldet sich die Schwester zu Wort und anschließend die mahnenden Worte der Mutter, "[...]? Das kommt überhaupt nicht in Frage. [...]." (S. 564). In diesem Moment wird also ein realistisches Moment in einen unrealistischen Kontext eingeführt. Alices Vater tritt in Bild 13. als ein Zeuge im Prozess auf. Er wird als Dekan Lidell [sic!] betitelt (vgl. S. 576) was nun, wie bereits erwähnt, einen Hinweis darauf gibt, dass der Leser es gar nicht mit der literarischen Alice, sondern mit der historischen Alice Liddell, dem literarischen Vorbild, zu tun hat. Ironischerweise bringt der Vater nun im Prozess einen Hinweis darauf, dass es sich bei Alice durchaus auch um einen Hummer handeln könnte, "[...] Hummerkrabbe ja, denkbar, das ist bei uns zu Hause/ zwar nicht oft gebräuchlich, aber warum nicht, ja, durchaus" (S. 576).

Lewis Carroll alias Charles Ludwidge Dodgson wird explizit von Alice im letzten Bild 14. erwähnt, "Mister Dodgson war zu Besuch und wollte mir Unterricht/ in Mathematik geben, aber meine Mutter hat es nicht erlaubt" (S. 577). Damit ist ein weiterer Beweis für Alice Liddell und somit auch ein Bezug zur Realität des Lesers bzw. Zuschauers gefunden. Zwar handelt es sich nicht um die aktuelle Realität, der Leser bzw. Zuschauer muss selbstständig einen historischen Bezug zu den Lebzeiten Carrolls herstellen, aber eine weitere Ebene der Realität wird aufgetan. Außerdem wird die besondere Bindung Carrolls zu kleinen Mädchen erwähnt, "[...], und Mister/ Dodgson durfte mir nicht helfen und mußte sich die ganze Zeit mit/ Papa unterhalten und hat sehr stark gestottert, dabei stottert er nie,/ wenn er mit

²³³ Carroll (1999), S. 11.

²³⁴ Carroll (2000), S. 37.

mir oder mit meiner Schwester und mir alleine ist" (S. 577). Einerseits wird damit gezeigt, dass sich Carroll in der Gegenwart von Kindern sehr wohl fühlte und keine Unsicherheit aufwies,²³⁵ andererseits wird dadurch ein gewisses Unbehagen seitens der Eltern gezeigt. "[...], kein Jahr nach der legendären Bootsfahrt, hatte Mrs. Liddell alle Briefe von Mr. Dodgson an ihre Töchter verbrannt, hatten die regelmäßigen Besuche aufgehört, begegnete man einander vorwiegend gesellschaftlich-distanziert."²³⁶ Jedoch ist nie ein Beweis aufgetreten, dass Carrolls Verbindungen zu kleinen Mädchen in irgendeiner Weise über ein freundschaftliches Verhältnis hinausgingen. "Es ist viel darüber diskutiert worden, ob Carroll in Alice Liddell verliebt gewesen sei oder nicht. Wenn damit gemeint ist, ob er sie habe heiraten und mit ihr habe schlafen wollen, so gibt es dafür nicht das allergeringste Indiz."²³⁷

Die weiteren Veränderungen des Raumes sind, wie auch schon vom literarischen Text her vorgesehen, sehr bühnenhaft, jedoch nicht im Sinne des klassischen Dramas. "Fragmentarisch und sprunghaft angeordnet, sprengen die Szenen die klassische Einheit von Ort, Zeit und Handlung."²³⁸ Hier lässt sich eine Gemeinsamkeit zwischen literarischem Text und Theatertext feststellen. Zudem ist eben genau diese Sprengung der Einheit als ein weiteres postdramatisches Theaterzeichen zu sehen.

Die Metamorphose des Raumes durch Alices körperliche Wandlungen werden im literarischen Text größtenteils durch den Erzähler aus der Sicht von Alice wiedergegeben:

"[...], als die an der Tür war, merkte sie, daß sie den kleinen goldenen Schlüssel vergessen hatte, und als sie zu dem Tisch zurück ging, um ihn zu holen, stellte sie fest, daß sie ihn unmöglich erreichen konnte: sie konnte ihn ganz deutlich durch das Glas sehen, und sie gab sich alle Mühe, eines der Tischbeine zu erklimmen, aber es war zu rutschig; [...]."²³⁹

²³⁵ Vgl. Flemming, "Nachwort", Carroll (1999), S. 172.

²³⁶ Vgl. Flemming, "Nachwort", Carroll (1999), S. 174.

²³⁷ Gardner, "Vorwort. Vieles über Alice", Carroll (2002), S. xx.

²³⁸ Thomson, "Das romantische Kaninchen. Was dem Dramatiker Roland Schimmelpfennig mit dem Mythos und mit Botho Strauß verbindet", Koberg u.a. (2006), S. 34.

²³⁹ Carroll (1999), S. 17.

Im Theatertext erfolgt diese Feststellung nun durch den Hutmacher in Bild 3.:

"HUTMACHER
[...].
Schlüssel?
Schlüssel, der, ist weg, hoch oben,
auf dem Tisch.
Vergessen.
Pech.
Hol ihn dir doch,
kannst ja am Tischbein hochklettern,
genau" (S. 521)!

Ähnlich der Kommentare der Schwester, sind auch die des Hutmachers, im Gegensatz zum literarischen Erzähler, eher missgünstig. Gleichzeitig macht der Regietext deutlich, dass das Tischbein nun tatsächlich so groß ist, dass Alice daran hochklettern muss (vgl. S. 521). Veränderungen des Raumes werden also weniger aus der Perspektive von Alice bzw. der eines Erzählers gesehen, sondern aus der Sicht einer Figur, in diesem Fall die des Hutmachers.

5.2.3. Traumhandlung und der wandelnde Raum auf der Theaterbühne

Eröffnet wird das erste Bild auch hier durch das Weiße Kaninchen, welches durch den Zuschauerraum hetzt und auf die Bühne springt (vgl. 00:02²⁴⁰). Sobald es auf der Bühne ist, setzt die Musik ein und das Kaninchen stolpert von einer Seite zur anderen (vgl. 00:05). Der Raum, in den es sich begeben hat, ist mehr oder weniger leer. Im Hintergrund sind die Musiker zu sehen, an der Seite stehen ein Herd und jeweils seitlich an der Bühnenrampe zwei Mikrofone. Das Kaninchen singt nun die ersten Zeilen seines Liedes in das Mikrofon (vgl. 00:50). Während es sich dann anschließend wieder seiner Gehetztheit ergibt und ständig auf den Boden fällt, aufsteht und im nächsten Moment wieder fällt (vgl. 01:13), treten Alice und ihre Schwester von der Seite auf und setzen sich auf die Bühnenrampe (vgl. 01:27). Bild 1. und Bild 2.1. vom Theatertext ausgehend, gehen also direkt ineinander über. Das Kaninchen hat mittlerweile vom Hinfallen ein ganz blutiges Gesicht. Aber auch es ist ein Opfer seines eigenen Textes, denn es setzt sein Lied trotz offensichtlicher Schmerzen und Verletzungen fort (vgl. 02:04) und verlässt dann die Bühne (vgl. 03:32).

²⁴⁰ Die Zeitangaben im folgenden Abschnitt im Text beziehen sich auf: *Roland Schimmelpfennig, Alice im Wunderland nach Lewis Carroll*, Regie: Roland Schimmelpfennig, Berlin 2008.

Zeitgleich setzt eine Geräuschkulisse durch die Instrumente und Stimmen der Musiker ein, die an Grillenzirpen, Käfersummen, etc. erinnert und die Atmosphäre im Regietext zu Beginn von Bild 2.1. beschreibt: "Eine Wiese. Ein Baum. Ein Bachufer. Wasser. Sonne. Vögel. Trügerische Ruhe. Es ist heiß."²⁴¹ Alice und ihre Schwester beginnen den Dialog über Bücher ohne Bilder (vgl. 04:30). Das Kaninchen tritt wieder gehetzt auf, die Geräuschkulisse verschwindet und wird durch den Ton eines Instrumentes ersetzt. Alice dreht sich neugierig um, während die Schwester keine Reaktion zeigt (vgl. 05:28). Alices Kontakt mit dem phantastischen Raum beginnt bzw. für den Zuschauer tritt das Phantastische *hinzu*. Denn während Alice nun erstmalig auf das Kaninchen reagiert, hat das Publikum den Eintritt in die Phantastische Welt von Beginn an gehabt. Wenn Alice nun von ihrer unerträglichen Schwester redet, wie im Theatertext vorgesehen, spricht sie nun direkt ins Publikum (vgl. 05:56).

Der Wechsel zum Kaninchenloch erfolgt, indem Alice aufsteht und in eines der Mikrofone spricht: "Wenn meine Schwester jetzt hier wäre, würde sie mit Sicherheit so etwas sagen wie: [...]" (07:27), woraufhin die Schwester, immer noch in derselben Position verharrend, die Absurdität des Hinterherlaufens eines Kaninchens kommentiert (vgl. 07:33). Alice wiederholt die letzten Worte ihrer Schwester in das Mikrofon (vgl. 07:49) und während der folgenden indirekten Unterhaltung zwischen ihnen, wie schon aus dem Theatertext bekannt, spricht Alice ihre Worte weiter in das Mikrofon. Damit wird ihre Stimme wieder explizit herausgestellt. Die Schwester muss immer mehr brüllen, um wahrgenommen zu werden, außerdem erscheint Alice mehr und mehr in einem Spot, bis die Schwester nicht mehr zu sehen ist (vgl. 08:50). Der Raumwechsel vom Ufer zum Kaninchenbau wird also sowohl durch akustische als auch durch visuelle Mittel hergestellt. Die Tatsache, dass sich Alice in einem Kaninchenloch befindet, erfährt das Publikum nur durch die Worte der Schwester, die laut dem Theatertext dadurch eine Erzählerfunktion erhält. Der Übergang von Realität zu Traum ist nicht vorhanden, da der Beginn des Stücks schon im unrealistischen Kontext stattfindet.

Der Szenenwechsel zur letzten Szene in der Inszenierung von Schimmelpfennig wird durch eine Musikeinspielung der Band eingeleitet (vgl. 02:04:05). Die SchauspielerInnen scheinen in diesem Moment auch keine Rolle zu verkörpern, Barbara Schnitzler (die Köni-

²⁴¹ Schimmelpfennig (2009²), S. 513.

gin) beispielsweise steht zügig auf und schiebt ihren Rollstuhl von der Bühne. Alice bleibt allein im Bühnenbild zurück bis ein Black folgt (vgl. 02:04:16).

Die letzte Szene beginnt in demselben, generell sehr reduzierten Bühnenbild, welches sich seit der Teegesellschaft nicht verändert hat. Alice sitzt immer noch an der Teetafel, die Bühne ist nun jedoch in ein bläuliches Licht getaucht (vgl. 02:04:27). Der bereits erwähnte Zwischenraum ist also gekennzeichnet durch das immer noch vorhandene Bühnenbild aus dem Wunderland und das nun andersartige Licht, was sich aber langsam wieder in warmes Bühnenlicht umwandelt (vgl. 02:04:40). Alice erzählt von ihrer Schwester, dem möglichen Traum (vgl. 02:04:32) und erwähnt auch Mr. Dodgson (vgl. 02:05:15). Während sie erzählt, betreten der Hutmacher, Hase März und der Siebenschläfer mit Gitarren in der Hand die Bühne (vgl. 02:06:02) und singen anschließend das Lied *Wenn dir die Welt zu eng wird* (vgl. 02:07:32) in einer Art Sprechgesang, die Gitarren benutzen sie dafür gar nicht. Im Gegensatz zum Carroll-Text, der die Linie deutlich sichtbar werden lässt, verzichtet die Inszenierung auf eine endgültige Aufklärung, denn auch der Liedtext ist gekürzt und verrät daher noch weniger, als in dem Theatertext vorgesehen ist. "[...]/ das Wunderland/ ist auf keiner Landkarte zu finden/ sondern nur/ in deinem Kopf."²⁴² Dieser Satz ist in der Inszenierung gestrichen. Der Liedtext endet mit "Mach die Augen zu" (02:09:51), während Alice nachdenklich in die Ferne blickt. Sie singt bzw. spricht das Lied nicht mit, anders als es im Theatertext vermerkt ist. Mit der letzten Zeile folgt ein Black und markiert damit das Ende des Stücks (vgl. 02:09:53).

In der Inszenierung von Schimmelpfennig wird der Einschub eines realistischen Moments durch Schwester und Mutter in Bild 10.2. im Theatertext nicht übernommen (vgl. 01:45:05).

Kurz vor Beginn des Prozesses, beim Übergang von Bild 12.1. zu Bild 13., verschwindet einer der Tänzer, der Schauspieler Jürgen Huth, am Seitenrand der Bühne und zieht sich bei seiner Rückkehr einen Talar über (vgl. 01:59:32). Alice zeigt jedoch erst eine Reaktion auf ihn, als er sich für seine Aussage im Prozess erhebt, "Papa"²⁴³ (vgl. 02:02:44). Die Person, die für ein Kind also normalerweise in der realen Welt als eine Beschützerperson agieren sollte, erweist sich hier lediglich als ein Zeuge, der die Angeklagte zusätzlich belastet.

²⁴² Schimmelpfennig (2009²), S. 579.

²⁴³ Meivers, Transkrib.

"Auch, wenn das *heilig Unvorhersehbare* eintritt, erhebt es nicht zu einer neuen Perspektive, es widerfährt einfach nur."²⁴⁴

Im Gegensatz zur Inszenierung von Schimmelpfennig beginnt die Inszenierung von Raffalt in einem realistischen Kontext, nämlich dem eines Pausenhofs, auf dem sich Schüler tummeln und Pausenglocken läuten (vgl. 00:32²⁴⁵). Zeitgleich sind im Hintergrund mittels Projektionen der Titel des Stücks, Regie, Kostüme, Bühne und Musik angezeigt. Die Publikum ist dadurch also durchaus vorbereitet, obwohl der Beginn des Stücks eher wenig an die literarische Vorgabe erinnert. Es erfolgt ein Black (vgl. 00:56), im nächsten Moment ertönt eine Musik, schemenhaft sind nun die Personen erstarrt (vgl. 01:09). Im Spott erscheint das Weiße Kaninchen, Bild 1. beginnt (vgl. 01:12). Der unrealistische Moment wird hier also, wie im Carroll-Text, in einen realistischen Kontext eingeführt. Mit dem Ende des Liedes gibt es wieder einen Lichtwechsel, aber die Szenerie hat sich verändert. Das Weiße Kaninchen stürmt auf ein Mädchen zu: "Mary Ann"²⁴⁶ (vgl. 02:50)! Kurz danach steht ein junger Mann auf, wendet sich an das Publikum und erklärt: "Das ist hier ist Marco Sykora, der spielt das Kaninchen"²⁴⁷ (vgl. 02:52). Zusätzlich zu den Realitätsebenen auf der Bühne wird also eine zusätzliche Ebene, nämlich die aktuelle, nicht die historische, Realität der Zuschauer und Schauspieler genannt. Das Kaninchen protestiert dagegen, "Ich bin das Kaninchen" (02:55). Wenn der junge Mann nun sagt, dass sie spielen würden, dass sie das Kaninchen nicht sehen, wenden sich alle Anwesenden plötzlich ab (vgl. 02:57). Hier gehen also die drei Ebenen eine Vermischung ein. Zum einen wird im Stück ein realistischer Kontext, nämlich der Schulhof, geschaffen. Zum anderen bildet der Auftritt des Kaninchens die phantastische Ebene. Die Erklärungen des jungen Mannes benennen außerdem den Vorgang auf der Bühne und schaffen damit eine Ebene für die Realität des Publikums.

Während nun das Gespräch zwischen der Schwester und Alice abläuft, wobei es inhaltlich vom Schimmelpfennig-Text abweicht, springt das Kaninchen um die Akteure herum, um die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Doch niemand beachtet es, weil es ja so aufgetragen wurde (vgl. 03:26). Als Alice schließlich genug von den Belehrungen ihrer Schwester

²⁴⁴ Thomson, "Das romantische Kaninchen. Was dem Dramatiker Roland Schimmelpfennig mit dem Mythos und mit Botho Strauß verbindet", Koberg u.a. (2006), S. 40.

²⁴⁵ Die Zeitangaben im Text des folgenden Abschnittes beziehen sich auf: *Alice im Wunderland*, Regie: Annette Raffalt, Wien 2011.

²⁴⁶ Meivers, Transkrib.

²⁴⁷ Meivers, Transkrib.

über *bleaching* von Zähnen und Besuche beim Optiker, um endlich die Brille loszuwerden, hat,²⁴⁸ nimmt sie kurzzeitig bewusst das Kaninchen wahr (vgl. 05:44). Kurz darauf gähnt sie laut und schläft ein, das Kaninchen legt sich zur ihr, Musik setzt ein (vgl. 06:50). Aber schon im nächsten Moment weckt das Kaninchen Alice wieder auf, sie verharrt in ihrer Position, nimmt nun aber das Kaninchen wieder wahr (vgl. 06:56), phantastischer und realistischer Bühnenraum gehen hier eine Mischung ein. Schließlich bietet das Kaninchen, wieder unter Zeitdruck, ihr an, mitzukommen. Diese reagiert kichernd, bleibt aber in ihrer Position (vgl. 07:25).

Zeitgleich erscheint zwischen den Stufen der Pausenhoftrappe eine zweite Alice. Sie spricht jedoch kindlicher und folgt der Einladung des Kaninchens auf der Stelle (vgl. 07:45). Die schlafende Alice bleibt auf der Treppe liegen, mimt die Bewegungen der anderen Alice aber im Schlaf nach. Es wird deutlich, dass nun die träumende Alice eine Alice im Traum erschaffen hat, eine andere Schauspielerin hat ihre Rolle übernommen. Für das Publikum ist nun der Übergang zur Traumwelt deutlich vollzogen, andere Figuren auf der Bühne beginnen ebenfalls die Umstände wahrzunehmen und warnen schließlich Alice auch vor dem tiefen Schacht (vgl. 08:06). Wenn die Traum-Alice hinter die Treppe springt, also in den Schacht fällt, rutscht die schlafende Alice die Treppe hinunter und bleibt auf dem Boden liegen (vgl. 08:08). Die Treppe wird auseinander gezogen und es erscheint eine Schattenwand auf der das Publikum nun sieht, wie Alice durch den Schacht fällt, während davor die schlafende Alice liegt (vgl. 08:15). Realität und Traumwelt finden also parallel statt. Die restlichen Figuren, darunter auch Alices Schwester, bleiben auf der Treppe sitzen und kommentieren den Fall (vgl. 09:15). Sie fungieren auch hier als indirekte Figuren und Erzähler. Durch die träumende, manchmal im Schlaf sprechende Alice im Vordergrund ist der Bezug zum realistischen Raum jedoch immer da. Dieser verschwindet aber, wenn die Alice hinter der Schattenwand hervor tritt und die schlafende Alice aufsteht und abgeht (vgl. 10:30).

Der Übergang zwischen Realität und Traum ist also auch hier teils fließend, wobei eine weitere Realitätsebene, die des Publikums, thematisiert wird. Außerdem beginnt das Stück in einem realistischen Kontext. Durch die Einführung einer zweiten Alice ist der Übergang zum Traum deutlich erkennbar. Zusätzlich zu den akustischen und visuellen Mitteln ist es also auch der Körper selber, der hier die Metamorphose des Raumes kennzeichnet. Die

²⁴⁸ Im Gegensatz zu den Texten von Carroll und Schimmelpfennig wird hier eine andere Komponente als die Bildung verwendet, hier geht es lediglich um das äußere Erscheinungsbild.

Treppe und die Schattenwand bilden die Hauptelemente des gesamten Bühnenbildes sowie Projektionen und das live-Zeichnen.

Während des Prozesses wird wieder ein Bezug zur Realität der Schauspieler und Zuschauer hergestellt. Alice verweist, in Bild 12.11. vom Theatertext ausgehend, auf das Weiße Kaninchen, was sofort beginnt sich zu rechtfertigen, dass es ja nur das Weiße Kaninchen spiele, weil das so am Anfang gesagt wurde, damit belastet es Alice auch zusätzlich (vgl. 01:22:23²⁴⁹). Während des Prozesses sind es die vier Figuren, der Hutmacher, die Grinsekatze, das Weiße Kaninchen und der Herzbube, die als Zeugen auftreten, der Herzbube übernimmt dabei die Worte des Vaters Dekan Lidell (vgl. 01:29:07). Im Gegensatz zum Theatertext und der Schimmelpfennig-Inszenierung, entwickelt Alice daraufhin erneut Selbstbewusstsein und verteidigt sich: "Jetzt reicht's! Jetzt reicht's! Krabbe oder Hummer oder Auster oder Stör! Es ist mir egal, wie ich heiße, meinetwegen Mary Ann und es ist mir auch egal, wie ich aussehe, wie Humpty Dumpty [...]. Ich bin hier und ich bin kein Hummer"²⁵⁰ (vgl. 01:35:35). Die Geschworenen halten damit den Fall für bewiesen (vgl. 01:29:54), bevor sie von der Königin unterbrochen werden: "[...]. Was ein Beweis ist, entscheide immer noch ich" (01:29:59). Dann beginnt sie das Lied *Mein Reich ist der Schmerz* zu singen (vgl. 01:30:04). Die Belastung durch den Herzbuben, wobei aus der Inszenierung nicht hervorgeht, dass es sich hier um Alices Vater handelt, lösen in Alice also Emotionen aus, die sie dazu bringen, sich gegen die Figuren zu erheben. Zwar kann sie ihre Identität auch nicht vollends klären, aber es führt dazu, dass zumindest die Geschworenen den Fall für erledigt halten. Trotzdem bleibt die Königin in dieser Situation der stärkere Part, denn ihre Worte erheben sich über Recht und Gesetz. Mit ihrem Lied beendet sie die Szene. Sie bestimmt also auch hier den Szenenwechsel, ähnlich, wie der Regietext im Theatertext vorgibt, "Die Königin lässt einen kleinen Hammer auf die Brüstung niedersausen, laut, es knallt, Szenenwechsel."²⁵¹

Ein weiterer Bezug zu einer realistischen Person, die aber rein logisch nicht möglich ist, ist die Begegnung mit der erwachsenen Alice aus dem Wachzustand (vgl. 46:08). Nun wird auch besonders der Unterschied zwischen dem erwachsenen Verhalten der ersten Alice und den kindlichen Zügen der zweiten Alice deutlich. Während die erwachsene Alice über

²⁴⁹ Die Zeitangaben im Text des folgenden Abschnittes beziehen sich auf: *Alice im Wunderland*, Regie: Annette Raffalt, Wien 2011.

²⁵⁰ Meivers, Transkrib.

²⁵¹ Schimmelpfennig (2009²), S. 576.

den Ernst des Lebens spricht, erscheint die Projektion eines Kinderwagens im Hintergrund, man hört ein Baby weinen (vgl. 46:47). Die erwachsene Alice spricht unermüdlich weiter über all das, was man als erwachsener Mensch zu tun und zu lassen habe, während die kindliche Alice immer wieder versucht Bemerkungen dazu zu machen. Als ein weiterer Bezug zur Illustration von Carroll, schaut schließlich ein Baby aus dem Kinderwagen, welches sich in ein Ferkel verwandelt (vgl. 48:05). Am Ende der Szene beharrt die erwachsene Alice darauf, dass man sich nicht fragen müsse, wer man sei, wenn man sich nur an die Regeln halte (vgl. 48:42). Das Publikum bekommt also hier wieder einen Bezug zur Realität des Stückes durch den Kontakt mit dem Dasein als erwachsene Alice aus dem realistischen Raum.

Das letzte Bild ist räumlich zunächst unklar, da Alice nur in einem Spot erscheint und der Rest der Bühne dunkel ist (vgl. 01:33:34²⁵²). Es fällt aber sofort auf, dass es der Zuschauer nun wieder mit einer anderen Alice-Schauspielerin, nämlich der Alice im Wachzustand, zu tun hat. Sie hat ein Kopfkissen in der Hand und redet, im Gegensatz zu der Alice im Wunderland, nun auch wieder erwachsener. Aber auch diese Alice glaubt ihrer Schwester nicht, dass alles nur ein Traum gewesen sei (vgl. 01:33:36). Wie bereits erwähnt, erscheint im Hintergrund schemenhaft die Herzkönigin auf der Treppe, die allerdings den Text der Schwester spricht (vgl. 01:34:09), was in der Schimmelpfennig-Inszenierung ausgespart wurde. Die fließende Grenze der Identität ist gleichzeitig auch ein Bezug zum Raum Wunderland und Raum Wirklichkeit, der in der Vermischung der Personen Schwester und Königin nun wieder eine Art Zwischenraum bildet. Nach und nach wird es heller auf der Bühne und es wird deutlich, dass sich immer mehr Figuren des Wunderlandes dazu gesellen, während Alice von Mr. Dodgson spricht (vgl. 01:34:22). Mehr als in der Schimmelpfennig-Inszenierung wird der Übergang durch den Wechsel der Schauspieler bekräftigt. Der Raum Wunderland wird jedoch durch das Tableau und die Aufforderung der Figuren wieder eingeführt. Auch hier wird der Zuschauer mit dem offenen Ende zurückgelassen, wobei das Weckerklingeln mit dem *Black* (vgl. 01:35:45) und dem anschließenden Ende des Stückes wieder einen Bezug zur Realität herstellt und auch einen Bogen zum Pausenklingeln zu Beginn des Stückes schlägt. Der Schauspieler Julian Mau (Der Hutmacher) sagt dazu in einem Interview vom 07. September 2012:

²⁵² Die Zeitangaben im Text des folgenden Abschnittes beziehen sich auf: *Alice im Wunderland*, Regie: Annette Raffalt, Wien 2011.

"Auch der Übergang von Realität zu Traum lässt sich daran unterscheiden. Wir haben ja mit einer Szene angefangen, wo Alice noch wach ist und sich in ihrer normalen Umgebung befindet. Alle Figuren, die sie später im Wunderland trifft, befinden sich auch schon dort in der Realität und auch ihre Sprache ist anders. Auch Alice selber spricht noch anders, normaler, als im Wunderland. Wenn sie später aufwacht, wird der Eintritt in die Realität eben mit diesem Wechsel der Sprechart gezeigt."²⁵³

Schimmelpfennig legt in seinem Theatertext die Grenzen des Raumes fließend an, wie es im Carroll-Text innerhalb der Traumwelt auch ist. Jedoch bindet Schimmelpfennig nicht den Traum als narrativen Rahmen, sondern lässt die phantastische Handlung von Beginn an präsent sein. Während im Text von Carroll der Leser am Ende wieder den Bezug zur Realität erfährt und durch die Schwester sogar noch die Sicht einer erwachsenen Person vermittelt bekommt, lässt Schimmelpfennig seine Figuren in einem Zwischenraum zurück.

In seiner Inszenierung werden diese fließenden Grenzen mit den Mitteln des Theaters gezeigt, nämlich Körper, Stimme, Licht und Raum. Akustische Medien kommen unterstützend hinzu.

Auch in der Inszenierung von Raffalt ist der Übergang fließend, er wird jedoch deutlicher gekennzeichnet. Dies wäre auch mit der größeren Zugänglichkeit für ein jüngeres Publikum zu erklären. Das Verständnis des dramatischen Stoffes ist also eine wesentliche Komponente für die Raffalt-Inszenierung. Eine zusätzliche Komponente ist zudem die Realität des Zuschauers, welche beim Text und der Inszenierung von Schimmelpfennig zwar auch gegeben ist, es handelt sich dabei aber um eine Begebenheit, die ein historisches Wissen voraussetzt.

²⁵³ Meivers, Interv. (2012).

6. Conclusio

Ausgehend von den bisherigen Untersuchungen zu der Frage, wie sich der Medienwechsel vom literarischen Text zur deutschsprachigen Theaterbühne vollzieht, lässt sich Folgendes anhand der Beispiele zusammenfassen:

1) Die Metamorphose des Textes:

Eine Verwandlung des Textes in Form einer Multimedialität im literarischen Text ist durch die Illustrationen von Tenniel auszumachen. Text wird zu Bild. Die Illustrationen dienen nicht nur als optisches Beiwerk, sondern verdeutlichen auch den Text und sind somit ein essentieller Bestandteil des Erzähltextes.

Der Theatertext hat die Illustrationen nicht direkt übernommen. Es finden sich jedoch vereinzelt lange Regietexte, die Bilder beschreiben, die sich an die Illustrationen anlehnen.

Der Sinn der Multimedialität im Erzähltext wird für die Inszenierung von Schimmelpfennig übernommen, indem sich bereits im Theatertext eine Form der Intertextualität findet, die sich in der Inszenierung schließlich als Multimedialität äußert. Dass der Körper auf der Bühne oftmals als Bild fungiert oder im Theatertext eine visuelle Dramaturgie angedeutet wird, ist ebenfalls ein Verweis. Gestaltungsprinzipien des ursprünglichen Mediums wurden also hier übernommen. Der Inhalt der Illustrationen äußert sich dagegen wenig in der Inszenierung.

Für die Inszenierung von Raffalt können ähnliche Aussagen getroffen werden, jedoch sind die Verweise auf den Inhalt der Illustrationen stärker, was die Wiedererkennung erleichtert.

2) Die Metamorphose der Sprache:

Die Verwandlung der Sprache findet sich im Erzähltext in Form des Carroll'schen Nonsense. Nonsense-Poesie stellt dabei eine große Komponente dar und äußert sich in einer Intertextualität. Der ursprüngliche Nonsense von Carroll muss jedoch in seiner Übersetzung Qualität einbüßen.

Intertextualität in Form von Parodien auf Gedichte und Lieder finden sich zwar auch im Theatertext, jedoch auf den deutschsprachigen Leser abgestimmt. Die Struktur des Nonsense bleibt erhalten. Die Intention des Nonsense, den Wortklang und die Sprache generell auszustellen, äußert sich auch beim Lesen des Theatertextes in Form von umgestellter Syn-

tax und Onomatopoesie. Diese Ausstellung der Sprache ist ebenso als postdramatisches Theaterzeichen zu sehen. Das Spiel mit Sprache und Bild ist sowohl bei Schimmelpfennig als auch bei Carroll essentiell.

In Schimmelpfennigs Inszenierung erfahren diese Ausstellung der Sprache und die oft unlogisch erscheinenden Aussagen noch eine Steigerung durch ungewohnte Intonation oder den Konflikt zwischen Szene und Text. In der Inszenierung von Raffalt steht eher das Verständnis des Textes im Vordergrund, daher ist hier die Sprache vereinfacht. Text und Szene bilden eine Einheit.

Auch hier kann festgehalten werden, dass in Bezug auf die Metamorphose der Sprache, Gestaltungsprinzipien des Ursprungsmediums im Theater text und in der Inszenierung von Schimmelpfennig übernommen wurden. In der Inszenierung von Raffalt finden sich diese Gestaltungsprinzipien in abgeschwächter Form, damit das Verständnis der Geschichte erhalten bleibt.

3) Die Metamorphose des Körpers als inhaltliches Motiv:

Die Identitätssuche Alices und die damit verbundenen Verwandlungen ihres Körpers sind in allen Medien eine Hauptkomponente. Im Gegensatz zum literarischen Text bleibt der Theater text jedoch offen und bietet keine klare Lösung an. Das heißt, der Selbstbefreiungsakt Alices und die Rückverwandlungen der Figuren finden nicht statt. Die Figuren scheinen zudem des Öfteren dem Inhalt des Textes unterworfen zu sein. Schimmelpfennig nutzt zwar den roten Faden des Ursprungsmediums, deutet die Metamorphosen der Körper aber um. Die Katharsis findet nicht statt. Schimmelpfennig lässt den Zuschauer mit den alpträumerhaften Gestalten zurück. Das was fehlt, ist der Bogen, die klare Auflösung, in diesem Sinne die *Rückverwandlung*.

Raffalt dagegen lässt ihrer Hauptfigur einen gewissen Spielraum und vor allem eine Mündigkeit. Dennoch findet auch hier keine Rückverwandlung der Figuren statt.

4) Die Metamorphose des Raumes als inhaltliches Motiv:

Unterschieden wird hier zunächst zwischen dem phantastischen und realistischen Raum. Die Traumstruktur als phantastischer Raum des literarischen Textes wird für den Theater text übernommen. Jedoch endet das Stück in einem Zwischenraum, weder ganz phantastischer noch ganz realistischer Raum. Der phantastische Raum wird zudem von Anfang an

konstituiert. "Der Traum ist das Modell par excellence der non-hierarchischen Theaterästhetik, ein Erbe des Surrealismus."²⁵⁴ Damit ist die Struktur des literarischen Erzähltextes durchbrochen. Hätte Schimmelpfennig das Stück genau wie im literarischen Erzähltext enden lassen, wäre die Hierarchie also wieder hergestellt gewesen. Im postdramatischen Sinn ist die Traumstruktur von Anfang bis Ende also nur konsequent. Im Text und in der Inszenierung von Schimmelpfennig sind Bezüge zur historischen Realität vorhanden, jedoch keinesfalls eindeutig vom Traum trennbar.

Die Raumwechsel innerhalb des phantastischen Raumes sind auch schon bei Carroll sehr sprunghaft und in der Abfolge oft nicht logisch. Auch dies wurde vom Theatertext größtenteils übernommen. Da in der Inszenierung von Schimmelpfennig das Bühnenbild generell sehr reduziert ist, werden die räumlichen Wechsel demnach des Öfteren nur durch eine kurze Musikeinspielung oder dem Schauspieler selber durch Körper und Text gezeigt.

Die Raffalt-Inszenierung dagegen schlägt einen Bogen zum aktuellen realistischen Raum, historische Bezüge sind nur schwach vorhanden. Die Trennung erfolgt hier klarer und lässt auch mit dem Weckerklingeln am Ende des Stückes zumindest eine Interpretation des Schlusses zu, dass alles nur ein Traum gewesen sei. Räumliche Wechsel innerhalb der Traumstruktur werden durch abgefilmte Zeichnungen oder dem Verschieben der Wände durchgeführt, sodass insgesamt die Wechsel deutlicher für das Publikum werden.

Für die Inszenierung von Raffalt muss hier insgesamt festgehalten werden, dass es generell einen Unterschied zu geben scheint, ob der Theatertext für ein erwachsenes oder junges Publikum inszeniert wird. Im diesem Fall liegt der Schwerpunkt eindeutig auf einem jungen Publikum, wie die Analyse ergeben hat. In diesem Sinn ist der mediale Wechsel, obwohl der Theatertext von Schimmelpfennig zugrunde liegt, eher eine Hinwendung zum Inhalt des Ursprungmediums und zum kindlichen Zuschauer.

Schimmelpfennig wendet sich dagegen, von seinem Text ausgehend, mehr den Gestaltungsprinzipien des literarischen Werkes zu, was vor allem in der Metamorphose von Sprache und Text deutlich wird. Das inhaltliche Motiv der Metamorphose von Körper und Raum wird zwar in seinen Grundstrukturen übernommen, im weiteren Verlauf dann aber im Sinne des postdramatischen Theaterzeichens umgedeutet.

²⁵⁴ Lehmann (1999), S. 142f.

Was bedeutet der phantastische Stoff aber nun generell? Wozu brauchen wir das Wunderland immer noch? Weil es mehr mit unserer Lebenswirklichkeit zu tun hat, als wir es uns eingestehen wollen und eine Sehnsucht erfüllt, die über den reinen Eskapismus hinaus geht.²⁵⁵ Zu Carrolls Zeiten war die Heldenreise seiner Alice ein Prozess der Reife und Emanzipation.

Doch nach Charles C. Lovett, Autor von *Alice On Stage*, verändern sich mit jedem neuen Jahr und mit jeder neuen Adaption die Interpretationen, denn der ursprüngliche literarische Text braucht seine eigene Übersetzung für die Bühne.

"This undramatic aspect of *Alice* is one of the chief elements which has attracted dramatists to the story, for here is a group of characters, well known and loved by youngsters and adults, upon whom the dramatist can hang his own ideas and interpretations, and playwrights seemed destined to reinterpret *Alice's Adventures* as long those adventures continue to be read, or, on a word, forever."²⁵⁶

Durch die Mittel des postdramatischen Theaters tritt die literarische Textlektüre normalerweise in den Hintergrund. Da der Theatertext hier aber nun auf einem literarischen Werk basiert, indem ebenfalls Körper, Text, Raum und Sprache wichtige Komponenten sind, bezieht sich der transmediale Wechsel sowohl auf den Inhalt als auch auf die Form und stellt damit wieder Körper, Text, Raum und Sprache aus. Damit geht das Ursprungsmedium nicht verloren, es wird aber auch nicht imitiert. Was können nun die Metamorphosen des Carroll'schen Wunderlandes auf der aktuellen Bühne sein? Im postdramatischen Theater bei Schimmelpfennig wird nicht der Versuch unternommen, die phantastischen Begebenheiten, die sich auf Buchseiten so leicht skizzieren lassen, zu imitieren und damit den Zuschauern eine Illusion zu bieten, vielmehr rückt der Diskurs des Theaters dadurch ins Zentrum, dass alle behandelten Metamorphosen mit den Mitteln des Theaters in seiner Multimedialität durch Bühne, Licht, Stimme, Mimik, Gestik und natürlich den Körper des Schauspielers passieren. Durch diesen andersartigen Umgang mit dem literarischen Stoff und der sich entziehenden vordergründigen Interpretation, bietet sich für den Zuschauer eine Auseinandersetzung mit seiner Wahrnehmung und dem Hypermedium Theater.

²⁵⁵ Friedrich, "Einführung. Ein Plädoyer für die Fantasie" Friedrich (2003), S. 11f.

²⁵⁶ Lovett (1990), S. 105.

7. Bibliographie

Literatur

- Angerer, Eva, *Die Literaturtheorie Julia Kristevas*, Wien: Passagen Verlag 2007.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.), *Theater fürs 21. Jahrhundert*, München: edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag 2004.
- Asmuth, Bernhard, *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1997⁵.
- Carroll, Lewis, *Alice im Wunderland*, Übers. von Christian Enzensberger, Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1973.
- Carroll, Lewis, *Alices Abenteuer im Wunderland*, Übers. von Günther Flemming, Stuttgart: Reclam 1999.
- Carroll, Lewis, Alles über Alice. Alices Abenteuer im Wunderland & Durch den Spiegel und was Alice dort fand, Übers. von Günther Flemming und Friedhelm Rathjen, Hrsg. Martin Gardner, Hamburg/Wien: Europa Verlag 2002.
- Nach dieser Ausgabe zitiert:
- Carroll, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass and What Alice Found There*, London: Penguin Books 1998.
- Carroll, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, London: Macmillian 1928.
- Carroll, Lewis, *Durch den Spiegel und was Alice dort fand*, Übers. Von Günther Flemming, Stuttgart: Reclam 2000.
- Dahl, Erhard, *Die Entstehung der Phantastischen Kinder- und Jugenderzählung in England*, Paderborn (u.a.): Schöningh 1986.
- Deleuze, Gilles, *Logik des Sinns*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
- Dencker, Klaus Peter (Hrsg.), *Deutsche Unsinnspoesie*, Stuttgart: Reclam 1978.
- Dodgson Collingswood, Stuart (Hrsg.), *The life and letters of Lewis Carroll*, London: T. Fisher Unwin 1899.
- Feldmann, Doris, "Victorian (Dis)Enchantments: Fantasy and Realism in the Visions and Revisions of Scrooge and Alice", *Fantasy in Film und Literatur*, Hrsg. Manfred Beyer u.a., Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1996.

- Friedrich, Andreas (Hrsg.), *Filmgenres. Fantasy- und Märchenfilm*, Stuttgart: Reclam 2003.
- Fuchs, Günter Bruno (Hrsg.), *Die Meisengeige. Zeitgenössische Nonsenseverse*, München: Carl Hanser Verlag 1964.
- Gaßner, Hubertus/Annabelle Görgen/Christoph Benjamin Schulz (Hrsg.), *Alice im Wunderland der Kunst*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2012.
- Goethe, Johann Wolfgang von, "Erlkönig", *Goethe's sämtliche Werke*, Stuttgart/Tübingen: J.G. Cotta'scher Verlag 1853, S. 146 - 147.
- Graf, Hansjörg, "Hier sind alle verrückt": Lewis Carroll oder die Suche nach dem verlorenen Paradies", *Merkur: Zeitschrift für Europäisches Denken*, 54/2000, S. 1183-1192.
- Gräfin Schönfeldt, Sybill, " 'Ich kann nichts dafür, ich wachse'. 150 Jahre 'Alice im Wunderland': Eine Hamburger Ausstellung trägt nie gesehene Materialien aus der Rezeptionsgeschichte eines der bedeutendsten Kinderbücher unserer Zeit zusammen", *Süddeutsche Zeitung*, 17. Juli 2012, S. 12.
- Grein, Marion (Hrsg.), *Polyphonie, Intertextualität und Intermedialität - ein interdisziplinäres Forschungsfeld*, Aachen: Shaker Verlag 2010.
- Hildebrandt, Rolf, "Nonsense-Aspekte der englischen Kinderliteratur", Diss., Hamburg 1962.
- Koberg, Roland/Bernd Stegemann/Henrike Thomsen (Hrsg.), *Autoren am Deutschen Theater. Texte über und von Jon Fosse, Elfriede Jelinek, die Brüder Presnjakow, Oliver Reese, Yasmina Reza, Roland Schimmelpfennig, Ingo Schulze und Moritz von Uslar*, Berlin: Deutsches Theater Berlin, Henschel Verlag und Autoren 2006.
- Kristeva, Julia, "Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman", *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Band 3. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II*, Hrsg. Jens Ihwe, Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag 1972.
- Kristeva, Julia, *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978.
- Lear, Edward, *A Book of Nonsense*, London/New York: Routledge 2002.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M.: Verl. d. Autoren 1999.

- Lovett, Charles C., *Alice on stage. A History of the Early Theatrical Productions of 'Alice in Wonderland'*, London: Meckler 1990.
- Lovett, Charles C., "Lewis Carroll's Favourite Play", *The Carrollian. The Lewis Carroll Journal*, 5/2000, S. 3 - 19.
- Meyer, Petra Maria, *Intermedialität des Theaters. Entwurf einer Semiotik der Überraschung*, Düsseldorf: Parerga 2001.
- Meyer, Urs/Roberto Simanowski/Christoph Zeller (Hrsg.), *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, Göttingen: Wallstein Verlag 2006.
- O'Sullivan, Emer, "Unübertragbarer Nonsense? Übersetzung und Rezeption von 'Alice in Wonderland' im deutschsprachigen Raum", *Akten des X. Internationalen Germanistenkongress Wien 2000 'Zeitenwende - Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert*, Hrsg. Peter Wiesinger, Bern, Berlin u.a.: Peter Lang 2009, S. 119 - 126.
- Petzold, Dieter, *Formen und Funktionen der englischen Nonsense-Dichtung im 19. Jahrhundert*, Nürnberg: Verlag Hans Carl 1972.
- Pfeffer, Margret, "Aspekte der deutschen Rezeption von klassischen kinderliterarischen Erzähltexten am Beispiel von Lewis Carrolls *Alice im Wunderland* unter spezieller Berücksichtigung von Bild-Text-Interpendenzen", Dipl.-Arb., Wien 2009.
- Salin, Sophie, *Kryptologie des Unbewußten. Nietzsche, Freud und Deleuze im Wunderland*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.
- Sartre, Jean Paul, *Situationen. Essays*, Hamburg: Rowohlt 1956.
- Schimmelpfennig, Roland, "Alice im Wunderland", *Die Frau von früher. Stücke 1994-2004*, Hrsg. Uwe B. Carstensen/ Stefanie von Lieven, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 2009², S. 509 - 581.
- Schoenmakers, Henri/Stefan Bläske/Kay Kirchmann/Jens Ruchatz (Hrsg.), *Theater und Medien. Grundlagen-Analysen-Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld: transcript 2008.
- Sedlmayr, Ulrike, "Theater im Medienzeitalter. Eine Untersuchung der Intermedialität und experimentellen Dramaturgie in Roland Schimmelpfennigs Werk", Dipl.-Arb., Wien 2007.

Zirbs, Wieland (Hrsg.), Literatur Lexikon. Daten, Fakten und Zusammenhänge, Berlin: Cornelsen Verlag 1998⁴.

Internetquellen

Haider, Hans, "Eine Entzauberung. Das Burg-Kasino zeigt Roland Schimmelpfennigs 'Alice im Wunderland' ", *Wiener Zeitung (Archiv)*, Stand: 13.05.2011, http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/223385_Eine-Entzauberung.html, 06.10.2012.

Müller, Kathrin Bettina, "Paralleluniversen überall", *Die Tageszeitung (Archiv)*, Stand: 26.01.2006, <http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digi-artikel/?ressort=ku&dig=2006%2F01%2F26%2Fa0276&cHash=59c0abd5d4//>, 13.07.2012.

Schäfer, Andreas, "Triumph der Normalos. Ein Versuch über den Dramatiker Roland Schimmelpfennig", *Berliner Zeitung (Archiv)*, Stand: 12.05.2001, <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/ein-versuch-ueber-den-dramatiker-roland-schimmelpfennig-triumph-der-normalos,10810590,9901594.html>, 13.07.2012.

Schimmelpfennig, Roland, "Wie man über Theaterstücke schreibt", *Der Tagesspiegel (Archiv)*, Stand: 19.04.2009, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/roland-schimmelpfennig-wie-man-ueber-theaterstuecke-schreibt/1500042.html>, 12.07.2012.

Seidler, Ulrich, " 'Ja, heul doch! Der Dramatiker Roland Schimmelpfennig inszeniert *Alice im Wunderland* in den dt. Kammerspielen", *Berliner Zeitung (Archiv)*, Stand: 01.12.2008, <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/der-dramatiker-roland-schimmelpfennig-inszeniert--alice-im-wunderland--in-den-dt-kammerspielen-ja--heul-doch-,10810590,10603860.html>, 17. Juli 2012.

Wahl, Christine, "Lahme Nummer mit Kaninchen. 'Alice im Wunderland' ", *Spiegel online*, Stand: 30.11.2008, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/alice-im-wunderland-lahme-nummer-mit-kaninchen-a-593565.html>, 17. Juli 2012.

Mitschnitte

Alice im Wunderland, Regie: Annette Raffalt, Wien 2011, Tonarchiv Deutsches Theater Berlin.

Alice im Wunderland, Regie: Roland Schimmelpfennig, Berlin 2008, Burgtheater-Archiv.

Interview

Abkürzung: Meivers, Interv. (2012)

Meivers, Ann-Kristin, *Interview mit Julian Mau*, Tonband auf Spule, Wien (2012),

Interviewmitschrift im Anhang.

8. Anhang

8.1. *Abbildungsverzeichnis*

Abbildung 1: Henry Savile Clarkes Dramatisierung <i>Alice in Wonderland</i> , 1886.....	30
Abbildung 2: John Tenniel, Kapitel VII <i>Eine verrückte Teegesellschaft</i> , 1865.	30
Abbildung 3: John Tenniel, Kapitel XII <i>Alice als Zeugin</i> , 1865.....	38
Abbildung 4: John Tenniel, Kapitel II <i>Der Tränenteich</i> , <i>Alice wächst</i> , 1865.....	38
Abbildung 5: Fotografie von Alice Pleasance Liddell, 1860.	39
Abbildung 6: Lewis Carroll, <i>Alice's Adventures Underground</i> , 1864.	39
Abbildung 7: John Tenniel, Kapitel I <i>Abwärts im Kaninchenbau</i> , 1865.	39
Abbildung 8: Fotografie von Mary Hilton Badcock, Datum unbekannt.....	40
Abbildung 9: Zeichentrickfilm <i>Alice in Wonderland</i> , Walt-Disney-Studios, USA 1951...	40
Abbildung 10: Kinofilm <i>Alice in Wonderland</i> , Regie: Tim Burton, USA 2010.....	40
Abbildung 11: Regine Zimmermann als <i>Alice</i> , <i>Alice schrumpft</i> , Inszenierung- Schimmelpfennig, Berlin 2008.	42
Abbildung 12: <i>Alice wächst</i> , Inszenierung Schimmelpfennig, Berlin 2008.	42
Abbildung 13: Elisa Plüss als <i>Alice</i> , <i>Alice schrumpft</i> , Inszenierung Raffalt, Wien 2011...	42
Abbildung 14: <i>Alice</i> , Inszenierung Schimmelpfennig, Berlin 2008.	43
Abbildung 15: <i>Alice</i> , Inszenierung Raffalt, Wien 2011.	43

Abbildung 16: John Tenniel, Kapitel V <i>Ratschläge eines Raupentiers</i> , 1865.	44
Abbildung 17: Jürgen Huth (links) als <i>Raupe</i> , Inszenierung Schimmelpfennig, Berlin 2008.	44
Abbildung 18: Mathias Dachler (links) als <i>Raupe</i> , Inszenierung Raffalt, Wien 2011.	45
Abbildung 19: John Tenniel, Kapitel VI <i>Ferkel und Pfeffer, Begegnung mit der Cheshire-Katze</i> , 1865.	46
Abbildung 20: Barbara Schnitzler (links) als <i>Katze</i> , Inszenierung Schimmelpfennig, Berlin 2008.	46
Abbildung 21: Pablo Miguel Konrad y Ruopp (rechts) als <i>Katze</i> , Inszenierung Raffalt, Wien 2011.	47
Abbildung 22: John Tenniel, Kapitel VI <i>Ferkel und Pfeffer, Die Herzogin und die Köchin</i> , 1865.	48
Abbildung 23: John Tenniel, Kapitel V <i>Ratschläge eines Raupentiers, Erstes Bild der Folge zum Gedicht</i> , 1865.	58

8.2. **Abbildungsnachweis**

- Abbildung 1: Henry Savile Clarkes Dramatisierung *Alice in Wonderland*, 1886.
<http://philosophyofscienceportal.blogspot.co.at/2010/03/alice-through-years.html>,
01. Oktober 2012.
- Abbildung 2: John Tenniel, Kapitel VII *Eine verrückte Teegesellschaft*, 1865. Carroll, Lewis, *Alices Abenteuer im Wunderland*, Stuttgart: Reclam 1999, S. 78.
- Abbildung 3: John Tenniel, Kapitel XII *Alice als Zeugin*, 1865. Carroll, Lewis, *Alices Abenteuer im Wunderland*, Stuttgart: Reclam 1999, S. 144.
- Abbildung 4: John Tenniel, Kapitel II *Der Tränenteich, Alice wächst*, 1865. Carroll, Lewis, *Alices Abenteuer im Wunderland*, Stuttgart: Reclam 1999, S. 19.
- Abbildung 5: Fotografie von Alice Pleasance Liddell, 1860. Gaßner, Hubertus/ Annabelle Görgen/ Christoph Benjamin Schulz (Hrsg), *Alice im Wunderland der Kunst*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2012, S. 32.
- Abbildung 6: Lewis Carroll, *Alice's Adventures Underground*, 1864. Lewis Carroll's *Alice's Adventures Under Ground*, 1864,
<http://www.bl.uk/onlinegallery/ttp/alice/accessible/page36lge.html>, 01. Oktober 2012.

Abbildung 7: John Tenniel, Kapitel I *Abwärts im Kaninchenbau*, 1865. Carroll, Lewis, *Alices Abenteuer im Wunderland*, Stuttgart: Reclam 1999, S. 16.

Abbildung 8: Fotografie von Mary Hilton Badcock, Datum unbekannt.

<http://www.librairie-les-signets.fr/le-livre-dans-tous-ses-etats/les-illustrations-dalice>, 27. Oktober 2012.

Abbildung 9: Zeichentrickfilm *Alice in Wonderland*, Walt-Disney-Studios, USA 1951.

<http://alternativechronicle.wordpress.com/2012/01/29/animated-films-1950-to-1955/> 27. Oktober 2012.

Abbildung 10: Kinofilm *Alice in Wonderland*, Regie: Tim Burton, USA 2010.

<http://thebitemagazine.wordpress.com/2012/04/27/tim-burtons-alice-in-wonderland-review/>, 27. Oktober 2012.

Abbildung 11: Regine Zimmermann als *Alice*, *Alice schrumpft*, Inszenierung

Schimmelpfennig, Berlin 2008. http://www.picturesberlin.de/dt_alice/index.html, 27. Oktober 2012.

Abbildung 12: *Alice wächst*, Inszenierung Schimmelpfennig, Berlin 2008.

http://www.picturesberlin.de/dt_alice/index.html, 27. Oktober 2012.

Abbildung 13: Elisa Plüss als *Alice*, *Alice schrumpft*, Inszenierung Raffalt, Wien 2011.

http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=1240553 unter *Galerie*, 27. Oktober 2012

Abbildung 14: *Alice*, Inszenierung Schimmelpfennig, Berlin 2008.

http://www.picturesberlin.de/dt_alice/index.html, 27. Oktober 2012.

Abbildung 15: *Alice*, Inszenierung Raffalt, Wien 2011.

http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=1240553 unter *Galerie*, 27. Oktober 2012.

Abbildung 16: John Tenniel, Kapitel V *Ratschläge eines Raupentiers*, 1865. Carroll, Lewis, *Alices Abenteuer im Wunderland*, Stuttgart: Reclam 1999, S. 52.

Abbildung 17: Jürgen Huth (links) als *Raupe*, Inszenierung Schimmelpfennig, Berlin 2008.

http://www.picturesberlin.de/dt_alice/index.html, 27. Oktober 2012.

Abbildung 18: Mathias Dachler (links) als *Raupe*, Inszenierung Raffalt, Wien 2011.

http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=1240553, 27. Oktober 2012.

Abbildung 19: John Tenniel, Kapitel VI *Ferkel und Pfeffer, Begegnung mit der Cheshire-Katze*, 1865. Carroll, Lewis, *Alices Abenteuer im Wunderland*, Stuttgart: Reclam 1999, S. 72.

Abbildung 20: Barbara Schnitzler (links) als *Katze*, Inszenierung Schimmelpfennig, Berlin 2008. http://www.picturesberlin.de/dt_alice/index.html, 27. Oktober 2012.

Abbildung 21: Pablo Miguel Konrad y Ruopp (rechts) als *Katze*, Inszenierung Raffalt, Wien 2011.
http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=1240553, 27. Oktober 2012.

Abbildung 22: John Tenniel, Kapitel VI *Ferkel und Pfeffer, Die Herzogin und die Köchin*, 1865. Carroll, Lewis, *Alices Abenteuer im Wunderland*, Stuttgart: Reclam 1999, S. 66.

Abbildung 23: John Tenniel, Kapitel V *Ratschläge eines Raupentiers, Erstes Bild der Folge zum Gedicht*, 1865. Carroll, Lewis, *Alices Abenteuer im Wunderland*, Stuttgart: Reclam 1999, S. 55.

8.3. Vollständiger Abdruck des Interviews

Im Folgenden ist das Interview mit dem Schauspieler Julian Mau vom 07. September 2012 zu sehen, welches von Ann-Kristin Meivers geführt wurde. Julian Mau spielte in der Wiener Inszenierung *Alice im Wunderland*, unter der Regie von Annette Raffalt, die Rolle des Hutmachers.

Ann-Kristin Meivers:

Vielleicht fängst du erst einmal an, über deine Erinnerungen an die Produktion zu sprechen. Was ist dir besonders im Kopf geblieben?

Julian Mau:

An *Alice im Wunderland* habe ich eigentlich noch ganz gute Erinnerungen, war eine der spannendsten Produktionen, die wir gemacht haben. Wir haben sonst Stücke gemacht, die Peter Raffalt, der Leiter der Jungen Burg und Ehemann von Annette Raffalt, alleine geschrieben hat bzw. es gab auch immer Vorlagen wie *Tristan und Isolde* oder *Parzival*, aber er hat sich dort dann eigentlich immer nur der Thematik bedient und ansonsten den Text komplett frei geschrieben. *Alice im Wunderland* war das erste Stück, wo wir uns an einem festen Text, nämlich den von Roland Schimmelpfennig, orientiert haben. Was wir allerdings gemacht haben, da wir als Junge Burg größtenteils für Schulklassen spielen, ist die sehr eigene Sprache von Schimmelpfennig zu vereinfachen. Wenn der Hutmacher beispielsweise die Syntax verstellt und so was sagt wie: "Passt nicht, Schlüssel, golden, der, [...].", haben wir gesagt: "Der goldene Schlüssel passt nicht." Damit hat man natürlich was von der Schimmelpfennig-Sprache weggenommen, dafür sind die Rollen, so wie er sie angelegt hat, relativ gleich geblieben.

Meivers:

Hast du Lewis Carrolls *Alices Abenteuer im Wunderland* gelesen?

Mau:

Das ganz originale Werk habe ich gelesen, daran hat sich Schimmelpfennig ja auch relativ viel orientiert. Und ich konnte das so zur Arbeit an dem Hutmacher ganz gut nutzen.

Meivers:

Wie seid ihr denn generell so mit der Rollenfindung umgegangen? Wie sehr hat Carroll dabei geholfen?

Mau:

Das lief bei jeder Schauspielerin und jedem Schauspieler unterschiedlich ab. Ich habe mir speziell für den Hutmacher überlegt, dass ich seine Verrücktheit herausstellen will. In erster Linie kennt man den Hutmacher ja in der heutigen Zeit eher von Johnny Depp aus Tim Burtons Filmversion. Was ich daran sehr interessant fand, war seine Körperlichkeit, die ich dann auch für meine Rolle genutzt habe. Dann habe ich lange überlegt, wie ich den Hutmacher jetzt genau verrückt darstellen kann, warum der überhaupt verrückt ist, und hab mich dann ein wenig an Menschen, die Autismus haben orientiert, die ja auch in ihrer ganz eigenen Welt leben und nicht so viel von ihrer Umwelt mitbekommen.

Meivers:

Also hat Johnny Depp eher zur Rollenfindung beigetragen als Lewis Carroll?

Mau:

Nein, bei Johnny Depp habe ich mich wirklich nur an die Körperlichkeit angelehnt. Lewis Carrolls Werk hat da eher als Grundlage gedient und was sich daraus bei uns entwickelt hat, ist dann ja doch etwas anders.

Meivers:

Wie wichtig waren denn die Illustrationen von Tenniel aus dem Original für eurer Bühnenstück?

Mau:

Als Hutmacher trage ich zum Beispiel einen Schottenrock und das ist von Tenniels Zeichnungen her ja nicht vorgesehen. Wir wollten ihn einfach ein bisschen anders haben vom Kostüm her. Einen Hut alleine fanden wir zu wenig, eine extravagante Hose zu langweilig, dabei habe ich zwar ganz viele verschiedene Varianten ausprobiert, aber irgendwie war uns nichts verrückt genug. Er musste mit seiner Verrücktheit ja auch die Verrücktheit der anderen Figuren übertrumpfen und dann kam der Schottenrock ins Spiel. Aber ansonsten denke ich, dass sich unsere Kostümbildnerin Elke Gattinger auch am Text und an den Zeichnungen orientiert hat. Aber natürlich hat sie dabei aber auch immer ihren eigenen Stempel aufgedrückt.

Meivers:

Die Interpretation ist ja im Prinzip das Heranwachsen eines jungen Mädchen in der heutigen Erwachsenenwelt. Welche Position hat denn der Hutmacher in Bezug auf Alice?

Mau:

Ich habe den Hutmacher als die Instanz gesehen, die eigentlich gar nicht so viele Forderungen stellt. Er gehört zu den kindlichsten Figuren im Wunderland, ansonsten quälen die Figuren ja eher Erwachsenenängste. Deswegen würde ich die Bindung zwischen Alice und dem Hutmacher als enger betrachten, denn ihre Ebene ist ähnlich. Er zeigt ihr auch bei der Teegesellschaft, dass man verrückt und kindlich sein kann und trotzdem nicht unbedingt

von der Gesellschaft aufgestoßen werden muss. Denn der Hutmacher sitzt ja auch nicht alleine an seiner Teetafel.

Meivers:

Wie kann man sich den Probenablauf denn bei euch vorstellen?

Mau:

Wir hatten relativ viel Probenzeit, drei oder vier Wochen, länger als es normalerweise üblich ist am Burgtheater. Also gab es auch viel Zeit zum Improvisieren und Rumprobieren. Letztendlich hat tatsächlich das Arbeiten mit dem Bühnenbild am längsten gedauert, weil wir große Schiebewände hatten, auf denen Sachen projiziert oder live gezeichnet wurden. Deswegen mussten die auch immer im richtigen Winkel stehen und wir mussten richtig auftreten. Im Burgkasino gibt es keine richtigen Auftritte und allein dieser technische Ablauf, diese *Wandchoreographie*, hat alleine schon zwei Wochen gedauert.

Künstlerisch und schauspielerisch war mit Sicherheit die Zusammenarbeit mit dem Partner ein wichtiger Probenaspekt. Denn es treffen im Stück ja wirklich sehr starke Charaktere aufeinander, so dass jeder im Prinzip seine *Egoshow* hätte abziehen können. Deshalb war dieses Miteinander zu erproben schon sehr wichtig, so dass man sich gegenseitig unterstützen kann.

Aber bevor wir täglich mit der Probe anfangen, hatten wir immer erst Bewegungsunterricht. Das war auch sehr wichtig für beispielsweise die Hummer-Quadrille im Stück. Ganz wichtig war dieser Bewegungsunterricht vor allem aber auch für die Grinsekatze, das Weiße Kaninchen und die Raupe, um überhaupt mal herauszufinden, wie sich solche Tiere bewegen können.

Ansonsten waren die Proben eben auch deshalb so intensiv, weil man immer was zu tun hat in seiner Rolle auf der Bühne. Es gibt ja auch Stücke, da steht man zwei Stunden nur im Hintergrund und wir hatten meistens Szenen mit drei oder vier Personen. So wurden eben immer die Proben konzipiert, das heißt, man hatte auch zwischendurch Luft, wenn man eben gerade nicht dran war.

Meivers:

Ich befasse mich in meiner Diplomarbeit mit den Metamorphosen im Originalwerk und auf der Bühne. Die gibt es natürlich zahlreich sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene. Besonders auffällig ist schon bei Carroll die besondere Verwendung der Sprache, die durch den Nonsense auch einer Art Verwandlung untersteht. Bei Schimmelpfennig bekommt sie auch noch mal ihre ganz eigene Note verliehen. Wie würdest du diese Verwendung der Sprache generell und auch in eurer Produktion bewerten?

Mau:

Sprache ist generell zunächst einmal immer wichtig und gerade in diesem Stück von enormer Bedeutung. Zum Beispiel kann man daran die verschiedenen Typen unterscheiden nach der Art wie und was sie reden. Die Verrücktheit des Hutmachers wird dann eben durch den Nonsense unterstrichen.

Auch der Übergang von Realität zu Traum lässt sich daran unterscheiden. Wir haben ja mit einer Szene angefangen, wo Alice noch wach ist und sich in ihrer normalen Umgebung befindet. Alle Figuren, die sie später im Wunderland trifft, befinden sich auch schon dort in der Realität und auch ihre Sprache ist anders. Auch Alice selber spricht noch anders, normaler, als im Wunderland. Wenn sie später aufwacht, wird der Eintritt in die Realität eben mit diesem Wechsel der Sprechart gezeigt.

Meivers:

Wie würdest du die Rolle der Medien in dem Stück bewerten? Ihr habt ja zum Beispiel viel mit dem live gezeichneten Bildern als Bühnenbild gearbeitet und auch die Musik ist ein wichtiger Part in dem Stück. Was für einen Stellenwert hatte dieser Einsatz von Medien für euch und für das Stück?

Mau:

Die Medien hatten einen ganz hohen Stellenwert. Die Projektionsfläche für das Zeichnen war ja ein Teil des Bühnenbildes und somit unheimlich essentiell für uns. Erschwerend kam noch hinzu, dass im Kasino keine Drehbühne oder Schnürböden vorhanden sind. Somit war eben kein schneller Kulissenwechsel möglich und gerade bei *Alice im Wunderland* wird ja mit so vielen Ebenen gespielt. Alice wird größer und kleiner, auf einmal ist da ein Schloss, [...]. Das hätte unter anderen technischen Bedingungen auch sicher anders gelöst werden können. Deswegen mussten oder durften wir dann auf diese Medien wie die Projektionen und die Live-Zeichnungen zurückgreifen. Jakob Ehrlich hat dann immer hinten gesessen und im richtigen Moment die Bilder gezeichnet und das wurde dann auf unsere Bühne projiziert.

Die Musik hat eine tolle, andere Ebene geschaffen. Mit Songs kann man schneller und einfacher sagen, was in den Figuren vorgeht und das gibt den Rollen noch mehr Tiefe. So sieht der Zuschauer, dass sie nicht eben nur skurril sind, sondern es bewegt sie auch was, auch sie haben existentielle Probleme. Der Song hat sozusagen den inneren Monolog ersetzt.

Meivers:

Würdest du sagen, dass die Medien dazu beigetragen haben, dass man was erzählen konnte, wo das Theater an seine Grenzen stößt? Bei Schimmelpfennig ist es ja so, dass er in den Regietext beispielsweise schreibt *Die Bühne füllt sich mit Wasser*, aber wie das der Regisseur dann löst, bleibt ihm überlassen, was ihn natürlich auch vor gewisse Herausforderungen stellt.

Mau:

Gerade mit dieser Regieanweisung hatten wir auch echt Probleme. Wir haben das dann ja letztendlich mit einer Folie gelöst, die man teilweise auch nur als Schattenspiel sieht. Schimmelpfennig macht es einem schon nicht einfach.

Vielleicht würden das richtig professionelle SchauspielerInnen auch anders lösen als wir. Die könnte man in einen leeren Raum stellen und wir würden ihnen als Zuschauer trotzdem glauben, dass sie schrumpfen und wachsen oder zu ertrinken drohen. Da hatten wir es natürlich etwas leichter mit der Folie und der Schattenwand, wobei wir ja auch da behaupten mussten, dass das Wasser ist. Also die Medien haben uns schon sehr geholfen.

Meivers:

Abschlussfrage. Was macht diesen Stoff heute noch aktuell und warum brauchen wir das Wunderland?

Mau:

Ich glaube, dass dieser Stoff immer aktuell sein wird. Denn man hat immer irgendwelche Normen und Einschränkungen in der Gesellschaft, nur der Inhalt ändert sich.

Und dieses Wunderland gibt uns eine Art Ausflucht und man kann länger Kind bleiben als man ist. Oder man geht einfach zum Theater, da hat man das nämlich jeden Tag.

8.4. Abstract (German and English)

Lewis Carrolls *Alice in Wonderland* zählt zu den Klassikern der englischsprachigen Phantastischen Literatur und hat bis heute nichts an Relevanz verloren. So haben sich mittlerweile auch andere Medien des literarischen Stoffes angenommen. In dieser Diplomarbeit geht es um den medialen Wechsel vom deutschsprachigen literarischen Erzähltext *Alices Abenteuer im Wunderland* zum postdramatischen Theaterstück *Alice im Wunderland* von Roland Schimmelpfennig. Zunächst ist von zentraler Bedeutung, die Begrifflichkeiten eines solchen Wechsels zu klären, da es hier in der Wissenschaft noch keine einheitliche Verwendung gibt. Begriffsklärungen von Chiel Kattenbelt bilden den theoretischen Schwerpunkt. Ziel der Arbeit soll es auch sein, herauszufinden, ob das Theater auf das Ursprungsmedium verweist oder die Gestaltungsprinzipien verloren gehen. Dazu müssen sowohl der literarische Text als auch der Theatertext und die Inszenierung von Schimmelpfennig in den Kammerspielen des Deutschen Theaters Berlin in ihrem medialen Dasein betrachtet werden. Des Weiteren soll die gleichnamige Inszenierung von Annette Raffalt mit der Jungen Burg Wien unter denselben Aspekten betrachtet werden. Als Vergleichselement zwischen den Medien wurde hier das Motiv der Metamorphose gewählt, das sich im Ursprungsmedium nicht nur inhaltlich zeigt, sondern auch formalen Wandlungen des Textes unterliegt.

Die spezifischen Merkmale bezüglich der Metamorphose des Erzähltextes werden herausgearbeitet und auch in ihrer Übersetzung betrachtet. Genauso wird der Theatertext von Schimmelpfennig analysiert und in den Kontext des Postdramatischen Theaters nach Hans-Thies Lehmann gesetzt. Die Komponenten Textkorpus, Sprache, Körper und Raum sind die vier Hauptbestandteile des Analyseteils, denn sie alle sind einer Metamorphose im literarischen Erzähltext unterzogen. Mitschnitte und Bilder der Inszenierungen sowie Fotomaterial und Illustrationen von Carrolls Schaffen dienen hierbei als wichtiges Arbeitsmaterial. Anhand dieser vier Komponenten soll die Metamorphose im medialen Wechsel analysiert werden, um anhand von Gemeinsamkeiten und Unterschieden festzustellen, ob und wie der Theatertext sowie die Inszenierungen sich auf das Ursprungsmedium beziehen und welche spezifischen medialen Merkmale des Theaters zu erkennen sind.

Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland*, one of the classic works of English fantasy literature, has lost none of its relevance today. As a result, other media have also appropriated the narrative material. This dissertation deals with the medial change of the German translation of the book *Alices Abenteuer im Wunderland* to the post-dramatic play *Alice im Wunderland* by Roland Schimmelpfennig. Firstly, it is important to clarify the terminology since, so far, no consistent scholarly terminology for such medial change has become established. Accordingly, Chiel Kattenbelt's terminology will serve as the theoretical focus of this dissertation. The purpose of my work is also to determine whether the theatrical piece is based on the original literary text, and whether the original principles of design are lost in this medial transformation. For this it is indispensable to examine the narrative material, the theatrical text, and the staging by Schimmelpfennig at the Kammer-spiele of the Deutsches Theater Berlin, each in their respective medial existences. Additionally, the staging by Annette Raffalt at the Junge Burg Wien, based on the same theatrical text, will be examined in similar fashion. For the comparison the motif of the metamorphosis has been chosen. This theme of metamorphosis cannot only be found as part of the content in the narrative material, as the text itself also undergoes transformations.

The main features of the aforementioned metamorphosis in the narrative text will be examined - also regarding their translation. Similarly, the theatrical text by Schimmelpfennig will be analyzed and I will also place it in the context of the post-dramatic theatre of Hans-Thies Lehmann. The four components text corpus, speech, body, and space form the basis of the analysis, because they all undergo a metamorphosis in the narrative material. Recordings and pictures of the staged versions, plus photos and illustrations from Carroll's creative work form the significant material for this work. Based on these four components the medial change will be analysed, looking for similarities and differences, in order to see whether and how theatrical text and staging make reference to the original narrative, and which specific medial features are realized in the theatrical adaptations.

8.5. Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name: Ann-Kristin Meivers
Geburtsdatum: 01. August 1986
Geburtsort: Oldenburg, Deutschland

Schulbildung

2006 Abitur, Graf-Anton-Günther-Schule Oldenburg

Studium

2007 - 2012 Studium der Theater, Film- und Medienwissenschaft
an der Universität Wien

Freie Wahlfächer: Deutsche Philologie, Philosophie, Psychologie

Berufliche Laufbahn

2012 Regieassistentz bei Maria Happel, *Frühere
Verhältnisse*

Johann Nepomuk Nestroy, Festspiele Reichenau

2011 Regie, *Der grüne Kakadu*, Arthur Schnitzler,
Schubert Theater, Wien

2011 Regieassistentz bei Maria Happel, *Drei Schwestern*,
Anton Tschechow, Festspiele Reichenau

2010 Regie, *Der Untergang des Hauses Usher*,

	Edgar Allan Poe, Schubert Theater, Wien
2009	Co-Regie, Der Lechner Edi schaut ins Paradies, Jura Soyfer, Schubert Theater Wien
2008	Regieassistentz, <i>Dantons Tod</i> , Georg Büchner, Max-Reinhardt-Seminar, Wien
2008	Praktikum im Jugendkulturverein e.V. Oldenburg

Auslandaufenthalt

2006 - 2007	Aufenthalt in Australien im Rahmen eines Travel&Work-Programmes
--------------------	--