



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Karnevaleskes Wunderland-

Über die groteske Verbindung von Rabelais und Carroll“

verfasst von / submitted by

Daniela Eberl BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Christine Ivanovic

## **Zusammenfassung**

Die vorliegende Arbeit behandelt die Verbindung von Francois Rabelais und Lewis Carroll auf verschiedenen Ebenen, das Hauptaugenmerk liegt auf der direkten Einflussforschung. Die Grundthese sieht Carrolls direkte Inspiration durch Rabelais Werke und deren Umsetzung in der Gestaltung der Alice Romane. Mit Hilfe der von Michail Bachtin ausgearbeiteten Charakteristika der Groteske des Mittelalters und der Renaissance werden bestehende Parallelen aufgezeigt, ebenso wird die Lachkultur (im Sinne Rabelais und Bachtins) in Carrolls Werken verortet. Ein zusätzlicher Fokus, der mit Vorangegangenem Hand in Hand geht, liegt auf der Nähe Carrolls zur mittelalterlichen Groteske, wodurch ihm als Konsequenz eine weitgehende Distanz zur Variante der Romantik nachgewiesen werden kann. Innerhalb der Analyse wird auch die Frage behandelt, ob es nach all den vorgewiesenen Überschneidungen nicht notwendig wäre Carrolls Werke im grotesken Genre zu definieren, anstelle von Kinder- oder Nonsense-Literatur. Zusätzlich werden detaillierte, komparatistische Verfahren in die Bereiche der Motivik, in linguistische Sonderformen, Illustrationen, die Rolle der Frau in der Groteske und in die Prinzipien Bachtins sowie den Zeitgeist, anstelle von anachronistischen Auslegungsversuchen, vordringen um den Kreis zwischen dem 16. und 19. Jahrhundert nahtlos zu schließen.

# Inhaltsverzeichnis

|          |                                           |            |
|----------|-------------------------------------------|------------|
| <b>1</b> | <b>Einleitung</b>                         | <b>3</b>   |
| 1.1      | Carrolls Musen . . . . .                  | 5          |
| 1.2      | Biographische Schnittstellen . . . . .    | 10         |
| <b>2</b> | <b>Wenn das Lachen gefriert</b>           | <b>13</b>  |
| <b>3</b> | <b>Karnevaleskes Wunderland</b>           | <b>16</b>  |
| 3.1      | Die Welt steht Kopf . . . . .             | 17         |
| 3.2      | Überwundene Grenzen . . . . .             | 22         |
| 3.3      | Die Lachkultur . . . . .                  | 24         |
| <b>4</b> | <b>Groteske Motive und Körperkonzepte</b> | <b>27</b>  |
| 4.1      | Hybrid- und Kompositwesen . . . . .       | 28         |
| 4.2      | Das Fest der Spiele . . . . .             | 38         |
| 4.3      | Die Nase . . . . .                        | 42         |
| 4.4      | Tränen und Urin . . . . .                 | 44         |
| 4.5      | Tod und Unsterblichkeit . . . . .         | 46         |
| 4.6      | Riesenwuchs und Zwergeßmaß . . . . .      | 49         |
| 4.7      | Der zerstückelte Körper . . . . .         | 54         |
| 4.8      | Abwärts . . . . .                         | 57         |
| 4.9      | Von Kutteln und Kuchen . . . . .          | 60         |
| 4.10     | Zahlen und Logik . . . . .                | 64         |
| <b>5</b> | <b>Grotesker Widerstand</b>               | <b>67</b>  |
| 5.1      | Körper der Rebellion . . . . .            | 72         |
| 5.2      | Revolutionäre Sprachspiele . . . . .      | 78         |
| <b>6</b> | <b>Der Geist der Zeit</b>                 | <b>84</b>  |
| <b>7</b> | <b>Die groteske Frau</b>                  | <b>94</b>  |
| <b>8</b> | <b>Conclusio</b>                          | <b>101</b> |

# 1 Einleitung

Wie es der Titel *Karnevaleskes Wonderland* bereits in sich birgt, ist das Ziel dieser Analyse eine klare Verbindung zwischen den Werken der beiden Autoren Francois Rabelais und Lewis Carroll zu dokumentieren, konkreter zwischen Rabelais umfangreichen „Biographien“ von *Gargantua und Pantagruel* (Rabelais, 1532) und Carrolls Romanen *Alice in Wonderland* (Carroll, 1865) und *Through the Looking Glass and what Alice found there* (Carroll, 1871). Ebenso erschließt sich aus dem Begriff des Karnevals ein Hinweis auf die Groteske und die Gepflogenheiten des Mittelalters und der Renaissance, die von Michail Bachtin in seinem Werk *Rabelais und seine Welt* (Bachtin, 1987) ausführlich analysiert und besprochen wurden, weshalb dieses auch als wichtige Quelle Eingang finden wird. Die Fragestellung dieser Arbeit verläuft in zwei Strängen, die sich jedoch durchwegs überschneiden und einander nähren: der erste Aspekt sucht nach der Lachkultur (im Sinne Rabelais und seiner Zeitgenossen) in den Alice Romanen von Lewis Carroll und bedient sich hierbei der Kategorien Bachtins. Er selbst wendet diese Art der selektiven Analyse auf das Gesamtwerk von Gogol an und beschränkt sich auf das Vorkommen der Lachkultur.

In diesem Beitrag gehen wir auf die bedeutendste Erscheinung der Lachkultur in der Neuzeit, die Arbeit Gogol's, ein. Uns interessieren dabei ausschließlich die Elemente der Lachkultur des Volkes in seinem Werk. Wir werden uns nicht mit der Frage befassen, ob es einen direkten oder indirekten Einfluß von Rabelais auf Gogol' (über Sterne und die französische Natürliche Schule) gegeben hat. (Bachtin, 1979, S.338)

Die literarische Groteske fand ab der Romantik eine Art der Wiederentdeckung, eine eigene Renaissance, die jedoch in allen wesentlichen Charakteristiken von jener des Mittelalters zu unterscheiden ist. Aufgrund des Zeitpunktes der Erschaffung der Alice Romane wäre es naheliegend, dass Carroll im Modus Operandi seiner Zeit an dieses Genre herangetreten wäre, die folgende Analyse wird jedoch belegen, dass seine Werke der Tradition der mittelalterlichen Groteske entsprechen. Dieser Fakt führt zwangsläufig zu der Frage woher die Inspiration dafür kam, bzw. warum dies der Fall war. War Carroll als einer der wenigen viktorianischen Autoren in der Lage den Sinn und Ursprung dieses Genres zu erfassen und hatte er durch die Lektüre von Rabelais Werk direkten Zugang zu jener Epoche ? Die These dieser Analyse besteht daher des Weiteren darin, und dies bildet auch den zweiten Strang der Fragestellung, dass Carroll

de facto mit Rabelais Arbeiten vertraut war und direkt von ihnen inspiriert wurde, zusätzlich sollen seine Alice Romane als Konsequenz zweifelsfrei in das Genre der Groteske eingereiht werden. Die Einflussforschung wird einerseits über reine Textanalysen durchgeführt werden, Illustrationen miteinbeziehen, aber auch das Leben, Schaffen und das Umfeld von Carroll untersuchen und somit die Annahme bekräftigen, wenn nicht sogar beweisen, dass ihm die Welt der Rabelaischen Riesen vertraut war und diese ihm als Inspirationsquelle diene.

Selbstverständlich wird Rabelais nicht als einziger Einfluss bewertet, aber durchaus als eine der Hauptquellen, die bis dato von der Literaturwissenschaft beinahe unbeachtet blieb.<sup>1</sup> Generell gibt es eine Vielzahl wissenschaftlicher Arbeiten, die die Ideenkonstrukte Carrolls mit anderen Autoren verbinden wollen, sprich die Einflüsse untersuchen.<sup>2</sup> Auffallend erscheint hierbei jedoch, dass die epochale Spanne sehr gering bemessen ist, alles ist in knappem Abstand zu Carrolls Schaffen angesetzt worden, was sowohl seine Belesenheit als auch das Ausmaß seiner eigenen und der ihm täglich zugänglichen Bibliothek der Universität von Oxford grundlegend unterschätzt. Ebenso wird hierbei völlig ignoriert, dass Rabelais ab dem späten 18. Jahrhundert auch in England zu den wiederentdeckten und von der Romantik gefeierten Autoren gehörte. Dem Genre der Groteske wird von diesem Zeitpunkt an in Europa eine Anzahl literaturwissenschaftlicher Arbeiten gewidmet. (vgl. Flögel 1778; Gautier 1853)

In the eighteenth century essayists wrote about and took sides on the value and significance of grotesque art, but not until the late eighteenth and nineteenth centuries did a significant body of theoretical work become available through the writings of Christoph Wieland, Friedrich Schlegel, Friedrich Hegel, Sir Walter Scott, Edgar Allan Poe, Victor Hugo, Charles Baudelaire, and John Ruskin. (Yates, 1997, S.13)

Dieser und andere aussagekräftige Punkte werden in Bachtins Werk analysiert und die von ihm verwendeten Kategorien werden im Folgenden miteinbezogen. Seine Arbeit betrachtet Rabelais in seinem epochalen Umfeld, verbindet die Volkskultur direkt mit

---

<sup>1</sup>Nach eingehender Recherche kann festgehalten werden, dass bis dato nur eine Veröffentlichung vorliegt, die die Verbindung von Carroll und Rabelais untersucht: Mark M. Hennelly, Jr.: „Alice’s Adventures at the Carneval“ (Mark M. Hennelly, 2009) Die angeführte Arbeit hat den Fokus jedoch eher auf der Position der viktorianischen Literatur gegenüber dem mittelalterlichen Karneval und nimmt Carroll als ein Beispiel auf. Des Weiteren behandelt sie vorrangig den Karneval, der in dieser Arbeit zwar ebenso von Bedeutung ist, jedoch nur eine der untersuchten Komponenten darstellt.

<sup>2</sup>Siehe Kapitel „1.1. Carrolls Musen“

den interpretativen Ansätzen, analysiert die Grundzüge der Groteske und liefert ebenso einen enormen Beitrag zur Wiederentdeckung des Karnevals in Verbindung mit der Groteske und deren positive Funktion Menschen von Konventionen zu befreien. (Yates, 1997, S.29) Alle bisher erwähnten Faktoren, sowie die beiden Stränge der Fragestellung, münden in einer Spurensuche, die beweisen soll, dass Carroll eine stärkere geistige Bindung zu Rabelais als zur viktorianischen Zeit hatte, dass er dessen Werke kannte und diese direkten Einfluss auf die Alice Romane nahmen, um im weiteren Schritt zu dokumentieren, dass der Geist der mittelalterlichen Groteske nicht mit dem Eintritt in die Neuzeit verstarb, sondern nur verloren ging bis Carroll ihn wiedererweckte.

## 1.1 Carrolls Musen

Es würde eine separate Arbeit benötigen um alle Thesen, die sich zur Einflussforschung um Carroll gebildet haben, aufzulisten. Dieses Kapitel wird sich auf ein Beispiel beschränken, das jedoch den Grundtenor der gesamten Forschung sehr deutlich wiedergibt und ebenso die Quellen aufdecken, die zu den Erkenntnissen dieser Arbeit führten. Die Entstehungsgeschichte des ersten Alice Romans ist weitgehend bekannt, am 4. Juli 1862 erzählte Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson)<sup>3</sup> den drei kleinen Liddell Schwestern<sup>4</sup> die erste Fassung der Abenteuer von Alice. In weiterer Folge übertrug er diese, auf Wunsch von Alice Liddell, auf Papier und versah sie mit Illustrationen (Alice erhielt das Manuskript im November 1864).<sup>5</sup> Bis es dann zur ersten Veröffentlichung 1865 kam, wurden noch zwei weitere Kapitel hinzugefügt sowie persönliche Anmerkungen, die die Familie Liddell betrafen gestrichen. Diese Vorgehensweise ist besonders interessant, da der Erschaffungsprozess auf drei Ebenen erfolgt ist: zum einen war es freies Erzählen, das schnell vonstattengehen musste und die Inspiration daher aus der eigenen Fantasie und dem Unterbewussten gezogen wurde, zum anderen ein Prozess, der insgesamt zwei Jahre in Anspruch nahm (1862-1864) und bei dem der direkte Einfluss der Lektüre naturgemäß sehr intensiv gewesen sein muss. Als es dann im letzten Schritt für die Veröffentlichung überarbeitet wurde und sich das Zielpublikum damit schlagartig veränderte, musste Carroll nun endgültig die Position eines Literaturschaffenden einnehmen und sein Werk diesbezüglich in den Vergleich mit anderen Werken stellen,

---

<sup>3</sup>Im Verlauf dieser Arbeit wird durchwegs das Pseudonym „Lewis Carroll“ Verwendung finden.

<sup>4</sup>Lorina Charlotte, Alice und Edith Liddell;

<sup>5</sup>Das Manuskript ist heute im British Museum in London zu sehen.

sowohl in der Phase der Gestaltung als auch gedanklich in die Zeit nach der Veröffentlichung. Betrachtet man die enorme private Bibliothek Carrolls, sowie den Zugang, den er durch sein Umfeld und die Universität, in der er lebte, hatte muss davon ausgegangen werden, dass seine Inspirationen in einem weitaus größeren Radius anzusetzen sind. Eine wichtige Quelle bilden hierfür Carrolls Tagebücher, die zu einem gewissen Teil erhalten sind und anschaulich dokumentieren, dass er große Freude an Literatur und dem Theater fand. Konstant hält er Werke fest, die er zu dem jeweiligen Zeitpunkt gelesen hatte, und fügt in den meisten Fällen auch eine kritische Bemerkung hinzu, dies trifft auch auf die Theaterbesuche zu.

Sept: 15. (Sat). Finished reading North and South, by the author of Mary Barton (Mrs. Gaskell); it is well written and life-like, but the plot is excessively unconnected and unsatisfactory. I distrust the writer, after seeing her Ruth, an utterly objectionable publication. (Carroll, 1953a, S.64)

Die für diese Arbeit wichtigsten Tagebücher, die Jahre direkt vor der Entstehung der ersten Alice, sind jedoch nicht mehr erhalten, was diese Quelle für die entsprechende Fragestellung als unzureichend ausweist.<sup>6</sup>

In den erhaltenen Tagebüchern konnte kein direkter Hinweis auf Rabelais gefunden werden, was eine mögliche Lektüre allerdings nicht ausschließt. Ein wichtiger Ansatz ist dennoch in den Aufzeichnungen Carrolls zu finden, Anmerkungen, die beweisen, dass Carroll zum einen von Freunden Buchempfehlungen erhielt und diese oft sogar direkt in materieller Form. Der Austausch war sehr rege und es kann zweifelsfrei nachgewiesen werden, dass Carroll von überdurchschnittlich belesenen und Literatur schaffenden Menschen umgeben war. Einer dieser Autoren war Dante Gabriel Rossetti, auch dessen Schwester Christina Rossetti wird in Carrolls Tagebüchern erwähnt (Austausch von Briefen und Büchern etc.). Da Carroll leidenschaftlicher Fotograf war ist diese Freundschaft mit Gabriel Rossetti auch in Form von Fotografien erhalten geblieben.

---

<sup>6</sup>Die Aufzeichnungen zwischen 17. April 1858 und 9. Mai 1862 gelten als verloren. (Carroll, 1953a, S.XII)

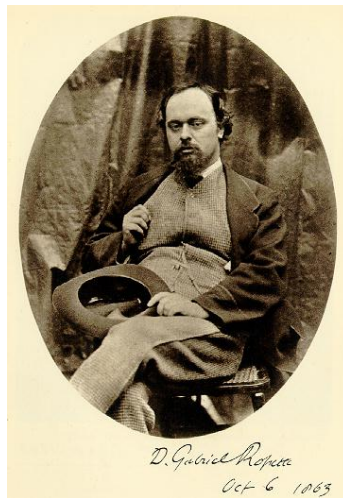


Abbildung 1.1: D. Rossetti 1863, (LCS)

Die Tatsache der persönlichen Bekanntschaft der beiden Literaturschaffenden ist somit offenkundig. Der für diese Analyse wesentliche Faktor jener Freundschaft besteht jedoch darin, dass Rossetti erwiesener Maßen einen Sammelband von Rabelais Werken besaß. Die folgende Abbildung zeigt das Original von Rossetti mit dessen Unterschrift im Buch selbst, womit Rabelais wieder einen Schritt näher an Carroll rückt.

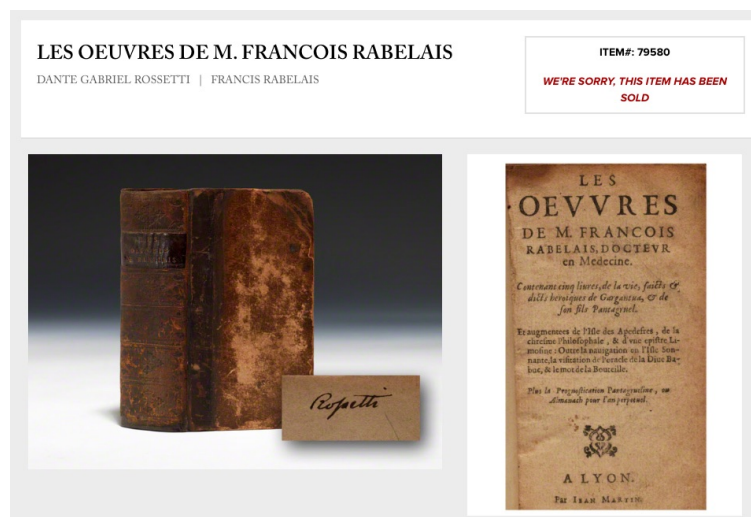


Abbildung 1.2: Rossettis Ausgabe von Rabelais, (BRB)

Eine weitere Verbindung über Carrolls Umfeld stellt der Autor William Makepeace Thackeray dar. Die persönliche Bekanntschaft ist auf mehreren Ebenen nachgewiesen,

am deutlichsten jedoch wiederum auf einer Fotografie, die von Carroll aufgenommen wurde.



Abbildung 1.3: W.M. Thackeray, 1863 (Kleinspehn, 1997, S.61)

Ein von Thackeray überliefertes Zitat beinhaltet nicht nur den Namen von Rabelais, es stellt ihn sogar in eine Reihe mit den hochrangigsten Vertretern der Literatur. In dieser Passage erklärt Thackeray (auf ironische Weise) welche Attribute das „ideale literarische Werk“ für sich beanspruchen sollte:

It was to have contained all the deep pathos of Addison; the logical precision of Rabelais; the childlike playfulness of Swift; the manly stoicism of Sterne; the metaphysical depths of Goldsmith; the blushing modesty of Fielding; the epigrammatic terseness of Walter Scott; the uproarious humour of Sam Richardson; and the gay simplicity of Sam Johnson; - it was to have combined all these qualities, with some excellences of modern writers whom I could name: - but circumstances have occurred which have rendered this Roundabout Essay also impossible. (Flemming, 2013, S.533)

Viele direkte literarische Vorbilder klärt Carroll selbst in Tagebüchern und Notizen auf, seien es Gedichte oder Lieder, die er persifliert, andere wurden später durch literaturwissenschaftliche Bemühungen aufgedeckt, wie Martin Gardner in seiner kommentierten Alice Ausgabe zeigt. (Carroll, 2000) Bezüglich Carrolls persönlicher Büchersammlung hat die Wissenschaft einen möglichen Vorteil, da sehr schnell nach dessen Tod ein Großteil der Bibliothek (sowie sein Mobiliar) versteigert wurde. Die entsprechenden Kataloge

des Auktionshauses, wie auch Aufzeichnungen von Buchhändlern, wurden erstmals von Jeffrey Stern in Buchform veröffentlicht und später von der Lewis Carroll Society in einer limitierten und erweiterten Fassung wieder aufgelegt. (o.V., 1997) Diese Aufzeichnungen scheinen auf den ersten Blick eine zuverlässige Quelle zu bilden, doch auch hier trägt der Schein. Zum einen hat Carroll bereits zeitlebens in konstanten Abständen selbst Bücher verkauft um neuen Anschaffungen Platz zu machen, über diese Veräußerungen fehlen jegliche Unterlagen. Des Weiteren wurde der Katalog des Auktionshauses nicht akribisch genau geführt, viele Bücher wurden zu Sammelposten zusammengefasst, wobei nur ein willkürlich gewähltes genannt wurde, der Rest wurde als „and 4 others“ im Katalog verzeichnet. Briefe von Carrolls Bruder Wilfred belegen zusätzlich, dass sowohl Papiere als auch Bücher „säckeweise“ abtransportiert und verbrannt wurden. (o.V., 1997, S.iii f.) Die Kataloge des Auktionshauses als zuverlässige und vor allem vollständige Quelle für den Bestand von Carrolls Bibliothek zu bezeichnen ist daher nicht möglich.

Wie bereits angeführt wurde seit Carrolls Tod Einflussforschung betrieben, dies jedoch oft sehr widersprüchlich und vage. Thomas Kleinspehn nennt in seiner Biographie von Carroll einige mögliche Beispiele, Rabelais kommt in dieser Auflistung nicht vor, auch sieht er die Einflussforschung bei Carroll generell als ebenso wenig fruchtbar wie den Versuch Carrolls Romane einem Genre zuordnen zu wollen.

Außer gelegentlichen Hinweisen auf Emily Bronte, Edgar Allan Poe und die deutsche Romantik und einigen Übereinstimmungen in Sprache und Stil mit diesen Autoren gibt es darüber hinaus wenig konkrete Belege. Dennoch kann man das Werk nicht losgelöst von der literarischen Tradition betrachten. (Kleinspehn, 1997, S.57)

John Ruskin war einer der wichtigsten Vorreiter im Bereich der Groteske in der bildenden Kunst und befasste sich vor allem mit der mittelalterlichen Darstellungsform, wobei davon ausgegangen werden kann, dass er auch die Literatur dieser Epoche miteinbezog. Ruskin zählte ebenso zu jenen, die mit Carroll persönlich bekannt waren, auch hat er ihn (zusammen mit Dante Rossetti) photographisch festgehalten. Zusätzlich war Ruskin als privater Tutor von Alice Liddell tätig und dürfte auch eine starke Faszination für das kleine Mädchen empfunden haben.

Die direkte Beweisführung, dass Carroll im Besitz der Werke Rabelais war, konnte nicht erbracht werden, doch zeigen die erwähnten Komponenten seines Umfeldes, seiner

Aufzeichnungen, seines Bildungsstatus und der zeitgenössischen Faszination mit der mittelalterlichen Kultur, Kunst und Groteske sehr klar, dass davon ausgegangen werden kann, dass Carroll mit ihnen vertraut war. Die folgenden Text- und Bildanalysen werden diesen Verdacht erhärten und bekräftigen.

## 1.2 Biographische Schnittstellen

Im Laufe der weiteren Kapitel wird nur wenig biographischer Hintergrund der beiden Autoren Erwähnung finden, doch sollen hier einige für das Verständnis wichtige Parallelen aufgezeigt werden. Ebenso werden werkbezogene Verbindungen angeführt, wie jene der sprachlichen Ebene oder eine abstraktere Form über James Joyce.

Auch wenn die Persönlichkeiten von Rabelais und Carroll auf den ersten Blick wohl kaum Ähnlichkeiten aufweisen, geben die jeweiligen Lebensumstände doch Aufschluss über Parallelen, die ebenso in ihren Werken zu verorten sind. Die katholische Kirche war ein wesentlicher Faktor in Rabelais Leben. Er trat ca. 1510 in ein Franziskanerkloster ein, wechselte später zu den Benediktinern und verblieb letzten Endes als Weltkleriker im Schoß der Kirche. (Hausmann, 1979, S.128-131) Dies hielt Rabelais jedoch nicht davon ab die Kirche in jeder erdenklichen Art zu persiflieren und in seinen Werken ins Lächerliche zu ziehen, alles im Geiste des Karnevals. Carroll lebte über 40 Jahre lang im Christ Church College in Oxford, einer katholischen Einrichtung, die auf tägliche Andachten ausgerichtet war und durch ihren hohen Grad an Vorschriften das Leben als „beinahe klösterlich“ erscheinen ließ. (Kleinspehn, 1997, S.34) Carroll sicherte sich ein Stipendium, das ein lebenslängliches Wohnrecht beinhaltete, verpflichtete sich damit aber auch zur Priesterweihe, eine Tatsache, die Carroll zeitlebens mit ambivalenten Gefühlen betrachtete. (Kleinspehn, 1997, S.34) 1861 wurde er zum Diakon geweiht, den Schritt ins Priesteramt hat er jedoch nie vollzogen. Die Gründe dafür sind heute nur mehr spekulativ zu betrachten, einiges kann jedoch durch seine Tagebücher und Aussagen von Familienangehörigen rekonstruiert werden. Wie bereits angedeutet war Carroll ein leidenschaftlicher Besucher von Theatervorstellungen, eine Beschäftigung, die Priestern untersagt war. Später erfuhr Carroll, dass diese Bestimmung nur für Pfarrgeistlichkeit galt, dennoch dürfte die noch strengere puritanische Lebensweise der Priester eher abschreckend auf ihn gewirkt haben. (Carroll, 1953a, S.153) Ein wesentlicher Faktor war auch Carrolls Stottern, das er nur in Anwesenheit von Kindern gänzlich überwinden konnte. Er hielt nur wenige Predigten, da diese Aufgabe immer

mit enormer Angst und psychischer Anstrengung verbunden war. Somit waren beide Autoren im Feld der katholischen Kirche eingebunden und kannten die strengen Lebensweisen, die die Freiheiten des Karnevals utopisch erscheinen ließen. Darin kann mit Sicherheit eine Parallele gezogen werden, was die Grenzenlosigkeit der Welten betrifft, die von beiden erschaffen wurden.

Weitere Ähnlichkeiten seien darin zu finden, dass beide einen sehr hohen Bildungsstatus hatten, unterrichteten, Pseudonyme verwendeten und in ihren Werken Freiheiten und Welten, die fernab der gesellschaftlichen Konventionen lagen, kreierten. Auch der manchmal offensichtliche, teilweise eher subtile Protest gegen eben jene Zwänge und die Gesellschaft selbst, ist in den Werken beider Autoren zu finden.<sup>7</sup> Die zur Analyse herangezogenen Werke können durchwegs als außerordentlich prägend für die Literaturwelt angesehen werden. Sowohl Rabelais Romane als auch die beiden Alice Romane wurden bereits zu Lebzeiten der Autoren zu großen Erfolgen, die auch die Nachwelt bis heute inspirieren. Bachtin sieht Rabelais Wirkung als prägend und dies „nicht nur für die französische Literatur und Literatursprache, sondern für die gesamte Weltliteratur, und dies wohl in nicht geringerem Maße als Cervantes.“ (Bachtin, 1987, S.49) Doch auch Carroll konnte Erfolge bei Zeitgenossen verbuchen und wirkt in gleichem Maße in den folgenden Literaturepochen. Eintragungen seines Tagebuches belegen, dass auch der zweite Alice Roman hohen Absatz fand.<sup>8</sup> Carroll konnte rasch die auferlegte Grenze der Kinderliteratur überwinden und fand Einzug in die Lektüre aller Altersgruppen, auch Königin Victoria und Oscar Wilde zählten zu seiner Leserschaft. Heute scheint der erste Roman wesentlich bekannter zu sein, bzw. werden in Adaptionen die Figuren und Ereignisse beider Werke häufig vermischt, wobei auch bei Rabelais festzuhalten wäre, dass die ersten beiden Romane heute den größten Erfolg feiern.

Weitere wichtige Aspekte, die bei Rabelais und Carroll zu finden sind und in einem der folgenden Kapitel noch genauer analysiert werden, sind die hochgradige Intertextualität<sup>9</sup> und die enorme Anzahl an Bezügen zu zeitgenössischen Faktoren (Personen, Orte, Redewendungen, etc.). Das überdurchschnittlich hohe Vorkommen dieser Bereiche erschwert der Nachwelt jeglichen interpretativen Ansatz, weshalb beide Autoren großen Raum für Auslegungen bieten, der zu ebenso enormen Widersprüchen zwischen einzel-

---

<sup>7</sup>Siehe Kapitel „5. Grotesker Widerstand“

<sup>8</sup>Tagebucheintrag, 30.11.1871: „Nov: 30. (Th.) Heard from Macmillan that they already have orders for 7500 Looking-glasses (they printed 9000), and are at once going to print 6000 more!“ Tagebucheintrag, 27.1.1872: „Jan: 27. (Sat.) My birthday was signalized by hearing from Mr. Craik that they have now sold 15,000 Looking-glasses, and have orders for 500 more!“ (Carroll, 1953b, S.306-309)

<sup>9</sup>(vgl. Hausmann, 1979, S.62-70)

nen Interpretationen führte. Ein Bereich, der Rabelais und Carroll bereits verbindet, ist jener des Stils und der Sprache. Die Ebene des Nonsense verbindet beide auch in vorangegangenen Publikationen. Terry Lindvall sieht diesbezüglich eine Art der Erbfolge: „Rabelais was also an inventor in the realm of Nonsense, a follower of Lucian, and a predecessor of Lewis Carroll.“ (Lindvall, 1996, S.191) Im Zentrum dieser linguistischen Verbindung findet sich auch James Joyce wieder. Kritiker brachten ihn oft in Zusammenhang mit Carroll und Rabelais. Artikel wie jener von Yale Professor Henry Seidel Canby (Canby, 1927), der ihn sogar als „Pariser Lewis Carroll“ (JJC, 2014) bezeichnete, verärgerten Joyce allerdings. In einem Brief an Harriet Shaw Weaver erklärt er die Werke beider noch niemals gelesen zu haben.

Joyce, however, said in 1927, some five years into the writing of his last novel, that he hadn't read Carroll until a friend 'gave me a book, not Alice, a few weeks ago – though, of course, I heard bits and scraps'. (...) 'But then I never read Rabelais either though nobody will believe this. I will read them both when I get back. (Wood, 2010, o.S.)

Dennoch findet man in der Literaturwissenschaft bis heute Quellen, die Joyces Aussage diesbezüglich anzweifeln und die Inspiration bei Carroll oder Rabelais sehen, wie John Edward Kidds Werk *Joyce's Debt to Rabelais*. (Kidd, 1985) Laut Alma Maritano<sup>10</sup> findet das Gelächter von Rabelais 300 Jahre später in England bei Carroll seinen Widerhall. Die Verbindung bezieht Maritano ebenso auf Wortspiele und das kritische Hinterfragen der Machthaber, das Kapitel in dem sich jene Aussagen befinden, trägt den Titel *Rabelais, Carroll, Joyce, Tzara, Cortázar*, womit auch Joyce wieder mit einbezogen wird. Der Kreis schließt sich ebenso in Richtung Bachtin, wenn Winfried Nöth folgendes feststellt: „Lewis Carroll's Alice books are a classical example of the principle of literary polyphony in the sense of Bakhtin (...).“ (Nöth, 1994, S.11)

---

<sup>10</sup>„La irreverente carcajada de Rabelais resuena tres siglos más tarde en Inglaterra cuando otro hombre de iglesia, el reverendo Charles Lutwidge [sic!] Dodgson (Lewis Carroll) acude nuevamente al humor y a los juegos de palabras como una solapada manera de, entre otras cosas, observar críticamente las formas del poder.“ (Maritano, 2005, S.100)

## 2 Wenn das Lachen gefriert

Ein bis heute oft zitiertes Werk, das sich dem Grotesken widmet und als erste Gesamtdarstellung dieses Themas gilt, ist jenes von Wolfgang Kayser (Kayser, 1957). Es behandelt mögliche Definitionen dieses Terminus und Genres, hat dabei jedoch eine wesentliche Einschränkung, die den Mangel an Verständnis für die Groteske des Mittelalters und der Renaissance sehr gut widerspiegelt: Kayser unterscheidet nicht zwischen der Groteske des Mittelalters und jener der Romantik, was veranschaulicht, warum auch die Leser und Autoren der Romantik die ursprünglichen Ansätze und Ausrichtungen der Groteske nicht erkannten bzw. verstanden<sup>11</sup> und sich diese Diskrepanz noch bis in das 20. Jahrhundert erstreckte. Bachtin ist nur einer der Kritiker von Kayser's Arbeit, andere wie Wolfgang Bruckner (Bruckner, 2013) gehen noch einen Schritt weiter, er erkennt die bei Kayser nicht vorhandene Differenzierung zwischen dem Grotesken und dem Absurden.<sup>12</sup>

Die Unterscheidung der beiden Formen der Groteske ist für diese Arbeit jedoch von großer Bedeutung, da sie verdeutlichen kann, dass Carroll der Variante des Mittelalters weitaus näherstand als jener der Romantik. Eine Erkenntnis, die in weiterer Folge die Frage nach dem Ursprung dieser Ausrichtung aufwirft, da ein Werk, das Mitte des 19. Jahrhunderts erschienen ist, eher in die romantische Tradition einzuordnen wäre. Der Ansatz der Suche nach Carrolls Verbindung zu Rabelais soll allerdings keine reine Einflussforschung im Sinne einer text- oder stilabhängigen Inspiration sein. Carrolls Bezug zu Rabelais ist offensichtlich auch auf der persönlichen und geistigen Ebene anzusetzen. Er konnte den Grundton des Karnevals und der Lachkultur verstehen, sah die starken Ausdrucksformen grotesker Körper und die Möglichkeit Grenzen aufzuheben um eine Welt, in der die Logik sich verkehrt, zu erschaffen und mit spitzer Feder die Gesellschaft seiner Zeit zu karikieren.

Auf die wichtigsten Charakteristika und Kategorien, die Bachtin der mittelalterlichen Groteske zuschreibt, werden sich die weiteren Kapitel dieser Arbeit stützen, um die Parallelen zu Carrolls Romanen aufzuzeigen. Grob umrissen können jedoch die Un-

---

<sup>11</sup>„Die Romantiker haben Rabelais, wie Shakespeare und Cervantes, entdeckt, doch sie konnten ihn nicht entschlüsseln und kamen nur bis zu begeistertem Staunen. Rabelais stieß oft ab, denn die große Mehrheit versteht ihn einfach nicht. Im Grunde geben seine Motive bis zum heutigen Tage Rätsel auf.“ (Bachtin, 1987, S.50)

<sup>12</sup>„Für die vorliegende Arbeit ist vor allem die Kritik an Kayser's fehlender Differenzierung zwischen dem Grotesken und dem Absurden von Bedeutung. Die Begriffsvermischung ist dabei teilweise schwammigen Definitionen geschuldet. (...)Es ist nicht klar, ob Kayser das Absurde tatsächlich als Konsequenz des Grotesken sieht.“ (Bruckner, 2013, S.28)

terschiede der beiden Formen der Groteske in simplen Faktoren festgehalten werden: das Lachen, das im Mittelalter noch dazu diente die Angst zu besiegen, wird zu einem Zerrbild, das eher sarkastisch als freudvoll wirkt. Der ewig werdende groteske Körper, wie Rabelais ihn erschuf, der das ganze Volk miteingeschlossen hatte, der durch Verbindungen zweier Körper, durch Nahrungsaufnahme oder durch das Bündnis von Tod und Geburt seinen Ausdruck fand, verschwindet in der Romantik und das abgeschlossene Individuum übernimmt den narrativen Thron. Was hell und freudig war, wird nun dunkel und beängstigend, der Karneval ist nicht mehr Teil des Volkes, er macht dem Düsteren Platz und zieht sich in den Geist eines einzelnen Protagonisten zurück, den er in Isolation darben lässt. Mary Russo erkennt ganz klar einen tief verwurzelten Perspektivenwechsel:

By the end of the nineteenth century, the concept of the grotesque had wandered far from art history and aesthetics. (...) The shift of reference from discernible grotesque figures or style to the rather vague and mysterious adjectival category of „experience“ marks the modern turn towards a more active consideration of the grotesque as an interior event and as a potentially adventurous one. (...) Strange, remarkable, tragic, terrible, criminal, grotesque: strong and close associations at the end of the nineteenth century, particularly if we add the word „uncanny“. (Russo, 1994, S.7)

Besonders die „Schwarze Romantik“ oder der „Gothic Novel“ nutzen die neue, dämonische Seite des Grotesken um die Gestaltung ihrer Protagonisten, aber auch die grundlegende Stimmung zu verstärken und zu transportieren. Von E.T.A. Hoffmann, über Victor Hugo und E. A. Poe, bis zu Mary Shelley, sie alle verloren den Bezug zur reinen volkstümlichen Lachkultur und entwickelten die schaurige Variante der Groteske, die für die Romantik als typisch gilt. Bachtin bezeichnet die Verschiebung als „radikalen Bedeutungswechsel“ und Werke wie Sternes *Tristram Shandy* als „eine originelle Übersetzung des Rabelaischen und Cervantesschen Weltgefühls in die neue subjektive Sprache der Neuzeit.“ (Bachtin, 1987, S.87) Hiermit spricht Bachtin auch einen wichtigen Aspekt an, der die beiden Formen der Groteske jedoch verbindet: das Weltgefühl. Denn so wie das Mittelalter und Rabelais auf die politischen und kulturellen Gegebenheiten und etwa die eiserne Faust der katholischen Kirche reagierten, so nimmt auch die Romantik diese Verzerrungen der Freiheit durch Strömungen wie die Aufklärung, die Industrialisierung und kulturelle Veränderungen wahr. Das grundlegende Motiv dafür sich in der Groteske zu spiegeln, dürfte für Rabelais, die Romantiker und Carroll wohl

ident gewesen sein: die Sehnsucht nach Freiheit, Grenzenlosigkeit und einem Gefühl des Loslösens realer Gegebenheiten, auch wenn die Methoden der Umsetzung sich voneinander unterschieden, was jedoch wiederum auf die Welterfahrung zurückzuführen wäre und die Art und Weise wie die Welt, die Gesellschaft, auf das Individuum reagierte. Andrea Jäger bringt hierbei auch die Suche nach dem Absoluten und somit die Rückkehr zum Ursprung der menschlichen Natur als idealen Ort für die Schöpfung literarischer Werke mit ein:

Tatsächlich hat die groteske Schreibweise für die romantische Literatur einen bedeutenden Stellenwert. Dies liegt zunächst in ihrer Fähigkeit, alle geläufigen Sinnzusammenhänge und Ordnungsvorstellungen aufzulösen, was den Blick auf das Absolute in seiner Absolutheit freigeben soll. (Jäger, 1999, S.75)

Waren bei Rabelais Themen wie Sexualität und Ausscheidungen noch untrennbar mit dem menschlichen Körper verbunden, wurden sie ab dem 18. Jahrhundert aus dem Bereich der Groteske verdrängt. Sie werden in den Privatbereich verlegt, verlieren ihre Stellung als universelle Symbole für das ewig Unfertige und werden zu Obszönitäten verdammt. In diesem Punkt stimmt auch Carroll ganz in den Ton der Romantik mit ein. Ein wesentlicher Faktor dürfte mit Sicherheit sein minderjähriges Publikum gewesen sein, doch war er in diesen Aspekten auch zu sehr das viktorianische Kind seiner Zeit. Im Bereich der Körperflüssigkeiten wird es zu einem Austausch oder romantischen Äquivalent kommen, dazu mehr im entsprechenden Kapitel, doch werden Fäkalien nie Eingang in die Welten von Alice finden. Die sexuelle Komponente scheint auf den ersten Blick ebenso ausgeschlossen, doch finden sich auch hierzu moderne Auslegungen und Analysen, die das gesamte Wunderland als einzig phallische Metapher lesen und die Vorwürfe der Pädophilie gegen Carroll damit teilweise untermauern wollen. Vor allem aus dem Bereich der Psychoanalyse strömen viele Arbeiten, die den hohen sexuellen Faktor in Carrolls Romanen erörtern wollen. Anthony Goldschmidt (Goldschmidt, 1933) veröffentlichte 1933 als Erster einen vierseitigen Artikel, der Carroll als Pädophilen entblößen wollte. Der Autor soll seine angeblichen Begierden als codiertes Flechtwerk in die Romane eingeknüpft haben und Goldschmidt selbst sah sich in der Lage diese fragwürdige Ebene mit Hilfe der Psychoanalyse zu entschlüsseln. (vgl. Leach, 2000) Obwohl es weder damals noch heute Beweise für derartige Anschuldigungen gab, öffnete Goldschmidt damit weiteren Spekulationen Tür und Tor und stigmatisierte Carroll permanent. Die vorliegende Arbeit wird sich diesem Thema nicht widmen, doch sei gesagt,

dass alle Vorwürfe, angeblichen Beweise und Analysen rein spekulativer Natur waren und vieles, wie inszenierte Nacktaufnahmen von Kindern, heute aus einem modernen Winkel betrachtet wird, der die Umstände von Carrolls Lebenszeit völlig außer Acht lässt (im viktorianischen England galten derartige Aufnahmen nicht als anstößig, sie wurden unter anderem als Motive auf Ansichtskarten verwendet).

Ein weiteres Charakteristikum, zur Unterscheidung der beiden Formen des Groteske ist die Wahl der Szenerie. So wird die romantische Form beispielsweise meist bei Nacht dargeboten (Bachtin, 1987, S.92), um die schrecklichen und schaurigen Komponenten zu betonen. Bachtin bezieht auch die Perspektiven der Protagonisten und der Leser mit ein:

Am deutlichsten sind diese Unterschiede in Bezug auf das Schreckliche. Die Welt der romantischen Groteske ist eine mehr oder weniger furchterregende und dem Menschen fremde. Alles Gewohnte, Alltägliche, Vertraute und allgemein Anerkannte wird plötzlich sinnlos, zweifelhaft, fremd und feindlich. Die eigene Welt wird zur fremden. Im Gewöhnlichen und Ungefährlichen erscheint plötzlich das Schreckliche. Das ist, in extremer Ausprägung, die Perspektive der romantischen Groteske. (Bachtin, 1987, S.89)

Die Unterscheidung zwischen den beiden Arten der Groteske erscheint demnach recht klar definiert zu sein. Die weiteren Kapitel werden aufzeigen, dass Carroll in jedem der bereits erwähnten Punkte definitiv im Stil des Mittelalters und der Renaissance agierte, die schrecklichen und isolierenden Elemente der Romantik sind seinen Alice Romanen fremd. Das Mädchen erlebt die neuen Welten im Geiste des Karnevals und im Sinne des „Großen Realismus“, wie Bachtin die „elementar materialistische und dialektische Lebensauffassung“ (Bachtin, 1987, S.103), die mit der Tradition der Renaissance verbunden ist, bezeichnet.

### 3 Karnevaleskes Wunderland

Den Karneval schaut man sich nicht an, man *lebt* ihn, *alle* leben ihn, denn er ist von der Idee her *dem ganzen Volk gemeinsam*. Solange der Karneval andauert, hat niemand einen anderen Lebensinhalt. Man kann vor ihm nicht weglaufen, denn er kennt keine räumlichen Grenzen. Während des Karnevals kann man nur nach seinen Gesetzen leben, d.h. nach den Gesetzen der *Karnevalsfreiheit*. (Bachtin, 1987, S.55)

Der Kern des Karnevals, wie Bachtin ihn beschreibt, entspricht exakt dem Weltbild, das in Carrolls Romanen präsentiert und gelebt wird. Die verkehrte Logik des Wunderlandes, der offensichtliche Wahnsinn der Bewohner, die rückwärtige Lebensweise im Land hinter dem Spiegel, sind allen Protagonisten gemein. Die Freiheit bezieht sich nicht nur auf Gesetze und Gegebenheiten der Gesellschaft sondern auch auf jene der Natur, sie bricht mit allen Regeln der realen Welt. Doch auch wie der Karneval Rabelais sind Alices Aufenthalte in der parallelen Welt temporär begrenzt, eine Rückkehr in die Realität ist unausweichlich. Die folgenden Unterkapitel beziehen sich auf alle wesentlichen Aspekte des Karnevals und wenden diese Kategorien auf Carrolls Werke an. Das Zitat, das Bachtin von Goethe einbringt, könnte sich in gleicher Weise auf Alice und die Bewohner der fremden Welten beziehen (wobei im Laufe der Lektüre von Carrolls Romanen fraglich wird, welche der Welten denn nun die fremde sei): „Goethe hat zu recht betont, daß der Karneval das einzige Fest ist, das *das Volk sich selbst gibt*“, (Bachtin, 1987, S.290)

### 3.1 Die Welt steht Kopf

Ein geradezu wörtliches Auf-den-Kopf-Stellen erscheint die logische Konsequenz zur bekannten Ordnung und Ausrichtung. Wird das Oben mit dem Unten vertauscht, bei Rabelais noch im Sinnbild, in der Priorität, bei Carroll teilweise sogar wörtlich, dann kommt es zum Phänomen der „verkehrten Welt“. Bachtin führt diese Veränderung auf den Karneval zurück, auf die Bewegungslogik des volkstümlich-komischen Körpers, die z.B. das Radschlagen zum Ausdruck bringt, ebenso ist das nach unten verkehrte Zentrum eine gegenteilige Darstellung des katholischen Weltbildes. Das ständige Vertauschen von oben und unten entspricht demselben Prinzip wie das Auf-den-Kopf-Stellen. (Bachtin, 1987, S.396) Generell wird der Karneval bzw. die Volkskultur als eine andere Welt gesehen, die eine Parodie auf die gewöhnliche darstellt und aufgrund der herrschenden Umkehrung zur „verkehrten Welt“ mutiert. (Bachtin, 1987, S.60) Carrolls Welten können als eben solche gewertet werden, da sich auch darin die direkte Kehrseite der Realität zeigt. Nicht nur sind sie frei von Logik und dem grundsätzlich Herkömmlichen, sie verkörpern die direkte Umkehrung davon: der Wahnsinn wird als das zu Erwartende eingestuft, ständiger Wandel ist allgegenwärtig und in einer stetigen Abwärtsbewegung erklingt ein Echo von Rabelais Welt. Als Alice fällt, denkt sie daran ob sie wohl am

anderen Ende der Welt ankäme und die Menschen dort auf dem Kopf gehen würden.<sup>13</sup> Auch die Doppelweltlichkeit kommt bei Carroll sehr stark zum Ausdruck, die Erzählungen beginnen jeweils in der realen Welt und wechselt dann in jene zweite Ebene, die zum Ende hin jedoch auch wieder verlassen werden muss. Alice beginnt sehr schnell das Chaos der neuen Welt als gegeben und normal anzusehen: „(...) but Alice had got so much into the way of expecting nothing but out-of-the-way things to happen, that it seemed quite dull and stupid for life to go on in a common way.“ (Carroll, 1947, S.19) Ein anschauliches Beispiel für das wörtliche Auf-den-Kopf-Stellen bietet Carrolls Gedicht *You are old, Father William*. (Carroll, 1947, S.51-54) Bereits in der ersten Strophe wird sowohl der Kopfstand als auch der Übergang vom Alten in das Neue eingebracht:

„You are old, Father William,“ the young man said,  
 „And you hair has become very white;  
 And yet you incessantly stand on your head-  
 Do you think, at your age, it is right?“ (Carroll, 1947, S.51)

Diese Einleitung wird von einer Illustration begleitet:



Abbildung 3.1: Tenniel (Carroll, 1947, S.51)

Auch die zweite Strophe bezieht Rabelaische Themen mit ein, wenn der junge Mann Father William darauf hinweist, dass sein Körper „most uncommonly fat“ wäre und er es

<sup>13</sup> „I wonder if I shall fall right through the earth! How funny it 'll seem to come out among the people that walk with their heads downwards!“ (Carroll, 1947, S.13)

dennoch zustande brächte mit einem rückwärtigen Salto das Haus zu betreten. Danach verlagert sich die Handlung auf die übermäßige Gefräßigkeit des Vaters und beschließt die vierte Strophe damit, dass der Ältere einen Aal auf der Nase tanzen lässt, was dem Bild des Narren sehr nahekommt. Das letzte Wort des Gedichtes lautet „downstairs“, was wiederum die Abwärtsbewegung untermauert, die in Folge noch detaillierter besprochen werden wird.

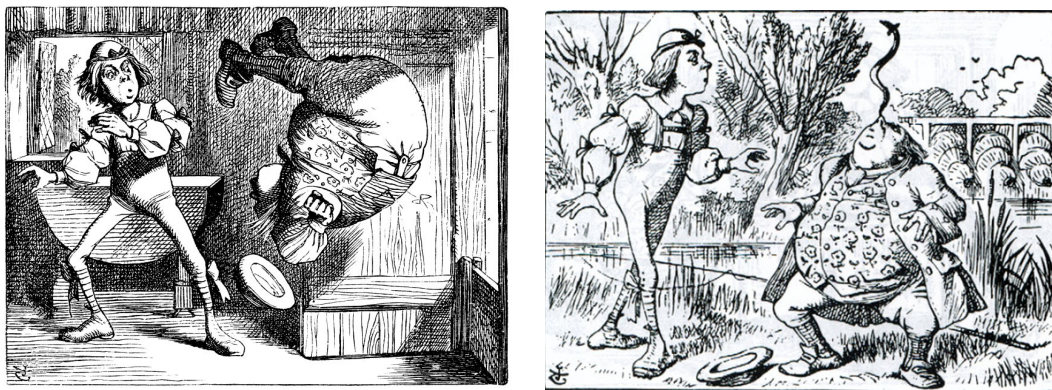


Abbildung 3.2: Tenniel (Carroll, 1947, S.52/S.54)

Eng verknüpft ist diese Bewegung mit der Ausrichtung der topographischen Degradierung. Diese richtet sich ursprünglich gegen die Seriosität des Mittelalters, die von Zwang und Angst gekennzeichnet war. Rabelais wendet dieses System auf alle erdenklichen Aspekte an, vor allem Methoden und Dogmen der katholischen Kirche werden oft auf diese Weise travestiert. Die Entthronung und das Motiv, indem der Narr temporär zum König wird, sind wesentliche Bestandteile der mittelalterlichen Groteske. „Ein Grundzug des grotesken Realismus ist die Degradierung, d.h. die Übersetzung alles Hohen, Geistigen, Idealen und Abstrakten auf die materiell-leibliche Ebene, in die Sphäre der untrennbaren Einheit von Körper und Erde.“ (Bachtin, 1987, S.70) Diese Aspekte lebt Alice in vielfacher Form, die Queen of Hearts erscheint anfangs noch einschüchternd, verliert im Laufe der Erzählung jedoch schnell jeglichen Schrecken, die Könige in beiden Romanen treten nur als Randfiguren auf, die niemals in der Lage sind ihre Rollen als Herrscher zu erfüllen, sei es aufgrund schlichter Dummheit oder Faulheit. Alice selbst wird im zweiten Roman zur Königin und durchlebt somit die direkte Transformation vom Narren zum König. Sowie im Karneval die herrschende Hierarchie aufgehoben wird, gibt es auch im zweiten Roman von Carroll eine Szene, die zwar keine sozial-kulturelle Rangordnung betrifft, jedoch ein durch die Gesellschaft erschaffenes

und dadurch künstliches Räuber-Beute-Schema portraitiert. Als Alice den Wald „where things have no names“ durchquert, trifft sie ein Reh, das so wie sie selbst ihren Namen vergessen hat. Die beiden gehen friedlich vereint ihres Weges bis sie zum Ende des Waldes kommen und das Reh schlagartig seine Erinnerung zurückerhält.

„I´m a Fawn!“ it cried out in a voice of delight. „And, dear me, you´re a human child!“ A sudden look of alarm came into its beautiful brown eyes, and in another moment it had darted away at full speed. (Carroll, 1947, S.184)

Carroll reduziert die Protagonisten auf die Stufe der natürlichen Beziehungen und zeigt gleichzeitig die künstliche Ebene auf, die es unmöglich macht den Frieden beizubehalten, auch wenn er in der Natur der beiden läge. Ohne das Stigmata eines Namens, einer von außen auferlegten Identität, erscheint der Geist des Mädchens als ebenso freundlich und vor allem friedlich, wie der des Rehs; Rollenbilder agieren durchwegs als Barrieren, die auch Carroll selbst wohl gerne außer Kraft gesetzt hätte. Doch waren Carrolls Hindernisse anderer Natur: er galt als extrem schüchtern, begann oft unter Druck zu stottern und hatte Probleme mit den Knien, wodurch seine Bewegungen oft „jerky and abrupt“ (Bowman, 1972, S.11) wirkten. Nur in Gesellschaft von Kindern fühlte er sich frei und konnte somit einen Zugang zu seiner persönlichen Welt schaffen, in der die angeblichen Unzulänglichkeiten verschwanden. Daher scheint gerade diese Szene direkt die Seele des Autors widerzuspiegeln, wobei sie auch dem karnevalesken Charakteristikum der überwundenen Grenzen entspricht.

Bachtin zeigt an Hand der Negation die Prinzipien von Rabelais Werken auf. Sie sei niemals abstrakt sondern immer anschaulich und bildlich, sie ist das „karnevaleske Gegenstück zum Verneinten.“ (Bachtin, 1987, S.456) Die Negation ist das Vergangene, die Kehrseite und steht somit im gleichen Takt wie die zuvor besprochene Umkehrung, sie verkörpert die „Metamorphose, die Umstülpung der Welt zu beschreiben.“ (Bachtin, 1987, S.457) Als Konsequenz ergibt sich das Rückwärtsgehen, das in der Spiegelwelt von Carroll geradezu der Grundtenor ist. Alice bezeichnet den Raum, den sie zuerst nur im Spiegel betrachtet, als ident aber eben (spiegel-)verkehrt.<sup>14</sup> Als sie dann jedoch in diese Welt eintritt, ist sie mit deren Grundkonzept konfrontiert: ein Leben, das rückwärts

---

<sup>14</sup>„First, there´s the room you can see through the glass- that´s just the same as our drawing-room, only the things go the other way.“ (Carroll, 1947, S.148)

abläuft, Erinnerungen, die in die Vergangenheit und in die Zukunft reichen<sup>15</sup> und eine Welt, die ständig in Bewegung ist. Konstante Fortbewegung ist daher notwendig, um an der gleichen Stelle zu verweilen. „Now, here, you see, it takes all the running you can do, to keep in the same place. If you want to get somewhere else, you must run at least twice as fast as that!“ (Carroll, 1947, S.170) Dies erklärt die Red Queen der verblüfften Alice, als sie sich nach langem Laufen immer noch am selben Ort befinden. Später erläutert die White Queen noch genauere Details, sie erklärt ihr, dass die landesübliche Lebensweise „backwards“ (Carroll, 1947, S.204) funktioniert. Das Vorankommen möge dies wohl erschweren, aber den essentiellen Vorteil bilden die Erinnerungen, die in beide Richtungen verlaufen. Carroll kann die Negation somit auf eine chronotopische Ebene transferieren, was gänzlich im Geiste Bachtins liegt, der den Sinn der Negation folgender Weise beschreibt:

Sowohl das Spiel mit der Negation als auch seine chronotopische Variante dienen der Vereinigung des Alten und des Neuen, des Sterbenden und des Geborenwerdenden in einem gemeinsamen Motiv; beide sind Ausdruck des zweileibigen Weltganzen und des Spiels mit der Zeit. (Bachtin, 1987, S.461)

Eine interessante Facette dieses Themas bringt Carroll bei der Darstellung seines Gedichts *Jabberwocky* mit ein, bei dem die erste Strophe in Spiegelschrift abgedruckt ist. (Carroll, 1947, S.156) Der Terminus des „un-birthday presents“ (Carroll, 1947, S.221) rückt auch die Logik in eine umgekehrte Bahn und zeigt die Rabelaische Variante der Negation auf, die eingesetzt wird um die Kehrseite der herrschenden Denkformen und Werte zu offenbaren. (Bachtin, 1987, S.313)

In Anbetracht all dieser Schnittmengen rund um das Thema der Doppelweltlichkeit und der Verkehrten Welt, kann Carroll wohl durchaus in die Nähe Rabelais gedacht werden. Da die romantische Groteske vor allem das Fremde in der eigenen Welt sieht bzw. die gewohnte Welt zu einer Horrorvision mutieren lässt, kann keine Annäherung der Alice Romane an diese Variante der Groteske erkannt werden.

---

<sup>15</sup> „Living backwards!“ Alice repeated in great astonishment. „I never heard of such a thing!“ „- but there’s one great advantage in it, that one’s memory works both ways.“ „I’m sure mine only works one way,“ Alice remarked. „I can’t remember things before they happen.“ „It’s a poor sort of memory that only works backwards,“ the Queen remarked. „What sort of things do you remember best?“ Alice ventured to ask. „Oh, things that happened the week after the next,“ the Queen replied in a careless tone. (Carroll, 1947, S.204)

### 3.2 Überwundene Grenzen

Das Überschreiten jeder erdenklichen Grenze spiegelt den Kern der mittelalterlichen Groteske wider. Es beginnt im physischen Bereich (bei der Aufnahme von Mahlzeiten und Getränken, Sexualität etc.) und windet sich als Form einer Verschmelzung auch in die direkte Gestalt der grotesken Körper weiter: Hybridwesen und Kompositwesen entstehen, die Naturgesetze werden überwunden und auch der Geist, die Denkformen und die sozialen Grenzen werden schlichtweg niedergerissen. Was bei Rabelais zur Essenz seiner Arbeit zählt ist auch bei Carroll in jeder Form zu entdecken. Alice beginnt bereits im ersten Kapitel diese grenzenlose Welt anzunehmen und ihr Denken auf die Gepflogenheiten des Wunderlandes anzupassen: „For, you see, so many out-of-the-way things had happened lately, that Alice had begun to think that very few things indeed were really impossible.“ (Carroll, 1947, S.16) Was die triste Realität als Unmöglichkeiten abschmettert, wird in einem Land ohne Beschränkungen, weder physischer noch psychischer Natur, zur gelebten Erfahrung, zum grenzenlosen Experiment. Als Alice im ersten Roman noch durch ein Erdloch in die fremde Welt gerät und dies auch nicht aus gänzlich freien Stücken, bringt der zweite Roman eine weitaus anschaulichere Überwindung der Grenze mit sich. Die Spiegelwelt erscheint der Protagonistin bereits zuvor, sie betrachtet diese ausgiebig und trifft bewusst die Entscheidung die Grenze zu überschreiten, ihre Welt zu verlassen um dort auch selbst von der herrschenden Realität unantastbar zu sein: „Oh, what fun it’ll be, when they see me through the glass in here, and can’t get at me!“ (Carroll, 1947, S.151) Dies erscheint besonders interessant, da Alice zwar in der Lage ist die Grenze zu überwinden, sich aber auch willentlich von ihrer eigenen Welt isolieren will; sie bricht mit dem Alltag um im Karneval zu versinken. Auch die Beschreibung des Übertritts wird von Carroll als sanfter, da auch bewusster, komponiert: „And certainly the glass was beginning to melt away, just like a bright silver mist.“ (Carroll, 1947, S.149)

Ein weiterer Aspekt dieses Motivs liegt im ewigen Werden, das für Rabelais und seine Zeitgenossen von besonderer Bedeutung war. Stagnation innerhalb eines Individuums war nicht existent, da der gesamte Volkskörper ein verbundener und wachsender war. Diese Facette wird von Carroll am deutlichsten in Eigenschaften wie dem bereits erwähnten Wachsen und Schrumpfen von Alice, einem immerwährenden Zustand des Wandels, der Spiegelwelt, die nicht nur in ständiger Bewegung ist, sondern auch die chronotopische Grenze gesprengt hat und in der Raupe, die das Stadium der Metamorphose schlichtweg verkörpert, übernommen; es scheint nicht zufällig, dass gerade sie es

ist, die Alice zum absoluten Höhepunkt ihres grotesken Körperbildes treibt. Zusätzlich wurden einzelne Handlungsverläufe erschaffen, die als eine Kette von Transformationen in Erscheinung treten. Eine derartige erscheint im *Looking Glass*, als Alice einen Laden betritt, indem ein Schaf arbeitet, das zuvor jedoch gerade noch die Königin war. Der Geschäftsraum verwandelt sich temporär in einen Fluss, Alice erhält (zurück im Laden) ein Ei, das sich seinerseits wiederum als Humpty Dumpty entpuppt, wobei das Ei per se schon eine ähnlich starke Symbolik der Transformation in sich birgt wie die zuvor erwähnte Raupe. Vor allem im zweiten Roman kann dieses Gefühl, dass Form und Lage aller Protagonisten bzw. Objekte nur temporär seien, nicht abgeschüttelt werden. Es wird wie ein scheinbares Fallen empfunden, wie ein reißender Strom der Unfertigkeit. Zuletzt sei noch eine Grenze erwähnt, die bei Carroll sehr deutlich erarbeitet wurde: die Grenze zum Wahnsinn, zur Verrücktheit und die daraus resultierende Prüfung der geltenden Normen der Realität. Der Wahnsinn ist ein wichtiges Motiv in der mittelalterlichen Groteske, „weil es erlaubt, die Welt mit anderen Augen zu sehen.“ (Bachtin, 1987, S.90) Hier ist ein starker Unterschied zur romantischen Form zu erkennen, da diese den Wahnsinn ohne positive Konnotation darstellt. Der Blick, der die „Wahrheiten der Welt“ bannt (Bachtin, 1987, S.100) und somit bei Rabelais noch einen ersehnten Perspektivenwechsel initiiert, wirkt in der Regel der romantischen Fassung sehr destruktiv auf den Betroffenen. Der Irrsinn verliert sein Potential, er erscheint isolierend und trennt das Individuum von der Gesellschaft um es zu martern. Bei Alice ist diese Situation meisthaft doppeldeutig dargestellt: Nach ihrem Übertritt fühlt sie sich oft noch von der neuen Welt abgegrenzt, sie versucht die geltenden Normen der ihr bekannten Gesellschaft anzuwenden, scheitert dabei jedoch meist. Erst als sie beginnt, sich auf den Wahnsinn im Wunderland einzulassen, der dort die dementsprechende Norm darstellt, kann sie ihre Isolation selbst überwinden und verschmilzt immer mehr mit der neuen Welt. Diese und der darin herrschende Irrsinn sind durchwegs positiv gezeichnet, Protagonisten wie der Hatter, die Cheshire Cat oder der March Hare, die quasi den personifizierten Wahnsinn leben, sind weder destruktiv noch bedrohlich. Sie schaffen es zwar Alice aus der Fassung zu bringen, doch dies leitet im Weiteren eine grundlegende Prüfung ihrer eigenen Ansichten ein und hat somit konstruktiven Sinn. Ob der Irrsinn tatsächlich so verrückt ist, bzw. was als Norm gelten kann, wird ausschließlich durch das Umfeld festgelegt, diese Moral gibt Carroll seinen Lesern glasklar mit auf den Weg.

„But I don't want to go among mad people," Alice remarked. „Oh, you can't help that," said the Cat: "we're all mad here. I'm mad. You're mad." „How do you know I'm mad?" said Alice. „You must be," said the Cat, „or you wouldn't have come here." (Carroll, 1947, S.69)

Dieser Dialog dürfte eine der Schlüsselszenen und Ursachen dafür gewesen sein, dass einige Analysen und vor allem Adaptionen des 20. und 21. Jahrhunderts Alice selbst als geisteskrank einstufen. Die TV Serie *Once Upon a Time in Wonderland* <sup>16</sup> zeigt Alice als eine junge Erwachsene, die in einer Anstalt für Geisteskranke untergebracht wurde und wegen ihrer Wahnvorstellungen behandelt wird. Die Computerspiele *American McGee's Alice* <sup>17</sup> und das Sequel *Alice: Madness Returns* <sup>18</sup>, bieten den Spielern eine komplette (und fiktive) Krankengeschichte von Alice Liddell: von ihrem Nervenzusammenbruch als Kind, bis zu ihrem Aufenthalt in der grauenvollen viktorianischen Nervenheilanstalt Rutledge Asylum. Eine Analyse des Charakters von Carrolls Alice lässt die These, dass sie selbst geisteskrank sei, bis zu einem gewissen Grad durchaus gelten. Allerdings zählt ihr kindlicher Geist deutlich mehr, ihre Fantasie kann viel wahrscheinlicher als Auslöser betrachtet werden, als eventueller Irrsinn. Gerade ihre kindlich-naive Natur bringen sie zeitweise dem karnevalesken Narren sehr nahe, ihr relativ geringen Wissensschatz trägt auch seinerseits dazu bei. Wäre ein durchschnittlich gebildeter Erwachsener auf ihre Reise gegangen, wäre das gesamte Konzept der Romane in sich zusammengefallen. Carrolls Arbeiten basieren auf den Aspekten des Wahnsinns und des (kindlichen) Narrens, denn diese beiden Standpunkte ermöglichen einerseits eine neuartige, wertfreie Sicht auf die Umgebung und das Geschehen, bilden andererseits aber auch die Grundlage für alle Dialoge, da die kindliche Logik zwar versucht auf der rationalen Ebene zu arbeiten, sich aber durchaus von der Kehrseite überzeugen lässt.

### 3.3 Die Lachkultur

Wie bereits erwähnt ist die Lachkultur für Bachtin nicht nur ein Merkmal der Rabelaischen Groteske sondern auch eines der Schlüsselworte seiner Arbeit. Er teilt diese in drei Grundformen ein, analysiert ihren Stellenwert in der mittelalterlichen Volkskultur und somit in Rabelais Werken und verfolgt die Bedeutung des Lachens und die sich ständig verändernden Charakteristika, sowie deren Funktion in der Literatur. Klar

---

<sup>16</sup>Jane Espenson, Zack Estrin, Adam Horowitz: *Once upon a Time in Wonderland*. 2013-2014.

<sup>17</sup>Rogue Entertainment: *American McGee's Alice*. 2000.

<sup>18</sup>Studio Spicy Horse: *Alice: Madness Returns*. 2011.

sieht er den Bruch zwischen der Groteske des Mittelalters und jener der Romantik in Bezug auf das Lachen. War zu Zeiten Rabelais das Lachen noch mit einem erneuernden Charakter versehen und diente es dazu die Angst zu besiegen (Bachtin, 1987, S.141 ff.), mutiert es in der Romantik zu einer dunkleren, isolierten Thematik, die in Sarkasmus und Ironie endet. Die natürliche Freude und Leichtigkeit wird genommen und mit einer Welt, die furchterregend und fremd im Grunde ihrer Existenz ist, vertauscht. (Bachtin, 1987, S.88 f.) Angesichts dieser Definitionen kann Carroll wieder klar in den Stil, der im Mittelalter herrschte, angesiedelt werden, denn auch wenn das direkte Lachen in den Romanen selbst eine geringere Rolle spielt, ist der Leser jedoch umso mehr damit beschäftigt. Die volkstümliche Lachkultur, die immer das Gegenstück zur offiziellen Kultur der herrschenden Klassen bildet (Bachtin, 1987, S.519), ist naturgemäß an den Geist der jeweiligen Zeit gebunden. Diese Verbindung zu ignorieren führt zwangsläufig dazu eine kulturelle Epoche in ihrer Gesamtheit falsch oder gar nicht zu verstehen. Da Carroll sich dem zeitgenössischen literarischen Modus widersetzt, kann auch hierin eine Form der volkstümlichen Lach- und Gegenkultur erkannt werden. Ein verkörpertes Lachen stellt im ersten Alice Roman die Cheshire Cat dar. Interessanter Weise beschäftigt sich Bachtin mit einem Zitat des Aristoteles, da dessen Philosophie über das Verständnis zum Lachen in der Zeit von Rabelais eine entscheidende Rolle spielte: „Unter allen Lebewesen ist das Lachen allein dem Menschen eigen.“ (Bachtin, 1987, S.119/vgl. Aristoteles) Bachtin führt in weiterer Folge noch Verse an, die eben jenes geistige Privileg des Menschen zum Thema machen. Dass nun gerade eine Katze dazu auserkoren wurde das Lachen per se zu symbolisieren, trifft den Kern der „verkehrten Welt“ in Carrolls Manier besonders gut. Auch Alice wundert sich bei der ersten Begegnung mit ihr, wie dies denn möglich sein, worauf die Duchess, in deren Küche sich die Katze aufhält, nur antwortet, dass alle ihre Artgenossen dazu in der Lage wären und die meisten es täten. (Carroll, 1947, S.64) Auch die Art und Weise wie die Katze sich Stück für Stück auflöst bis nur noch das Grinsen zurückbleibt, verdeutlicht die Quintessenz ihrer Existenz.<sup>19</sup> Das grundlegende Potential des Lachens besteht bei Rabelais darin die Angst zu überwinden. Zusätzlich hat es die logische Konsequenz der Degradierung und setzt eine schöpferische Kraft frei, die in der Lage ist die offizielle Weltanschauung und die soziale Rangordnung zu destruieren. Die dadurch erlangte Freiheit von jeglicher Angst bezog sich bei Rabelais nicht nur auf den Tod und die Schrecken der katholischen Kirche sondern auch auf reale, irdische Herrschaftssysteme. Das Lachen bringt somit eine

<sup>19</sup> „Well! I’ve often seen a cat without a grin,“ thought Alice; „but a grin without a cat! It’s the most curious thing I ever saw in all my life!“ (Carroll, 1947, S.71)

Herabsetzung der höher Situieren und verbindet alle auf einer Ebene, die außerhalb des Karnevals nicht existiert. Auch Alice gelingt es mit Hilfe der Cheshire Cat und des Greifs die Schreckensherrschaft der Queen of Hearts zu durchschauen und sie der Lächerlichkeit preiszugeben. Das verbleibende Lachen der Katze, das über der Königin und ihrem Hofstaat verweilt, symbolisiert diese Variante der inneren Freiheit besonders deutlich. Während unter ihr über ihre Hinrichtung debattiert wird, begibt sich die Katze mit ihrem Lächeln in eine höhergestellte und unabhängige Position, die keinerlei Angst oder Respekt vor dem Herrscherpaar zeigt.

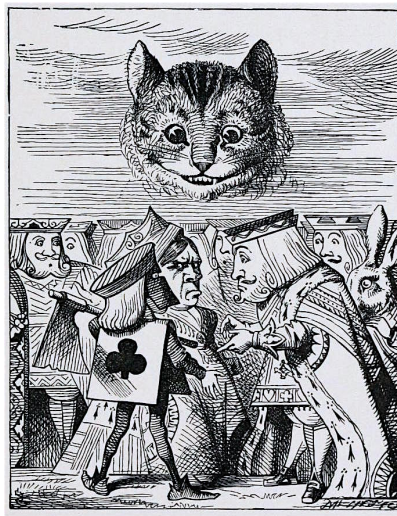


Abbildung 3.3: Tenniel (Carroll, 1947, S.92)

Wie eng das befreiende Lachen mit dem grotesken Körper verbunden ist, zeigt dieser Kommentar von Roderick McGillis in *The Cambridge Companion to Children's Literature*: „Children's humour depends largely on the body. Not entirely, but largely. (...) A glance over (...) Lewis Carroll's Alice books will illustrate how often nonsense is associated with the body (long noses, wild hair, elongated bodies, collapsed bodies and so on).“ (McGillis, 2012, S.258) McGillis benennt den grotesken Körper zwar nicht als solchen, die von ihr angeführten Beispiele beinhalten jedoch alle klassischen Charakteristika, sie stellt Carroll somit in die Tradition der Groteske und schlägt eine Brücke zwischen dem Lachen, dem Körper und der Gattung des Nonsense. Diese bei Carroll und Rabelais tatsächlich untrennbaren Komponenten stehen nicht nur neben einander, sie existieren aufgrund des Daseins des jeweils anderen, im Zeichen einer untrennbaren Harmonie des Karnevals.

## 4 Groteske Motive und Körperkonzepte

Das groteske Motiv zeigt ein Phänomen in der Transformation, in der Metamorphose, im Stadium des Sterbens oder der Geburt, des Wachens und Werdens. Die Beziehung zur Zeit, zum Werden, ist ein konstitutives Merkmal grotesker Motive. Eine damit zwangsläufig verbundene Eigenschaft ist die Ambivalenz: Das Motiv stellt auf die eine oder andere Weise beide Pole der Veränderung, das Alte und das Neue, das Sterbende und das Entstehende, den Beginn und das Ende der Metamorphose dar. (Bachtin, 1987, S.74 f.)

Wie diese Auslegung Bachtins bereits deutlich hervorhebt ist das groteske Motiv ein kaum klar festzulegendes, es ist selbst der ihm eigenen Transformation unterworfen und lässt der Symbolik daher großen Spielraum. Die Definition vom Grotesken per se hat verschiedenste Formen angenommen, je nach Auslegung versuchten bereits viele Literatur-, Kunst- und Kulturwissenschaftler genaue Eingrenzungen abzugeben, die sich jedoch teilweise stark voneinander unterschieden. Bachtin zitiert auch Hegels Versuch fixe Merkmale festzumachen, die sich in drei grobe Punkte unterteilen lassen: Vermischung verschiedener Bereiche der Natur, Maßlosigkeit in der Übertreibung und Vermehrung einzelner Organe. (Bachtin, 1987, S.95) Rabelais Motive waren nicht nur für die Romantik schwierig zu entschlüsseln, auch heute steht die Wissenschaft in noch vielem unschlüssig vor den rätselhaften Riesen der mittelalterlichen Volkskultur. Die wichtigste Erscheinungsform dieses Motivs bildet jedoch unumstritten der groteske Körper, der sich vor allem durch Grenzenlosigkeit und Hyperbolik auszeichnet. Hierbei steht er im starken Gegensatz zu dem klassischen Körperkonzept der Antike, das auch ab dem 17. Jahrhundert wieder das Ideal bildet.

„The classical body is transcendent and monumental, closed, static, self-contained, symmetrical, and sleek; it is identified with the „high“ or official culture of the Renaissance and later, with the rationalism, individualism, and normalizing aspirations of the bourgeoisie. The grotesque body is open, protruding, irregular, secreting, multiple, and changing; it is identified with non-official „low“ culture or the carnivalesque, and with social transformation.“ (Russo, 1994, S.8)

Mary Russo klärt in dieser Passage die grundlegend unterschiedliche Natur der beiden Körperkonzepte, die jedoch auch seit ihren Anfängen miteinander verbunden waren, das groteske Erscheinungsbild lebt als Kehrseite des klassischen: „Eine wichtige Linie

des kulturellen Körpergedächtnisses ist diejenige der Groteske, die die klassische Kunst als eine Art Dämon von ihren Anfängen bis in die Moderne begleitet.“ (Günter, 2007, S.100) Die Charakteristika des offenen Körpers entsprechen der Art wie der weibliche Körper betrachtet wurde. Durch den Aufbau der Geschlechtsorgane und die Fähigkeit zur Schwangerschaft und dem Stillen, erschien die Frau kaum geschlossen, wohingegen der Mann eben jenes klassische Konzept vertrat. Manuela Günter sieht diesen Befund bestätigt, da bereits antike und mittelalterliche Poetiken anwiesen die Frau nur von außen zu beschreiben, wohingegen der Mann auch hierbei das erleuchtete Innere und den Geist vertrat. (Günter, 2007, S.100) Das Potential und die Symbolik der Doppelleibigkeit gehen jedoch weit über den bloßen sexuellen Akt oder die Schwangerschaft hinaus, sie werden als Metaphern für den Tod des Alten und die Geburt des Neuen betrachtet, wobei das Bild der schwangeren Alten seit dem Mittelalter als Träger und Ausdruck fungiert. Der nächste Schritt in der Vereinigung zweier Körper ist das Entstehen von Hybrid- und Kompositwesen, die bereits in antiken Darstellungen zu finden sind. Kompositionen von Menschen, Tieren, Pflanzen oder Gegenständen bilden den Kern dieses grenzenlosen Körperkonzepts.

#### 4.1 Hybrid- und Kompositwesen

Diese Erscheinungsform des grotesken Körperkonzeptes ist generell die grundlegendste und Namensgeber der Gattung.<sup>20</sup> Die Zweileibigkeit entspricht dem Grundsatz des Karnevals, der das Sterbende und das Neugeborene, die alte und die neue Welt, im gleichen Atemzug zelebriert. Die Verbindung dieser heute eher als Gegensätze betrachteten Momentaufnahmen bildet den Kern des Rabelaischen Kosmos und der mittelalterlichen Geisteshaltung. Genau bei dieser Vermischung verschiedener Bereiche setzt Carroll an und eröffnet eine ganze Welt voller Kompositwesen, die teilweise gänzlich neu, andere schon antik sind. Die anthropomorphen Spielkarten aus dem ersten Roman, die sowohl die Soldaten als auch das Königshaus und die königlichen Kinder darstellen, sind die verkörperte Belebung von Gegenständen, ein Bereich, der zu den Kompositwesen zu zählen ist. (Michel, 2013, S.11) Ebenso begegnet der Leser einigen Hybridisierungen von Tier

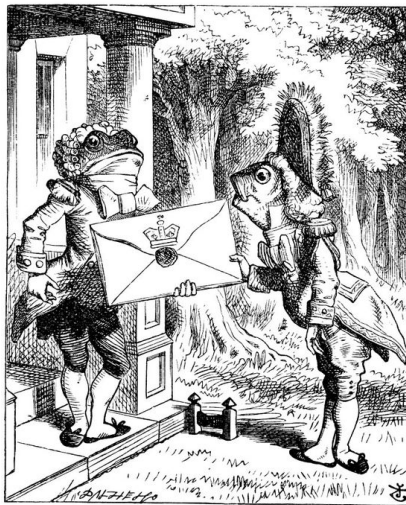
---

<sup>20</sup> „The term „grotesque“ originates in sixteenth-century Rome, when it was used to describe a form of figurative ornamentation discovered in the chambers of newly excavated buildings from Ancient Rome; in early uses, „grotesque“ evokes the rooms -*grotte*- where these paintings were found, but soon came to be applied to the paintings themselves, which explore the margin between the animate and inanimate, the human and the inhuman.“ (Hawkins-Dady, 1996, S.339)

und Mensch, wie dem weißen Kaninchen, dem Frosch im Livree und dem Fisch-Lakai, sprechenden Tieren und solchen, die Kleidung und aufrechten Gang übernommen haben. Eine interessante Mischung stellt wohl der Charakter von Humpty Dumpty dar. Als Alice ein Ei erhält und dieses unaufhörlich wächst, nimmt es gleichzeitig menschliche Gestalt an, es bekommt ein Gesicht, Arme und Beine, zusätzlich noch Kleidung. Hier wäre die Feststellung ob nun ein Objekt belebt wurde, oder ein Embryo zu einem Hybridwesen mutierte schwierig, nahe liegt jedoch die Parallele zu Rabelais Gedanken an den Mutterleib, die Geburt, das unfertige Wesen und schließlich auch an den Tod, der im Gespräch der beiden eine große Rolle spielt, aber wiederum aus komischer Sicht betrachtet wird. Mischwesen, die mehrere Tiere in sich vereinen sind unter anderem der Greif und die Mock Turtle. Die Vereinigung von Tier und Objekt stellen Wesen wie die Toves, „like badgers, like lizards, like corkscrews- make their nests under sun-dials and live on cheese“ (Carroll, 1947, S.224) oder die Bread-and-butter-fly, „It´s wings are thin slices of bread-and-butter, its body is a crust, and its head is a lump of sugar.“ (Carroll, 1947, S.180) dar. Jede erdenkliche Verbindung von Tier, Mensch, Natur und Objekt kann bei Carroll entdeckt werden, sie alle stehen in der Tradition der Lachkultur und verbinden ihn auf direkte Weise mit Rabelais und der Groteske des Mittelalters. Rabelais Werke wurden im Laufe der Jahrhunderte mehrfach illustriert, wobei diese Darstellungen wiederum zur Inspirationsquelle für bildender Künstler wurden. Für die vorliegende Analyse ist jedoch vor allem ein Zeitgenosse Rabelais von Bedeutung: Francois Desprez. Er gestaltete 120 Illustrationen (Holzschnitte) für *Les Songes drolatiques de Pantagruel*, (Richard Brenton, 1565) ein Werk, das außer einem Vorwort des Herausgebers, Richard Brenton, keinen Text enthielt und das 12 Jahre nach Rabelais Tod (1565) veröffentlicht wurde. Anfängliche Gerüchte, dass die Illustrationen von Rabelais selbst angefertigt worden waren, verstummten sehr bald und Desprez wurde als Urheber identifiziert. Einige der Holzschnitte zeigen eine verblüffende Ähnlichkeit mit Figuren von Carrolls Romanen, bzw. mit den Illustrationen von Sir John Tenniel, der die ersten Ausgaben beider Alice Romane illustrierte und dabei nicht nur eng mit Carroll zusammenarbeitete, sondern auch dessen eigene Zeichnungen, die er in das Manuskript für Alice Liddell gemalt hatte, als Vorlage verwendete. Carroll hatte sehr genaue Vorstellungen, was Tenniel seine Arbeit oft erschwerte. Die folgenden Bildvergleiche stellen jeweils Desprez und Tenniel gegenüber und untermauern auf anschauliche Weise, dass diese grotesken Vorstellungen ihren Ursprung bei Rabelais und den Interpretationen seiner Zeitgenossen hatten. Als erstes Beispiel dient der bereits erwähnte Fisch-Bote, der eine deutliche Ähnlichkeit mit der Figur von Desprez aufweist.



(a) Desprez



(b) Tenniel

Abbildung 4.1: Desprez (Richard Brenton, 1565, B4 Dessin 18) und Tenniel (Carroll, 1947, S.60)

Auch die symbolträchtige Figur des Humpty Dumpty scheint gleich zwei Vorfahren in den Zeichnungen zu Pantagruel gefunden zu haben. Die eiförmigen Körper, ausgestattet mit Gliedmaßen und Beinkleidern, erinnern sehr stark an den skurrilen Gesprächspartner von Alice.



Abbildung 4.2: Desprez (Richard Brenton, 1565, B7 Dessin 23/ F6 Dessin 85)

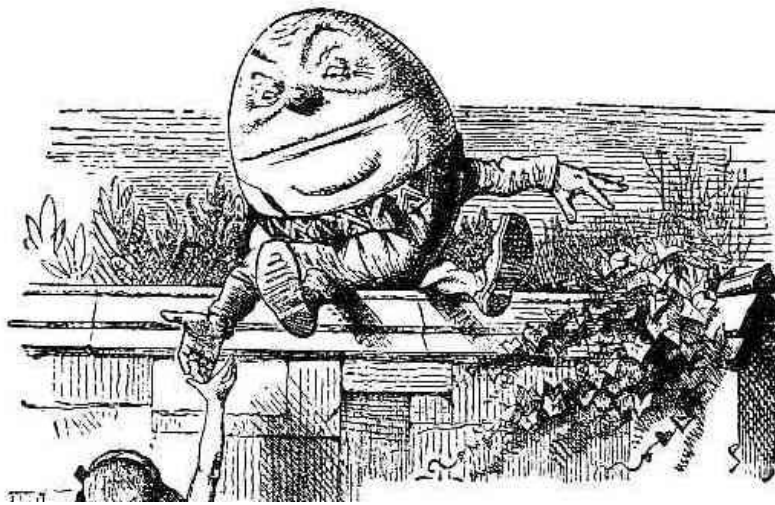


Abbildung 4.3: Tenniel (Carroll, 1947, S.219)

Die für das Wonderland charakteristische rauchende Raupe findet zwar kein direktes Vorbild, doch gleichen sich die folgenden Szenen in Struktur und Form sehr stark. Die Form des Pilzes findet sich in der Kopfbedeckung der Kröte, die aufsteigenden Rauchschwaden stimmen überein und beide sprechen zu einem kleineren, menschlichen Wesen.



(a) Desprez



(b) Tenniel

Abbildung 4.4: Desprez (Richard Brenton, 1565, E5 Dessin 67) und Tenniel (Carroll, 1947, S.49)

Die Duchess fällt zwar nicht mehr in den Bereich der Kompositwesen, doch ist ihre groteske Erscheinungsform jener der Rabelaischen Welt sehr verbunden, weshalb sie auch in die Reihe der Bildvergleiche eintritt. Beide Frauen erscheinen zu alt um noch gebärfähig zu sein, dennoch hantieren sie mit Neugeborenen. Die Kopfbedeckungen gleichen sich und Carroll erwähnt in dieser Szene, dass die Duchess das Kind stillte bzw. fütterte, was auch in der Illustration von Desprez zu sehen ist. Die gesamte Szenerie der Küche erscheint höchst karnevalesk: Die beiden lauten, streitenden Damen, die Duchess und ihre Köchin, die sich später noch mit allerlei Geschirr bewerfen, die Köchin, die mit Unmengen von Pfeffer alle zum Niesen und das Kind zum Weinen bringt, die Cheshire Cat, die hier das erste Mal Erwähnung findet und wie die über alles wachende Lachkultur positioniert wurde, das hyperbolisierte Gesicht der Duchess, die mit dem Kind auf dem Arm dem Symbol der schwangeren Alten sehr nahe kommt und zuletzt noch die Pfeffermühle in der Hand der Köchin, die mit etwas Freud im Geiste durchaus als phallische Metapher gesehen werden kann. Eine reich geschmückte Momentaufnahme, die den Karneval ebenso klar einfängt, wie Rabelais selbst es nicht besser darstellen könnte.



(a) Desprez



(b) Tenniel

Abbildung 4.5: Desprez (Richard Brenton, 1565, C2 Dessin 30) und Tenniel (Carroll, 1947, S.63)

Auch der White Knight, der Hatter, die Queen of Hearts und Tweedledum und Tweedledee fallen nicht unter die Kategorie der Hybridwesen, der Vollständigkeit halber und wegen ihrer grotesken Erscheinung, die wiederum sehr nahe an Vorbilder aus dem Mit-

telalter heranreicht, werden auch diese Charaktere noch in den Vergleich miteinbezogen. Die Groteske wie Rabelais sie ins Leben rief, war auch eine Persiflage der damals sehr erfolgreichen und viel gelesenen Ritterromane. Carroll benötigt in seinem Roman *Through the Looking Glass* selbstverständlich einen Ritter, da die Protagonisten dem Aufbau eines Schachspiels entsprechen und der “Knight“ der im deutschsprachigen Raum als „Pferd“ bekannten Spielfigur entspricht.

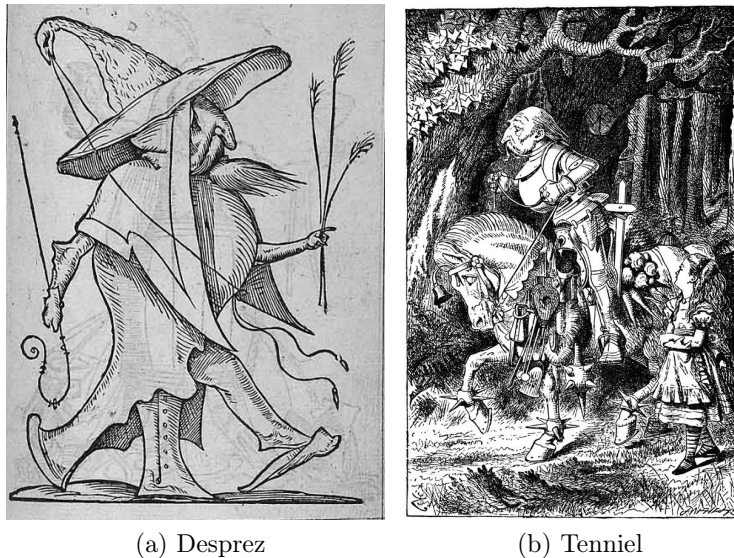


Abbildung 4.6: Desprez (Richard Brenton, 1565, G7 Dessin 119) und Tenniel (Carroll, 1947, S.138)

Die Gesichtszüge der beiden Männer, die übertrieben abfallende Nase, die eingesunkenen Augen und der Bart, gleichen sich beinahe bis ins kleinste Detail. Die Beschreibung des tollpatschigen Ritters bei Carroll ist reine Satire. Er kann sich kaum auf seinem eigenen Pferd halten, schleppt unglaubliche Mengen an Unrat mit sich herum und benötigt im Grunde mehr die Hilfe von Alice als umgekehrt, womit die satirische Auffassung des Ritterromans a la Rabelais und Cervantes durchaus widerspiegelt wird. Ebenso in Rüstung, allerdings in einer, die aus Polstern und Geschirr zusammengestellt wurde, zeigt sich das Brüderpaar Tweedledum und Tweedledee. Eine Entsprechung für diesen Aufzug und die Erscheinung ,inklusive des umfangreichen Bauchs, der wieder ein groteskes Merkmal darstellt, findet sich in den *Songes drolatiques de Pantagruel*.



(a) Desprez

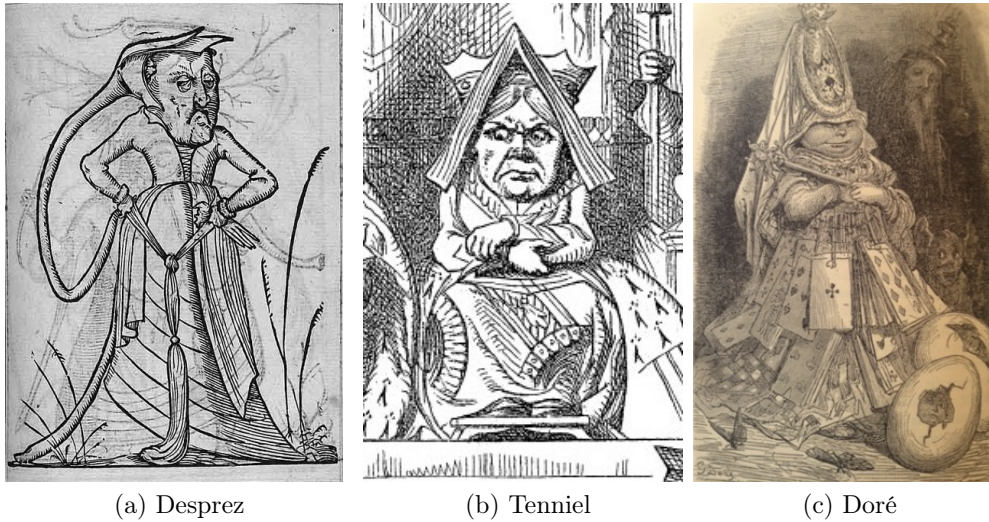


(b) Tenniel

Abbildung 4.7: Desprez (Richard Brenton, 1565, F2 Dessin 78) und Tenniel (Carroll, 1947, S.199)

Die Queen of Hearts erhält ebenso ihr Pendent wie der Hutmacher, wobei angemerkt werden muss, dass für Letzteren bereits ein angebliches Vorbild gefunden wurden. Martin Gardner (Carroll, 2000, S.69) verweist auf einen Zeitgenossen Carrolls, der mutmaßlich jedem im Christ Church College bekannt war: ein Möbelhändler namens Theophilus Carter. Dieser machte durch seine exzentrische Art und Erfindungen wie dem „Alarm Clock Bed“ (ausgestellt 1851 im Kristallpalast) auf sich aufmerksam, zudem trug er ständig einen Zylinder. Laut überlieferter Quellen soll Carroll Tenniel, bevor dieser mit den Entwürfen für den Hatter begann, zu dem Laden des Möbelhändlers gebracht haben, um ihm eine Vorlage zu liefern. Dennoch bilden diese beiden Vergleiche den Abschluss der Gegenüberstellungen, um der Vollständigkeit Genüge zu tun. Bei der Königin zeigen vor allem die Gesichtszüge, die abfallenden Mundwinkel und der gesamte Ausdruck Parallelen auf. Zusätzlich wird noch eine Illustration Dorès aus dem fünften Buch <sup>21</sup> miteinbezogen, die sehr stark an die Königin über das Reich des Kartenspiels bei Carroll erinnert. Des Hutmachers enorm hyperbolisierter Hut und die darin steckende Karte (bei Desprez tatsächlich eine Spielkarte) schließen den Abschnitt der illustrierten Gegenüberstellung.

<sup>21</sup> „Sonst sahen wir da nichts Bemerkenswerthes außer Gute Miene, das Weib von Bösem Spiel, sowie die Schalen der zwei Eier, die einst Leda ausgebrütet hatte, aus denen Castor und Pollux, die Brüder der schönen Helena, schlüpften.“ (Rabelais, 1968a, S.1169)

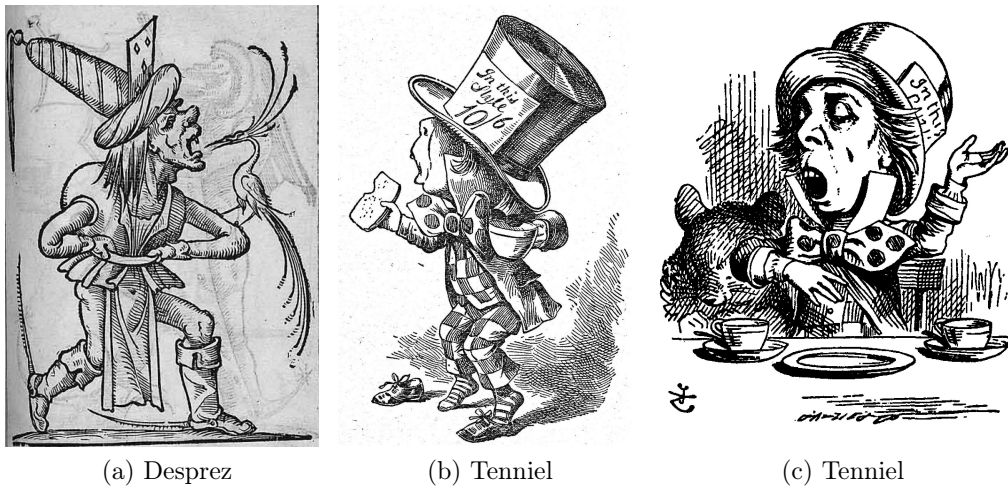


(a) Desprez

(b) Tenniel

(c) Doré

Abbildung 4.8: Desprez (Richard Brenton, 1565, C5 Dessin 35), Tenniel (Carroll, 1947, o.S. inneres Titelblatt) und Doré (Rabelais, 1968a, S.1166)



(a) Desprez

(b) Tenniel

(c) Tenniel

Abbildung 4.9: Desprez (Richard Brenton, 1565, C6 Dessin 37) und Tenniel (Carroll, 1947, S.119/S.76)

„Eine wichtige Quelle für grotesk-leibliche Motive sind die Legendenzyklen und literarischen Texte, die von den sogenannten „Wundern Indiens“ erzählen.“ (Bachtin, 1987, S.386) Den Inhalt dieser Texte beschreibt Bachtin wie folgt:

Sie erzählen von märchenhaftem Reichtum, von der ungewöhnlichen Natur Indiens und auch von vielen phantastischen Dingen: von feuerspeienden Teufeln, magischen Kräutern, vom verzauberten Wald und der Quelle der Jugend. Großen Raum nehmen Tierbeschreibungen ein. Neben realen Tieren (...) werden phantastische, Drachen, Xanthippen, Einhörner, Phoenixe etc. beschrieben. (...) Von besonderem Interesse für uns sind die Beschreibungen nie Gesehener menschlicher Wesen. Diese Wesen haben rein grotesken Charakter. Einige sind zur Hälfte Tiere, etwa Nilpferde, deren Beine mit Kufen beschlagen sind, (...). Es erscheint eine ganze Galerie von Mischkörpern. (...) Das ist die ungebremste groteske anatomische Phantastik, die das Mittelalter so liebte. (Bachtin, 1987, S.387)

Diese für das Mittelalter so ausschlaggebende Inspiration scheint auch für Carroll ein wesentlicher Einfluss gewesen zu sein. Ob er die entsprechenden Texte direkt kannte oder ob sich ihm die indische Ideenwelt aus zweiter Hand, mittelalterlichen Texten, eröffnete mag ungeklärt bleiben, doch finden sich beinahe alle erwähnten Beispiele in seinen Romanen wieder. Die magischen Kräuter entsprechen dem magischen Pilz, der verzauberte Wald kann im Wald „where things have no names“ wiederentdeckt werden, reale Tierbeschreibungen bilden den Kern des Wunderlandes, dem Drachen kann der Jabberwocky gleichgesetzt werden und ein Einhorn stellt sich bei Carroll einem Löwen zum Kampf. Sogar für die Tiere, deren Beine mit Kufen beschlagen sind, kann eine Entsprechung gefunden werden: die Rocking-horse-fly.<sup>22</sup>



Abbildung 4.10: Tenniel (Carroll, 1947, S.179)

<sup>22</sup> „It’s made entirely of wood, and gets about by swinging itself from branch to branch.“ (Carroll, 1947, S.178)

Das Einhorn hat in Verbindung mit dem Löwen eine traditionsreiche Geschichte im Vereinigten Königreich. Beide sind Teil des Royal Coat of Arms, einem Wappen. Der Löwe entspricht England, das Einhorn symbolisiert Schottland, das 1603 von König James dem Ersten hinzugefügt wurde. Die Paarung der beiden Tiere erscheint daher wenig überraschend. Im Zuge der Recherche konnte jedoch eine weitere und durchaus glaubhafte Quelle aufgetan werden, die zwar dem ersten Anschein nach keinen direkten Bezug zu Rabelais erkennen lässt, aber Carrolls Interesse und Bindung an die Groteske bestätigt, was (wie in der Einleitung erwähnt) auch eines der Ziele dieser Arbeit ist. Die Definitionen als reine Nonsense- oder Kinderliteratur können Carrolls Geist nicht gerecht werden. Die mittelalterliche Groteske verbindet Sprachspiele, Lachkultur und viele weitere Aspekte, womit dem Gesamtumfang von Carrolls Werk Genüge getan und der Kreis zu Rabelais geschlossen werden kann. Die angedeutete Quelle findet sich in einem 1864 erschienen Werk von Thomas Wright namens *A History of Caricature and Grotesque -In Literature and Art*. (Wright, 1864) In diesem enorm umfangreichen Werk findet sich unter anderem folgende Illustration:

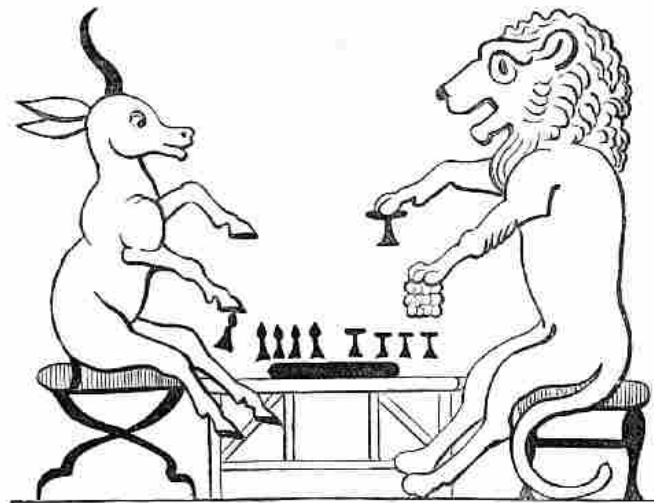


Abbildung 4.11: Ägyptischer Papyrus, (Wright, 1864, S.8)

Begegnungen und Auseinandersetzungen dieser beiden Wesen gab es offenbar bereits in der Römischen Periode im antiken Ägypten, aus der diese Illustration stammt. Bemerkenswert ist jedoch ihre Beschäftigung, das Brettspiel, das Wright als römische Entsprechung des viktorianischen Dame Spiels bezeichnet, dessen Ähnlichkeit zum Schachbrett und dessen Figuren aber nicht von der Hand zu weisen ist. Einhorn und Löwe erscheinen ausschließlich in Carrolls zweitem Roman, der 1871 veröffentlicht wurde und dessen

grundlegende Struktur das Schachspiel darstellt. Die ägyptische Illustration befand sich zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von Wrights Arbeit im British Museum in London und wäre daher Carroll auch auf diese Art zugänglich gewesen. Dieses Beispiel zeigt jedoch wie sehr sich die Groteske um Carroll verdichtet und die Herkunft seiner Ideen in ihre Richtung verschiebt. Ein Kapitel des ersten Romans stellt die Charaktere vom Greif und der Mock Turtle vor. Ersterer entspricht der klassischen Überlieferung, die Mock Turtle ist ein Hybrid aus Kalb und Schildkröte. Diese Mischung bezieht sich auf die im viktorianischen England bekannte Mock Turtle Soup, die teure Schildkröten Zutaten mit Teilen eines Kalbes ersetzte (Beine, Kopf, Schwanz und Hirn). Eben diese Teile werden auch in der Illustration Tenniels vom Kalb gestellt. Die Vielfalt der Komposit- und Hybridwesen in Carrolls Werken entspricht absolut der mittelalterlichen Groteske und hebt sich deutlich von der romantischen Tradition ab.

## 4.2 Das Fest der Spiele

Der Karneval gilt als Fest der Spiele und auch der Marktplatz, sowie die Lachkultur, leben von seinem Geist. Bachtin erwähnt eine Reihe von Spielen, wie Karten und Brettspiele, Orakel, Wunschspiele und sportliche Herausforderungen. „Diese Spiele sind mit der Marktplatzatmosphäre unlöslich verbunden und nehmen in Rabelais’ Roman viel Raum ein.“ (Bachtin, 1987, S.271) Auch Rätsel werden von Rabelais an einigen Stellen verwendet, wie zum Beispiel die Rätsel-Prophezeiung am Ende des zweiten Buches. (Rabelais, 1534, Bd. 2, Kapitel 58) Der Sinn dieser Spiele lag nicht nur bei der Belustigung und dem Zeitvertreib, sie spiegelten das Leben in seiner Gesamtheit wider. Bachtin erkennt „die weltanschauliche Kapazität in den Schachfiguren, den Farben der Spielkarten (..)“ (Bachtin, 1987, S.275), ein Zitat das einen wunderbaren Übergang zu Carroll liefert. Waren es im ersten Buch die Spielkarten-Hybriden, bildet das Schachspiel und dessen Figuren die Basis des zweiten Romans. Eine weitere Komponente sind die als Menschen verkleideten, bzw. zu Menschen transformierten, Schachfiguren selbst. Sie erschienen erstmals bei Francesco Colonna, der in seinem Werk *Hypnerotomachia Poliphili* (Colonna, 1499) ein Tanzfest beschreibt, bei dem verkleidete Menschen die Rollen von Schachfiguren einnehmen. (Edighoffer, 1998, S.53) Diese Idee wurde direkt von Rabelais übernommen und in seinem fünften Buch umgesetzt. Am Hofe der Königin Quintessenz wird im 24. Kapitel ein Ball nach Art eines Turniers veranstaltet:

Zu seiner Eröffnung wurde der Fliesenboden des Saals mit einem umfänglichen samtenen Teppich in Form eines Schachbretts ausgelegt; das heißt, er war halb in weiße, halb in gelbe Quadratfelder aufgeteilt, (...), woraufhin den Saal zweiunddreißig junge Leute betraten von denen sechzehn in goldenes Tuch gekleidet waren; acht junge Nymphen, (...), ein König, eine Königin, zwei Turmwächter, zwei Ritter und zwei Bogenschützen. In gleicher Anordnung traten sechzehn andere auf, die in Silbertuch gekleidet waren. (Rabelais, 1968a, S.1233)

Das gesamte 24. und ein Großteil des 25. Kapitels beschäftigen sich mit dem Hergang des Turniers, womit deutlich wird, dass dieses Schauspiel mehr als nur eine Randbemerkung Rabelais war. Carrolls Land hinter dem Spiegel ist ebenfalls im Schachbrettmuster unterteilt, jede Fortbewegung von Alice entspricht einem Zug, Figuren wie König, Königin und Ritter sind allesamt vertreten. Ein wichtiger Faktor in Bezug auf die Spiele und Carrolls Verbindung zur mittelalterlichen Groteske und Rabelais ist ihre Ausrichtung und ihr Charakter. In den Welten, die Alice betritt sind Spiele immer eine Sache des Volkes, sei es das Croquet der Queen of Hearts oder eben das Schachspiel, das eine ganze Welt einnimmt. Spiele sind bei Carroll durchwegs positiv konnotiert, wirken erneuernd und entsprechen der Bachtinschen Definition der Rabelaischen Auffassung, die sich wiederum stark von jener der Romantik unterscheidet:

Die Romantiker wollten das Spiel (wie auch die karnevalesken Motive) in der Literatur wiederbeleben, doch verstanden sie es subjektiv, auf der Ebene des individuellen Schicksals; daher ist auch der Ton der Spiele bei ihnen ein völlig anderer, sie erklingen gewöhnlich in Moll. (Bachtin, 1987, S.277)

In Carrolls Zeit und bei den romantischen Autoren wurde das Spiel in den privaten Bereich verlegt, wobei es für Rabelais und seine Zeitgenossen noch ein Spektakel für das Volk war, das mehr symbolisierte als Zeitvertreib und Spielsucht. Die folgende Tabelle zeigt eine Liste aller Spiele, die bei Carrolls Romanen von Bedeutung sind:

| Buch/Kapitel                   | Spiel/Szenario                            | Beschreibung                                                                                                                                                                                  |
|--------------------------------|-------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Buch1/ Kap.3                   | The Caucus-Race                           | Rennen in Kreisform, ohne Regeln, jeder läuft wann und wie er will. Der Dodo entscheidet, dass alle gewinnen und Alice die Preise verteilen muss. Dient auch dem Trocknen, dauert ca. 30 Min. |
| Buch1/ Kap.7                   | Rätsel des Hutmakers                      | „Why is a raven like a writing-desk?“ Carroll (1947, S.73)                                                                                                                                    |
| Buch1/ Kap.8                   | Kartenwelt                                | Gesamter Hofstaat der Queen of Hearts sind Karten, sogar ihre Kinder.                                                                                                                         |
| Buch1/ Kap.8                   | Croquet-Spiel der Queen of Hearts         | Die Bälle sind Igel, die Schläger Flamingos, Karten biegen sich zu Bögen; Alice hat große Schwierigkeiten mit allen drei Faktoren.                                                            |
| Buch1/ Kap.10                  | Lobster Quadrille                         | Tanz mit Gesang (Lobster wird ins Meer geworfen), wird als „game“ bezeichnet. (Carroll, 1947, S.104)                                                                                          |
| Buch 2/ Kapite-<br>leinteilung | Benennung der Schachfiguren und Spielzüge | Ganzes Buch ist als Schachspiel aufgebaut. Auf den ersten Seiten komplette Aufstellung. Züge sind Kapitel, Figuren sind Charakteren zugeordnet.                                               |
| Buch 2/Kap.2                   | Schachwelt                                | Schachwelt wird vorgestellt. Das ganze Buch ist von außen und innen wie ein Spiel aufgebaut; Protagonisten sind Spieler und Figuren gleichzeitig.                                             |
| Buch 2/Kap.7                   | The Lion and the Unicorn                  | Die beiden kämpfen in einem Rennen um die Krone, wobei klar ist, dass keiner sie gewinnen wird.                                                                                               |

Tabelle 1: Spielmotivik bei Carroll

Wie ernst Carrolls Leser die Angaben der Züge nahmen, die im Kapitelverzeichnis angeführt werden, zeigt eine diesbezügliche Notiz, die der Autor in einer späteren Ausgabe

hinzufügen lies. „As the chess-problem, given on a previous page, has puzzled some of my readers, it may be well to explain that it is correctly worked out, so far as the moves are concerned.“ (CA S.139) Er gibt noch genauere Angaben zu Zügen und erklärt in derselben Anmerkung auch noch einige Begriffe des Gedichts Jabberwocky, das (durch viele linguistische Neukreationen) einem Rätsel gleicht.

Abbildung 4.12: Kapiteleinteilung in Schachzügen (Carroll, 1947, S.137)

<sup>23</sup>Über seine Analyse: „It proposes an intertextual approach to show how much Carroll may have been influenced by Romantic philosophy and poetry, (...)“ (Ngiewih 2006, o.S.)

Welt überlassen würde. Die Spiele Carrolls sind nach Abschluss dieser Analyse durchwegs karnevalesk und ohne Frage dem Kern des mittelalterlichen Geistes entsprungen, sie sind frei von Abgrenzung und tragischem Anteil, entscheiden nicht über das Leben eines einzelnen Individuums, sondern repräsentieren die Existenz aller.

### 4.3 Die Nase

Die groteske Körperkonzeption des Mittelalters und der Renaissance ist die „besondere Vorstellung vom Körperganzen und den Grenzen dieses Ganzen“. (Bachtin, 1987, S.357) Diese Grenzen verlaufen parallel, verlieren sich im Bereich des anderen, es ist keine klare Trennung möglich, weshalb die herausragenden Teile besonders geeignet sind um diese Geisteshaltung zu verdeutlichen. Durch die Übertreibung von einzelnen Gesichtszügen wird eine Form erzeugt, die naturgemäß als hässlich empfunden wird, da sich die Groteske jedoch vom ästhetischen Bild der Antike abhebt und die Werte von Schönheit und Wahrheit umkehrt, entspricht die übertriebene Form genau ihrem Konzept. So sind es vor allem die Nase, die Ohren und der offene Mund, die neben den Gliedmaßen die größte Symbolkraft innehaben. Die Nase ist tatsächlich eine oft wiederkehrende Gelegenheit, mit Hilfe von Hyperbolik und Verschmelzung, die groteske Brücke zu schlagen. Man findet sie als stark vergrößert und deformiert, wie auch auf dem Wege zur Tiernase oder stellvertretend für den Phallus, was laut Bachtin bei Rabelais immer der Fall war. (Bachtin, 1987, S.357) Auch bei Carroll finden sich Episoden, die sich um diese Motive drehen. Die Nase, die zur Tiernase übergeht, ist schon im Mittelalter eine bekannte und verbreitete Möglichkeit gewesen, das Groteske zu verkörpern. In der Szene als Alice zum ersten Mal die hässliche Duchess sieht, stillt diese ein Baby, das das Mädchen an sich nimmt um es vor möglichem Schaden zu schützen. Auf dem weiteren Weg stellt Alice jedoch fest, dass das Kind immer mehr einem kleinen Schwein ähnlich sähe.

The baby grunted again, and Alice looked very anxiously into its face to see what was the matter with it. There could be no doubt that it had a very turn-up nose, much more like a snout than a real nose; also its eyes were getting extremely small for a baby: altogether Alice did not like the look of the thing at all. (...) „If you’re going to turn into a pig, my dear,“ said Alice, seriously, „I’ll have nothing more to do with you.“ (Carroll, 1947, S.66 f.)

Darauf folgend wird die Verwandlung zum Tier vollzogen und Carroll schließt die Szene mit einer brilliant-grotesken Wortmeldung des Mädchens: „If it had grown up,“ she said

to herself, 'it would have made a dreadfully ugly child: but it makes rather a handsome pig, I think.' And she began thinking over other children she knew, who might do very well as pigs, (...)." (Carroll, 1947, S.67 f.) Bachtin beschreibt den Übergang von der menschlichen zur animalischen Nase als eine „der ältesten Varianten des Grotesken“. (Bachtin, 1987, S.357)

Zum bizarren Gesprächsthema werden die Gesichtspartien bei Alice und Humpty Dumpty. Dieser meint bei der Verabschiedung, dass er sich wohl nicht mehr an sie erinnern würde, falls es zu einem erneuten Treffen käme. Verantwortlich dafür sei ihr Gesicht, das einfach viel zu alltäglich sei, doch er hat einen hilfreichen Vorschlag: „Your face is the same everybody has- the two eyes, so- (...) nose in the middle, mouth under. It's always the same. Now if you had the two eyes on the same side of the nose, for instance- or the mouth at the top- that would be some help.“ (Carroll, 1947, S.230) Dieser Dialog hat wiederum starken grotesken Charakter und spielt mit der Rolle des Individuums. Diese verschiebt sich wie erwähnt in allen Bereichen zwischen der mittelalterlichen und der romantischen Groteske. Die Augen werden bei Rabelais wenig beachtet, außer in extremer Form, wie beim Geburtsakt, da sie die Seele und das Individuum verkörpern. Genau diese rücken ab dem 18. Jahrhundert jedoch in das Zentrum des Interesses und Parteien wie Augen, Mimik und Körperhaltung nehmen die Rolle von Nasen, Mund etc. ein. Somit ist die Verschiebung von allen nach außen gerichteten, auf alle nach innen deutenden Körperpartien vollzogen. Die Romantiker lesen den Wahnsinn in den Augen des Protagonisten, erkennen an seinem Gang eine psychische Haltung und spielen mit den Facetten der Körpersprache, die jedoch jedem Menschen eigen ist. So erscheint die Unterhaltung zwischen Alice und Humpty Dumpty besonders spannend, da er durch das Vertauschen der Position der Augen und des Mundes die eigentlichen Charakteristika des Individuums manipuliert und mit der Aussage, dass alle Menschen gleich aussehen würden, jeden Individualismus generell vernichtet. Seine Beobachtung geht geradewegs in die Zeit Rabelais zurück, in der alle Teil eines Ganzen waren, das sich weder auf Körper noch auf Einzelschicksale beschränkte.



Abbildung 4.13: Doré (Rabelais, 1968a, S.1262)



Abbildung 4.14: Tenniel (Carroll, 1947, S.67/S.95)

#### 4.4 Tränen und Urin

Bei Rabelais und im gesamten Mittelalter spielten Kot, Urin und Dreck eine wesentliche Rolle beim Narrentag. Die Verwendung dieser ursprünglichen Substanzen diente vor allem der Degradierung, „Urin und Kot verwandeln kosmisches Entsetzen in Karnevalsheiterkeit“. (Bachtin, 1987, S.377) Bei Rabelais verlagert sich der Fokus eher auf große Mengen von Urin, mit dem Menschen übergossen oder ertränkt werden. Gargantua bestraft die geringe Freundlichkeit der Pariser mit einer Sintflut aus Urin. „Damit knöpfte er lächelnd seinen prächtigen Hosenlatz auf, zog seinen Pimpel hervor und bebrunzte sie so scharf, daß ihrer zweihundertundsechzigtausendvierhundertachtzehn ersoffen, Weiber und kleine Kinder nicht eingerechnet.“ (Rabelais, 1968b, S.85) Auch seine Stute ertränkt im 36. Kapitel eine ganze Menge an Soldaten (Rabelais, 1968b, S.195) und er

selbst schneidet Pilgern im 38. Kapitel mit einem „gewaltigen Springfluß“ (Rabelais, 1968b, S.207) den Weg ab. Urin und Kot finden bei Carroll keine Erwähnung, Gründe können darin liegen, dass die Geschichte für kleine Mädchen bestimmt war oder, dass Carroll generell zu sehr dem Geist seiner Zeit entsprach, um diesen Schritt zu gehen. Ab dem 17. Jahrhundert war es den Menschen offensichtlich nicht mehr möglich die positiven Aspekte der Ursprünglichkeit zu erkennen und so wurden die meisten physischen Vorgänge, die für das Mittelalter noch Teil des öffentlichen Lebens waren, in den Bereich des Privatlebens und der Obszönität verschoben. Dies wurde auch von den Rabelais Kritikern dieser Zeit sehr stark hervorgehoben, die ihn vor allem wegen seiner derben Zoten und starkem Bezug zum menschlichen Körper verurteilten. Doch findet der Leser der Alice Romane kindgerechte Entsprechungen für eine Kombination von Rabelaischen Sintfluten. Gargantua konnte durch einen Urinstrom, der „3 Monate, 7 Tage, 13  $\frac{3}{4}$  Stunden und 2 Minuten“ (Bachtin, 1987, S.192) andauerte, die Rhone erschaffen. (Gérault, 1534)<sup>24</sup> Im dritten Kapitel des Pantagruel betrauert Gargantua den Tod seiner Frau Badebec, die im Kindbett gestorben war. Die Tränen des Riesen ergießen sich über den Trauerzug. Werden diese beiden Szenen nun verbunden ist die Nähe zu Carrolls Kapitel „The Pool of Tears“ des ersten Alice Romans offensichtlich. Als Alice sich der schwierigen Situation zwischen den Türen ins Wunderland stellen muss, wächst sie zeitweilig zu riesenhafter Größe heran. Aus Verzweiflung über ihre Situation beginnt sie bitterlich zu weinen, „shedding gallons of tears, until there was a large pool all around her, about four inches deep and reaching half down the hall.“ (Carroll, 1947, S.21) Kurz darauf setzt der gegenteilige Vorgang ein und das Mädchen schrumpft auf die Größe einer Maus, wobei ihr der eigenen See aus Tränen zum Verhängnis wird: „(...)her foot slipped, and in another moment, splash! she was up to her chin in salt water. Her first idea was that she had somehow fallen into the sea, (...). However, she soon made out that she was in the pool of tears which she had wept when she was nine feet high.“ (Carroll, 1947, S.25) Sie selbst und mehrere Tiere, die in das Meer aus Tränen gefallen waren, können sich an Land retten. Die direkte Verbindung von Urin und Kot kann also bei Carroll nicht nachgewiesen werden, die eben beschriebene Szene trägt jedoch den wichtigen Aspekt der Schöpfung in sich, da auch bei Rabelais die Erschaffung der Rhone eine Parodie auf die Genesis darstellte. Die Hyperbolik der Szene und die biblische Anspielung können als karnevalesk eingestuft werden.

---

<sup>24</sup>Es handelt sich um eine erweiterte und veränderte Version der *Großen Chronik*; enthält Entlehnungen aus dem Pantagruel. (Bachtin, 1987, S.531)

## 4.5 Tod und Unsterblichkeit

Wichtig ist, daß die Darstellung des Todes in der Groteske des Mittelalters und der Renaissance (...) immer ein Moment des Komischen einschließt. Immer ist das Furchteinflößende auch - mehr oder weniger - lächerlich. In den folgenden Jahrhunderten und besonders nach 1800 ging die Fähigkeit, das Lachprinzip hinter solchen Motiven aufzuspüren, fast völlig verloren. (...) Das 19. Jahrhundert schätzte nur das satirische Lachen, das im Grunde ein gar nicht lachendes, rhetorisches Lachen war, ein ernstes und didaktisches. (Bachtin, 1987, S.102)

Dass das Lachen den Tod besiegen kann ist einer der Grundwerte Rabelais. Es nimmt die Angst in allen Bereichen des Lebens und des Schicksals, das über dessen Ende hinausführt. Der Tod wird seiner furchterregenden Komponente beraubt, die durch die Bemühungen der katholischen Kirche in den Seelen der Menschen lauerte. Auch Carroll versteht es vorerst angsterregende Szenarien mit einem Lächeln zu entmachten. Eine Szene in der Alice tatsächlich ihre Angst „verlacht“ ist das königliche Croquet Spiel. Durch die sich einschleichende Erkenntnis, dass die Königin beinahe alle am Spiel Beteiligten nach und nach zum Exekutionsplatz schickt, steigt ihre Angst und die Suche nach einem Fluchtweg beginnt. Das plötzlich erscheinende körperlose Grinsen direkt über ihr nimmt diesen seelischen Schatten jedoch sofort hinweg, die Cheshire Cat tritt als das personifizierte Lachen im perfekten Moment auf, um Alice von ihrer Angst zu befreien. Für den Leser mögen die beinahe im Minutentakt erklingenden Exekutionsbefehle eher lächerlich anmuten, doch Alice und die Croquet Gesellschaft glauben zu diesem Zeitpunkt noch an die Umsetzung der Hinrichtungen. Das komische Moment, in das diese Episode übergeht besteht darin, dass die Queen of Hearts die Katze, von der nur der Kopf in Erscheinung getreten war, enthaupten lassen möchte. Eine wilde Debatte beginnt, in der der Henker die Meinung vertritt, dass ein bereits separierter Kopf nicht mehr abzutrennen sei, wohingegen der König meint, dass alles, was einen Kopf besäße auch geköpft werden könnte. Diese beinahe philosophische Diskussion löst die Anspannung, die lächerliche Note raubt den Herrschern erneut jede Souveränität, die Degradierung auf sozialer Ebene ist vollzogen. Die Königin erscheint als hyperbolisierte Form der englischen Geschichte, die von Herrschern, die eine Vorliebe für das Köpfen und Hinrichtungen generell hatten, geprägt wurde. Auf Carrolls Auseinandersetzung mit der britischen Vergangenheit verweist auch dieser Gedanke von Alice, den sie während des Spiels formuliert: „They´re dreadfully fond of beheading people here; the great wonder is that there´s anybody left alive!“ (Carroll, 1947, S.89) Diese Szene verdeutlicht

auch die Komik, die bei beiden Autoren in eigentlich tragischen bzw. schlichtweg nicht komischen Situationen zu finden ist. Gerade beim Thema Tod ist natürlich eine Portion schwarzer Humors von Nöten, um dessen Gehalt komisch zu gestalten. Die Queen of Hearts, die permanent mit dem Satz „Off with his/her head!“ jongliert, ist im 19. Jahrhundert noch wesentlich präsenter als im 21. Jahrhundert. Dennoch verpackt Carroll dieses damals brisante Thema in eine komische Hülle und nimmt dem Tod somit seinen Schrecken. Erneut wendet sich der Autor dem Mittelalter zu und von seinen Zeitgenossen ab. Die eigentliche Schlüsselszene liefert Carroll im darauffolgenden Kapitel, als der Greif dem Mädchen folgendes in Bezug auf die Königin verdeutlicht:

„What fun!“ said the Gryphon, (...).

„What is the fun?“ said Alice.

„Why, she,“ said the Gryphon. „It’s all her fancy, that: they never executes nobody, you know. (...)“ (Carroll, 1947, S.99)

Eine weitere Facette des Todes findet sich in der doppeldeutigen Phrase des „Kopfverlierens“. Sowohl im Englischen als auch im Deutschen spielt die erste Bedeutungsebene auf eine Hinrichtung, die zweite auf einen psychisch unzuverlässigen Zustand an. Rabelais spielt mit diesem Motiv in der Erweckung des Epistemons. (Rabelais, 1968b, S.489 ff.) Zentral steht ein Schwur, bei dem Panurge sich vereidigt seinen eigenen Kopf zu verlieren, falls er den eines anderen nicht retten könne. Er fügt jedoch hinzu, dass man seinen Kopf nicht riskieren solle, da nur ein Narr um derartiges wetten würde.<sup>25</sup> Bachtin erkennt im Narren nicht den plumpen Dummkopf, sondern einen ambivalenten Charakter, der fest mit der Volkskultur und dem Marktplatz verbunden ist. (Bachtin, 1987, S.427) Die Doppeldeutigkeit des „Kopfverlierens“ verhält sich für den Narren im gleichen Maße ambivalent wie seine eigene Dummheit, weshalb der Verlust desselben keine Rolle spielt. „Der Verlust des Kopfes ist ein reines Lachschauspiel“ vermerkt Bachtin abschließend (Bachtin, 1987, S.427), eine Aussage über die mittelalterliche Groteske, die spätestens nach der Offenbarung des Greifs auch für Carroll absolut anwendbar wird. Eine der Ursachen für den natürlichen Umgang des Mittelalters mit dem Tod war die Überzeugung, dass die folgende Generation eine weiter entwickelte sein würde, das Absterben der einen daher eine Bedingung für das Emporkommen der anderen war und der Kreislauf einzig der Evolution der Menschheit als Ganzes diene, die nur auf diese

---

<sup>25</sup>„Wenn ich ihn nicht wieder gesund mache, will ich selber den Kopf verlieren- so wettet nur ein Narr!-, laßt jetzt das Flennen, und helft mir.“ (Rabelais, 1968b, S.490)

Weise eine höhere Stufe der historischen Entwicklung erreichen konnte und somit die Unsterblichkeit der Art garantierte. (Bachtin, 1987, S.366) Carrolls Vorgehensweise ein Kind zur Protagonistin zu machen und seine auch im echten Leben verankerte Liebe zu Kindern, zeigen eine Perspektive, die durchaus mit jener Rabelais übereinstimmen kann. Viele der Gepflogenheiten, die Alice in ihrer unschuldig-kindlichen Art anzweifelt, spiegeln eine neue Ansicht auf alte Traditionen wider. Das Potential zur Entwicklung liegt per se schon im Akt des Hinterfragens von Normen, womit Alice als ideale Figur fungiert um den beschriebenen mittelalterlichen Zugang zur jungen Generation zu verkörpern. Vermittelt wurde dieses bereits sehr alte Gedankenkonstrukt unter anderem in dem Bild der schwangeren Alten. Ihre Symbolkraft beinhaltet die Komponente des ewigen Werdens und spielt mit dessen Bedeutung auf mehreren Ebenen. Das Alter, das den bevorstehenden Tod aber auch das neue Leben bereits in sich trägt, drückt den eng geschlossenen Kreislauf der menschlichen Existenz aus. Dieser beinhaltet jedoch, aus der Sicht des Mittelalters und des karnevalesken Gedankens, kein ungerechtfertigtes jähes Ende eines Individuums, sondern die Entwicklung des kollektiven Körpers, weshalb er als Teil des Lebens gesehen und nicht wie in Laufe der folgenden Jahrhunderte immer weiter an den Rand gedrängt wurde, bis er in der romantischen Groteske seine Erscheinung als Schreckensgestalt erhält, die nicht Teil des Lebens ist, sondern den Menschen genau darum berauben möchte. Rabelais nimmt dieses bei der Geburt Pantagruels auf, als die Mutter im Kindbett verstirbt. Bei Carroll wird dieses Motiv in der Dutchess, die das Baby hält und nährt, vermittelt und durch die Illustration Tenniels, die das Alter der Mutter illustrativ hoch ansetzt, verstärkt. Einen interessanten Punkt liefert auch Christian Enzensberger in seinem Nachwort zu *Alice im Wunderland*:

Die Hinrichtungen der Herzkönigin sind nur Spaß; die wahren Exekutionen finden im Gespräch statt. In den Ländern, die Alice durchwandert, stirbt man die Tode der Verlegenheit und des Verstummenmüssens; man wird nicht ermordet, sondern mundtot gemacht; und nicht die Gurgel wird einem abgeschnitten, wohl aber die Antwort. (Enzensberger, 1973, S.130)

Diese Art der verbalen Hinrichtung scheinen aus der Erfahrung des Autors zu stammen, der aufgrund seines Stotterns bestimmt öfter den gesellschaftlichen Druck fühlte und im Dialog kurzgehalten wurde. Dass diese Unsicherheit Carrolls nur im Gespräch mit Kindern verschwand, soll auf deren freie und noch unvoreingenommene Natur zurückzuführen gewesen zu sein. Er selbst fühlte sich, wie in Tagebüchern und Überlieferungen

von Korrespondenzen nachzulesen ist, als unzulänglich und versuchte das Stottern auf verschiedenste Weise zu heilen, was ihm jedoch nie gänzlich gelang. Die Gedanken Enzensbergers, dass die Hinrichtungen durch verbalen Totschlag auf die sprachliche Ebene transferiert werden, machen also auf der biographischen Ebene des Autors ebenso viel Sinn wie auf jener, die das Thema des Todes in der Nähe Rabelais beheimatet sieht. Auch wenn Carroll diese Unterbrechungen, das Mundtotmachen, in seinem Leben bestimmt als absolut zerschmetternd empfunden haben muss, haben die Szenen in seinen Romanen dennoch immer jene humoristische Note, die die Groteske des Mittelalters als wesentliches Charakteristikum besaß.

## 4.6 Riesenwuchs und Zwerge

Die Hyperbolik als wichtiges Merkmal und der menschliche Körper als Zentrum der mittelalterlichen Groteske wurden bereits in vorangegangenen Kapiteln erwähnt. Die Figur oder Gestalt des Riesen verbindet diese beiden grundlegenden Elemente sehr anschaulich und bildet im Grunde auch den Kern von Rabelais literarischem Schaffen. Die Komik und der groteske Anteil seiner Arbeiten liegen zu einem großen Teil in dem enormen Wuchs seiner Protagonisten, der Kurioses in oft alltäglichen Situationen entstehen lässt. Auch Alice, die noch als „normales“ Menschenkind ihre Reise angetreten hatte, wird so einigen Veränderungen unterworfen, die vor allem ihre Größe betreffen. Mehr als einmal wird sie zur Riesin, die in einer ihr zu klein geratenen Welt existieren muss, womit die Verbindung zu Rabelais gigantischen Protagonisten wohl mehr als offensichtlich ist. Carroll greift diese Idee nicht nur auf, sondern spielt sie noch in einer weiteren Dimension aus, da das Mädchen oftmals eine gegenteilige Transformation erleiden muss. In den Momenten in denen Alice schrumpft wird ihre Umwelt zu einer für Riesen geschaffene und von ihnen bewohnte. Der ständig wechselnde Gegenpol erlaubt außergewöhnliche Perspektivenwechsel. Ein gutes Beispiel hierfür ist der kleine Hund, den Alice auf ihrer Reise trifft. Er ist nicht nur das einzige Wesen, das nicht zu Alice sprechen kann sondern auch das einzige, das äußerlich in seiner bekannten Form verweilt, bis auf seine enorme, übertriebene Größe. Gerade durch seine naturgemäße Erscheinung wirkt er eigentlich deplatziert, wäre da nicht das gigantische Format. Interessant für die These dieser Analyse ist auch die Illustration, die jene Szene begleitet. Nach der Manier von Rabelais spielt Tenniel gekonnt mit den Größenverhältnissen, die wie der Vergleich zeigt auch in Dorés Illustrationen einen besonderen Effekt erzielen.

Das Motiv des Riesens hat eine Reihe an Bedeutungsebenen. Wie Bachtin festhält ist die Figur schon an sich ein groteskes Körpermotiv (Bachtin, 1987, S.383), sie zwingt den Rezipienten das eigene Weltbild zu relativieren und steht in enger Verbindung zu Festlichkeiten und Nahrung.

Die Bedeutung der volkstümlich-festlichen Riesen ist nicht gering zu veranschlagen. Der Riese war eine Figur des Jahrmarkts- und Schaubudenrepertoires (wo er zusammen mit Liliputanern noch heute auftritt), er war auch eine obligatorische Figur in Karnevalsumzügen und auf Fronleichnamsprozessionen. Am Ausgang des Mittelalters hielten sich eine Reihe von Städten neben ständigen „Stadtnarren“ auch ständige „Stadtriesen“ oder sogar eine „Riesenfamilie“, die auf Kosten der Stadt lebte und auf allen volkstümlich-festlichen Prozessionen auftreten mußten. (...) 1835 wurde in Cassel ein Fest zur Erinnerung an die Hungersnot von 1638 veranstaltet, und es trat ein Riese auf, der an der kostenlosen Suppenvergabe an die Bevölkerung teilnahm. Die Verbindung des Riesen mit Essen ist charakteristisch.“ (Bachtin, 1987, S.385)



(a) Tenniel



(b) Doré

Abbildung 4.15: Tenniel (Carroll, 1947, S.46) und Doré (Rabelais, 1968b, S.327)

Auch bei Alice ist diese Kombination gegeben, da ihre Wachstumsschübe bzw. ihr Schrumpfen jeweils von Nahrung (in verschiedener Form) ausgelöst werden. Kuchen, mysteriöse Fläschchen und Pilze können als Ursachen ausgemacht werden, das Essen

generell hat bei beiden Autoren einen sehr hohen Stellenwert, gerade in dieser Verbindung erscheint Carroll sehr nahe an der mittelalterlichen Tradition beheimatet zu sein. Rabelais Riesen sind nicht konstant an eine Größe gebunden. Der jeweilige Unterschied wird dem Rezipienten unkommentiert entgegengehalten, ohne dass die Verschiebung dokumentiert wird. Einmal sind seine Riesen ca. so groß wie ein Haus, dann wieder können ganze Menschengruppen in einem der Mäuler leben. Rabelais sieht keinen Zwang sich diesbezüglich zu äußern oder zu erklären, was Carroll sehr wohl tut. Nicht nur wird der jeweilige Prozess und Alices Gefühle dabei genau beschrieben, auch die resultierende Endgröße wird meist sehr genau bekannt gegeben, was wohl dem Mathematiker in ihm zugeschrieben werden kann. Folgend nun eine Tabelle, die alle Veränderungen der Größe von Alice im ersten Roman dokumentiert, inklusive des Auslösers und der daraus resultierenden Größe.

| K     | Auslöser                | Ausgang                        | Endzustand                                                                                               |
|-------|-------------------------|--------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1     | „Drink me“-Flasche      | Normale Größe                  | Schrumpfen (10 Inch)                                                                                     |
| 1     | „Eat me“-Kuchen         | 10 Inch                        | Wachsen (9 Feet)                                                                                         |
| 2     | Fächer                  | 9 Feet                         | Schrumpfen (2 Inch)                                                                                      |
| 4     | Flasche                 | 2 Inch                         | Wachen (Riesin) - „(...) a thousand times as large as the Rabbit“ (Carroll, 1947, S.40)                  |
| 4     | Kuchen                  | Riesin                         | Schrumpfen (3 Inch)                                                                                      |
| 5     | Pilz                    | 3 Inch                         | Schrumpfen- nur eine Hälfte verkleinert- „(...) her chin: it had struck her foot!“ (Carroll, 1947, S.56) |
| 5     | Pilz                    | Geschrumpft, nur Kopf und Füße | Wachsen, aber nur der Hals „(...), like a serpent.“- höher als die Bäume (Carroll, 1947, S.57)           |
| 5     | Pilz                    | Riesin mit langem Hals         | Wachsen und Schrumpfen bis normale Größe erreicht ist (Carroll, 1947, S.59)                              |
| 5     | Pilz                    | Normale Größe                  | Schrumpfen (9 Inches)                                                                                    |
| 6     | Pilz                    | 9 Inches                       | Wachsen (2 Feet)                                                                                         |
| 7     | Pilze                   | 2 Feet                         | Schrumpfen (1 Foot)                                                                                      |
| 11/12 | Pilze verlieren Wirkung | 1 Foot                         | Wachsen („Nearly two miles high,“) (Carroll, 1947, S.126)                                                |

Tabelle 2: Transformationen in *Alice in Wonderland* („K“= Kapitel)

Die Auflistung zeigt deutlich wie essentiell das Element des Wachsens und Schrumpfens bei Carrolls erstem Alice Roman ist. Im Folgeroman spielt dieses Phänomen keine große Rolle, lediglich die Königin verändert ihre Größe bereits im zweiten Kapitel von einer Spielfigur zu einer Person von gewöhnlichem Maß. Dem grotesken Gedanken scheint auch auf der Ebene des unproportionalen Körpers Genüge getan zu werden. Als Alice in Kapitel Fünf mehrfach ihre Größe ändert, wachsen vor allem einzelne Körperteile rapide, wohingegen andere beinahe verschwinden. Ein Motiv, das auch bei Rabelais Verwendung findet. Die folgenden Illustrationen zeigen diese ungleichmäßige Transformation, die direkt aus dem Handbuch der grotesken Körpermotive entnommen zu sein scheint.

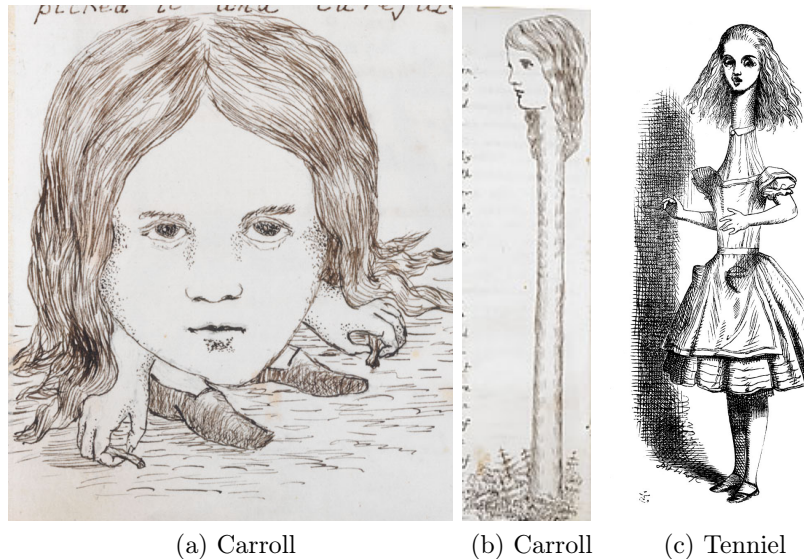


Abbildung 4.16: Carroll (Carroll, 1864, S.61/S.62) und Tenniel (Carroll, 1947, S.20)

Die ersten beiden Illustrationen stammen von Carroll selbst, aus dem Manuskript, das zwischen 1862 und 1864 entstand und das Alice Liddell im November 1864 als verfrühtes Weihnachtsgeschenk erhielt. Nachdem Liddell es später aus Geldnot verkauft hatte, gelangte das Manuskript wieder in britische Hände und ist heute Teil der British Library.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> „Alice Liddell kept the manuscript until 1928 when she was forced to sell it to pay death duties after the death of her husband. The manuscript was sold at auction at Sotheby's for £15,000 to an American dealer, Dr Rosenbach, who in turn sold it to Eldridge Johnson upon returning to America. Following Johnson's death in 1946 the manuscript was again sold at auction. This time, however, it was purchased by a wealthy group of benefactors who donated the volume to the British people (and the British Museum) in 1948 in gratitude for their gallantry against Adolf Hitler during World War

Die Vergrößerung einzelner Körperteile, wie auf den Illustrationen zu sehen ist, wurde wie erwähnt auch von Rabelais verwendet. Eine Szene in der dieses Motiv besondere Bedeutung findet ist jene von der Episode vom „Jahr der großen Mispeln“ (Buch 2, Kapitel 1). Nachdem Kain seinen Bruder Abel erschlagen hatte, trankte dessen Blut die Erde und diese wurde besonders fruchtbar, vor allem Mispeln sprießten in diesem Jahr im Überfluss. Die Menschen aßen von ihnen und mussten sonderbare Veränderungen an sich beobachten:

Doch widerfuhr ihnen unterschiedliche Zufälle, denn bei allen trat eine grausliche Geschwulst an ihrem Leib auf, aber nicht bei allen am gleichen Ort. Denn etliche schwollen am Bauch auf, (...). Andere schwollen an den Schultern, (...). Wieder andere schwollen der Länge nach an dem Glied, das man Ackersmann der Natur nennt, (...). Anderen wiederum wuchsen die Schellen dermaßen riesig, (...). Andere wuchsen an den Beinen, und hätten ihr gesehen, ihr hätten gemeint, sie seien Kraniche oder Flamingos (...). Bei anderen wuchs die Nase so lang, daß sie aussah wie der Schnabel eines Brennkolbens, (...). Andere aber wuchsen an den Ohren, (...). Die anderen wuchsen in ihrer ganzen Leibeslänge. Und von denen stammen die Riesen ab, und von ihnen Pantagruel. Rabelais (1968b, S.310 ff.)

Die Episode zeigt also die Genesis der Riesen und stellt damit die Entstehung grotesker Körper in das schöpferische Zentrum. Der überlange Hals von Alice schließt sich nahtlos der möglichen Aufzählung vergrößerter Körperteile an und auch die Illustration Carrolls, in der Alice quasi nur noch aus Kopf und Füßen besteht, erfüllt groteske Charakteristika im Sinne Rabelais. Die zitierte Stelle beinhaltet auch das Motiv des „zerstückelten Körpers“. Nicht im wörtlichen Sinne wird ein Leib zerteilt, aber die Aufzählung einzelner Teile wird unter diesem Motiv zusammengefasst, das im Folgekapitel genauer betrachtet wird.

Der Zugang zum Wandel von Alice wird jedoch nicht von allen wissenschaftlichen Blickpunkten her als positiv oder karnevalesk gedeutet. Eine derartige Analyse findet sich in *Gendered Agents: Women and Institutional Knowledge*.

Alice may enter this land only at the price of a radical change in her own size, a change proving to be disastrous to the integrity of her self. For at this point follows a shrinking which “ ’might end, you know,’ said Alice to herself, ’in my going out altogether, like a candle.’ “ The shrinking is followed by an equally problematical growing which first imposes a bizarre

---

Two.“ (BL.UK, o.S.)

self-estrangement and finally leads Alice to completely doubt the identity of her own voice. (Jacobs, 1998, S.371)

Der Aspekt, der hierbei jedoch außer Acht gelassen wird ist jener, der die Protagonistin zum Teil des Ganzen werden lässt. Wir bereits erwähnt ermöglicht erst die Erschütterung des Welt- und Selbstbildes von Alice einen Wandel und als Konsequenz eine Eingliederung in den karnevalesken Gedanken. Erst als sie sich von dem ihr bekannten Bild von sich selbst, der Logik und den Naturgesetzen trennt, kann sie einen philosophisch-evolutionären Schritt gehen und die Existenz als isoliertes Individuum hinter sich lassen. Dieser Vorgang verunsichert das Mädchen phasenweise, dennoch genießt sie die Transformation und erwähnt an einigen Stellen, dass sie sich nicht mehr in die „alte“, langweilige Realität zurückwünscht. Dass Carrolls Werke kaum ins Genre der Groteske eingeteilt werden wurde bereits erwähnt, in dem folgenden Zitat aus einem Werk über Kinderliteratur (dabei wird auch wieder deutlich in welcher Schublade Alice für gewöhnlich landet) stellt die Analyse aber zumindest eine Brücke zwischen der Gestalt des Riesen und weiteren „grotesqueries“ her: „Children´s literature offers many examples of the grotesque associated with bigness, from the impossibly large Alice who fills a house to Raymond Briggs‘ Tin-Pot Generals and Iron Ladies to the various grotesqueries Harry Potter meets.“ (McGillis, 2012, S.265) Die Verbindung des übertrieben Großen liegt eher in der Nähe der Groteske als das ungewöhnlich kleine, da das Übermaß generell der karnevalesken Natur entspricht. „Too large, or too much (...), is usually more easily considered grotesque than something too small is.“ (Perttula, 2011) Daher ist es nachvollziehbar, dass Carrolls Romanheldin nur in Zusammenhang mit diesem Faktor im Bereich des Grotesken Erwähnung findet, da die Bemessungsgrundlage meist ausschließlich auf die Formen der Romantik und der Moderne bezogen und der karnevaleske Kern Carrolls völlig ignoriert wird. Die geistige Verwandtschaft von Rabelais und Carroll liegt aber, wie dieses Kapitel gezeigt hat, nicht nur in der enormen Größe der Protagonisten, sondern in weiteren Aspekten, wie der Wandelbarkeit, der ständigen Transformation, der Genesis und Ursachen für etwaiges Wachstum, der Vergrößerung einzelner Körperpartien und somit dem Motiv des zerstückelten Körpers.

## 4.7 Der zerstückelte Körper

Das Motiv des zerstückelten Körpers wurde bereits in vorangegangenen Kapitel angesprochen. Die Bezeichnung lässt auf einen tatsächlich zerteilten Körper schließen, doch

symbolisiert diese Metapher auch die Transformation einzelner Körperteile, ihre Aufzählung oder geradezu eine Personalisierung einzelner Partien wie sie im Besonderen in Gogols *Die Nase* (Gogol, 1836) dargestellt wird. Beispiele für das Auftreten des Motivs bei Carroll waren die unproportionale Transformation von Alice oder die Bemerkung von Humpty Dumpty als er eine neue Anordnung der Gesichtspartien anspricht. Eine weitere Situation in der das Motiv in den Alice Romanen zu finden ist, wäre jene als das Mädchen im Haus des White Rabbits so ungeheuerlich wächst, dass es das gesamte Gebäude ausfüllt und zu sprengen droht. Einzelne Teile, wie die Hand, drängen aus den Öffnungen des Hauses und werden von den Protagonisten, die sich um das Gebäude geschart haben, thematisiert. Dies passiert auf eine Weise, welche die aus dem Fenster ragende Hand wie ein eigenständiges Wesen erscheinen lässt. Tenniels Illustration zu jener Szene verdeutlicht den Eindruck des separierten Körperteils zusätzlich.

„Now tell me, Pat, what’s that in the window?“  
 „Sure, it’s an arm, yer honour!“ (He pronounced it „arrum.“)  
 „An arm, you goose! Who ever saw one that size? Why, it fills the whole window!“ „Sure, it does, yer honour: but it’s an arm for all that.“  
 „Well, it’s got no business there, at any rate: go and take it away!“ (Carroll, 1947, S.41 f.)



Abbildung 4.17: Tenniel (Carroll, 1947, S.41)

Auch als Alice das erste Mal einem riesenhaften Wachstum ausgesetzt wird, tritt der zerstückelte Körper in das Zentrum der Narration. Da sie zu diesem Zeitpunkt nicht

mehr in der Lage ist ihre eigenen Füße zu sehen, beginnt das Mädchen zu sinnieren, wie denn nun mit jenen isoliert lebenden Wesen zu verfahren sei. Man könnte Briefe schreiben und Weihnachtsgeschenke senden, um den Kontakt mit den nun eigenständigen Körperteilen aufrechtzuerhalten. Rabelais nimmt jenes Motiv sehr häufig in seine Arbeit auf. Da er selbst Medizin studierte und somit der zu dieser Zeit enorm wachsenden Wissenschaft nahestand, verfügte er über Fachwissen was die menschliche Anatomie betraf. Dies zeigt er auch in Passagen, wie der schlichten Aufzählung verschiedener Körperpartien. Schlagkräftig erklang der zerstückelte Körper auch in den mittelalterlichen Flüchen, die bei Carroll keine tatsächliche Verwendung finden, was wiederum auf sein Zielpublikum zurückzuführen sein dürfte. Die Zeitgenossen Rabelais fanden hierbei Inspiration in den damals sehr weit verbreiteten und hochgradig gepriesenen Reliquien<sup>27</sup> der katholischen Kirche. „Motive des zerstückelten Körpers und Anatomisierungen jeder Art spielen in Rabelais’ Roman eine große Rolle, die Flüche fügen sich von ihrer Thematik organisch in das gesamte Motivsystem ein.“ (Bachtin, 1987, S.235) Der grundlegende Gedanke hinter dem Motiv war jedoch der für den Karneval essentielle kollektive Körper, da der zerstückelte Körper immer Teil jenes Kollektivs war. Mit dem Aspekt des ewigen Vergehens und Werdens wird dieser Körper der Gesellschaft immer wieder zerteilt, um danach in neuer Form wiederaufzuerstehen. „Auf Zerfall erfolgt Wiedervereinigung: das Ganze löst sich in seine Teile auf und wird wiederum zu einem Ganzen. Dieser erneuerte, regenerierte Organismus unterscheidet sich deutlich vom ersten.“ (Guldin, 2000, S.31) Die Idee symbolisierte daher in weiterer Konsequenz auch eine Verwandlung auf sozialer und politischer Ebene. Einzelne Körperteile wurden auf mittelalterlichen Illustrationen bestimmten Ständen zugeteilt, ebenso konnten „soziale Prozesse der Verwandlung und Erneuerung in der Metapher des zerstückelten Leibes“ (Guldin, 2000, S.31) aufgezeigt werden. Die Zerstückelung, die naturgemäß auf den ersten Blick als Isolation erscheint, hat jedoch den tieferen Sinn der Vereinigung.

Die Zerstückelung und die Verteilung zelebrieren die Einheit des Ganzen und kennzeichnen zugleich die Position des einzelnen Teils in einem klar hierarchisch angeordneten Ganzen. Die übergreifende Solidarität wird durch einen ganzen, intakten Körper und die innere Differenzierung und Hierarchisierung durch einen zerstückelten Leib dargestellt. (Guldin, 2000, S.32)

---

<sup>27</sup> „Man verehrte Hände, Füße, Köpfe, Zähne, Finger etc., wir könnten eine lange groteske Liste von Organen des zerstückelten Körpers aufmachen. In Rabelais’ Zeit war das Verspotten der Reliquien sehr verbreitet, besonders natürlich in der protestantischen Satire.“ (Bachtin, 1987, S.392)

Die Bedeutungsebene des Motivs war dementsprechend groß und umfangreich, weshalb das Motiv bei Rabelais oftmals Verwendung fand. Carroll entspricht dem Schema dieses Gedankens in erwähnten Stellen, stellt aber auch durch seine hohe Anzahl an Komposit- und Hybridwesen eine enge Verbindung zu dieser Metapher her. Die Cheshire Cat erscheint beispielsweise selten in kompletter Form, lässt einzelne Teile des Körpers verschwinden, oder agiert als separierter Kopf. Gerade sie ist es, die als einzige das Herrscherpaar verhöhnt und sich den weltlichen Machthabern schlichtweg entzieht. Auch die permanent angedrohten Enthauptungen können unter diesem Gesichtspunkt betrachtet werden, womit sich Carrolls Romane erneut in die Rabelaische Tradition einfügen lassen.

## 4.8 Abwärts

„Eine kräftige Bewegung nach unten, in die Tiefen der Erde und des menschlichen Körpers kennzeichnet die ganze Rabelaische Welt. Von dieser Bewegung nach unten sind alle Motive, alle zentralen Episoden, alle Metaphern und Vergleiche erfasst.“ (Bachtin, 1987, S.414) Die angesprochenen Metaphern erstrecken sich über ein weites Feld: Öffnungen, die in die Erde führen, der direkte Höllenschlund, das Bild des geöffneten Mundes, die Ausrichtung auf den menschlichen Unterleib (Verdauungs- und Geschlechtsorgane, Uterus) und die allgemeine Ausrichtung nach unten, die im starken Gegensatz zu jener der Kirche und der Kunst des Mittelalters stand. Viele dieser Motivvariationen haben ihren Ursprung in der karnevalesken Idee, in der verkehrten Welt, im Auf-den-Kopf-stellen, andere verbinden sich mit dem „Hintergrund jener radikalen Umstrukturierung des mittelalterlichen Weltbilds, wie sie sich in der Renaissance vollzog.“ (Bachtin, 1987, S.446) Auch das mittelalterliche Theaterbild stellte oft den Höllenschlund dar, der zentrales Thema wurde und die Abwärtsbewegung unterstrich.<sup>28</sup> So wie also der aufgerissene Mund mit dem Verschlungenwerden gleichgesetzt wurde, diente auch die Öffnung der Erde dazu den Menschen zurück in ihren Schoß zu geleiten. Der Mund verbindet sich wiederum mit dem Festmahlmotiv, das Verschlängen mit dem

---

<sup>28</sup> „Entscheidend für die groteske Körperkonzeption ist der Aufbau der Mysterienbühne. (...) Unter dem Podest aber, das die Erde bildete, befand sich die Höllengrube. (...) So war der aufgesperrte Schlund das, was alle Mysterienzuschauer unmittelbar vor sich sahen. (...) Alle Neugier war auf ihn konzentriert. (...) Das Publikum freundete sich mit dem aufgesperrten Schlund in seinem kosmischen Aspekt an, es gewöhnte sich daran, hineinzuschauen und von dort das Erscheinen der interessantesten und grotesksten handelnden Personen zu erwarten.“ (Bachtin, 1987, S.390 f.)

Tod und der Rückkehr zum Ursprung. Auf der Ebene des Kollektivkörpers und seiner sozialen Stellung findet dieses Motiv seine politisch orientierte Entsprechung: „Die anarchischen, zersetzenden Kräfte des Unterleibes, sowie das Zerfließende der im Inneren zirkulierenden Säfte destabilisieren zusätzlich das System.“ (Guldin, 2000, S.27)

So massiv sich das Motiv der Abwärtsbewegung und all ihrer Variationen bei Rabelais einfindet, so stark prägt es auch die Welt von Carroll. Der Originaltitel von *Alice in Wonderland* war (wie der Autor es auch auf dem Manuskript für Alice Liddell festgehalten hatte) *Alice's Adventures under Ground*. Somit wird der Rezipient bereits vor Beginn der eigentlichen Lektüre in die stetige Abwärtsbewegung und das Innere der Erde transferiert. Das erste Kapitel mit dem Titel *Down the Rabbit-Hole* nimmt diese karnevaleske Ausrichtung weiter auf und führt den Leser direkt in den Kaninchenbau und den Schoß der Welt. Der Fall wirkt endlos lange, Alice stellt sich währenddessen auch die Frage ob sie im „centre of the earth“ (Carroll, 1947, S.13) enden würde oder gar durch den Planeten hindurch fallen könnte: „I wonder if I shall fall right through the earth! How funny it 'll seem to come out among people that walk with their heads downwards!“ (Carroll, 1947, S.13) In diesem kurzen Gedankengang findet sich ein weiteres wichtiges Element der mittelalterlichen Groteske, die verkehrte Welt, die mit Personen dargestellt wird, die auf dem Kopf gehen. Dies war ein für den Narren des Karnevals typischer Akt, das Radschlagen, das Auf-Händen-gehen. Das gesamte erste Kapitel hat sich völlig dem Motiv der Abwärtsbewegung verschrieben, es ist gespickt mit Termini, die alle aus jenem Feld entstammen. Insgesamt sind es unglaubliche 46 dieser Art auf knapp sieben Textseiten. Am häufigsten wird das Wort „down“ herangezogen, zwei Mal sogar in dreifacher Ausgabe: „Down, down, down.“ (Carroll, 1947, S.13 f.) Eine genaue Auflistung zeigt die folgende Tabelle.

| Begriff                                                               | Anzahl |
|-----------------------------------------------------------------------|--------|
| „down“                                                                | 22x    |
| Formen von „to fall“ oder „the fall“                                  | 9x     |
| „hole“                                                                | 4x     |
| „under“                                                               | 3x     |
| „well“ (mit Bedeutung „Brunnen“)                                      | 3x     |
| „tunnel“, „deep“, „downstairs“, „centre oft he earth“ und „downwards“ | Je 1x  |

Tabelle 3: Carroll, 1. Kapitel

Die Richtung wird also mehr als nur angedeutet und der Leser wird durch die enorme Größe dieses Wortfeldes mit in die Tiefe gerissen. Zum Vergleich wurde eine deutsche Übersetzung (Carroll, 1973) herangezogen um zu analysieren ob diese deutliche Ausrichtung auch beachtet bzw. umgesetzt wurde. Die Analyse ergab 35 Ausdrücke, die die Abwärtsbewegung symbolisieren, der Unterschied zum Original ist gegeben, erscheint aber nicht dramatisch, bis man die Termini direkt vergleicht. Das charakteristische „down“ wurde durch „hinab“ ersetzt, dies findet sich acht Mal und somit deutlich weniger als im Original. Vor allem sind jedoch viele der Ausdrücke „abgeflacht“, die spielen sich eher auf der Horizontalen ab, bzw. liegt der Kontext nicht definitiv in der Tiefe. The „rabbit-hole“, bei dem das von Bachtin erwähnte Loch klar und bildlich vor dem Leser erscheint, wird durch den „Kaninchenbau“ ersetzt. Natürlich ist klar, dass dieser in die Tiefe führt, doch ist die Verbildlichung und Stärke der Bewegung extrem abgeschwächt. Noch deutlicher trifft es den Ausdruck „well“, den Carroll drei Mal benutzt; seine Bedeutung spannt sich vom Brunnen, der eindeutig und ausschließlich nach unten gerichtet ist, bis zur Quelle oder dem Ursprung. Auch letztere Auslegung kann herangezogen werden, um die „verkehrte Welt“ als Quelle der Kultur zu deuten. In der deutschen Übersetzung findet sich lediglich der „Schacht“, der wenig ergiebig erscheint. Er ist weder klar nach unten gerichtet, noch als eine Art von Ursprung zu deuten, eher würde er wohl mit einer dunklen Einbahnstraße verglichen werden. Des Weiteren wurden viele der „falling“ oder „going down“ Ausdrücke mit Worten wie „nachgesaust“ oder „vorbeisausen“ übersetzt. Wie bei den vorangegangenen Beispielen ist auch hier die Vertikale ausgeblendet. Als Alice schließlich den Gang erreicht hat, der ihr mit seiner Unzahl an Türen und den magischen Substanzen (Kuchen und Trank) einige Schwierigkeiten bereitet, ist es auch wiederum die kleinste Tür, die ihr letztendlich Eintritt ins Wunderland verschafft. Als sie das erste Mal jene winzige Tür öffnet findet sie dahinter einen kleinen Gang, „not much larger than a rat-hole: she knelt down and looked along the passage into the loveliest garden you ever saw.“ (Carroll, 1947, S.15 f.) Erneut führt die Reise durch ein Loch und auch die Abwärtsbewegung wird durch das Niederknien verdeutlicht. Doch erst als das Mädchen selbst diese Ausrichtung nach unten, in Form ihrer verkleinernden Transformation, vollzogen hat, diese also tatsächlich lebt und sich physisch dem Erdboden nähert, was dem Prinzip der karnevalesken Degradierung entspricht, wird ihr der Zutritt in die neue Welt gestattet.

Als letztes aussagekräftiges Beispiel zu diesem Motiv ist die Geschichte der Dormouse zu nennen. Sie erzählt von drei kleinen Schwestern, die natürlich für die Liddell Schwestern standen, „and they lived at the bottom of a well.“ (Carroll, 1947, S.78) Der Brunnen

war im mittelalterlichen Gebrauch ebenso Eingang in das Erdinnere und Symbol der Abwärtsbewegung. Dass Carroll seine drei Protagonistinnen oder Rezipientinnen am Grunde eines Brunnens leben lässt erscheint eher düster, würde die dazugehörige, karnevaleske Auslegung fehlen. Mit ihr wird die Reise „down the rabbit-hole“ schlichtweg weitergeführt und das essentielle Motiv Rabelais zieht sich somit wie ein roter Faden durch Alices Abenteuer „under ground“. Die mittelalterliche Ansicht, dass sich Öffnungen in der Erdoberfläche befänden, die in das Innere, die Hölle oder den Erdmittelpunkt führen würden (wobei die physikalische Frage nach der Zusammensetzung des tatsächlichen Erdmittelpunktes erst ab dem 19. Jahrhundert auf großes Interesse traf) prägte das Leben der Menschen, sowie literarische Motive enorm. Bachtin schreibt über die Suche nach Öffnungen der Erde: „In dieser Tiefe vermutet man, wie im Mund Pantagruels, die Existenz einer anderen Welt. Man wandert über die Erde und sucht Tore und Türen, die in andere Welten führen.“ (Bachtin, 1987, S.389) Ohne Zweifel lässt sich der Fall oder Abstieg von Alice in diese Idee eingliedern. Die Öffnung, die in eine andere Welt führt, könnte wohl kaum klarer dargestellt werden, als bei dem Eintritt ins Wunderland.

## 4.9 Von Kutteln und Kuchen

Speis und Trank werden bei Rabelais in gewohntem Übermaß zum Festmahl arrangiert, enorme Mengen wurden vertilgt, das Leben feiernd, da jede Mahlzeit den Sieg über den Tod <sup>29</sup> beinhaltet. Das sogenannte Festmahlmotiv ist in der Welt von Gargantua und Pantagruel allgegenwärtig und dient auch der karnevalesken Symbolik, da die Speisung immer dem ganzen Volke dient. Mahlzeiten im privaten, kleinen Rahmen werden nie thematisiert, sondern große überdimensionale Bankette zeichnen Rabelais Stil aus. Der Bezug von Carroll zu diesem Thema erscheint vorerst stark reduziert, keine ausladenden Feste prägen das Wunderland oder die Welt hinter dem Spiegel, dennoch ist das Thema des Essens bei genauerer Betrachtung ebenso konstant vorhanden, wie bei Rabelais. Die Diversität im Symbolismus des Motivs ist groß, verschiedene Bedeutungsebenen eröffnen sich dem Rezipienten, die im Grunde jedoch auch wieder alle miteinander verknüpft zu sein scheinen. Das große Festmahl per se, spielt bei Alice wenig Rolle. Im zweiten

---

<sup>29</sup> „Das Festmahl feiert immer einen Sieg, es ist der Triumph des Lebens über den Tod und in dieser Beziehung ein Äquivalent für Empfängnis und Geburt. Der siegreiche Körper nimmt die besiegte Welt in sich auf und erneuert sich.“ (Bachtin, 1987, S.324 f.)

Roman wird sie gegen Ende Teil des einzig echten Banketts, wobei der leibliche Genuss hierbei eher gering ausfällt. Alice nimmt zwischen den beiden Königinnen Platz und unverzüglich wird eine Lammkeule serviert. Bevor Alice jedoch Gelegenheit hat sich dieser zu widmen ergreift die Red Queen das Wort: „You look a little shy, let me introduce you to that leg of mutton, (...)“ (Carroll, 1947, S.274) Als die Vorstellung vollzogen war, die Lammkeule begrüßte Alice mit einer kleinen Verbeugung, wie Tenniels Illustration sehr schön verdeutlicht, lässt die Königin die Speise jedoch wieder abservieren, da es sich nicht gezieme jemanden zu essen, dem man vorgestellt worden war. Der nächste Gang, Plum Pudding, wird serviert und obwohl Alice darum bittet diesmal nicht vorgestellt zu werden, passiert das gleiche wie zuvor und der Pudding tritt seinen Rückweg in die Küche an. Doch diesmal platzt Alice der Kragen, sie ordert die Speise zurück und beginnt eine Scheibe abzuschneiden woraufhin der Pudding sich schrecklich echauffert: „What impertinence! ‘ (...) ‘I wonder how you’d like it, if I were to cut a slice out of you, you creature! ‘ Alice could only look at it and gasp. ‘Make a remark,’ said the Red Queen: ‘it’s ridiculous to leave all the conversation to the pudding ! ‘“ (Carroll, 1947, S.275) Im Grunde führt der Versuch zu essen lediglich zu einem grotesken Dialog und nicht zum gewünschten Erfolg. Das Mahl endet damit, dass Alice die Nerven verliert und den Tisch mitsamt dem Tischtuch und den Gästen entfernt. Carroll wurde von Kritikern unterstellt von der Essensmotivik besessen zu sein, andere sahen die Ursachen für das häufige Auftreten dieser Thematik in der einfachen Tatsache, dass Kinder einen sehr offenen Zugang zu Nahrung und große Begeisterung für Speisen hätten, weshalb dieses Motiv auf das Zielpublikum maßgeschneidert worden wäre.

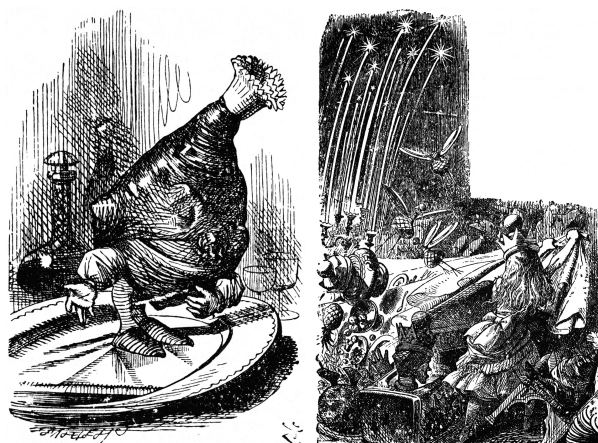


Abbildung 4.18: Tenniel (Carroll, 1947, S.274/S.278)

Das Wesen der Essmotivik bei Carroll ist die Thematisierung, nicht die Ausführung. Kaum ein Lied oder Gedicht, derer es eine Menge gibt, kommt ohne Bezugnahme auf Nahrung aus. Alice ist permanent damit konfrontiert, auch wenn sie eigentlich am häufigsten von dem magischen Pilz isst, was dem Transformationsprozess dient und nicht dem Hungerstillen. Die erwähnte Szene führt noch eine zusätzliche semantische Ebene ein: die Personalisierung der Lebensmittel. Die anthropomorphen Speisen verschieben die Handlungsebene auf Dialoge und soziale Komponenten, stellen aber durchaus auch eine Form des grotesken Körpers dar. Die magische Wirkung des Essens bindet Alice am stärksten an diesen Bereich, lässt ihre Neugierde erwachen und bringt sie dem Thema generell näher. Als sie sich im Haus des White Rabbits befindet entdeckt das Mädchen eine kleine Flasche. Ohne eine direkte Notwendigkeit überlegt sie den Inhalt zu trinken und formuliert folgenden Gedankengang: „ ‚I know something interesting is sure to happen,‘ she said to herself, ‘whenever I eat or drink anything; so I’ll just see what this bottle does. ’ “ (Carroll, 1947, S.38) Dieses Zitat zeigt den engen Zusammenhang, den die Protagonistin bereits im vierten Kapitel zwischen dem Essen und Trinken und einer folgenden Veränderung sieht. Auch die Idee, dass die Nahrungsaufnahme und die Situation eines Mahls etwas bewegen und bewirken können, kann bei Rabelais gefunden werden. Weniger sind es physische Veränderungen, als solche, die den Menschen befreien und zur Wahrheit führen. „Trinken bedeutet bei Rabelais an der Wahrheit teilzuhaben.“ (Bachtin, 1987, S.216) Natürlich bezieht sich diese These auch auf die Wirkung des Weins, der ungezwungenen Atmosphäre eines ausgelassenen Festmahls und dem „In Vino Veritas“ Prinzip. Dennoch erscheint es erstaunlich, dass auch Alice diese Veränderung feststellen kann und vor allem die Tatsache, dass das Mädchen zuerst essen und trinken musste, bevor sie das erste Mal in der Lage war das Wunderland zu betreten, weisen auf die gleiche Wahrheitsfindung hin. Eine weitere Bedeutungsebene zeigt sich im Aspekt des Grenzen Überwindens. Wie Bachtin formuliert, wird die Trennung zwischen Welt und Körper bei dem Akt des Essens aufgehoben.

Essen und Trinken gehören zu den wichtigsten Lebensäußerungen des grotesken Körpers. Das Besondere dieses Körpers ist seine Geöffnetheit, Unvollendetheit und seine Beziehung zur Welt. Im Akt des Essens zeigt es sich mit großer Anschaulichkeit und Konkretheit: der Körper geht hier über seine Grenzen hinaus, er schluckt, verschlingt, zerteilt die Welt, nimmt sie in sich auf, bereichert sich und wächst auf ihre Kosten. (...) Hier erfährt der Mensch die Welt, spürt ihren Geschmack, führt sie in seinem Körper ein und macht sie zum Teil seiner selbst. (Bachtin, 1987, S.332)

Der Speisende wächst auf Kosten der Mahlzeit, diese Aussage könnte als wörtliche Auslegung Carrolls und des karnevalesken Gedankens gedeutet werden. Ebenso nimmt Alice nicht nur die Welt in sich auf, erst durch diesen Vorgang kann sie Teil der Welt werden. Die Grenzüberschreitung wird also verdoppelt, die Anwesenheit von Alice in jener Welt ist direkt davon abhängig, Essen und Existenz stehen in direkter Konsequenz zueinander.

Die Absurdität, die im Tischgespräch Ausdruck findet, kann auch bei der berühmten „Mad Tea Party“ beobachtet werden. Durch das ständige Weiterrücken, den Platzwechsel, wird es Alice unmöglich tatsächlich etwas zu sich zu nehmen, dennoch wird das Motiv des Essens und Trinkens permanent thematisiert. Doch führt dies, wie in der Festmahlszene mit den beiden Königinnen, wiederum eher zu grotesken Nonsensdialogen, als zum Essen selbst. „'Take some more tea,' the March Hare said to Alice, very earnestly. 'I've had nothing yet,' Alice replied in an offended tone, 'so I can't take more.' 'You mean you can't take less,' said the Hatter: 'it's very easy to take more than nothing.' “ (Carroll, 1947, S.78)

Erwähnenswerte Beispiele finden sich auch im Gerichtsprozess des ersten Romans, bei dem der Strafbestand der des Kuchendiebstahls ist (*Who stole the Tarts?*), in der Figur des Hatters, der wiederholt mit Teetasse und Butterbrot ausgestattet zu sehen ist, in Gedichten wie dem der Mock Turtle oder jenem vom Walross, dem Tischler und den vertrauensseligen Austern, sowie in dem Kapitel namens *Pig and Pepper*, das Großteils in der Küche der Duchess spielt und in dem sich Alice die Frage nach der Wirkung von Pfeffer auf das menschliche Temperament stellt.

Welche Schlüsse können aus diesen Entdeckungen gezogen werden? Die Beziehung von Carroll und dem Essensmotiv (das Trinken miteingeschlossen) ist stark und präsent, sein Aufkommen permanent. Die direkte Ausführung unterscheidet sich zwar von jener Rabelais, bei dem schlichtweg mehr aktiv gegessen als bloß darüber gesprochen wird, was jedoch keinen Unterschied in der Bedeutung und Symbolik des Themas bewirkt. Die Konsequenz, die zur Wahrheit führt, ist gegeben; die transformative Grenzüberschreitung ist Teil der Carrollschen Gedankenwelt, die grundlegend groteske Haltung, die dem Essen Eigenleben schenkt oder die sich durch Tischgespräche in der Tradition des Nonsense zeigt, erfüllt die gleiche Aufgabe wie bei Rabelais. Das Motiv ist demnach absolut stichhaltig nachweisbar, die feinen Unterschiede in der Ausführung können auf einen wesentlichen Faktor zurückgeführt werden: die gesellschaftlichen Umstände der jeweiligen Periode. War es für Rabelais noch von Interessen die erzwungene Askese des

Mittelalters zu überwinden und durch die Rehabilitierung des Fleisches <sup>30</sup> die Leserschaft aus dem dunklen Zeitalter zu führen, richtet sich der Protest Carrolls gegen die zeitgenössischen gesellschaftlichen Zwänge und Konventionen. Seine Nonsensedialoge zeigen die Absurdität vieler rhetorischer Normen und überwinden die Grenzen der Logik so spielerisch wie Rabelais jene der Entsagung. Genauer gesagt zeigt Carroll wie wenig Logik in der konventionellen Sprache enthalten ist, verkehrt die Seiten, spiegelt sie und lässt die alltägliche Ausdrucksform wie Nonsense erscheinen. Ein meisterhafter Zug und wahrscheinlich jener, der als Carrolls Markenzeichen gelten kann.

#### 4.10 Zahlen und Logik

Das Spiel mit der Logik ist eine Notwendigkeit des Nonsense, Carroll beherrscht dieses wie kaum ein anderer. Seine enorme Leistung liegt jedoch, wie im vorigen Kapitel erwähnt, nicht nur in der Umkehrung logischer Schlussfolgerungen sondern darin die rational gelenkte und als logische Norm geltende Sprache als das eigentliche Gegenteil zu entlarven, mit den eigenen Waffen zu schlagen. Die Dialoge, die meist als Werkzeug für jenes Aufbrechen benutzt werden, schaffen vorerst das Gefühl der Absurdität, bis der Rezipient sich mit der Tatsache befassen muss, dass seine als logisch geltende Welt jene voller Nonsense und sinnentleerter Floskel ist.

Als Mathematiker war Carroll naturgemäß sehr eng mit der Beziehung von Logik und Zahlen verbunden. Er vertrat die Ansichten der klassischen Mathematik und hielt wenig von jenen Neuerungen, die sich zur damaligen Zeit in seinem Fachgebiet anbahnten; diese Situation wird im Verlauf des Kapitels noch genauer besprochen. Auch Rabelais war als Mediziner und Naturwissenschaftler mit der Welt der Mathematik weitgehend vertraut, Zahlen spielen in seinen Werken eine wichtige Rolle. „In Rabelais’ Roman gibt es viele Zahlen, kaum ein Kapitel kommt ohne sie aus, und immer haben sie karnevalesken und grotesken Charakter.“ (Bachtin, 1987, S.508) Rabelais spielt mit den Zahlen, vor allem durch übertriebene Angaben oder große Sprünge zwischen genannten Beträgen erschließt er das humoristische Feld. Carroll brilliert darin die wechselnde Größe von Alice bzw. den jeweiligen Status Quo in akkuraten Maßen darzustellen. Eine Schlüssel-szene findet sich bereits im zweiten Kapitel des ersten Romans. Alice ist nach ihrem

---

<sup>30</sup> „In Rabelais’ Werk fällt gewöhnlich das Vorherrschen des materiell- leiblichen Lebensprinzips auf, der Motive des Körpers, Essens, Trinkens, Ausscheidens und des Sexuallebens, und zwar in exaltierter, hyperbolisierter Form. (...) Man interpretierte dies als die für die Renaissance charakteristische „Rehabilitierung des Fleisches“, als Reaktion auf das asketische Mittelalter, (...).“ (Bachtin, 1987, S.68)

Fall in die neue Welt aufgrund der vorherrschenden Umstände sehr verunsichert, ein Zweifel, der sich auch in die Frage um ihre eigene Identität ausweitete. „How queer everything is to-day! And yesterday things went on just as usual. I wonder if I´ve changed in the night? Let me think: was I the same when I got up this morning? (...) Who in the world am I?“ (Carroll, 1947, S.23) Danach versucht sie sich nach inneren und äußeren Charakteristika mit Schulfreundinnen zu vergleichen, um zu klären wer sie selbst sein könnte. Der ausschlaggebende Moment liegt jedoch darin, dass Alice den Beweis ihrer Identität in ihrem Intellekt zu finden hofft und dazu die Mathematik benutzt. Lewis Carroll selbst scheint eben jene zwei Ebenen auch für sich selbst in Anspruch genommen zu haben. Sein eigenes Leben, das in ungeheurem Ausmaß von Regeln bestimmt war, das in einer Gesellschaft, in der er sich nie wirklich sicher und wohl fühlte, stattfand in Verbindung mit der Welt der Logik und Mathematik, die ihm hingegen eine gewisse Sicherheit bot und die er nutzen konnte um seine Identität zu definieren. Als Autor der Alice Romane dreht er die Welt jedoch um und kann dabei jene Bedenken und Zwänge über Bord werfen, die ihm seinen Alltag so erschwerten. Dieser Wechsel der Identitäten entspricht naturgemäß auch dem Prinzip des Karnevals. An jenen volkstümlichen Feiertagen wurden Kostüme genutzt, um die Alltagsidentität zurückzulassen, Prinzipien und Hierarchien wurden vertauscht und die „Feiertagsidentität“ war ein völliger Gegensatz zur realen sozialen Position der Personen. Somit verkörpert diese Identitätssuche einerseits biographische Aspekte des Autors, andererseits auch Teile der volkstümlichen Formen. Bereits im ersten Kapitel wird angedeutet, dass Alice daran Gefallen fand zwei Persönlichkeiten in sich zu beherbergen. Auch ihre Aussage „(..) I´ll stay down here till I´m somebody else“ (Carroll, 1947, S.24), zeigt ihre Erwartungshaltung und ihren Umgang, bzw. den des Autors, mit verschiedenen Identitäten. Einen bahnbrechend neuen Ansatz zeigt ein Artikel von Melanie Bayley (Bayley, 2009), die das Werk Carrolls als eine Metapher für seine Beziehung zur Mathematik deutet, wobei sie sich vor allem auf die vor der Publikation hinzugefügten Kapitel bezieht. Der Titel *Alice´s adventures in algebra: Wonderland solved* verspricht nicht nur einen gänzlich neuen Ansatz in der Geschichte wissenschaftlicher Alice-Interpretationen, sondern auch einen Lösungsansatz. Der erste Schritt, der unternommen werden muss um die Situation Carrolls zu verstehen, ist die Betrachtung seiner mathematischen Ausrichtung sowie jene Innovationen, die sich in der Wissenschaft der Mathematik zeigten, als Carroll seinen ersten Alice Roman schrieb. Als Mathematiker war er ganz dem klassischen Prinzip Euklids verschrieben und bildeten auf dessen Hauptwerk *Elemente* seine wissenschaftliche Basis. Er selbst beschränkte sich zum größten Teil auf die Aufgabe als Tutor, er konnte

nicht zu den forschenden Mathematikern gezählt werden und erschloss nur wenig Neuland in dieser Disziplin. (Devlin, 2010) Die angesprochenen Entwicklungen bezogen sich jedoch durchwegs auf neue Entdeckungen und Theorien, die sich gegen die Lehren Euklids stellten und denen Carroll sehr widerwillig gegenüberstand. Bayley bringt diese Komponenten zu folgender These zusammen:

The 19th century was a turbulent time for mathematics, with many new and controversial concepts, like imaginary numbers, becoming widely accepted in the mathematical community. Putting Alice's Adventures in Wonderland in this context, it becomes clear that Dodgson, a stubbornly conservative mathematician, used some of the missing scenes to satirise these radical new ideas. (Bayley, 2009, o.S.)

Die Abstraktion nimmt immer mehr Einzug in die viktorianische Mathematik, wobei Bayley diesen Vorgang beispielsweise in der Cheshire Cat verkörpert sieht. Auch die Szene in der Alice der rauchenden Raupe begegnet und von ihrem Pilz isst, wird von Bayley in eine mathematische Richtung gedeutet: „I believe it's actually about what Dodgson saw as the absurdity of symbolic algebra, which severed the link between algebra, arithmetic and his beloved geometry.“ (Bayley, 2009, „Algebra and Hookahs“) Was Carroll so grundlegend an der neuen Entwicklung störte war, dass der Logik hierbei nicht genüge getan wurde. Er sah die Thesen als „semi-logical“ (Bayley, 2009, „Einleitung“) und es scheint so als ob diese Entwicklung zur Symbolik und dem Abstrakten seine „heile“ und sichere Welt der Mathematik aufrüttelte und gefährdete. Doch zeigt diese Aussage auch wie essentiell die Verbindung von Mathematik und Logik für den Autor war. Genau deshalb war es ihm anscheinend ein Anliegen die Ambivalenz der angeblichen Logik, wie sie von der Gesellschaft zu Normen geprägt worden war, aufzuzeigen und an ihrer Unantastbarkeit zu kratzen. Die hohe Bedeutung der Zahlen kann bei Rabelais und Carroll in gleichem Grad aufgefunden werden. Auch der karnevaleske Charakter bleibt weitgehend erhalten, da beide diese dazu benutzen um gegen soziale Normen aufzubegehren (Rabelais verwendete oft Anspielungen auf „heilige“ Zahlen). Auf logischer Ebene spielt der viktorianische Autor gekonnt mit der Wahrnehmung der Leser und schafft mühelos den Sprung in die „verkehrte Welt“ der mittelalterlichen Groteske.

## 5 Grotesker Widerstand

Die allgemeine Frage nach dem Protest richtet sich zuerst an das Genre der Groteske bzw. den grotesken Körper. In weiterer Folge werden die Werke von Rabelais, Carroll und auch Bachtin auf ihr revolutionäres Potential hin untersucht. Das Kapitel teilt sich nach dem allgemeinen Teil in die Verzweigung des Protests durch sprachliche und inhaltliche Komponenten.

Das groteske Genre dient von jeher einem gewissen Zweck, der weit über die schlichte Unterhaltungsliteratur hinausragt. Die mittelalterliche Form beinhaltet den Protest in seiner reinsten Form, er richtete sich gegen die Herrschaftssysteme, die Kirche und soziale Normen sowie das Vorherrschen der Stände und die daraus resultierende Ungerechtigkeit. „(...), the grotesque has been characterized, by Thomas Mann, as „the genuine anti-bourgeois style“ (vgl. Mann, 1933). It is no mere coincidence that Poe, the fountainhead of the grotesque in American fiction, also figures as the archetype of the antibourgeois artist.“ (Michel, 2013, S.26) Dieses Zitat von Michel verweist bereits auf den grundlegenden Charakter dieses Genres und vor allem auf die Tatsache, dass der Protest innerhalb der Groteske auch in folgenden Jahrhunderten nicht verloren ging. Die Form der romantischen Groteske sah den Ursprung ihres Widerstandes natürlich in einem gänzlich anderen Kontext, sie drückte ihren Protest durch die Isolation des Individuums von der Gesellschaft aus, durch die dunkle und ihr eigene düstere Szenerie und stellte sich geradewegs gegen die Ansichten und Ambitionen der Klassik und Aufklärung. Das Prinzip der progressiven Universalpoesie fand sein beinahe verklungenes Echo im ewigen Werden des Karnevals und symbolisierte eine starke Opposition zum Rationalismus und dem Zwang zur Perfektion der Aufklärung. Daher ist es unter diesem Aspekt, bei der Forschungsfrage nach dem Protest in Carrolls Werk, nicht eindeutig möglich zwischen der mittelalterlichen und der romantischen Groteske zu differenzieren, wie es in den vorangegangenen Kapiteln praktiziert wurde.

Dennoch kann die Nähe und Kongruenz mit Rabelais analysiert und der revolutionäre Kern emporgehoben werden, der den Werken Carrolls in den meisten Analysen gänzlich verwehrt bleibt, was wieder darauf zurückzuführen ist, dass in Kinder- und Nonsenseliteratur wenig Aufbegehren vermutet wird oder einfach der Bezug zur Groteske fehlt. Der Untertitel von Bachtins Buch *Volkskultur als Gegenkultur* zeigt bereits eine Grundstruktur der volkstümlichen Perspektive, die er noch näher erläutert: „So ist die nichtoffizielle Volkskultur im Mittelalter und in der Renaissance eine Welt für sich, eine Gegenwelt.“ (Bachtin, 1987, S.194) Dies ist von wesentlicher Bedeutung, da die

Volkskultur die Grundlage der mittelalterlichen Groteske bildet.

Dass Rabelais und Carroll nicht zu jenen Aufbegehrenden und Rebellen der Literaturgeschichte gehören, die tatsächlich das System stürzen wollten, steht außer Frage, dennoch können ihre aufbegehrenden Tendenzen untersucht werden. „Er fühlte sich nicht als Reformierender oder als Revolutionär, aber es gefiel ihm doch, sich eine Stätte der Freiheit auszumalen, wenn er auch die ökonomische Seite nicht beachtete und vor allem die Utopie heiteren Lebensgenusses schrieb.“ (Nettlau, 1925, S.29) Ob es tatsächlich wissenschaftlich legitim ist einem Autor des 16. Jahrhunderts zu unterstellen wie er sich selbst sah sei dahingestellt, doch zeigt die Biographie Rabelais, dass er sich durchaus in jenen Kreisen bewegte (Katholische Kirche und die besseren Kreise, selbst am Königshof), gegen die er in seiner karnevalesken Sprache schrieb. Somit muss der tatsächliche Revolutionär, der auch im Leben gegen das System steht, ausgeschlossen werden. Dieser Abschnitt widmet sich aber dem Protest in den behandelten Werken, der nicht zwangsläufig mit einem Aufruf nach Revolution gleichzusetzen ist. Max Nettlau fügt jedoch eine wesentliche Beobachtung hinzu:

„Die Utopie schlägt in die aktuelle Gesellschaftskritik um, wenn ein an die konventionellen Lügen eines Landes nicht gebundener idealisierter Ausländer oder Utopier in die einheimische Gesellschaft versetzt wird und die Vorgefundenen Einrichtungen und Zustände von seinem Standpunkt aus betrachtet.“ (Nettlau, 1925, S.32)

Diese Umschreibung passt eindeutig auf Alice und ihre Erlebnisse in den fremden Welten, aber auch auf Carrolls indirekte Auseinandersetzung mit der realen Gesellschaft. Rabelais setzt seine Protagonisten durch häufige Reisen in neue Umgebungen und zeigt vor allem im fünften Buch eine Vielfalt von Reaktionen auf diese, die wiederum die eigentliche reale Welt persiflieren. Auch die Utopie ist ein wichtiges Schlüsselwort, wenn es um die Epochen der Entstehung der Werke der beiden Autoren geht. „Freiheitsbewusstsein war nur als partielles oder utopisches möglich.“ (Bachtin, 1987, S.144) schreibt Bachtin über die sozialen Verhältnisse zu Rabelais Zeit. Doch auch Carroll war nicht nur in der streng geordneten Welt des viktorianischen Englands jeder größeren Freiheit beraubt, er unterwarf sich auch den noch strikteren Regelungen und Gesetzen der Universität von Oxford, die sich offensichtlich noch bis nach seinem Tod hinaus für die wenig seriöse Literatur ihres Tutors schämte. Somit blieb in beiden Fällen tatsächlich nur die Literatur als einzige wahre Option Freiheit zu erleben.

Auch wenn moderne Kritiker Rabelais sein Rebellentum absprechen, deutet ein wesentlicher Faktor auf das genaue Gegenteil: die Französische Revolution war es, die ihn entdeckte und zum Sprachrohr erkor, sie machte ihn zum „Propheten der Revolution“ (Bachtin, 1987, S.165) und lebte seine erdachten Freiheiten in der Realität. Rabelais war zu seiner Zeit durchaus politisch interessiert und fand einen modernen, fortschrittlichen Standpunkt indem er die Monarchie akzeptierte, da er sie als Brücke zur idealen Staatsform sah: dem Nationalstaat. „In den Ansprüchen von Kaiser und Papst sah Rabelais die absterbende Vergangenheit, das gotische Zeitalter, im Nationalstaat dagegen ein neues, junges Konzept der Existenz des Volkes in der Geschichte.“ (Bachtin, 1987, S.240) Die großen Proteste Rabelais liegen aber, wie bei Carroll, in der Sprache und in linguistischen Neuschöpfungen, den karnevalesken Prinzipien und dem grotesken Körper, der sich gegen die Ordnung von Ästhetik und Schönheit stellt. Carroll steigert den sprachlichen Widerstand noch durch die Umkehrung der Logik, die Erschaffung einer neuen, im Grunde logischeren Welt, die die eigenen Systeme entlarvt. Darin lag auch definitiv sein Fokus: die gesellschaftlichen Zwänge und Normen. Bereits als Kind litt er unter ihnen, wurde als Linkshänder geboren und musste den Prozess der „Regulierung“, der Adaption an anerkannte Normen, über sich ergehen lassen. Hinzu kamen noch ein etwas schiefer Körperbau und das Stottern, das ihn ebenfalls sein Leben lang begleitete. Die eher kalte und schwierige Kindheit, gepaart mit seiner Zuneigung für Kinder, die ihm erlaubten in kleinen beinahe surrealen Zeitfenstern frei von jenen Zwängen zu sein, bildeten die Basis seines literarischen Schaffens. Diese Kombination erinnert an einen weiteren Autor seiner Zeit: J.M. Barrie. Dieser wurde jedoch erst 1860 geboren und war somit zwei Jahre alt als Carroll seine Geschichte bei einem sommerlichen Ausflug das erste Mal zum Besten gab, die vier Jahre später als der erste Alice Roman erschien. Barrie wuchs mit Sicherheit mit jenen fantastischen Erzählungen auf, doch wie interessant wäre es gewesen, wenn diese beiden Autoren, denen die Nachwelt so viele ähnliche Attribute zuteilt, einander persönlich gekannt hätten. Barrie schuf mit seinem *Peter Pan* eine ebenso meisterhafte Geschichte und Persönlichkeit, die bis heute jedem Kind ein Begriff ist, doch auch ihn umgibt dieser dunkle Mantel der Pädophiliegerüchte. In beiden Fällen können jedoch wesentliche, traumatische Konstellationen in der Kindheit nachgewiesen werden, die sehr wohl dazu geführt haben können, dass die eigene, nicht gelebte kindliche Freiheit, durch die anderer nachträglich miterlebt wurde. Auch kann der Gedanke daran, dass gerade empathische und überdurchschnittlich sensible Künstler die Enge des viktorianischen Gesellschaftskorsetts nicht ertragen konnten und ein schlichtes Aufatmen in Gegenwart von Kindern empfanden, die sich ebenso mühelos

in eine fantastische Welt begeben konnten um die erdrückende Realität hinter sich zu lassen, nicht einfach von der Hand gewiesen werden. Diese und andere ähnlich geartete Umstände verdeutlichen sehr deutlich warum Carroll die Gesellschaft ins Visier seiner Kritik setzte, auch wenn diese an einigen Stellen eher subtil als lautstark ausfällt. Ein anschauliches Beispiel liefert das System der Welt hinter dem Spiegel. Die Züge des Spiels, bzw. das Leben der Bewohner, gehen stetig voran, selbst wer auf der gleichen Stelle stehen bleiben möchte, muss in der Phase des Vorrückens laufen, um dies zu bewerkstelligen. Wer tatsächlich noch weiterrücken oder vorankommen möchte, muss bereits doppelt so schnell laufen um diesen Fortschritt zu garantieren. Carrolls Aufzeichnungen und Tagebücher geben sehr detaillierte Einblicke in seinen Alltag und zeigen durchaus auf, dass er sich manchmal von dem herrschenden Leistungsdruck erschlagen fühlte. In jüngeren Jahren bereicherte er dennoch sein Leben mit Leidenschaften wie Theaterbesuchen und der Photographie. Je höher der Druck an der Universität jedoch wurde, desto mehr lastete sein Gewissen auf ihm, immer in der Angst nicht genug zu tun, nicht „vom Fleck zu kommen“, weshalb er die Photographie später tatsächlich aufgab und auch die Theaterbesuche minimierte. Eine Welt in der man schon sein Bestes, bis zur absoluten Erschöpfung, geben muss um an der gleichen Stelle zu bleiben, erfordert große Opfer und ein Leben in Hingabe für den Leistungsdruck, eine Symbolik die wirklich „wörtlich“ in der Welt hinter dem Spiegel zu Tage tritt. Carroll hatte zum Zeitpunkt als er den zweiten Roman verfasste den Kontakt zu Alice Liddell weitgehend verloren, die Gründe dafür sind immer noch unklar, Recherchen stützen sich jedoch auf die Theorie, dass die Mutter von Alice den Umgang untersagte, sie war es auch, die Carrolls Briefe an Alice verbrannte. Die Verbindung von Rabelais zu Bachtin geht weit über die Tatsache einer wissenschaftlichen Annäherung hinaus. Als Bachtin seine Doktorarbeit über Rabelais verfasste, befand auch er sich in einer unfreien Situation, einem System der Unterdrückung. Die Beweggründe warum er und auch Carroll sich zu Rabelais hingezogen fühlten, waren offensichtlich eine gewisse Form der Spiegelung, ein sich selbst in dessen Werken wiederfinden und das innere Verlangen nach der Freiheit des Karnevals.

„Als Febvre im besetzten Frankreich seine „Religion de Rabelais“ als einen „Akt des Glaubens an die Bestimmung des freien Geistes“ interpretierte, hatte Michail Bachtin gerade seine gegen die tyrannische Unterdrückung im stalinistischen Rußland gerichtete Dissertation über Rabelais abgeschlossen.“ (Davis, 1994, o.S.)

Dieses Zitat schließt an die vorangegangene These an, Rabelais wird dann deutlich zum Freiheitskämpfer erkoren, wenn der Rezipient in der Lage ist durch seine eigene unterdrückte Position die Zeichen der Zeit und des Aufbruchs in den Werken zu erkennen und zu verstehen. Bachtins Werk entstand bereits 1940, doch musste er bis 1965 warten um es veröffentlichen zu können. Zu klar und offensichtlich erschien bereits damals der Zusammenhang zwischen dem Mittelalter und der Unterdrückung in Stalins Russland. Daher ist es nicht verwunderlich, dass Bachtins Arbeit oftmals als „Gegenideologie zum Stalinismus“ interpretiert wurde. (Lachmann, 1987, S.9) „In der kulturellen Wüste des zur Staatsreligion gemachten Marxismus-Leninismus entdeckte Bachtin Rabelais als seinen fernen Bruder im Geiste, als eine wahre Offenbarung. Das gibt seiner Deutung die Leidenschaftlichkeit.“ (Stierle, 1995, o.S.) Die Verbindung der drei Autoren scheint auf mehreren Ebenen nachweisbar und nachvollziehbar zu sein. Auch wenn das viktorianische England nicht derartig rigoros von Zensur und Befangenheit erfüllt war wie Bachtins Russland, erstreckt sich die Beklemmung und Enge ebenso auf die gesellschaftlichen Normen und Zwänge, die für Carroll einen nur sehr geringen Rahmen an Freiheit zuließen. Auch heute wird der groteske Körper noch in Verbindung mit Protest und Widerstand betrachtet, einzig das Medium hat sich verändert bzw. entwickelt. Wolfgang Sützl widmet in seiner Arbeit *Digital Protestieren? Zur Körperlichkeit und Radikalität von digitalen Protestformen* dem grotesken Körper ein eigenes Kapitel und nimmt viele karnevaleske und groteske Aspekte mit auf, die auch schon bei Rabelais gefunden werden können.

„Wir haben bereits festgestellt, dass der in die Technologie reichende Körper ein zur Technik geöffneter, ein Cyborg-Körper ist. Der digital protestierende, geöffnete Körper ist indessen auch ein grotesker Körper. Die Ästhetik des Grotesken ist Kern populärer Widerstandsformen, die im Karnevalesken wurzeln und auch digital existieren.“ (Sützl, 2012, S.172)

Da der volkstümliche Protest Rabelais bis heute überlebt hat und auch als solcher erkannt wird, sollte die Frage ob Rabelais nun ein Revolutionärer gewesen sei, endgültig beantwortet sein. Beispiele von modernen, digitalen Protesten <sup>31</sup> zeigen ebenso deutlich

---

<sup>31</sup>„Es ist kein Zufall, dass digitale Protestaktionen häufig auf die groteske Körperkonzeption und andere karnevaleske Formen rekurrieren. Die Aktion *Google Will Eat Itself* (...), in der die Suchmaschine sich im Laufe von etwa 200 Millionen Jahren selbst verschlingt, oder die *Employee Visualization Appendage* der Yes Men, bei der ein elektronisches Terminal zur Kontrolle von Arbeiter/innen die Form eines gigantischen Phallus hat, sind Beispiel dafür (...).“ (Sützl, 2012, S.172 f.)

ihr karnevalesk-rebellisches Antlitz wie es die Arbeiten von Carroll und Bachtin tun. Das Genre der Groteske widersetzt sich nicht nur den Gesetzen von Ästhetik und Natur, es zeigt die gesellschaftlichen und politischen Missstände in einem Zerrspiegel auf und lässt den Rezipienten mit der unbehaglichen Frage zurück ob nicht er selbst derjenige sei, der sich in der „verkehrten Welt“ befände. Die Groteske, wie sie von Carroll und Rabelais erschaffen wurde, ist Protest, lebt Rebellion und verknüpft Jahrhunderte der sozialen Unterdrückung in ihrer Existenz.

## 5.1 Körper der Rebellion

Grundlage der progressiven Renaissance-Literatur war eben eine solche „feste Überzeugung von der Unvermeidlichkeit und Möglichkeit einer vollständigen Abkehr von der gegenwärtigen Lebensordnung.“ Nur dank dieser Überzeugung von der Unvermeidlichkeit und Möglichkeit einer radikalen Erneuerung alles Existierenden konnten die führenden Köpfe der Renaissance die Welt so sehen, wie sie es taten. Genau diese Überzeugung prägt die gesamte volkstümliche Lachkultur. (Bachtin, 1987, S.316)

Der Protest der Renaissance erfüllte das gesamte Volk und Rabelais wurde zu seinem Sprachrohr. Lachkultur, Parodien und Persiflagen beinhalten immer einen gewissen rebellischen Kern, da die Degradierung alle Hierarchien überwindet und soziale Unterschiede verschwinden lässt. Der groteske Körper steht als wesentliches Zentrum des Protests im Genre der Groteske und in den Werken von Rabelais und Carroll. Durch Übertreibungen und seine hohe Abnormität in Bezug auf Proportionen und Kombinationen, ist dieser Körper in illustrierter Form sehr schnell als solcher zu erkennen, doch seine wahre Bedeutung für den Widerstand und seine anarchistische Natur liegen in seinem Inneren verborgen. Was sich dem Betrachter schnell erschließt ist das Auflehnen gegen die Ästhetik. Von der Kunst der Antike an wird diese relativ klar definiert und findet auch bis zum 21. Jahrhundert kaum massive Neuerungen. Das Streben nach Schönheit und Perfektion, nichts liegt dem grotesken Körper ferner. Seine absurde Erscheinung gibt ihm Charakter, lässt ihn abstoßend, aber in gleicher Weise anziehend wirken. Das Unbekannte und Außergewöhnliche ist es, das die menschliche Natur zu faszinieren vermag. In der Entwicklung dieses Motivs sind dramatische Unterschiede zwischen den Formen der Renaissance und der Romantik zu erwähnen. Der Bezug den die Renaissance zwischen Groteske und Hässlichkeit herstellte, war ein schlichter, eben jener der Übertreibung, der verlaufenden Grenzen und der humoristischen, karikaturis-

tischen Seite, jedoch auf seine Art immer noch im positiven, lebensbejahenden Sinne. Die Romantik unterwarf auch diesen Körper einer Wandlung zum Düsternen hin: „(...) the romantic periode highlighted above all the dark, fearsome and demonic nature of the grotesque. (...) Unlike in its early stages, the term was now used generally to describe the ugly, anomalous, disproportionate, and abnormal in nature itself.“ (Salmela, 2011, Introduction, o.S.) Das Hässliche und Unproportionale war durchaus auch bei Rabelais und seinen Zeitgenossen schon ein Merkmal des grotesken Körpers, auch wenn dies bei Yates etwas anders klingen mag. Der wesentliche Unterschied bestand in der Funktion und dem Ausdruck, der Aura, dem Szenario. War eine absurde Körperkomposition im Mittelalter noch humoristisch, überzogen und positiv und diente sie vor allem der Lachkultur, so verlor sie sich in der Romantik in einem dämonischen Gewand, das nicht der Erheiterung galt sondern dem Horror, der Isolation und der Angst.

Erneut muss daher festgehalten werden, dass Carroll somit deutlich mehr in Richtung der Renaissance als der Romantik tendiert, da das Dunkle und Dämonische nicht zum Ausdruck gebracht wird. Eher wird die komische Komponente in der Hässlichkeit wie bei der Duchess unterstrichen, Alice findet sie unangenehm, jedoch nicht beängstigend. „Alice did not much like her keeping so close to her: first, because the Duchess was *very* ugly; and secondly, because she was exactly the right height to rest her chin upon Alice’s shoulder, and it was an uncomfortably sharp chin.“ (Carroll, 1947, S.95) Diese differenzierte Auffassung zwischen dem Mittelalter und der Romantik hat jedoch einen weitreichenderen Ursprung und ebensolche Konsequenzen. Bachtin bezeichnet es als den „neuen Körperkanon“ (Bachtin, 1987, S.361), eine Entwicklung, die der menschliche Körper erfuhr, begründet durch geistige Neuerungen. So wurde der Körper, also der Mensch, individualisiert. Die Rolle als das große Ganze, als der Volkskörper, wurde abgelöst von dem Gefühl und der Philosophie des Einzelnen, um als Individuum zu existieren und vor allem um als dieses zu gelten. Jene Strömung der Neuzeit bringt jedoch die zuvor aufgehobenen Grenzen zurück und trennt nunmehr Körper und Welt ganz klar voneinander. Vielleicht sah es Carroll deshalb auch als notwendig an, seine Geschichte in eine andere Welt zu transferieren, in eine in der die grundlegenden Gesetze der Groteske noch existieren und die sich klar von seiner gelebten Realität sowie der romantischen Groteske anhob. Auch die Doppelleibigkeit verlor sich im Laufe der Jahrhunderte. Galt sie für Rabelais noch als Symbol des Umbruchs in eine neue Zeit und ein verbessertes System, ein Symbol, das die Koexistenz des Alten und Neuen verkörpert, hat die neuentdeckte Form keine Verwendung mehr für sie, versteht sie nicht und kann ihre Essenz nicht wahrnehmen. Dies scheint verblüffend und verwunderlich, da auch das

19. Jahrhundert mit einer Vielzahl von politischen, sozialen und technischen Erneuerungen konfrontiert war. Die Hybrid- und Kompositwesen der Alice Romane gelten als außerordentliche Ausnahme der viktorianischen Literatur.

Der Karneval besticht durch seine politische Note, die ohne Zwang und große Anstrengung in jeder erdenklichen Variation zum Vorschein kommt. Politische und soziale Grenzen existieren in dieser Utopie nicht mehr, eine demokratisch-anarchistische Welt stellt sich gegen alle herrschenden Normen und Systeme. Die Degradierung betrifft jedoch noch eine weitere Ebene, die des Körpers und des Geschlechts. „This leveling of all value distinctions regarding class, age, gender, body, or status (...)“ (Yates, 1997, S.23) Yates listet auch die Gleichstellung der Frau auf, die es für diese im Alltag unter keinen Umständen gab. Als Feministen können weder Rabelais noch Carroll oder Bachtin bezeichnet werden, doch die Natur des Karnevals schließt auch die Frauen mit ein.

Carrolls Protest richtet sich mehr gegen die gesellschaftlichen Zwänge als gegen jene des Systems, dennoch finden auch diese Erwähnung. Die Darstellung der Queen of Hearts lässt die Willkür der Könige deutlich erkennen, sie ist mit einer boshaften Natur ausgestattet und ihre exzessive Freude an Todesurteilen lässt an ein England vergangener Tage denken. Der abschließende Prozess, indem der König den Richterposten besetzt, zeigt eine unvergleichliche Persiflage des Rechtssystems. Die Zeugen zeigen sich absolut unfähig, müssen sich teilweise ihre eigenen Namen notieren um diese nicht zu vergessen oder schreiben gleich mit dem Finger. Die Zeugenaussagen sind nutzlos, werden aber mit Androhungen erpresst, die vom König gezogenen Schlüsse sind absurd und die gesamte Rechtsprechung erscheint wie eine karnevaleske Karikatur. Die Krönung bildet das wörtliche Unterdrücken der lautstarken Zuseher:

Here one of the guinea-pigs cheered, and was immediately suppressed by the officers of the court. (As that is rather a hard word, I will just explain to you how it was done. They had a large canvas bag, which tied up at the mouth with strings: into this they slipped the guinea-pig, head first, and then sat upon it.) „I’m glad I’ve seen that done,“ thought Alice. „I’ve so often read in the newspapers, at the end of trials, ‘There was some attempts at applause, which was immediately suppressed by the officers of the court, and I never understood what it meant till now.“ (Carroll, 1947, S.120 f.)

Die Erwähnung der Zeitungsmeldung verstärkt den Bezug zur Realität, die Beschreibung des barbarischen Unterdrückens lässt keinen Zweifel an Carrolls Intentionen und

seiner Position gegenüber der Staatsgewalt und Redefreiheit. Den Abschluss des Prozesses und des Romans bildet die Situation in der die Königin Alice auffordert zu schweigen, was sie mit einem schlichten „I won’t!“ (Carroll, 1947, S.131) quittiert. Diesen Widerstand gegen die Obrigkeit nimmt die Queen of Hearts nun zum Anlass den Kopf von Alice zu fordern, was diese mit „Who cares for you?“ (Carroll, 1947, S.131) kommentiert. Im Land hinter den Spiegel wird die Beziehung zwischen Herrschern und Volk deutlich anders charakterisiert. Beide Königinnen sind zwar etwas eigenwillig, doch hat keine von ihnen den grundlegend böse anmutenden Kern der Herzkönigin des ersten Romans. Aristokratischer oder respekteinflößender wirken aber auch sie in keinem Fall. Die Weiße Königin scheint verloren und labil, schafft es nicht einmal ihre Haare zu bürsen und sich zu bekleiden, die Rote Königin wird deutlich agiler beschrieben, jedoch scheint auch sie wenig beeindruckend. Die Könige werden in dem Folgewerk zu absoluten Nebenfiguren. Der Herzkönig war seiner Gemahlin zwar eindeutig unterlegen, doch schaffte er es oftmals an ihrer Seite auf die narrative Bühne. Die beiden Könige im Land hinter dem Spiegel sind zu Fußnoten verkommen; der Weiße König findet nur Erwähnung weil Alice ihn vor einem Absturz bewahrt, dem roten Herrscher wird sinngemäß die Narrenkappe aufgesetzt. (vgl. Abb.5.1.a) Zuerst findet Alice ihn schlafend unter einem Baum, im darauffolgenden Gespräch erscheint er wenig intelligent und äußerst verwirrt, kein Schein eines echten Königs oder einer respektablen Führungsperson. Der Höhepunkt des Karnevals, bei dem der Narr zum König erkoren wird, manifestiert sich als Alice selbst zur (dritten) Königin ernannt wird. Ein gekonnter Zug von Carroll, die reale Ordnung wird auch in der fremden Welt beibehalten um die Parallelen leichter ziehen zu können, die soziale Rangordnung ist jedoch alles andere als unanfechtbar. Durch die durchwegs satirische Darstellung der Herrscherpaare wird verdeutlicht, dass die höchste aller Positionen im Land im Grunde keine echte Erhöhung bietet. Die Illustrationen Tenniels und die Tatsache, dass auch die beiden Königinnen wie kleine Kinder in Alices Schoß einschlafen unterstreichen diesen Eindruck. In den folgenden Abbildung wird die deutliche Anlehnung an den Karneval veranschaulicht. Der König trägt die Narrenkappe, er wird als lieblich beschrieben und löst in Alice alleine die Sorge aus, dass er sich erkälten könnte. Alice hingegen wird mit einer Krone versehen und dient als dritte Königin. In beiden Alice Romanen erscheinen die Herrscher somit närrisch, willkürlich grausam, labil, verwirrt und absolut unfähig ihre Aufgaben zu erfüllen.



(a) Tenniel (Red King)



(b) Tenniel (White Queen, Red Queen)

Abbildung 5.1: Tenniel (Carroll, 1947, S.195/ S.269)



(a) Tenniel (White King)



(b) Tenniel (White Queen)

Abbildung 5.2: Tenniel (Carroll, 1947, S.153/ S.203)

Der offene Protest gegen die Kirche, wie Rabelais ihn zelebrierte, auch wenn er Teil dieser Institution war (er lebte in verschiedenen Klöstern, später als Wanderpriester), kann bei Carroll nicht gefunden werden. In der Zeit der Entstehung der Alice Romane lebte und arbeitete er im streng katholischen Christ Church College in Oxford, ein offener Affront hätte ihn mit Sicherheit seine Stelle und seine komfortable Wohnung gekostet. Seine Weigerung die Priesterweihe abzulegen scheint jedoch in sich ein Beweis dafür zu sein, dass er nicht mit vollem Herzen hinter dieser Religion und deren Institution der Kirche stand, in seinen Werken findet sie keine Erwähnung. Wiederum könnte auch diese komplette Ignoranz gegenüber dem Thema einen gewissen Widerstand an-

deuten. Alice ruft selbst in Momenten der Angst niemals Gott zu Hilfe, niemand im Wunderland oder dem Land hinter dem Spiegel benötigt religiösen Beistand oder gar Religion zur Sinnfindung und Erklärung der eigenen Existenz; Welten, frei von jeglichem Glaubensbekenntnis, frei von Unterdrückung durch die Präsenz einer dazugehörenden Institution. Zusätzlich muss auch der Bezug zum Karneval als Indiz für jene ablehnende Haltung der katholischen Kirche gegenüber verzeichnet werden.

Wo Rabelais seinen Fokus auf den Protest gegen das politische System legte, spannt Carroll seinen persiflierenden Bogen um die viktorianische Gesellschaft. Die Raupe eröffnet einige Szenen, die die ständige Rechtfertigungspflicht und Regulierung im sozialen Umfeld aufzeigen: „Who are you?“ und „Explain yourself!“ (Carroll, 1947, S.48), sowie direkte Anweisungen wie „Keep your temper!“ (Carroll, 1947, S.48), verdeutlichen die gerade in viktorianischer Zeit so hochgradig eingeforderte Beherrschung, die den Menschen abverlangt wurde. „Everybody says ‘come on!’ here,” thought Alice, as she went slowly after it: „I never was so ordered about in all my life, never!“ (Carroll, 1947, S.99). Die Figur der Raupe dient, sowie einige andere, dazu die Absurdität gewisser Floskeln offenzulegen. Nachdem Alice ihre Erklärung mit der beliebten und bedeutungslosen Phrase „(...), you see.“ beendet, antwortet die Raupe ganz unverblümt mit „I don’t see, (...)“ (Carroll, 1947, S.48).

Mit dem Aspekt der symbolisierten Gesellschaft, beschäftigt sich auch Enzensberger im Nachwort einer deutschen Ausgabe von Carrolls erstem Alice Roman, wobei er ein gänzlich widersprüchliches Modell zu der in dieser Arbeit herrschenden These erstellt. Er sieht Alice als die Personifikation der realen Gesellschaft, die gegen den Wahnsinn des Anti-Systems im Wunderland kämpft (Enzensberger, 1973, S.131). Für diese Annahme besteht jedoch weder eine logische Begründung, noch würde sie tatsächlich Sinn ergeben. Alice hält zwar zu Beginn noch an ihren gewohnten Gepflogenheiten fest, was auch naheliegend ist, doch übernimmt sie sehr rasch die Einstellung der Bewohner, dass nichts unmöglich sei und passt ihre Denkweise diesbezüglich immer mehr an. Diese wird grenzenlos und frei von Zwang, wie die Szene am Ende des Prozesses zeigt, als sie wütend der Königin und ihren Soldaten widerspricht und deren Stellung in Frage stellt. Der Kampf des Mädchens steht eindeutig für den Carrolls, er selbst wird durch die kindliche Figur verkörpert und gibt seine Meinung über den Irrsinn der realen Gesellschaftsstrukturen kund. Enzensberger zog seinen Schluss aufgrund der offensichtlichen Gegebenheiten: Alice versucht rational an die neue Situation heranzugehen, die von Grund auf beinahe wie eine Irrenanstalt erscheint. Er ignoriert Carrolls rebellisches Potential sowie seine biographischen Zugänge allesamt. Auch versteht er die tiefliegende

Struktur nicht, welche die verkehrte Welt in sich trägt, ebenso die starke Beziehung von Carroll und Alice, weshalb es nur naheliegend wäre ihre Gedanken zu verknüpfen. Wichtiger erscheint jedoch die Frage warum Carroll die Gesellschaft auf diese Art verteidigen sollte? Offensichtlich sind alle Normen der neuen Welten Hyperbolisierungen und Persiflagen auf die Realität und Alice ein Individuum, das seine Probleme damit hat. Die Feststellung der Katze, dass alle „hier“ verrückt wären und Alice es deshalb auch sein müsste, lässt sich für einen kritischen Geist durchaus auf die reale Gesellschaft übertragen. Carrolls Protest erstreckt sich über jede einzelne Zeile und ist gepaart mit der Verbindung zu Rabelais, zur Groteske und zum Karneval. In den Gedanken von Alice, wie dem Folgenden, ist Carrolls Problem mit der Welt voller Regeln und Zwängen, überdeutlich formuliert: „I know I should have to get through the Looking-glass again-back into the old room- and there´d be an end of all my adventures!“ (Carroll, 1947, S.160) Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Protest bei Rabelais offenkundiger erscheint, Carroll jedoch ebenso revolutionäre Gedanken hat, die Gesellschaft, Rechtsprechung, Willkür von Monarchen und die vermeintliche Logik der Massen betreffend. Das Wunderland und das Land hinter dem Spiegel sind de facto satirische Reflexionen der gelebten Realität, Alice entspricht dem Autor und dessen Hadern mit dieser und Bemerkungen, die das Mädchen über die „echte Welt“ macht, sind auch tatsächlich auf diese bezogen. Die narrative Ebene schafft also einen Zustand, indem das Mädchen in einer Persiflage der Realität zu ihrer Freiheit findet und die Stimme des Protests erhält.

## 5.2 Revolutionäre Sprachspiele

Im linguistischen Bereich wird Carroll der rebellische Anteil möglicherweise öfter zugesprochen als auf narrativer Ebene. Die Verwendung von Nonsense gilt und galt auch zu damaliger Zeit als Gegenprogramm zur herrschenden Logik oder Literatur. Carroll war jedoch nicht der einzige, der diese Gattung zu seiner Zeit nutzte, dennoch war er ein bis heute ungeschlagener Meister darin Nonsense als solchen zu produzieren und dennoch den logischen Kern darin nicht verschwinden zu lassen. Seine Dialoge sind nicht frei von Sinn, die muten absurd an, zeigen aber durchwegs konstante Schlussfolgerungen auf. Carroll badet dabei in einer geistigen Freiheit, die nur dieses sprachliche Genre ihm gestatten konnte, diente es nach allgemeiner Meinung der Unterhaltung und dem Lachen. So wie bei Rabelais die Hemmungen beim Tischgespräch fielen, das Fluchen und die Beschimpfung auf Kirche und Staat durchaus in den Rahmen des Üblichen

fielen, da das Gespräch bei Tisch eine Situation erschuf, die frei und ungezwungen war, so nutzt Carroll die Nonsense-Literatur um beinahe ebenso unzensiert seine Meinungen kundzutun. Bis heute hat Carroll den Ruf als König des Nonsense, den er nicht nur den beiden Alice Romanen zu verdanken hat, sondern auch Werken wie *The Rectory Umbrella and Mischmasch* (Carroll, 1932), eine Sammlung von Gedichten und Rätseln oder *The Game of Logic*. (Carroll, 1886) Carrolls Nonsense-Rätsel finden ihren Höhepunkt in jener wohl am häufigsten zitierten Frage: „Why is a raven like a writing desk?“ (Carroll, 1947, S.73) Das Rätsel bleibt im Roman ungelöst, Carroll selbst gesteht, dass auch er zuerst die Frage im Kopf hatte und sich nachträglich mögliche Antworten überlegte.<sup>32</sup> Bis heute erlaubt der Bereich der Komik eine derbe und ehrliche Note, die in anderen Situationen undenkbar wäre. Sprachliche Komik lässt sich bei Rabelais in verschiedensten Formen finden, wie dem „coq-à-l’âne“<sup>33</sup>, einer Art der sinnlosen Sprachschöpfung, auch Nonsense ist über seine Werke verstreut. Der Hintergrund liegt in der Volkskultur, der Grund bzw. Sinn darin, dass die Wörter Urlaub haben und vom Druck der Logik befreit sind. (Bachtin, 1987, S.469) Eine interessante Schnittstelle bilden die Vorworte der Romane jener beiden Autoren, da darin jeweils eine vermeintliche Warnung vor möglichem Nonsens enthalten ist bzw. wie eine Art Gebrauchsanleitung anmuten. Carrolls einleitendes Gedicht, das die Entstehungsgeschichte des Werks beschreibt als er mit den drei Liddell Töchtern eine Bootsfahrt antrat, enthält auch Wortmeldungen der Kinder, wobei die erste noch ungeduldig „to begin it“ hervorbringt, die zweite (Secunda) jedoch schon hofft „There will be nonsense in it!“ (Carroll, 1947, S.9) Der Leser wird wohl relativ schnell begreifen, dass Carroll die kleinen Mädchen in dieser Hoffnung nicht enttäuschte. Auch bei Rabelais findet sich eine Art von Handbuch gleich zu Beginn der Lektüre. In der Einleitung (*Des Autors Prologus*) fordert er seine Leser dazu auf auch hinter die humoristische Fassade zu blicken: „Derhalb soll man das Buch recht aufthun und was drinn ausgeführt sorglich erwägen. Dann werd ihr merken daß die Spezerey drinn wohl von einem andern und höheren Werth ist, als euch die Büchs verhieß (...)“ (Rabelais, 2013, S.4) Rabelais warnt somit nicht direkt vor dem Nonsens, fordert die Leser aber dazu auf diesen nicht nur als geistlosen Zeitvertreib zu betrachten. Carroll

---

<sup>32</sup>Die mögliche Antwort veröffentlichte Carroll im Vorwort der Ausgabe von 1896 : „Er kann einige wenige Noten hervorbringen, wenn auch stark erniedrigte; und er wird nie mit dem falschen Ende nach vorne gestellt.“

<sup>33</sup>„Die Bezeichnung „coq-à-l’âne“ wurde für die „Nonsens-Gattung“ verwendet, nachdem Clément Marot 1535 sein erstes derartiges Gedicht mit dem Titel *Epitre du coq-à-l’âne, dédiée à Lyon Jamet* versehen hatte. In diesem Sendschreiben gibt es weder kompositorische Einheit noch logische Folgerichtigkeit im Gedankengang und in der Darstellung der Fakten. (...) An Rabelais’ Roman hat der „coq-à-l’âne“ großen Anteil. (...)“ (Bachtin, 1987, S.468)

verwendet das Wort „Nonsense“ noch relativ häufig, z.B. wenn Alice zu sich selbst sagt „Oh dear, what nonsense I'm talking!“ (Carroll, 1947, S.21) oder eine Maus sich bei ihr beschwert: „You insult me by talking such nonsense!“ (Carroll, 1947, S.35) Jene Maus ist es auch, die ein Gedicht erzählt, das in Form von emblematischer Poesie gehalten ist, die wiederum gegen die gängigen Formalitäten auftritt.

Doch zurück zu den einleitenden Worten, denn auch der zweite Roman von Lewis Carroll hat einen Prolog, der besonderes Potential enthält. Er erklärt dem Leser, dass im Gedicht *Jabberwocky* neu kreierte Worte zu finden wären und fügt Erläuterungen hinzu, was Bedeutung und Aussprache betrifft. Wichtiger ist jedoch ein Kommentar von Humpty Dumpty, der Alice einige Worte des Gedichts erklärt und jene als „Portmanteau“ bezeichnet, also zwei Worte, die zu einem verschmelzen. Miorita Ulrich sieht Carrolls Werk als namensgebendes Medium für jenes Wortspiel und bindet Rabelais und Carroll gemeinsam in diese These.

Als Wortspiel sind die „mots-valises“ sehr alt. (...) Berühmt sind später einige von Rabelais geworden, wie torcheculatif (< torche cul + spéculatif) und sorbonagre (< Sorbonne + onagre). Als besondere Erscheinung sind sie jedoch erst seit (und dank) Lewis Carroll aufgefallen, von dem sie auch ihren ersten Namen erhalten haben. (Ulrich, 1997, S.190)

Als Begründung wird die zuvor erwähnte Szene dargelegt und Humpty Dumpty zitiert. Doch waren diese neuen Wortkreationen nicht nur bloße Spielereien, sondern oftmals Begriffe bzw. Floskeln, die in die jeweilige Sprache übergingen und teilweise bis heute erhalten sind. Dies beinhaltet jedoch eine gewisse Problematik für Übersetzer. Es sei erwähnt, dass es gerade bei Autoren, die sich derartig intensiv mit sprachlichen Spielen oder dem Reim- und Klangpotential einzelner Worte auseinandersetzen, nicht nur der epochale Umbruch eine Barriere darstellt, sondern eben auch jede Art der Übersetzung. Es erscheint teilweise unmöglich den Wortwitz bzw. den Bezug zu erhalten. Peter Hunt unterstreicht in seiner Arbeit (Hunt, 2004, S.198 ff.), dass der geringe Erfolg den die Alice Romane in Deutschland hatten, verglichen mit Verkaufszahlen in englischsprachigen Ländern, an den zwar zahlreichen (31), aber dennoch mangelhaften Übersetzungen ins Deutsche lag. Mangelhaft jedoch nicht im Sinne eines „zu wenig“ sondern eher eines „zu viel“. Die zwanghafte Übersetzung und der Drang, die quasi unerklärbaren Rätsel im Zuge der Translation auch noch zu lösen, wobei der groteske Grundton gänzlich verloren geht, seien charakteristisch für die deutschen Übersetzer. „A comparative study of

the German translations of *Alice in Wonderland* reveals that books with the title *Alice im Wunderland* cannot, for the most part, be equated with Lewis Carroll's Alice in Wonderland.“ (Hunt, 2004, S.200) Das Kapitel um Humpty Dumpty stellt hierbei sicher eine der größten Herausforderungen dar. Er selbst sieht sich quasi als Meister der Worte und ist in der Lage ihnen neue Bedeutungen zu geben. Damit setzt er die letzte Bastion der Logik außer Kraft. Die Bedeutung eines Wortes zu negieren, neu zu besetzen oder gar neue Worte zu erfinden richtet sich auf weiterer Ebene natürlich nicht nur gegen die Sprache per se sondern kann auch als Auflehnen gegen das System verstanden werden. Wenn sprachliche Regeln, die den Grundstock unserer Kommunikation bilden und die zu den ersten gehören, die erlernt werden müssen, derartig einfach umgestoßen werden können, wenn somit alles das Ordnung schafft auf dem Kopf steht und keine Sicherheit mehr bieten kann, dann könnte es mit anderen Regeln doch ebenso möglich sein. Die Weltordnung der westlichen Welt wird de facto von geschriebenen und ungeschriebenen Gesetzen, Verhaltensregeln und Strukturen gestützt, die als unerschütterlich gelten. Der Gedanke den Carroll hier anhand der Sprache ausführt, könnte sich durchaus auch auf jene übertragen und den Rezipienten mit Leichtigkeit die Erkenntnis bieten, dass auch sie in der Lage wären vermeintlich Unveränderliches zu revidieren. Kurz gesagt verdeutlicht Carroll die Fragilität der modernen Gesellschaft, worin durchaus ein kritischer Geist zu erkennen ist. Die sprachliche Ebene ist jene, an der die Verbindung der beiden Autoren sehr klar zu Tage kommt. Wenn Analysen oder Kritiken die beiden in Relation stellen, dann haben sie meist das Thema Nonsense im Fokus, manchmal weitere Brücken wie James Joyce. Eine Form des Protests findet sich generell auch in der Negation. Rabelais pflegte ein „karneavaleskes Spiel mit der Negation“ (Bachtin, 1987, S.458) unter anderem durch den neuartigen Gebrauch des lateinischen Wortes „nemo“. Seine Vorgehensweise war diesen „niemand“ zu personifizieren und ihm somit alle Rechte und Freiheiten einzuräumen. Wenn „niemand etwas Bestimmtes darf“, dann ist es jener niemand, der plötzlich Erlaubnis erhält und somit eine Parodie auf die Gesetze von Kirche und Staat verkörpert. Vor allem die Bibel beinhaltet eine Reihe derartig formulierter Verbote, weshalb sich diese besonders gut für die Persiflage eignete. Bei Rabelais findet sich dieses Spiel in der Episode über das Kloster in Thelmen, „Was sonst in Klöstern verboten ist, ist hier erlaubt oder sogar gefordert. (...) Er ist buchstäblich als das Freisein von all den Beschränkungen und Verboten konstruiert, die auf dem Menschen lasten und ihn bedrücken und die die offizielle Religion sanktioniert.“ (Bachtin, 1987, S.458) Hierbei ist eine durchwegs konstruktive Form der positiven Negierung zu erkennen. Bei Carroll wird dieses Wortspiel im zweiten Roman vom Weißen König an-

gewandt, in einer Konversation mit Alice und einem Boten. Als der König das Mädchen fragt ob sie jemanden auf der Straße kommen sehe, antwortet diese: „I see nobody on the road“ woraufhin der König erwidert: „I only wish I had such eyes. (...) To be able to see Nobody! And at that distance too!“ (Carroll, 1947, S.232) Die unterschiedliche Schreibweise verdeutlicht die personalisierte Form. Beim Eintreffen des Boten erkundigt sich der König erneut ob ihm jemand am Weg begegnet sei, womit sich ein skurriler Dialog ergibt:

„Nobody,“ said the Messenger. „Quite right,“ said the King: „this young lady saw him too. So of course Nobody walks slower than you.“ „I do my best,“ the Messenger said in a sullen tone. „I’m sure nobody walks much faster than I do!“ „He can’t do that,“ said the King, „or else he’d have been here first. (...)“ (Carroll, 1947, S.235)

Die personifizierte Form von „nobody“ lässt sich als eine namensgebende auslegen, die gegenteilige Variante, der Verlust des Namens, spielt bei Carroll in mehreren Episoden eine wesentliche Rolle. In *Through the Looking Glass* wird der Identitätsverlust Zentrum des Dialogs zwischen Alice und einer Mücke. Letztere versucht dem Mädchen die Vorteile einer Situation, in der es seinen Namen verlieren würde, nahezubringen.

(...) „only think how convenient it would be if you could manage to go home without it! For instance, if the governess wanted to call you to your lessons, she would call out, „Come here ---,“ and there she would have to leave off, because there wouldn’t be any name for her to call, and of course you wouldn’t have to go, you know.“ (Carroll, 1947, S.181)

Alice widerspricht jedoch und meint, dass die Governess sie dann eben „Miss“ rufen würde, so wie es die Diener täten, was von der Mücke folgender Weise kommentiert wird: „Well, if she said „Miss“, and didn’t say anything more, (...) of course you’d miss your lessons. That’s a joke. I wish you had made it.“ (Carroll, 1947, S.181) Das Wortspiel verläuft auf zwei Ebenen: zum einen wird der verloren gegangene Name zum „nemo“, da die betreffende Person eben keine Identifikationsmöglichkeit hätte, zum anderen werden die klanggleichen Worte „Miss“ und „miss“ in Bezug zueinander gestellt und der Witz wandert auf die phonetische Ebene. Kurz darauf gelangt Alice an den Rand des Waldes namens „where things have no names“ (Carroll, 1947, S.182). Sobald sie den Wald

betrifft hat Alice nicht nur ihren eigenen Namen vergessen, sondern ebenso die Bezeichnungen von anderen Lebewesen und Objekten. Besonders interessant an dieser Szene ist der Umstand, dass die Protagonistin auf ein Rehkitz trifft, sich diesem annähert, es streichelt und mit ihm durch den Wald spaziert. Beide sind sich ihrer Namen und somit auch ihrer Wesensbeschaffenheit nicht bewusst. Sobald sie eine Lichtung erreichen und die Erinnerungen wiederkehren, springt das Reh erschrocken von dannen, da es sich selbst als Reh und Alice als Menschenkind erkennt, was eine Fluchtreaktion auslöst. Der Name gibt also bei Carroll weit mehr als nur eine Zuordnung auf quasi bürokratischer Ebene, er verbindet das Wesen und die eigene Natur mit dem Bewusstsein. Angst und Argwohn verschwinden gleichzeitig mit dem Namen, was die gesamte Situation sehr vielschichtig gestaltet. Es scheint als ob die Art wie Wesen einander betrachten ebenso von der Gesellschaft aufgezwungen wurde, wie der eigene Namen selbst. Der Verlust dieses Stigmas kann absolutes Vertrauen und Freiheit erschaffen, was wiederum als Protest gegen die Prägungen der Gesellschaft auszulegen wäre. Carroll selbst war Linkshänder, wurde aber (wie es damals der Norm entsprach) zwanghaft umerzogen. Wie heute bekannt ist kann dies bereits als prägendes und traumatisierendes Erlebnis eingestuft werden, vor allem was den Bezug zur eigenen Persönlichkeit betrifft. Auch in dem soeben behandelten Bereich der verschobenen oder verlorenen Identität, kann durch Bachtins Beobachtungen eine Brücke zu Rabelais geschlagen werden:

Wie in der Karnevalshandlung die Person hinter der Maske verschwindet und in der Maske ihren Doppelgänger findet, erscheint die Person bei Rabelais als nicht mit sich selbst identisch, sondern ex-zentrisch, also in der Sprachmaske. In der Sprachmaske tritt das zensierte, inoffizielle Bewusstsein nach außen, wird die innere Rede zur äußeren. (Bachtin, 1987, S.34)

Das Spiel mit klanggleichen Worten wird von Carroll oftmals angewandt, er ist in der Lage damit nicht nur Situationskomik sondern auch eine tiefere Auseinandersetzung mit der Sprache zu erzeugen. Ein Beispiel findet sich in der Szene des Gedichts in Mäuseschwanzform. Dieses wird damit eingeleitet, dass die Maus erklärt ihre Lebensgeschichte sei „a long and sad tale“ (Carroll, 1947, S.33), woraufhin Alice meint „’It is a long tail, certainly,’ said Alice, looking down with wonder at the Mouse’s tail; ’But why do you call it sad?’ “ (Carroll, 1947, S.34) Die einzigartige Darstellungsform des Gedichts wird danach zur weiteren Ebene dieses linguistischen Spiels, das somit auf mehreren Stufen verläuft. Die zuvor erwähnte Problematik der Übersetzung lässt sich an diesem Beispiel sehr deutlich aufzeigen.

„Meine Geschichte ist traurig“, sagt die Maus. „Aber ich bin von Natur aus weitschweifig, und deswegen fürchte ich, meine Geschichte könnte es auch werden.“ „Was deine Person angeht, so hast du recht“, sagte Alice und sah dabei mit Staunen auf den langen Schwanz der Maus hinunter. „Deine Geschichte also auch?“ (Carroll, 1973, S.32)

Die Schwierigkeit wird offensichtlich, die geschlagene Brücke wirkt äußerst zwanghaft konstruiert. Der wesentliche Punkt jedoch ist die Tatsache, dass das Hinterfragen der Sprache, der Austausch von Worten und somit der Faktor, der die Institution der Kommunikationsformen auf den Prüfstein stellt, sowie der Witz gänzlich verloren gehen. Eine noch größere Herausforderung bieten die von Carroll erdachten Worte, wie im Gedicht *Jabberwocky*. In den Alice Romanen wird der Rezipient in eine Welt entführt, in der die Norm der Sprache auf eine neuartige oder „nicht-offizielle“ Ebene transferiert wird. „Den bewußten Verstoß gegen die Redekonventionen versteht Bachtin als sprachlichen Protest gegen das etablierte System;“ (Dembski, 2000, S.414) Was Bachtin hierbei noch auf Rabelais bezieht hat auch eine breitere, allgemeine Gültigkeit und betrifft ebenso Flüche, Wortschöpfungen, Nonsense und die „nicht-offizielle“ Sprache. In Rabelais Fall wurde diese direkt aus dem Volk bezogen, er benutzt sie um für die Freiheit und die Loslösung von Konventionen zu protestieren. Ob die Sprache des Marktplatzes, Flüche, Verwünschungen oder die „*cris de Paris*“<sup>34</sup>, die Reklamesprüche der Verkäufer (Bachtin, 1987, S.194), sie alle entziehen sich der beengenden Klaue der sprachlichen Normen und tragen das Banner einer eigenen Welt. Carroll reiht sich durch Nonsenseliteratur, seine Spiele mit Phonetik und Logik und Wortkreationen eindeutig in die Manier der mittelalterlichen Groteske ein, er prägt die Literatursprache und steht für unkonventionelle linguistische Methoden, die der Sprache ihren unerschütterlichen Status nehmen und das System hinterfragen.

## 6 Der Geist der Zeit

Analysen und Interpretationen literarischer Werke unterliegen immer der Problematik des herrschenden Zeitgeistes und der oftmals später abgehandelten Bearbeitung.

---

<sup>34</sup>„Die Arzneiverkäufer und Reklameschreier waren zugleich Jahrmarktsschauspieler, die Schreie von Paris wurden in Versform und nach ganz bestimmten Melodien vorgetragen.“ (BA S.194) „Die „*cris de Paris*“ sind wichtige Quellen nicht nur für den Kultur- und Sprachhistoriker, sondern auch für die Literaturwissenschaftler.“ (Bachtin, 1987, S.223)

Je größer die chronologische Distanz zwischen Werk und Analysen, desto höher ist die Wahrscheinlichkeit einer fehlerhaften Auslegung. Kommen zusätzlich noch sprachliche Verschiebungen oder die Thematik eines unbekannten Kulturkreises hinzu erhöht sich die Fehlerquote erneut. Was im linguistischen Bereich beginnt, Floskeln und Redewendungen, Doppeldeutigkeit einzelner Worte, zieht sich über den zeitgenössischen Bezug zu realen Personen, Ereignissen und Umständen, um im Wesenskern der Gedanken zu enden. Bachtin sieht in der Frage des Verständnisses von Rabelais Werken eine klare Barriere durch zeitliche Verschiebungen, die es zu überwinden gilt. Viele Versuche den Autor zu verstehen scheitern laut Bachtin an eben dieser Aufgabe. Das Auge des Betrachters muss mit dessen Geist in jene Epoche reisen, in der die Werke Rabelais entstanden, anders ist ein Verstehen, ein Begreifen und Erleben nicht möglich. Diese Entwicklung beginnt bereits in der Romantik, die Rabelais quasi aus der Vergessenheit holt, ihn somit versuchsweise wiederbelebt, doch eben die wahre Bedeutung hinter vielen seiner Motive, Wortspiele oder der Lachkultur selbst, nicht erkennen kann. Die Beschäftigung mit der zeitgenössischen Volkskultur, in der die Motive zu Hause seien (Bachtin, 1987, S.51), ist notwendig und unumgänglich. Bachtin hebt hervor, dass es gerade dem 19. Jahrhundert, durch dessen Entfremdung von der Volkskultur, nicht gelang das für Rabelais und seine Zeitgenossen Wesentliche zu entdecken.<sup>35</sup>

Generell gilt diese Anforderung für jede Bearbeitung eines literarischen Werkes, doch gerade in den Fällen von Rabelais und Carroll hat sie eine besondere, weitreichende Ebene, da die Werke der beiden Autoren in einer beinahe codierten Metaphorik bzw. Motivik angelegt sind. Das Groteske in beiden Arbeiten zu erkennen scheint simpel, doch dessen Hintergründe zu benennen umso schwieriger. Angesichts Bachtins Bemerkung, dass gerade das 19. Jahrhundert nicht in der Lage war das Werk Rabelais zur Gänze aufzunehmen, erscheint es umso interessanter die Werke Carrolls unter jenem Aspekt zu betrachten; sollte er in der Lage gewesen sein Rabelais Arbeiten in dessen gedanklicher Natur zu betrachten, dann würde er eine der großen Ausnahmen des 19. Jahrhunderts darstellen. Im Umkehrschluss wäre dadurch auch ein logischer Beweis geliefert, dass Carroll Rabelais Werke tatsächlich kannte und sich von ihnen inspirieren ließ, da seine Art der Groteske eindeutig der des Mittelalters und der Renaissance

---

<sup>35</sup> „Wenn wir es zur Erforschung der volkstümlichen Lachkultur nutzen, so dient es uns nicht als Mittel zum Erreichen eines ihm äußeren Zwecks. Im Gegenteil, wir sind zutiefst überzeugt, nur auf dem Hintergrund der Volkskultur den echten Rabelais zu entdecken. Bisher hat man ihn immer modernisiert. Man las ihn mit den Augen der Neuzeit (besonders mit denen des 19. Jahrhunderts, die die kurzsichtigsten in Bezug auf die Volkskultur waren), und man fand bei ihm nur das, was für ihn und seine Zeitgenossen- und auch objektiv- gerade nicht das Wesentliche war.“ (Bachtin, 1987, S.109)

entspricht und dieses Wissen eine Quelle haben musste, die die Autoren und Literaturwissenschaftler seiner Zeit einfach nicht lieferten. Bei der ersten Veröffentlichung waren die Romane Carrolls klar als Kinderliteratur kategorisiert, auch heute werden sie natürlich Kindern nahe gebracht, doch gibt es auch enormes Interesse von Seiten der Literaturkritiker bzw. Wissenschaftler, die seine Arbeiten in nur jede erdenkliche Richtung interpretieren, von der psychoanalytischen Herangehensweise, (vgl. Goldschmidt, 1933) über sprachwissenschaftliche Auslegungen bis zu pseudowissenschaftlichen Werken (vgl. Fensch, 1970), die vor allem den ersten Roman als eine Art der „Drogenbibel“ auslegen. Dass es jedoch nicht so simpel ist, speziell in diesen Fällen, die „unanfechtbare Wahrheit“ zu finden, verbindet Rabelais und Carroll bis heute. Von den Zeitgenossen wurden beide gefeiert, der Erfolg war ihnen gewiss. *Alice in Wonderland* wurde noch zu Carrolls Lebzeiten zu einem Musical verarbeitet <sup>36</sup>, seine Folgewerke (Carroll, 1876) erhielten durch den Erfolg der Alice Romane ein Podium und Publikum, auch wenn seine Spätwerke für die breite Masse einen zu abstrakten, grotesken Charakter innehatten. Wo Bachtin über seine Arbeit verteilt eine Reihe von Beispielen aufzählt warum es den Zeitgenossen so viel leichter fiel Rabelais zu verstehen, werden hier nun einige Stellen folgen, die klar machen warum es auch bei Lewis Carroll und seiner Alice beinahe einer kommentierten Ausgabe bedarf um die Ursprünge der Geschichte und seine Gedanken zu erfassen. Eine dieser Editionen liefert Martin Gardner (Carroll, 2000) (sogar in mehrfacher Ausführung), er verweist zum Thema der Verständlichkeit und des Zeitfaktors in seiner Einleitung auf folgendes:

(...), written for British readers of another century, and we need to know a great many things that are not part of the text if we wish to capture its full wit and flavor. It is even worse than that, for some of Carroll's jokes could be understood only by residents of Oxford, and other jokes, still more private, could be understood only by the lovely daughters of Dean Liddell. (Carroll, 2000, S.XIII f.)

Gardner geht also noch einen Schritt weiter und bezeichnet nicht nur die Kenntnis über eine gewisse Epoche, sondern auch noch über einen ausgewählten Kreis Eingeweihter als Notwendigkeit für eine erfolgreiche Decodierung. Hervorragende Beispiele für die Schwierigkeiten der späteren Bearbeitung stellen drei der bekanntesten Figuren der Alice Romane dar: Cheshire-Cat, Hatter und March Hare. „To grin like a Cheshire cat“ war im viktorianischen England eine weit verbreitete Redewendung, ähnlich dem deutschen „Honigkuchenpferd“. (Carroll, 2000, S.68/69) Dieser Ausdruck wurde höchst

---

<sup>36</sup>Musical: Alice in Wonderland. Erstaufführung: London, 23.12.1886.

wahrscheinlich von einem Käse aus Cheshire abgeleitet, der in Form einer grinsenden Katze verkauft wurde, womit sich auch die in einigen deutschen Übersetzungen vorhandene „Edamer Katze“, anstelle der bekannteren „Grinsekatze“, erklären lässt. Gleichartig verhält es sich mit den Ausdrücken „mad like a march hare“ oder „mad as a hatter“, beide gebräuchlich in der Zeit Carrolls und somit für Leser des 19. Jahrhunderts allesamt quasi Bekannte, die hier in personifizierter Version erscheinen. Beim Hasen bezieht sich die Redewendung auf sein auffälliges Verhalten in der Paarungszeit, die im März stattfindet. Carroll betont diesen Zusammenhang auch in der Szene der „Mad Tea Party“, als der Hutmacher über seinen Streit mit der personifizierten Zeit erzählt: „We quarrelled last March- just before *he* went mad- you know-‘(pointing with his teaspoon at the March Hare).“ (Carroll, 1947, S.76) Hutmacher verwendeten Filz für ihre Produkte, der im 18. und 19. Jahrhundert noch mit Quecksilber bearbeitet wurde, was oft zu Vergiftungen führte. Die gesundheitlichen Folgen wurden das „Mad Hatter Syndrome“ genannt. Carroll selbst bezeichnet den Hutmacher zwar nie als Mad Hatter, der Titel *Mad Tea Party* und das Verhalten der Beteiligten stellen den Zustand des Wahnsinns jedoch offenkundig dar. Klar kann hierbei festgestellt werden, dass nicht nur die Zeit, in der die Werke verfasst wurden ihre eigene Sprache hatte, sondern die englische Sprache per se einen extrem wichtigen Faktor darstellt und die Erscheinung der Protagonisten zum großen Teil eben davon abhängig war, was eine Identifikation des Autors mit seiner Muttersprache und der volkstümlichen Kultur verdeutlicht. Der Ausdruck „Mary Ann“ stellt ein weiteres Beispiel der linguistischen und epochalen Besonderheiten dar. Dieser Name war im viktorianischen England schlichtweg ein Euphemismus für Dienstmädchen. Die Szene in der der White Rabbit Alice losschickt um eine Besorgung zu machen, wird somit verständlicher: „Why, Mary Ann, what are you doing out here? Run home this moment, and fetch me a pair of gloves and a fan! Quick, now!“ (Carroll, 1947, S.37) Was zuerst wie eine Verwechslung von Personen wirkt, wird nun zu einer klaren Bezeichnung eines Berufstandes. Der Bereich der Illustrationen zu Rabelais Werken ist ein weitläufiger, zeitgenössische Künstler griffen die Geschichten von Gargantua und Pantagruel bereits auf, doch auch für Kunstschaffende späterer Epochen dienten sie als Inspiration oder flossen in neuere Werkausgaben ein. Viele der älteren Darstellungen geben bis heute Rätsel auf, die Metaphorik und Symbolik erscheint codiert. Carrolls Alice Romane zählen zu den meist illustrierten der Literaturgeschichte. Unzählige Versionen entstanden seit der Veröffentlichung im 19. Jahrhundert. Auch bei Carroll zeigen gerade die bildlichen Darstellungen wie wichtig das Verständnis für die Entstehungszeit ist und wie rapide die Möglichkeit der Decodierung verloren gehen kann. Besonders

sticht hierbei die Mock Turtle hervor, die im Kapitel *The Mock Turtle's Story* eine tragende Rolle spielt. Sir John Tenniel illustrierte die ersten Auflagen beider Alice Bände und stand hierfür auch in engem Kontakt mit Carroll. Im genannten Kapitel fügte er folgende Bilder ein, auf denen deutlich der Kopf, die Hinterbeine und der Schwanz eines Kalbes zu sehen sind, die narrative Ebene gibt jedoch keinerlei Erklärung zu dieser Erscheinung ab.



Abbildung 6.1: Tenniel (Carroll, 1947, S.101/ S.107)

Eine der neueren deutschen Übersetzungen (Carroll, 2010) gibt mit dem Titel *Der Schildkrötensupperich* bereits zu Beginn des Kapitels einen Hinweis, geht jedoch auch nicht näher auf die Ursprünge dieser Bezeichnung ein. Hilfreich ist in dieser Ausgabe jene Bemerkung im Anhang:

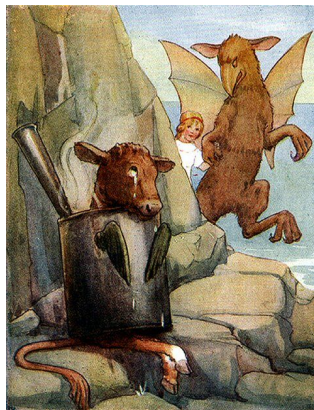
Der Kalbsköpfige Schildkrötensupperich: ein Fabelwesen Carroll'scher Prägung, ausgehend von der falschen Schildkrötensuppe (mock turtle soup); im Deutschen wird analog die (falsche) Schildkrötensuppe personifiziert, beim ersten Auftreten vollständig (da diese Suppe aus Kalbskopf gekocht wird) als Kalbsköpfiger Schildkrötensupperich. (Carroll, 2010, S.137)

Schildkrötensuppe war eine dekadente Anwendung der Wohlhabenden im viktorianischen England. Die Tiere wurden hauptsächlich von den Cayman Inseln importiert, wo sie schon damals an den Rand der Ausrottung gedrängt wurden. Für all jene, die sich diese Variante nicht leisten konnte, entstand im 19. Jahrhundert die „Mock Turtle

Soup“, die die Schildkröte durch Kalbsteile ersetzte. Flemmings Erklärung ist durchaus korrekt, doch beinhaltete die Suppe nicht nur den Kopf, mitsamt Haut und Hirn, sondern auch Füße und Schwanz des Tieres. Somit wird die Darstellung Tenniels auch nachvollziehbar, eine Erklärung war für die Leser Carrolls Zeit absolut unnötig, da ihnen sowohl der Begriff als auch die Zutaten bestens bekannt waren. Dies änderte sich jedoch im Laufe der Jahrzehnte, weshalb gerade diese Figur eine so geeignete Quelle liefert. Folgend werden nun einige Beispiele verschiedener Zeitpunkte und Kulturkreise gezeigt, die die Diskrepanz mit einem derartig in der Zeit des Autors verbundenem Charakter aufzeigen.



(a) Attelle, England 1911



(b) Tarrant, England 1916

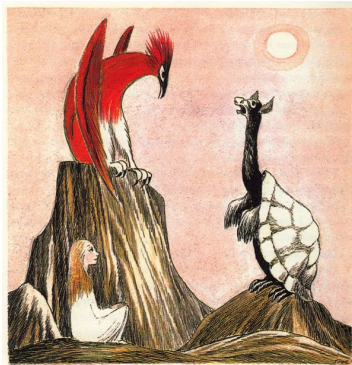


(c) Oxenbury, England 1999

Abbildung 6.2: Attelle (Carroll, 1911) , Tarrant (Carroll, 1916) und Oxenbury (Carroll, 1999)

Alle drei gezeigten Illustrationen stammen von britischen Künstlern, die Umsetzungen zeigen jedoch beachtliche Differenzen. Chronologisch angeordnet ist die Darstellung von Mabel Lucie Attelle jene, die der Zeit Carrolls am Nächsten steht. Keine fünfzehn Jahre nach dessen Tod entsteht eine Mock Turtle, die wesentlich mehr an eine Maus erinnert als an ein Kalb. Warum die Illustratorin diesen Zugang wählt erscheint fragwürdig, doch bleibt zumindest die Komposition aus zwei verschiedenen Wesen erhalten. Margaret W. Tarrant geht nur fünf Jahre später einen weitaus eindeutigeren Weg, wie Abbildung 6.2.b. zeigt. Ihr Kalb ist klar als solches zu erkennen, der Kochtopf ist bereits in den Körper integriert und einzig die Vorderflossen zeigen den Hybridanteil der Schildkröte an. Eine drastische Darstellungsweise, die jedoch erkenntlich werden lässt, dass der Zugang zur ursprünglichen Bedeutung bei Weitem noch nicht verloren gegangen war. Dies ändert sich eindeutig bis zum Ende des 20. Jahrhunderts, wie Helen Oxenburys Bild

zeigt. Alle Teile des Kalbes sind verschwunden, kein Kochtopf und auch kein anderer Hinweis auf die Quelle werden integriert, die im Original standfeste Verbindung zum Karneval und der Groteske des Mittelalters durch die Verwendung von Komposit- und Hybridwesen wird somit ausgelöscht, die Mock Turtle verliert absolut den Bezug zu ihrem Namen und ihrer Identität.



(a) Jansson, Schweden 1966



(b) Petrescu-Tipărescu, Rumänien 1976

Abbildung 6.3: Jansson (Carroll, 1966) und Petrescu-Tipărescu (Carroll, 1976)

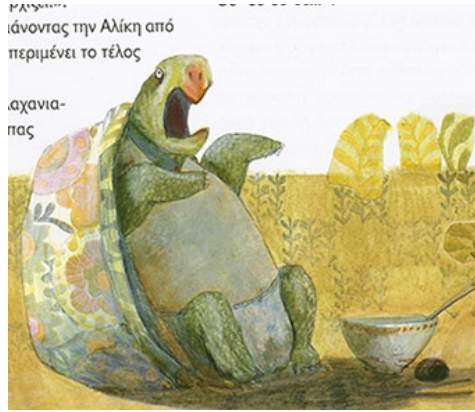
Die vorangegangenen Darstellungen stehen in ihrer Auswahl stellvertretend für Interpretationen, die chronologisch und geographisch weit von der ursprünglichen Fassung entstanden sind. Die schwedische Mock Turtle gleicht eher einer Giraffe, wohingegen die rumänische Variante sehr abstrakten Charakter hat. Die Zusammenhänge zur eigentlichen Bedeutung sind in beiden Fällen nicht mehr nachvollziehbar. Auch französischen Illustratoren entging der direkte Zusammenhang, die Symbolik der Figur als Personifikation einer Speise, wie die folgenden beiden Beispiele belegen. Abbildung 6.4.b zeigt die Illustration einer französischen Künstlerin, die für eine griechische Ausgabe angefertigt wurde. Hier bleibt zu vermerken, dass die Schildkröte vor einer Schüssel sitzt, die einen Verweis auf die Herkunft geben könnte, wobei es fraglich ist in wie weit griechische Leser diesen Zusammenhang herstellen könnten. Eine wesentliche Notiz ist jedoch bei der Beschreibung dieser Ausgabe zu finden <sup>37</sup>. Zum einen geht daraus hervor, dass die Übersetzung vom Französischen ins Griechische vollzogen wurde, die englische Originalversion daher immer weiter in den Hintergrund rückt und Figuren „fernab von Tenniel“ dargestellt werden. Die Doppelleibigkeit hat sich der Mock Turtle im 20. und 21. Jahrhundert völlig entzogen. Da auch andere Charaktere, Umstände und Szenerien

<sup>37</sup>„Brilliantly illustrated in color by the French artist Anne Herbauts with a text modified by her sister Isabelle Herbauts specifically to fit the illustrations. All of the Wonderland characters are humorously delightful and originally rendered in imaginative new ways far from Tenniel’s illustrations.“ (LIB, o.S.)

immer stärker „abflachen“ oder gänzlich neu interpretiert werden, ist die Verbindung zur Groteske dadurch weitaus schwieriger zu verorten.



(a) Dupuy, Frankreich 1972



(b) Herbauts, Griechenland 2007

Abbildung 6.4: Dupuy (Carroll, 1972) und Herbauts (Carroll, 2007)

Ein ebensolches Beispiel für das fehlende Verständnis eines Post-Carrollschen Publikums ist die schlafende Haselmaus. Heute erscheint es kurios, dass sie von Hatter und March Hare in eine Teekanne gelegt wird, bzw. warum diese Maus generell derartig erschöpft ist. Auch hierbei findet sich die schlichte Antwort im viktorianischen Haushalt: eines der Lieblingshaustiere der Kinder war die sogenannte Schlafmaus, die anstelle eines Käfigs tatsächlich in einer mit Gras oder Heu gefüllten Teekanne gehalten wurde. Die Inspiration für diese spezielle Maus soll Carroll bei Gabriel Rossettis Haustier, einem Wombat, gefunden haben, da auch dieses oft auf dem Tisch schlief. (Carroll, 2000, S.70) Die Exempel von Mock Turtle und Schlafmaus scheinen vorerst auf eine Nähe von Carroll zu seiner Zeit zu verweisen, was in dieser Arbeit auch nicht generell widerlegt werden soll, geht es doch vielmehr um eine Kategorisierung in das Genre der Groteske und hierbei in die mittelalterliche, durch Rabelais inspirierte Form. Hierbei bleibt Carroll seinem vermeintlichen Vorbild auch treu, gerade indem er auch die Verbindung zur eigenen Volkskultur unterstreicht. In der Groteske der Romantik spielt dieser Aspekt keine Rolle, die Entfremdung übernimmt den Bezug zur Welt.

Eine weitere Facette des Zeitgeistes ist die Verwendung von aktuellem Geschehen und realen Persönlichkeiten. Bei beiden Autoren werden mit hoher Wahrscheinlichkeit Politiker und andere damals Prominente bzw. persönliche Bekannte eingearbeitet und ironisiert. Bei Carroll ist es eine große Bandbreite, vom Kindermädchen der „echten“ Alice bis zum Kunstkritiker John Ruskin selbst, der den Liddell Töchtern privaten Kunstun-

terricht gab. (Carroll, 2000, S.98) Dies führte bereits ab dem 16. Jahrhundert, im Falle Rabelais, zu der Gewohnheit historische Persönlichkeiten und Ereignisse in seine Werke zu interpretieren (historisch-allegorische Methode), was auch im 17. Jahrhundert übernommen wurde, in dem ein Schlüssel zur Dechiffrierung von Namen und Ereignissen erschien. (Bachtin, 1987, S.158 ff.) Da es hierbei kaum eine unwiderlegbare Wahrheit geben konnte, entstanden oftmals gewisse Fehleinschätzungen bzw. wurden viele der Anspielungen schlichtweg nicht erkannt und daher als eine Art Rätsel gedeutet.

Die Zeitgenossen erkannten einen einheitlichen Stil großen Stil in dem, was man im 17. und 18. Jahrhundert für eine sonderbare Idiosynkrasie Rabelais' hielt oder für ein Kryptogramm, ein System von Anspielungen auf bestimmte zeitgenössische Ereignisse und Personen. Das Verständnis der Zeitgenossen war naiv und unmittelbar. Was für das 17. Jahrhundert und die folgenden Jahrhunderte Anlaß zur Frage wurde, verstand sich für sie noch von selbst. (Bachtin, 1987, S.113)

Eine große Gefahr stellt hierbei der Anachronismus dar, der sich bei Kritikern bzw. Analytikern im Denkschema verankerte. Dies führt meist dazu, dass sie nicht nur zu den falschen Antworten gelangen, sondern in erster Linie mit den falschen Fragen beginnen. Bachtin zitiert Lucien Febvre (Febvre, 1942) mit den Worten, dass die größte Sünde des Historikers der Anachronismus sei. (Bachtin, 1987, S.176) Auch andere Wissenschaftler finden sich schrittweise bei diesem Standpunkt ein, Frank-Rutger Hausmann ist einer von ihnen. In seinem Werk Francois Rabelais geht er bemüht auf die Entwicklung und den Stand der Rabelais-Rezeption und Forschung ein: „Rabelais ist außerhalb des sozialen Kontexts seiner Zeit nicht zu verstehen, die positivistisch orientierte Forschung so lange vonnöten, wie nicht alle Quellen und Einflüsse geklärt sind.“ (Hausmann, 1979, S.23) Um die zahlreichen Lieder und Gedichte in ihrem echten Zusammenhang zu erkennen, wird dem heutigen Leser der Alice Romane erneut einige Recherche abverlangt. Beinahe jedes dieser lyrisch arrangierten Gebilde beruht auf Vorlagen aus dem 19. Jahrhundert. Carroll verwandelt die Vorlagen in beispieldlose Nonsense-Gedichte und schafft es dennoch auf semantischer Ebene die Originale soweit zu erhalten, dass sie erkennbar bleiben. Bei heutigem Wissenstand scheint jedes der Gedichte und Lieder identifiziert worden zu sein. Ein bekanntes Beispiel liefern die Verse von *You are old, Father William*, das Robert Southey's Version von *The Old Man's Comforts and How He Gained Them* parodiert. Eine unglaublich vielschichtige Szene eröffnet sich im zweiten Roman

Carrolls, als der Weiße Ritter Alice ein Lied vorsingt, bzw. ein Gedicht mit einer Melodie versieht. Hierbei gibt er dem Vorgetragenen insgesamt vier verschiedene Titel und dies auf eine äußerst philosophische und rätselhafte Art. „The name oft he song is called ‘*Haddock’s Eyes*.‘ (...) The name really is ‘*The Aged Aged Man*.‘ (...) The song is called ‘*Ways and Means*’: but that’s only what it’s called, (...). The song really is ,*A-sitting on a Gate*’: and the tune’s my own invention.“ (Carroll, 1947, S.255) Alice erkennt jedoch, dass die Melodie von einem Lied namens *I give thee all, I can no more* stammt. Das Gedicht ist eine Parodie von *Resolution and Independence* von William Wordsworth, veröffentlicht 1807, eine Verbindung, die Carrolls viktorianische Leser leicht herstellen konnten. Interessant erscheint in dieser Szene außerdem die Erwähnung des Liedes *I give thee all, I can no more*. In beiden Alice Romanen findet sich ein einleitendes Gedicht anstelle eines Prologs, im ersten Teil wird die Situation, in der der Autor den Mädchen die Geschichte von Alice zum ersten Mal erzählt hat eingefangen, sie erscheint hell und freudig. Als Carroll an der Fortsetzung arbeitete war ihm der Umgang mit Alice und ihren Geschwistern bereits längere Zeit untersagt, wovon sowohl das Gedicht im Prolog als auch ein weiteres als Epilog berichten. Schwer und düster muten die Verse an, seine Trauer um die verlorene Freundin wird überdeutlich, der Verlust ist spürbar. In dem erwähnten Lied, dessen eigentlicher Titel *My Heart and Lute* ist und von Thomas Moore geschrieben wurde, findet sich ein ähnlicher Grundton. Der Kontext einer verlorenen Liebe, einer Phantasie, die unerreichbar scheint, deckt sich mit Carrolls Stimmung, auch wenn Moore noch einen Schimmer der Hoffnung in sich trägt, den Carroll zu diesem Zeitpunkt bereits verloren zu haben scheint. Die Verbindung zwischen dem Original und der Parodie des Gedichts, sowie die Anspielung auf das Lied von Moore waren den Rezipienten des 19. Jahrhunderts vertraut. Einen letzten Bezugspunkt zu Raum und Zeit der Entstehungsphasen jener literarischen Arbeiten bilden auch real existente Orte, die wiederum bei beiden Autoren zu finden sind. In Rabelais *Pantagruel* finden sich Beschreibungen von ca. 50 Orten, die er selbst auch bereist hatte und die teilweise detailgetreu der damaligen Realität entsprachen. Einzelne Bauten, Residenzen und ganze Gebiete konnten bereist identifiziert werden. Bei Carroll ist die Anzahl der beschriebenen Orte natürlich geringer, in Anbetracht des unterschiedlichen Gesamtumfangs der Werke, dennoch kann bei gründlicher Recherche auch ein Ort wie der im ersten Roman erwähnte „Treacle-Well“ (Carroll, 1947, S.79) tatsächlich in Binsey (vgl. Batey, 1980) (in der Nähe von Oxford) gefunden werden. Zusammenfassend muss festgehalten werden, dass beide der untersuchten Werkgruppen eine besondere Nähe zur jeweiligen Entstehungszeit haben und jede Analyse oder Interpretation mit Fingerspitzengefühl

und historischer Recherchearbeit vorgenommen werden sollte, um in der Lage zu sein das Groteske als das zu erkennen was es für die jeweilige Zeit und ihre Leserschaft war. Es liegt zwischen den untersuchten Werken definitiv eine große Schnittmenge vor, was Verwendung von grundlegend grotesken, stilistischen bzw. thematischen Herangehensweisen und die Verbindung und vor allem Identifikation mit der Volkskultur betrifft.

## 7 Die groteske Frau

Das abschließende Kapitel stellt eher eine Ausnahme zur bisher angewandten Methode dar. Alle vorangegangenen Untersuchungen und Vergleiche stützen sich auf die von Bachtin ausgearbeiteten Merkmale der mittelalterlichen Groteske und deren Umsetzung bei Rabelais und Carroll. Die Rolle der Frau in der Groteske wird von Bachtin selbst zwar erwähnt, wird jedoch nicht annähernd so konsequent analysiert wie andere Motive. Dieses Kapitel wird auf die Rolle des weiblichen Körpers im Konzept der Groteske sowie auf die Position der Frau in den Werken Rabelais und Carrolls eingehen, um etwaige Verbindungen und Parallelen aufzudecken. Wie mehrfach erläutert wurde steht das Werden und die Metamorphose im Zentrum der grotesken Motive, der gesamten Karnevalsmentalität. Der Tod wird begrüßt, das neue Leben ebenso. Die Frau und der weibliche Körper sind grundlegende Notwendigkeiten in diesem Zyklus, weshalb der schwangere Körper und die Geburt eine immer wiederkehrende Rolle einnehmen. Am stärksten findet die parallele Kombination der Oppositionen in der schwangeren Alten<sup>38</sup> Ausdruck. Die Vergänglichkeit, der näherrückende Tod und die direkte, zweileibige Verbindung zu neuem Leben könnten wohl kaum deutlicher aufgezeigt werden als in dieser symbolhaften Figur, die den Kern der Groteske direkt manifestiert. Bachtin beschreibt die Geburtsszene von Gargamelle, die dabei stirbt. Diesem Moment sind andere klassisch-groteske vorausgegangen: ein Festmahl, die Komik in der Annahme, dass die werdende Mutter im Prozess der Ausscheidung des Überflusses sei und anschließend die Geburt und der Tod. Diese Episode verdeutlicht für Bachtin die Rolle der Frau in der Rabelaischen Groteske als die manifestierte Zweileibigkeit, den lebensspendenden Aspekt und ihren Unterleib als das topographische Zentrum der karnevalesken Welt.

---

<sup>38</sup> „Unter den berühmten Terrakotten aus Kerc, (...), gibt es eigenartige Figuren von schwangeren Alten, an denen die Häßlichkeit des Alters und die Kennzeichen der Schwangerschaft grotesk hervorgehoben sind. Diese schwangeren Alten lachen. In diesen Figuren finden wir eine sehr charakteristische und ausdrucksvolle Groteske. Sie ist ambivalent, zeigt den schwangeren und gebärenden Tod.“ (Bachtin, 1987, S.76)

(Bachtin, 1987, S.262 ff.) Es erscheint erstaunlich, dass die Frau quasi die Basis des Genres bildet, aber dennoch weitestgehend unbeachtet bleibt. Die Schwangerschaft selbst stellt auch die natürlichste Form des grotesken Körpers in Verbindung mit Transformation dar. Die temporär auftretenden veränderten Proportionen, die im Geburtsakt enden, der wiederum die Kennzeichen der hervortretenden Augen und des geöffneten Mundes beinhaltet, verbinden sich mit dem Faktor des neuen Lebens und dem Schoß der Erde. Margaret Miles (Miles, 1997) betrachtet in diesem Zusammenhang die Ursprünge der Wahrnehmung und Definition des weiblichen Körpers.

„Pregnancy, like menstruation, reveals that woman´s body is not the „closed, smooth, and impenetrable“ body that serves as the symbol of individual, autonomous, and „perfect“ existence. In menstruation, sexual intercourse, and pregnancy, women´s bodies lose their individual configuration and boundaries.“ (Miles, 1997, S.93)

Dieser Verlust an Grenzen und Individualität entspricht dem karnevalesken Prinzip, auch wenn er in der christlichen Tradition dazu führte die Frau als minderwertig zu betrachten. Die Ansicht, dass der männliche, geschlossene Körper das Ideal verkörpert hatte die Degradierung des weiblichen Körpers zur Folge, da dieser eben nicht der gesuchten Perfektion entsprach. Miles sieht in diesen Definitionen einen klaren Zusammenhang zum Grotesken und unterstreicht deren Bedeutungen für das Genre, aber auch für jede Analyse welche das Groteske zum Inhalt hat.<sup>39</sup>

Die Differenzierung der Geschlechter beruhte auf einer subtilen Angst vor dem Ungewissen. Die Frau als ähnliches, aber im Grunde doch unbekanntes Wesen, dessen körperliche Funktionen sich der patriarchalen Kontrolle entzogen, weshalb beinahe jede Kultur und Religion darauf fokussiert war, diesen unberechenbaren Faktor in durch Degradierung geformte soziale Fesseln zu legen. Ein wichtiger Schritt in der komparatistischen Vorgehensweise ist die Betrachtung der Umstände, Philosophien und sozialen Umstände während der Werkerschaffung, sowie die Perspektive der Autoren auf die Rolle der Frau. In Rabelais Fall sieht Bachtin zur Zeit der Entstehung des dritten Buches eine wesentliche Spiegelung der zeitgenössischen Ereignisse. „Es geht um die sogenannte „Querelle des femmes“, die Probleme des Wesens der Frau und der Ehe betraf.“ (Bachtin, 1987, S.279) Innerhalb dieses Streits bildeten sich die Oppositionen der

---

<sup>39</sup> „Gender constructions play a crucial role in constructing the category of the grotesque and therefore must be a part of any analysis of what constitutes grotesqueness.“ (Miles, 1997, S.112)

gallischen und der idealisierenden Tradition, wobei erstere die Frauen dämonisierte, die zweite, wie der Name bereits verrät, eine idealisierte Vorstellung vertrat. Rabelais stand der gallischen Tradition sehr nahe (Bachtin, 1987, S.280), wobei erst später klar wurde, dass mit diesem Titel zwei unterschiedliche Aspekte gemeint waren: die volkstümliche Lachtradition und eine christliche Lehre, die dementsprechend frauenfeindlich gesinnt war. Werden nun alle bisher bekannten Quellen über Rabelais und seine Zeit verbunden, entsteht ein Bild, das den Autor in einer ideologischen Zwischenwelt zeichnet. Er dürfte durchaus einen gewissen Anteil der christlichen Auslegung vertreten haben, wie Bachtin an folgendem Beispiel festmacht: „Die Frau der „gallischen Tradition“ hebt, wie die Sybille von Panzoust bei Rabelais, die Röcke und zeigt, wohin alles geht (in die Hölle, ins Grab) und woher alles kommt (aus dem gebärenden Schoß).“ (Bachtin, 1987, S.281) Dass er naturgemäß ebenso die Aspekte der Lachkultur in sich trug und in seinen Werken verarbeitet ist unbestritten. Die dadurch entstandene Kombination und das daraus resultierende Frauenbild entsprechen beiden Strömungen und ergeben ein abgerundetes Bild, das Frauen vor allem als groteskes Beiwerk getrachtet, ihnen aber auch durchaus wichtige (Neben-)Rollen zuteilt. Die Ambivalenz des Karnevals hat auch in dieser Hinsicht Rabelais und seine Werke erfasst. Eine seit der Antike eingeschriebene Grundfeste der Wahrnehmung der Geschlechter, die sich vor allem auf die Differenzierung zwischen Körper und Geist stützt, wird in Rabelais Zeit noch unangefochten vertreten, was in der Betrachtung der kulturellen Umstände seiner Zeit eine weitere wesentliche Rolle spielt. Manuela Günter (Günter, 2007) untersucht in ihrer Arbeit die Einschreibung kollektiver Erinnerungen und gelangt auch hierbei zum weiblichen Körper und dessen zugewiesenen Attributen, die wiederum der grotesken Auffassung entsprechen.

„Als privilegierter Ort solcher Einschreibungen erweist sich strukturell der weibliche Körper, und dieser Befund findet seine Bestätigung von den Anweisungen in den antiken und mittelalterlichen Poetiken, wonach Frauen nur von außen beschrieben werden sollen, bis hin zu den weiblichen Körperbildern der modernen Werbung- „Frau“ ist Körper, „Mann“ auf jeden Fall mehr und anderes, vor allem Inneres.“ (Günter, 2007, S.100)

Die Umsetzung dieser Theorie scheint bei Rabelais durchaus identifizierbar, da seine Frauenfiguren nur in sehr geringem Ausmaß „Innenleben“ besitzen, Emotionen oder gar schwerwiegende Denkaufgaben bewältigen müssen. Carrolls Umgang mit weiblichen Charakteren erscheint auf den ersten Blick konträr, da Alice nicht nur Protagonistin, sondern auch Inspiration für ihn war. Bei genauerer Betrachtung wird jedoch klar, dass

Carroll sowohl im Leben als auch in seinen Werken ein schwieriges Verhältnis zu Frauen hatte und Alice selbst, als junges Mädchen, noch nicht in diese Kategorie fiel. Ab dem 18. Jahrhundert veränderte sich die Rolle und das Bild der Frau in England schlagartig. Soziale Veränderungen drängten sich schrittweise in die patriarchale Gesellschaft, doch auch die fortschrittliche Medizin brachte durchwegs neue Erkenntnisse über den weiblichen Körper, welche im gesamten kulturellen Bereich ihren Niederschlag fanden.

„And the urgency with which eighteenth-century culture approached the female body is the result of the increasingly accessible „opened“ female body. Although the result of medical dissection and autopsies were limited primarily to their practitioners, certainly more and more people were able to learn about those results than ever before, (...).“ (Hunt, 2003, S.102)

Hunt sieht in weiterer Folge ebenso die Verbindung der unkontrollierbaren Begierden, der Groteske und der Angst der männlich-dominierten Gesellschaft: „The grotesque female body signified the impossibility of control.“ (Hunt, 2003, S.103) Nach Bachtin liegt der Kern der weiblichen Groteske in ihrer Fähigkeit zur Fortpflanzung, womit der Gedanke von Christna Kristeva den Kreis zur Furcht des Patriarchats schließt: „Fear of the archaic mother, turns out to be essentially fear of her generative power.“ (Kristeva, 1982, S.77) Carroll kann durchaus eine gewisse Angst vor Frauen zugesprochen werden. Er war in ihrer Anwesenheit sehr zurückhaltend, hatte laut Biographen keine dauerhaften Beziehungen und auch seine Tagebücher sprechen weder von Romanzen, noch dem Gedanken an Ehe, was durch seinen Status in einer kirchlichen Institution weniger Aufmerksamkeit erregte, jedoch wäre es ihm nicht untersagt gewesen eine eheliche Bindung einzugehen, da er die Priesterweihe niemals vollzog. Einige biographische Quellen sprechen von einem schwierigen Verhältnis Carrolls zu seiner Mutter, die mitunter Ursache für seine Scheu gewesen sein soll. Interpretationen, die sich darauf stützen, erkennen sie in der Queen of Hearts wieder, einer unberechenbaren und herzlosen Frau, die mit ständigen Drohungen das Leben aller erschwert. Definitiv lässt sich allerdings die Parallele zwischen der kindlichen Heldin seiner Werke und seinen realen Kinderfreunden ziehen. Junge Mädchen erfüllten Carroll mit Freude und verzauberten ihn auf gleiche Weise wie es später seine Werke in umgekehrter Weise tun sollten. Dass er daher eine junge Protagonistin wählt, erscheint wenig erstaunlich, auch wenn die Entstehung des Werkes als Erzählung betrachtet wird, doch umso interessanter wird die Tatsache, dass Alice das einzige Kind in seinen Werken ist. (Einzige Ausnahme bildet das Baby der Dutchess, das sich später in ein Schwein verwandelt) Alle anderen Charaktere der beiden

Romane sind Erwachsene oder Tiere und Mischwesen, die nicht kindlich erscheinen. Für diese Untersuchung sind daher die weiblichen, erwachsenen Figuren von Bedeutung. In *Alice's Adventures in Wonderland* treten drei Frauen besonders in den Vordergrund: die Duchess, ihre Köchin und die Queen of Hearts. An äußerlichen Merkmalen verbindet alle eine Art der grotesken Hässlichkeit, sie sind entweder übergewichtig oder dürr, haben absurde Gesichter und wirken durchwegs abstoßend. Jede Beschreibung der drei Genannten unterstützt die unangenehme Art auf die Alice die Frauen empfindet. Auch im Verhalten werden starke Parallelen deutlich. Die Duchess und die Königin verlangen bereits nach kurzer Zeit die Hinrichtung von Alice, auch die Köchin beeindruckt durch ihr kaltes und irrationales Verhalten. Das Baby, das sich in Obhut der Duchess befindet, wird in den Streit miteinbezogen und von herumfliegendem Geschirr getroffen. Um es Alice zu übergeben wirft die Königin es dieser einfach zu. Weder Wärme noch Mütterlichkeit dringen aus den Damen des Wunderlandes, sie werden durchwegs als machtgierig, boshaft und unberechenbar gezeichnet. Dies ändert sich im Folgeroman weitläufig, die Red Queen hilft Alice, nimmt sie bei der Hand und erklärt ihr die Grundregeln des Lebens im Land hinter dem Spiegel. Dennoch wirkt sie wenig sympathisch, ihre herrische und selbstgerechte Art bestimmt jeden Dialog. Die Weiße Königin erscheint durchwegs verwirrt und verloren. Sie benötigt die Hilfe des Mädchens um sich zu bekleiden und erhält wohl am ehesten das Mitleid der Leserschaft. Der rote Faden, der alle fünf Frauen verbindet, ist die Irrationalität. Bereits in der frühen Neuzeit wurde davon ausgegangen, dass der Uterus die Quelle des weiblichen Wahns sei. Wie ein eigenständiges Wesen im Inneren der Frau regiert er diese und diktiert ihr Verhalten, womit die Unzurechnungsfähigkeit und die geringe Rationalität erklärt wurde. Kate Chedgzoy hält in ihrer Arbeit über die Frau im frühen modernen Europa folgendes fest:

The womb was imaged almost as a creature with an independent existence; if it became dissatisfied with its normal location (because of insufficiently frequent sexual intercourse, or retention of menstrual fluids), it would wander its owner's body in search of satisfaction, overpowering her speech, senses and mental faculties. (Chedgzoy, o.S.)

Die Angst vor der Unkontrollierbarkeit der Frau spiegelt sich auch in diesen Ansätzen wider und zog sich bis zu Freuds Hysterie Theorien. Welche Abneigung oder Furcht es in Carrolls Fall war, kann heute nur noch spekulativ bewertet werden, klar ersichtlich ist jedoch die Tatsache, dass er weder in seinem Leben, noch in seinen Werken diese ablehnende Haltung überwinden konnte. Einem Mädchen, das sich noch vor der Geschlechtsreife befand, wurden diese rebellischen, unberechenbaren Züge noch nicht zugeschrieben, weshalb Alice auch in ihrer charakterlichen Repräsentation völlig gegensätzlich zu den Frauenfiguren erscheint. Sie ist diejenige, die oftmals mit rationellen Gedankengängen versucht Vorkommnisse zu erklären, eine Eigenschaft, die keine der anderen weiblichen Figuren innehat.

Andere Untersuchungen verweisen darauf, dass Carrolls Geist selbst sehr weiblich war, "Carroll's spiritual identity was thoroughly feminine" (Snider, 2006, o.S.), was jedoch die Herangehensweise an seine fiktiven Charaktere kaum erklären könnte. Eine spekulative, aber dennoch erwähnenswerte Note, stellt die farbliche Ikonographie von Alices Erscheinung dar.

Die Illustrationen von Sir John Tenniel wurden in den ersten Jahren und Jahrzehnten der Alice Romane niemals koloriert, Carroll selbst gibt in seinen Erzählungen keine Hinweise auf die Farben der Kleidung des Mädchens. Die erste kolorierte Ausgabe erschien 1890 mit der Veröffentlichung der *Nursery Alice* (Carroll, 1890), einer Edition von Alice, die für Kinder bis fünf Jahre neugestaltet wurde, auch der Text wurde von Carroll angepasst. In dieser Edition befinden sich zwanzig der ursprünglichen Illustrationen, jedoch stark vergrößert und in Farbe. Wie bereits erwähnt war Carroll sehr tief in die Gestaltung der Zeichnungen involviert, weshalb auch bei der Farbgebung davon ausgegangen werden kann. In dieser Edition wurde das Erscheinungsbild von Alice geprägt und erscheint wie es in den meisten Neuauflagen und Adaptionen noch bis heute zu finden ist: das Schürzenkleid in Weiß und Blau gehalten. Das gelbe „Unterkleid“, das bei Tenniel noch zu sehen ist, verschwindet in zukünftigen Varianten meist. Die Farben Weiß und Blau scheinen wie Signalflaggen in einer Welt der christlichen Tradition, in der Carroll bekannter Maßen beheimatet war. Stand Weiß seit der Antike für Reinheit und Unschuld, übernimmt die christliche Ikonographie diese Attribute für die Gewandung der Jungfrau Maria und fügt noch himmelsgleiches Blau hinzu.

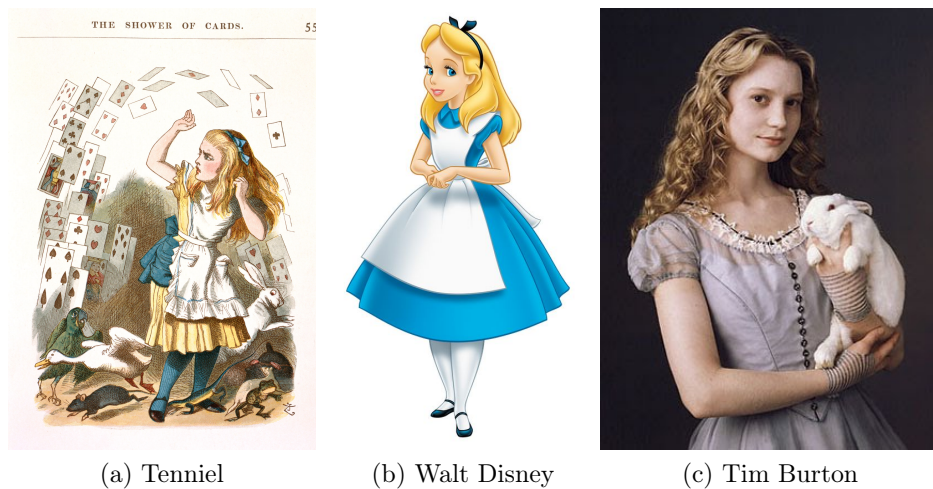


Abbildung 7.1: Tenniel (Carroll, 1890, S.55), Walt Disney (Alice in Wonderland, 1951) und Tim Burton (Alice in Wonderland, Walt Disney Pictures, 2010)

Das Mädchen wird also in den gleichen Farben gekleidet, die schon Maria in Illustrationen von anderen Frauen abzuheben vermochten, Töne, die für die reinste Form der weiblichen Seele, die jungfräuliche, standen. Dies könnte bereits eine Erklärung für die vielleicht unterbewusste Wahl von Carroll sein, doch kann auch hier eine Parallele zu Rabelais entdeckt werden. Dieser berichtet im ersten Buch über die Kindheit Gargantuas, und widmet das neunte Kapitel *Gargantuas Farben und Leibtracht*. Die ersten Zeilen zeigen die offenkundige Verbindung zu Carrolls kindlicher Protagonistin:

Gargantuas Farben waren Weiß und Blau, wie ihr weiter oben schon habt lesen können; und dadurch wollte sein Vater zu verstehen geben, daß er für ihn eine himmlische Freude sei. Denn das Weiß bedeutet ihm Freude, Lust, Wonnen und Ergötzung, das Blau aber himmlische Dinge. (Rabelais, 1968b, S.50)

Stellt man die Frauenfiguren der beiden Autoren nun gegenüber können folgende Parallelen festgestellt werden: sie entsprechen dem grotesken Körperkonzept, ihre Präsenz ist oftmals vorrangig, jedoch eher situationsbedingt als von konstanter Bedeutung, auch dienen sie im Grunde mehr der Komik als dem Narrationsstrang. Die geistige Haltung Rabelais und Carrolls tritt deutlich hervor und kann generell nicht im Sinne einer gleichberechtigten Rollenverteilung gedeutet werden. Dient sie bei Rabelais eher als schmückendes, sexualisiertes und gebärendes Beiwerk, zeigt sich die Frau bei Carroll

als bedrohliches und liebloses Wesen. Den letzten Schritt geht Alice am Ende des zweiten Buches, als sie selbst zur Königin gewählt und somit in den Stand der erwachsenen Frau gehoben wird, was auch der Entwicklung der realen Alice entsprach. 1852 geboren war sie zur Veröffentlichung von *Through the Looking-Glass* (1871) neunzehn Jahre alt und somit den Kinderschuhen und Carrolls idealisierter Phantasie entwachsen.

## 8 Conclusio

„The grotesque is both creation and chaos.“ (Yates, 1997, S.51)

Das Ziel dieser Analyse war es eine tiefgehende Verbindung zwischen Rabelais und Carroll zu offenbaren und diese auf möglichst unterschiedlichen Ebenen zu beweisen. Die von Bachtin als Merkmale der mittelalterlichen Groteske benannten Aspekte wurden in einzelnen Kapiteln behandelt und konnten durchwegs ihre Entsprechung in Carrolls Werken finden. Im Bereich der Motivik, durch das starke Band zu zeitgenössischen Aspekten, durch Parallelen in den Biographien und der sozialen und kulturellen Entwicklungen zu den jeweiligen Entstehungszeiten, aber auch mit Hilfe der komparatistischen Gegenüberstellung von Illustrationen, konnte die Einflussforschung mit positivem Ergebnis abgeschlossen werden. Hierbei wird in keiner Weise behauptet, dass Rabelais die einzige Inspirationsquelle Carrolls war, doch sollte diese, nach all den erbrachten Beweisen und Erkenntnissen, definitiv in den Kanon der Carrollschen Musen miteingebunden werden. Eine weitere Kernfrage war die generelle Kategorisierung der Alice Romane im Bereich eines literarischen Genres, das nicht der Kinder- oder Nonsense-Literatur entspricht. Auch hierbei kann die Zuordnung zur Groteske nicht mehr von der Hand gewiesen werden, zu klar und augenscheinlich treten dem aufmerksamen Rezipienten die unverkennbaren Charakteristika entgegen. Dieser Aspekt geht direkt in die letzte Fragestellung und These dieser Arbeit über, nämlich in wie weit der Autor im Sinne der Groteske seiner Epoche arbeitete, bzw. wie viel mehr er mit jener des 16. Jahrhunderts übereinstimmte. Ganz klar kann abschließend festgehalten werden, dass Carroll in keinem Punkt mit dem Bild und Ambiente der romantischen Version übereinstimmt, ganz gegenteilig kann er der Lachkultur des Mittelalters und der Renaissance zugeteilt werden. Diese Tatsache lässt ihn als ein Unikum seiner Zeit erscheinen, ein doppelteibiges Einhorn in einer von Angst zerfressenen, viktorianischen

Welt. Auch wenn der Kern dieser Thesen nicht in der Lage ist eine allgemeingültige Wahrheit zu enthüllen, so soll doch eine Reihe logischer Schlussfolgerungen neue Erkenntnisse über das jeweilige Umfeld und den epochalen Kontext liefern, ganz nach der Manier von Bachtin, was in weiterer Konsequenz zu einer Neuinterpretation einzelner Stellen oder des gesamten Grundwesens der Romane von Carroll führen sollte. Die Bedeutung des jeweiligen Umfelds und der Zeit spielt bei beiden Autoren eine essentielle Rolle, Carrolls Einflüsse jedoch auf eben diese Zeitgenossen zu begrenzen, so wie es die Forschung in der Mehrheit bis dato getan hat, widerspricht dem wissenschaftlichen *Procedere* und vor allem dem hochgradig belesenen Geist des Autors. Konnten viele der Carrollschen Rätsel bereits durch die Verbindung zur Zeit und Umgebung des Autors gelöst werden, kann nach Betrachtung der Schnittstellen von Rabelais und dem viktorianischen Autor eine völlig neue Ebene eröffnet werden, die auch noch in weiterer Folge zu vielen neuen Erkenntnissen führen mag. Die Aufarbeitung möglicher Quellen steht wie die Einflussforschung ganz im Sinne der Groteske nach Rabelais und ist demnach der ewigen Unfertigkeit unterworfen. Ein Voranschreiten und Entwickeln neuer Thesen, die unbeachtete Epochen und Quellen miteinschließen, scheint doch auch gerade bei Klassikern wie den Alice Romanen, die beinahe schon zu Tode analysiert und interpretiert wurden, als unbedingt erforderlich. Die Zeugungskraft, die beiden Autoren in enormen Ausmaß zugesprochen werden kann, und die Tatsache, dass durch die Vernichtung so vieler essentieller Quellen im Falle Carrolls die Spurensuche verkompliziert wurde, schulden dem Werk sowie dem Autor selbst eine Herangehensweise, die den Staub der sichergestellten und allgemein anerkannten Theorien aufzuwirbeln vermag. Abschließend kann festgehalten werden, dass Nonsense nicht zwangsläufig sinnentleert zu sein hat, dass Mispeln sich wie Pilze verhalten können, dass Öffnungen und auch Abgründe in einen Neubeginn führen mögen und die beiden Meister der Groteske wohl um einige Schritte näher aufeinander zugegangen sind, im vereinten Geist des Lachens.

## Literatur

- [Aristoteles ] ARISTOTELES: *De Anima*. Bd. 3, Kapitel 10
- [Bachtin 1979] BACHTIN, Michail: Rabelais und Gogol‘. Die Wortkunst und die Lachkultur des Volkes. In: *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt am Main, 1979
- [Bachtin 1987] BACHTIN, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main, 1987
- [Batey 1980] BATEY, Mavis: *Alice’s Adventures in Oxford*. London, 1980
- [Bowman 1972] BOWMAN, Isa: *Lewis Carroll As I Knew Him*. New York, 1972
- [Bruckner 2013] BRUCKNER, Wolfgang: *Spuren des Absurden in Gert Jonkes Romantrilogie*. Wien, 2013
- [Canby 1927] CANBY, Henry S.: Gyring and Gimbling (Or Lewis Carroll in Paris). In: *Saturday Review of Literatur* (1927), 30. April
- [Carroll 1864] CARROLL, Lewis: *Alice’s Adventures under Ground*. 1864. – Manuskript
- [Carroll 1865] CARROLL, Lewis: *Alice’s Adventures in Wonderland*. Oxford, 1865
- [Carroll 1871] CARROLL, Lewis: *Through the Looking Glass and what Alice found there*. Oxford, 1871
- [Carroll 1876] CARROLL, Lewis: *The Hunting of the Snark. An Agony in Eight Fits*. London, 1876
- [Carroll 1886] CARROLL, Lewis: *The Game of Logic*. London, 1886
- [Carroll 1890] CARROLL, Lewis: *The Nursery „Alice“*. London, 1890
- [Carroll 1911] CARROLL, Lewis: *Alice in Wonderland*. Illustrationen: Mabel Lucie Attelle. England, 1911
- [Carroll 1916] CARROLL, Lewis: *Alice’s Adventures in Wonderland*. Illustrationen: Margaret W.Tarrant. London, 1916
- [Carroll 1932] CARROLL, Lewis: *The Rectory Umbrella and Mischmasch*. London, 1932

- [Carroll 1947] CARROLL, Lewis: *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking- Glass*. London, 1947
- [Carroll 1953a] CARROLL, Lewis ; GREEN, Roger L. (Hrsg.): *The Diaries of Lewis Carroll*. Bd. 1. London, 1953
- [Carroll 1953b] CARROLL, Lewis ; GREEN, Roger L. (Hrsg.): *The Diaries of Lewis Carroll*. Bd. 2. London, 1953
- [Carroll 1966] CARROLL, Lewis: *Alice i underlandet*. Illustrationen: Tove Jansson. Schweden, 1966
- [Carroll 1972] CARROLL, Lewis: *Alice au Pays des Merveilles*. Illustrationen: David Dupuy. Bologna, 1972
- [Carroll 1973] CARROLL, Lewis: *Alice im Wunderland*. Christian Enzensberger (Übers.). Ulm, 1973
- [Carroll 1976] CARROLL, Lewis: *Peripețiile Alisei în Țara Minunilor*. Illustrationen: Angi Petrescu-Tipărescu. Bukarest, 1976
- [Carroll 1999] CARROLL, Lewis: *Alice's Adventures in Wonderland*. Illustrationen: Helen Oxenbury. London, 1999
- [Carroll 2000] CARROLL, Lewis ; GARDNER, Martin (Hrsg.): *The Annotated Alice- The Definitive Edition*. New York, 2000
- [Carroll 2007] CARROLL, Lewis: *Alice in Wonderland*. Illustrationen: Anne Herbauts. Athen, 2007
- [Carroll 2010] CARROLL, Lewis: *Die Alice-Romane*. Günther Flemming (Übers.). Stuttgart, 2010
- [Colonna 1499] COLONNA, Francesco: *Hypnerotomachia Poliphili*. Venedig, 1499
- [Davis 1994] DAVIS, Natalie Z.: Leere Hände bitten vergebens- Komische Kritik an der Welt: Rabelais und die Geschichten, Sprichwörter und Bilder des sechzehnten Jahrhunderts. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (1994), Mai
- [Dembski 2000] DEMBSKI, Tanja: *Paradigmen der Romantheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts- Lukács, Bachtin und Rilke*. Würzburg, 2000

- [Edighoffer 1998] EDIGHOFFER, Roland: Mythologia comica. Über Rabelais' Einfluß auf Johann Valentin Andreae. In: EHMER, Hermann (Hrsg.): *Pietismus. Ein Jahrbuch zur Geschichte des neueren Protestantismus. Festschrift für Gerhard Schäfer und Martin Brecht* Bd. 24. Göttingen, 1998
- [Enzensberger 1973] ENZENSBERGER, Christian: Nachwort- Der Aufruhr der Regeln. In: *Alice im Wunderland*. Ulm, 1973
- [Febvre 1942] FEBVRE, Lucien: *Le problème de l'incroyance au XVI<sup>e</sup> siècle. La religion de Rabelais*. Paris, 1942
- [Fensch 1970] FENSCH, Thomas: *Alice in Acidland*. 1970
- [Flemming 2013] FLEMMING, Günther: Lewis Carroll und William Makepeace Thackeray. In: *Alice. Band 3. Die Jagd nach dem Schnark. Aliceana. Essays zu Leben und Werk*. Berlin, 2013
- [Flögel 1778] FLÖGEL, Karl F.: *Die Geschichte des Grotesk-Komischen*. 1778
- [Gautier 1853] GAUTIER, Theophile: *Les Grotesques*. Paris, 1853
- [Gérault 1534] GÉRAULT, Francois: *Erstaunliche Chronik*. 1534
- [Gogol 1836] GOGOL, Nikolai: *Die Nase*. 1836. – Erzählung
- [Goldschmidt 1933] GOLDSCHMIDT, Anthony: Alice in Wonderland Psycho-Analysed. In: *New Oxford Outlook* (1933)
- [Guldin 2000] GULDIN, Rainer: *Körpermetaphern- Zum Verhältnis von Politik und Medizin*. Würzburg, 2000
- [Günter 2007] GÜNTER, Manuela: Raabes Stopfkuchen. Körpergedächtnis und Medien. In: BANNASCH-BUTZER, Bettina (Hrsg.): *Übung und Affekt: Formen des Körpergedächtnisses*. Berlin, 2007
- [Hausmann 1979] HAUSMANN, Frank-Rutger: *Francois Rabelais*. Stuttgart, 1979
- [Hawkins-Dady 1996] HAWKINS-DADY, Mark (Hrsg.): *Reader's Guide to Literature in English*. Chicago, 1996

- [Hunt 2003] HUNT, Elizabeth: A Carnival of Mirrors. The Grotesque Body of the Eighteenth-Century British Masquerade. In: KITTREDGE, Katharine (Hrsg.): *Lewd and Notorious: Female Transgression in the Eighteenth Century*. Michigan, 2003
- [Hunt 2004] HUNT, Peter: *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. New York, 2004
- [Jacobs 1998] JACOBS, Carol: Wuthering Heights-At the Threshold of Interpretation. In: MARINIELLO, Silvestra (Hrsg.): *Gendered Agents: Women and Institutional Knowledge*. London, 1998
- [Jäger 1999] JÄGER, Andrea: Groteske Schreibweise als Kipp-Phänomen der Romantik. In: GRUBER, Bettina (Hrsg.): *Romantik und Ästhetizismus: Festschrift für Paul Gerhard Klussmann*. Würzburg, 1999
- [Kayser 1957] KAYSER, Wolfgang: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. 1957
- [Kidd 1985] KIDD, John E.: *Joyce's Debt to Rabelais*. Santa Cruz, 1985
- [Kleinspehn 1997] KLEINSPEHN, Thomas: *Lewis Carroll*. Reinbek bei Hamburg, 1997
- [Kristeva 1982] KRISTEVA, Julia: *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York, 1982
- [Lachmann 1987] LACHMANN, Renate: Vorwort. In: *Rabelais und seine Welt- Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main, 1987
- [Lindvall 1996] LINDVALL, Terry: *Surprised by Laughter*. Michigan, 1996
- [Mann 1933] MANN, Thomas: *Past Masters and Other Papers*. London, 1933
- [Maritano 2005] MARITANO, Alma: *Taller de Escritura. La aventura de escribir*. Buenos Aires, 2005
- [Mark M. Hennelly 2009] MARK M. HENNELLY, Jr: Alice's Adventures at the Carneval. In: *Victorian Literature and Culture. Cambridge University Press* 37 (2009), Nr. 01, S. 103–128

- [McGillis 2012] MCGILLIS, Roderick: Humour and the body in children's literature. In: M.O. GRENBY, Immel (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Children's Literature*. New York, 2012
- [Meindl 1996] MEINDL, Dieter: *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*. Missouri, 1996
- [Michel 2013] MICHEL, Paul (Hrsg.): *Spinnenfuß und Krötenbauch. Genese und Symbolik von Kompositwesen*. Zürich, 2013
- [Miles 1997] MILES, Margaret: Carnal Abominations: The Female Body as Grotesque. In: JAMES LUTHER ADAMS, Wilson Y. (Hrsg.): *The Grotesque in Art and Literature. Theological Reflections*. Michigan, 1997
- [Nettlau 1925] NETTLAU, Max: *Der Vorfrühling der Anarchie- Ihre historische Entwicklung von den Anfängen bis zum Jahre 1864*. Berlin, 1925
- [Nöth 1994] NÖTH, Winfried: Alice's Adventures in Semiosis. In: FORDYCE, Rachel (Hrsg.): *Semiotics and Linguistics in Alice's World*. Berlin, 1994
- [o.V. 1997] o.V.: *Lewis Carroll, Bibliophile*. Bedfordshire : The Lewis Carroll Society, 1997
- [Perttula 2011] PERTTULA, Irma: The Grotesque- Concept and Characteristics. In: MARKKU SALMELA, Jarkko T. (Hrsg.): *The Grotesque and the Unnatural*. New York, 2011, Kapitel "Norm-Breaking Corporeality"
- [Rabelais 1532] RABELAIS, Francois: *Gargantua und Pantagruel*. Bd. 1-5. Lyon und Paris, 1532-1564
- [Rabelais 1534] RABELAIS, Francois: *Gargantua*. 1534
- [Rabelais 1968a] RABELAIS, Francois: *Gargantua und Pantagruel*. Bd. 2. München, 1968
- [Rabelais 1968b] RABELAIS, Francois: *Gargantua und Pantagruel*. Bd. 1. München, 1968
- [Rabelais 2013] RABELAIS, Francois: *Gargantua und Pantagruel*. Berlin, 2013

- [Richard Brenton 1565] RICHARD BRENTON, Desprez (Hrsg.): *Les Songes drolatiques de Pantagruel*. Paris, 1565
- [Russo 1994] RUSSO, Mary: *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. New York, 1994
- [Salmela 2011] SALMELA, Markku: *The Grotesque and the Unnatural*. New York, 2011
- [Stierle 1995] STIERLE, Karlheinz: Gelächter, das die Welt erschüttert- Bachtin, Rabelais, Karneval- ein großes Buch aus finsternen Zeiten. In: *Süddeutsche Zeitung- Beilage* (1995), November
- [Sützl 2012] SÜTZL, Wolfgang: Digital Protestieren? Zur Körperlichkeit und Radikalität von digitalen Protestformen. In: KOSSEK, Brigitte (Hrsg.): *Digital Turn?* Göttingen, 2012
- [Ulrich 1997] ULRICH, Miorita: *Die Sprache als Sprache. Primärsprache, Metasprache, Übersetzung*. Tübingen, 1997
- [Wood 2010] WOOD, Michael: Quashed Quotatoes. In: *London Review of Books* 32 (2010), Nr. 24
- [Wright 1864] WRIGHT, Thomas: *A History of Caricature and Grotesque In Literature and Art*. London, 1864
- [Yates 1997] YATES, Wilson: Introduction to the Grotesque. In: ADAMS, James L. (Hrsg.): *The Grotesque in Art and Literature. Theological Reflections*. Michigan, 1997

## Internetquellen

- [BL.UK] BRITISH LIBRARY: Manuskript von Lewis Carroll (1864): *Alice's Adventures under Ground*.

URL: <https://www.bl.uk/collection-items/alices-adventures-under-ground-the-original-manuscript-version-of-alices-adventures-in-wonderland> (aufgerufen am: 2.12.2016)

- [BRB] BAUMAN RARE BOOKS

URL:<https://www.baumanrarebooks.com/rare-books/rossetti-dante-gabriel-rabelais-francis/les-oeuvres-de-m-francois-rabelais/79580.aspx> (aufgerufen am 1.9.2016)

- [Bayley 2009] MELANIE BAYLEY (16.12.2009): *Alice's adventures in algebra: Wonderland solved*, In: New Scientist.

URL: <https://www.newscientist.com/article/mg20427391.600-alices-adventures-in-algebra-wonderland-solved?full=true> (aufgerufen am 11.12.2016)

- [Chedgzoy] KATE CHEDGZOY: *Impudent Women: Carnival and gender in early modern culture*.

URL:<http://www.gla.ac.uk/schools/critical/aboutus/resources/stella/projects/glasgowreview/issue1-chedgzoy/> (aufgerufen am 1.1.2017)

- [Devlin 2010] KEITH DEVLIN (März 2010): *The Hidden Math Behind Alice in Wonderland*.

URL: [https://www.maa.org/external\\_archive/devlin/devlin\\_03\\_10.html](https://www.maa.org/external_archive/devlin/devlin_03_10.html) (aufgerufen am 11.12.2016)

- [JJC 2014] JAMES JOYCE CENTRE (Mai 2014) : *On this day... 31 May*.

URL: <http://jamesjoyce.ie/on-this-day-31-may/> (aufgerufen am: 31.10.2016)

- [Leach 2000] KAROLINE LEACH (2000): *Tony Goldschmidt and the Freudian Influence*.

URL: <http://www.victorianweb.org/authors/carroll/dreamchild/dreamchild3.html> (aufgerufen am 6.10.2016)

- [LCS] LEWIS CARROLL SOCIETY OF NORTH AMERICA

URL:<http://www.lewiscarroll.org/2012/05/08/g-a-h-gardners-annotations-hyperlinked-the-dormouse-and-dante-gabriel-rossettis-wombat/> (aufgerufen am 11.10.2016)

- [LIB] UNIVERSITY LIBRARIES: *Alice illustrated around the world*.

URL: <http://www.lib.umd.edu/alice150/alice-in-wonderland/illustrated-alice/europe-eurasia/herbaults> (aufgerufen am 21.12.2016)

- [Ngiewih 2006] TEKE CHARLES NGIEWIH (2006): *Lewis Carroll and Samuel Beckett- Retrospection and Prefiguring: The Romantic and (Post)Modern Context of Lewis Carroll's Alice in Wonderland and Through The Looking Glass and What Alice Found There.*

URL: <http://www.lsj.org/web/literature/carroll-beckett.php> (aufgerufen am: 21.11.2016)

- [Snider 2006] CLIFTON SNIDER (2006): *Everything is Queer To-day: Lewis Carroll's Alice Through the Jungian Looking-Glass.*

URL: <http://web.csulb.edu/~csnider/Lewis.Carroll.html> (aufgerufen am 1.1.2017)

## Abbildungsverzeichnis

|     |                                                                                                                                              |    |
|-----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1.1 | D. Rossetti 1863, (LCS) . . . . .                                                                                                            | 7  |
| 1.2 | Rossettis Ausgabe von Rabelais, (BRB) . . . . .                                                                                              | 7  |
| 1.3 | W.M. Thackeray, 1863 (Kleinspehn, 1997, S.61) . . . . .                                                                                      | 8  |
| 3.1 | Tenniel (Carroll, 1947, S.51) . . . . .                                                                                                      | 18 |
| 3.2 | Tenniel (Carroll, 1947, S.52/S.54) . . . . .                                                                                                 | 19 |
| 3.3 | Tenniel (Carroll, 1947, S.92) . . . . .                                                                                                      | 26 |
| 4.1 | Desprez (Richard Brenton, 1565, B4 Dessin 18) und Tenniel (Carroll, 1947, S.60) . . . . .                                                    | 30 |
| 4.2 | Desprez (Richard Brenton, 1565, B7 Dessin 23/ F6 Dessin 85) . . . . .                                                                        | 30 |
| 4.3 | Tenniel (Carroll, 1947, S.219) . . . . .                                                                                                     | 31 |
| 4.4 | Desprez (Richard Brenton, 1565, E5 Dessin 67) und Tenniel (Carroll, 1947, S.49) . . . . .                                                    | 31 |
| 4.5 | Desprez (Richard Brenton, 1565, C2 Dessin 30) und Tenniel (Carroll, 1947, S.63) . . . . .                                                    | 32 |
| 4.6 | Desprez (Richard Brenton, 1565, G7 Dessin 119) und Tenniel (Carroll, 1947, S.138) . . . . .                                                  | 33 |
| 4.7 | Desprez (Richard Brenton, 1565, F2 Dessin 78) und Tenniel (Carroll, 1947, S.199) . . . . .                                                   | 34 |
| 4.8 | Desprez (Richard Brenton, 1565, C5 Dessin 35), Tenniel (Carroll, 1947, o.S. inneres Titelblatt) und Doré (Rabelais, 1968a, S.1166) . . . . . | 35 |
| 4.9 | Desprez (Richard Brenton, 1565, C6 Dessin 37) und Tenniel (Carroll, 1947, S.119/S.76) . . . . .                                              | 35 |

|                                                                                                                                                   |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 4.10 Tenniel (Carroll, 1947, S.179) . . . . .                                                                                                     | 36  |
| 4.11 Ägyptischer Papyrus, (Wright, 1864, S.8) . . . . .                                                                                           | 37  |
| 4.12 Kapiteleinteilung in Schachzügen (Carroll, 1947, S.137) . . . . .                                                                            | 41  |
| 4.13 Doré (Rabelais, 1968a, S.1262) . . . . .                                                                                                     | 44  |
| 4.14 Tenniel (Carroll, 1947, S.67/S.95) . . . . .                                                                                                 | 44  |
| 4.15 Tenniel (Carroll, 1947, S.46) und Doré (Rabelais, 1968b, S.327) . . . .                                                                      | 50  |
| 4.16 Carroll (Carroll, 1864, S.61/S.62) und Tenniel (Carroll, 1947, S.20) . .                                                                     | 52  |
| 4.17 Tenniel (Carroll, 1947, S.41) . . . . .                                                                                                      | 55  |
| 4.18 Tenniel (Carroll, 1947, S.274/S.278) . . . . .                                                                                               | 61  |
| 5.1 Tenniel (Carroll, 1947, S.195/ S.269) . . . . .                                                                                               | 76  |
| 5.2 Tenniel (Carroll, 1947, S.153/ S.203) . . . . .                                                                                               | 76  |
| 6.1 Tenniel (Carroll, 1947, S.101/ S.107) . . . . .                                                                                               | 88  |
| 6.2 Attelle (Carroll, 1911) , Tarrant (Carroll, 1916) und Oxenbury (Carroll,<br>1999) . . . . .                                                   | 89  |
| 6.3 Jansson (Carroll, 1966) und Petrescu-Tipărescu (Carroll, 1976) . . . . .                                                                      | 90  |
| 6.4 Dupuy (Carroll, 1972) und Herbauts (Carroll, 2007) . . . . .                                                                                  | 91  |
| 7.1 Tenniel (Carroll, 1890, S.55), Walt Disney (Alice in Wonderland,1951)<br>und Tim Burton (Alice in Wonderland, Walt Disney Pictures, 2010) . . | 100 |