

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

ver-rückt. Randzonen des Sinns in der phantastischen
Kindererzählung des 19. Jahrhunderts

verfasst von | submitted by
Barbara Kern BEd

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 199 506 511 02

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB) Unterrichtsfach
Deutsch Unterrichtsfach Geschichte und Politische
Bildung

Betreut von | Supervisor:

ao. Univ.-Prof. i.R. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Danksagung

Im ersten Semester meines Studiums an der Universität Wien besuchte ich die Vorlesung Literaturgeschichte 1600–1848 bei Prof. Wynfrid Kriegleder, im Zuge derer ich zum ersten Mal E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“ las. Das Phantastische ließ mich seitdem nicht mehr los. Eben bei Prof. Kriegleder möchte ich mich für die Betreuung dieser Masterarbeit bedanken – und nicht zuletzt für seine Geduld.

Meiner Familie, insbesondere meinen Eltern und Großeltern, danke ich für die Unterstützung meiner Studienjahre und die vielen, vielen Bücher. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

Abstract

Ausgehend vom Begriff ‚Verrücktheit‘ untersucht diese Masterarbeit anhand der phantastischen Kindererzählungen „Nußknacker und Mausekönig“ (1816) von E.T.A. Hoffmann sowie „Alice’s Adventures in Wonderland“ (1865) von Lewis Carroll metaphysische Grenzerfahrungen in ihrer räumlichen Ausprägung. Der Fokus wird auf die sich überlagernden Phänomene Wahnsinn, Traum, Rausch und Phantasie gelegt, welche hier als ‚Randzonen des Sinns‘ etikettiert und unter etymologischen, literaturwissenschaftlichen sowie kulturhistorischen Gesichtspunkten ausgeleuchtet werden. Da der kinderliterarischen Phantastik als grenz- und sprachüberschreitendes Genre in einer Diskussion rund um Nationalphilologien ein Sonderstatus zugeschrieben wird, erfolgt die literaturwissenschaftliche Analyse mithilfe eines komparatistischen Zugangs. Ein derartiges Nebeneinanderlegen der ausgewählten Texte ermöglicht die Erforschung der Verrücktheit in ihrer motivisch-thematischen Form, legt aber auch narratologische Bauformen offen.

Based on the concept of 'Verrücktheit', this master's thesis examines metaphysical liminal experiences in their spatial manifestation using the phantastic children's stories "Nußknacker und Mausekönig" (1816) by E.T.A. Hoffmann and "Alice's Adventures in Wonderland" (1865) by Lewis Carroll. The focus is placed on the overlapping phenomena of madness, dream, psychedelia and imagination, which are labeled here as 'peripheral zones of sense' and examined from an etymological, literary and cultural-historical perspective. Since children's literary fantasy is ascribed a distinctive status as a genre that transcends borders and languages in a discussion about national philologies, the literary analysis is carried out using a comparative approach. Such a juxtaposition of the selected texts enables the exploration of 'Verrücktheit' in its motivic-thematic form, but also reveals narratological structures.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
2	Vom ‚Anderen‘ oder: Randzonen des Sinns	8
2.1	Wahnsinn.....	9
2.2	Traum	13
2.3	Rausch	16
2.4	Phantasie.....	19
3	Das ‚Andere‘ der Literatur: Das Phantastische.....	21
3.1	Begriffsklärung und Grenzziehung	22
3.2	Konzepte zur Wirkungsästhetik	27
3.3	Kinderliterarische Phantastik als Sonderfall	32
3.4	<i>spatial studies</i> : Zu Begriffen des Räumlichen	33
4	Zum Textkorpus	38
4.1	Randzone der Germanistik?	39
4.2	Kindheit und Kinderliteratur: Ein historischer Abriss	40
4.3	„Nußknacker und Mausekönig“ (1816) von E.T.A. Hoffmann	43
4.4	„Alice’s Adventures in Wonderland“ (1865) von Lewis Carroll.....	48
4.5	Zusammenführung und Ableitung der Analysekriterien.....	52
5	Ver-rückte Räume	53
5.1	Alltagswelt	53
5.2	Schwellen, Grenzen.....	56
5.3	Brücken	61
5.4	Anderswelt	63
6	Ver-rückte Körper	68
6.1	Verrückt werden.....	68
6.2	Wachsen und Schrumpfen.....	70
6.3	Metamorphosen.....	73
6.4	Künstliche Körper	74
7	Ver-rückte Sprache.....	79
7.1	Sprache als polysemantisches System.....	79
7.2	Sprechverbot und Sprachverlust.....	81
7.3	Sprache als Bewältigungsstrategie	85
8	Conclusio.....	89
	Literaturverzeichnis	91
	Primärliteratur	91
	Sekundärliteratur	91
	Online-Nachschlagewerke	97

1 Einleitung

Die Literatur scheint eine Neigung zum Verrückten zu haben. Figuren träumen Wunderbares, befinden sich im Drogenrausch, halluzinieren in krankhaften Zuständen, verfallen dem Wahnsinn und blicken über den Rand hinaus, in die Abgründe des Seins. In einer „entzauberten“¹ und rational-technologischen westlichen Welt, die sich ab dem 18. Jahrhundert konstituiert, haftet diesen psycho-physischen Grenzerfahrungen der letzte Restbestand eines Übernatürlichen an. Von Institutionen reguliert und an den Rand gedrängt, tritt dieses ‚Andere‘ der Vernunft nun gerade im Zeitalter einer aufgeklärten Kultur literarisch auf.² In dieser Zeit, die Unerklärliches klären möchte, finden das Unheimliche, Übernatürliche und Wunderbare in der Phantastik ein Ventil.

Grenzerfahrungen existieren nicht nur in der Literatur, doch haben diese mit ihr „den Status einer epistemischen Verunsicherung“³ gemein, da sie meist die Grenzen der ‚Normalität‘ überschreiten. Eine Überschreitung oder Abweichung konstituiert sich allerdings erst, wenn sie von einer Metaposition aus als solche wahrgenommen wird. Derartige Positionen werden in der Regel von jenen Bereichen eingenommen, die der ‚Norm‘ entsprechen oder diese festlegen, und meist als Vernunft, Sinn oder Wirklichkeit etikettiert werden. Als die kleine Marie Stahlbaum von den wunderbaren Dingen berichtet, die sie auf ihrer Reise ins Land aus Marzipan und Zuckermandeln mit dem Nußknacker⁴ gesehen hat, gibt Medizinalrätin Stahlbaum, die hier die Position der Vernunft einnimmt, ihrer Tochter den gut gemeinten Rat, „sich das Alles nur aus dem Sinn [zu schlagen]“. „⁵ Würde man der Mutter im Normalfall vielleicht zustimmen, verbleiben die Leser*innen an diesem Punkt der phantastischen Kindererzählung „Nußknacker und Mausekönig“ von E.T.A. Hoffmann vermutlich unsicher. Hat sie denn wirklich nur geträumt?

Es handelt sich hierbei um ein gängiges Prinzip, welches in der phantastischen Literatur und insbesondere in E.T.A. Hoffmanns Poetik oft gegeben ist. Als Leser*in schwankt man

¹ Nach Max Webers bekannter These geht mit zunehmender Rationalisierung und Intellektualisierung auch die „Entzauberung der Welt“ einher. Vgl. Max Weber: Wissenschaft als Beruf. 11. Aufl. Berlin: Duncker & Humblot 2011, S. 17.

² Vgl. Clemens Ruthner: Im Schlagschatten der ‚Vernunft‘. Eine präliminare Sondierung des Phantastischen (Vorwort). In: Clemens Ruthner, Ursula Reber u. Markus May (Hrsg.): Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Tübingen: Francke 2006, S. 7.

³ Helene von Bogen u.a. (Hrsg.): Vorwort. In: Helene von Bogen u.a. (Hrsg.): Literatur und Wahnsinn. Berlin: Frank & Timme 2015 (Literaturwissenschaft Bd. 45), S. 7–11.

⁴ Da die zitierte Ausgabe von „Nußknacker und Mausekönig“ des Deutschen Klassiker Verlags die alte Rechtschreibung verwendet, werden Namen wie „Nußknacker“ oder „Pate Droßelmeier“ und weitere Begriffe in dieser Form übernommen. Wird in der Sekundärliteratur die neue Rechtschreibung verwendet, so wird diese in direkten Zitaten ebenfalls übernommen.

⁵ E.T.A. Hoffmann: Nußknacker und Mausekönig. In: E.T.A. Hoffmann: Die Serapions-Brüder. Text und Kommentar. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2020 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch Bd. 28), S. 301–302.

ständig zwischen zwei großen Deutungsmöglichkeiten: Die Erzählungen können entweder „als das Eindringen irrationalen Spuks in die geordnete Bürgerlichkeit“⁶ gelesen werden oder die Figuren sind schlichtweg wahnsinnig. Letztere Lesart würde eine rationale Erklärung für den Spuk bieten, ließe Hoffmann seine Leser*innen nicht in einem Zustand zurück, den Tzvetan Todorov ganz treffend als „Unschlüssigkeit“⁷ bezeichnet. Im Falle Marie Stahlbaums fragt man sich als Lesende*r, ob die wunderbaren Begebenheiten ‚wirklich‘ stattfinden oder ob das Kind träumt beziehungsweise im Fieberwahn verrückt geworden ist. Als unschlüssige*r Leser*in, um bei Todorovs Wortwahl zu bleiben, befindet man sich hier an einer Schnittstelle von Imaginärem und Realem, von Wunderbarem und Wahnsinn. Man betritt eine Randzone. Neigt man im Normalfall eher dazu, einen derartigen Grenzraum aufgrund eines gewissen Unbehagens rasch wieder zu verlassen, um sich auf sicheren Boden zu begeben, sucht die vorliegende Abhandlung gerade nach derartigen Räumen. Im Folgenden werden diese „Randzonen des Sinns“ in zwei wesentlichen Texten der phantastischen Kinderliteratur des 19. Jahrhunderts untersucht, wobei vier Zonen die Grundlage dieser Arbeit bilden: Wahnsinn, Traum, Rausch und Phantasie. Ein gemeinsamer Parameter dieser Zonen ist der Begriff der Verrücktheit. Der deutsche Begriff ‚verrückt‘ bietet eine für diese literaturwissenschaftliche Arbeit wesentliche Raffinesse. Verrückt zu sein heißt nicht notwendigerweise eine Psychose zu entwickeln. Der deutschsprachige Begriff ‚Verrücktheit‘ weist im Vergleich zu seinem englischsprachigen Pendant *madness* die auffällige Konnotation einer Verräumlichung auf.⁸ So ist es insbesondere in der Phantastik keine Seltenheit, wenn Figuren nicht nur hinsichtlich ihrer Sinne verrücken und damit ‚von Sinnen sind‘, sondern auch in ihrer Körperlichkeit und im erzählten Raum ver-rücken und ver-rückt werden. Wie die Bezeichnung ‚Zonen‘ bereits andeutet, ist die These dieser Untersuchung, dass die angeführten Phantasmen in den ausgewählten Texten nicht nur als wahnhafte Ereignisse der Figuren, sondern auch als Narrative fungieren. Die vorliegende Untersuchung fragt somit in erster Linie danach, wie sich das Verrückte in den Texten motivisch-thematisch, aber auch narratologisch konstituiert. Daraus ergibt sich auch die Frage, inwiefern sich die Texte Strategien ‚echter‘ Verrücktheit, wie Wahnsinn, Traum, Rausch und Phantasie zu eigen machen. Diese bewusst weit gefassten Fragestellungen zielen darauf ab, durch eine explorative

⁶ Norbert Elsner: Die erste war Olimpia. Hoffmanns Erzählungen von Puppen und Automaten. In: „Scientia poetica“. Literatur und Naturwissenschaft. Göttingen: Wallstein 2004, S. 201.

⁷ Tzvetan Todorov: Einführung in die fantastische Literatur. Aus d. Franz. von Karin Kersten, Senta Metz u. Caroline Neubaur. 2. Aufl. Berlin: Klaus Wagenbach 2018 (Wagenbachs Taschenbuch 698), S. 34.

⁸ Vgl. Heidi Lexe: Einleitung. In: Heidi Lexe (Hrsg.): Gorkicht im Gemank. Mediale und ästhetische Verrückungen (in) der Kinder- und Jugendliteratur. Wien: Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur 2016 (Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur), S. 2.

Untersuchung in der Forschung bislang unberücksichtigte Verbindungen aufzudecken. Die drei Kategorien Raum, Körper und Sprache sollen im Ausgleich der Eingrenzung dienen.

Wie bereits angedeutet, rücken mit Bezugnahme auf den Begriff der Verrücktheit räumliche Elemente in den Mittelpunkt der Untersuchung. Für das Konzept des Raumes wird auf einen Ansatz von Anna Stemmann zurückgegriffen, die in Anlehnung an die Dimensionen der Zeit als Erzählzeit und erzählte Zeit eine Unterscheidung von Erzählraum und erzähltem Raum vorschlägt:

Der Fokus liegt dabei auf (topo-) graphischen Bezügen – verstanden in der doppelsinnigen Dimension des Begriffs: nämlich den Entgrenzungen auf einer formalen Ebene, wenn die erzählerischen Möglichkeiten des Seitenraumes durch graphische Elemente ausgelotet werden und auf einer inhaltlichen Ebene, wenn sich die verschiedenen Räume innerhalb der Handlung verrücken, verschieben und überlagern.⁹

Da sich E.T.A. Hoffmanns „Nußknacker und Mausekönig“ nur bedingt für eine Untersuchung des Erzählraumes eignet, soll im Folgenden der erzählte Raum zum Gegenstand werden. Dabei soll nicht nur nach der Existenz diverser Wahnwelten in der Handlung gefragt werden (*histoire*), sondern systematisch nach ihrer narratologischen Beschaffenheit und Funktion (*discours*).¹⁰ Dieses Prinzip wird auch auf die Kategorien Körper und Sprache umgelegt. Es wird nicht nur danach gefragt, welche Körper- und Sprachkonzepte die Texte aufweisen, sondern auch mit welchen ästhetisch-erzählerischen Bauformen diese gestaltet sind, welche Funktionen sie tragen und insbesondere in welchem Verhältnis sie zu Wahnräumen stehen.

Das Wagnis, Grenzerfahrungen in einer literaturwissenschaftlichen Abhandlung zu untersuchen, ist nicht nur hinsichtlich einer epistemischen Verunsicherung problematisch. Hinzu kommt, dass die angeführten Phänomene vor dem Hintergrund einer langen, interdisziplinären Forschungstradition zu betrachten sind. So treffen bei der Untersuchung wahnhafter Zustände geistes- und naturwissenschaftliche Disziplinen aufeinander. Sie werden bis heute nicht nur im medizinischen Diskurs der Psychopathologie, sondern auch in Bereichen der Psychoanalyse, Philosophie, Soziologie, Kulturwissenschaft, Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft untersucht. Aus diesem Grund werden im zweiten Kapitel „Randzonen des Sinns“ interdisziplinär beleuchtet. Dabei werden unter

⁹ Anna Stemmann: (Topo-) Graphische Entrückungen und verrückte Räume des Erzählens – Erzählraum und erzählter Raum. In: Heidi Lexe (Hg.): Gorkicht im Gemank. Mediale und ästhetische Ver-rückungen (in) der Kinder- und Jugendliteratur. Wien: Studien- und Beratungstelle für Kinder- und Jugendliteratur 2016 (Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur), S. 18.

¹⁰ Vgl. ebd.

anderem Beiträge von Michel Foucault,¹¹ Gilles Deleuze,¹² Sigmund Freud¹³ und Friedrich Kittler¹⁴ angeführt, welche die Basis für eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit den ausgewählten Texten bieten sollen.

Die Zone der Phantasie wird im darauffolgenden Kapitel um den etymologisch verwandten Begriff der Phantastik erweitert. Hierbei wird auf die wohl bekannteste Theorie des Phantastischen zurückgegriffen: Tzvetan Todorovs „Introduction à la littérature fantastique“¹⁵. Die meisten Untersuchungen phantastischer Kinderliteratur beziehen sich auf Todorov, obwohl seine Definition des Phantastischen nur begrenzt auf die Kinderliteratur angewandt werden kann. Seine Theorie wurde anhand von Texten der Erwachsenen- oder Allgemeinliteratur des 19. Jahrhunderts erarbeitet, die sich wesentlich von phantastischer Kinderliteratur unterscheiden.¹⁶ Da die ausgewählten Texte allerdings ebenfalls im 19. Jahrhundert entstanden und die damalige Auffassung von Kindheit und Kinderliteratur noch einem anderen Verständnis unterlag, ist Todorovs Theorie in dieser Untersuchung durchaus heranzuziehen, wobei sein Ansatz durch weitere Modelle des Phantastischen ergänzt wird, welche ebenfalls wirkungsästhetische Elemente ins Zentrum rücken.

Da beide Texte im Spannungsfeld sozio-kultureller Entwicklungen des 19. Jahrhunderts stehen, widmet sich das vierte Kapitel einer historischen Kontextualisierung rund um die Thematik Kindheit und Kinderliteratur. Hierbei wird insbesondere auf das romantische Ideal der Kindheit, die Entwicklung der Kinderliteratur sowie auf bürgerliche Konventionen und Gesellschaftsideale eingegangen, da die Protagonistinnen der Texte dieser Schicht zugeordnet werden können. Das Spannungsfeld zwischen bürgerlicher Konvention und kindlicher Phantasie wird auch in der Analyse der Texte aufgegriffen, da sich hier erneut die Frage nach der Norm und ihrer Abweichung stellt.

¹¹ Vgl. Michel Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Aus dem Franz. von Ulrich Köppen. 12. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 39); Michel Foucault: Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes. In: Michel Foucault: Schriften zur Literatur. Hrsg. von Daniel Defert u. François Ewald. Aus dem Franz. von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek u. Hermann Kocyba. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1675), S. 175–185.

¹² Vgl. Gilles Deleuze: Logik des Sinns. Aus dem Franz. von Bernhard Dieckmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 (edition suhrkamp 1707. Neue Folge Bd. 707. Aesthetica. Hrsg. von Karl Heinz Bohrer).

¹³ Vgl. Sigmund Freud: Die Traumdeutung. 4., vermehrte Aufl. Mit Beiträgen von Otto Rank. Leipzig u. Wien: Franz Deuticke 1914; Sigmund Freud: Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“. Wien u. Leipzig: Hugel Heller & CIE. 1907 (Schriften zur angewandten Seelenkunde. Hrsg. von Sigmund Freud. 1. H.).

¹⁴ Vgl. Friedrich Kittler: Aufschreibesysteme 1800 • 1900. 4., vollst. überarb. Neuaufl. München: Fink 1985; Friedrich Kittler: Der chemisch reine Konsum. Drogen bei Hegel, Hoffmann und Baudelaire. In: Christoph Hoffmann u. Caroline Welsh (Hrsg.): Umwege des Lesens. Aus dem Labor philologischer Neugierde. Berlin: Parerga 2006, S. 111–125.

¹⁵ Vgl. Todorov: Einführung in die fantastische Literatur.

¹⁶ Vgl. Hadassah Stichnothe: Phantastisches Erzählen. In: Tobias Kurwinkel u. Philipp Schmerheim: Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart: J.B. Metzler 2020, S. 116.

Das zur Untersuchung herangezogene Textkorpus besteht aus zwei ‚Gründungstexten‘ der phantastischen Kinderliteratur, die sich im 19. Jahrhundert, genauer in der Spätromantik, zu formieren beginnt. Der erste der beiden Texte wurde bereits angeführt – E.T.A. Hoffmanns „Nußknacker und Mausekönig“ (1816). Hier scheint die Abweichung von Sinn und Norm auf mehrfache Weise gegeben: Totes Spielzeug wird beseelt, Uhrmacher schrauben Kinder auseinander und wieder zusammen, ein Mädchen betritt durch einen Mantelärmel eine andere Welt und die Erzählung verrückt durch Sprache – „Prr – Prr – Puff, Piff – Schnetterdeng“¹⁷ – Raum und Realität. Dabei wissen die Leser*innen nicht, ob diese rätselhaften Ereignisse ‚wirklich‘ stattfinden oder die junge Protagonistin sich diese im Fieberwahn bloß einbildet. Nach Bettina Kümmerling-Meibauer, die im Gebiet der Kinder- und Jugendliteratur Grundlagenforschung leistete,¹⁸ sind es eben jene Elemente, die der Erzählung aus heutiger Sicht Modernität verleihen, in der zeitgenössischen Diskussion des 19. Jahrhunderts allerdings kritisiert wurden. E.T.A. Hoffmann kehrt mit seinem zweiten Kindermärchen „Das fremde Kind“ (1817) wieder zum gängigen Dualismus des typischen Märchens zurück. „Nußknacker und Mausekönig“ wird im 19. Jahrhundert fast ausschließlich in der Erwachsenenliteratur gedruckt und erhält erst im 20. Jahrhundert Klassikerstatus.¹⁹ Kümmerling-Meibauer bezeichnet die Erzählung als „Prototyp der phantastischen Kindererzählung“²⁰ und verweist in weiterer Folge auf ein Werk, das schließlich die Durchsetzung der phantastischen Kindererzählung markiert: Lewis Carrolls „Alice’s Adventures in Wonderland“ (1865).²¹ Carroll trägt damit zur Begründung der sogenannten Nonsense-Literatur bei und vermutlich kein anderes Werk hat hinsichtlich abnormer Sinnesdarstellungen mehr Rezeption erfahren. Alice tritt – oder vielmehr fällt – in eine phantastische Anderswelt voller seltsamer Wesen, die unsinnig sprechen und auch von sich selbst behaupten: „[W]e’re all mad here.“²² Als einer der bekanntesten Texte des viktorianischen Zeitalters fasziniert Alice‘ Geschichte und das Wunderland seine Leser*innen bis heute.

„Alice’s Adventures in Wonderland“ wird in dieser Untersuchung im englischen Original gelesen, wobei gerade ein Beitrag zur Übersetzungsgeschichte der „Alice“-Bücher von Emer O’Sullivan einen Anstoß für diese Arbeit gegeben hat. Sie stellt folgende Frage: „Wie

¹⁷ Hoffmann: Nußknacker und Mausekönig, S. 259.

¹⁸ Vgl. Bettina Kümmerling-Meibauer: Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon. Bd. 1–4. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2004.

¹⁹ Vgl. Kümmerling-Meibauer: Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Bd. 1, S. 454.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. ebd.

²² Lewis Carroll: Alice’s Adventures in Wonderland. Illustrated by Sir John Tenniel. London: Macmillan Children’s Books 2015, S. 81.

übersetzt man einen Roman der, zumindest bis in die 1970er Jahre, keinerlei Ähnlichkeit mit irgendetwas hatte, was von deutschen Autor_innen für Kinder produziert wurde?“²³ Diese Untersuchung muss dieser Aussage teilweise widersprechen und verfolgt die These, dass Hoffmanns „Nußknacker und Mausekönig“ hinsichtlich radikalästhetischer Erzählverfahren sehr wohl mit Lewis Carrolls Werk verglichen werden kann und darüber hinaus sogar, wie Kümmerling-Meibauer es ausdrückt, als „Prototyp“ des Genres fungiert.

Als problematisch wie auch vorteilhaft erweist sich bei dieser Textauswahl, dass sowohl „Nußknacker und Mausekönig“ als auch „Alice’s Adventures in Wonderland“ vor dem Hintergrund einer langen und tiefgehenden Forschungstradition zu betrachten sind. Bei E.T.A. Hoffmanns Kindererzählung gibt es neben einführenden Werkanalysen²⁴ Beiträge, die genderorientierten,²⁵ motivgeschichtlichen²⁶ sowie psychoanalytischen oder tiefenpsychologischen²⁷ Lesarten folgen, wobei insbesondere letztere innerhalb der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteraturforschung lange Zeit unterrepräsentiert waren. Ein recht junger Sammelband unter der Herausgabe von Iris Schäfer richtet den Blick auf die Ästhetisierung psychischer Krankheiten und Leiden im Kontext kinderliterarischer Texte. Darin vertreten sind unter anderem Beiträge, die literarischen Wahnsinn und seine sprachliche Ausgestaltung in den ausgewählten Texten thematisieren.²⁸ Die „Alice“-Bücher²⁹ wurden in der literaturwissenschaftlichen Forschung ebenfalls eingehend untersucht, insbesondere hinsichtlich ihrer linguistischen Besonderheiten in Bezug auf den

²³ Emer O’Sullivan: Kinderliterarische Komparatistik. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 2000.; Emer O’Sullivan: Ver- und Zurück-rückungen in und von „Alice in Wonderland“. In: Heidi Lexa (Hrsg.): Gorkicht im Gemank. Mediale und ästhetische Ver-rückungen (in) der Kinder- und Jugendliteratur. Wien: Studien- und Beratungstelle für Kinder- und Jugendliteratur 2016 (Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur), S. 5.

²⁴ Vgl. u.a. Carl Pietzcker: *Nussknacker und Mausekönig*. Gründungstext der Phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. In: Günter Saße (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann. Romane und Erzählungen. Interpretationen. Stuttgart: Reclam 2004 (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 17526), S. 182–198; Bettina Kümmerling-Meibauer: Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung. Darmstadt: WBG 2012 (Einführungen Germanistik. Hrsg. von Gunter E. Grimm u. Klaus-Michael Bogdal).

²⁵ Vgl. u.a. Boy, Alina: Marie im Wunderland. Animation und Imagination in Hoffmanns *Nussknacker und Mausekönig*. In: E.T.A.-Hoffmann-Jahrbuch 24 (2016), S. 34–48.

²⁶ Vgl. u.a. Mareike Schildmann: Poetik der Seelenmechanik. Kinder, Puppen und Automaten in E.T.A. Hoffmanns *Nußknacker und Mausekönig*. In: Davide Giuriato, Philipp Hubmann u. Mareike Schildmann (Hrsg.): Kindheit und Literatur. Konzepte – Poetik – Wissen. Freiburg i. Br., Berlin, Wien: Rombach 2018, S. 225–254.

²⁷ Vgl. u.a. Gerhard Neumann: Puppe und Automate. Inszenierte Kindheit in E.T.A. Hoffmanns Sozialisationsmärchen *Nußknacker und Mausekönig*. In: Günter Oesterle (Hrsg.): Jugend – ein romantisches Konzept? Würzburg: Königshausen und Neumann 1997 (Stiftung für Romantikforschung Bd. 2), S. 135–160.

²⁸ Vgl. Iris Schäfer (Hrsg.): Zur Ästhetik psychischer Krankheit in kinder- und jugendliterarischen Medien. Psychoanalytische und tiefenpsychologische Analysen – transdisziplinär erweitert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2020.

²⁹ Gemeint sind Lewis Carrolls „Alice’s Adventures in Wonderland“ (1865) sowie die Fortsetzung der Geschichte „Through the Looking-Glass, and What Alice Found There“ (1872).

Nonsens.³⁰ In den letzten Jahren sind intermediale Tendenzen in den Beiträgen erkennbar, die sich beispielsweise auf John Tenniels Originalillustrationen von Carrolls Texten, Comics, Graphic Novels oder auch auf Verfilmungen beziehen. Hier sind insbesondere Disneys Filmadaptionen zu nennen, wobei 1951 ein Zeichentrickfilm und 2010 von Tim Burton sowie 2016 von James Bobin zwei 3D-Verfilmungen der „Alice“-Bücher realisiert wurden. 2018 wurde von Lasse Hallström und Joe Johnston auch „Nußknacker und Mausekönig“ unter dem Titel „The Nutcracker and the Four Realms“ von der Walt Disney Company adaptiert. Diese wie viele andere Nussknacker-Adaptionen basieren meist auf der durchaus verniedlichten, intraliterarischen Adaption „L’histoire d’un casse-noisette“ (1845) von Alexandre Dumas, die irrtümlich oft als getreue Übersetzung des Originals bezeichnet wird. Dumas verlegt den Text nach Frankreich, schwächt Elemente der Groteske und des Schauderns ab und nähert sich in seiner Version dem Märchenhaft-Wunderbaren und damit der Tradition des französischen Feenmärchens an. Dumas‘ Version wurde wiederum etliche Male übersetzt, verdrängte zuweilen den Hoffmann’schen Originaltext und ist auch Vorlage für Pyotr Tschaikowskys populäres Ballett „Der Nußknacker“ (1892).³¹ Carl Pietzcker bezeichnet das Werk in diesem Kontext auch als „meistgetanzter Text“.³²

Vor allem popkulturell-junge Rezeptionen verweisen auf Texte, die nach wie vor nicht an Relevanz verloren haben. Die Untersuchung dieser Texte ist trotz breiter Forschungsgrundlage keineswegs redundant, da sie in der nachfolgenden Analyse nebenbeziehungsweise übereinandergelegt werden. Obwohl die beiden Erzählungen in der Forschungsdiskussion oft in einem Atemzug genannt werden³³ und aufgrund zahlreicher motivisch-thematischer Parallelen für eine gemeinsame Untersuchung geradezu prädestiniert sind, fehlt bislang eine eingehende Gegenüberstellung. Die Konzentration auf das Konzept des Raumes und in weiterer Folge auf die Kategorien Körper und Sprache sollen das Feld der Untersuchung zusätzlich einschränken. Obwohl Raum- und Körperkonzepte sowie sprachliche Besonderheiten in „Alice’s Adventures in Wonderland“ in der Forschungsdiskussion bereits thematisiert wurden, ist dies bei Hoffmanns Kindererzählung nur bedingt der Fall. Die folgende Untersuchung soll somit mittels komparatistischen Zugangs einen Beitrag zum Forschungsgebiet der phantastischen Kinderliteratur E.T.A.

³⁰ Exemplarisch sei an dieser Stelle ein Sammelband angeführt, der einen Überblick zu wesentlichen Forschungsansätzen bietet. Vgl. Rachel Fordyce und Carla Marella (Hrsg.): *Semiotics and Linguistics in Alice’s Worlds*. Berlin u. New York: De Gruyter 1994 (Research in Text Theory Vol. 19).

³¹ Bettina Kümmerling-Meibauer: Hoffmann, E.T.A.: Nußknacker und Mausekönig (01.03.2013). In: *KinderundJugendmedien.de*. Wissenschaftliches Portal für Kindermedien und Jugendmedien, <https://www.kinderundjugendmedien.de/werke/587-hoffmann-eta-nussknacker-und-mausekoenig> [Zugriff: 29.09.2024].

³² Pietzcker: *Nussknacker und Mausekönig*. Gründungstext, S. 182.

³³ Vgl. Kümmerling-Meibauer: *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur*. Bd. 1, S. 454.

Hoffmanns leisten. Mit der Untersuchung der Varianten von „Randzonen des Sinns“ innerhalb der Konzepte Raum, Körper und Sprache sowie deren Analyse nahe am Text folgt die Arbeit einer strukturalistischen sowie hermeneutischen Vorgehensweise.

2 Vom ‚Anderen‘ oder: Randzonen des Sinns

Wie so oft in einer wissenschaftlichen Abhandlung müssen auch die verwendeten Begriffe in diesem Beitrag zur phantastischen Kinderliteratur zunächst einer genauen Klärung unterzogen werden, obwohl man sich damit in Todorovs Worten „scheinbar vom Fantastischen selbst entfernt.“³⁴ Im Folgenden rücken Termini in den Fokus, die Grenzphänomene der rationalen Welt beschreiben. Definitionen dieser Phänomene können immer nur aus einer Metaebene heraus erfolgen. Diese Metapositionen werden im Folgenden von Psychopathologie, Psychoanalyse, Philosophie, vor allem aber der Literatur eingenommen, um damit eine für diese Abhandlung notwendige Begriffsklärung zu versuchen.

Oliver Kohns führt in seiner Untersuchung des Sinns eine „Liste der Kantschen Benennungen der Unvernunft“³⁵ an, die aus verschiedenen Werken Immanuel Kants zusammengetragen wurden und an dieser Stelle die Begriffs- sowie Bedeutungsvielfalt der für diese Untersuchung notwendigen Terminologie verdeutlichen sollen: „*Wahnsinn, Verrücktheit, Narrheit, Unsinnigkeit, Wahnwitz, Aberwitz, Blödsinn, Phantasterey, Enthusiasmus, Schwärmerei, Träumerei, Zerstreuung, Hypochondrie und Melancholie*“.³⁶ Diese Phänomene scheinen sich jenem Bereich zu entziehen, den man gemeinhin als Vernunft, Sinn, Bewusstsein, Realität oder Normalität betiteln könnte. Dies erschwert eine eindeutige Klärung – ein Umstand, zu dem sich bereits Kant selbst bekennt, wenn er sagt, es sei „schwer eine systematische Eintheilung [sic!] in das zu bringen, was wesentliche und unheilbare Unordnung ist.“³⁷ Die vorliegende Abhandlung möchte den Versuch wagen. Derartige Grenzphänomene der Vernunft werden hier als „Randzonen des Sinns“ angeführt, wobei vier Zonen herausgearbeitet werden: Wahnsinn, Traum, Rausch und Phantasie.

³⁴ Todorov: Einführung in die fantastische Literatur, S. 7.

³⁵ Oliver Kohns: Die Verrücktheit des Sinns. Wahnsinn und Zeichen bei Kant, E.T.A. Hoffmann und Thomas Carlyle. Bielefeld: transcript 2007 (Literalität und Liminalität Bd. 5. Hrsg. von Achim Geisenhanslüke u. Georg Mein), S. 27.

³⁶ Ebd., S. 27–28.

³⁷ Immanuel Kant: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. In: Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Kant's gesammelte Schriften. Abtheilung I: Werke. Bd. 7. Reprint. Berlin u. Boston: De Gruyter 2021, S. 214.

2.1 Wahnsinn

Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit ist die Randzone Wahnsinn. Ein vager Begriff, der bei näherer Betrachtung die Frage aufkommen lässt, ob es sich hierbei um eine Geisteskrankheit, eine physische Beeinträchtigung oder nur um einen vorübergehenden Gemütszustand handelt. Darauf scheint jedes Zeitalter der abendländischen Gesellschaft eine andere Antwort zu geben.³⁸ Etymologisch betrachtet findet sich das Adjektiv „wahnsinnig“ bereits im Mittelhochdeutschen als *wanwiz* oder *wanwitz*, was im Handwörterbuch von Matthias Lexer als „leer an verstand, [sic!]³⁹ unsinnig“⁴⁰ angeführt wird. Damit deckt sich der mittelhochdeutsche Begriff bereits mit der Alltagssprachlichen Bedeutung von heute. Im Laufe der Jahrhunderte ist eine Veränderung hinsichtlich der Diagnose und Therapie von Wahnsinn zu verzeichnen, aber mehr noch eine Verlagerung. So ist das Phänomen heute vor allem Gegenstand der psychopathologischen Medizin und der Sozialwissenschaft, während es über Jahrhunderte hinweg eher Thema der Literatur, Kunst und Musik war. Wahnsinn, der als bewundernswerter Zustand des Genies, als künstlerische Trance geradezu mystifiziert wurde, gilt heute als Krankheit.⁴¹ Doch sogar im medizinischen Diskurs der Psychopathologie entzieht sich das Phänomen einer klaren Definition.⁴² Um zu verstehen, wie Grenzphänomene des Sinns in literarischen Texten narratologisch erzeugt werden, muss man sich diesen zunächst von besagter Metaebene nähern. Mit Bezug auf literarischen Wahnsinn scheint es notwendig, einen kurzen Blick auf die psychopathologische Krankheit und deren Symptome zu werfen. Das Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm beinhaltet den Versuch einer Definition, womit ein Blick auf eine zeitgenössische Auffassung von Wahnsinn zu Beginn des 19. Jahrhunderts gewährt wird:

wahnsinn ist im allgemeinen jede geistige erkrankung, bei der sich wahnvorstellungen zeigen. im engeren sinn bezeichnet es einen zustand, bei dem der kranke zwar vernünftig denkt, aber zwischen einbildungen und wirklichen wahrnehmungen nicht mehr zu scheiden vermag: wahn ist die täuschung, die bloße vorstellung einer sache mit der sache selbst für gleichgeltend zu halten. ... selbst der wahnsinn hat daher diesen namen, weil er eine bloße vorstellung ... für die gegenwart der sache selbst zu nehmen und ebenso zu würdigen gewohnt ist.⁴³

³⁸ Vgl. Silke Leopold: Vorwort. In: Silke Leopold u. Agnes Speck (Hrsg.): *Hysterie und Wahnsinn*. Heidelberg: Das Wunderhorn 2000 (Heidelberger Frauenstudien Bd. 7 Hrsg. von der Frauenbeauftragten der Universität Heidelberg), S. 7.

³⁹ Da in den verwendeten digitalisierten Wörterbüchern von Matthias Lexer, Jacob Grimm und Wilhelm Grimm aufgrund der zeitgenössischen Rechtschreibung auf die Großschreibung zur Gänze verzichtet wird, erfolgt der Hinweis [sic!] nur an dieser Stelle und wird zugunsten einer angenehmeren Lesbarkeit in den nachfolgenden Zitaten ausgespart.

⁴⁰ „wan-wiz, adj.“, „wan-witz, adj.“: In: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch* von Matthias Lexer. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center für Digital Humanities, <https://woerterbuch-netz.de/?sigle=Lexer&lemid=A00001> [Zugriff: 01.09.2024].

⁴¹ Vgl. Leopold: Vorwort, S. 7.

⁴² Vgl. Kohns: *Die Verrücktheit des Sinns*, S. 7.

⁴³ „WAHSINN, m.“: In: *Deutsches Wörterbuch* von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center für Digital Humanities, <https://woerterbuch-netz.de/?sigle=DWB&lemid=A00001> [Zugriff: 01.09.2024].

Als Sammelbegriff für derartige Phänomene, die in dieser Grimm'schen Definition angeführt werden, würde heute vermutlich die Psychose oder psychotische Störung an die Stelle des Wahnsinns treten. Der Terminus ‚Psychose‘ umfasst Zustände, bei welchen „Abweichungen der Realitätskonstruktion (Wahn), der Wahrnehmung (Halluzination), des Denkens (Denkstörung) und des Fühlens (Parathymie) vorliegen, die sich von dem ‚normalen‘ oder ‚erlaubten‘ Maß [...] genug unterscheiden, um als *Unterschied* wahrgenommen zu werden“.⁴⁴ Die Grenze ‚Normalität‘ ist dabei immer im jeweiligen gesellschaftlich-kulturellen und wissenschaftlichen Kontext zu betrachten. Diese Definition ist nach wie vor sehr allgemein gehalten. Spezifischer erscheinen für den Zweck dieser Untersuchung die alltagssprachlichen Synonyme ‚Irrsinn‘ und ‚Verrücktheit‘. Irrsinn beschreibt eine Orientierungs- oder Bezugslosigkeit, eine Verwirrtheit oder eine Verirrung des Sinns und des Seins. Verrücktheit beschreibt ein Verrückt-Werden aus dem eigentlichen Erlebnisbereich hinein in eine ‚andere‘ Zone.⁴⁵ Als Verirrung und Verrückung haftet dem Wahnsinn somit eindeutig eine räumliche Komponente an, womit sich für diese literaturwissenschaftliche Untersuchung das Feld der *spatial studies* öffnet. So stellt sich unter anderem die Frage, inwiefern Wahnsinn in den ausgewählten Werken räumliche Erzählelemente generiert.

Obwohl die Verwendung des Begriffs ‚Psychose‘ im modernen Kontext weitaus passender wäre, wird auch in dieser Arbeit grundsätzlich von ‚Wahnsinn‘ gesprochen. Dieser Begriff folgt im Vergleich zum medizinischen Terminus der Psychose einer langen interdisziplinären Ideengeschichte und ist auch im Spannungsfeld dieser zu betrachten. Um die Wahnsinnsauffassung des 19. Jahrhunderts in Anbetracht ihrer historischen Genese verstehen zu können, ist aber keine Untersuchung von antiken Auseinandersetzungen mit der Thematik notwendig. Es genügt zugunsten eines allgemein-kausalen Verständnisses die Betrachtung des neuzeitlichen Diskurses.⁴⁶ An dieser Stelle muss auf Michel Foucaults populäre und nicht unumstrittene Studie „Histoire de la folie“⁴⁷ hingewiesen werden, welche einen umfassenden historischen Abriss bietet und auch in dieser Untersuchung eingearbeitet werden

⁴⁴ Helmut Jelem: Systemische Sichtweisen und Therapie von Menschen mit psychotischen Störungen. In: Michael Ertl, Brigitta Keintzel u. Rudolf P. Wagner (Hrsg.): Ich bin tausend Ich. Probleme, Zugänge und Konzepte zur Therapie von Psychosen. Wien: Facultas 2002, S. 175.

⁴⁵ Vgl. ebd.

⁴⁶ Vgl. Georg Reuchlein: Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. München: Fink 1986, S. 38.

⁴⁷ Michel Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Aus dem Franz. von Ulrich Köppen. 12. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 39).

soll. Foucault zufolge vollzieht sich im 17. Jahrhundert in Bezug auf eine „rationalistische“⁴⁸ beziehungsweise gesellschaftlich-medizinische Wahnsinnserfahrung ein wesentlicher Einschnitt. Eine moralisierende Auseinandersetzung rückt in den Mittelpunkt, welche eine bereits existierende medizinische Sicht auf den Wahnsinn langsam verdrängt. Dieser Umstand lässt sich nach Foucault an der zunehmenden Internierung von Wahnsinnigen erkennen, die meist mit Strafgefangenen, Arbeitslosen und Armen unter einem Dach untergebracht wurden. Derartige Anstalten werden zum Ausschlussinstrument, zu Randbereichen der Gesellschaft, wobei sie weniger medizinischen Beweggründen zu folgen schienen, sondern vielmehr moralisierenden.⁴⁹ Wahnsinn bedeutet hier Krankheit, „Verdorbenheit und Lasterhaftigkeit“.⁵⁰

Analog zu einer gesellschaftlichen Ausgrenzung des Wahnsinns, verweist Foucault auch auf einen Ausschluss aus dem Feld der Ratio, da er sich nicht aus sich selbst heraus, sondern erst durch den Akt der Ausgrenzung von der Vernunft konstituiert. Die Vernunft nimmt eine Metaposition ein, sie schlüpft in die Rolle einer Beobachterin.⁵¹ Somit sagt „[j]ede Definition des ›Wahnsinns‹ [...] mehr über den Definierenden als über das Definierte aus.“⁵² Foucault beschreibt diese Ausgrenzung des Wahnsinns in erster Linie als Ausgrenzung oder Verbot einer ‚Sprache‘:

[D]er Wahnsinn ist die ausgeschlossene Sprache –, die Sprache, die gegen den Code der Sprache Reden ohne Bedeutung ausstößt (die »von Sinnen« sind, die »Dummköpfe«, die »Schwachsinnigen«), oder die Sprache, die als heilig verehrte Reden ausspricht (die »Gewalttätigen«, die »Rasenden«), oder die Sprache, die untersagte Bedeutungen durchrutschen lässt (die »Libertins«, die »Starrköpfigen«).⁵³

Demnach schließt die Sprache der Vernunft ‚andere‘ Sprachen aus und verdrängt sie in eine „Sphäre des Stammelns und Schweigens“.⁵⁴ Diese ausgeschlossene Sprache möchte Foucault erfassen.⁵⁵ Mit dem Begriff ‚Sphäre‘ deutet auch Foucault eine räumliche Ausprägung des Wahnsinns an, die sich hier eben durch Sprache äußert.⁵⁶

⁴⁸ Ebd., S. 39.; Reuchlein verwendet den Begriff der „rationalistischen“ Wahnsinnserfahrung im Gegensatz zu Foucault, der den mannigfaltigen Begriff der „klassischen“ Wahnsinnserfahrung anführt und damit eine problematische Deutungsvielfalt produziert.

⁴⁹ Vgl. Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft, S. 71.

⁵⁰ Reuchlein: Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur, S. 41.

⁵¹ Vgl. Kohns: Die Verrücktheit des Sinns, S. 8.

⁵² Ebd.

⁵³ Michel Foucault: Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes. In: Michel Foucault: Schriften zur Literatur. Hrsg. von Daniel Defert u. François Ewald. Aus dem Franz. von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek u. Hermann Kocyba. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1675), S. 181.

⁵⁴ Kohns: Die Verrücktheit des Sinns, S. 8.

⁵⁵ Vgl. ebd.

⁵⁶ Der Wahnsinnsdiskurs im 20. Jahrhundert wurde allerdings nicht allein durch Foucault geprägt, sondern vielmehr durch die Antwort Jacques Derridas auf „Histoire de la folie“, wodurch eine philosophische Debatte ausgelöst wurde. Derridas wesentlichster Kritikpunkt besteht in dem, seiner Meinung nach, unmöglichen Vorhaben Foucaults, eine Sprache des „Schweigens“ zu erfassen. Er verweist darauf, dass Foucaults

Die Möglichkeit des Sprechens über den Wahnsinn wurde somit thematisiert, doch wie äußert sich der Wahnsinn selbst? Wie konstituiert sich eine wahnsinnige Sprache? Lewis Carroll zeigt: durch den Unsinn. Die Sprache der ‚Normalität‘ erzeugt grundsätzlich das, was man als ‚Sinn‘ bezeichnen könnte. Der Wahnsinn müsste demnach das produzieren, was abweicht, nicht der Erwartung entspricht oder in gewohnten Bahnen verläuft. Es ist das, was man spätestens seit Alice‘ Abenteuer im Wunderland gemeinhin als ‚Nonsens‘ bezeichnet. Dieser Begriff spielt, wie auch der Wahnsinn, mit einem Dualismus von Sinn und Nicht-Sinn oder eben Un-Sinn. Wie Gilles Deleuze in seiner „Logique du sens“ allerdings zeigt, ist „der Sinn niemals nur das eine von beiden Gliedern einer Dualität [...], die die Dinge [...] gegenüberstellt“.⁵⁷ Damit ist Unsinn, ähnlich wie der Wahnsinn, ein Sinn, nur eben ein von der Norm abweichender. Selbst im Grimm’schen Wörterbuch wird der Unsinn als „mangel an sinn“⁵⁸ angeführt, womit etwaige Synonyme wie ‚Sinnlosigkeit‘ nicht zutreffen. Es ist vielmehr eine Randzone, in welcher ein ‚anderer‘ Sinn zugelassen wird. Dieser Auffassung folgt der literarische Unsinn. In der sogenannten Nonsens-Literatur⁵⁹ vollzieht sich das Ver-rückte systematisch mittels Sprache. Der*die Autor*in ermöglicht anhand linguistischer Kniffe ein „kontrolliertes Entgleiten des üblichen Sinns durch die kontingente abweichende Verwendung eines Signifikanten“.⁶⁰ Carroll entwirft in den „Alice“-Büchern Sprache als polysemantisches System, in dem gängige Regeln außer Kraft treten und die Erwartungen der Lesenden destabilisiert werden.⁶¹ Literarischer Wahnsinn bedient sich hier sinnverrückender Erzählmuster und fungiert zugleich als Motiv, das „den literarischen Text an die Grenzen des Lesbaren und Begreiflichen [ver-rückt]“.⁶² Somit darf nicht nur die wahnsinnige Figur zum Gegenstand der Analyse werden, sondern auch die Sprache selbst.⁶³

Da Wahnsinn nie losgelöst vom ‚Sinn‘ betrachtet werden kann, darf an dieser Stelle auch die körperliche Bedeutung nicht außer Acht gelassen werden – nicht zuletzt, da der Körper

gesamtes terminologisches Rüstzeug letzten Endes auch der Vernunft eingeschrieben ist, von welcher er sich zu distanzieren glaubt. Vgl. Jacques Derrida: Cogito und die Geschichte des Wahnsinns. Aus dem Franz. von Ulrich Köppen. In: Jacques Derrida.: Die Schrift und die Differenz. Aus dem Franz. von Rodolphe Gasché. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 177), S. 60.

⁵⁷ Deleuze: Logik des Sinns, S. 48.

⁵⁸ „UNSINN, m.“ In: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center für Digital Humanities, <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&le-mid=A00001> [Zugriff: 01.09.2024].

⁵⁹ ‚Nonsens‘ als literarisches Genre beruht auf Edward Lears „The Book of Nonsense“ aus dem Jahr 1846. Er gilt neben Lewis Carroll als Hauptvertreter der Nonsensliteratur. Edward Lear: The Book of Nonsense. Auckland: The Floating Press 2008.

⁶⁰ Sanja Methner: „We are all mad here“ – Über non-sense in Alice in Wonderland. In: Helene von Bogen u.a. (Hrsg.): Literatur und Wahnsinn. Berlin: Frank & Timme 2015 (Literaturwissenschaft Bd. 45), S. 73.

⁶¹ Vgl. ebd.

⁶² Helene von Bogen u.a.: Vorwort. In: Helene von Bogen u.a. (Hrsg.): Literatur und Wahnsinn. Berlin: Frank & Timme 2015 (Literaturwissenschaft Bd. 45), S. 7.

⁶³ Vgl. ebd.

auch als Kategorie in der Analyse fungieren wird. In diesem Kontext ist der Sinn beziehungsweise sind die Sinne schlicht das Vermögen des Empfindens und der Wahrnehmung, die in den Sinnesorganen lokalisiert werden können. Wie zu zeigen sein wird, sind es nicht zuletzt die Überlagerungen der Sinne, die zu Sinnent- und -verrückungen führen – auch in der Literatur.

2.2 Traum

Eine erste Annäherung an die Randzone Traum erfolgt an dieser Stelle mittels der Frage nach ‚Realität‘ und ‚Wirklichkeit‘. Wie der Normalitätsbegriff ist auch der Wirklichkeitsbegriff kritisch zu betrachten, da auch dieser mit etwaigen Differenzierungen und Hierarchisierungen von Wirklichkeitsgefügen einhergeht.⁶⁴ Gleichzeitig steht der Traum, wie der Wahnsinn, in einem interdisziplinären Gefüge mit langer Tradition und wurde in der Forschungsdiskussion vielfach thematisiert, wobei gewisse Tendenzen feststellbar sind.

Zunächst ist die Bedeutungsdimension von Träumen zu nennen. In mythischen oder religiösen Traditionen fungiert der Traum als prophetisches Medium. Im 20. Jahrhundert wurden Träume ebenfalls hinsichtlich einer verborgenen Sinndimension untersucht. Hier ist in erster Linie Sigmund Freud anzuführen.⁶⁵ Insbesondere im Kontext der Aufklärung gibt es eine ‚traumfeindliche‘ Traditionslinie, welche die Traumwelten als Illusion der rationalen und ‚wirklichen‘ Welt gegenüberstellt und als Bedrohung markiert. In einen derartigen Rahmen wurde auch der Wahnsinn gestellt, wie mit Foucault bereits aufgezeigt wurde. Weitere Untersuchungen rückten den Vergleich von Traumgehalten mit Kunstwerken in den Mittelpunkt, um damit auf Gemeinsamkeiten sowie eine ähnliche schöpferische Kraft von Traum und Kunst zu verweisen. Das wohl jüngste Gebiet ist die experimentelle Traumforschung, die körperliche Regenerationsfunktionen und emotionale Ausgleicheffekte von Träumen untersucht. Die Beschäftigung mit Träumen bewegt sich somit zwischen religiösen, sexuellen, ästhetischen, psychischen und physischen Aspekten und wird ebenso negativ wie positiv bewertet.⁶⁶

Für diese Untersuchung ist eine ästhetisch-literarische Umsetzung von Träumen wesentlich. Detlev von Uslar betont hierbei den Welt- sowie Simulationscharakter.

⁶⁴ Vgl. Stefanie Kreuzer: Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst. Paderborn: Fink 2014, S. 15.

⁶⁵ Vgl. Sigmund Freud: Die Traumdeutung. 4., vermehrte Aufl. Mit Beiträgen von Otto Rank. Leipzig u. Wien: Franz Deuticke 1914; Sigmund Freud: Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“. Wien u. Leipzig: Hugel Heller & CIE. 1907 (Schriften zur angewandten Seelenkunde. Hrsg. von Sigmund Freud. 1. H.).

⁶⁶ Vgl. Kreuzer: Traum und Erzählen, S. 17–18.

Demnach vermischen sich Elemente der Traumwelt und der ‚wirklichen‘ Welt. Im wachen Zustand erscheint Geträumtes nicht mehr ‚real‘, sondern wahnhaft und phantastisch, wobei gleichzeitig die wache Welt in die einstige Traumwelt eindringt. Die beiden Sphären vermischen sich und Elemente der Traumwelt werden plötzlich vertraut, da ihnen Bekanntes aus der Wachwelt anhaftet, wenn auch „verwandelt, verschoben, bruchstückhaft.“⁶⁷ Für diese Abhandlung interessant sind der Weltcharakter sowie der Umstand, dass die Grenzen beziehungsweise der Übergang zwischen den Bewusstseinszuständen des Träumens und des Wachens verwischen können. Dieses Wechselspiel von Traumwelt und Wachwelt wurde in literarischen Texten mehrfach thematisiert⁶⁸ und ist insbesondere in E.T.A. Hoffmanns Text „Nußknacker und Mausekönig“ sehr ausgeprägt. Marie Stahlbaum ist hier durchwegs zwischen den beiden Bewusstseinsbereichen Traum und Realität hin- und hergerissen, womit nicht nur sie als Protagonistin, sondern auch die Leser*innen verunsichert werden.

Doch nicht nur in Hoffmanns, sondern auch in Lewis Carrolls Text fungiert der Traum sowohl als Motiv als auch als Narrativ. Der Traum als Motiv hat, wie alle literarischen Motive, handlungsauslösende Funktion. Er steht meist mit latenten Erscheinungen in Zusammenhang, die erst decodiert werden müssen, um beispielsweise etwas über das Schicksal einer träumenden Figur auszusagen.⁶⁹ Im Falle der beiden Kindererzählungen ist der Traum zunächst schlicht Teil der Handlung, da die Protagonistinnen träumen. Fungiert der Traum zusätzlich als Narrativ, wird eine Erzählung „traumförmig“ strukturiert, wobei bestimmte Elemente des Traumes in die Erzählung eingewoben werden. So scheinen das Geträumte beziehungsweise die halluzinierten audiovisuellen Bildabfolgen keinen Regeln der ‚Normalität‘ oder der ‚Wirklichkeit‘ zu folgen. Die Gesetze von Raum, Zeit und Identität scheinen außer Kraft gesetzt, die Ereignisse müssen nicht kausal oder verständlich aufeinanderfolgen und das Erlebte kann übergangslos, irreführend oder wunderbar wirken.⁷⁰ Beim traumförmigen Erzählen wird der „literarisch inszenierte Traum [...] einem wachen Leser dargeboten“, ⁷¹ weshalb diese Nachahmung sich zugunsten einer gewissen Authentizität narratologische Strategien ‚echter‘ Träume zunutze machen muss.⁷² Der Versuch einer solchen Nachahmung wird durch den Umstand erschwert, dass der Traum

⁶⁷ Detlev von UsLAR: Der Traum als Welt. Sein und Deutung des Traums. 3., durchgesehene u. mit einem neuen Vorwort versehene Aufl. Stuttgart: Hirzel 1990, S. 7.

⁶⁸ Vgl. Kreuzer: Traum und Erzählen, S. 15.

⁶⁹ Vgl. Rüdiger Steinlein: „eigentlich sind es nur Träume“. Der Traum als Motiv und Narrativ in märchenhaft-phantastischer Kinderliteratur von E.T.A. Hoffmann bis Paul Maar. In: Zeitschrift für Germanistik 18 (2008), H. 1, S. 72.

⁷⁰ Vgl. ebd.

⁷¹ Ebd., S. 74.

⁷² Vgl. ebd.

beziehungsweise die Traumwelt für Träumende nonverbal erlebt werden. In der Wachwelt folgt beim Versuch, das Geträumte in Sprache zu fassen schnell die Ernüchterung, da im Zuge der Übersetzung von Bild in Sprache und von Traum in Traumbeschreibung etwas verloren geht, verfälscht wird – ein Problem, das mit jeder Übersetzung einhergeht.⁷³ Der Traum entgleitet mit dem Aufwachen, mit der Überschreitung der Grenze zwischen Traumwelt und Wachwelt.

Rüdiger Steinlein verweist auf einen wesentlichen Unterschied zwischen inszenierten Träumen der Allgemein- oder Erwachsenenliteratur und der Kinderliteratur:

Werden in traumförmigen Texten der Allgemeinliteratur Verfahren angewendet, die der ‚Alogik‘, Assoziativität, Primärprozesshaftigkeit des ‚echten‘ Traumes als Produktion eines gespaltenen, dissoziierten etc. Subjekts entsprechen, z.B. in der Tradition surrealistischer ‚écriture automatique‘, so ist die Anwendung derart radikalästhetischer Wiedergabetechniken in kinderliterarischen Traumtexten nicht zu beobachten. Es kommt hier zwar durchaus zu realiter unwahrscheinlichen bzw. unmöglichen (also phantastischen) Konstellationen und Handlungsverläufen, deren narrative Entfaltung aber stets in sich nachvollziehbar bleibt und mit Rücksicht auf die kindlichen Leser auch bleiben muss.⁷⁴

Steinleins Urteil zum „nachvollziehbar[en]“ Traum in der Kinderliteratur wird hier deshalb angeführt, da die noch folgende Analyse diesem anhand der ausgewählten Texte von Hoffmann und Carroll widersprechen muss. Gerade bei Carrolls Text, der oft als erstes kinderliterarisches Werk ohne pädagogische Absicht angesehen wird, bleiben kindliche wie erwachsene Leser*innen verwirrt – auch, weil die Leser*innen sich aufgrund von Erzählstrategien nicht sicher sein können, ob im Text geträumt wird oder nicht. Ein ähnliches Prinzip ist auch in Hoffmanns Text zu erkennen, was nicht zuletzt zur metareflexiven Diskussion in der Rahmenerzählung der Serapions-Brüder führte.⁷⁵ Steinlein beschreibt diesbezüglich eine „Traumbildsprache“, wie sie Gotthilf Heinrich Schubert geprägt hat. In seinen Erläuterungen zu der „Nachtseite der Naturwissenschaft“ (1808) als auch in der „Symbolik des Traumes“ (1814), die nebenbei bemerkt nachweislich von E.T.A. Hoffmann gelesen wurden, thematisiert Schubert die Kindheit als „Vorstellung einer früheren vollkommeneren Menschheit“, womit Kindern durch den Traum und die kindliche Phantasie scheinbar der Zugang zum Unbewussten erleichtert würde. Eine ähnliche Fähigkeit schreibt Schubert neben Kindern auch Künstlern und Kranken zu.⁷⁶

In der Abhandlung „Die Traumdeutung“ (1899) verweist Sigmund Freud auf Parallelen zwischen sprachlichem Material in Träumen und einer „pathogenen Sprachlichkeit [...], also einer Sprachlichkeit die sich innerhalb psychischer, zum Beispiel schizophrener,

⁷³ Vgl. Stefan Kutzenberger: „Die Wollust der Prügel“. Gustav Klimt, Franz Blei und die „Hetärengespräche“ des Lukian. In: Tobias G. Natter, Franz Smola u. Peter Weinhäupl (Hrsg.): Klimt persönlich. Bilder – Briefe – Einblicke. Wien: Brandstätter 2012, S. 144–163.

⁷⁴ Steinlein: „eigentlich sind es nur Träume“, S. 74.

⁷⁵ Vgl. Hoffmann: Die Serapions-Brüder, S. 306.

⁷⁶ Vgl. Kümmerling-Meibauer: Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung, S. 90–91.

Krankheitsbilder zeigt“⁷⁷. Obwohl Freuds Werk nicht unkritisch angeführt werden sollte,⁷⁸ ist diese Beobachtung, dass zwischen Wahn-Sprache und Traum-Sprache Gemeinsamkeiten herrschen, und insbesondere die Anerkennung einer solchen Sprachlichkeit selbst für die Erforschung der beiden Primärtexte interessant. Unterschiedliche Randzonen des Sinns überlagern sich scheinbar auch in ihrem sprachlichem Material.

2.3 Rausch

Ein die Norm überschreitender Bewusstseinszustand, der im Kontext von Kinderliteratur befremdlich erscheinen mag, ist der Rausch. Erneut handelt es sich um eine schwer zu fassende Grenzerfahrung, die erst mit Bedeutung versehen werden muss.⁷⁹ Der mittelhochdeutsche Begriff *rûsch* verweist zum einen auf ein sausendes Geräusch, wie das Rauschen von Blättern, des Wassers oder des Windes, womit dem Wort eine „indifferente akustische Wahrnehmung [...] eingeschrieben ist.“⁸⁰ Zum anderen meint der Begriff eine „rauschende bewegung“, einen „anlauf“, „angriff“ oder aber auch ein „tobendes wesen“.⁸¹ Legt man diese beiden Worterklärungen übereinander, lässt sich eine Bedeutung ableiten, die man seit dem 16. Jahrhundert mit dem Begriff verbindet: Trunkenheit. Robert Feustel zeichnet in seiner Begriffsklärung von Rausch folgendes Bild:

[Der] Lärm angetrunkener Menschen, die im Überschwang des Alkohols durcheinanderreden und, etwas distanziert betrachtet, ein rauschendes, indifferentes Geplapper hinterlassen, oder auf die Koordinationsprobleme, die Met und Branntwein verursachen und den Heimweg beschwerlich, unkontrolliert und bisweilen stürmisch aussehen lassen.⁸²

Die Verbindung von Rausch und Sinnentrückung macht niemand geringerer als Goethe in „Faust. Der Tragödie zweiter Teil“, wenn er Panthalis sagen lässt: „So des Geklimpers viel verworrner Töne Rausch, [d]as Ohr verwirrend, schlimmer noch den innern Sinn.“⁸³ Diese Relation ist an diesem Zeitpunkt noch sehr jung, da der Rauschbegriff von der frühen

⁷⁷ Maren Feller: Der Ausdruck des Unmöglichen. Die Sprache des Wahnsinns. Über Nonsens in Lewis Carrolls Alice-Romanen und wie dieser in Tim Burtons filmischer Adaption umgesetzt wurde. In: Iris Schäfer (Hrsg.): Zur Ästhetik psychischer Krankheit in kinder- und jugendliterarischen Medien. Psychoanalytische und tiefenpsychologische Analysen – transdisziplinär erweitert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2020, S. 182.

⁷⁸ Vgl. ebd.

⁷⁹ Vgl. Robert Feustel: Doppelte Kulturgeschichte des Rauschs. Ein Trick der Vernunft. In: Maximilian von Heyden, Henrik Jungaberle u. Tomislav Majić (Hrsg.): Handbuch Psychoaktive Substanzen. Berlin: Springer-Verlag 2018, S. 16.

⁸⁰ Feustel: Doppelte Kulturgeschichte des Rauschs, S. 16.

⁸¹ „rûsch, stm.“. In: Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center für Digital Humanities, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center für Digital Humanities, <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=Lexer&lemid=A00001> [Zugriff: 01.09.2024].

⁸² Feustel: Doppelte Kulturgeschichte des Rauschs, S. 16.

⁸³ Johann Wolfgang von Goethe: Faust. Der Tragödie Zweiter Teil. Stuttgart: Reclam 2019 (RUB 11158), S. 155.

Neuzeit bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts nicht mit dem Bewusstsein verknüpft wird. Der Rausch wird allein als Beeinträchtigung der Sinnesorgane und nicht als veränderte Wahrnehmung angesehen. Außerdem hängt er in dieser Zeit in keinerlei Hinsicht mit Opiaten beziehungsweise halluzinogenen Stoffen und deren Wirkungen zusammen, obwohl das Wissen um Kräuter, Tinkturen und deren Effekte vorhanden gewesen wäre. Die Wissenschaftsordnung des 16. und 17. Jahrhunderts unterscheidet sich massiv vom heutigen Verständnis. In dieser von der Kirche und der Heiligen Schrift dominierten Weltordnung, in welcher der Konsum von Rauschmitteln als Sünde angesehen wird, gehören „Überschreitungserlebnisse“ nicht nur einer irdischen Welt der psychedelischen Erfahrungen an, sondern liegen „buchstäblich zwischen Himmel und Hölle“.⁸⁴ Damit erhalten auch Drogenerfahrungen eine räumliche Prägung, die sich im Akt der Überschreitung manifestiert.

Im Zuge der Aufklärung weitet sich der Bedeutungsbereich des Begriffs aus und die Wirkung von Drogen jenseits des Alkohols markieren ein ‚Anderes‘ der Vernunft, eine Irritation, eine Sinnestäuschung.⁸⁵ Erneut steht eine Randzone des Sinns der Rationalität in klarer Abgrenzung gegenüber. Das Vorhaben, die Randzone Rausch in ein semantisches Feld zu zwängen, Drogenerfahrungen zu erfassen, bezeichnet Feustel als „Versuche der sprachlichen Rationalisierung“,⁸⁶ die sich meist als widersprüchlich erweisen und immer nur eine mögliche Version abbilden.⁸⁷ Gleichzeitig weist der Rausch eine Verwandtschaft zum Wahnsinn auf, ist er in gewisser Weise doch ein „künstlich hergestelltes Irresein auf Zeit, das (durch die Hintertür metaphysische) Einsichten über die allgemeine Struktur des Wahnsinns liefert.“⁸⁸ Ist der Ausnahmezustand jedoch vorbei, entzieht sich der Rausch der sprachlichen Klärung, ganz wie der Traum beim Aufwachen oder der Wahnsinn der Ratio.

In der Literatur werden Rauscherfahrungen, wie auch die anderen hier angeführten Randzonen, bereits seit der Antike thematisiert, wenn nicht schon früher. So stellt die verbotene Frucht sowie die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies gewissermaßen das Urbild psychedelischer Bewusstseinszustände beziehungsweise die Herstellung des Bewusstseins an sich dar.⁸⁹ Erwähnungen in antiken Texten finden sich beispielsweise in Homers „Odyssee“ oder Kratinos „Pytine“. Ein gesteigertes literarisches Interesse lässt sich schließlich im 19. Jahrhundert vor allem in der französischen und englischen Literatur

⁸⁴ Feustel: Doppelte Kulturgeschichte des Rauschs, S. 17

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 16–17.

⁸⁶ Ebd., S. 18.

⁸⁷ Vgl. ebd.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Vgl. Alexander Kupfer: Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik. Ein Handbuch. Sonderausgabe. Berlin: Springer 2006, S. 12.

erkennen. Will man einen ‚Kanon‘ der Drogenliteratur festmachen ist hier zunächst Samuel Taylor Coleridges „Kubla Khan“ (1797) zu nennen, ein Gedicht, das im Allgemeinen als erster Rauschtext gilt. Thomas de Quincey verbindet in „Confessions of an English Opium Eater“ (1821), ein Werk, das nachweislich von Lewis Carroll gelesen wurde,⁹⁰ philosophische, theologische sowie literarische Aspekte und stellt gleichzeitig den Versuch dar, Verdrängtes und Unbewusstes aufzudecken. Charles Baudelaires bezieht sich in seinem Aufsatz „Les paradis artificiels“ (1860) auf Quincey, vertieft dessen Ausführungen jedoch, indem er das Zusammenspiel von Dichtung und Drogen thematisiert. Baudelaire spricht dabei mit Bezug auf die Droge Haschisch an, dass der Dichter zwar in einen berauschten Zustand der Inspiration verfällt, gleichzeitig allerdings Passion und Willen einbüßen muss.⁹¹ Er beschreibt den Rausch dabei folgendermaßen:

Gerade in dieser Periode des Rausches tut sich ein neuer Scharfsinn, eine äußerste Wachheit aller Sinne kund. Der Geruchssinn, der Gesichtssinn, der Gehörsinn und der Tastsinn beteiligen sich gleichermaßen an dieser Steigerung. Die Augen spähen nach dem Unendlichen aus. Das Ohr nimmt, mitten im vielseitigsten Getümmel, beinah unhörbare Töne wahr. Hier beginnen die Halluzinationen. Die äußern Gegenstände nehmen langsam und nacheinander ein eigentümliches Aussehen an. Dann folgen die Zweideutigkeiten, die Mißverständnisse und die Umstellungen der Ideen. Die Töne bekleiden sich mit Farben, und die Farben enthalten Musik.⁹²

Mit noch differenzierteren Beschreibungen setzt sich schließlich Théophile Gautier in „Le Club des Hachichins“ (1846) auseinander, der seine eigene Erfahrung mit Psychedelika schildert, die er im Zuge eines Künstlertreffens unter medizinischer Aufsicht im Pariser Hotel Pimôdan gemacht hat. Mit antibürgerlichem Ausdruck sowie Faszination für das Phantastische und Orientalische zeichnet er ein eindrucksvolles Bild der Drogenerfahrung.⁹³ Gautier beschreibt dabei „Synästhesieerfahrungen, ein mangelndes Zeitgefühl, das konstante Abgleiten des Denkens ins Assoziative und die Ablösung von Körper und Bewusstsein“.⁹⁴ Obwohl es keinen Hinweis darauf gibt, dass Lewis Carroll sich von Drogenerfahrungen zu den „Alice“-Büchern inspirieren ließ, meinen viele Psychedeliker in den beiden Erzählungen Beschreibungen und Erzählverfahren zu erkennen, die jenen des LSD-Rauschs ähneln. So wurde der Name „Alice“ sogar zum Synonym für LSD.⁹⁵

⁹⁰ Vgl. Celia Brown: Alice hinter den Mythen. Der Sinn in Carrolls Nonsens. Aus dem Engl. von Irmgard Hölscher. Paderborn: Wilhelm Fink 2015, S. 16..

⁹¹ Vgl. Stephan Resch: Drogen und Rausch in der deutschsprachigen Literatur. In: Maximilian von Heyden, Henrik Jungaberle u. Tomislav Majić (Hrsg.): Handbuch Psychoaktive Substanzen. Berlin: Springer-Verlag 2018, S. 23–24.

⁹² Charles Baudelaire: Die künstlichen Paradiise. Die Dichtung vom Haschisch. Aus dem Franz. von Hannelise Hinderberger. Zürich: Manesse Verlag 2000, S. 42–43.

⁹³ Resch: Drogen und Rausch in der deutschsprachigen Literatur, S. 24.

⁹⁴ Ebd., S. 24.

⁹⁵ Vgl. Gregor Herzfeld: Disney psychedelisch. Musik und Rausch im Zeichentrickfilm. In: Acta Musicologica (2014), H. 1, S. 144.

Die Existenz von Drogentexten in Frankreich und England lässt sich unter anderem mit Importen von Haschisch und Opium aus kolonialisierten Ländern verbinden. Diese Drogen waren leicht zugänglich und erhielten schnell die Aufmerksamkeit der Künstlerboheme. In Deutschland hingegen war Alkohol nach wie vor das beliebteste Rauschmittel, obwohl Vertreter der Romantik an abweichenden Bewusstseinszuständen grundsätzlich sehr interessiert waren, wie bereits bei den Zonen Wahnsinn und Traum thematisiert wurde. Rauschförmige Texte, um den Begriff der Traumförmigkeit nach Steinlein wieder aufzunehmen, oder auch die Thematisierung von Drogen in der Literatur sind nur bedingt vorhanden. Zu erwähnen sind an dieser Stelle Novalis „Hymnen an die Nacht“ (1800) und E.T.A. Hoffmanns Gesamtwerk, das immer wieder psychedelische oder halluzinogene Textpassagen aufweist, wie beispielsweise in „Die Elixiere des Teufels“ (1815), obwohl der Alkoholrausch in Hoffmanns Werk (und Leben) eine weitaus größere Rolle einnimmt. Eine weitere, jedoch künstlerische, Darstellung findet sich in Wilhelm Buschs Bildergeschichte „Krischan mit der Piepe“ (1864). Die darin dargestellten Veränderungen der Wahrnehmung durch die väterliche Pfeife deuten an, dass Krischan Hanf geraucht hat. Die Droge wird hier allerdings rein humoristisch thematisiert, liegt die Botschaft der Geschichte doch eher im Regelverstoß des Kindes.⁹⁶ Dennoch findet sich in Buschs Text eine frühe Thematisierung von Rausch in der Kinderliteratur, wobei diese noch erzieherisch-moralisierendes Gewand trägt.

2.4 Phantasie

Die vierte und letzte der hier thematisieren Randzonen ist die Phantasie – nicht zu verwechseln mit dem Terminus ‚Phantastik‘, der im weiteren Verlauf noch erörtert werden soll. Die Phantasie soll im Folgenden die vier Zonen der hier definierten psycho-physischen Grenzerfahrungen abrunden.

Jacob und Wilhelm Grimm führen in ihrem Wörterbucheintrag zu „PHANTASEI, phantasie“, entsprechend der mittelhochdeutschen Form „phantasîe, phantasî“, in erster Linie zwei Bedeutungen an. Einerseits ist damit „die schöpferische, besonders dichterische einbildungskraft“ gemeint, die auch als Personifikation Erwähnung findet, als „poeterei und phantasie“⁹⁷ jedoch mit Spott verbunden wird. Auch in der Alltagssprachlichen Verwendung gilt ‚Phantasie‘ als wünschenswerte Fähigkeit, etwa bei Kindern oder Künstlern. Gerhard Bauer

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 24–25.

⁹⁷ „PHANTASEI, phantasie, f.“. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center für Digital Humanities, <https://woerterbuch-netz.de/?sigle=DWB&lemid=A00001> [Zugriff: 01.09.2024].

verweist, ähnlich wie Jacob und Wilhelm Grimm, auf die Begriffe ‚Phantasma‘ oder ‚Phantast‘, welche die Bedeutung schnell ins Negative verkehren und allem Anschein nach überwiegen.⁹⁸

In einer weiteren Grimm’schen Definition gilt Phantasie als „durch die einbildungskraft in uns hervorgebrachtes gedankenbild, besonders eine leere und falsche vorstellung, ein trugbild im gegensatz zur wirklichkeit, [...] ein gesicht, geplärr vor den augen.“⁹⁹ Phantasie als gedankliches Bild, das unsere Gedanken befällt, wird von den Brüdern Grimm mit den Attributen „leer und falsch“ versehen, sogar als Trugbild bezeichnet. Bemerkenswerterweise wird auch hier ein akustisches Element eingewoben, wenn vom „geplärr vor den augen“ die Rede ist. Ähnlich wie beim mittelhochdeutschen Rauschbegriff wird durch die Überlagerung des Hör- und Sehsinns und die Andeutung von Lärm eine Sinnentrückung impliziert, die eine unangenehme oder unbequeme Wahrnehmung zur Folge hat.

Bei beiden Definitionsansätzen wird die freie Vorstellungskraft von der normativen ‚Wirklichkeit‘ abgegrenzt oder sie grenzt sich vielmehr selbst ab.¹⁰⁰ Dabei gilt sie als „verdächtig, unzuverlässig, vielleicht als schlechterdings verlogen oder [...] verspielt, unverantwortlich. Womöglich ist sie nichts als Überspannung, klinisch gesprochen: Wahnsinn.“¹⁰¹ Die Zonen Wahnsinn und Phantasie liegen scheinbar nah beieinander, überlagern sich sogar.

In der Poesie ist die Phantasie wie eingangs erwähnt positiv behaftet, hier wird sie sogar erwartet und gilt als Zentrum des literarischen Schaffens, produziert sie doch Anderswelten und Fiktion. In der Philosophie der deutschen Frühromantik ist die Phantasie noch die Kraft der Inspiration und des Schaffens, doch im Laufe der Epoche richtet sich diese statt auf das erwartete ‚Schöne‘¹⁰², mit einer Vorliebe auf „das Absonderliche und Verdächtige“.¹⁰³ Phantasie wird etwa in den Texten von de Sade, Baudelaire, Poe und beim „Gespenster-Hoffmann“ zur destruktiven Kraft und die „Nachtseiten“ der Literatur offenbaren sich.¹⁰⁴

Als Randzone angeführt, meint Phantasie an dieser Stelle jedoch nicht das traditionsreiche Bild einer schöpferischen (oder destruktiven) Kraft, die Künstler*innen zum Schreiben eines Textes oder zum Malen eines Porträts drängen, sondern eben jenes ‚Trugbild‘, jenes Phänomen, das wie auch Wahnsinn, Traum und Rausch ein räumliches Moment konstituiert.

⁹⁸ Vgl. Gerhard Bauer: Das fortdauernde Aufschweben der Phantasie; seine zunehmenden äußeren und inneren Hinderungsgründe. In: Gerhard Bauer u. Robert Stockhammer (Hrsg.): Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2000, S. 10.

⁹⁹ „PHANTASEI, phantasie, f.“. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, [Zugriff: 01.09.2024].

¹⁰⁰ Vgl. Bauer: Das fortdauernde Aufschweben der Phantasie, S. 10.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 10–11.

¹⁰³ Ebd., S. 10.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 10–11.

So schaffen E.T.A. Hoffmann und Lewis Carroll zwar aus ihrer Phantasie heraus phantastische Werke, es sind allerdings die Figuren Marie und Alice, die sich in diesen Werken auf einer Metaebene ihren Phantasien hingeben. Sie betreten als Figuren eine ‚andere‘ Zone. Die grundsätzlich wünschenswerte Fähigkeit der Phantasie bei Kindern wird insbesondere im Falle Marie Stahlbaum bedenklich – zumindest aus Sicht der rationalen Eltern. Und auch die Leser*innen kommen bei Hoffmanns Kindererzählung an die Grenzen ihres Urteilvermögens, wenn es um Wahnvorstellungen im Kindesalter geht. In diesem Alter liegt die Problematik in der Beurteilung wahnhafter Erlebnisse, da das Denken eines Kindes oftmals noch mit Magie und Mystik verbunden ist, was aus psychologischer Perspektive als ‚normal‘ gilt.¹⁰⁵

Die „Traumbildsprache“, wie sie Schubert beschreibt, oder jener Ansatz, den Friedrich A. Kittler in seinem Werk „Aufschreibesysteme 1800 • 1900“ (1982) darlegt, eröffnet nun jedoch eine dritte Ebene der Phantasie: jene der Leser*innen. Kittler etwa sieht in der zunehmenden Alphabetisierung und deren Folgen um 1800 einen Modernisierungsschub, der neue Formen von Wahnvorstellungen beziehungsweise Phantasmen hervorbringt:

Das Aufschreibesystem von 1800 arbeitet ohne Phonographen, Grammophone und Kinematographen. Zur seriellen Speicherung/ Reproduktion serieller Daten hat es nur Bücher, reproduzierbar schon seit Gutenberg, aber verstehbar und phantasierbar gemacht erst durch die fleischgewordene Alphabetisierung.¹⁰⁶

Somit phantasieren nach Kittler nicht nur Autor*innen und deren literarische Figuren, sondern auch Leser*innen beim Lesen der Texte, die damit ebenso zur Wirkung dieser beitragen. Dichtung wird zum Wahn produzierenden Medium, erzeugt imaginierte Töne, Klänge oder Rauschen und Bilder, die vor dem geistigen Auge ablaufen wie ein Film, und produziert damit Anderswelten, die sich auch räumlich von jenen der Autor*innen, der Figuren und der Leser*innen abgrenzen. Kittler beschreibt Dichtung hier als „psychedelische Droge für alle“.¹⁰⁷

3 Das ‚Andere‘ der Literatur: Das Phantastische

Die letzte Randzone der Phantasie öffnet sich an dieser Stelle und lässt sich um das Feld des Phantastischen – oder ist es die Phantastik? – erweitern. Es handelt sich um einen Terminus, der dieses Sammelsurium an schwer definierbaren Phänomenen abrundet. Die Uneinigkeit, die über das Phantastische herrscht, ist unter anderem darauf zurückzuführen, dass es in der

¹⁰⁵ Vgl. Reinhart Lempp: Der Wahn im Kindes- und Jugendalter. In: Walter Schulte u. Rainer Tölle (Hg.): Wahn. Stuttgart: Georg Thieme 1972, S. 57.

¹⁰⁶ Vgl. Friedrich Kittler: Aufschreibesysteme 1800 • 1900. 4., vollst. überarb. Neuaufl. München: Fink 1985, S. 143.

¹⁰⁷ Ebd., S. 142.

Literaturwissenschaft keinen Konsens darüber gibt, was der Begriff überhaupt umfassen soll. Meist wird auf ein literarisches Genre verwiesen, doch spätestens dann gezögert, wenn eine klare Definition gefragt ist. Ganz treffend fasst es Hans Richard Brittnacher zusammen:

Daß wir in der Unschuld der Alltagssprache für schwer deutbare Vorgänge den Begriff *phantastisch* genauso selbstverständlich verwenden wie für schönes Wetter, gelungene Theaterinszenierungen oder das Design eines Sportwagens, beweist die enorme Elastizität einer Kategorie, der die Literaturwissenschaft besser keine Trennschärfe zutrauen sollte.¹⁰⁸

Von Trennschärfe soll keine Rede sein, jedoch ist dem Phantastischen in diesem Unterkapitel der nötige Platz einzuräumen, nicht um eine allgemeingültige Definition zu versuchen, sondern um nach dessen Funktionen, Strukturen oder Modi zu fragen und anhand von (durchlässigen) Grenzziehungen zu benachbarten Gebieten den Rahmen der noch folgenden Analyse abzustecken. Auf eine allumfassende Gegenüberstellung jeglicher Phantastik-Theorien wird allerdings verzichtet, da derartige Kataloge bereits zureichend existieren.¹⁰⁹ Im Folgenden rücken somit Theorien in den Fokus, welche die Abweichung einer ‚Wirklichkeit‘ anhand des Welten-Begriffs berücksichtigen und damit dem Schwerpunkt dieser Arbeit – dem Raum – Rechnung tragen. Wie die Abweichung von der Wirklichkeit von Leser*innen wahrgenommen wird, ist Sache der Wirkungsästhetik.¹¹⁰ Alle hier angeführten Theorien beziehen sich somit auch verstärkt auf wirkungsästhetische Elemente des Phantastischen.

3.1 Begriffsklärung und Grenzziehung

Betrachtet man den Gegenstand des Phantastischen, fällt insbesondere unter Beobachtung der bisherigen Ausführungen auf, dass es hier eine wesentliche Gemeinsamkeit gibt. Monika Schmitz-Emans definiert das Phantastische als Relationsbegriff, der nur unter Hinzunahme seines Antonyms zum Objekt einer Diskussion werden kann. So ergeben sich je nach Betrachtungspunkt verschiedene Dichotomien: ‚Phantastisches‘ / ‚Realistisches‘ oder auch ‚Phantastisches‘ / ‚Reales‘ respektive ‚Wirkliches‘; ferner werden ‚Phantastisches‘ und ‚Mögliches‘ oder auch ‚Phantastisches‘ und ‚Alltägliches‘ einander gegenübergestellt.¹¹¹ Auch nach Schmitz-Emans fungiert das Phantastische als ‚Literatur des ‚Anderen‘, als literarischer Ausdruck der ‚Abweichung‘¹¹², und gerade in dieser Alterität scheint die Faszination zu liegen.

¹⁰⁸ Hans Richard Brittnacher: Vom Zauber des Schreckens. Studien zur Phantastik und zum Horror. Wetzlar: Atelier für Graphik und Gestaltung 1999 (Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar. Bd 48. Hrsg. Von Thomas Le Blanc im Auftrag des Förderkreises Phantastik in Wetzlar e. V.), S. 8.

¹⁰⁹ Für einen genauen Überblick zu maximalistischen und minimalistischen Phantastik-Theorien vgl. etwa Loidl: Weltenübertritt und Tod in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur, S. 47–49.

¹¹⁰ Vgl. Stichnothe: Phantastisches Erzählen, S. 116.

¹¹¹ Monika Schmitz-Emans: Phantastische Literatur. Ein denkwürdiger Problemfall. In: Neohelikon XXII (1995), H. 2, S. 54.

¹¹² Ebd., S. 56.

Eine allgemeine Definition findet sich etwa im „Metzler Lexikon Literatur“. Der Terminus lässt sich auf den lateinischen Begriff „phantasticus“, was „auf Vorstellung durch die Einbildungskraft beruhend, eingebildet“ bedeutet, oder auf den griechischen Begriff „phántasma“, auf Deutsch „Erscheinung“,¹¹³ zurückführen, was sich mit der zuvor genannten Grimm’schen Definition zur Phantasie deckt. Weiter heißt es hier:

Das Wort >phantastisch< bezeichnet eine Qualität, die als übergreifende ästhetische Kategorie in unterschiedlicher Verwendung auf verschiedene Künste und Medien (Malerei, Film, Lit.) angewendet wird. Indem es sich primär auf das Dargestellte, nicht auf die Darstellungsform bezieht, bringt es eine Abweichung von der normierten Wirklichkeitsvorstellung zum Ausdruck, die dem Dargestellten zugrunde liegt, und setzt insofern stets eine Grenzüberschreitung voraus.¹¹⁴

Auch diese Definition des Phantastischen im Allgemeinen trägt mit der „Grenzüberschreitung“ ein räumliches Element in sich, das sogar als Voraussetzung ausgewiesen wird. Die phantastische Literatur selbst ist hier ein Genre, dessen erzählte Welt die gesellschaftlichen Regeln und Normen der außertextuellen ‚Wirklichkeit‘ imitiert und „zugleich eine Komponente integriert, die mit den Bedingungen der Normwirklichkeit nicht vereinbar ist.“¹¹⁵ Weiters heißt es:

Die narrativ installierte Widersprüchlichkeit lässt den paradoxalen Status des unmöglichen Ereignisses offen zutage treten; indem der Text dadurch die dargestellte (oder vorausgesetzte) Text-Wirklichkeit als heterogen, d.h. als kontingent und unzusammenhängend, erscheinen lässt, löst er beim Lesepublikum wie bei den dargestellten Charakteren eine tiefgehende Verunsicherung darüber aus, wie die dargestellten Ereignisse einzuordnen sind, und damit, wie die Wirklichkeit überhaupt zu beurteilen ist.¹¹⁶

Um eine Abweichung als solche wahrnehmen zu können, setzt das Genre des Phantastischen des Weiteren eine außertextuelle Wirklichkeit voraus, die wunderbare Geschehnisse ausklammert und sich damit an der Auffassung des „ontologisch und physikalisch Möglichen orientiert“.¹¹⁷ Aus diesem Grund entsteht die literarische Phantastik erst im Anschluss an die im 18. Jahrhundert einsetzende Rationalisierung der westlichen Welt. Das Phantastische ist gerade auch unter diesem Bezugspunkt von anderen Formen wie dem Märchen, dem Mythos oder der Sage zu unterscheiden.¹¹⁸

An dieser Stelle noch einige Hinweise zur besseren Lesbarkeit: Ein Terminus, der für das Feld des Phantastischen in dieser Arbeit nicht herangezogen wird, ist jener der ‚Gattung‘. Unter diesem Terminus wird meist die traditionelle Einteilung in Epik, Lyrik und Dramatik verstanden, ein „institutionalisiertes, auf sozialen Konventionen beruhendes textuelles

¹¹³ Jan Erik Antonsen: Phantastische Literatur. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moenighoff (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther u. Irmgard Schweikle. 3., voll. neu bearb. Aufl. Berlin: Springer-Verlag 2007, S. 581.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Vgl. ebd.

Ordnungsmuster, das v.a. auf lit. Texte bezogen wird“.¹¹⁹ Sonja Loidl führt in ihrer Untersuchung „Weltenübertritt und Tod in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur“¹²⁰ den Begriff der „extra-empirischen Literatur“¹²¹ nach Wolfgang Biesterfeld als Gattung an und verwendet für das Phantastische selbst die Begriffe ‚Untergattung‘ oder ‚Genre‘. Damit wird die Zugehörigkeit zu einer (Groß-)Gattung markiert und eine Grenzziehung zwischen dem Phantastischen und anderen Untergattungen wie etwa Science Fiction ermöglicht.¹²² Dieses Schema soll auch dieser Untersuchung als Instrument dienen. Dem Phantastischen oder der Phantastik jegliche literarischen Werke mit nicht-realistischen Elementen zuzuordnen – eine Herangehensweise, die im Zuge der Definition des Phantastischen durchaus verübt wird – scheint für diese Untersuchung unzureichend. Einen praktischen Ansatz zur Einordnung des Phantastischen in ein ‚großes Ganzes‘ liefert allerdings Clemens Ruthner: „Ein operativ brauchbarer Vorschlag [...] wäre indes, *Phantastik* als Oberbegriff einer *spekulativen* Literatur, die sich nicht widerspruchsflos dem commonsensuellen Wirklichkeits- und Sprachverständnis ihrer Zeitgenossenschaft unterordnet, zu verstehen“.¹²³ Weiters schlägt er eine Untergliederung in drei Bereiche vor: Er führt zunächst die ‚Schauerphantastik‘ an, die gezielt Schrecken generieren soll. Weiters nennt er ‚Science Fiction‘, wobei er dieser Untergattung auch Utopien und Dystopien sowie den Zukunftsroman zuordnet. Texte, die den Genres ‚Fantasy‘, ‚Märchen‘ etc. angehören, gruppiert er zu einem dritten Komplex, wobei Ruthner an dieser Stelle auf die problematische Zuordnung zum Feld des Phantastischen verweist, die mit letzteren Genres einhergeht,¹²⁴ und damit die Schwierigkeit des Ganzen schon selbst anspricht: Obwohl es sich um einen, wie gesagt, praktischen Ansatz handelt, erweist sich eine kategorische Ordnung des Phantastischen und all seiner Ausformungen als schwierig. Die Genres scheinen sich zu überlappen, wodurch eine Grenzziehung nur mit einer gewissen Durchlässigkeit möglich ist. So schickt Louis Vax etwa seiner Abhandlung zum Phantastischen folgenden Satz voraus: „Wir werden den gewagten Versuch, das

¹¹⁹ Rüdiger Zymner: Gattung. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther u. Irmgard Schweikle. 3., völl. neu bearb. Aufl. Berlin: Springer-Verlag 2007, S. 261.

¹²⁰ Vgl. Sonja Loidl: Weltenübertritt und Tod in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Wien: Diss. 2011.

¹²¹ Wolfgang Biesterfeld: Aufklärung und Utopie. Gesammelte Aufsätze und Vorträge zur Literaturgeschichte. Hamburg: Kováč 1993, S. 75.

¹²² Vgl. Loidl: Weltenübertritt und Tod, S. 28.

¹²³ Clemens Ruthner: Im Schlagschatten der ‚Vernunft‘. Eine präliminare Sondierung des Phantastischen. In: Clemens Ruthner, Ursula Reber u. Markus May (Hrsg.): Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Tübingen: Francke 2006, S. 9.

¹²⁴ Vgl. ebd.

Phantastische zu definieren, nicht unternehmen [...].¹²⁵ Er umgeht eine Definition tatsächlich, indem er versuchsweise Grenzen zu benachbarten Genres zieht und diese miteinander in Beziehung setzt, was auch für diese Untersuchung zugunsten einer klaren Kontextualisierung hilfreich erscheint.

Da die kinderliterarische Phantastik deutliche Gemeinsamkeiten mit dem Kunstmärchen beziehungsweise dem Wirklichkeitsmärchen aufweist, ist eine erste Grenzziehung zu diesen Genres beziehungsweise zum Märchen im Allgemeinen wesentlich. Laut Vax sind das Phantastische und das Märchenhafte zwei Untergattungen des Wunderbaren – eine Sichtweise, der letzten Endes Todorov widerspricht. Das Volksmärchen wurde überliefert, es ist eindimensional, es bedient sich spezifischer Strukturen, die immer wieder aufgegriffen werden: Die Kinder werden von der bösen Stiefmutter in den Wald geschickt, wo sie eine böse Hexe treffen. Derartige Strukturen wecken in den Leser*innen nur in sehr eingeschränktem Maß Gefühle wie etwa Sympathie.¹²⁶ Und auch für eine Märchenfigur findet, im Vergleich zu einer Figur aus einer phantastischen Erzählung, ein „Wundern“, ein „Staunen“ oder gar ein „Schaudern“ selten statt. Das Wunderbare wird am Ende eines Märchens zwar erreicht, aber dieses ist selbstverständlich. Die Welt des Märchenhaften befindet sich außerhalb der Wirklichkeit. Hier kann das Unmögliche nicht eintreten. Das Phantastische hingegen findet „seinen Ursprung in den Konflikten zwischen dem Realen und dem Möglichen.“¹²⁷ Die Figuren und die Leser*innen sind verunsichert und irritiert, sie empfinden etwas als unheimlich oder haben Angst. Es ist somit „die textinterne Reaktion auf das Nicht-Reale“, ¹²⁸ die das Märchen maßgeblich vom Phantastischen unterscheidet. Weitaus schwieriger erweisen sich hingegen die Grenzziehungen zwischen Phantastik, insbesondere kinderliterarischer Phantastik, Kunstmärchen und Wirklichkeitsmärchen. So haben alle drei Genres ein*e Autor*in und es decken sich etwa wesentliche Strukturelemente, wie beispielsweise die Grenzüberschreitung in eine andere Welt oder magische Objekte und Figuren mit magischen Fähigkeiten. Das Wirklichkeitsmärchen löst sich von den anderen beiden Genrebezeichnungen etwas, da es Zeit und Raum bestimmt, also Flüsse, Städte etc., namentlich nennt und auch in Bezug auf den Handlungsraum des Textes nicht beschränkt bleibt. Auch Hoffmanns „Nußknacker und Mausekönig“ wurde immer wieder als Wirklichkeitsmärchen angeführt, so ist die

¹²⁵ Louis Vax: Die Phantastik. In: Rein A. Zondergeld (Hrsg.): Phaïcon 1. Almanach der phantastischen Literatur. Mit Illustrationen von Dieter Asmus u.a. Frankfurt am Main u. Leipzig: Insel Verlag 1974 (insel taschenbuch 69), S. 11.

¹²⁶ Zu den grundlegenden Strukturen des sogenannten ‚Volksmärchens‘ oder, wie es mittlerweile gerne angeführt wird, des ‚Buchmärchens‘ vgl. Max Lüthi. Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. 11., unveränd. Aufl. Tübingen u.a.: Francke 2005.

¹²⁷ Vax: Die Phantastik, S. 12.

¹²⁸ Loidl: Weltenübertritt und Tod, S. 79.

Genrebezeichnung sogar Untertitel in ausgewählten Ausgaben des Textes, in welchem ein ‚Anderes‘ in die Realität des geordneten Bürgertums bricht.¹²⁹ Grundsätzlich liegen die Untergattungen des Phantastischen, des Kunstmärchens und des Wirklichkeitsmärchens aber so nahe, dass Loidl die drei Begriffe sogar als „weitestgehend austauschbar“¹³⁰ begreift. Science Fiction und die Utopie/ Dystopie stehen ebenfalls in einem nahen Verhältnis zur phantastischen Literatur, wie bereits bei Ruthners Einteilung deutlich wurde.¹³¹

Da es sich bei Carrolls „Alice’s Adventures in Wonderland“ um einen englischsprachigen Text handelt, sei an dieser Stelle nur kurz auf den Begriff und das Genre ‚Fantasy‘ hingewiesen. Diese Bezeichnung kann nicht einfach mit dem deutschsprachigen Begriff des Phantastischen über- und gleichgesetzt werden, sondern ist vielmehr als eigene Untergattung zu bezeichnen, die im Sinne des Genres *high fantasy* in der Tradition J.R.R. Tolkiens steht und sich durch bestimmte Genrespezifika vom Phantastischen unterscheidet. „Alice’s Adventures in Wonderland“ wird in dieser Untersuchung dem Phantastischen zugeordnet.

Unübersehbar in der Genrediskussion ist jedoch, dass sich das Einbrechen eines Übernatürlichen in eine rationale Welt in den Novellen der Schauerphantastik am besten entfalten konnte. Aus eben diesem Grund entpuppt sich gerade die Abgrenzung von Phantastik und Horrorliteratur sowie der *gothic novel* als besonders schwierig. So weist bereits die Bezeichnung „Schauerphantastik“ auf die Verwandtschaft hin, wo doch der lateinische Terminus *horror* mit „Schauer“ oder „Schauder“, der englische mit „Entsetzen, Schauder, Gräuel“¹³² zu übersetzen ist. Das Aufgreifen einer derartigen Reaktion auf diese Texte spielt bereits auf den wirkungsästhetischen Gehalt der Genres an.

Im Schauerroman und dem ihm verwandten Geheimbundroman, die beide im 18. Jahrhundert aufkommen, treten die der Rationalisierung gegenüberstehenden Pseudowissenschaften, wie der Okkultismus oder der Mesmerismus, und zentrale Motive wie das Doppelgängertum auf, ganz deutlich etwa bei Hoffmanns „Der Sandmann“ (1816) oder „Der Magnetiseur“ (1814). Als sogenannter „Gespenster-Hoffmann“ ist er Ausgangspunkt des Genres, das sich im Laufe des 19. Jahrhunderts in der europäischen Literatur ausbreiten und auch noch im 20. Jahrhundert weitere Ausformungen annehmen sollte.¹³³

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 80.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Vgl. Ruthner: Im Schlagschatten der ‚Vernunft‘, S. 9.

¹³² Hans Richard Brittnacher: Horrorliteratur. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moenighoff (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther u. Irmgard Schweikle. 3., völl. neu bearb. Aufl. Berlin: Springer-Verlag 2007, S. 327.

¹³³ Vgl. Antonsen: Phantastische Literatur, S. 581–582.

Die Schauernovelle schafft es durch ihre limitierte Länge, Spannung (und Schauer) zu erzeugen – ein Effekt, an dem die weitaus längere Prosaform des Romans zwangsläufig scheitern muss.¹³⁴ Allerdings gilt auch hier wie so oft: „Ausnahmen bestätigen die Regel.“¹³⁵

3.2 Konzepte zur Wirkungsästhetik

Das Phänomen des europäischen Phantastik-Booms in Literatur und Kunst um 1900 und danach bringt Sigmund Freud als wesentlichen Namen im literarischen Diskurs hervor. Mit seiner ersten literaturanalytischen Untersuchung „Der Wahn und die Träume in W. Jensens ‚Gradiva‘“¹³⁶ (1907) legt Freud den Grundstein der psychoanalytischen Literaturwissenschaft.¹³⁷ Bereits in diesem Werk verwendet er den Begriff ‚phantastisch‘, um eine Anderswelt zu markieren, die sich auch scheinbar räumlich von der ‚wirklichen‘ abgrenzt:

Ist's eine Halluzination unseres vom Wahn betörten Helden, ein »wirkliches« Gespenst oder eine leibhaftige Person? Nicht daß wir an Gespenster zu glauben brauchten, um diese Reihe aufzustellen. Der Dichter, der seine Erzählung ein »Phantasiestück« benannte, hat ja noch keinen Anlaß gefunden uns aufzuklären, ob er uns in unserer, als nüchtern verschrieenen, von den Gesetzen der Wissenschaft beherrschten Welt belassen oder in eine andere phantastische Welt führen will, in der Geistern und Gespenstern Wirklichkeit zugesprochen wird.¹³⁸

In seiner oft aufgegriffenen und kritisierten Abhandlung „Das Unheimliche“ (1919) definiert Freud „anhand einer missglückten Etymologie“¹³⁹ und einer Interpretation von E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“ (1816) einen wesentlichen Begriff der Wirkungsästhetik des Genres Schauerphantastik. Freud arbeitet literarische Motive anhand einer psychoanalytischen Lesart heraus, wie etwa jenes des Doppelgängertums, der Beseelung und Belebung lebloser Dinge und Toter, der „Ichverdopplung, Ichteilung, Ichvertauschung“¹⁴⁰ oder einer gesteigerten Identifizierung. Er spricht in diesem Zusammenhang auch von einer „Wiederkehr des Gleichen“¹⁴¹, in welcher das Gefühl des Unheimlichen seinen Ursprung zu haben scheint: „Das Unheimliche des Erlebens kommt zustande, wenn verdrängte infantile Komplexe durch einen Eindruck wieder belebt werden, oder wenn primitive Überzeugungen wieder bestätigt scheinen.“¹⁴²

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 10.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Vgl. Sigmund Freud: Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“. Wien u. Leipzig: Hugo Heller & Cie. 1907 (Schriften zur angewandten Seelenkunde. Hrsg. Von Sigmund Freud. 1. H.).

¹³⁷ Vgl. Volker Kohlheim: Gradiva. Der übersetzte Name und sein Abbild. In: Michael Rohrwasser (Hrsg.): Freuds pompejanische Muse. Beiträge zu Wilhelm Jensens Novelle „Gradiva“. Wien: Sonderzahl 1996, S. 42.

¹³⁸ Freud: Der Wahn und die Träume, S. 17–18.

¹³⁹ Ruthner: Im Schlagschatten der ‚Vernunft‘, S. 11.

¹⁴⁰ Sigmund Freud: Das Unheimliche. In: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V (1919), S. 309.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Ebd., S. 321.

Bei Roger Caillois konstituiert sich dieses Gefühl einer Irritation als ‚Riss‘ in der Wirklichkeit:

Das Phantastische [...] offenbart ein Ärgernis, einen Riß, einen befremdenden, fast unerträglichen Einbruch in die wirkliche Welt. [...] Das Wunder wird dort zu einer verbotenen Aggression, die bedrohlich wirkt, und die Sicherheit einer Welt zerbricht, in der man bis dahin die Gesetze für allgültig und unverrückbar gehalten hat. Es ist das Unmögliche, das unerwartet in einer Welt auftaucht, aus der das Unmögliche per definitionem verbannt worden ist.¹⁴³

„Unerwartet“ trifft uns das Phantastische aufgrund einer Rationalisierung oder – in Max Webers Worten – einer „Entzauberung der Welt“¹⁴⁴. Die Wissenschaft erklärt das Wunderbare als unmöglich. Tritt es in der Literatur dann durch den „Riß“ hindurch ein, muss es bei den Leser*innen Angst, Schauer oder ein Unheimliches hervorrufen, da es im Grunde genommen nicht ‚möglich‘ sein kann. Im Bereich des Wunderbaren hingegen, „verliert das Außergewöhnliche seine Macht.“¹⁴⁵ Wesentlich ist die Zone des Dazwischen: Eben jener Schwebezustand zwischen Wunderbarem und Unheimlichem wird in Tzvetan Todorovs „Introduction à la littérature fantastique“ tragend, wenn er sagt, dass sich das Phantastische eben in der Mitte dieser beiden Bereiche konstituiert – in der Unschlüssigkeit:

In einer Welt, die durchaus die unsere ist, die, die wir kennen, eine Welt ohne Teufel, Sylphiden oder Vampire, geschieht ein Ereignis, das sich aus den Gesetzen eben dieser vertrauten Welt nicht erklären läßt. Der, der das Ereignis wahrnimmt, muß sich für eine der zwei möglichen Lösungen entscheiden: entweder handelt es sich um eine Sinnestäuschung, ein Produkt der Einbildungskraft, und die Gesetze der Welt bleiben, was sie sind, oder das Ereignis hat wirklich stattgefunden, ist integrierender Bestandteil der Realität. Dann aber wird diese Realität von Gesetzen beherrscht, die uns unbekannt sind. Entweder der Teufel ist eine Täuschung, ein imaginäres Wesen, oder aber er existiert wirklich, genau wie die anderen Lebewesen – nur daß man ihm selten begegnet. Das Fantastische liegt im Moment dieser Ungewißheit; sobald man sich für die eine oder die andere Antwort entscheidet, verläßt man das Fantastische und tritt in ein benachbartes Genre ein, in das des Unheimlichen oder das des Wunderbaren. Das Fantastische ist die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenüber sieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat.¹⁴⁶

Mit dem Gebiet der Unschlüssigkeit schafft Todorov „eine höchst bedeutungsvolle, verweisende, eigentlich listige Kategorie“,¹⁴⁷ die nur bedingt auftreten, deren Existenz man nur erraten kann. Betont werden muss hierbei die Wahrnehmung der impliziten Leser*innen, welche die Möglichkeit haben, eine Entscheidung zu treffen: Wir befinden uns im Bereich des Wunderbaren. Oder: Wir befinden uns im Bereich des Unheimlichen. Mit dem Akt der Entscheidung löst sich jenes Phänomen, welches Phantastisches konstituiert, irritiert und Unbehagen hervorruft, allerdings auf. Auch das Moment der Unschlüssigkeit der handelnden Figuren im Text ist von Bedeutung, denn auch sie werden früher oder später

¹⁴³ Roger Caillois: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Rein A. Zondergeld (Hrsg.): Phaïcon 1. Almanach der phantastischen Literatur. Mit Illustrationen von Dieter Asmus u.a. Frankfurt am Main u. Leipzig: Insel Verlag 1974 (insel taschenbuch 69), S. 45–46.

¹⁴⁴ Weber: Wissenschaft als Beruf, S. 17.

¹⁴⁵ Caillois: Das Bild des Phantastischen, S. 48.

¹⁴⁶ Todorov: Einführung in die fantastische Literatur, S. 34.

¹⁴⁷ Bauer: Das fortdauernde Aufschweben der Phantasie, S. 18.

entscheiden, ob die seltsamen Wahrnehmungen auch der ‚Wirklichkeit‘ entsprechen.¹⁴⁸ Tatsächlich betont Todorov selbst „das Problem der Einheit des Werkes“.¹⁴⁹ Oftmals sind Werke eindeutig dem Phantastischen zuzuordnen, da die Bedingung der Unschlüssigkeit durchgängig gegeben ist, bis der Text am Schluss durch eine Entscheidung der handelnden Figuren die Unschlüssigkeit aufhebt und er damit entweder in den Bereich des Wunderbaren oder des Unheimlichen schlittert. Er gibt dazu folgenden Lösungsvorschlag: „Von dem Augenblick an, da man Teile des Werks für sich betrachtet, kann man das Ende der Erzählung provisorisch in Klammern setzen.“¹⁵⁰ Ein Kunstgriff, der es ermöglicht, dem Genre des Phantastischen eine weitaus größere Anzahl an Texten zuzuordnen, und der im Laufe der Analyse noch tragend werden wird.

Für Todorovs Theorie maßgeblich sind insgesamt also drei Elemente: (1.) Die Unschlüssigkeit des impliziten Lesers und (2.) die Unschlüssigkeit mindestens einer Figur wurden bereits genannt. Das letzte Element ist (3.) die Haltung der Leser*innen. Diese müssten „die allegorische Interpretation ebenso zurückweisen wie die »poetische« Interpretation.“¹⁵¹ Dabei bedingen die erste und dritte Forderung die Gattung, die zweite muss nicht unbedingt erfüllt sein, ist es in den meisten Fällen allerdings.¹⁵²

Todorovs Theorie und sein Hauptkriterium, die Unschlüssigkeit, werden in der Fachdiskussion zwar immer wieder aufgegriffen, aber dabei oft aus dem wichtigen Kontext gelöst, dass sie die Phantastik eigentlich für obsolet erklären. Nach Todorov können nur Texte vor der Psychoanalyse phantastisch sein. Paradoxerweise ist es also gerade jene Theorie, die die Phantastik in der Literaturwissenschaft zu einem narratologischem Modell aufwertete, die sie im Grunde genommen für beendet erklärt.¹⁵³

Roland Innerhofer führt in Bezug auf die genannten Problemfälle der Todorov’schen Definition einige Korrekturen an, so auch zur Problematik einer durchgängigen Unschlüssigkeit, die am Ende der Handlung einer phantastischen Erzählung in zahlreichen Fällen durch das Aufwachen aus einem Traum oder die Enttarnung einer Psychose aufgelöst wird. Diese ist nach Innerhofer ebenfalls nicht wesentlich für das Genre: „Nicht erst die Unentschiedenheit, ob die dargestellten Ereignisse, gewissermaßen nachträglich, natürlich oder übernatürlich *erklärt* werden können, liegt der Phantastik zugrunde, sondern die

¹⁴⁸ Vgl. Todorov: Einführung in die fantastische Literatur, S. 55.

¹⁴⁹ Ebd., S. 57.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Ebd., S. 44.

¹⁵² Vgl. ebd.

¹⁵³ Vgl. Brittnacher: Vom Zauber des Schreckens, S. 9.

Unsicherheit der *Wahrnehmung* in jedem Segment des Handlungsverlaufs.“¹⁵⁴ Diese bleibt in einer phantastischen Erzählung demnach wirksam, auch wenn Figuren am Ende ‚aufwachen‘. Dieser Umstand äußere sich nicht nur auf inhaltlich-thematischer Ebene, sondern auch auf narratologischer. So sei die Polyperspektivität beziehungsweise die „mehrfache Brechung der Erzählperspektive“¹⁵⁵ eine zentrale Technik der Phantastik. Todorov knüpfe seine Kategorie der Unschlüssigkeit allein an die Perspektive der Hauptfigur einer Erzählung, an welche auch die Leser*innen durch Identifizierung gebunden seien, und begrenze damit die Unschlüssigkeit auf eine thematische Äußerung, wobei nach Innerhofer die narratologische Komponente unterginge.¹⁵⁶ In der Phantastik angewandte Erzähltechniken bewirken demnach aber „die Inkonsistenz des Wahrgenommenen“.¹⁵⁷ Innerhofer verweist in diesem Zusammenhang auch auf den Umstand, dass eine zuvor angesprochene Polyperspektivität auch dazu führe, dass das Phantastische im Vergleich zur Science Fiction ein von Themen und Motiven „unabhängiges literarisches Verfahren“¹⁵⁸ werde. Aus diesem Grund werden in dieser Untersuchung etwaige Motive, die dem Phantastischen gerne zugeordnet werden, nur exemplarisch eingesetzt. Es ist festzuhalten: „Die unterschiedlichen Möglichkeiten der Wahrnehmung bilden die formale und thematische Voraussetzung der phantastischen Schreibweise.“¹⁵⁹ Was bei Todorov als „Unschlüssigkeit“ bezeichnet wird, fungiert in der Literatur E.T.A. Hoffmanns als grundlegendes Verfahren der Textstruktur und wird in der Hoffmann’schen Forschungsdiskussion Ambivalenz genannt. Diese prägt sich sowohl auf Ebene des *discours* als auch auf Ebene der *histoire* aus. Magdolna Orosz definiert den Begriff der Ambivalenz wie folgt:

[A]ls Ambivalenz wird die Gleichzeitigkeit von Identität und Differenz verstanden, das gleichzeitige Bestehen von einander widersprechenden Interpretationsmöglichkeiten bestimmter Elemente der erzählten möglichen Welt(en), ohne daß die eine oder andere Interpretation endgültig dominierte. Die mehrfache Interpretationsmöglichkeit ist dann sowohl für die Figuren der erzählten Welt in Bezug auf ihre Erlebnisse innerhalb dieser Welt als auch für den mit diesen Möglichkeiten oft spielenden (fiktiven) Erzähler charakteristisch, so daß dann auch für den Leser mehrere Deutungen offen gelassen werden.¹⁶⁰

¹⁵⁴ Roland Innerhofer: „Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen“. Demarkationslinien zwischen Schauerliteratur, Phantastik und Science-Fiction am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns *Sandmann*. In: Clemens Ruthner, Ursula Reber u. Markus May (Hrsg.): Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Tübingen: Francke 2006, S. 120.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Vgl. Ebd.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Ebd., S. 121.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Magdolna Orosz: Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E.T.A. Hoffmann. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang (Budapester Studien zur Literaturwissenschaft. Hrsg. von Magdolna Orosz. Bd. 1), S. 55.

Es handelt sich hierbei um einen Aspekt, der in der noch folgenden Untersuchung der ausgewählten Primärliteratur in den Mittelpunkt rücken soll. Die Ambivalenz wird dabei, ganz im Sinne ihres Charakters, im stetigen Wechselspiel der Interpretationsmöglichkeiten thematisiert.

Auch Innerhofer vermerkt den Zusammenhang zwischen Phantastik und Schauerliteratur:

Die Phantastik [...] konterkariert mit ihrer opaken Skepsis die normierenden Forderungen nach Transparenz, die die wissenschaftlichen Disziplinen und gesellschaftlichen Disziplinierungen der bürgerlichen Gesellschaft erheben. In ihr lösen Wahnsinn und Destruktion die aufgeklärten Ordnungen auf – das verbindet sie mit der Schauerliteratur. Beide sind eingefärbt von einem mit Schrecken verbundenen Begehren, von einer faszinierenden Bedrohung [...].¹⁶¹

Eine derartige Genverbindung treibt unter anderem Christine Lötscher an die Spitze. Sie erprobt ihre These der „*Alice-Maschine*“ anhand von ausgewählten audiovisuellen Produkten der letzten fünfzig Jahre, welche durch „Genremodulationen zwischen Krimi, Horror, Science Fiction und Comedy geprägt sind“¹⁶², und kategorisiert sie unter dem Begriff *New Weird*. Der Modus des *Weird* wurzelt im literarischen Genre der sogenannten *Weird Tale*. Diese ist im Feld des Phantastischen zu verorten und irgendwo zwischen Horror, Science Fiction sowie Fantasy einzuordnen. Die *Weird Tale* wurde in den 1920er-Jahren durch die gleichnamige Zeitschrift „*Weird Tales*“ und später vor allem durch die Texte von H.P. Lovecraft bekannt. Der kritischen Betrachtung von Lovecrafts Werk, das von Rassismus und Misogynie geprägt ist, entstammen letzten Endes jene Produkte aus Literatur, Kunst, Film und der Videospielbranche, die unter dem Label *New Weird* kategorisiert werden können. Dieses Genre gestaltet die problematische *Weird Tale* mit der Fokussierung auf Diversität neu.¹⁶³ Das *New Weird* sowie zuvor die *Weird Tale* selbst scheinen für diese Untersuchung gerade deshalb wesentlich, weil sie mit ästhetischen Mitteln eine Poetik „der Irritation, der Destabilisierung, der Verstörung“¹⁶⁴ generieren. Zu irritieren, zu destabilisieren und zu verstören scheinen nun aber auch die ausgewählten kinderliterarischen Werke. Wie lässt sich das erklären? Lötscher erkennt eine Wirkung derartiger Poetiken in der Überlagerung von Schreibweisen und führt diese Erkenntnis unter dem für diese Arbeit relevanten Begriff des „Unsinnigen“ zusammen:

Solche Poetiken der Verstörung treten aber nicht nur in Reinform auf, da, wo Horror, Paranoia und Suspense zusammenspielen. Eine in gewisser Weise noch destabilisierende [sic!] Insistenz entfalten sie da, wo sie mit Modalitäten des Komischen und des Exzentrischen in einem paradoxen Verhältnis eingeführt werden, namentlich mit Spielarten des Unsinnigen. Nicht-Verstehen bedeutet hier nicht nur

¹⁶¹ Innerhofer: „Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen“, S. 131–132.

¹⁶² Christine Lötscher: *Die Alice-Maschine. Figurationen der Unruhe in der Populärkultur*. Berlin: J.B. Metzler 2020 (Studien zur Kinder- und Jugendliteratur und-medien Bd.6.), S. 14.

¹⁶³ Vgl. ebd.

¹⁶⁴ Ebd., S. 14–15.

Verzweiflung und Ohnmacht angesichts undurchschaubarer Verhältnisse, sondern zugleich auch Lust am Ausbruch, an der Befreiung von den Regeln des Verhaltens und Redens, des Denkens und Fühlens.¹⁶⁵

Eine ähnliche Beobachtung schildert Innerhofer in seiner bereits angeführten Abhandlung, wenn er festhält, „dass Texte ästhetischen Reiz gewinnen, wenn Übergänge, Überlappungen sichtbar, Gattungsmuster und Erwartungen unterlaufen werden.“¹⁶⁶

3.3 Kinderliterarische Phantastik als Sonderfall

Ein Aspekt, der insbesondere das Heranziehen der Theorie nach Todorov für Primärtexte der Kinderliteratur problematisiert, ist der Umstand, dass eventuelle übernatürliche Phänomene von jüngeren Kindern nicht als solche bestimmt werden können.¹⁶⁷ Der Entwicklungspsychologe Jean Piaget weist darauf hin, dass Kinder nur bis zum Alter von vier Jahren Phantasie- oder Traumwelten als ‚wirklich‘ wahrnehmen. Strukturen des logischen Denkens würden mit etwa acht Jahren entwickelt werden.¹⁶⁸ Für die Zuordnung der ausgewählten Primärliteratur zur phantastischen Literatur spricht mit Blick auf die intradiegetische Ebene somit, dass die Protagonistinnen Marie und Alice bereits in diesem Alter sind und trotz aller phantastischer Erlebnisse immer wieder auf logische Denkschemata zurückgreifen. Damit wird Todorovs Genrekriterium der Unschlüssigkeit bis zum Ende erfüllt, das letzten Endes im Wunderbaren mündet beziehungsweise als geträumtes Erleben entschlüsselt wird. Das Ende wird zugunsten dieser Zuordnung, wie bereits dargelegt, ausgeklammert. Insgesamt betrachtet entspricht die ‚klassische‘ kinderliterarische Phantastik in der Tradition Hoffmanns also dem Todorov’schen Konzept. Gertrud Lehnert verweist allerdings auf den Umstand, dass in diesen Texten wesentliche Inhalte wie Narrative und damit zwangsweise auch wirkungsästhetische Mittel in der Regel ausgespart werden, wie beispielsweise „Angst und Grauen als konstitutive Momente existentieller Verunsicherung“¹⁶⁹ beziehungsweise der Zweifel, das Wundern oder Staunen, womit auch hier die intradiegetische Reaktion auf das ‚Andere‘ angesprochen wird. Lehnert betont: „Für die kindlichen ProtagonistInnen sind die Übergänge zwischen der Alltagswelt und dem Übernatürlichen in der Regel völlig unproblematisch; sie werden nie als Bedrohung für die eigene ‚Normalität‘ erfahren.“¹⁷⁰ Für die

¹⁶⁵ Ebd., S. 4.

¹⁶⁶ Innerhofer: „Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen“, S. 119.

¹⁶⁷ Vgl. Stichnothe: Phantastisches Erzählen, S. 116.

¹⁶⁸ Vgl. Jean Piaget: Das Weltbild des Kindes. Aus dem Franz. von Luc Bernard. Überarb. von Richard Kohler. Mit einer Einführung von Jürgen Oelkers. Stuttgart: Klett-Cotta 2015 (Jean Piaget. Schlüsseltexte in 6 Bänden. Hrsg. und überarb. von Richard Kohler. Bd. 1.), S. 114.

¹⁶⁹ Gertrud Lehnert: Phantastisches Erzählen seit den 1970er Jahren. Zu einem kinderliterarischen Paradigmenwechsel. In: Zeitschrift für Germanistik 5 (1995), H. 2, S. 281.

¹⁷⁰ Ebd.

Erzählungen von Marie und Alice scheint diese Regel nicht zu greifen. Sie sind jedoch – ganz ‚klassisch‘ – die Grenzgängerinnen ihrer phantastischen Kindererzählungen.

3.4 *spatial studies*: Zu Begriffen des Räumlichen

Der Grenzgang der Protagonistinnen sowie der Begriff der Verrücktheit im Kontext seiner räumlichen Auslegung eröffnen das Feld der *spatial studies*. Raum ist ebenso wie Zeit ein konstituierendes Kriterium der Literatur und damit auch ein wesentliches Element fiktionaler ‚Wirklichkeiten‘. In der Literaturwissenschaft ist seit der Jahrtausendwende ein *spatial turn* zu beobachten. Während in der Vergangenheit vor allem Aspekte der Zeit im Mittelpunkt standen, rücken Räume, Orte, Topographie sowie Topologie immer mehr in den Fokus der Forschung, insbesondere infolge der kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Konzept. Die Entwicklung verläuft hierbei von einer vorrangig territorial-physischen hin zu einer kulturell-soziologischen Betrachtung von Raum.¹⁷¹ Ansgar Nünning definiert Raum ganz allgemein als „Konzeption, Struktur und Präsentation der Gesamtheit von Objekten wie Schauplätzen, Landschaft, Naturerscheinungen und Gegenständen in verschiedenen Gattungen.“¹⁷² Der literarische Raum ist dabei bloß als eine Dimension, als eine einzelne Raumvorstellung zu verstehen. Dabei sind in Zusammenhang mit einer Analyse zunächst der literarische und der außerliterarische Raum zu unterscheiden, auch wenn der literarische Raum auf letzteren verschiedenartig referieren kann. Raum kann aber auch mit Wirkungs- und Rezeptionsästhetik in Verbindung gesetzt werden.¹⁷³ Hier fungiert er als räumliche Sphäre, die beim Lesen „im Prozess der Textwahrnehmung, d. h. bei der ästhetischen Illusionsbildung, entwickelt wird.“¹⁷⁴ Eine derartige Vorstellung beim Lesen ist mit der bereits erläuterten Zone der Phantasie nach dem Ansatz Friedrich Kittlers gleichzusetzen.

Es ist an dieser Stelle zunächst wesentlich, die Termini ‚Raum‘ und ‚Welt‘ zu unterscheiden. Im Kontext des Weltenbegriffs ist zunächst das Konzept der „möglichen Welten“ zu nennen, das eigentlich auf Gottfried Wilhelm Leibniz’ Auseinandersetzung mit dem Theodizeeproblem zurückgeht und auch in der Modallogik wesentlich ist.¹⁷⁵ In der

¹⁷¹ Vgl. Caroline Roeder: *Spatial Studies*. In: Tobias Kurwinkel u. Philipp Schmerheim: *Handbuch Kinder- und Jugendliteratur*. Berlin: Springer-Verlag 2020, S.353–354.

¹⁷² Ansgar Nünning: *Raum/ Raumdarstellung, literarische(r)*. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 5., akt. u. erw. und überarb. Aufl. Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 634.

¹⁷³ Vgl. Roeder: *Spatial Studies*, S. 354.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Vgl. Jörn Gottschalk: *Mögliche Welten*. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moenighoff (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Begründet von Günther u. Irmgard Schweikle. 3., voll. neu bearb. Aufl. Berlin: Springer-Verlag 2007, S. 509–510.

Literaturwissenschaft dient der Ansatz der „Erklärung fiktiver lit. Welten“.¹⁷⁶ Die genannten Zugangsweisen haben gemein, dass sie nach metaphysischen Problemstellungen fragen:

Existieren diese Welten in der gleichen Weise wie die aktuelle bzw. reale Welt, sind sie abstrakte Modelle oder >nicht aktualisierte< Zustände einer Ausgangswelt? [...] Jedoch verfügen fiktive lit. Welten über einen größeren Spielraum als modallogische m[ögliche] W[elten], da sie an sich weder auf Erreichbarkeit noch auf Widerspruchsfreiheit oder Vollständigkeit festgelegt sind.¹⁷⁷

Für die Analyse der Primärliteratur wird in erster Linie auf einen Ansatz von Anna Stemmann zurückgegriffen. In Anlehnung an die Dimensionen der Zeit als Erzählzeit und erzählte Zeit schlägt sie eine Trennung von Erzählraum und erzähltem Raum vor. Wie bereits angeführt, wird der Erzählraum im Folgenden nur bedingt aufgegriffen, vielmehr wird der erzählte Raum zum Untersuchungsgegenstand. Hierbei wird nicht bloß nach Anderswelten und wahnhaften Räumen gefragt, sondern systematisch nach deren narratologischen Bauformen und Funktionen.

Darüber hinaus kann der Begriff ‚Raum‘ durchaus in der Tradition Jurij Lotmans¹⁷⁸ gelesen werden. Er steht hier vor allem mit der Hoffmann’schen Ambivalenz in Verbindung. Der Raum wird „zu einem Element ambivalenten Strukturierens, indem er mit symbolhafter Bedeutung/Konnotation beladen wird.“¹⁷⁹ Orosz bestimmt in ihrer Untersuchung zur Ambivalenz Typen der „Hoffmannschen Räume“ und nennt hier etwa den „Übergangsraum“ beziehungsweise die „Raumüberschreitung“ als grundlegende Kategorie, die sich durch das Element der Grenze auszeichnet: „Fenster und Türen, Treppen, Treppenhäuser und Fluren, aber auch der Spiegel“.¹⁸⁰ In der Forschungsliteratur auch immer wieder als Schwelle oder Schleuse bezeichnet, wirken diese in der literaturwissenschaftlichen Analyse insbesondere aufgrund ihrer „Position an der Grenze zwischen Innen und Außen“¹⁸¹ und ihrer „Nutzung als Übergangsmöglichkeit“¹⁸² symbolbildend. Schwellen werden hier zum *liminal space*. Im Raum des Liminalen spielen räumliche und soziale Elemente zusammen. In Arnold van Genneps „Les Rites des Passages“ (1909) bezeichnet Liminalität einen Übergangszustand von einer gesellschaftlichen Ordnung in eine andere – ein Zustand den Victor Turner später als „betwixt and between“¹⁸³ bezeichnen sollte. Sie „ist das große Außerhalb von allen

¹⁷⁶ Ebd., S. 510.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Vgl. Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. Aus dem Russ. von Rolf-Dietrich Keil. 4. Aufl. München: Wilhelm Fink 1993.

¹⁷⁹ Orosz: Identität, Differenz, Ambivalenz, S. 119.

¹⁸⁰ Ebd., S. 121.

¹⁸¹ Ernst Rohmer: Schwelle. In: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 3., erw. und um ein Bedeutungsregister ergänz. Aufl. Berlin: Springer-Verlag 2021, S. 576.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Victor W. Turner: Betwixt and Between: The Liminal Period in *Rites de Passage*. In: William Armand Lessa und Evon Zartman Vogt (Hrsg.): Reader in Comparative Religion. An Anthropological Approach. New York: Harper & Row 1979, S. 234–243.

Hierarchien des sozialen Lebens. Jenseits vertrauter Raum- und Zeitbegriffe ermöglicht sie das Ausleben irrationaler, amoralischer und anarchischer Verhaltensweisen, parodiert die Alltagswelt in grotesker Inversion“.¹⁸⁴ Das Handlungsmuster von Figuren, die eine solche Schleuse durchqueren und in einen ‚anderen‘ Raum eintreten, verläuft oft parallel zur Thematik der Initiation beziehungsweise des Coming-of-Age¹⁸⁵ und lässt sich damit mit den kindlichen Protagonistinnen der Primärtexte in Verbindung bringen. Als weiteren Typus der Räume bei Hoffmann nennt Orosz „[v]erwandlungsfähige Räume“¹⁸⁶. Diese konstituieren sich insbesondere durch die Abhängigkeit der Raumwahrnehmung bestimmter Figuren,¹⁸⁷ wobei es sich hier meist um Individuen handelt, die Randzonen – also Wahnsinn, Traum, Rausch oder Phantasie – ‚betreten‘ und die Verwandlung von Räumen „wie im Traum, in Exaltation, in einem quasi ‚anderen‘ Zustand‘ erleben“.¹⁸⁸ Hier wird auch der ‚Blick‘ zum raumkonstituierenden Faktor. Besagte Figuren bewegen sich meist in beide Richtungen der ‚möglichen Welten‘, wodurch die Ambivalenz aufrecht erhalten bleibt.¹⁸⁹ Mit Räumen, die im jeweiligen Kontext des Textes und der Textstelle mit Bedeutung versehen werden können, führt Orosz „Räume mit symbolischer Bedeutung“¹⁹⁰ als letzten Typus ihrer Kategorisierung an.

Mit Bezugnahme auf die Kinder- und Jugendliteratur hingegen fasst Caroline Roeder den literarischen Raum als dreifache Typologisierung zusammen: „Erinnerung, Handlung und Imagination.“¹⁹¹ Im Kontext dieser Untersuchung verschränken sich vor allem Handlungs- und Imaginationsräume. So werden in den Geschichten von Marie und Alice „gesellschaftlich-kulturelle, institutionelle oder alltagsbezogene Handlungsräume von Kindheit und Jugend“¹⁹² zentral, die sich insbesondere aus den sozialen Ordnungen des Bürgertums ergeben. So fungiert beispielsweise der Raum Schule in der Literatur immer wieder als erzieherische und pädagogische, aber auch als autoritäre Sphäre. Betrachtet man hingegen das gemeinsame Wohnzimmer der Familie Stahlbaum, zeigt sich eine Zugehörigkeit zu soziokulturell geprägten Räumen, die Roeder als „Sprachlandschaften bzw. kulturelle Identitätsräume“¹⁹³

¹⁸⁴ Ursula Wiest-Kellner: Liminalität. In: In: Ansgar Nünning (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 5., akt. u. erw. und überarb. Aufl. Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 447.

¹⁸⁵ Vgl. Hadassah Stichnothe: Phantastisches Erzählen. In: Tobias Kurwinkel u. Philipp Schmerheim: Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Berlin: Springer-Verlag 2020, S.123.

¹⁸⁶ Orosz: Identität, Differenz, Ambivalenz, S. 124.

¹⁸⁷ Vgl. ebd.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Vgl. ebd.

¹⁹⁰ Ebd., S. 125.

¹⁹¹ Roeder: Spatial Studies, S. 355.

¹⁹² Ebd., S. 357.

¹⁹³ Ebd.

bezeichnen würde und welche „Topographie(n) von ›race‹, ›class‹, ›gender‹“¹⁹⁴ veranschaulichen. Gleichzeitig entsteht durch die Phantasie der Mädchen und durch die Grenzüberschreitung in eine ‚Anderswelt‘ ein Imaginationsraum. In dieser Dimension des Raumes rücken etwa die Ausgestaltung phantasierter Sphären und die Frage nach Funktionen derartiger Räume in den Fokus. Roeder führt hier beispielsweise Räume „träumerischer Fluchten“ als auch Räume als „Projektionsflächen psychischer Entwicklungen“¹⁹⁵ an. Eine wesentliche Verbindung ist im Kontext des kinderliterarischen Raumes zur Utopie zu ziehen. Ideen der Kindheit werden mit diesen „Nicht-Orten“¹⁹⁶ unweigerlich verflochten, beispielsweise im Schlaraffenland, ähnlich jener ‚Anderswelt‘, die Marie betritt, aber auch in Motiven wie der Elternferne beziehungsweise der Kindheitsautonomie.¹⁹⁷

Eine bekannte Theorie in Bezug auf den Weltenbegriff, die hier nicht unerwähnt bleiben soll, ist J. R. R. Tolkiens Konzept der Phantastik, das er in seinem Essay „On Fairy Stories“ (1939) darlegt. Er unterscheidet dabei zwischen einer „primary world“ der Leser*innen und einer „secondary world“ der phantastischen Erzählung.¹⁹⁸ Auf diese Theorie aufbauend und speziell auf die Kinder- und Jugendliteratur angewandt entstand das oftmals zitierte 3-Stufen-Modell aus „The Magic Code“ (1988) von Maria Nikolajeva. In diesem wird die Art und Weise des Kontaktes zwischen real-fiktiver und fiktiver Welt unterschieden und dabei in drei Kategorien unterteilt. Die „*closed world*“ gleicht dem Genre *high fantasy* mit einer geschlossenen Sekundärwelt. Ein bekanntes Werk, das diesem Typus entspricht, ist etwa „The Lord of the Rings“ von J.R.R. Tolkien. Bei der Kategorie der „*open world*“ gibt es eine offene sekundäre Welt, die über eine Grenze hinweg aus einer Primärwelt betreten wird. Dieser Gruppe sind auch die Texte der vorliegenden Untersuchung zuzuordnen. Bei der dritten Kategorie, der „*implied world*“, wird eine sekundäre Welt nur durch Figuren oder Gegenstände, die dieser Welt entstammen, angedeutet. Ein Beispiel für diese Gruppierung ist etwa „Das fremde Kind“ (1817) von E.T.A. Hoffmann¹⁹⁹ – eine Geschichte, die an J.M. Barries „Peter Pan“ (1904) erinnert. Für die vorliegende Untersuchung ist somit relevant, wie der Begriff ‚Welt‘ zur Anwendung kommt.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Ebd., S. 358.

¹⁹⁶ Marc Augé: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt am Main: Fischer 1994.

¹⁹⁷ Vgl. Roeder: Spatial Studies, S. 358.

¹⁹⁸ Vgl. J. R. R. Tolkien: On Fairy-Stories. In: Verlyn Flieger u. Douglas A. Anderson (Hrsg.): Tolkien on Fairy-stories. Expanded Edition, with commentary and notes. New York: HarperCollins 2008, S. 52.

¹⁹⁹ Vgl. Maria Nikolajeva: The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children. Stockholm: Almqvist & Wiksell International 1988 (The Swedish Institute for Children's Books. No. 31), S. 36.

Für die Verwendung von ‚Welt‘ wird an dieser Stelle auf eine dreistufige Gliederung von Sonja Loidl zurückgegriffen, die jener Klassifizierung des Raumes nach Caroline Roeder ähnelt und daran anschließt. Loidl führt ‚Welt‘ zunächst „als Aktions- oder Handlungsraum“²⁰⁰ von Figuren an, wobei sowohl die Primär- als auch die Sekundärwelt gemeint sein kann. Als zweiten Punkt führt sie ‚Welt‘ als „Großkonzept“ an, bei welchem die phantastische Sphäre für die Leser*innen nicht unbedingt an die Perspektive der Protagonist*innen gebunden sein muss. So kann der Handlungsraum in seriellen Erzählungen wie etwa „The Chronicles of Narnia“ oder „Harry Potter“ topographisch immer wieder erweitert werden, neue Orte können in neuen Bänden eingeführt werden.²⁰¹ Derartige Reihen machen damit „[b]esonderen Gebrauch von der Vorstellung der phantastischen Welt als Raum, der immer weiter ausgeleuchtet werden kann“.²⁰² Hier wird also auch der Phantasie als Vorstellungskraft eine topographische Komponente verliehen, wie bereits beim Imaginationsraum nach Roeder dargelegt wurde. Die Topographie kann aber auch gerade in Texten der Phantastik oder der *fantasy* berücksichtigt werden, wenn auf paratextueller Ebene beispielsweise Karten der vorkommenden Welten beigelegt werden,²⁰³ die in Verbindung mit dem Erzähltext narrative Eigenschaften tragen.²⁰⁴ Als dritte Bedeutungsebene des Begriffes ‚Welt‘ greift Loidl die bereits thematisierte Problematik eines ‚Realitäts- oder Wirklichkeitskonzeptes‘ auf, das es im Grunde genommen nicht geben kann beziehungsweise das immer nur aus einer Metaposition betrachtet werden und damit nur in subjektiver Form existieren kann. Eigentlich müsse man eine fiktive ‚Realität‘ ebenso als möglich erachten.²⁰⁵ In Musils Worten: „Wenn es aber Wirklichkeitssinn gibt, und niemand wird bezweifeln, dass er seine Daseinsberechtigung hat, dann muss es auch etwas geben, das man Möglichkeitssinn nennen kann.“²⁰⁶ Damit lässt sich der Bogen zurück zum Konzept der „möglichen Welten“ spannen.

²⁰⁰ Loidl: Weltenübertritt und Tod, S. 89.

²⁰¹ Vgl. ebd.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Vgl. ebd.

²⁰⁴ Vgl. Stemann: (Topo-) Graphische Entrückungen und verrückte Räume des Erzählens, S. 19.

²⁰⁵ Vgl. ebd. S. 91–92.

²⁰⁶ Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und zweites Buch. München: Anaconda 2021, S. 30.

4 Zum Textkorpus

Christine Lötscher zufolge „gehören die Alice-Bücher zu den Texten, die, überspitzt ausgedrückt, alle kennen, die aber niemand gelesen hat.“²⁰⁷ Sie bezieht sich damit auf den Popularitätsgrad der Erzählung, die in England beinahe schon als nationaler Identitätsbaustein fungiert. Auch „Nußknacker und Mausekönig“ kann einem derartigen Feld zugeordnet werden, da es sich um einen ‚Klassiker‘²⁰⁸ der Kinderliteratur handelt, der durch etliche Übersetzungen, Neufassungen, Adaptionen und Illustrationen weltweit verbreitet wurde. Das folgende Kapitel widmet sich diesen beiden Texten, die das Korpus dieser Untersuchung bilden, wobei zunächst eine Begründung der Textauswahl erfolgt. Im Zuge der Auseinandersetzung mit der genannten Primärliteratur kommt in der Forschungsliteratur immer wieder die Frage auf, ob Texte wie jene von Hoffmann und Carroll aus heutiger Perspektive überhaupt dem Feld der Kinderliteratur zuzuschreiben seien. Literarische Werke werden oft nach Zielgruppe kategorisiert. Eine eindeutige Grenzziehung zwischen Kinderliteratur, Jugendliteratur und Allgemeinliteratur erweist sich im Bereich des Phantastischen jedoch als problematisch, da konventionelle Kategorisierungsmuster durch ein derart breites Spektrum an Rezipient*innen nicht greifen können.²⁰⁹ Hier muss der Begriff der „Crossover-Literatur“ oder „All-age(s)-Literatur“ angeführt werden. Dieser hat seinen Ursprung tatsächlich in der Etablierung der Kinder- und Jugendliteratur, die im 21. Jahrhundert auch zusehends von Erwachsenen gelesen wird. Das bekannteste Beispiel ist hierbei vermutlich Joanne K. Rowlings „Harry Potter“-Reihe (1997–2007), die einen Erfolg verzeichnete, der bis heute in unvergleichbarer Weise anhält.²¹⁰ Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts war diese Unterscheidung in Kinder-, Jugend- und Allgemeinliteratur allerdings nicht gegeben: „The notion that ‚adult‘ and ‚juvenile‘ texts should be kept apart did not become prevalent until the end of the nineteenth century.“²¹¹ Eine derartige Differenzierung wird in der zeitgenössischen Forschung aber unweigerlich auch auf jene Texte angewandt, die zuvor, hier im 19. Jahrhundert, entstanden sind. In dieser Untersuchung werden Hoffmanns und Carrolls Werke der

²⁰⁷ Christine Lötscher: *Die Alice-Maschine. Figurationen der Unruhe in der Populärkultur*. Berlin: J.B. Metzler 2020 (Studien zu Kinder- und Jugendliteratur und -medien Bd. 6), S. 9.

²⁰⁸ Zu Klassikerstatus und Kanonbildung in der Kinder- und Jugendliteratur vgl. u.a. Kümmerling-Meibauer: *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur*; Heidi Lexe: *Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur*. Wien: Edition Praesens 2003 (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich. Veröffentlichungen der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung Bd. 5).

²⁰⁹ Vgl. Andreas Thomas Necknig: *Wie Harry Potter, Peter Pan und Die unendliche Geschichte auf die Leinwand gezaubert wurden. Literaturwissenschaftliche und didaktische Aspekte von Verfilmungen phantastischer Kinder- und Jugendliteratur*. Frankfurt am Main u.a.: Lang 2007, S. 40.

²¹⁰ Vgl. Matthias Kepser u. Ulf Abraham: *Literaturdidaktik Deutsch. Eine Einführung*. 4. völlig neu bearb. u. erw. Aufl. Berlin: Erich Schmidt 2016 (Grundlagen der Germanistik 42. Hrsg. von Christine Lubkoll u.a.), S.172.

²¹¹ U.C. Knoepfelmacher: *Ventures into Childland. Victorians, Fairy Tales, and Femininity*. Chicago u. London: University of Chicago Press 1998, S. xiii.

Kinderliteratur zugeordnet, da die Autoren die Texte explizit für Kinder ausgewiesen, sogar für Kinder geschrieben haben. Der genannten Problematik der Kindgemäßheit, die mit einer derartigen Zuordnung einhergeht, wird im folgenden Kapitel mithilfe einer soziokulturellen und historischen Betrachtung Rechnung getragen, um anschließend die beiden Primärtexte selbst ins Zentrum zu rücken.

4.1 Randzone der Germanistik?

Paul Hazard hat mit seinem Werk „Les livres, les enfants et les hommes“²¹² (1925) die Idee einer Weltliteratur für Kinder geprägt. Obwohl Hazards eurozentrische Darstellung der Rezeptions- und Produktionsbedingungen zurecht kritisiert wurde, hat er auf den wesentlichen Umstand hingewiesen, dass vor allem die Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur durch Neufassungen, Adaptionen und Übersetzungen weltweite Verbreitung finden. Hazard sieht darin die Notwendigkeit, kinderliterarische Klassiker immer im Kontext der internationalen Kinderliteratur zu betrachten – auch, weil diese sich intertextuell aufeinander beziehen.²¹³ Dieser Ansatz soll auch hier als Argument dienen, das vorliegende Textkorpus zu rechtfertigen, das aus zwei kinderliterarischen Klassikern besteht, wobei „Alice’s Adventures in Wonderland“ von Lewis Carroll aus dem englischen Sprachraum stammt und hier auch in der Originalsprache gelesen wird. Diesen Text im Gebiet der Germanistik heranziehen zu wollen, lässt unweigerlich die Frage nach den Grenzen der Nationalphilologien aufkommen, aber auch die Frage nach deren Berechtigung im Bereich der Kinderliteratur. Wie bereits mittels Hazards Argumentation kurz dargelegt, handelt es sich bei Kinder- und Jugendliteratur hinsichtlich motivgeschichtlicher und erzähltechnischer Aspekte um ein international geprägtes Teilsystem der Literatur, weswegen dieser Untersuchung ein komparatistischer Zugang zugrunde liegt.

Dennoch ist E.T.A. Hoffmanns „Nußknacker und Mausekönig“ der Ausgangspunkt dieser Untersuchung, da der Text bereits ein halbes Jahrhundert vor Carrolls „Alice“-Büchern erschienen ist und, wie in der Forschungsliteratur immer wieder betont, in vielerlei Hinsicht als „Gründungstext“²¹⁴ der phantastischen Kinderliteratur gilt. Hierbei erscheinen vor allem Strukturen wesentlich, die später bei Carroll wieder aufgenommen werden. Betrachtet man die grundlegenden Elemente der beiden Texte, werden Gemeinsamkeiten

²¹² Paul Hazard: *Kinder, Bücher und große Leute*. Wien: Österr. Buchklub der Jugend 1957 (Schriftenreihe des Buchklubs der Jugend. Bd. 2).

²¹³ Vgl. Bettina Kümmerling-Meibauer: *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur*. In: Tobias Kurwinkel u. Philipp Schmerheim (Hrsg.): *Handbuch Kinder- und Jugendliteratur*. Stuttgart: J.B. Metzler 2020, S. 40.

²¹⁴ Pietzcker: *Nussknacker und Mausekönig*. Gründungstext der Phantastischen Kinder- und Jugendliteratur, S. 182.

deutlich, die von der weiblichen Protagonistin im Kindesalter über das Motiv und Narrativ der „Randzonen“ bis hin zu erzähltechnischen Strategien reichen und damit eine geeignete Basis für die Analyse bilden.

4.2 Kindheit und Kinderliteratur: Ein historischer Abriss

Wie Philippe Ariès in seiner 1960 erschienenen Studie „L’Enfant et la vie familiale sous L’Ancien Régime“ aufzeigt, ist das Konzept ‚Kindheit‘ nicht als anthropologische Gegebenheit anzunehmen, sondern vielmehr als kulturelles Konstrukt, das insbesondere in der Gesellschaft der westlichen Welt in einer bestimmten Zeit wesentlich wurde.²¹⁵ Diesen Prozess betitelt Ariès als „Entdeckung der Kindheit“.²¹⁶ Demnach entstand das dem heutigen Verständnis entsprechende Konzept der Kindheit erst mit der Konstitution der bürgerlichen Gesellschaft und der bürgerlichen Kleinfamilie in der frühen Neuzeit beziehungsweise im 18. Jahrhundert.²¹⁷ Die Etablierung der bürgerlichen Kleinfamilie steht unter anderem mit veränderten Produktionsbedingungen in Verbindung, die sich vor allem in der Trennung von Arbeit und Familie zeigen. Damit geht auch eine Rollenveränderung der Frau einher. Während der Ehemann erwerbstätig ist, übernimmt die Frau den Haushalt und die Kindererziehung. Rudolf Drux bezeichnet diesen weiblichen Typus überspitzt als „Regentin“, die das häusliche Feld „im Innern mit Anmut und Würde zu gestalten und erhalten weiß.“²¹⁸ Da die ausgewählte Primärliteratur in gewisser Weise auch als Coming-of-Age-Literatur gelesen werden kann, erscheint auch die Rollenveränderung der kindlichen Protagonistinnen hin zu Frauen des Bürgertums beachtenswert, die in den Texten durch unterschiedliche narratologische Strategien angedeutet wird.

Hans-Heino Ewers legt im Forschungsfeld der Kinder- und Jugendliteraturgeschichte einen historischen Abriss zur deutschsprachigen Kinderliteratur vor, den er vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Kindheitsbilder betrachtet. Diese sind nicht zu verwechseln mit der realen Verfasstheit von Kindheit, sondern nehmen gerade in der Aufklärung und in der

²¹⁵ Philippe Ariès: Geschichte der Kindheit. Mit einem Vorwort von Hartmut von Hentig. Aus dem Franz. von Caroline Neubaur u. Karin Kersten. 16. Aufl. München: dtv 2007.

²¹⁶ Ebd., S. 92.

²¹⁷ Davide Giuriato: Kindheit und Literatur. Zur Einleitung. In: Davide Giuriato, Philipp Hubmann u. Mareike Schildmann (Hrsg.): Kindheit und Literatur. Konzepte – Poetik – Wissen. Freiburg in Breisgau u.a.: Rombach Verlag KG 2018 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae. Hrsg. von Gerhard Neumann u.a. Bd. 235), S. 7.

²¹⁸ Rudolf Drux: Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen. Zur Geschichte eines Motivkomplexes. In: Eva Kormann u.a. (Hrsg.): Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüre des Androiden. Amsterdam und New York: Rodopi 2006, S. 30.

Romantik utopische Züge an.²¹⁹ Ewers verweist darauf, dass die Kinder- und Jugendliteratur vor einer eben angesprochenen „Entdeckung der Kindheit“ von der zukünftigen Rolle des Erwachsenseins geprägt war. Die Kinderliteratur dieser Zeit stand daher im Zeichen des Heranziehens von zukünftigen Mitgliedern der Gesellschaft. Sie fungierte als Sozialisationsfunktion und sollte insbesondere religiöse sowie gesellschaftliche Werte und Normen vermitteln.²²⁰ John Locke verlangt zwar bereits 1693 in seiner Abhandlung „Some Thoughts Concerning Education“ nach einer kindgemäßen Ausrichtung der für Kinder bestimmten Literatur, allerdings geht es ihm vorrangig um die spielerische und anschauliche Form der Wissensvermittlung, inhaltlich ist auch sein Ansatz bloß erzieherisch ausgerichtet. 1762 folgt mit Jean Jacques Rousseaus „Emile ou sur l’éducation“ jenes Werk, welches den Bewusstseinswandel in Bezug auf das Konzept der Kindheit schließlich markiert und zu einer Reform der Kinderliteratur führt. Rousseau begreift Kindheit in seiner Philosophie als eine eigene Daseinsform, die grundlegend vom Erwachsenen zu trennen ist, nur aus Perspektive des Kindes begriffen werden kann und auch nach einer speziell auf diese Lebenswelt ausgerichtete Literatur verlangt. So gibt es in dieser Zeit der frühen gesellschaftlichen Modernisierung zwar schon die Idee einer modernen Kinderliteratur, die die Kindheitsautonomie in den Mittelpunkt rückt, die tatsächliche Umsetzung sollte allerdings noch bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts dauern,²²¹ wobei die beiden Primärtexte dieser Untersuchung diesem Punkt in gewisser Weise widersprechen müssen. Die Rolle, die die Romantik bei diesem Prozess spielen sollte, bezeichnet Hans-Heino Ewers als „zwiespältig“.²²² Die ideologische Anschauung richtet sich auf die Kindheitsautonomie und ist dabei von jener der Philanthropen in der Tradition Rousseaus zu unterscheiden, die den Fokus auf Kinderweltliches legen. Die für Kinder bestimmte Literatur habe „kindgemäss [sic!], d. h. von wahrhaft kindlicher Geistesart zu sein“.²²³ Die Romantiker verstehen Kindheit, wie sie sich in der modernen Gesellschaft als vom Erwachsenen sein getrennte Sphäre herausgebildet hat, als „Relikt eines

²¹⁹ Vgl. Ewers, Hans-Heino: Erfahrung schrieb’s und reicht’s der Jugend. Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Gesammelte Beiträge aus drei Jahrzehnten. Frankfurt am Main: Peter Lang 2010 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik. Hrsg. von Hans-Heino Ewers, Christine Garbe u. Rüdiger Steinlein. Bd. 68), S. 10.

²²⁰ Vgl. Hans-Heino Ewers: Anfänge bis zum 18. Jahrhundert (28.05.2012). In: KinderundJugendmedien.de. Wissenschaftliches Portal für Kindermedien und Jugendmedien, <https://www.kinderundjugendmedien.de/forschung-mobil/mediageschichte/literatur?view=article&catid=104&id=282> [Zugriff: 30.07.2024].

²²¹ Vgl. Hans-Heino Ewers: Spätes 18. Jahrhundert: Kinder- und Jugendliteratur der Aufklärung (30.05.2012). In: KinderundJugendmedien.de. Wissenschaftliches Portal für Kindermedien und Jugendmedien, <https://www.kinderundjugendmedien.de/forschung-mobil/mediageschichte/literatur?view=article&catid=104&id=284> [Zugriff: 30.07.2024].

²²² Hans-Heino Ewers: Kinder- und Jugendliteratur im Zeichen der Romantik (15.07.2012). In: KinderundJugendmedien.de. Wissenschaftliches Portal für Kindermedien und Jugendmedien, <https://www.kinderundjugendmedien.de/forschung-mobil/mediageschichte/literatur?view=article&catid=104&id=357> [Zugriff: 01.08.2024].

²²³ Ebd.

vergangenen Weltzustandes, einer Stufe der Menschheitsentwicklung, die noch keinerlei Dissoziation der Lebensalter kannte, auf der Kinder und Erwachsene noch von ein und derselben [...] Geistesart waren“.²²⁴ Auf die Kinderliteratur bezogen heißt das, den Kindern eben Produkte aus dieser Vergangenheit zu bieten und nur auf eine derartige Poetik zurückzugreifen. Die Romantiker verstehen darunter allein die unbearbeitete Folklore, erklären diese zur einzig akzeptablen Kinderliteratur und lehnen die moderne Literatur für Kinder nach philanthropischer Art vollends ab. Die wohl bekannteste Ausformung einer solchen Kinderliteratur nach romantischem Vorbild findet sich in den „Kinder- und Hausmärchen“ (1812/1815) der Brüder Grimm, wobei insbesondere Jakob Grimm der Auffassung der Romantiker nachging. Es zeichnete sich allerdings recht bald ab, dass Texte wie Märchen, Schwänke, Reime aus der vorbürgerlichen Zeit den Kindern des Bürgertums ohne jegliche Bearbeitung wenig zugänglich waren. So entfernt man sich etwas von der strengen Forderung, die mittelalterliche oder frühneuzeitliche Welt in den Texten widerzuspiegeln, beharrt aber weiterhin darauf, die narratologische Bauform dieser Zeit für Kinder zu bewahren. Auch dieses Anliegen verschwindet im Zeitalter des Nationalismus immer mehr. Es kommt zum Abbau einer Grimm’schen Kinderliteratur, aber die Grundposition, Vergangenes und Neues zu vermischen, bleibt in der romantischen Märchendichtung erhalten. Während Clemens Bretanos „Italienische Märchen“ (1846) eine moderne Erzähltechnik aufweisen, ist es in Ludwig Tiecks „Die Elfen“ (1812) die Thematik,²²⁵ die der Erzählung eine moderne Färbung verleiht und ähnlich wie E.T.A. Hoffmanns „Das fremde Kind“ eine Primärwelt mit märchenhaften Elementen im Sinne einer „implied world“ nach Nikolajeva ins Zentrum stellt. Mit „Nußknacker und Mausekönig“ begründet Hoffmann schließlich die phantastische Kindererzählung. Dieses Genre wird im 19. Jahrhundert vor allem außerhalb des deutschsprachigen Raumes umgesetzt wie beispielsweise bei Hans Christian Andersen. Auch Ewers verweist darauf, dass das Genre im viktorianischen England schließlich einen Durchbruch hat, nicht zuletzt aufgrund Lewis Carrolls „Alice’s Adventures in Wonderland“, und betont, dass die phantastische Kindererzählung die Gegenüberstellung von Gesellschaft und Kindheit ins Zentrum rückt. Insgesamt betrachtet erweitert die Romantik zwar traditionelle Genres der Kinderliteratur, indem Märchen, Sagen etc. literarisch für Kinder verwendet werden, aber sie bringt auch die beiden Formen des modernen literarischen Kindermärchens und der phantastischen Kindererzählung hervor.²²⁶ Die Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur als autonome Literatur mit einer spezifischen Poetik erlangt in den 1970er Jahren ihren

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Vgl. ebd.

²²⁶ Vgl. ebd.

Höhepunkt. Sie durchläuft hier einen Paradigmenwechsel hin zu einem „Konzept der Gleichheit von Kindern und Erwachsenen“.²²⁷ Die Kinderliteratur ist in diesem Zusammenhang keine ‚andere‘ Literatur mehr, sondern gleicht sich in ihren Bauformen und Inhalten der Allgemeinliteratur gewissermaßen an. Jene Themen und Stile, welche in der Erwachsenenliteratur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert entwickelt wurden, offenbarten sich nun auch für die Kinderliteratur, so beispielsweise auch Inhalte, die bis dato als Tabu galten. So drohen nun erstmals auch Kinder den dunklen Zonen der Wahrnehmung zu verfallen. Identitätsverlust und Wahnsinn werden Thema. In der Kinderliteratur nach 1970 fällt die Ästhetik der Sicherheit: „Eliminiert werden die Problemlosigkeit des Grenzgängertums zwischen zwei Welten; die fraglose Anerkennung der Existenz einer anderen Welt; der ungebrochene Sinnzusammenhang“.²²⁸ Neil Postman spricht hier von einem „Verschwinden der Kindheit“²²⁹ und spannt damit den Bogen zurück zu Ariés. Gerade eine derartige Verschmelzung von Erwachsenen- und Kinderliteratur, die nun eine Poetik der Verunsicherung gemein haben, verleiht den Texten Hoffmanns und Carrolls modernen Charakter. Allerdings lassen sowohl diese Werke als auch die Kinderliteratur nach den 1970er Jahren eine derartige Ästhetik meist nur in begrenzten Maßen zu.²³⁰ Oftmals wachen die kindlichen Protagonist*innen am Ende auf oder geben sich vollends dem Wunderbaren hin, womit die Erzählungen die unsichere Zone der Todorov’schen Unschlüssigkeit verlassen. Dennoch löst die Poetik der Irritation und Unsicherheit die gewohnte Sicherheit der Kinderliteratur auf²³¹ und bringt Texte mit sich, die im 19. Jahrhundert weitläufig als nicht kindgemäß abgestempelt werden.

4.3 „Nußknacker und Mausekönig“ (1816) von E.T.A. Hoffmann

Hoffmanns Werk ist in seiner Gesamtheit eine Reflexion der sogenannten ‚Sattelzeit um 1800‘, die von wesentlichen gesellschaftlichen, wissenschaftlichen und technischen Entwicklungen geprägt war.²³² Die Unsicherheit dieser Umbruchszeit schlägt sich in seiner künstlerischen Tätigkeit als Komponist, Maler, Zeichner und Schriftsteller nieder. Das Nebeneinander von ‚realer Alltagswelt‘ und Phantastik tritt dabei als zentrale Thematik heraus. Während Hoffmanns „Fantasiestücke in Callot’s Manier“ (1813–1814) von der literarischen Öffentlichkeit begeistert aufgenommen wurden, bezeichnete man ihn nach der Publikation

²²⁷ Lehnert: Phantastisches Erzählen seit den 1970er Jahren, S. 280.

²²⁸ Ebd., S. 282.

²²⁹ Neil Postman: Das Verschwinden der Kindheit. Aus d. Amerik. von Reinhard Kaiser. 16. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer 2016.

²³⁰ Vgl. Lehnert: Phantastisches Erzählen seit den 1970er Jahren, S. 287.

²³¹ Vgl. ebd., S. 288.

²³² Vgl. Hartmut Steinecke: Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. Frankfurt am Main u. Leipzig: Insel Verlag 2004, S. 11.

des Romans „Die Elixire des Teufels“ (1816) und der Erzählsammlung „Nachtstücke“ (1816/1817) fortan etwas abwertend als „Gespenster-Hoffmann“. Die Bezeichnung „Nachtstück“ wurde aus der bildenden Kunst, genauer von Giorgio Vasari übernommen, der Gemälde, auf welchen Nachtszenen abgebildet werden, „quadro di notte“ oder „pittura di notte“ nennt. Der Begriff wird im 18. Jahrhundert noch lange ausschließlich auf die Malerei angewandt, wenn von Gemälden mit unheimlichen Szenen die Rede ist, und in Deutschland erst mit Jean Paul auf die Dichtung übertragen. In England wird der Terminus „Night Piece“ bereits im 17. Jahrhundert auf Texte bezogen und führt im Schauerroman des 18. Jahrhunderts schließlich auch zu einer inhaltlichen Umsetzung des Nächtlichen. Die „Nacht“ wird im Laufe des 18. Jahrhunderts zum Schlagwort der angehenden Romantik²³³ und greift sogar in die Kinderliteratur. Bereits Hoffmanns erstes Märchen „Der goldene Topf“ (1814), mit dem Untertitel „Märchen aus der neuen Zeit“, sollte die Grenzen des Genres übertreten. In den Jahren 1816/17 veranlasst Hoffmann die zwei Sammelbände „Kinder-Mährchen“, wobei er selbst jeweils ein Märchen beisteuert und Vignetten für die insgesamt sechs Märchen zeichnet. Die „Kinder-Mährchen“ sind vom romantischen Kult um das Kind und die Kindheit geprägt und stellen den ersten ausschlaggebenden Versuch einer neuen Form des Genres dar. Sie entstanden in der Schriftstellerrunde rund um Hoffmann, die sich „Seraphinenorden“ nannte, gemeinsam mit Texten von Friedrich de La Motte Fouqué und Karl Wilhelm Salice-Contessa. Während Contessas Kindermärchen in traditionell-romantischer Manier gehalten sind, tragen Fouqués Texte bereits satirische und ironische Elemente in sich. Hoffmanns Texte brechen schlussendlich mit den bisherigen Vorstellungen eines Kindermärchens, die sich zuvor durch die „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm etabliert hatten.²³⁴ In Hoffmanns Kindermärchen zeigt sich die inhaltliche und narratologische Struktur des Nächtlichen. Dies erscheint nicht verwunderlich, betrachtet man den Entstehungszeitraum der Texte Hoffmanns. So entstanden insbesondere die „Nachtstücke“ sowie die „Kinder-Mährchen“ nahezu zeitgleich. „Nußknacker und Mausekönig“ erschien zu Weihnachten 1816, liegt damit etwa in der Entstehungszeit von „Der Sandmann“²³⁵ und könnte aufgrund seiner Komposition schon fast als „Nachtstück“ bezeichnet werden. Bereits Nathanaels Geschichte ist eine Kindheitsgeschichte, die von Schauern und Angst durchzogen ist. Das Märchen ist dabei in Form des schrecklichen Ammenmärchens vom Sandmann präsent. Die Erzählung von der kleinen Marie Stahlbaum ist ebenso eine Kindheitsgeschichte, die sich gegen den

²³³ Vgl. ebd., S. 260–261.

²³⁴ Vgl. ebd., S. 326–327.

²³⁵ Vgl. ebd., S. 314.

aufklärerisch-erzieherischen Ansatz auflehnt und Trauma sowie Phantasie zulässt,²³⁶ wobei eine bloße Zusammenfassung der Geschichte trägt: Das Mädchen bekommt am Weihnachtsabend im Beisein ihrer ‚bürgerlichen‘ Familie viele Spielsachen geschenkt. Darunter befindet sich auch ein Nußknacker, der ihr besonders lieb ist. Um Mitternacht wird das Spielzeug lebendig und eine Schlacht gegen das Heer des Mausekönigs beginnt, in der das einst schöne Spielzeug grotesk verzerrt und unheimlich wirkt. Marie fällt in Ohnmacht und verbleibt im vermeintlichen Fieberwahn. Pate Droßelmeier erzählt dem Kind das „Märchen von der harten Nuss“, indem er selbst, sein Neffe als verzauberter Nußknacker, Prinzessin Pirlipat und der Mausekönig vorkommen. Am Ende gibt sich Marie scheinbar endlich dem Wunderbaren hin: Sie gelangt ins Puppenreich, der Nußknacker besiegt den Mausekönig und wird durch Marie erlöst. Das Mädchen und der Neffe Droßelmeiers begegnen sich in der ‚realen‘ Sphäre und die Leser*innen verbleiben mit einem wunderbar-märchenhaften Ende.

Eine solch komprimierte Version des Textes platziert die Geschichte scheinbar in klar abgesteckte Genregrenzen des Kindermärchens. Hier fällt das Moment der phantastischen Unschlüssigkeit weg, das Hoffmann zwangsläufig generiert. Eine gewisse Komplexität ergibt sich außerdem durch die genannten Rahmenhandlungen. Dies wird in der zeitgenössischen Diskussion massiv kritisiert, gar als ‚nicht kindgemäß‘ abgestempelt. Auf dieses Urteil reagiert Hoffmann schließlich im metareflexiven Rahmen des Sammelbandes „Die Serapions-Brüder“ (1819). Die Forschung hat immer wieder den Versuch unternommen, die Hauptfiguren der Rahmenhandlung – Theodor, Lothar, Ottmar, Cyprian – den Mitgliedern des Seraphinenorden rund um Hoffmann zuzuordnen. Dies ist an dieser Stelle nicht weiter relevant. Vielmehr ist die Diskussion rund um die Angemessenheit der Kindererzählung wesentlich. So gibt Theodor, nachdem Lothar sein Märchen vom Nußknacker beendet, folgendes Urteil ab:

Sage mir, sprach Theodor, sage mir, lieber Lothar, wie du nur deinen Nußknacker und Mausekönig ein Kindermärchen nennen magst, da es ganz unmöglich ist, daß Kinder die feinen Fäden die sich durch das Ganze ziehen, und in seinen scheinbar völlig heterogenen Teilen zusammenhalten, erkennen können.²³⁷

Dieser antwortet äußerst bestimmt:

Es ist [...] überhaupt meines Bedünkens ein großer Irrtum, wenn man glaubt daß lebhaft fantasiereiche Kinder, von denen hier nur die Rede sein kann, sich mit inhaltsleeren Fasseleien, wie sie oft unter dem Namen Märchen vorkommen, begnügen. Ei – sie verlangen wohl was Besseres und es ist zum Erstaunen, wie richtig wie lebendig sie manches im Geiste auffassen, das manchem grundgescheuten Papa gänzlich entgeht. Erfahrt es und habt Respekt! – Ich las mein Märchen schon Leuten vor die ich allein für meine kompetenten Kunstrichter anerkennen kann, nemlich [sic!] den Kindern meiner Schwester.²³⁸

²³⁶ Vgl. ebd., S. 328.

²³⁷ Hoffmann: Die Serapions-Brüder, S. 306.

²³⁸ Ebd.

Lothars Widerspruch ist eine Verteidigung der Phantasie. Im Vergleich zu pädagogisch-erzieherischen Ansätzen ist es ihm kein Anliegen, „die kindliche Phantasie zu disziplinieren.“²³⁹ Nicht die Unvereinbarkeit von Kindlichkeit beziehungsweise Kindheit und der literarischen Auffassungsgabe wird hier auf extradiegetischer Ebene angesprochen. Die Begabung der kindlichen Phantasie wird dem nüchternen Erwachsensein gegenübergestellt. Hoffmann weist in der Rahmenhandlung somit darauf hin, dass die Erzählung gerade und vor allem der Phantasie von Kindern zugänglich sein muss.²⁴⁰ Der Hinweis Lothars am Ende des Zitates kann autobiographisch gelesen werden. Das Märchen „Nußknacker und Mausekönig“ schrieb Hoffmann für die Kinder seines Freundes Julius Eduard Hitzig, Fritz und Marie, und vergibt ihre Namen auch an die Figuren der Erzählung.²⁴¹ Ihnen wird die Geschichte auch erzählt, denn der Erzähler bricht die intradiegetische Ebene immer wieder mit einer direkten Ansprache seiner Zuhörer*innen auf: „[...] denn ich weiß nicht, ob Du, meine aufmerksame Zuhörerin Marie! eben so wie die kleine Stahlbaum (es ist Dir schon bekannt worden, daß sie auch Marie heißt), ja!“²⁴² In seiner Widerrede zur zuvor geäußerten Kritik, die auf die damalige Ablehnung des Kindermärchens anspielen könnte, fordert Lothar für die Kinderliteratur schlussendlich ein, was sich erst nahezu zwei Jahrhunderte später zu formieren beginnt: „ästhetische Komplexität auch für Kinder.“²⁴³

Eine derartige Komplexität erzeugt Hoffmann in seiner Erzählung mithilfe verschiedener narratologischer und struktureller Kniffe. Das Märchen wird in 14 Kapitel unterteilt. Obwohl die Struktur auf den ersten Blick recht simpel wirken mag, bemerkt Stefanie Junges, dass sie „passend zum Titel und zur Handlung, die Struktur einer Nuss auf[weist].“²⁴⁴ Sie ist zunächst, wie bereits angeführt, in den Rahmen der „Serapions-Brüder“ eingebettet. Kapitel eins bis sechs sowie Kapitel zehn bis vierzehn rahmen wiederum das „Märchen von der harten Nuss“ ein – „wie eine Nussschale ihren Kern“.²⁴⁵ Carl Pietzcker spricht im Vergleich von einem „symmetrischen Aufbau“: „Schlacht und Sieg, Weihnachtsherrlichkeit und Marzipanreich, Eingang und Ausgang spiegeln sich um die Achse des Binnenmärchens.“²⁴⁶

²³⁹ Marja Rauch: E. T. A. Hoffmanns *Nußknacker und Mausekönig* – ein Kindermärchen? In: Anita Schilcher u. Claudia Maria Pecher (Hrsg.): „Klassiker“ der internationalen Jugendliteratur. Bd. 2. Kulturelle und epochenspezifische Diskurse aus Sicht der Fachdisziplinen. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2013, S. 161.

²⁴⁰ Vgl. ebd.

²⁴¹ Vgl. Steinecke: *Die Kunst der Fantasie*, S. 330.

²⁴² Hoffmann: *Nußknacker und Mausekönig*, S. 251.

²⁴³ Lehnert: *Phantastisches Erzählen seit den 1970er Jahren*, S. 288.

²⁴⁴ Stefanie Junges: »Kinder-Märchen« in a nutshell? E.T.A. Hoffmanns *Nußknacker und Mausekönig*. (o. J.) In: E.T.A. Hoffmann Portal, <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/portfolio-item/nussknacker-und-mausekoenig/> [Zugriff: 18.08.2023].

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Pietzcker: *Nussknacker und Mausekönig*. Gründungstext, S. 184.

Dieses wird in drei Fortsetzungen an drei aufeinanderfolgenden Tagen vom Paten Droßelmeier erzählt und bildet, unter Berücksichtigung der ebenfalls seriell angelegten Rahmenhandlung der „Serapions-Brüder“, eine metadiegetische Erzählebene.²⁴⁷ Dieser ‚Erzählkern‘ bereitet die intradiegetische Handlung vor und führt sie gleichzeitig weiter. Der Umstand, dass Droßelmeiers fiktionales Alter Ego in der Binnenerzählung eine tragende Rolle einnimmt, legt seiner Zuhörer*in Marie (und den Lesenden) nahe, dass es sich um seine eigene Geschichte handelt.²⁴⁸ Damit bewegt man sich unweigerlich in der Zone der Unschlüssigkeit: Ist diese Erzählung etwa tatsächlich geschehen? Das erste Kapitel des Binnenmärchens handelt von der Vorgeschichte der königlichen Familie rund um Prinzessin Pirlipat und schildert den Streit mit Frau Mauserinks. In der „Fortsetzung des Märchens von der harten Nuss“ erzählt Droßelmeier von der Verwandlung der Prinzessin in einen Nußknacker sowie einer möglichen Lösung durch das Finden der Nuss Krakatuk und eines jungen Mannes, der den Zauber zu brechen vermag. Im letzten Teil des Märchens erfolgt eine Zeitraffung von 15 Jahren. Die Leser*innen erwarten an dieser Stelle unweigerlich einen positiven Ausgang – eine Erwartungshaltung mit der Hoffmann aber bricht. Die Prinzessin verschmäht den jungen Mann, Droßelmeiers Neffen, aufgrund seines Äußerlichen, denn „urplötzlich war der Jüngling eben so mißgestaltet, als vorher Prinzessin Pirlipat gewesen.“²⁴⁹ Dieser Bruch ermöglicht schlussendlich die Fortsetzung auf intradiegetischer Ebene: Marie wird diejenige sein, die den Nußknacker erlöst. In romantischer Manier sind die beiden Kinder Marie und Fritz allein fähig, die wunderlichen Dinge einer ‚anderen‘ Sphäre erkennen zu können, wobei Marie schlussendlich jene Figur ist, die sie auch betritt. Droßelmeier und sein Neffe gehören scheinbar einer Zone des Dazwischen an, da sie durch ihre Alter Egos im Binnenmärchen beiden Welten zugehörig scheinen. Der Figurenkomplex der Eltern Stahlbaum und der älteren Schwester Luise fungiert dabei als Repräsentation einer bürgerlich-aufgeklärten Welt, die dem wunderbaren Reich gegenübergestellt wird. Durch eine derartige Aufteilung von primärer und sekundärer Welt, einer Grenzgängerfigur, bei welcher nicht klar ist, ob sie dem Fieberwahn verfällt oder tatsächlich Wunderbares erlebt, und Figuren, die nicht klar zuzuordnen sind, entsteht unweigerlich jene Hoffmann’sche Ambivalenz, die bereits in den „Nachtstücken“ tragend wird. Das inhaltlich und formal ‚Nächtliche‘ wird hier auf die

²⁴⁷ Da die Rahmenhandlung der „Serapions-Brüder“ in dieser Arbeit bereits Betrachtung fand, wird die Erzählung „Nußknacker und Mausekönig“ in den nachfolgenden Ausführungen stets auf drei Erzählebenen behandelt: Die Rahmenhandlung von Theodor, Lothar und Co. ist in diesem Fall auf extradiegetischer, Marias Geschichte auf intradiegetischer und das Binnenmärchen auf metadiegetischer Ebene zu lesen. Vgl. Matías Martínez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 10., überarb. u. akt. Aufl. München: C.H. Beck. 2016, S. 79–85.

²⁴⁸ Vgl. Junges: »Kinder-Märchen« in a nutshell?, [Zugriff: 18.08.2023].

²⁴⁹ Hoffmann: Nußknacker und Mausekönig, S. 259.

Kinderliteratur angewandt.²⁵⁰ Das Phantastische greift aufgrund einer Irritation und Verunsicherung, die sich am Ende zunächst aufzulösen scheint, aber über den Schluss hinweg ästhetisch wirksam bleibt: „Die beiden Welten gehen unmerklich ineinander über, schlagen aber auch plötzlich ineinander um, die Grenzen zwischen Traum und Alltagswelt verschwimmen; was dort begegnet, begegnet auch hier.“²⁵¹ Auf welche Art und Weise dieses Wechselspiel erzeugt wird, soll im Folgenden in Bezug auf die Schwelle und den Weltenübertritt noch einmal aufgegriffen werden (siehe 5.2. Schwellen, Grenzen, 5.3. Brücken). Der Erzähler sorgt durch Perspektivenwechsel, einmal auktorial mit Distanz zu einer Figur, dann plötzlich personal aus deren Sicht, für schwankenden Boden, auf dem sich nicht nur die kleine Marie Stahlbaum bewegt, sondern auch die Leser*innen.²⁵²

Hoffmann erschafft mit der Erzählung vom Nußknacker den ‚Gründungstext‘ der phantastischen Kindererzählung. Knapp ein halbes Jahrhundert später sollte ein Text die grundlegenden Elemente aufgreifen und dem Genre zum Durchbruch verhelfen: Lewis Carrolls „Alice’s Adventures in Wonderland.“

4.4 „Alice’s Adventures in Wonderland“ (1865) von Lewis Carroll

Auch der viktorianische Autor Charles Lutwidge Dodgson, besser bekannt als Lewis Carroll, beschäftigt sich mit den gesellschaftlich-wissenschaftlichen Umbrüchen des 19. Jahrhunderts – und das ebenfalls mit bemerkenswerter Universalität: Der Logiker und Mathematikprofessor der Universität Oxford spiegelt nicht nur in seinen Texten, sondern auch in der Kunst und Fotografie eine unruhige Zeit wider.²⁵³ Seine Liebe zum Theater und dessen Figuren – „verbunden mit einer lebenslangen Abneigung gegen moralisierende Märchen“²⁵⁴ – ist Kern seiner Dichtung. Die „Alice“-Bücher sind – ebenfalls wie „Nußknacker und Mausekönig“ – immer wieder hinsichtlich ihrer ‚Kindgemäßheit‘ hinterfragt und kritisiert worden. Sie wurden allerdings ebenfalls explizit für Kinder verfasst. So erfand Carroll die Geschichten des kleinen viktorianischen Mädchens Alice für die drei Töchter seines Freundes Henry George Liddell, Dean von Christ Church: Alice, Lorina und Edith. Alice Liddell scheint dabei zugleich Muse sowie Namensgeberin der Hauptfigur zu sein und verkörpert das Kindheits-Ideal der Romantik. Die Beziehung zu dem Mädchen wird in der Forschung auch immer wieder aus kritischer Perspektive betrachtet. Einer solchen Kritik stehen

²⁵⁰ Vgl. Junges: ›Kinder-Märchen‹ in a nutshell?, [Zugriff: 18.08.2023].

²⁵¹ Pietzcker: *Nussknacker und Mausekönig*. Gründungstext, S. 183.

²⁵² Vgl. ebd.

²⁵³ Vgl. Brown: Alice hinter den Mythen, S. 11–12.

²⁵⁴ Ebd., S. 16.

Untersuchungen gegenüber, die derartige Beziehungen von jungen Mädchen mit männlichen Autoren in die Traditionslinie des romantischen Kindheitsideals stellen.²⁵⁵ So hält etwa Martin Gardner fest: „There was a tendency in Victorian England, reflected in the literature of the time, to idealize the beauty and virginal purity of little girls.“²⁵⁶ Eine Klärung dieser Debatte würde den Rahmen der Untersuchung sprengen und soll an dieser Stelle nur erwähnt bleiben.

Die zehnjährige Alice Liddell bittet Carroll am 4. Juli 1862 erstmals darum, er solle seine Geschichten aufschreiben. Zu Weihnachten 1864 erhielt das Mädchen das handschriftliche Manuskript „Alice‘ Adventures Under Ground“ als Geschenk. Die Publikation des revidierten Textes „Alice’s Adventures in Wonderland“ im Jahr 1865 wurde zum großen Erfolg.²⁵⁷ Die Änderung des Titels rückt die phantastisch-traumhaften Aspekte und damit Randzonen des Sinns ins Zentrum der Erzählung, die in der Fortsetzung „Through the Looking-Glass, and What Alice Found There“ (1871) noch stärker aufgegriffen werden.²⁵⁸

In Bezug auf eine Genreverortung stehen die Alice-Bücher in der Traditionslinie des englischen Kunstmärchens. Laut Dieter Petzold seien die Texte aber wesentlich vom Märchen zu unterscheiden. Das für das Märchen typische Figureninventar von Hexen, Zwergen, Riesen, Feen etc. fehlt. Die Handlung ist weder zielgeleitet noch beinhaltet sie einen zentralen Konflikt. Das Ende birgt keine für das Märchen typische Endgültigkeit oder Lösung aller Probleme und Widersprüche. Die Unruhe der Erzählung bleibt über das Erwachen aus dem Traum hinweg wirksam. Petzold verweist auf die Gegenüberstellung zweier Welten, die auch in anderen Kunstmärchen oftmals gegeben ist, allerdings handelt es sich bei Alice um eine äußerst unruhige, irritierende, in weiten Teilen schreckliche Welt.²⁵⁹ Mit der Dichotomie von primärer Alltagswelt und sekundärer Traumwelt beziehungsweise Anderswelt sowie der wirkungsästhetischen Komponente einer Poetik der Irritation klassifiziert die vorliegende Untersuchung die Alice-Bücher als phantastische Kindererzählungen.

Celia Brown trägt in ihrer Monografie jene Lesarten zusammen, die den Alice-Büchern eingewoben sind: Psychoanalyse, Naturwissenschaft, Mathematik, Altphilologie,

²⁵⁵ Vgl. u.a. Catherine Robson: *Men in Wonderland. The Lost Girlhood of the Victorian Gentleman*. Princeton: Princeton University Press 2018.

²⁵⁶ Martin Gardner: *The Annotated Alice. 150th Anniversary Deluxe Edition. Alice’s Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass by Lewis Carroll. Edited by Martin Gardner. Expanded and updated by Mark Burstein. Original illustrations by John Tenniel*, S. xix.

²⁵⁷ Vgl. Brown: *Alice hinter den Mythen*, S. 16–17.

²⁵⁸ Vgl. Feller: *Der Ausdruck des Unmöglichen*, S. 177.

²⁵⁹ Vgl. Dieter Petzold: *Das englische Kunstmärchen im neunzehnten Jahrhundert*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1981 (Buchreihe der Anglia, Zeitschrift für englische Philologie. Hrsg. von Helmut Gneuss u.a. Bd. 20.), S. 228.

Spiritualismus, Satire, Glaubenssysteme, Darwinismus, Moral, Psychedelik, Esoterik.²⁶⁰ Eberhard Kreutzer bezieht sich auf die Vielfalt der Deutungen, die in der Forschung existieren, und hält fest:

Beide Alice-Bücher wurden nicht nur nach literarischen Kriterien auf vielfältige Weise gedeutet, wobei manche Interpreten aus den Texten verschlüsselte Botschaften herauslesen, die Carroll auch in seinen kühnsten Träumen kaum hineingelegt hätte. Überzeugender ist die Forschungsrichtung, die die Texte als das betrachtet, was sie von Anfang an waren: Kinderbücher.²⁶¹

Ebenso wie in Deutschland dominierten auch in England Norm und Konvention den Kinderbuchmarkt. Erzieherisch-moralisierende Texte in der Tradition des 18. Jahrhunderts fanden bis weit ins 19. Jahrhundert Verbreitung. Parallel dazu vollzieht sich allerdings ein Wandel, der sich von der Vernunftorientierung hin zum Empfinden des Kindes wendet. Das Ideal von Kindheit, das aus der deutschen Romantik hervorging, bildet sich in England zwar nicht heraus, allerdings treten nun auch hier phantastische Elemente, mit skurril-groteskem Einschlag, in die Literatur ein.²⁶² Die Erzählung „Alice’s Adventures in Wonderland“ nimmt in der Geschichte der englischen Kinderliteratur eine bedeutende Rolle ein, da sie „als erstes Kinderbuch ohne Moralisierung oder Didaktisierung auskommt.“²⁶³ Deshalb und aufgrund der angesprochenen Komplexität, die durch die traumartige Narratologie noch verstärkt wird, wurden die Texte immer wieder hinsichtlich ihrer Eignung für Kinder befragt. Dieser Diskurs zeigt sich interessanterweise in der Übersetzungsgeschichte der Alice-Bücher ins Deutsche. Die erste Übersetzung von „Alice’s Adventures in Wonderland“ aus dem Jahr 1869 war eine deutsche Übersetzung von Antonie Zimmermann, die für die damalige Zeit überrascht. Zimmermann schafft es, die Innovation und auch die Bedrohlichkeit des Textes in der Übersetzung aufzugreifen. 1912 folgt die zweite Übersetzung von Helene Scheu-Riesz, eine von zukünftig vielen Übertragungen, die Carrolls Originaltext moralisierend einkleiden.²⁶⁴ In diesen Versionen wird „das Unerklärliche [...] erklärt oder das Ganze in ein vertrautes Märchen verwandelt“²⁶⁵ und jegliche Poetik der Irritation des Ausgangstextes wird ausgelöscht. Diese Tradition wird bis in die 1960er Jahre fortgesetzt. Christian Enzensbergers Neuübersetzung aus dem Jahr 1963 läutet schließlich in Carroll’scher Manier eine neue Zeit für deutschsprachige Übertragungen der Alice-Bücher ein.²⁶⁶

²⁶⁰ Vgl. Brown: Alice hinter den Mythen, S. 19–22.

²⁶¹ Eberhard Kreutzer: Lewis Carroll. In: Stefan Neuhaus (Hrsg.): Kindler Kompakt Märchen. Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 136.

²⁶² Vgl. Inka Friese: Alice im Wörterland – Lewis Carrolls ›Alice im Wunderland‹ und die Probleme bei der Übersetzung. In: Bettina Hurrelmann (Hrsg.): Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995, S. 110.

²⁶³ O’Sullivan: Ver- und Zurück-rückungen in und von „Alice in Wonderland“, S. 5.

²⁶⁴ Vgl. ebd.

²⁶⁵ Ebd.

²⁶⁶ Vgl. ebd.

Inhaltlich betrachtet bilden die beiden Werke einen Komplex, der sich aus gesellschaftlichen, wissenschaftlichen, urbanen sowie industriellen Entwicklungen und Veränderungen der Wahrnehmung zusammensetzt. Durch eine derartig unruhige Welt bewegt sich auch die siebenjährige Protagonistin, nachdem sie einem weißen Kaninchen in einen Kaninchenbau folgt und aus dem viktorianischen England hinein ins Wunderland fällt, eine ‚Anderswelt‘, in der alle Regeln des Denkens, Verhaltens und Sprechens aufgehoben und durch andere, für sie unbekannte Regeln ersetzt scheinen. Sie begibt sich auf den Weg durch das Wunderland voller verrückter, unhöflicher, gar bösartiger Figuren und durchlebt die wunderlichsten Dinge. Die Lebensmittel im Wunderland verändern ihren Körper, lassen sie wachsen und schrumpfen. Alice nimmt an einer Teegesellschaft des verrückten Hutmachers teil, die seltsamen Wesen verwandeln sich, verschwinden und erscheinen in unerwarteten Momenten. Alice findet sich am Höhepunkt des Unsinns in einer Gerichtsverhandlung der Roten Königin, bis sie „dem Unfug ein Ende bereitet“²⁶⁷ und aus ihrem verrückten Traum erwacht. „All das bringt Alice bei ihrer Reise durch das Wunderland von Anfang an körperlich und geistig an ihre Grenzen.“²⁶⁸

In ihrer Struktur ist die Erzählung episodenhaft und wird von einem auktorialen Erzähler geschildert. In 12 Kapiteln muss sich Alice in der verrückten Welt des Wunderlandes zurechtfinden. Der Traum fungiert dabei nicht nur als Motiv, sondern auch als Narrativ: „Das Erzählprinzip der *Wunderland*-Geschichte ähnelt in seiner Entfaltung und seiner Struktur der Dramaturgie eines Traums.“²⁶⁹ Die bereits angesprochene Irritation der Erzählung entsteht durch eine beinahe durchgängige Unzuverlässigkeit. Alice vertritt die Konventionen sowie Normen des viktorianischen Bürgertums und begegnet dem Wunderland zugleich mit der Ahnungslosigkeit eines Kindes. Sie ist überzeugt von den Regeln der ihr vertrauten Gesellschaft, beruft sich auf das in der Schule fleißig Gelernte und bereits gesammelte Erfahrungen, die allerdings nichts mit dem zu tun haben, womit sie im Wunderland konfrontiert wird. Sie nimmt an, dass dieses Wissen und diese Regeln überall gelten, doch sie scheinen im Wunderland nicht zu greifen.²⁷⁰ Orientierungspunkte, die in der Alltagswelt Halt geben, wie Zeit und Raum, verrücken im Wunderland willkürlich.²⁷¹ Doch auch das vertraute und sichere Werkzeug Sprache gerät ins Wanken. Will sie beispielsweise ein auswendiggelerntes Gedicht aufsagen, kommen plötzlich Reime aus ihrem Mund, die ihr normalerweise nicht einmal in den Sinn kämen. Die Wörter werden ihr von den Wunderlandbewohnern im

²⁶⁷ Kreutzer: Lewis Carroll, S. 135.

²⁶⁸ Brown: Alice hinter den Mythen, S. 17.

²⁶⁹ Friese: Alice im Wörterland, S. 108.

²⁷⁰ Vgl. ebd., S. 115–116.

²⁷¹ Vgl. ebd., S. 109.

Munde verdreht und sie steht im ständigen ärgerlichen Schlagabtausch. Redewendungen werden dort wörtlich oder falsch aufgefasst und Alice muss sich immer wieder erklären. Dieses Spiel mit der Sprache zieht sich durch die gesamte Erzählung und wird in den folgenden Kapiteln noch Betrachtung finden.

4.5 Zusammenführung und Ableitung der Analysekriterien

Nun gilt es, die bisherigen Ergebnisse zusammenzuführen, um zur Analyse der Primärliteratur überzugehen. Als erste Schwierigkeit entpuppte sich zunächst der Versuch, metaphysische Grenzerfahrungen definitorisch zu erfassen. Nicht nur aufgrund einer äußerst breiten Interdisziplinarität und langer Forschungstradition, sondern auch wegen des Umstandes, dass derartige Phänomene immer nur als Übersetzung, als im Nachhinein verfasster Bericht lesbar werden. In diesem Rationalisierungsversuch wird das Erlebte allerdings verfälscht. Beschäftigt man sich mit metaphysischen Grenzerfahrungen in der Literatur, zeigt sich recht schnell, dass nicht nur von Wahnsinn die Rede sein kann. Die bisherigen Ausführungen legen offen, dass Randzonen des Sinns nur schwer klar abgegrenzt voneinander betrachtet werden können, da sie sich überlagern. Eben jene Überlappungen und das Wechselspiel zwischen den Zonen scheinen aus narratologischer Perspektive für eine Textanalyse interessant.

Im Genre der phantastischen Literatur verstärken Überschreitungserlebnisse ihre Wirkung. Es handelt sich um ein Genre, das in der Theorie von anderen abgegrenzt werden kann, dessen Grenzen allerdings durchlässig sind, sogar in andere Felder hineinreichen. Es ist ein Modus, der einen Zustand der „Unschlüssigkeit“ und der Verunsicherung in ständiger Schwebe hält, sogar über eine vermeintliche Auflösung hinweg wirksam bleibt, eine Poetik, die irritiert und verstört, die bei den Leser*innen auch nach dem Zuklappen des Buches eine Palette an Empfindungen hinterlässt: Grauen, Schauern, Schrecken, Unsicherheit, Unheimlichkeit, Verwirrung, Verirrung.

Damit sich bei den Leser*innen der Texte jenes Gefühl einstellt, das Todorov „Unschlüssigkeit“ nennt und im Hoffmann’schen Kontext als Ambivalenz bezeichnet wird, müssen Randzonen des Sinns auf bestimmte Art und Weise generiert beziehungsweise nachgeahmt werden. In diesem Sinne stellt sich die Frage, wie sich die Wahnwelten der ausgewählten Texte Strategien ‚echter‘ Randzonen aneignen, um damit eine Dramaturgie der Verrücktheit zu erzeugen.

Des Weiteren fragt die Analyse nach inhaltlichen, jedoch auch und vor allem nach narratologischen Bauformen und deren Funktionen. Bezüglich geeigneter Analysekriterien offenbarte eine etymologische Betrachtung der Randzonen und ihres hier verwendeten

Hyperonyms ‚Verrücktheit‘ eine räumliche Komponente, die das Feld der *spatial studies* eröffnet. Als Überschreitungserlebnisse und – historisch betrachtet – als an den Rand der Gesellschaft gedrängte Phänomene haftet ihnen ebenfalls etwas Räumliches an. Ein derartiges Verdrängen ist, wie Foucault darlegt, immer auch ein Verdrängen der Sprache dieser Phänomene in eine „Sphäre des Stammelns und des Schweigens“.²⁷² Somit sollen auch Verrückungen der Sprache und des Sprechens sowie Sprechverbote in die Untersuchung einfließen. Äußerlichen Zwängen und Veränderungen sind die Figuren der beiden Erzählungen in mehrfacher Hinsicht ausgesetzt und gelangen nicht nur geistig sowie sprachlich, sondern auch körperlich an ihre Grenzen. Somit behandelt die Arbeit auch körperliche Verrückungen. Im Folgenden werden die eben genannten Punkte zur explorativen Untersuchung der Texte herangezogen.

5 Ver-rückte Räume

Das folgende Kapitel erkundet den erzählten Raum²⁷³ der beiden Primärtexte „Nußknacker und Mausekönig“ von E.T.A. Hoffmann und „Alice’s Adventures in Wonderland“ von Lewis Carroll, sucht nach räumlichen Elementen sowie Verrückungen und befragt diese hinsichtlich ihrer inhaltlichen wie narratologischen Verfasstheit.

5.1 Alltagswelt

In ihrer Struktur ähneln sich die beiden Primärtexte zunächst dahingehend, dass sie zwei sich gegenüberliegende, sehr konträre Welten abbilden. Dabei folgt eine real-fiktive Alltagswelt den Normen und Regeln der zeitgenössischen Leser*innen, während eine fiktive Anderswelt mit phantastisch-wunderbaren Elementen ausgestaltet ist. Die Alltagswelt ist bei beiden Texten im Kontext der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts zu lesen. Sie stellt sowohl für die Protagonistinnen als auch für die Leser*innen eine rationale Sphäre dar – voller Normen und Regeln.²⁷⁴ In „Nußknacker und Mausekönig“ wird diese rationale Welt von den Figuren der Eltern und Marias älterer Schwester Luise repräsentiert. Aus ihrer Perspektive ist Marias Geschichte in erster Linie eine Krankheitsgeschichte, die am Weihnachtsabend durch die erlittenen Schnittwunden beginnt „und vielleicht gar nicht zur Heilung kommt.“²⁷⁵ Im letzten ‚real‘ erscheinenden Bericht, fällt das Mädchen ohnmächtig vom Stuhl, „während

²⁷² Kohns: Die Verrücktheit des Sinns, S. 8.

²⁷³ Vgl. Stemann: (Topo-) Graphische Entrückungen und verrückte Räume des Erzählens, S. 18.

²⁷⁴ Vgl. Tünde Paksy: Ein Spiel mit und über Grenzen? Über E.T.A. Hoffmanns *Nußknacker und Mausekönig*. In: Interdisziplinarität in der Germanistik. Annäherungen in der Literatur-, Sprach- und Kulturwissenschaft. Beiträge der II. Germanistischen Konferenz. Miskolc 2010), S. 429.

²⁷⁵ Ebd.

der konkurrierende Bereich von Maries Erlebnissen aus ihrer auch dem Fantastischen hingeebenen, kindlichen Perspektive berichtet, in der fantastisch-wundersame Ereignisse [...] ebenso real erlebt werden.²⁷⁶ Die beiden Sphären stehen also in Konkurrenz zueinander. In „Alice’s Adventures in Wonderland“ wird die bürgerlich-aufgeklärte Sphäre von Alice Schwester vertreten, wobei diese Position im Vergleich zur Familie Stahlbaum nur eine marginale Rolle einnimmt, da diese nur am Beginn und am Ende der Geschichte auftritt. Alice ältere Schwester liest ein Buch, ohne interessante Bilder und Dialoge darin, und Alice langweilt sich, bevor sie einschläft – oder *White Rabbit* ins Kaninchenloch folgt – und ihre Reise ins Wunderland beginnt:

Alice was beginning to get very tired of sitting by her sister on the bank, and of having nothing to do: once or twice she had peeped into the book her sister was reading, but it had no pictures or conversations in it, “and what is the use of a book,” thought Alice, “without pictures or conversations?”²⁷⁷

Interessanterweise beginnt Alices Schwester am Ende der Geschichte ebenfalls vom Wunderland zu träumen, was die Erlebnisse der Protagonistin wiederum ‚realer‘ wirken lässt. Durch die verkürzte Repräsentation der rationalen Sphäre durch die Figur der Schwester, nimmt auch die Alltagswelt in dieser Erzählung wenig Raum ein. So gibt es hier keine innere Sphäre in Form eines Hauses oder einer Wohnung. Die real-fiktive Alltagswelt scheint sich auf den Raum des Gartens zu beschränken. Die Konstellation zweier sich gegenüberliegenden Welten und der Grenzüberschreitung lässt sich allerdings dem Konzept der „*open world*“ nach Nikolajeva zuordnen, wobei – wie sich noch zeigen wird – beide Texte auch Züge der „*implied world*“ tragen.²⁷⁸

In Hoffmanns Primärwelt ist die bürgerliche Wohnung der Familie Stahlbaum der Hauptort der Handlung und nimmt damit im Vergleich zur Alice-Erzählung auch wesentlich mehr Platz des erzählten Raumes ein. So ist bereits dem Beginn der Geschichte eine Beschreibung des Raumes eingeflochten. Es wird geschildert, dass es den Kindern am 24. Dezember verboten sei, bestimmte Bereiche des Hauses zu betreten, etwa „die Mittelstube“ und „das daran stoßende Prunkzimmer.“²⁷⁹ Bei den Leser*innen baut sich hier in mehrfacher Hinsicht die Erwartung an ein frohes Weihnachtsfest auf. Zunächst kündigt Lothar auf extradiegetischer Erzählebene ein Kindermärchen an: „Ja, sprach Lothar, wahnwitzig mag es euch bedünken, daß ich es unternahm, ein Kindermärchen zu schreiben, aber hört mich erst und dann urteilt.“²⁸⁰ Außerdem lautet der Titel des ersten Kapitels „Der

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Carroll: Alice’s Adventures in Wonderland, S. 1.

²⁷⁸ Vgl. Nikolajeva: The Magic Code, S. 36.

²⁷⁹ Hoffmann: Nußknacker und Mausekönig, S. 241.

²⁸⁰ Hoffmann: Die Serapions-Brüder, S. 241.

Weihnachtsabend“.²⁸¹ Diese Erwartungshaltung an ein heiteres Kindermärchen wird bereits im zweiten Satz der Erzählung gänzlich verworfen, denn er erinnert an Hoffmanns „Nachtstücke“, nicht zuletzt, da die Handlung auch abends beginnt: „In einem Winkel des Hinterstübchens zusammengekauert, saßen Fritz und Marie, die tiefe Abenddämmerung war eingebrochen und es wurde ihnen recht schaurig zu Mute, als man, wie es gewöhnlich an dem Tage geschah, kein Licht hereinbrachte.“²⁸² Das „Kinder-Mährchen“ beginnt also wie ein Nachtstück und ruft bereits hier, zumindest auf intradiegetischer Ebene, eine „schaurige“ Wirkung auf die Kinder hervor. Diese wird dadurch verstärkt, dass Fritz seiner siebenjährigen Schwester zuflüstert, er „habe [es] in den verschlossenen Stuben rauschen und rasseln, und leise pochen hören“ und „nicht längst [sei] ein kleiner dunkler Mann mit einem großen Kasten unter dem Arm über den Flur geschlichen“.²⁸³ Die Leser*innen bekommen es auf dieser ersten Seite des vermeintlichen Kindermärchens also mit allerlei verwinkelten, verschlossenen und verbotenen Räumen zu tun. Diese sind mit Bezugnahme auf Oroszs Typologisierung der Hoffmann'schen Räume vor allem den symbolbehafteten Räumen zuzuordnen.

Der erzählte Raum dieser Alltagswelt ist detailreich und ‚heimlich‘ beschrieben. Als Leser*in folgt man der kindlichen Protagonistin durch diese zu weiten Teilen sicher scheinende Welt:

Bei Medizinalrats in der Wohnstube, wenn man zur Türe hineintritt gleich links an der breiten Wand steht ein hoher Glasschrank, in welchem die Kinder all die schönen Sachen, die ihnen jedes Jahr einbeschert worden, aufbewahren. Die Luise war noch ganz klein, als der Vater den Schrank von einem sehr geschickten Tischler machen ließ, der so himmelhelle Scheiben einsetzte, und überhaupt das Ganze so geschickt einzurichten wußte, daß alles drinnen sich beinahe blanker und hübscher ausnahm, als wenn man es in Händen hatte.²⁸⁴

Im erzählten Raum der warmen Wohnstube häufen sich Begriffe, die allesamt eine angenehm-wohlthuende Assoziation in den Leser*innen evozieren. Der Glasschrank wird mit Adjektiven wie „schön“, „himmelhell“, „glatt“ und „hübsch“ belegt, womit der erzählte Raum ‚optisch‘ erhellt wird. Diese Beschreibungen von Helligkeit und Licht der Stahlbaum-Wohnung werden in den darauffolgenden Zeilen vollends aufgehoben, da sich der Text hier in seinem Charakter erneut einem „Nachtstück“ annähert. Denn „[e]s war später Abend geworden, ja Mitternacht im Anzuge, und Pate Droßelmeier längst fortgegangen, als die Kinder noch gar nicht wegkommen konnten von dem Glasschrank“.²⁸⁵ Die kleine Marie darf

²⁸¹ Hoffmann: Nußknacker und Mausekönig, S. 241.

²⁸² Ebd.

²⁸³ Ebd.

²⁸⁴ Ebd., S. 251.

²⁸⁵ Ebd., S. 252.

ausnahmsweise noch etwas länger bei ihrem neuen Spielzeug verweilen, als das Licht kontinuierlich aus dem Raum genommen wird:

Damit aber Marie nicht etwa gar zu sehr verlockt werde von der neuen Puppe und den schönen Spielsachen überhaupt, so aber die Lichter vergäße, die rings um den Wandschrank brennten, löschte die Mutter sie sämtlich aus, so daß nur die Lampe, die in der Mitte des Zimmers von der Decke herabhing, ein sanftes anmutiges Licht verbreitete.

Damit wird der Fokus gänzlich auf die nächtliche Wohnstube gerichtet, in der sich, nun durch die sanfte Beleuchtung zur Bühne umfunktioniert, bald Schauderhaftes abspielen wird.

5.2 Schwellen, Grenzen

An dieser Stelle wird die Schwelle, über welche die Anderswelt im weiteren Verlauf der Erzählung immer wieder hervortritt, motivisch und narratologisch bedeutsam. Die Schwelle beziehungsweise der Weltenübertritt erweist sich als wesentliches räumliches Element in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. In „Nußknacker und Mausekönig“ ist die Schwelle explizit mit der Phantasie verbunden. Eine derartige Poetologie wird hier von Hoffmann eingeführt und im 20. Jahrhundert von zahlreichen Autor*innen der Kinder- und Jugendliteratur wieder aufgegriffen. So spielen in Michael Endes „Die unendliche Geschichte“ (1979) charakteristisch romantische Themen wie Phantasie, Lesen und Kinderfiguren wie die kindliche Kaiserin eine Rolle und Cornelia Funkes „Reckless-Reihe“ (2010–2020) ist von zahlreichen intertextuellen Bezügen der Grimm’schen „Kinder- und Hausmärchen“ durchzogen.²⁸⁶ Die erwähnten Texte weisen zudem ausgeprägte Schwellen und Übergänge auf.

Die Schwelle begegnet den Leser*innen in „Nußknacker und Mausekönig“ erstmals am Beginn der Erzählung, wobei sie explizit genannt wird. Als es vollends dunkel wird, erfolgt die weihnachtliche Bescherung im Prunkzimmer und die Kinder bleiben „Ach! – Ach! wie erstarrt auf der Schwelle stehen“,²⁸⁷ bis die Eltern sie in das Zimmer geleiten. Im Kontext der zeitgenössischen Leser*innen fungiert das bürgerliche Wohnzimmer hier als soziokulturell geprägter Raum, nach Roeder auch „kultureller Identitätsraum“.²⁸⁸ Dass die Kinder hier zögernd auf der Türschwelle stehen bleiben, kann als Metapher für den Eintritt in die bürgerliche Gesellschaft gelesen werden. Beim späteren Übertritt in die Sekundärwelt beziehungsweise ins Puppenreich wird dieser Eintritt endgültig vollzogen. Als Besonderheit erweist sich dabei allerdings, dass Hoffmann mit Marie als Protagonistin „eine weibliche

²⁸⁶ Vgl. Rauch: *Nußknacker und Mausekönig* – ein Kindermärchen?, S. 159–160.

²⁸⁷ Ebd., S. 244

²⁸⁸ Roeder: *Spatial Studies*, S. 357.

Kindheit auf der Schwelle zum Erwachsensein zeigt“²⁸⁹ und die Randzone Phantasie damit explizit weiblich konnotiert.

Als Marie den verletzten Nußknacker in der Weihnachtsnacht nun verarztet, kommt es zu einer – aus rationaler Sicht – ersten psychotischen Episode: „Aber nicht ausreden konnte Marie, denn indem sie den Namen Droßelmeier nannte, machte Freund Nußknacker ein ganz verdammt schiefes Maul, und aus seinen Augen fuhr es heraus, wie grünfunkelnde Stacheln.“²⁹⁰ Doch der schauderhafte Moment geht schnell vorüber. Es folgt eine Textpassage, in welcher sich Marie dem Nußknacker sehr liebevoll zuwendet. Sie gibt sich hier ihrem spielerischen Treiben noch eine Weile hin, als der Lesefluss mit einer direkten Ansprache der (kindlichen) Leser*innen – oder vielmehr Zuhörer*innen – plötzlich unterbrochen wird:

Sie verschloß den Schrank und wollte ins Schlafzimmer, da – horcht auf Kinder! – da fing es an leise – leise zu wispern und zu flüstern und zu rascheln rings herum, hinter dem Ofen, hinter den Stühlen, hinter den Schränken. – Die Wanduhr schnurrte dazwischen lauter und lauter, aber sie konnte nicht schlagen. Marie blickte hin, da hatte die große vergoldete Eule, die darauf saß, ihre Flügel herabgesenkt, so daß sie die ganze Uhr überdeckten und den häßlichen Katzenkopf mit krummen Schnabel weit vorgestreckt. Und stärker schnurrte es mit vernehmlichen Worten: Uhr, Uhre, Uhre, Uhren, müßt alle nur leise schnurren, leise schnurren. – Mausekönig hat ja wohl ein feines Ohr – purrpurr – pump um singt nur, singt ihm altes Liedlein vor – purr purr – pump um schlag an Glöcklein, schlag an, bald ist es um ihn getan! Und pump um ging es ganz dumpf und heiser zwölfmal!²⁹¹

Die Wände der beiden Welten werden an dieser Stelle dünner, bis sich – in Caillois Worten – ein „Riß“ auftut und Wesen der Anderswelt über die Alltagswelt hereinbrechen. Hier hat sich die Sekundärwelt noch nicht offenbart, denn die Figuren und die Leser*innen befinden sich noch in der real-fiktiven Primärwelt und Wesen aus der Anderswelt treten in dieser auf. Damit erinnert das Weltensystem dieser Erzählung an dieser Stelle eher an eine „*implied world*“ und (noch) nicht an eine „*open world*“ nach Nikolajeva. In dieser Textpassage auffällig sind zahlreiche lautmalerische Wortbildungen, „wispern“, „flüstern“, „rascheln“, „schnurren“, die den leisen, nächtlichen Raum und den Text plötzlich durchdringen. Unterbrochen wird der Lesefluss von den radikaleren Onomatopoesien „purr“ und „pump“, wobei auch Adjektiven wie „dumpf“, „heiser“, „leiser“ und „lauter“ eingewoben werden. Die vergoldete Eule der Wanduhr wird lebendig und beginnt zu rufen, wobei sie anstatt ihres eigentlichen Rufs die Worte „Uhr, Uhre, Uhre“ von sich gibt. Damit wird erneut auf das immer wieder aufgegriffene Motiv des Uhrwerks angespielt. Der Text verortet die zahlreichen Geräusche, die hier kontinuierlich lauter werden, auch. Sie kommen „hinter dem Ofen, hinter den Stühlen, hinter den Schränken“ hervor, gewissermaßen aus einem Hinterraum und verstärken damit den Eindruck bei Marie und den Leser*innen beziehungsweise Zuhörer*innen,

²⁸⁹ Detlef Kremer: *Romantik*. Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler 2001 (Lehrbuch Germanistik), S. 198.

²⁹⁰ Ebd., S. 253.

²⁹¹ Ebd., S. 254.

dass sich nun endgültig eine Sekundärwelt geöffnet hat, die räumlich hinter oder vielmehr unter der real-fiktiven Primärwelt liegt. Dieser Eindruck scheint sich in folgender Textpassage zu bestätigen:

[U]nd bald trottierte und lief es hinter den Wänden wie mit tausend kleinen Füßchen und tausend kleine Lichterchen waren es, nein! Kleine funkelnde Augen, und Marie wurde gewahr, daß überall Mäuse hervorguckten und sich hervorarbeiteten. Bald ging es tritt – tritt – hopp hopp in der Stube umher – [...], als es mit einem mal so entsetzlich und so schneidend zu pfeifen begann, daß es ihr eiskalt über den Rücken lief! – Ach was erblickte sie jetzt! – [...] dicht dicht vor ihren Füßen sprühte es wie von unterirdischer Gewalt getrieben, Sand und Kalk und zerbröckelte Mauersteine hervor und sieben Mäuseköpfe mit sieben hellfunkelnden Kronen erhoben sich recht gräßlich zischend und pfeifend aus dem Boden.²⁹²

Der erzählte Raum der rationalen Sphäre wird hier wortwörtlich aufgerissen, als sich der Mausekönig aus seiner Anderswelt erhebt. Auch diese Szene wird von zahlreichen lautmalerischen Wortbildungen begleitet, womit sich Raum und Rausch, im Sinne seiner mittelhochdeutschen Bedeutung, überlagern. Als die Protagonistin hier aus Schreck zurückweicht, zieht sie sich die bereits erwähnte Schnittverletzung an der Glasscheibe des Wohnzimmerschranks zu, die im Laufe der (Krankheits-)Geschichte immer wieder als Erklärung für Marias phantastisches Erleben verwendet wird. Obwohl sich diese Untersuchung nicht für eine der beiden Lesarten, Wahnsinn oder Phantastik, zu entscheiden vermag, spricht gegen eine rationale Sichtweise auf den Text, dass die Verletzung zeitlich betrachtet erst nach dem ersten Auftritt der Mäuseschar stattfindet.

Der ‚tatsächliche‘ Schwellen- und Weltenübertritt Marias äußert sich räumlich in der Schwelle des Kleiderschranks beziehungsweise des Mantelärmels und erinnert damit etwa an den weitaus jüngeren, aber popkulturell präsenteren Text von C. S. Lewis „The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe“ (1950). Nachdem Nußknacker den Mausekönig besiegen konnte, lädt er Marie ein, ihm zu folgen, um sie „herrliche Dinge schauen zu lassen“.²⁹³ „Er schritt voran, Marie ihm nach, bis er vor dem alten mächtigen Kleiderschrank auf dem Hausflur stehen blieb.“²⁹⁴ Der Flur der bürgerlichen Wohnung begegnet, wie angeführt, bereits zu Beginn der Erzählung und ist hier eine Schwelle zur Sekundärwelt, in welche die beiden Figuren eintreten. Es folgt der Grenzgang:

Marie wurde zu ihrem Erstaunen gewahr, daß die Türen dieses sonst wohl verschlossenen Schranks offen standen, so daß sie deutlich des Vaters Reisefuchspelz erblickte, der ganz vorne hing. Nußknacker kletterte sehr geschickt an den Leisten und Verzierungen herauf, daß er die große Troddel, die an einer dicken Schnur befestigt, auf dem Rückteile jenes Pelzes hing, erfassen konnte. So wie Nußknacker diese Troddel stark anzog, ließ sich schnell eine sehr zierliche Treppe von Zedernholz durch den Pelzärmel herab. Steigen Sie nur gefälligst aufwärts, teuerste Demoiselle, rief Nußknacker. Marie tat es, aber kaum

²⁹² Ebd.

²⁹³ Ebd., S. 290.

²⁹⁴ Ebd., S. 291.

war sie durch den Ärmel gestiegen, kaum sah sie zum Kragen heraus, als ein blendendes Licht ihr entgegenstrahlte, und sie mit einem Mal auf einer herrlich duftenden Wiese stand, [...].²⁹⁵

Marie wird in dieser Textpassage gleich mehrfach mit Übergängen und anderen räumlichen Elementen konfrontiert. So durchschreitet sie zunächst den Hausflur, um anschließend durch eine sonst immer verschlossene Schranktür zu gehen. Zwischen den Zeilen muss nun eine starke körperliche Veränderung, genauer eine Verkleinerung, der Protagonistin vollzogen werden, die allerdings in keiner Weise erwähnt und nur durch das anschließende Durchqueren des Mantelärmels deutlich wird. Der Mantel selbst fungiert hier als räumliche Komponente und wird zum Bedeutungsträger, ist dieser doch „Symbol der Herrschaft und Macht, der Barmherzigkeit und Liebe, aber auch der Täuschung, des sozialen Aufstiegs und des Todes sowie des dichter. Prozesses.“²⁹⁶ Symbolbildend ist dabei etwa die Funktion „als Abgrenzung wie als Verbindung zur Welt“.²⁹⁷ In Bezug auf seinen Gehalt als Herrschafts- und Machtsymbol lässt sich eine Bedeutung als Schutzmantel ableiten. Im Umkehrschluss wird das Symbol Mantel allerdings negativ, um nicht zu sagen teuflisch besetzt. So treten Figuren wie der Tod oder der Teufel in der Literatur oft im schwarzen Mantel auf. Mit dieser Bedeutung und als „Zaubergerät“, wie er etwa im Volksbuch oder Goethes „Faust I“ vorkommt,²⁹⁸ nähert er sich auch dem Mantel in „Nußknacker und Mausekönig“ an: als Schutzmantel, aber auch als wunderbar-phantastischer Gegenstand. In „Nußknacker und Mausekönig“ wird der Mantel außerdem zum Schwellenelement. Deutlich wird an dieser Stelle außerdem erneut das Nächtliche, denn Phantastisches ereignet sich in der Geschichte stets in der Nacht und steht damit der täglichen Alltagswelt gegenüber. Der Grenzgang zwischen Primär- und Sekundärwelt sowie zwischen Gesundheit und Wahn wird oftmals von Schlaf, Ohnmacht und Erwachen begleitet. Gleichzeitig macht sich die siebenjährige Protagonistin die Phantasiewelt zu eigen. Sie verändert bekannte Elemente und Orte aus ihrem Umfeld, wie beispielsweise den väterlichen Mantel, versieht sie mit neuer Bedeutung und vermischt dabei Wahn und Wirklichkeit.²⁹⁹ In derartigen Textpassagen eignet sich der Text Strategien ‚echter‘ Randzonen, hier bezogen auf die Zone ‚Traum‘, an. Damit wird der Text in seiner Narratologie traumförmig.

In „Alice’s Adventures in Wonderland“ gibt es mit *White Rabbit* und seiner Taschenuhr ebenfalls zunächst einen Grenzgänger aus der Anderswelt, wodurch das Weltensystem an dieser Stelle wie im Falle von Hoffmanns Erzählung zunächst einer „*implied world*“ nach

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Julia Bertschik: Mantel. In: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 3., erw. und um ein Bedeutungsregister ergänz. Aufl. Berlin: Springer-Verlag 2021, S. 388.

²⁹⁷ Ebd.

²⁹⁸ Vgl. ebd., S. 388–389.

²⁹⁹ Vgl. Pietzcker: *Nussknacker und Mausekönig*. Gründungstext, S. 185.

Nikolajeva ähnelt. Damit ist die Figur des Kaninchens auch eines der brückenhaften Elemente, das Primär- und Sekundärwelt miteinander verbindet. Carrolls Text nimmt schnell Tempo auf und Alice sieht sich im Zuge ihrer Verfolgung des Kaninchens bereits nach kurzer Erzählzeit mit der Schwelle dieses Textes konfrontiert – dem Kaninchenbau. Allerdings nimmt der Weltenübertritt selbst in Alice Fall weitaus größeren Raum ein:

The rabbit-hole went straight on like a tunnel for some way, and then dipped suddenly down, so suddenly that Alice had not a moment to think about stopping herself before she found herself falling down what seemed to be a very deep well. Either the well was very deep, or she fell very slowly, for she had plenty of time as she went down to look about her, and to wonder what was going to happen next. First, she tried to look down and make out what she was coming to, but it was too dark to see anything: then she looked at the sides of the well, and noticed that they were filled with cupboards and book-shelves: here and there she saw maps and pictures hung upon pegs. [...] Down, down, down. Would the fall *never* come to an end?³⁰⁰

Wie beim Mantelärmel handelt es sich auch bei dieser Schwelle um einen Tunnel. Die erzählte Zeit, um die Schwelle zu durchqueren, dauert in Alice Fall deutlich länger als in Marias. Dies zeigt sich in dem Umstand, dass Alice in ihrem Fall durch das Kaninchenloch genügend Zeit hat, ihre Umgebung zu betrachten, nachzudenken und Selbstgespräche zu führen, die nebenbei erwähnt immer wieder von einer auktorialen Erzählinstanz kommentiert werden. Auffällig ist im Kontext der Nußknacker-Erzählung, dass Alices Reise hier von der rationalen Sphäre in einen räumlichen Bereich führt, der ‚unter‘ der Oberfläche zu sein scheint. Darauf verweist auch der ursprüngliche Titel der Erzählung „Alice’s Adventures Under Ground“, der das räumliche Moment noch stärker ins Zentrum der Geschichte rückt. Bereits in der Nußknacker-Erzählung gibt es mit der räumlichen Sphäre des Mausekönigs und seiner Gefolgschaft ein ‚Unten‘. Dieser Umstand verweist darauf, dass es sich beim Wunderland im Vergleich zum Puppenreich um eine alptraumhafte Welt handelt. Obwohl das Nächtliche in „Nußknacker und Mausekönig“ bereits in der rationalen Sphäre eine wesentliche Rolle spielt, wird es auch in dieser Textpassage von Alice Übertritt bedeutsam. So muss der lichte Garten etwa dem dunklen Kaninchenbau weichen und die Protagonistin wird beim langen Fall ganz schläfrig: „She felt that she was dozing off, and had just begun to dream [...], when suddenly, thump! thump! Down she came upon a heap of sticks and dry leaves, and the fall was over.“³⁰¹ Elemente des Schlafens und Träumens haben die Texte ebenso gemein wie die Verwendung der Onomatopoesie.

Doch nicht nur der Kaninchenbau erweist sich in „Alice’s Adventures in Wonderland“ als Grenze. Auch nachdem dieser Weltenübertritt geschafft ist, wird Alice im Wunderland immer wieder mit Grenzen und Rändern konfrontiert wie etwa mit Türen, Wäldern, Tunneln

³⁰⁰ Carroll: Alice’s Adventures in Wonderland, S. 3–4.

³⁰¹ Ebd., S. 6.

und anderen Hindernissen,³⁰² die im Unterkapitel „5.4 Anderswelt“ noch genauer betrachtet werden sollen.

Die beiden siebenjährigen Protagonistinnen werden auf ihren Reisen durch Puppenreich und Wunderland vor große Herausforderungen gestellt. Die Schwelle ist dabei in beiden Erzählungen in unterschiedlichsten Ausformungen vorhanden und bildet ein erstes Hindernis, das es zu überwinden gilt, um sich in dieser neuen (Un-)Ordnung zurechtzufinden und auch um „ihre (wache) Welt zu akzeptieren.“³⁰³ Sie wird als Verbindung von literarischer Primär- und Sekundärwelt zum Zwischenraum mit spezifischen räumlichen Komponenten. Wie gezeigt wurde, ist der Weltenübertritt beziehungsweise das Überschreiten der Schwelle selbst in beiden Erzählungen nur bestimmten Figuren vorbehalten und erfolgt stets unter spezifischen räumlichen und temporalen Gegebenheiten.³⁰⁴

5.3 Brücken

Die Schwelle äußert sich nicht nur spezifisch über Türen und ähnliche Übergänge, sondern auch über brückenhaften Motive und Narrative, die Primär- und Sekundärwelt miteinander verbinden und zum Austausch bringen.³⁰⁵ In die gesellschaftlich markierte Alltagswelt stellt Droßelmeier den Kindern etwa sein selbstgebautes „herrliches Schloß mit vielen Spiegel fenstern und goldenen Türmen“. ³⁰⁶ Dieses ist nicht nur äußerlich besonders prunkvoll, sondern begeistert die Betrachter*innen vor allem durch sein Interieur:

Ein Glockenspiel ließ sich hören, Türen und Fenster gingen auf, und man sah, wie sehr kleine aber zierliche Herrn und Damen mit Federhüten und langen Schleppkleidern in den Sälen herumspazierten. In dem Mittelsaal, der ganz in Feuer zu stehen schien – so viel Lichterchen brannten an silbernen Kronleuchtern – tanzten Kinder in kurzen Wämschen und Röckchen nach dem Glockenspiel. Ein Herr in einem smaragdenen Mantel sah oft durch ein Fenster, winkte heraus und verschwand wieder, so wie auch Pate Droßelmeier selbst, aber kaum viel höher als Papas Daumen zuweilen unten an der Tür des Schlosses stand und wieder hineinging.³⁰⁷

Die Textpassage wird vom Erzähler aus der Perspektive der Kinder geschildert. Darauf verweist der Höhenvergleich mit „Papas Daumen“, der gleichzeitig als Maßstab für die Leser*innen fungiert und den Hinweis gibt, dass es sich hier um eine Miniatur handelt. Betont

³⁰² Vgl. Freya Brasse: Kindliche Ängste und drohender Ich-Verlust als Motive von Neil Gaimans *Coraline* und Lewis Carrolls *Alice im Wunderland*. In: Iris Schäfer (Hrsg.): Zur Ästhetik psychischer Krankheit in kinder- und jugendliterarischen Medien. Psychoanalytische und tiefenpsychologische Analysen – transdisziplinär erweitert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2020, S. 350.

³⁰³ Ebd., S. 351.

³⁰⁴ Vgl. Paksy: Ein Spiel mit und über Grenzen?, S. 437.

³⁰⁵ Vgl. Misia Sophia Doms: Miniaturschloß und Puppenreich. Literarische Utopien in der Kritik. In: Misia Sophia Doms u. Peter Klingel: „Was ist der Mensch und was kann aus ihm werden?“. Zur Kritik an rationalistischen Utopien und Erziehungskonzepten in E.T.A. Hoffmanns „Nußknacker und Mausekönig“. Würzburg: Königshausen und Neumann 2019, 37.

³⁰⁶ Hoffmann: Nußknacker und Mausekönig, S. 245.

³⁰⁷ Ebd., S. 245–246.

wird eben jenes Miniaturhafte des Uhrwerks. Die beweglichen Figuren werden als „sehr klein“ und „zierlich“ beschrieben und Diminutivbildungen wie „Lichterchen“, „Wämschen“ und „Röckchen“ unterstreichen die Kleinheit des Gebildes. Der „Herr in einem smaragdenen Mantel“ kann als Darstellung eines Königs gelesen werden. Das vielfache Hervorheben des miniaturhaften Umfangs wirkt zunächst bloß als detailreiche Beschreibung des Uhrwerks. Doms erkennt darin allerdings eine paradoxe Wirkung auf intradiegetischer Ebene, die sich in der real-fiktiven Welt des Bürgertums eigentlich einstellen müsste. Immerhin wurden deutsche Länder des 19. Jahrhunderts überwiegend monarchisch regiert.³⁰⁸ Hier wird die miniaturhafte Version des Puppenreiches erstmals zur Karikatur der „deutsche[n] Kleinstaaterei“,³⁰⁹ die im Unterkapitel zur Anderswelt erneut aufgegriffen werden soll. Das utopische Miniaturschloss ist allerdings nicht nur als Satire zu denken, sondern es ebnet „zugleich *in effigie* den Zugriff auf das Unzugängliche.“³¹⁰ Auch Pate Droßelmeiers Doppelgänger tritt unter den mechanischen Figuren des Uhrwerks auf, in das Fritz kurzerhand hineingehen möchte.³¹¹ Diesem Einfall des Kindes wird seitens Droßelmeier natürlich widersprochen und der Erzähler gibt folgenden Zusatz: „Er hatte auch Recht, denn es war töricht von Fritzen, daß er in ein Schloß gehen wollte, welches überhaupt mit samt seinen goldenen Türmen nicht so hoch war, als er selbst. Fritz sah das auch ein.“³¹² In dieser und ähnlichen Textpassagen schwanken die Kinder Fritz und Marie immer wieder zwischen Phantasie und Vernunft – ein Umstand, der sich vor allem im Spielen äußert. Das Miniaturschloss, das Marie später im Puppenreich in voller Größe wiederbegegnen wird, fungiert hier als Brücke zwischen den Welten, da es sowohl in der Alltags- als auch Anderswelt aufgegriffen wird. Ein weiteres Beispiel für derartige brückenhafte Verbindungen sind neben dem Miniaturschloss andere weihnachtliche Gaben. So schenkt Pate Droßelmeier den Kindern beispielsweise Figuren aus Lebkuchen und Zuckerwerk. Diese erinnern an die zahlreichen Gebäude, Figuren und tierähnlichen Wesen aus Zucker und Backwaren im Puppenreich³¹³ und begegnen der Protagonistin dort auch wieder: „[S]ogleich kamen einige kleine Schäfer und Schäferinnen, Jäger und Jägerinnen herbei, die so zart und weiß waren, daß man hätte glauben sollen, sie wären von purem Zucker [...]“³¹⁴

Derartige Brücken werden in „Alice’s Adventures in Wonderland“ vor allem über Vernunft und Sprache generiert. Das Zurückgreifen von Alice auf in der Schule Erlerntes, wie

³⁰⁸ Vgl. Doms: Miniaturschloss und Puppenreich, S. 22–23.

³⁰⁹ Ebd., S. 23.

³¹⁰ Ebd., S. 25.

³¹¹ Vgl. Hoffmann: Nußknacker und Mausekönig., S. 246.

³¹² Ebd.

³¹³ Vgl. Doms: Miniaturschloss und Puppenreich, S. 37.

³¹⁴ Hoffmann: Nußknacker und Mausekönig., S. 292.

geographisches Wissen, Fachbegriffe oder zeitgenössische Gedichte, und dessen verschobene Form verbinden die rationale Sphäre mit dem Wunderland. Dieser Umstand wird im noch folgenden Kapitel zu sprachlichen Verrückungen thematisiert und sei an dieser Stelle hinsichtlich seiner räumlichen Ausprägung als Brücke zwischen den Welten nur erwähnt.

5.4 Anderswelt

Wurde die Schwelle von der Alltagswelt zur Anderswelt überschritten, werden die Protagonistinnen in beiden Texten nicht mit einer einfachen Traumwelt konfrontiert, sondern mit einem weitverzweigten und oftmals komplizierten Raum voller Irrwegen und Irrsinn.

Der im Unterkapitel „5.2 Schwellen, Grenzen“ dargelegte Eindruck, dass es sich bei Hoffmanns Text um eine zweigeteilte Anderswelt handelt und ein Teil der Sekundärwelt, nämlich das Reich des Mausekönigs, ‚unter‘ der real-fiktiven Primärwelt liegt, bestätigt sich gewissermaßen mit der Binnenerzählung „Das Märchen von der harten Nuß“, welche nicht nur den Text um eine weitere Erzählebene ausweitet, sondern auch die erzählte Welt:³¹⁵ „Frau Mauserinks wohnte schon seit vielen Jahren in des Königs Pallast. Sie behauptete, mit der königlichen Familie verwandt und selbst Königin in dem Reiche Mausolien zu sein, deshalb hatte sie auch eine große Hofhaltung unter dem Herde.“³¹⁶ Der Name des Reiches ist hiermit zwar aufgedeckt, allerdings wird dieser Teil der erzählten Sekundärwelt im Laufe der Geschichte allen Figuren, abgesehen von dem Mäusevolk und ihrem König sowie den Leser*innen, verborgen bleiben, womit die Existenz dieser Anderswelt nur impliziert wird.

Analog dazu ist beim Weltenübertritt durch den Mantelärmel auffällig, dass es sich um ein ‚Hinaufsteigen‘ handelt. Auch scheint Marie beim Verlassen des Puppenreiches durch ihr Aufwachen von einer ‚oberen‘ Sphäre herabzufallen. So heißt es am Ende des Kapitels „Das Puppenreich“:

[B]ald sah sie silberne Flöre wie dünne Nebelwolken aufsteigen, in denen die Prinzessinnen – die Pagen, der Nußknacker, ja sie selbst schwammen – ein seltsames Singen und Schwirren und Summen ließ sich vernehmen, das wie in die Weite hin verrauschte; nun hob sich Marie wie auf steigenden Wellen immer höher und höher – höher und höher – höher und höher –³¹⁷

Im darauffolgenden Kapitel „Beschluß“ erfolgt das plötzliche Erwachen der Protagonistin: „Prr – Puff ging es! – Marie fiel herab aus unermeßlicher Höhe. – Das war ein Ruck! – Aber gleich schlug sie auch die Augen auf, da lag sie in ihrem Bettchen, es war heller Tag, und die Mutter stand vor ihr [...]“.³¹⁸ Mit Rückblick auf das Aufsteigen des Mausekönigs und

³¹⁵ Vgl. Paksy: Ein Spiel mit und über Grenzen?, S. 429.

³¹⁶ Hoffmann: Nußknacker und Mausekönig, S. 268.

³¹⁷ Ebd., S. 301.

³¹⁸ Ebd.

seines Heeres aus dem Untergrund ergibt sich durch diese Textstellen besagte Teilung des erzählten Raumes. Primär- und Sekundärwelt scheinen sich hier nicht gegenüberzuliegen, sondern erstere wird scheinbar von zwei Bereichen der Sekundärwelt eingeschlossen, womit die Erzählung auch in ihrer räumlichen Machart dem Aufbau einer Nuss treu bleibt. Die Anderswelt selbst wird hier in ein ‚Oben‘ und ‚Unten‘ gegliedert, wobei diese Gliederung diametral in ein ‚Gut‘ und ‚Böse‘ erfolgt und damit moralische Bedeutung erlangt. Die Assoziation ‚Himmel‘ und ‚Hölle‘ kommt in den Sinn. Orosz verweist in Zusammenhang mit einer Textpassage aus Hoffmanns „Ritter Gluck“ darauf, dass der ‚Aufstieg‘ die Konnotation an „bessere/höhere/‘hellere‘ Sphären der Persönlichkeit“³¹⁹ hervorrufen soll. Diese Beobachtung kann hier auch auf die Nußknacker-Erzählung umgelegt werden.

Beim ‚oberen‘ Raum des Puppenreiches scheint es sich wie beim Miniaturschloss des Paten Droßelmeiers um eine Miniaturwelt zu handeln. Darauf verweist nicht nur der Weltenübertritt über die Schwelle des Mantelärmels und Maries damit einhergehende körperliche Veränderung, sondern auch das immer wiederkehrende Diminutiv in der Beschreibung der Orte, Gebäude, Gegenstände und Wesen des Puppenreichs:³²⁰ „Auf einer herausgebauten Galerie dieses Tores, augenscheinlich aus Gerstenzucker, machten sechs in rote Wämserchen gekleidete Äffchen die allerschönste Janitscharenmusik [...]“.³²¹ Diese Miniaturwelt verzweigt sich immer mehr, wodurch die Protagonistin auch in der Anderswelt selbst immer wieder auf Grenz- und Schwellenelemente stößt. So findet sich direkt nach dem Übergang über den Mantelärmel ein Tor, „das Mandeln- und Rosinentor hieß. Gemeine Leute hießen es sehr unziemlich, die Studentenfutterpforte.“³²² Wie hier bereits angedeutet, werden die Schilderungen des Puppenreichs in der Forschung oft als Schlaraffenlandinszenierung verstanden. Im 18. und auch im 19. Jahrhundert werden das ‚Schlaraffenland‘ und der damit eingeschlossene utopische Ort mit der Utopie selbst verbunden.³²³ Doms vertritt ausgehend von dieser Tatsache die These, „dass Hoffmann mit seinem Puppenreich keineswegs nur ein harmlos-kindgerechtes Schlaraffenland im heutigen Sinne entwirft, sondern es gezielt auch als eine konsequent satirisch verzerrte Staatsutopie gestaltet.“³²⁴ Dieser Gedanke erinnert an eine Beobachtung von Heidi Lexe in Bezug auf den Text Carrolls. Das Wunderland trage Züge der Erwachsenenwelt und sei gewissermaßen eine verzerrte Darstellung dieser,³²⁵ womit die kindliche Fluchtwelt unweigerlich wieder zum unsicheren Ort wird. Dies zeigt sich

³¹⁹ Orosz: Identität, Differenz, Ambivalenz, S. 122.

³²⁰ Vgl. Doms: Miniaturschloss und Puppenreich, S. 38.

³²¹ Hoffmann: Nußknacker und Mausekönig., S. 291–292.

³²² Ebd., S. 291.

³²³ Vgl. Doms: Miniaturschloss und Puppenreich, S. 14.

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Vgl. Lexe: Pippi, Pan und Potter, S. 105.

unter anderem in dem Umstand, dass Puppenreich und Wunderland durch diese Inszenierung als Schlaraffenländer in all ihrer Pracht zu Räumen der Reizüberflutung werden. Nußknacker geleitet Marie in schwindelerregender Geschwindigkeit an die unterschiedlichsten Orte des Puppenreichs. Nach dem Besuch vom „Weihnachtswalde“,³²⁶ erfolgt ein Marsch entlang des „Orangenbaches“, vorbei am „Limonadenstrom“ – und: „Doch wollen wir nicht was wenig weiter spazieren?“ – nach „Pfefferkuchheim, [...] welches am Honigstrome liegt“.³²⁷ Weiter geht es nach „Bonbonhausen“, wo vom „Papierlande“ die Rede ist, und am Ende des Weges liegt die „Hauptstadt“.³²⁸ Die Erzählzeit dieser Textpassage, in welcher die Grenzen des erzählten Raumes massiv erweitert werden, dauert nur wenige Minuten, wodurch die zahlreichen Eindrücke noch verstärkt werden. Ähnlich wie Alice durch das Wunderland, wird hier auch Marie durch das Puppenreich getrieben.

Besonders den Gehörsinn betreffende Reize treten in diesen Textpassagen hervor. So vernimmt Marie immer wieder die Laute „eines süß rauschenden, flüsternden Baches“ oder aber „ein stärkeres Plätschern und Rauschen“ und „ein tolles lustiges Getöse“.³²⁹ Die fließenden Gewässer des Puppenreiches fungieren hier als Personifikationen und werden auch in anderen Reizschilderungen aufgegriffen:

Bald umwehten sie die süßesten Gerüche, die aus dem wunderbaren Wäldchen strömten, das sich von beiden Seiten auftrat. In dem dunkeln Laube glänzte und funkelte es so hell hervor, daß man deutlich sehen konnte, wie goldene und silberne Früchte an buntgefärbten Stengeln herabhingen [...]. Und wenn die Orangendüfte sich wie wallende Zephyre rührten, da saus'te es in den Zweigen und Blättern, und das Rauschgold knitterte und knatterte, daß es klang wie jubelnde Musik, nach der die funkelnden Lichterchen hüpfen und tanzen mußten.³³⁰

So werden hier ebenfalls Begriffe verwendet, die mit Rauschen in Verbindung gebracht werden können oder dieses bereits in sich tragen wie etwa „strömten“, „wallende“, „saus'te“ und „Rauschgold“. Gleichzeitig werden diese mit anderen Sinneseindrücken verbunden, hier allen voran mit Gerüchen, wobei Hoffmann abermals auf die Stilmittel Synästhesie und Onomatopoesie zurückgreift. Das bisherige Rauschen wird hier außerdem nicht mehr als bloßes Geräusch wahrgenommen, sondern als „jubelnde Musik“, und durchläuft damit eine Transformation, die in späteren Textpassagen beibehalten wird: „Marie bemerkte, daß dies der Widerschein eines rosenrot glänzenden Wassers war, das in kleinen rosasilbernen Wellchen vor ihnen her wie in wunderlieblichen Tönen und Melodien plätscherte und rauschte.“³³¹ Das angenehme Klingen schlägt allerdings in Lärm um:

³²⁶ Hoffmann: Nußknacker und Mausekönig., S. 292.

³²⁷ Ebd., S. 293.

³²⁸ Ebd., S. 294.

³²⁹ Ebd., S. 293.

³³⁰ Ebd., S. 292.

³³¹ Ebd., S. 294.

Klapp und klipp und klipp und klapp, auf und ab – [...] rührt euch Fische – rührt euch Schwäne, dröhne Muschelwagen, dröhne, klapp und klipp und klipp und klapp und auf und ab! [...] In der Tat ging auch bald ein sinnverwirrendes Getöse wunderbarer Stimmen los, die in See und Luft zu schwimmen schienen, [...] ³³²

Weiter heißt es:

Nun hörte sie aber so viel feine Stimmchen durcheinander toben, solch ein Gejuchze und Gelächter, solch ein Spielen und Singen, daß sie an nichts anderes mehr denken konnte, sondern nur gleich Nußknackerchen fragte, was denn das zu bedeuten habe? ³³³

Hier erinnert der Text an die Schilderungen der Schlacht gegen das Mäuseheer und schafft durch zahlreiche Onomatopoesien ein Stimmengetöse, womit dem Puppenreich ein kleiner Teil an Chaos eingeschrieben wird. So erzeugt der erzählte Raum der Anderswelt im Text Hoffmanns Geräusche, Getöse, Töne, Melodien, gar Musik und erinnert damit unweigerlich an die „Traumbildsprache“ Schuberts und den bereits dargelegten Ansatz Kittlers zur phantasier- und wahrnehmbaren Literatur. Hervorzuheben ist die Beschreibung „sinnverwirrendes Getöse“. Die Synthese von Wahnsinn und Lärm wird auch in Carrolls Text erzeugt, als Alice im sechsten Kapitel mit dem geräuschvollen Streit einiger Wunderlandwesen konfrontiert wird: „It’s really dreadful,‘ she muttered to herself, ‘the way all the creatures argue. It’s enough to drive one crazy!’“ ³³⁴ Das sich überlagernde Sprechen der Figuren sowie eine laute Geräuschkulisse in den angeführten erzählten Räumen erinnert an Feustels Rauschdefinition im Sinne von Trunkenheit. So wirken die Puppenreich- und Wunderlandbewohner wie ein verzerrtes Spiegelbild erwachsener „angetrunkener Menschen, die im Überschwang des Alkohols durcheinanderreden und, etwas distanziert betrachtet, ein rauschendes, indifferentes Geplapper hinterlassen“. ³³⁵

Das Reich aus Zucker und Marzipan in der Nußknacker-Erzählung nähert sich in diesen Textpassagen der Unordnung und Unheimlichkeit des implizierten Mäusereiches oder der Erwachsenenwelt an, bleibt jedoch eine Sphäre der kindlichen Phantasie und des Wunderbaren. Der erzählte Raum des Wunderlandes wirkt im Vergleich dazu komplexer. Es ist ebenfalls dem Modell der „*open world*“ nach Nikolajeva zuzuordnen, wobei es durch den Auftritt von *White Rabbit* in der Primärwelt zu Beginn nur eine implizierte Sekundärwelt darstellt. Das Wunderland scheint, wie bereits dargelegt wurde, ebenfalls im Untergrund zu liegen und sich mit seinen zahlreichen Tunneln, Gängen und Türen, die Alice im Laufe der Geschichte passiert, immer weiter zu verzweigen und zu verschachteln. Während es Marie bereits in ihrer alltäglichen Welt des geordneten Bürgertums mit verschlossenen Räumen und Türen zu tun bekommt, begegnet Alice diesen erst im Wunderland selbst. Sie fällt vom

³³² Ebd., S. 295–296.

³³³ Ebd., S. 297.

³³⁴ Carroll: *Alice’s Adventures in Wonderland*, S. 71.

³³⁵ Feustel: *Doppelte Kulturgeschichte des Rauschs*, S. 16.

lichten Garten, durch den Kaninchenbau in dieses Labyrinth aus Gängen mit Türen, die sich nicht durchschreiten lassen. Eine für sie viel zu kleine Tür wird als Fenster genutzt, um damit in die dahinterliegenden Räume des Wunderlandes zu blicken:

Alice opened the door and found that it led into a small passage, not much larger than a rat-hole: she knelt down and looked along the passage into the loveliest garden you ever saw. How she longed to get out of that dark hall, and wander about among those beds of bright flowers and those cool fountains, [...].³³⁶

Das Fenster verdeutlicht die Trennung der verschiedenen Räume. Während damit im Normalfall die Trennung von Innen- und Außenraum markiert wird, ermöglicht das Fenster hier den Blick in einen nächstgelegenen Innenraum, der in einen scheinbaren Außenraum mündet. Als Element der Grenzüberschreitung haften dem Motiv des Fensters unterschiedliche Deutungen an. Da Alice ihr Verlangen nach dem Aufenthalt im Garten zum Ausdruck bringt, lässt sich hier vermuten, dass das Fenster als „Symbol der Entgrenzung und der Imagination“ gelesen werden kann, welches „den Blick [...] von der beschränkten Welt eines Innenraumes auf die Weite [...] der Außenwelt“³³⁷ richtet. Der Protagonistin bleibt der Zugang zum Garten zunächst verwehrt, sie schafft es nach zahlreichen körperlichen Veränderungen jedoch, über andere Wege noch weiter ins Wunderland vorzudringen. Es fällt hier auf, dass sich die Orientierungslosigkeit und Identitätsverunsicherung der Figur mit jedem Voranschreiten auf den Wunderland-Wegen zu verstärken scheinen, insbesondere im Raum des Waldes. Als sich Alice nach einer erneuten Verkleinerung im Wald wiederfindet – „she ran off as hard as she could, and soon found herself safe in a thick wood“³³⁸ –, gerät sie nach einem anfänglichen Sicherheitsgefühl an die Grenzen ihres Selbstbewusstseins. Sie wird in ein Nonsense-Gespräch mit der rauchenden Raupe verwickelt, durchläuft erneut körperliche Veränderungen und sieht sich schließlich im Streit mit der Taube mit dem Zweifel an ihrer Identität konfrontiert.³³⁹ Der Wald fungiert hier als „Symbol der Verborgenheit und Täuschung, des Anderen, des Ursprünglichen und der Freiheit“, wobei folgende Komponenten symbolbildend wirken: „(a) die Dunkelheit [...], (b) die Wildheit und Abgeschiedenheit sowie (c) die Geschlossenheit des W[aldes].“³⁴⁰ Der Wald wird somit zu einem weiteren nächtlichen Element. Darüber hinaus trägt der Wald räumliche Elemente des Labyrinths in sich, da er zum Ort von „Komplexität, Undurchschaubarkeit und Desorientierung“³⁴¹ wird und in Bezug auf

³³⁶ Ebd., S. 8.

³³⁷ Volker Mergenthaler: Fenster. In: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 3., erw. und um ein Bedeutungsregister ergänz. Aufl. Berlin: Springer-Verlag 2021, S. 174.

³³⁸ Carroll: Alice's Adventures in Wonderland, S. 48.

³³⁹ Vgl. ebd., S. 65.

³⁴⁰ Robert Suter: Wald. In: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 3., erw. und um ein Bedeutungsregister ergänz. Aufl. Berlin: Springer-Verlag 2021, S. 688.

³⁴¹ Susanne Gramatzki: Labyrinth. In: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 3., erw. und um ein Bedeutungsregister ergänz. Aufl. Berlin: Springer-Verlag 2021, S. 355.

Alice Innenleben als „Orientierungsverlust“ und „Entfremdungserfahrung“³⁴² gelesen werden kann.

Verstärkt wird eine derartige Verunsicherung der Figur und der Leserschaft durch die stetig stattfindenden räumlichen Veränderungen des Wunderlandes. Als Alice *White Rabbit* beispielsweise bei der Suche nach seinem Fächer und seinen weißen Handschuhen helfen möchte, meint sie, besagte verlorene Dinge zuvor gesehen zu haben. Allerdings wird sie vor ein Problem gestellt, das sich im erzählten Raum äußert: „[...] but they were nowhere to be seen— everything seemed to have changed since her swim in the pool, and the great hall, with the glass table and the little door, had vanished completely.“³⁴³ Damit scheint es sich beim Wunderland um einen „verwandlungsfähigen Raum“³⁴⁴ zu handeln, der mit der Wahrnehmung von Alice in Verbindung steht. Derartige räumliche Metamorphosen wiederholen sich im Laufe der Erzählung immer wieder und betreffen auch unterschiedlichste Gegenstände: „Alice noticed with some surprise that the pebbles were all turning into little cakes as they lay on the floor“. Diese kleinen Küchlein verwendet Alice in weiterer Folge, um ihre Körpergröße zu verändern, eine Metamorphose, die so oft wie keine andere in der Erzählung durchlaufen wird. Diese plötzlichen Verwandlungen von Raum und Objekt sind erneut traumförmig strukturiert. Da der erzählte Raum in „Alice’s Adventures in Wonderland“ insbesondere hinsichtlich des Verhältnisses von Raum und Körper betrachtenswert erscheint, erfolgt eine solche Untersuchung des Textes im nachfolgenden Kapitel.

6 Ver-rückte Körper

Die jungen Protagonistinnen bewegen sich durch diese verrückten Räume. Eine Poetik der Irritation wird allerdings nicht nur durch schwankenden Boden hervorgerufen, sondern auch durch körperliche Veränderungen, welchen die Figuren ausgesetzt sind, und durch jene Körper, die sich in diesem erzählten Raum bewegen. Im folgenden Kapitel werden die körperlichen Elemente der beiden Primärtexte unter dem Leitwort der „Ver-rücktheit“ zur Untersuchung herangezogen.

6.1 Verrückt werden

Dass sich in dem umgangssprachlichen Begriff für Wahnsinn – Verrücktheit – ein räumliches Moment offenbart,³⁴⁵ wurde bereits zu Beginn dieser Arbeit angeführt und soll an dieser

³⁴² Ebd., S. 356.

³⁴³ Carroll: *Alice’s Adventures in Wonderland*, S. 37.

³⁴⁴ Orosz: *Identität, Differenz, Ambivalenz*, S. 124.

³⁴⁵ Lexe: *Einleitung. Gorkicht im Gemank*, S. 2.

Stelle noch einmal genauer zur Untersuchung herangezogen werden. Hierfür scheint es zunächst sinnvoll die englische Originalversion der Alice-Erzählung neben die deutsche Übersetzung zu legen:

“But I don’t want to go among mad people,” Alice remarked. “Oh, you ca’n’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.”³⁴⁶

»Aber ich will doch nicht unter Verrückte gehen!« widersprach Alice. »Ach, dagegen läßt sich nichts machen«, sagte die Katze ; »hier sind alle verrückt. Ich bin verrückt. Du bist verrückt.« »Woher weißt du denn, daß ich verrückt bin?« fragte Alice. »Mußt du ja sein«, sagte die Katze, »sonst wärest du doch gar nicht hier.«³⁴⁷

Wie Heidi Lexe bemerkt, tritt der Wahnsinn im Wunderland nicht nur im herkömmlichen Sinn der Psychose auf. Im Vergleich zum englischen Begriff impliziert die deutsche Übersetzung eine von außen geleitete Kraft, die auf ein Subjekt oder Objekt einwirkt und dieses damit in irgendeiner Form verschiebt, versetzt oder eben verrückt. Symbolbildend ist hierbei vor allem das Ausgeliefertsein des jeweiligen Subjekts. Der Hinweis der Katze, dass Alice verrückt sein müsse, da sie sonst gar nicht im Wunderland wäre, lässt sich somit nach zweierlei Lesarten interpretieren: Sie ist im Wunderland, weil sie eben wie die anderen Wunderlandwesen wahnsinnig ist, oder sie befindet sich dort, da ihr Körper in den Raum des Wunderlandes verrückt wurde. In der englischen Originalversion der Alice-Erzählung ist letztere Semantik nicht greifbar, obwohl es sich auch beim klinischen Wahnsinn in gewisser Weise um ein Ausgeliefertsein des Subjekts handelt.

In der Nußknacker-Erzählung äußert sich diese Form der Verrücktheit oder Verrückung etwa in Kombination mit dem Motiv des Uhrwerks. Das Miniaturschloss, das den Kindern am Weihnachtsabend geschenkt wird, wurde als Brücke zwischen Alltags- und Anderswelt bereits untersucht, erscheint im Zusammenhang mit dem Körpermotiv allerdings im Kontext einer Bewegungslosigkeit und eines Bewegungszwangs beachtenswert. Fritz äußert sich kritisch gegenüber Droßelmeier und seinem Uhrwerk, denn das Kind beginnt sich bei dem immer selben Spiel zu langweilen. Er verlangt, dass Miniatur-Droßelmeier nun einmal zur anderen Tür hinaustreten solle oder die kleinen Figürchen hinunterkommen sollen, woraufhin der Pate entgegnet: „Ei das geht alles nicht, [...] wie die Mechanik nun einmal gemacht ist, muß sie bleiben.“³⁴⁸ Im Miniaturschloss der Primärwelt unterliegen die kleinen Figuren also einem Bewegungszwang. Anschließend widmet sich Fritz wieder seinen anderen Spielzeugen. Der verärgerte Pate wird von der Mutter allerdings getröstet. Sie lässt „sich den innern

³⁴⁶ Carroll: Alice’s Adventures in Wonderland, S. 81.

³⁴⁷ Lewis Carroll: Alice im Wunderland. Mit zweiundvierzig Illustrationen von John Tenniel und einem Nachwort von Christian Enzensberger. Aus dem Engl. von Christian Enzensberger. 31. Aufl. Frankfurt am Main: Insel Verlag 2020 (insel taschenbuch 42), S. 67.

³⁴⁸ Hoffmann: Nußknacker und Mausekönig, S. 246.

Bau und das wunderbare, sehr künstliche Räderwerk zeigen, wodurch die kleinen Püppchen in Bewegung gesetzt wurden.“³⁴⁹ In der Primärwelt offenbart sich die verborgene Mechanik des Schlosses dem rationalen Figurenkomplex der Erzählung. Es ist allerdings eine Randzone des Sinns, die der Protagonistin das wunderbare Schloss in der Anderswelt ohne mechanische Einschränkung zugänglich macht. Die Leser*innen werden hier somit mit beiden Formen der Verrücktheit konfrontiert.

In Carrolls Erzählung erfolgt das körperliche Verrückt-Werden nicht durch das Automatenmotiv, sondern durch den Zwang des Wunderlandes. Alice wird in bestimmte Bahnen gelenkt, wenn sie zu Beginn der Erzählung durch den Kaninchenbau stürzt oder „durch die eigenwillige Topografie des Wunderlandes [irrt]“.³⁵⁰ Auch bei der Teegesellschaft von *March Hare* und *Hatter* wird sie dazu gezwungen, ständig den Platz zu wechseln und am großen Tisch weiterzurücken.³⁵¹

“I want a clean cup,” interrupted the Hatter: “let’s all move one place on.” He moved on as he spoke, and the Dormouse followed him: the March Hare moved into the Dormouse’s place, and Alice rather unwillingly took the place of the March Hare. The Hatter was the only one who got any advantage from the change; and Alice was a good deal worse off than before, as the March Hare had just upset the milk-jug into his plate.³⁵²

Somit wird auch Alice körperlich und gegen ihren Willen auf bestimmte Wege ge- und verrückt. Wahnsinnig im herkömmlichen Sinn wird sie dabei beinahe durch die verwirrenden Gespräche mit den Wunderlandbewohnern, welche in Kapitel 7 „Ver-rückte Sprache“ noch nähere Betrachtung finden werden.

6.2 Wachsen und Schrumpfen

Ein derartiges Verrückt-Werden findet auch durch die Veränderung der Körpergröße ausgewählter Figuren statt. Diese spielt in beiden Erzählungen eine Rolle, wobei das Wachsen und Schrumpfen in „Alice’s Adventures in Wonderland“ weitaus öfter vollzogen wird als in der Nußknacker-Erzählung. Wie Martin Gardner in „The Annotated Alice“ anmerkt, verändert Alice zwölfmal unter bestimmten Bedingungen ihre Körpergröße.³⁵³ Eine erste Veränderung findet nach dem Fall durch den Kaninchenbau statt. Nach ihrer Landung im Wunderland befindet sie sich in einem dunklen Gang und folgt *White Rabbit* weiter in einen Saal mit unterschiedlichen Türen, die allesamt verschlossen sind. Sie findet einen passenden

³⁴⁹ Ebd., S. 247.

³⁵⁰ Lexe: Einleitung. Gorkicht im Gemank, S. 2.

³⁵¹ Vgl. ebd.

³⁵² Carroll: Alice’s Adventures in Wonderland, S. 96–97.

³⁵³ Vgl. Martin Gardner: The Annotated Alice. In: Lewis Carroll: Alice’s Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass. Edited by Martin Gardner. Expanded and updated by Mark Burstein. Original Illustrations by John Tenniel. 150th Anniversary Deluxe Edition. New York u. London: W.W. Norton & Company 2015, S. 19.

Schlüssel für eine Tür, die in einen wunderschönen Garten führt. Die Tür ist allerdings viel zu klein für Alice – oder umgekehrt: Alice ist viel zu groß für besagte Tür.³⁵⁴ Es wird hier erneut deutlich, dass das Wunderland eigentlich viele Wege, Passagen und Gänge anbietet, diese auf den zweiten Blick allerdings versperrt sind.³⁵⁵ Die Lösung wird in Form von Getränken und Speisen von der Sekundärwelt selbst zur Verfügung gestellt, denn diese haben die Wirkung, den Körper dem eigensinnigen Raum anzupassen. Alice offenbart sich hier ganz im Sinne des viktorianischen Bürgertums als äußerst vernünftiges Kind, prüft sie doch das ominöse Fläschchen mit der Aufschrift „DRINK ME“³⁵⁶ auf gefährliche Zutaten. Die Textpassage ist von Humor und der so genannten „*Englishness*“ durchzogen – „eine[r] bekannte[n] heterostereotypischen Paarung“³⁵⁷ –, was im weiteren Verlauf der Erzählung immer wieder der Fall ist und zur grotesken Wirkung des Textes beiträgt:

It was all very well to say “Drink me,” but the wise little Alice was not going to do *that* in a hurry. “No, I’ll look first,” she said, “and see whether it’s marked ‘*poison*’ or not”; for she had read several nice little stories about children who had got burnt, and eaten up by wild beasts, and other unpleasant things, [...] and she had never forgotten that, if you drink much from a bottle marked “poison,” it is almost certain to disagree with you, sooner or later.³⁵⁸

Nach genauer Überprüfung der Flasche trinkt sie daraus und schrumpft zum ersten Mal. „‘What a curious feeling!’ said Alice. ‘I must be shutting up like a telescope.’ And so it was indeed: she was now only ten inches high, and her face brightened up at the thought that she was now the right size for going through the little door into that lovely garden.”³⁵⁹ Die Erzählung liefert den Leser*innen eine exakte Beschreibung der körperlichen Veränderung. Nun hätte Alice zwar die richtige Größe, um die kleine Tür zu benutzen, doch hat sie den Schlüssel zuvor auf der nunmehr unerreichbaren Tischplatte liegen gelassen,³⁶⁰ womit ihr der Weg in den ersehnten Außenraum wiederum verwehrt bleibt. In Maries Fall hingegen wird die körperliche Veränderung nicht direkt beschrieben, sondern durch die Schilderungen des väterlichen Mantels nur impliziert, wodurch erzähltechnisch eine Ellipse geschaffen wird. Das Puppenreich erlaubt Marie damit, sich körperlich ohne Widerstand anpassen zu können, und versperrt keine Wege. Alice und das Wunderland hingegen scheinen unvereinbar:

[B]efore she had drunk half the bottle she found her head pressing against the ceiling, and had to stoop to save her neck from being broken. [...] She went on growing, and growing, and very soon had to kneel down on the floor: in another minute there was not even room for this, and she tried the effect of lying

³⁵⁴ Vgl. Carroll: *Alice’s Adventures in Wonderland*, S. 7–8.

³⁵⁵ Brasse: *Kindliche Ängste und drohender Ich-Verlust*, S. 356.

³⁵⁶ Carroll: *Alice’s Adventures in Wonderland*, S. 9.

³⁵⁷ O’Sullivan: *Ver- und Zurück-rückungen in und von „Alice in Wonderland“*, S. 13.

³⁵⁸ Carroll: *Alice’s Adventures in Wonderland*, S. 9.

³⁵⁹ Ebd., S. 10.

³⁶⁰ Vgl. ebd., S. 11.

down with one elbow against the door, and the other arm curled round her head. Still she went on growing, and, as a last resource, she put one arm out of the window, and one foot up the chimney, [...].³⁶¹

Das Wunderland als „verwandlungsfähiger Raum“ nach Orosz verändert sich gewissermaßen konträr zu Alice körperlichen Veränderungen und schafft damit durchgängig ein Moment der Irritation. Insbesondere die unterschiedlichen Häuser als Subräume des Wunderlandes wirken nicht sicher und erzeugen in der Protagonistin das Gefühl, sich immer wieder anpassen zu müssen: „So she began nibbling at the right-hand bit again, and did not venture to go near the house till she had brought herself down to nine inches high.“³⁶² Die Größenverhältnisse von Raum und Körper scheinen nie zusammenzupassen und verunsichern nicht nur die Protagonistin, sondern auch die Leser*innen des Textes. Freya Brasse deutet derartige Textpassagen als Schwellenmomente zwischen Kindheit und Erwachsensein: „In ihrem Verhältnis zum Raum wird der zentrale Konflikt der Figur zum Ausdruck gebracht: ihre Identitätsunsicherheiten, die auf eine adoleszente Krisensituation verweisen.“³⁶³ Bei Alice steigert sich diese Irritation beziehungsweise Unsicherheit bis zur Anzweiflung ihrer Identität:

“But I’m not a serpent, I tell you!” said Alice. “I’m a– I’m a–” “Well! What are you?” said the Pigeon. “I can see you’re trying to invent something!” “I–I’m a little girl,” said Alice, rather doubtfully, as she remembered the number of changes she had gone through that day.³⁶⁴

Alice nahm in der Primärwelt des viktorianisch-bürgerlichen Englands bislang nur die Rolle des kleinen Mädchens ein. Im Wunderland wird sie nun damit konfrontiert, wie es ist, für etwas zu groß zu sein. Das Wunderland stellt ihr zwar Mittel zur Verfügung, allerdings ohne Anweisung, die sie normalerweise bekommt. Sie wächst unvorhersehbar in verschiedene Richtungen und hat kein Ziel vor Augen. Im angeführten Zitat ist sie sich aufgrund der Veränderungen ihrer Körpergröße ihrer Identität als kleines Mädchen des Bürgertums aus dem viktorianischen England nicht mehr sicher.³⁶⁵ Konterkariert werden die Textpassagen des Wachsens und des Raum-Einnehmens von jenen, in welchen offensichtlich genügend Raum vorhanden wäre, die Wahrnehmungen der einzelnen Figuren diesbezüglich aber nicht übereinstimmen: „The table was a large one, but the three were all crowded together at one corner of it. ‘No room! No room!’ they cried out when they saw Alice coming. ‘There’s *plenty* of room!’ said Alice indignantly, and she sat down in a large arm-chair at one end of the table.”³⁶⁶ Auch hier wird erneut die Krisensituation des heranwachsenden Mädchens

³⁶¹ Ebd., S. 39–40.

³⁶² Ebd., S. 67.

³⁶³ Brasse: Kindliche Ängste und drohender Ich-Verlust, S. 356.

³⁶⁴ Carroll: Alice’s Adventures in Wonderland, S. 65.

³⁶⁵ Vgl. Brasse: Kindliche Ängste und drohender Ich-Verlust, S. 363.

³⁶⁶ Carroll: Alice’s Adventures in Wonderland, S. 85.

ersichtlich, doch an diesem Punkt reagiert Alice selbstsicher, woraufhin die Wunderlandfiguren auch nicht mehr widersprechen. Der anfängliche Einwand bleibt konsequenzlos.

Das Verhältnis von Raum und Körper wird des Weiteren in der Gerichtsszene bedeutsam. Hier hängt Alices Körpergröße scheinbar mit ihrer mentalen Verfassung beziehungsweise mit ihrer Stimmung zusammen. Der Prozess rund um den Kuchendiebstahl des Herzbuben wirkt aufgrund einer radikalen Vorverurteilung unsinnig. Als der Unsinn immer weiter auf die Spitze getrieben wird, wächst auch Alice selbst mit diesem mit.³⁶⁷ Sie wird in ihrer Sprache und Sprechweise zunehmend selbstsicherer und beginnt sich in ihrem Ärger der Nonsens-Rede der Wunderlandbewohner zu widersetzen. Sie wächst wortwörtlich über sich hinaus, bringt mit ihrer Größe Chaos ins Wunderland –, wenn sie etwa die Geschworenen versehentlich umwirft – und lässt den Raum der Sekundärwelt schlussendlich zusammenstürzen.³⁶⁸ Brasse erkennt darin Alice Weiterentwicklung hinsichtlich ihrer Identität und Selbstsicherheit, die zuvor immer wieder radikal in Frage gestellt wurden.³⁶⁹

6.3 Metamorphosen

Eine weitere Form der körperlichen Verrückung zeigt sich in der Metamorphose, die in unterschiedlicher Art und Weise immer wieder vollzogen wird. Auf metadiegetischer Erzählebene ist hier zunächst Prinzessin Pirlipat zu nennen, welche im Zuge des Streits zwischen Königspaar und Frau Mauserinks aus Rache in ihrer Körperlichkeit massiv verändert wird:

Doch wie groß war ihr Schrecken, als sie hinblickten nach Pirlipatchen, und wahrnahmen, was aus dem schönen zarten Kinde geworden. Statt des weiß und roten goldgelockten Engelsköpfchen saß ein unförmlicher dicker Kopf auf einem winzig kleinen zusammengekrümmten Leibe, die azurblauen Äugelein hatten sich verwandelt in grüne hervorstehende starrblickende Augen, und das Mündchen hatte sich verzogen von einem Ohr zum andern.³⁷⁰

Sprachlich betrachtet fallen mit dem Vollzug der Metamorphose sämtliche Diminutivbildungen weg. „Engelsköpfchen“ wird zu „unförmlicher dicker Kopf“ und „die azurblauen Äugelein“ werden zu „grüne hervorstehende starrblickende Augen“. Bezeichnungen wie „unförmlich“, „zusammengekrümmt“ und „verzogen“ deuten auf weitere Verrückungen des Körpers der Prinzessin hin.

Legt man die Alice-Erzählung neben den Text Hoffmanns, gibt es eine Metamorphose, die besonders an die Verwandlung Pirlipats erinnert. Im Kapitel Sechs „Pig and Pepper“ ist es ebenfalls ein Baby, das sich verwandelt und bereits zuvor zahlreichen Kräften ausgesetzt ist. In dem von Pfeffer durchzogenen Raum muss das Kind ständig niesen, wird von der

³⁶⁷ Vgl. Brasse: Kindliche Ängste und drohender Ich-Verlust, S. 356.

³⁶⁸ Vgl. Carroll: Alice's Adventures in Wonderland, S. 151–168.

³⁶⁹ Vgl. Brasse: Kindliche Ängste und drohender Ich-Verlust, S. 363.

³⁷⁰ Hoffmann: Nußknacker und Mausekönig, S. 272–273.

Herzogin wild geschüttelt und herumgeworfen, bis es schließlich in Alice Armen landet.³⁷¹ „As soon as she had made out the proper way of nursing it, (which was to twist it up into a sort of knot, and then keep tight hold of its right ear and left foot, so as to prevent its undoing itself) [...].³⁷² Bereits hier wird eine körperliche Andersartigkeit impliziert, die, um ausnahmsweise auf den Erzählraum Bezug zu nehmen, in vorhergegangenen Illustrationen John Tenniels nicht ersichtlich sind. Das Kind erscheint in der angeführten Textstelle nicht mehr menschlich, sondern dinghaft. Im weiteren Verlauf der Erzählung bewegt sich Alice durch den erzählten Raum und trägt das Kind mit sich, das sich nun stufenweise in ein Schwein zu verwandeln scheint:

The baby grunted again [...]. 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. [...] This time there could be no mistake about it: it was neither more nor less than a pig, [...].³⁷³

Als Alice das verwandelte Wesen in den Wald entlässt und damit los ist, stellt sich bei ihr das Gefühl von Erleichterung ein. Sie erzählt auch der *Cheshire-Cat* von der Verwandlung, welche diese Information als völlig selbstverständlich hinnimmt und zu verstehen gibt, dass sie einen derartigen Verlauf bereits vermutet habe.³⁷⁴ Ein Moment der Verwunderung oder des Staunens bleibt aus. Die Erzählung ordnet man hier wohl dennoch nicht in den Bereich des Wunderbaren ein. Denn während sich bei Alice Erleichterung und Resignation einstellen, ist es bei der Leserschaft Irritation und Unbehagen. Der Text ist hier traumförmig, wobei das Träumen selbst (noch) nicht benannt wird.

6.4 Künstliche Körper

Derartige Metamorphosen werden in den beiden Primärtexten oftmals vom Motiv des künstlichen Menschen begleitet. Dieses Motiv findet sich bereits in Ovids „Metamorphosen“, in welchen der von den Frauen enttäuschte Bildhauer Pygmalion eine Statue aus Elfenbein schnitzt und sich in diese verliebt. Aphrodite schenkt der Figur aus Mitleid für den Bildhauer das Leben.³⁷⁵ Das gemeinhin als Pygmalionismus bekannte Phänomen zeichnet sich durch eine Ablehnung der gebärenden weiblichen Natur, die Gefügigkeit der (künstlichen) Frau sowie durch eine „konsequenzlose Erotik“³⁷⁶ aus. In der Zeit um 1800 wird der künstliche

³⁷¹ Carroll: *Alice's Adventures in Wonderland*, S. 72–77.

³⁷² Ebd., S. 77.

³⁷³ Ebd., S. 78–79.

³⁷⁴ Vgl. ebd., S. 81–83.

³⁷⁵ Vgl. Rudolf Drux: Vorwort. In: Drux, Rudolf (Hrsg.): *Menschen aus Menschenhand. Zur Geschichte der Androiden. Texte von Homer bis Asimov*. Stuttgart: Metzler 1988, S. XII.

³⁷⁶ Hans Brittnacher: *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 286.

Mensch in dieser Konstellation erneut populär und nimmt unterschiedliche Ausformungen an. In Jean Pauls „Einfältige, aber gut gemeinte Biographie einer neuen angenehmen Frau von bloßem Holz, die ich längst erfunden und geheirathet [sic!]“ (1826) ist die künstliche Frau eine Holzpuppe.³⁷⁷ Weitere Beispiele finden sich etwa in den Figuren Olimpia in Hoffmanns „Der Sandmann“, der Statue in Joseph von Eichendorffs „Das Marmorbild“ (1818) oder Hadaly in Auguste Villiers de L’Isle Adams „L’Ève future“ (1878), um nur einige wenige zu nennen. Die Konstellation der künstlichen Frau und der männlichen Schöpferfigur wird in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts vermehrt auf den Automaten umgelegt. Diese Geschlechterordnung wird nicht nur im Motiv des künstlichen Menschen, sondern auch in der Zone der Phantasie beziehungsweise über die Imaginationskraft von Figuren vermittelt. So ist es normalerweise eine männliche Imagination, welche die weibliche Figur zu formen und zu beleben vermag. Diese Konstellation wird in Bezug auf die Figuren Nußknacker und Marie umgekehrt. In Hoffmanns Text ist es die Phantasie des Mädchens, die den hölzernen Mann animiert. Sie „nimmt damit die traditionell männlich markierte Position des produktiven Schöpfers ein, wie sie im Diskurs ausgehend vom Pygmalionmythos festgelegt ist.“³⁷⁸ Eine Verbindung zu Pygmalion ist in folgendem Zitat unübersehbar: „Aber wie ward ihr, als sie plötzlich fühlte, daß Nußknackerlein in ihrer Hand erwarmte, und sich zu regen begann.“³⁷⁹ Alina Boy merkt allerdings an, dass diese unübliche Konstellation durch den weiteren Verlauf der Erzählung zu schwanken beginnt, denn die Darstellung Maries und ihrer Phantasie wechsle „von der anfangs männlich-kreativen Kraft zur weiblich-destruktiven Imaginationskraft“.³⁸⁰ Weiters fungiert die Beseelung der Holzpuppe als gängiges Element des Phantastischen. Als das Licht aus dem bürgerlichen Prunkzimmer der Familie Stahlbaum genommen wird und die Nacht vollends beginnt, erfolgt ein Bruch in der Wahrnehmung Maries:

Aber nicht ausreden konnte Marie, denn indem sie den Namen Droßelmeier nannte, machte Freund Nußknacker ein ganz verdammt schiefes Maul, und aus seinen Augen fuhr es heraus, wie grünfunkelnde Stacheln. In dem Augenblick aber, daß Marie sich recht entsetzen wollte, war es ja wieder des ehrlichen Nußknackers wehmütig lächelndes Gesicht, welches sie anblickte, [...].³⁸¹

Mit dieser kurzweiligen Beseelung durch den Blick Maries nähert sich die Erzählung einem Nachtstück nach Hoffmann’scher Art und der Zustand der Ambivalenz beziehungsweise der

³⁷⁷ Vgl. Eva Kormann: Künstliche Menschen oder der moderne Prometheus. Der Schrecken der Autonomie. In: Eva Kormann u.a. (Hrsg.): Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüre des Androiden. Amsterdam u. New York: Rodopi 2006, S. 75.

³⁷⁸ Boy: Marie im Wunderland, S. 38.

³⁷⁹ Hoffmann: Nußknacker und Mausekönig, S. 288–289.

³⁸⁰ Boy: Marie im Wunderland, S. 43.

³⁸¹ Hoffmann: Nußknacker und Mausekönig, S. 253.

Unschlüssigkeit wird durch den flüchtigen Bruch in der Wahrnehmung des Kindes produziert.

Allerdings ist es nicht nur die Figur des Nußknackers, in welcher sich das Motiv konstituiert. Darüber hinaus werden einer zweiten männlichen Figur Züge des künstlichen Menschen eingeschrieben:

Der Ober-Gerichtsrat Droßelmeier war gar kein hübscher Mann, nur klein und mager, hatte viele Runzeln im Gesicht, statt des rechten Auges ein großes schwarzes Pflaster und auch gar keine Haare, weshalb er eine sehr schöne weiße Perücke trug, die war aber von Glas und ein künstliches Stück Arbeit. Überhaupt war der Pate selbst auch ein sehr künstlicher Mann, der sich sogar auf Uhren verstand und selbst welche machen konnte.³⁸²

Pate Droßelmeier begegnet den Leser*innen als auch den kindlichen Figuren äußerlich als nicht ansprechender Mann. Sein Handwerk als Uhrmacher wird in den Beschreibungen dieser Figur auf seine körperlichen Eigenschaften umgelegt. Obwohl sich doch das Wort „künstlerisch“ legitimerweise auf den Beruf des Paten beziehen würde, wird hier explizit auf das Attribut „künstlich“ zurückgegriffen, wodurch die Figur selbst zum Kunstwerk erhoben wird. Darauf verweisen hier die Schilderungen seiner Glasperücke, „ein künstliches Stück Arbeit“, und der direkte Hinweis auf den Paten als „sehr künstlicher Mann“. Der automatenhafte Charakter und Körper der Figur wird insbesondere in der Textpassage betont, als Marie den Paten als in ein Uhrwerk verwandeltes Wesen wahrnimmt, da er „mit dem rechten Arm hin und her schlug, als würd‘ er gleich einer Drahtpuppe gezogen.“³⁸³ Dieser Eindruck erzeugt in der Protagonistin ein unheimliches Gefühl: „Es hätte ihr ordentlich grauen können vor dem Paten, wenn die Mutter nicht zugegen gewesen wäre, [...]“³⁸⁴

Gleichzeitig erhalten auch Gegenstände anthropomorphe Eigenschaften, womit hier ein Umkehreffekt entsteht:

Wenn daher eine von den schönen Uhren in Stahlbaums Hause krank war und nicht singen konnte, dann kam Pate Droßelmeier, nahm die Glasperücke ab, zog sein gelbes Röckchen aus, band eine blaue Schürze um und stach mit spitzen Instrumenten in die Uhr hinein, so daß es der kleinen Marie ordentlich wehe tat, aber es verursachte der Uhr gar keinen Schaden, sondern sie wurde vielmehr wieder lebendig und fing gleich an recht lustig zu schnurren, zu schlagen und zu singen, worüber denn Alles große Freude hatte.³⁸⁵

Wo Droßelmeier als Pate und Schöpfer seiner Uhrwerke künstlich erscheint, erhalten die Gegenstände in den Augen des Kindes geradezu menschliche Züge. Das Attribut „lebendig“, Verben wie „schnurren“, „schlagen“ und „singen“ sowie Maries Mitleid mit den Uhren, wenn Droßelmeier mit seinen bedrohlichen Instrumenten an ihnen arbeitet, verstärken den Eindruck, dass die Kunstwerke indirekt durch den Blick Maries beseelt werden. Derartige

³⁸² Ebd., S. 241–242.

³⁸³ Ebd., S. 264.

³⁸⁴ Ebd.

³⁸⁵ Ebd., S. 242.

anthropomorphe Gegenstände begegnen den Leser*innen sowie Marie selbst im Puppenreich wieder, wenn etwa die weihnachtlichen Gaben in Form der Figürchen aus Zuckerwerk und Lebkuchenteig nun als künstliche Menschen auftreten.³⁸⁶

Auf metadiegetischer Ebene tritt der künstliche Mensch mit Prinzessin Pirlipat allerdings in der motivgeschichtlich gängigsten Form auf: als künstliche Frau. Bemerkenswerterweise werden der Figur bereits vor ihrer folgenreichen Verwandlung künstliche Eigenschaften zugeschrieben:

Ihr Gesichtchen war wie von zarten lilienweißen und rosenroten Seidenflocken gewebt, die Äugelein lebendige funkelnde Azure, und es stand hübsch, daß die Löckchen sich in lauter glänzenden Goldfaden kräuselten. Dazu hatte Pirlipatchen zwei Reihen kleiner Perlzähnnchen auf die Welt gebracht [...].³⁸⁷

In dem angeführten Auszug wird das menschliche Mädchen mit puppenhaftem Vokabular belegt. Durch die Konjunktion „wie“ wird zunächst ein bloßer Vergleich suggeriert, allerdings häufen sich hier deutlicherweise Begriffe, die etwas Gegenständliches beschreiben. So wird das Gesicht beziehungsweise die Haut der Prinzessin mit Seide verglichen und auch eine Machart des ‚Kunstwerks‘ wird mit dem Hinweis auf das Weben angedeutet. In der weiteren Beschreibung des Kindes löst sich der Vergleich durch den Wegfall der Konjunktion allerdings auf. Die Augen sind nun „lebendige funkelnde Azure“ und das Haar der Prinzessin besteht aus „glänzenden Goldfaden“. Bei der Beschreibung der Zähne böte sich auch der einfache Hinweis auf die Farbe Perlweiß an, mit der Bezeichnung „Perlzähnnchen“ findet der bloße Vergleich aber ebenfalls nicht statt. Hier wird explizit Bezug auf das Material genommen und lässt die Leser*innen an ein handgemachtes Kunstwerk denken. Das ästhetische Bild der Figur wird im weiteren Verlauf der Erzählung, wie bereits angeführt wurde, allerdings verzerrt. Es ist somit festzuhalten, dass der künstliche Mensch der Figur Pirlipat bereits vor ihrer Verwandlung eingeschrieben war, das populäre Motiv des Phantastischen wird mit dieser letztlich aber auf die Spitze getrieben. Denn als der König dem Droßelmeier der metadiegetischen Erzählebene mit dem Tode droht, sollte er die Metamorphose nicht umkehren können, macht sich dieser sofort ans Werk:

Er nahm Prinzeßchen Pirlipat sehr geschickt auseinander, schrob ihr Händchen und Füßchen ab, und besah sogleich die innere Struktur, aber da fand er leider, daß die Prinzessin, je größer, desto unförmlicher werden würde, und wußte sich nicht zu raten und zu helfen. Er setzte die Prinzessin behutsam wieder zusammen, und versank an ihrer Wiege, die er nie verlassen durfte, in Schwermut.³⁸⁸

Die Dekonstruktion und die Beschauung der „innere[n] Struktur“ des Puppenmädchens können nicht nur als offensichtliche Parallele zur Figur Olimpia in Hoffmanns „Der Sandmann“ gelesen werden, sondern verbinden auch die intra- und metadiegetische Erzählebene der

³⁸⁶ Ebd., S. 292.

³⁸⁷ Ebd., S. 266.

³⁸⁸ Ebd., S. 272.

Nußknacker-Erzählung miteinander. So stellt Pate Droßelmeier auf intradiegetischer Ebene das mechanische Miniaturschloss zur Schau und präsentiert der Mutter Stahlbaum besagte „innere Struktur“. Auch hier hat er als Schöpfer seines Uhrwerkes die Fäden in der Hand. In derartigen Textpassagen, in denen Droßelmeier auf beiden Erzählebenen eines Doppelgängers gleichsam auftritt und die Leser*innen nicht mehr zuordnen können, ob der Pate nicht auch gleichzeitig eine Figur der Binnenerzählung ist, und damit das Unheimliche an sich verkörpert, zeigt sich jene Ambivalenz des Phantastischen, die Hoffmanns Texte bedingen.

In der Alice-Erzählung werden dem Baby, welches sich im weiteren Verlauf in ein Schwein verwandeln sollte, ebenfalls automatenhafte Eigenschaften zugeschrieben:

Alice caught the baby with some difficulty, as it was a queer-shaped little creature, and held out its arms and legs in all directions, "just like a starfish," thought Alice. The poor little thing was snorting like a steam-engine when she caught it, [...].³⁸⁹

Das Wesen zeichnet sich durch seine sonderbare Körperform aus, ihm wird vor der Metamorphose im Vergleich zur Prinzessin Pirlipat zwar kein Geschlecht, mit dem Verweis auf die Geräusche einer Dampfmaschine allerdings etwas Dinghaftes zugeschrieben und es erinnert damit ebenfalls an das Motiv des künstlichen Menschen. In diesem Fall ist dieser allerdings, wie bereits angeführt, nicht weiblich konnotiert.

In beiden Erzählungen begegnen den Leser*innen künstliche Körper, die sich unter spezifischen Bedingungen präsentieren. So lässt der Text mit der Figur des Nußknackers ein seltenes Beispiel des künstlichen Mannes auftreten, der durch den weiblichen Blick beseelt wird, allerdings finden sich umso mehr Frauenfiguren, die auf den Pygmalionismus beziehend gelesen werden können. Eine auffällige Umkehrung erfolgt insbesondere in jenen Momenten, in welchen menschlichen Figuren automaten- oder puppenhafte Attribute zugeschrieben werden. Damit kann insbesondere Hoffmanns „Prinzesschen Pirlipat“ in Anbetracht des historischen Kontexts rund um die bürgerliche Kleinfamilie als Parodie gelesen werden, in welcher junge Frauen, zu „automatenhaften funktionierenden Rollenträgerinnen“³⁹⁰ der Gesellschaft verwandelt, die Hauptrolle spielen. Dieser Lesart folgend erhalten auch die beiden Protagonistinnen Alice und Marie, die den Regeln der bürgerlichen Erziehung in weiten Teilen der Erzählungen blindlings folgen, etwas Automatenhaft-Künstliches und fungieren damit als „Marionette[n] an den unsichtbaren Drähten internalisierter gesellschaftlicher Regeln“.³⁹¹ Dass derartige gesellschaftliche Zwänge, aber auch deren Aufbrechen durch die weiblichen Protagonistinnen, der Sprache der verrückt-wahnhaften Figuren eingeschrieben sind, zeigt sich im nachfolgenden und letzten Kapitel dieser Abhandlung.

³⁸⁹ Carroll: *Alice's Adventures in Wonderland*, S. 77.

³⁹⁰ Druß: *Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen*, S. 30.

³⁹¹ Kormann: *Künstliche Menschen oder der moderne Prometheus*, S. 83–84.

7 Ver-rückte Sprache

Die Nonsens-Sprache der Wunderlandfiguren wurde in der Forschung bereits vielfach untersucht und soll an dieser Stelle nur exemplarisch angeführt werden, um einen Vergleich mit dem sprachlichen Material der Nußknacker-Erzählung zu gewährleisten. Doch nicht nur Verrückungen und Verschiebungen einzelner Wörter und Wortphrasen werden in diesem Kapitel untersucht, sondern auch das Verbot von Sprache, insbesondere von wahnsinniger Sprache, sowie dessen Aufbrechen. Des Weiteren stellt dieses Kapitel die Frage, inwiefern Sprachveränderungen die Protagonistinnen sowie die Leser*innen in ihrem Bewusstsein und in ihrer Wahrnehmung destabilisieren, aber auch, inwiefern die Sprache als Bewältigungsmechanismus fungiert. Da sich die Verrückung von Buchstaben, Worten und Wortphrasen im Nonsens auf einmalige Art und Weise manifestiert, rückt das erste der hier angeführten Unterkapitel die Alice-Erzählung in den Fokus, wobei in weiterer Folge eine stärkere Gewichtung auf die Nußknacker-Erzählung vorgenommen wird.

7.1 Sprache als polysemantisches System

Die Nonsens-Literatur als Genre fußt auf einem Sprachspiel, bei welchem es wortwörtlich zu Verrückungen von Wort-Sinn-Zusammenhängen kommt. Diese führen zwangsläufig zum Abweichen von grundlegenden Sprachnormen in einzelnen Wörtern sowie Wort- und Satzgefügen.³⁹² In „Alice’s Adventures in Wonderland“ treibt Carroll dieses Sprachspiel auf die Spitze. Die Bewohner*innen des Wunderlandes folgen einem Sprachverständnis, bei welchem ein Wort jegliche Bedeutung besitzen und diese Zuschreibung willkürlich erfolgen darf.³⁹³ Sichtbar gemacht wird dieser Umstand konkret im zweiten Alice-Buch. Hier findet sich die Figur Humpty Dumpty, welche besagtes Phänomen kommentiert:

“When I use a word,” Humpty Dumpty said in rather a scornful tone, “it means just what I choose it to mean –neither more nor less.” “The question is,” said Alice, “whether you *can* make words mean so many different things.” “The question is,” said Humpty Dumpty, “which is to be master—that’s all.”³⁹⁴

Dass Sprache schlicht und weg den Regeln der Sprecher*innen folgen, nicht unbedingt institutionell bedingt sein oder sich an auferlegten Normen orientieren muss, lassen die Bewohner*innen des Wunderlandes Alice bei jeder Gelegenheit spüren. Beispielsweise möchten die Wunderlandwesen nach dem Schwimmen im Tränenteich³⁹⁵ trocknen, woraufhin die Maus eine ‚trockene‘ Geschichte erzählt:

³⁹² Vgl. Feller: Der Ausdruck des Unmöglichen, S. 177–178.

³⁹³ Vgl. ebd., S. 183.

³⁹⁴ Lewis Carroll: *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*. Illustrated by Sir John Tenniel. London: Macmillan Children’s Books 2015, S. 111.

³⁹⁵ Vgl. Carroll: *Alice’s Adventures in Wonderland*, S. 13–25.

“Sit down, all of you and listen to me! I’ll soon make you dry enough! [...] This is the driest thing I know. Silence all round, if you please! ‘William the Conqueror, whose cause was favoured by the pope, was soon submitted to by the English, who wanted leaders and had been of late much accustomed to usurpation and conquest. [...]’³⁹⁶

Es handelt sich hierbei nicht um einen Vorgang, welcher der Kleidung der Figuren Feuchtigkeit entzieht, sondern um eine in den Augen der Maus und vermutlich vieler kindlicher Leser*innen monotone historische Abhandlung. Hier wird ein Adjektiv wörtlich genommen, in anderen Beispielen werden gängige Phrasen abgeschnitten: „‘Really, now you ask me,’ said Alice, very much confused, ‘I don’t think— ‘ / ‘Then, you shouldn’t talk,’ said the Hatter.’”³⁹⁷ Weiters werden nur einzelne Buchstaben ersetzt: „‘You see, the earth takes twenty-four hours to turn round on its axis— ‘/’Talking of axes,’ said the Duchess, ‘chop off her head!’”³⁹⁸ Derartige, scheinbar beliebige Assoziationen bringen nicht nur die Handlung, sondern auch die Leser*innen auf Irrwege. Sprache wird hier zum „System von Mehrdeutigkeiten, in welchem der geregelte Gebrauch durch Ausnahmen destabilisiert werden kann.“ Die Destabilisierung bleibt allerdings konsequenzlos, verläuft oftmals im Leeren: „Alice glanced rather anxiously at the cook, to see if she meant to take the hint; but the cook was busily stirring the soup, and seemed not to be listening, so she went on again”.³⁹⁹ Sie wird „einem Gefallen an der Sprache untergeordnet und dem Diskurs entzogen.“⁴⁰⁰ Obwohl der Nonsens als sprachliche Äußerung bereits überspitzt formuliert als Sprache des Wahnsinns bezeichnet wurde, wurde ebenfalls herausgearbeitet, dass es sich dabei nie um die Abwesenheit von Sinn handeln kann. Eine gewisse Logik sowie die grammatikalische Struktur werden in Carrolls Text meist bewahrt. Oftmals werden eben nur einzelne Buchstaben oder Wörter verändert und in einen anderen semantischen Kontext gestellt.⁴⁰¹

Ein weiteres Beispiel, welches das sprachliche Material der Erzählung als polysemantisches System ausweist und darüber hinaus auch ein spezifisch räumliches Element in sich trägt, findet sich erneut in der Rede der Maus:

³⁹⁶ Ebd., S. 26–27.

³⁹⁷ Ebd., S. 98.

³⁹⁸ Ebd., S. 75.

³⁹⁹ Ebd.

⁴⁰⁰ Methner: „We are all mad here“ – Über non-sense in Alice in Wonderland, S. 73.

⁴⁰¹ Vgl. Feller: Der Ausdruck des Unmöglichen, S. 184.

“Mine is a long and a sad tale!” said the Mouse turning to Alice, and sighing. “It *is* a long tail, certainly,” said Alice, looking down with wonder at the Mouse’s tail; “but why do you call it sad?” And she kept on puzzling about it while the Mouse was speaking, so that her idea of the tale was something like this:—
“Fury said to

a mouse, That
he met in the
house, ‘Let
us both go
to law: *I*
will prose-
cute *you*.—
Come, I’ll
take no de-
nial; We
must have
the trial;
For really
this morn-
ing I’ve
nothing
to do.’
Said the
mouse to
the cur,
‘Such a
trial, dear
Sir, With
no jury
or judge,
would
be wast-
ing our
breath.’
‘I’ll be
judge,
I’ll be
jury,’
said
cun-
ning
old
Fury:
‘I’ll
try
the
whole
cause,
and
con-
demn
you to
death.’” 402

Zunächst ist in dieser Textpassage die phonetische Verwandtschaft von „tale“ und „tail“ zu erwähnen. Der Mäuseschwanz zeichnet sich allerdings auch graphisch ab, wodurch mit diesem Beispiel ausnahmsweise auch der „Erzählraum“⁴⁰³ betreten wird. Alice missversteht die Maus, als diese eigentlich ihre Geschichte als lang und traurig bezeichnet, wodurch das Erzählte in ihrer Phantasie eine schweifartige Form annimmt. Der Seitenraum wird hier dementsprechend gebraucht.

7.2 Sprechverbot und Sprachverlust

Alice, die sich dem fortwährenden Unsinn des Wunderlandes und seiner eigenwilligen Kreaturen mit Verstand, Bildung und den Regeln ihrer Gesellschaft bewaffnet entgegenstellt,

⁴⁰² Carroll: Alice’s Adventures in Wonderland, S. 32–33.

⁴⁰³ Vgl. Stemmann: (Topo-) Graphische Entrückungen und verrückte Räume des Erzählens, S. 18–28.

befindet sich durch die Polysemantik des sprachlichen Systems in diesem Raum immerzu auf instabilem Boden. Im ständigen Wortgefecht mit den Wunderlandwesen treten die angeführten vertraut-bekannten Aspekte der Alltagswelt nun grotesk verzerrt auf: „Freizeit und Spiel, Heim und Herd, Unterricht und Geselligkeit.“⁴⁰⁴ Ist sie bereits mit körperlicher Veränderung und den Irrwegen des Wunderlandes konfrontiert, gerät sie nun auch rhetorisch unter Druck: Dem klugen Mädchen passieren plötzlich sprachliche Fehltritte. So ist etwa in der Schule Erlerntes plötzlich nicht mehr greifbar. Die meisten Gedichte in den Alice-Büchern sind Parodien von Gedichten oder Liedern, die den zeitgenössischen Leser*innen Carrolls bekannt gewesen seien dürften, so auch Isaac Watts Gedicht „Against Idleness and Mischief“ (1715):

*How doth the little busy bee
Improve each shining hour,
And gather honey all the day
From every opening flower!*

*How skillfully she builds her cell!
How neat she spreads the wax!
And labours hard to store it well
With the sweet food she makes. [...] ⁴⁰⁵*

Dieses erzieherisch-moralische Gedicht, welches Alice in ihrer unsicheren Situation heranzieht, um sich ihrer Selbst wieder bewusst zu werden und sich in einer unsicheren Situation zu erden, kommt nun völlig verfremdet aus ihrem Mund:

*How doth the little crocodile
Improve his shining tail,
And pur the waters of the Nile
On every golden scale!*

*How cheerfully he seems to grin,
How neatly spreads his claws,
And welcomes little fishes in,
With gently smiling jaws! ⁴⁰⁶*

Sprache fungiert in Alice Alltagswelt und Gesellschaft als Sicherheitsfaktor, in der Anderswelt hingegen wird sie ein „höchst unzuverlässiges Verständigungs- und Ausdrucksmedium“⁴⁰⁷ und bringt sie immer wieder an den Rand der Verzweiflung: „I’m sure those are not the right words,“ said poor Alice, and her eyes filled with tears again [...].“⁴⁰⁸ Obwohl die Protagonistin zunächst kühlen Kopf bewahrt und sprachlichen Widerstand leistet, münden die zahlreichen Diskussionen gepaart mit wundersamen Ereignissen schließlich in sprachlicher Fehlleistung und Sprachlosigkeit. So kommentiert die Erzählstimme bereits im

⁴⁰⁴ Kreutzer: Lewis Carroll, S. 135.

⁴⁰⁵ Isaac Watts: Against Idleness and Mischief. In: Martin Gardner: The Annotated Alice, S. 26–27.

⁴⁰⁶ Carroll: Alice’s Adventures in Wonderland, S. 18.

⁴⁰⁷ Kreutzer: Lewis Carroll, S. 135.

⁴⁰⁸ Carroll: Alice’s Adventures in Wonderland, S. 18.

zweiten Kapitel: „[S]he was so much surprised, that for the moment she quite forgot how to speak good English [...]“⁴⁰⁹ Während die Sprache der Vernunft laut Foucault eine Wahn- oder Traumsprache in eine „Sphäre des Stammelns und Schweigens“⁴¹⁰ verdrängt, ist es in der Anderswelt scheinbar umgekehrt. Die Sprache der verrückten Wesen des Wunderlandes drängen Alice, die immer wieder die Position der Vernunft einnimmt, hin zu sprachlichen Fehlleistungen und in den Sprachverlust, verbieten ihr sogar zu sprechen⁴¹¹ und zeichnen damit eine Karikatur der erwachsenen, von Vernunft geprägten Alltagswelt.

Diese ursprüngliche Form liegt wiederum in der Nußknacker-Erzählung vor. Hier wird jegliches Andere aus dem Bereich des ‚Normalen‘ beziehungsweise der Vernunft an den Rand und darüber hinaus in ein Verbot gedrängt. So deuten die Figuren der Alltagswelt, allen voran der vernunftgeleitete Komplex der Erwachsenen, Mariés Erleben nach ihrem Aufwachen als Traum: „Nun erzählte sie alles beinahe so genau, wie ich es so eben erzählt habe, und die Mutter sah sie ganz verwundert an. Als Marie geendet, sagte die Mutter: Du hast einen langen sehr schönen Traum gehabt, liebe Marie, aber schlag dir das Alles nur aus dem Sinn.“⁴¹² Als Marie beharrlich bleibt, greifen die Erwachsenen zu strengeren Mitteln. Sie wird von den Eltern und dem Paten belächelt und als „albernes Mädchen“⁴¹³ beschimpft. Als selbst die sieben Kronen des Mausekönigs, ein Geschenk des Nußknackers, nicht als Beweis angenommen werden und Marie den Paten frustriert zum Beistand aufruft, wird das Kind endgültig in ein Sprechverbot gedrängt:

Der Obergerichtsrat machte aber ein sehr finsternes Gesicht und murmelte: dummer einfältiger Schnack. Darauf nahm der Medizinalrat die kleine Marie vor sich und sprach sehr ernsthaft: Hör mal, Marie, laß nun einmal die Einbildungen und Possen, und wenn du noch einmal sprichst, daß der einfältige mißgestaltete Nußknacker der Neffe des Herrn Obergerichtsrats sei, so werf ich nicht allein den Nußknacker, sondern auch alle deine übrigen Puppen, Mamsell Clärchen nicht ausgenommen, durchs Fenster. – Nun durfte freilich die arme Marie gar nicht mehr davon sprechen, wovon denn doch ihr ganzes Gemüt erfüllt war, denn ihr möget es euch wohl denken, daß man solch Herrliches und Schönes, wie es Marien widerfahren, gar nicht vergessen kann.⁴¹⁴

Ein gewisses Maß an Frustration bleibt an dieser Stelle auch bei den Leser*innen nicht aus. Aus einer Vernunftposition heraus mag das Erlebte des Mädchens als Fieberwahn oder Traum gedeutet werden. Die Leser*innen könnten dem moralisch-erzieherischen Figurenkomplex grundsätzlich folgen, würde der Erzähler diese Lesart nicht immer wieder mit Andeutungen auf eine weitere konterkarieren. So spricht der Erzähler sein Publikum direkt an, wenn er verkündet, „daß Marie ganz betäubt von all den Wunderdingen, die sie gesehen,

⁴⁰⁹ Ebd., S. 13.

⁴¹⁰ Kohns: Die Verrücktheit des Sinns, S. 8.

⁴¹¹ Vgl. Carroll: Alice's Adventures in Wonderland, S. 98.

⁴¹² Hoffmann: Nußknacker und Mausekönig, S. 302.

⁴¹³ Ebd.

⁴¹⁴ Hoffmann: Nußknacker und Mausekönig, S. 303.

endlich im Saal des Marzipanschlosses eingeschlafen war, und [...] die Pagen oder gar die Prinzessinnen selbst, sie zu Hause getragen und ins Bett gelegt hatten“⁴¹⁵, und mit der Verwendung des Plusquamperfekt eigentlich keinen Grund zum Zweifel an dem Erlebten der Protagonistin offenlässt. Als die Eltern das Mädchen nun schelten, folgt man als Leser*in erneut der vernunftgeleiteten Lesart. Diese gerät allerdings ins Stocken, wenn die Kronen des Mausekönigs als Beweis für Maries Erleben zwar nicht ernstgenommen werden, aber der Hinweis gegeben wird, dass diese auch den Eltern unbekannt seien.⁴¹⁶ In den Figuren als auch den Leser*innen keimt nun Zweifel auf, bis Pate Droßelmeier die unschlüssige Situation auflöst: Er habe der kleinen Marie die Krönchen bereits vor einigen Jahren zum Geburtstag geschenkt, die Eltern können sich allerdings nicht mehr erinnern.⁴¹⁷ Als er den einzigen möglichen Beweis Maries hier als unzulässig deklariert, sollte er das genregenerierende Moment des Phantastischen damit eigentlich auflösen. Als höchst unzuverlässige Figur, die sowohl auf intra- als auch metadiegetischer Ebene auftritt und sich immer wieder ambig präsentiert, erhält der Pate die Todorov'sche Unschlüssigkeit beziehungsweise die Hoffmann'sche Ambivalenz allerdings aufrecht.

Das Verbot, von den wundersamen Geschehnissen zu sprechen, bringt das Kind zum Verstummen:

Sprechen durfte nun Marie nicht mehr von ihrem Abenteuer, aber die Bilder jenes wunderbaren Feenreichs umgaukelten sie in süßwogendem Rauschen und in holden lieblichen Klängen; sie sah alles noch einmal, so wie sie nur ihren Sinn fest darauf richtete, und so kam es, daß sie, statt zu spielen, wie sonst, starr und still, tief in sich gekehrt, dasitzen konnte, weshalb sie von allen eine kleine Träumerin gescholten wurde.⁴¹⁸

Obwohl Marie nun nicht mehr spricht, wird auch die Handlung des Träumens bestraft, womit ein Zusammenhang „zwischen dem Verbot der Handlung und dem Verbot der Sprache“⁴¹⁹ ersichtlich wird. Mit dem Verbot wird nicht nur die Protagonistin in die Sprachlosigkeit, sondern auch die Erzählung aus dem Genre des Phantastischen in das Wunderbare verrückt. Denn auf die stumme Episode des Kindes folgt ein letztes Auflehnen: der ausgerufene Wunsch, dass das Erlebte doch real sein möge.⁴²⁰ Ein letztes Mal greift die Erzählung auf den Dualismus Ohnmacht und Erwachen zurück: „Aber in dem Augenblick geschah auch ein solcher Knall und Ruck, daß Marie ohnmächtig vom Stuhle sank“.⁴²¹ Sie erwacht, der Pate stellt der Familie seinen Neffen vor, der sich als verwandelter Nußknacker entpuppt, es

⁴¹⁵ Ebd., S. 301.

⁴¹⁶ Ebd., S. 302.

⁴¹⁷ Vgl. ebd., S. 303.

⁴¹⁸ Ebd., S. 304.

⁴¹⁹ Foucault: Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes, S. 180.

⁴²⁰ Hoffmann: Nußknacker und Mausekönig, S. 304.

⁴²¹ Ebd.

folgt die Hochzeit in phantastischer Manier und Marie wird „Königin eines Landes sein, in dem man überall [...] die allerherrlichsten wunderbarsten Dinge erblicken kann, wenn man nur darnach Augen hat.“⁴²² Der letzte Satz des Textes lässt keinen Zweifel mehr darüber, dass sich die Erzählung nun vollends im Bereich des Wunderbaren befindet: „Das war das Märchen vom Nußknacker und Mausekönig.“⁴²³ Damit erleben Leser*innen, die jener Lesart aus Maries Perspektive folgen, ein seliges Märchenende. Da nach Innerhofer die Unschlüssigkeit über das Wahrgenommene allerdings „in jedem Segment des Handlungsverlaufs“⁴²⁴ gegeben ist und auch über das Ende hinweg wirksam bleibt, sei das Ende der Erzählung hier zugunsten der Untersuchung in Klammern gesetzt – eine Strategie, die auch Todorov vorschlägt.⁴²⁵ Damit werden die Leser*innen vom glücklichen Märchenende weg auf unsicheren Boden geführt. Aus rationaler Perspektive endet die Krankheitsgeschichte Maries, die vom Paten befeuert und durch das auferlegte Sprechverbot verstärkt wird, in der vollkommenen Abweichung der Realitätskonstruktion und damit im Wahn. Der Schluss und insbesondere die extradiegetische Ebene des Textes eröffnen zusätzlich eine Lesart nach dem serapiontischen Prinzip.⁴²⁶ Hierbei erzählt Marie als Dichterin, durch die transformative Kraft ihrer Phantasie, das, „was [sie] mit dem Auge [ihres] Geistes erschaut“.⁴²⁷ Hoffmanns Kunstgriff ist hier, das gleichzeitige Bestehen der unterschiedlichen Lesarten durch die Polyperspektivität des Textes aufrechtzuerhalten.

7.3 Sprache als Bewältigungsstrategie

Ist es das Sprechverbot, welches Marie in den Wahn beziehungsweise in das Wunderbare treibt, so fungiert die Sprache zu Beginn noch als stabilisierendes Medium. Bereits zu Beginn wird vom Erzähler statuiert, dass es sich bei Marie Stahlbaum um ein „gar [...] frommes vernünftiges Kind“⁴²⁸ handle. Die bürgerlichen Tugenden Glaube und Vernunft sind hier bereits eingeschrieben. Für ein Kind, welches vor dem Hintergrund derartiger gesellschaftlicher Normen sozialisiert wurde, erscheint es nur natürlich, dass ein „Riß“⁴²⁹ in dieser Alltagswelt und ein phantastisches Moment zunächst einen Klärungsversuch unterlaufen müssen. In der nächtlichen Szene am Weihnachtsabend etwa, als Marie erstmals eine Veränderung in ihrem Nußknacker zu erkennen glaubt, versucht sie sich den Spuk zu erklären:

⁴²² Ebd., S. 306.

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ Innerhofer: „Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen“, S. 120.

⁴²⁵ Vgl. Todorov: Einführung in die fantastische Literatur, S. 57.

⁴²⁶ Vgl. Pietzcker: *Nussknacker und Mausekönig*. Gründungstext, S. 191.

⁴²⁷ Hoffmann: Die Serapions-Brüder, S. 309.

⁴²⁸ Hoffmann: Nußknacker und Mausekönig, S. 252.

⁴²⁹ Cailliois: Das Bild des Phantastischen, S. 45.

In dem Augenblick aber, daß Marie sich recht entsetzen wollte, war es ja wieder des ehrlichen Nußknackers wehmütig lächelndes Gesicht, welches sie anblickte, und sie wußte nun wohl, daß der von der Zugluft berührte, schnell auflodernde Strahl der Lampe im Zimmer Nußknackers Gesicht so entstellt hatte. »Bin ich nicht ein töricht Mädchen, daß ich so leicht erschrecke, so daß ich sogar glaube, daß Holzpüppchen da könne mir Gesichter schneiden! [...]«⁴³⁰

Ein Kippmoment zwischen Alltags- und Anderswelt, das meist an die Zustände Schlaf oder Ohnmacht und Erwachen gebunden ist, tritt in der Erzählung vermehrt auf. Das Medium Sprache kommt an dieser Stelle als Ariadnefaden hinzu, welcher vom unsicheren Boden der Anderswelt zurück auf jenen der bekannt-vernünftigen Alltagswelt führt. In der Welt der Erwachsenen ist das Erklären eine gängige Praxis, so erklärt sich auch Medizinalrätin Stahlbaum die Schilderungen ihrer Tochter: „Ei nun [...] hat sie doch eine lebhaft Fantasié – eigentlich sind es nur Träume, die das heftige Wundfieber erzeugte.“⁴³¹

Weitaus selbstbewusster in ihrem Sprachgebrauch tritt Alice auf, die sich gegenüber dem Verhalten und Sprechen der Wunderlandwesen immer wieder sperrt. Das intendierte Verrücken einzelner Buchstaben, Wörter sowie Wortphrasen und damit die Eigenart des Nonsens führen zwar zu sprachlichen Fehlleistungen bis hin zur Sprachlosigkeit, allerdings lässt sich in derartigen Textpassagen ebenfalls eine Verwendung von Sprache als Bewältigungsstrategie festmachen:

I'll try if I know all the things I used to know. Let me see: four times five is twelve, and four times six is thirteen, and four times seven is—oh dear! I shall never get to twenty at that rate! However, the Multiplication Table doesn't signify: let's try Geography. London is the capital of Paris, and Paris is the capital of Rome, and Rome—no, *that's* all wrong, I'm certain!⁴³²

Sprache und Erfahrungswissen sind erneut miteinander verwoben. Die sprachliche und kognitive Leistung will dem Kind trotz aller Anstrengung nicht gelingen. Was folgt, sind meist Tränen, sogar ein ganzer Tränenteich,⁴³³ und eine zunächst nicht enden wollende Verzweiflung. Diese legt sich allerdings immer, wenn sich eine neue Episode der Handlung eröffnet. Konsequenzlos betritt Alice dann einen neuen Bereich des Wunderlandes und das Geschehen beginnt erneut. Obwohl Alice von körperlichen Veränderungen begleitet durch den einwilligen Raum des Wunderlandes stolpert und durch den ständigen Schlagabtausch mit dessen Bewohnern immer wieder in den Bereich der Sprachlosigkeit verrückt wird, bleibt „[d]ie Katastrophe, die das Entgleiten der Sprache, der verstellte Zugang zum Ausdruck, eigentlich bedeuten müsste, [...] aus.“⁴³⁴ Stattdessen hat die junge Protagonistin eine Tendenz zur Selbstregulierung:

⁴³⁰ Hoffmann: Nußknacker und Mausekönig, S. 253.

⁴³¹ Ebd., S. 283–284.

⁴³² Carroll: Alice's Adventures in Wonderland, S. 17.

⁴³³ Vgl. ebd., S. 13–25.

⁴³⁴ Methner: „We are all mad here“ – Über non-sense in Alice in Wonderland, S. 75.

“Come, there’s no use in crying like that!” said Alice to herself, rather sharply. “I advise you to leave off this minute!” She generally gave herself very good advice, (though she very seldom followed it), and sometimes she scolded herself so severely as to bring tears into her eyes; and once she remembered trying to box her own ears for having cheated herself in a game of croquet she was playing against herself, for this curious child was very fond of pretending to be two people.⁴³⁵

Im Gespräch mit sich selbst erteilt Alice Rügen und Ratschläge, welche sie selten befolgt, wie der Erzähler die Leser*innen wissen lässt. Es wird hier auf das Geschehen der Alltagswelt zurückgegriffen, denn scheinbar erfolgt das Selbstgespräch nicht nur im Wunderland, sondern auch im alltäglichen Spiel der Primärwelt. In der angeführten Textpassage wird dieser Umstand bis zur Andeutung einer Ich-Spaltung gesteigert, während es im Bereich der Anderswelt bei gut gemeinten, manchmal etwas groben Selbstgesprächen oder Gedankengängen bleibt: „‘You ought to be ashamed of yourself,’ said Alice, ‘a great girl like you [...] to go on crying in this way! Stop this moment, I tell you!’ But she went on all the same [...]”.⁴³⁶ Während sich diese Gespräche zunächst vor allem an die Protagonistin selbst richten und sie den Wunderlandwesen gegenüber meist schweigt und sich so manche Entgegnung verkneift, legt sie diese anfängliche Unsicherheit mit dem Fortschreiten ihrer Reise ab. Sie erinnert sich schließlich daran, dass sie Sprache als Werkzeug nutzen kann und letzten Endes dieser doch mächtig ist. Dies geschieht insbesondere in jenen Momenten, in denen die Frustration über die Eigenwilligkeit des Wunderlandes überhandnimmt. Zunächst ist eine gewisse Zurückhaltung erkennbar: „‘Stupid things!’ Alice began in a loud indignant voice, but she stopped herself hastily [...]”.⁴³⁷ Aber immer wieder tritt Alice aus den irritierenden Situationen selbstbestimmt hervor: „‘I’ll put a stop to this,’ she said to herself, and shouted out, ‘You’d better not do that again!’ which produced another dead silence.”⁴³⁸ Dieses Verhaltensmuster verstärkt sich im Laufe der Handlung: „‘Don’t talk nonsense,’ said Alice more boldly”.⁴³⁹ Ruft Alice „Nonsense!“, dann fungiert das Wort gleichzeitig „als Korrektiv und Abwertung“⁴⁴⁰ und bringt damit sogar die Herzkönigin zum Schweigen.⁴⁴¹ Obwohl Carrolls Protagonistin unter ständiger Irritation steht, wird dieses Urteil über die Bewohner*innen des Wunderlandes und auch über sich selbst ein Mechanismus, um die aus den Fugen geratene Situation zu kontrollieren und sich im Zweifelsfall wieder dem eigenen Verstand und Erfahrungswissen zu nähern.⁴⁴² Im Zuge der Gerichtsverhandlung rund um den Kuchendiebstahl des Herzbuben im Palast treibt Alice den Bewältigungsmechanismus an die Spitze,

⁴³⁵ Carroll: *Alice’s Adventures in Wonderland*, S. 11.

⁴³⁶ Ebd., S. 15.

⁴³⁷ Ebd., S. 148.

⁴³⁸ Ebd., S. 125.

⁴³⁹ Ebd., S. 152.

⁴⁴⁰ Methner: „We are all mad here“ – Über non-sense in Alice in Wonderland, S.74.

⁴⁴¹ Carroll: *Alice’s Adventures in Wonderland*, S. 106.

⁴⁴² Methner: „We are all mad here“ – Über non-sense in Alice in Wonderland, S.74.

indem sie sprachlich als auch körperlich über sich hinauswächst und den Raum des Wunderlandes ins Wanken bringt:

“Who cares for *you*?” said Alice (she had grown to her full size by this time.) “You’re nothing but a pack of cards!” / At this the whole pack rose up into the air, and came flying down upon her; she gave a little scream half of fright and half of anger, tried to beat them off, and found herself lying on the bank, with her head in the lap of her sister, who was gently brushing away some dead leaves that had fluttered down from the trees on to her face.⁴⁴³

Die Kategorien Raum, Körper und Sprache greifen hier ineinander. Alice wächst mit zunehmender Selbstsicherheit, Impulsivität und Ärger immer weiter. Sie wird in ihrem Sprechen radikaler, bemächtigt sich erneut ihres Verstandes und bringt „die innere Ordnung des Wunderlands“⁴⁴⁴ mit diesem letzten Urteil zum Zusammenbruch. Damit findet sie in die Alltagswelt zurück. Jeglicher Zustand von Unschlüssigkeit und Ambivalenz löst sich an diesem Punkt auf, da „[d]ie Autorität des Erzählers“⁴⁴⁵ die Erzählung aus dem Bereich des Phantastischen schiebt. Er nimmt hier die Metaposition der Vernunft oder Normalität ein und deklariert das Geschehen als Traum. Obwohl es nicht genrekonstituierend ist, ob es sich im Falle von Alices Abenteuern im Wunderland um Traum oder Wahnsinn handelt, liegt in dem Ausschlussverfahren eine maßgebliche Wirkung. Wie bereits mehrfach dargelegt wurde, herrscht zwischen Träumenden und Wahnsinnigen ein Verwandtschaftsverhältnis. Durch die zeitliche Begrenzung des Traumes und seine Konsequenzlosigkeit kann dieser im Vergleich zum Krankheitsbild Wahnsinn von den Leser*innen genossen werden.⁴⁴⁶ Dass Alice den Traum nun als „wonderful dream“⁴⁴⁷ in Erinnerung behält, löscht letzte Reste eines Alpträumhaften aus. Folgt man allerdings auch bei diesem Text Todorovs Vorschlag, das Ende zugunsten des Phantastischen auszuklammern,⁴⁴⁸ behält der Raum des Wunderlandes seinen instabilen Boden.

⁴⁴³ Carroll: *Alice’s Adventures in Wonderland*, S. 168.

⁴⁴⁴ Methner: „We are all mad here“ – Über non-sense in *Alice in Wonderland*, S. 77.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 76.

⁴⁴⁶ Vgl. ebd.

⁴⁴⁷ Carroll: *Alice’s Adventures in Wonderland*, S. 169.

⁴⁴⁸ Vgl. Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*, S. 57.

8 Conclusio

Gearbeitet wurde hier mit „epistemisch verunsichernden“ Begriffen, denn die ausgewählten phantastischen Kindererzählungen präsentieren kindliche Protagonistinnen, die nicht nur zwischen fiktiven Alltags- und Anderswelten oszillieren. Ebenso befinden sich die Figuren in einem Spannungsfeld metaphysischer Phänomene, die hier als Randzonen des Sinns angeführt werden: Wahnsinn, Traum, Rausch und Phantasie. Eine etymologische sowie ideengeschichtliche Auseinandersetzung dieser unterschiedlichen, gleichwohl verwandten Randzonen legte semantische Komponenten offen, die sich in der anschließenden Analyse als erkenntnisfördernd erwiesen. Der Begriff „Verrücktheit“ als Synonym für Wahnsinn fungierte hierbei als Ausgangspunkt, birgt er doch etwas Raumhaftes,⁴⁴⁹ wodurch man sich im Feld der *spatial studies* bewegen konnte. Eine Unterscheidung der Dimensionen von „Erzählraum“ und „erzähltem Raum“ nach Anna Stemmann⁴⁵⁰ bot ein gleichermaßen raffiniertes wie simples theoretisches Gerüst. So offenbarten sich im Zuge der Analyse erzählte Räume, die sich innerhalb der Handlungen formieren und bestimmte Funktionen tragen. Als wesentlich entpuppte sich hier allen voran der liminale Raum, wie er etwa im Übertritt einer Grenze oder Schwelle von einer Welt in eine andere zu Tage tritt. Sowohl in E.T.A. Hoffmanns „Nußknacker und Mausekönig“ als auch in Lewis Carrolls „Alice’s Adventures in Wonderland“ begleitet man die Figuren durch Räume des Dazwischen, welche mit spezifischen wirkungsästhetischen und symbolbildenden Elementen eingerichtet sind: Flur und Gang, Tür und Fenster, Mantelärmel und Kaninchenbau. Dies überrascht nicht, ist doch das Phantastische selbst inmitten von Wunderbarem und Unheimlichem ein Zwischenraum der „Unschlüssigkeit“.⁴⁵¹ Als bedeutungsschwer erwies sich auch eine Ordnung der Welten in ein ‚oben‘ und ‚unten‘, die nicht zuletzt mit einem moralisierenden Hintergrund metaphysischer Grenzerfahrungen in Verbindung steht. In einigen wenigen Fällen zeigte sich das Verrückte auch im Erzählraum, etwa wenn sich der Text in der Alice-Erzählung graphisch auf dem Seitenraum verschiebt.

Das Konzept des erzählten Raumes nach Stemmann wurde in weiterer Folge auf die Kategorien Körper und Sprache umgelegt. Hierbei konnten das körperliche Verrücktwerden, die Metamorphose, das Wachsen und Schrumpfen sowie das Motiv des künstlichen Menschen herausgearbeitet werden. Während diese Elemente in der Alice-Erzählung an eine Identitätskrise der Protagonistin gebunden sind, begegnet man in „Nußknacker und

⁴⁴⁹ Vgl. Lexe: Einleitung. Gorkicht im Gemank, S. 2.

⁴⁵⁰ Stemmann: (Topo-) Graphische Entrückungen und verrückte Räume des Erzählens, S. 18.

⁴⁵¹ Todorov: Einführung in die fantastische Literatur, S. 34.

Mausekönig“ Frauenfiguren, die in der Tradition des Pygmalionismus stehen – und das, obwohl Hoffmann mit dem Nußknacker ein seltenes Beispiel für einen künstlichen Mann geschaffen hat.

Das polysemantische Sprachsystem in Carrolls Wunderland und nicht zuletzt eine fundierte Begriffsklärung der Randzonen boten für diese Abhandlung eine geeignete Grundlage, um die Verfasstheit von Sprach- und Sprechkonzepten in Hoffmanns Kindererzählung zu ergründen. Während Alice ihre Stimme wiederfindet und das vernunftgeleitete Sprechen das Wunderland zum Einsturz bringt, wird Maries Sprechen über ihre Grenzerfahrungen im Handlungsverlauf immer seltener zugelassen, unterliegt in letzter Instanz einem endgültigen Sprechverbot und treibt das Mädchen vollends in die Sprachlosigkeit. Das Ende ihrer Geschichte könnte in diesem Zusammenhang als vollkommenes Entgleiten der Vernunft gelesen werden. Sie verlässt die Randzone nicht mehr.

Die einzelnen Teilaspekte dieser Untersuchung lassen sich nicht nur unter dem Etikett der Randzone zusammenführen, sondern auch unter einer Poetik der Irritation. Letzten Endes werden durch die Verwendung radikalästhetischer Erzählverfahren ‚wirkliche‘ Grenzerfahrungen imitiert, wodurch die Randzone nicht einfach ein Motiv bleibt, sondern zum Narrativ erhoben wird. Die Texte werden „traumförmig“⁴⁵² strukturiert, sie übernehmen die narratologische Bauform einer Grenzerfahrung. Damit generieren sie selbst Räume, die das Erleben metaphysischer Phänomene für einen begrenzten Zeitraum möglich machen.

Dass sich die ‚Verrücktheit‘ nicht nur motivisch-thematisch, sondern auch narratologisch in den ausgewählten Texten niederschlägt, ließ sich somit auf mehreren Ebenen nachweisen. Eine „epistemische Verunsicherung“ musste jedoch zwangsläufig auch im Zuge der Abhandlung selbst zu Tage treten. In den angeführten Darlegungen greift eine Vielfalt thematischer Teilaspekte ineinander. Hinzu kommt die Auswahl äußerst populärer Primärtexte, die zwar eine fundierte Forschungsgrundlage boten, allerdings auch eine gewisse Undurchsichtigkeit des Materials offenlegten. In Anbetracht dessen könnte ein Zugang zukünftiger Arbeiten sein, sich auf jüngere beziehungsweise weniger populäre Texte zu fokussieren, etwa auch, um weitere Verbindungen zu den oftmals als solche bezeichneten ‚Prototypen‘ der phantastischen Kindererzählung freizulegen. Obgleich die Arbeit einen umfassenden, explorativen Ansatz verfolgt und eine detaillierte Untersuchung mehrerer wesentlicher Forschungsaspekte präsentiert, muss die Konzentration auf einzelne Elemente mit einer vertiefenden Vorgehensweise künftigen Untersuchungen überlassen werden.

⁴⁵² Steinlein: „eigentlich sind es nur Träume“, S. 72.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Carroll, Lewis: Alice's Adventures in Wonderland. Illustrated by Sir John Tenniel. London: Macmillan Children's Books 2015.
- Carroll, Lewis: Alice im Wunderland. Mit zweiundvierzig Illustrationen von John Tenniel und einem Nachwort von Christian Enzensberger. Aus dem Engl. von Christian Enzensberger. 31. Aufl. Frankfurt am Main: Insel Verlag 2020 (insel taschenbuch 42).
- Carroll, Lewis: Through the Looking-Glass and What Alice Found There. Illustrated by Sir John Tenniel. London: Macmillan Children's Books 2015.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Der Tragödie Zweiter Teil. Stuttgart: Reclam 2019 (RUB 11158).
- Hoffmann, E.T.A.: Die Serapions-Brüder. Text und Kommentar. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2020 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch Bd. 28).
- Hoffmann, E.T.A.: Nußknacker und Mausekönig. In: E.T.A. Hoffmann: Die Serapions-Brüder. Text und Kommentar. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2020 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch Bd. 28), S. 241–306.
- Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und zweites Buch. München: Anaconda 2021.

Sekundärliteratur

- Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. Mit einem Vorwort von Hartmut von Hentig. Aus dem Franz. von Caroline Neubaur u. Karin Kersten. 16. Aufl. München: dtv 2007.
- Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt am Main: Fischer 1994.
- Baudelaire, Charles: Die künstlichen Paradiise. Die Dichtung vom Haschisch. Aus dem Franz. von Hannelise Hinderberger. Zürich: Manesse Verlag 2000.
- Bauer, Gerhard: Das fortdauernde Aufschweben der Phantasie; seine zunehmenden äußeren und inneren Hinderungsgründe. In: Gerhard Bauer u. Robert Stockhammer (Hrsg.): Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2000, S. 9–20.
- Bertschik, Julia: Mantel. In: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 3., erw. und um ein Bedeutungsregister ergänz. Aufl. Berlin: Springer-Verlag 2021, S. 388–390.
- Biesterfeld, Wolfgang: Aufklärung und Utopie. Gesammelte Aufsätze und Vorträge zur Literaturgeschichte. Hamburg: Kovač 1993.
- Boy, Alina: Marie im Wunderland. Animation und Imagination in Hoffmanns *Nußknacker und Mausekönig*. In: E.T.A.-Hoffmann-Jahrbuch 24 (2016), S. 34–48.
- Brasse, Freya: Kindliche Ängste und drohender Ich-Verlust als Motive von Neil Gaimans *Coraline* und Lewis Carrolls *Alice im Wunderland*. In: Iris Schäfer (Hrsg.): Zur Ästhetik psychischer Krankheit in kinder- und jugendliterarischen Medien. Psychoanalytische und tiefenpsychologische Analysen – transdisziplinär erweitert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2020, S. 347–372.
- Brittnacher, Hans: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

- Brittnacher, Hans Richard: Horrorliteratur. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther u. Irmgard Schweikle. 3., völl. neu bearb. Aufl. Berlin: Springer-Verlag 2007, S. 327–328.
- Brittnacher, Hans Richard: Vom Zauber des Schreckens. Studien zur Phantastik und zum Horror. Wetzlar: Atelier für Graphik und Gestaltung 1999 (Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar. Bd 48. Hrsg. Von Thomas Le Blanc im Auftrag des Förderkreises Phantastik in Wetzlar e. V.).
- Brown, Celia: Alice hinter den Mythen. Der Sinn in Carrolls Nonsense. Aus dem Engl. von Irmgard Hölscher. Paderborn: Wilhelm Fink 2015.
- Bogen, Helene von u.a.: Vorwort. In: Helene von Bogen u.a. (Hrsg.): Literatur und Wahnsinn. Berlin: Frank & Timme 2015 (Literaturwissenschaft Bd. 45), S. 7–11.
- Böhme, Hartmut u. Gernot Böhme: Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.
- Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther u. Irmgard Schweikle. 3., völl. neu bearb. Aufl. Berlin: Springer-Verlag 2007.
- Caillois, Roger: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Rein A. Zondergeld (Hrsg.): Phaïcon 1. Almanach der phantastischen Literatur. Mit Illustrationen von Dieter Asmus u.a. Frankfurt am Main u. Leipzig: Insel Verlag 1974 (insel taschenbuch 69), S. 44–83.
- Deleuze, Gilles: Logik des Sinns. Aus dem Franz. von Bernhard Dieckmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 (edition suhrkamp 1707. Neue Folge Bd. 707. Aesthetica. Hrsg. von Karl Heinz Bohrer).
- Derrida, Jacques: Cogito und die Geschichte des Wahnsinns. In: Jacques Derrida: Die Schrift und die Differenz. Aus dem Franz. von Rodolphe Gasché. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 177), S. 53–101.
- Doms, Misia Sophia: Miniaturschloss und Puppenreich. Literarische Utopien in der Kritik. In Misia Sophia Doms u. Peter Klingel: „Was ist der Mensch und was kann aus ihm werden?“. Zur Kritik an rationalistischen Utopien und Erziehungskonzepten in E.T.A. Hoffmanns „Nußknacker und Mausekönig“. Würzburg: Königshausen und Neumann 2019, S. 11–71.
- Drux, Rudolf: Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen. Zur Geschichte eines Motivkomplexes. In: Eva Kormann u.a. (Hrsg.): Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüre des Androiden. Amsterdam und New York: Rodopi 2006, S. 21–34.
- Drux, Rudolf: Vorwort. In: Drux, Rudolf (Hrsg.): Menschen aus Menschenhand. Zur Geschichte der Androiden. Texte von Homer bis Asimov. Stuttgart: Metzler 1988, S. XI–XII.
- Elsner, Norbert: Die erste war Olimpia. Hoffmanns Erzählungen von Puppen und Automaten In: „Scientia poetica“. Literatur und Naturwissenschaft. Göttingen: Wallstein 2004, S. 193–225.
- Ewers, Hans-Heino: Anfänge bis zum 18. Jahrhundert (28.05.2012). In: KinderundJugendmedien.de. Wissenschaftliches Portal für Kindermedien und Jugendmedien, <https://www.kinderundjugendmedien.de/forschung-mobil/mediageschichte/literatur?view=article&catid=104&id=282> [Zugriff: 30.07.2024].
- Ewers, Hans-Heino: Erfahrung schrieb's und reicht's der Jugend. Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Gesammelte Beiträge aus drei Jahrzehnten. Frankfurt am Main: Peter Lang 2010 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik. Hrsg. von Hans-Heino Ewers, Christine Garbe und Rüdiger Steinlein. Bd. 68).

- Ewers, Hans-Heino: Spätes 18. Jahrhundert: Kinder- und Jugendliteratur der Aufklärung (30.05.2012). In: KinderundJugendmedien.de. Wissenschaftliches Portal für Kindermedien und Jugendmedien, <https://www.kinderundjugendmedien.de/forschung-mobil/mediageschichte/literatur?view=article&catid=104&id=284> [Zugriff: 30.07.2024].
- Ewers, Hans-Heino: Kinder- und Jugendliteratur im Zeichen der Romantik (15.07.2012). In: KinderundJugendmedien.de. Wissenschaftliches Portal für Kindermedien und Jugendmedien, <https://www.kinderundjugendmedien.de/forschung-mobil/mediageschichte/literatur?view=article&catid=104&id=357> [Zugriff: 01.08.2024].
- Feller, Maren: Der Ausdruck des Unmöglichen. Die Sprache des Wahnsinns. Über Nonsens in Lewis Carrolls Alice-Romanen und wie dieser in Tim Burtons filmischer Adaption umgesetzt wurde. In: Iris Schäfer (Hrsg.): Zur Ästhetik psychischer Krankheit in kinder- und jugendliterarischen Medien. Psychoanalytische und tiefenpsychologische Analysen – transdisziplinär erweitert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2020, S. 177 – 207.
- Feustel, Robert: Doppelte Kulturgeschichte des Rauschs. Ein Trick der Vernunft. In: Maximilian von Heyden, Henrik Jungaberle u. Tomislav Majić (Hrsg.): Handbuch Psychoaktive Substanzen. Berlin: Springer-Verlag 2018, S. 11–22.
- Fordyce, Rachel u. Carla Marengo (Hrsg.): Semiotics and Linguistics in Alice's Worlds. Berlin u. New York: De Gruyter 1994 (Research in Text Theory. Vol. 19).
- Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Aus dem Franz. von Ulrich Köppen. 12. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 39).
- Foucault, Michel: Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes. In: Michel Foucault: Schriften zur Literatur. Hrsg. von Daniel Defert u. François Ewald. Aus dem Franz. von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek u. Hermann Kocyba. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1675), S. 175–185.
- Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. 4., vermehrte Aufl. Mit Beiträgen von Otto Rank. Leipzig u. Wien: Franz Deuticke 1914.
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V (1919), S. 297–324.
- Freud, Sigmund: Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“. Wien u. Leipzig: Hugo Heller & Cie. 1907 (Schriften zur angewandten Seelenkunde. Hrsg. von Sigmund Freud. 1. H.).
- Friese, Inka: Alice im Wörterland – Lewis Carrolls ›Alice im Wunderland‹ und die Probleme bei der Übersetzung. In: Bettina Hurrelmann (Hrsg.): Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995, S. 107–130.
- Gardner, Martin: The Annotated Alice. In: Lewis Carroll: Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass. Edited by Martin Gardner. Expanded and updated by Mark Burstein. Original Illustrations by John Tenniel. 150th Anniversary Deluxe Edition. New York u. London: W.W. Norton & Company 2015.
- Giuriato, Davide: Kindheit und Literatur. Zur Einleitung. In: Davide Giuriato, Philipp Hubmann u. Mareike Schildmann (Hrsg.): Kindheit und Literatur. Konzepte – Poetik – Wissen. Freiburg in Breisgau u.a.: Rombach Verlag KG 2018 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae. Hrsg. von Gerhard Neumann u.a. Bd. 235), S. 7–21.
- Gramatzki, Susanne: Labyrinth. In: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 3., erw. und um ein Bedeutungsregister ergänz. Aufl. Berlin: Springer-Verlag 2021, S. 355–356.

- Hazard, Paul: *Kinder, Bücher und große Leute*. Wien: Österr. Buchklub der Jugend 1957 (Schriftenreihe des Buchklubs der Jugend. Bd. 2).
- Herzfeld, Gregor: *Disney psychedelisch. Musik und Rausch im Zeichentrickfilm*. In: *Acta Musicologica* (2014), H. 1, S. 125–146.
- Innerhofer, Roland: „Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen“. Demarkationslinien zwischen Schauerliteratur, Phantastik und Science-Fiction am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns *Sandmann*. In: Clemens Ruthner, Ursula Reber u. Markus May (Hrsg.): *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen: Francke 2006, S. 119–133.
- Jelem, Helmut: *Systemische Sichtweisen und Therapie von Menschen mit psychotischen Störungen*. In: Michael Ertl, Brigitta Keintzel u. Rudolf P. Wagner (Hrsg.): *Ich bin tausend Ich. Probleme, Zugänge und Konzepte zur Therapie von Psychosen*. Wien: Facultas 2002, S. 169–193.
- Junges, Stefanie: ›Kinder-Märchen‹ in a nutshell? E.T.A. Hoffmanns *Nußknacker* und *Mausekönig*. (o. J.) In: E.T.A. Hoffmann Portal, <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/portfolio-item/nussknacker-und-mausekoenig/> [Zugriff: 18.08.2023].
- Kant, Immanuel: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. In: *Königlich Preussische Akademie der Wissenschaften* (Hrsg.): *Kant's gesammelte Schriften. Abtheilung I: Werke. Bd. 7*. Reprint. Berlin u. Boston: De Gruyter 2021.
- Kepser, Matthias u. Ulf Abraham: *Literaturdidaktik Deutsch. Eine Einführung*. 4. völlig neu bearb. u. erw. Aufl. Berlin: Erich Schmidt 2016 (Grundlagen der Germanistik 42. Hrsg. von Christine Lubkoll u.a.).
- Kittler, Friedrich: *Aufschreibesysteme 1800 • 1900*. 4., vollst. überarb. Neuaufl. München: Fink 1985.
- Kittler, Friedrich: *Der chemisch reine Konsum. Drogen bei Hegel, Hoffmann und Baudelaire*. In: Christoph Hoffmann u. Caroline Welsh (Hrsg.): *Umwege des Lesens. Aus dem Labor philologischer Neugierde*. Berlin: Parerga 2006, S. 111–125.
- Knoepflmacher, U.C.: *Ventures into Childland. Victorians, Fairy Tales, and Femininity*. Chicago u. London: University of Chicago Press 1998.
- Kohlheim, Volker: *Gradiva. Der übersetzte Name und sein Abbild*. In: Michael Rohrwasser (Hrsg.): *Freuds pompejanische Muse. Beiträge zu Wilhelm Jensens Novelle „Gradiva“*. Wien: Sonderzahl 1996, S. 42–53.
- Kohns, Oliver: *Die Verrücktheit des Sinns. Wahnsinn und Zeichen bei Kant, E.T.A. Hoffmann und Thomas Carlyle*. Bielefeld: transcript 2007 (Literalität und Liminalität Bd. 5. Hrsg. von Achim Geisenhanslüke u. Georg Mein).
- Kormann, Eva: *Künstliche Menschen oder der moderne Prometheus. Der Schrecken der Autonomie*. In: Eva Kormann u.a. (Hrsg.): *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüre des Androiden*. Amsterdam u. New York: Rodopi 2006, S. 73–90.
- Kremer, Detlef: *Romantik*. Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler 2001 (Lehrbuch Germanistik).
- Kreutzer, Eberhard: *Lewis Carroll*. In: Stefan Neuhaus (Hrsg.): *Kindler Kompakt Märchen*. Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler 2017, S. 134–138.
- Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Paderborn: Fink 2014.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina: *Hoffmann, E.T.A.: Nußknacker und Mausekönig (01.03.2013)*. In: *KinderundJugendmedien.de*. Wissenschaftliches Portal für Kindermedien und Jugendmedien, <https://www.kinderundjugendmedien.de/werke/587-hoffmann-eta-nussknacker-und-mausekoenig/> [Zugriff: 29.09.2024].

- Kümmerling-Meibauer, Bettina: Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung. Darmstadt: WBG 2012 (Einführungen Germanistik. Hrsg. von Gunter E. Grimm u. Klaus-Michael Bogdal).
- Kümmerling-Meibauer, Bettina: Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon. Bd. 1–4. Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler 2004.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina: Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. In: Tobias Kurwinkel u. Philipp Schmerheim (Hrsg.): Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler 2020, S. 126–132.
- Kupfer, Alexander: Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik. Ein Handbuch. Sonderausgabe. Berlin: Springer 2006.
- Kutzenberger, Stefan: „Die Wollust der Prügel“. Gustav Klimt, Franz Blei und die „Hetärengespräche“ des Lukian. In: Tobias G. Natter, Franz Smola u. Peter Weinhäupl (Hrsg.): Klimt persönlich. Bilder – Briefe – Einblicke. Wien: Brandstätter 2012, S. 144–163.
- Lear, Edward: The Book of Nonsense. Auckland: The Floating Press 2008.
- Lehnert, Gertrud: Phantastisches Erzählen seit den 1970er Jahren. Zu einem kinderliterarischen Paradigmenwechsel. In: Zeitschrift für Germanistik 5 (1995), H. 2, S. 279–289.
- Leopold, Silke: Vorwort. In: Silke Leopold u. Agnes Speck (Hrsg.): Hysterie und Wahnsinn. Heidelberg: Das Wunderhorn 2000 (Heidelberger Frauenstudien Bd. 7. Hrsg. von der Frauenbeauftragten der Universität Heidelberg), S. 7–9.
- Lexe, Heidi: Einleitung. In: Heidi Lexe (Hrsg.): Gorkicht im Gemank. Mediale und ästhetische Ver-rückungen (in) der Kinder- und Jugendliteratur. Wien: Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur 2016 (Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur), S. 2–3.
- Lexe, Heidi: Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur. Wien: Edition Praesens 2003 (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich. Veröffentlichungen der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung Bd. 5).
- Loidl, Sonja: Weltenübertritt und Tod in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Wien: Diss. 2011.
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. Aus dem Russ. von Rolf-Dietrich Keil. 4. Aufl. München: Wilhelm Fink 1993.
- Lötscher, Christine: Die Alice-Maschine. Figurationen der Unruhe in der Populärkultur. Berlin: J.B. Metzler 2020 (Studien zu Kinder- und Jugendliteratur und -medien Bd. 6).
- Lüthi, Max. Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. 11., unveränd. Aufl. Tübingen u.a.: Francke 2005.
- Martínez, Matías u. Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 10., überarb. u. akt. Aufl. München: C.H. Beck. 2016.
- Mergenthaler, Volker: Fenster. In: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 3., erw. und um ein Bedeutungsregister ergänz. Aufl. Berlin: Springer-Verlag 2021, S. 173–175.
- Methner, Sanja: „We are all mad here“ – Über non-sense in Alice in Wonderland. In: Helene von Bogen u.a. (Hrsg.): Literatur und Wahnsinn. Berlin: Frank & Timme 2015 (Literaturwissenschaft Bd. 45), S. 73–84.
- Necknig, Andreas Thomas: Wie Harry Potter, Peter Pan und Die unendliche Geschichte auf die Leinwand gezaubert wurden. Literaturwissenschaftliche und didaktische Aspekte von Verfilmungen phantastischer Kinder- und Jugendliteratur. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 2007.
- Nikolajeva, Maria: The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children. Stockholm: Almqvist & Wiksell International 1988 (The Swedish Institute for Children's Books. No. 31).

- Nünning, Ansgar: Raum/ Raumdarstellung, literarische(r). In: Ansgar Nünning (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 5., akt. u. erw. und überarb. Aufl. Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 634–637.
- O’Sullivan, Emer: Kinderliterarische Komparatistik. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 2000.
- O’Sullivan, Emer: Ver- und Zurück-rückungen in und von „Alice in Wonderland“. In: Heidi Lexe (Hrsg.): Gorkicht im Gemank. Mediale und ästhetische Ver-rückungen (in) der Kinder- und Jugendliteratur. Wien: Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur 2016 (Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur), S. 4–17.
- Orosz, Magdolna: Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E.T.A. Hoffmann. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang (Budapester Studien zur Literaturwissenschaft. Hrsg. von Magdolna Orosz. Bd. 1).
- Paksy, Tünde: Ein Spiel mit und über Grenzen? Über E.T.A. Hoffmanns *Nußknacker und Mausekönig*. In: Interdisziplinarität in der Germanistik. Annäherungen in der Literatur-, Sprach- und Kulturwissenschaft. Beiträge der II. Germanistischen Konferenz. Miskolc 2010), S. 429–446.
- Piaget, Jean: Das Weltbild des Kindes. Aus dem Franz. von Luc Bernard. Überarb. von Richard Kohler. Mit einer Einführung von Jürgen Oelkers. Stuttgart: Klett-Cotta 2015 (Jean Piaget. Schlüsseltexte in 6 Bänden. Hrsg. und überarb. von Richard Kohler. Bd. 1.).
- Petzold, Dieter: Das englische Kunstmärchen im neunzehnten Jahrhundert. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1981 (Buchreihe der Anglia, Zeitschrift für englische Philologie. Hrsg. von Helmut Gneuss u.a. Bd. 20).
- Pietzcker, Carl: *Nussknacker und Mausekönig*. Gründungstext der Phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. In: Günter Saße (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann. Romane und Erzählungen. Interpretationen. Stuttgart: Reclam 2004 (Reclams Universal-Bibliothek. Nr. 17526), S. 182–198.
- Postman, Neil: Das Verschwinden der Kindheit. Aus d. Amerik. von Reinhard Kaiser. 16. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer 2016.
- Rauch, Marja: E. T. A. Hoffmanns *Nußknacker und Mausekönig* – ein Kindermärchen?. In: Anita Schilcher u. Claudia Maria Pecher (Hrsg.): „Klassiker“ der internationalen Jugendliteratur. Bd. 2. Kulturelle und epochenspezifische Diskurse aus Sicht der Fachdisziplinen. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2013, S. 155–176.
- Resch, Stephan: Drogen und Rausch in der deutschsprachigen Literatur. In: Maximilian von Heyden, Henrik Jungaberle u. Tomislav Majić (Hrsg.): Handbuch Psychoaktive Substanzen. Berlin: Springer-Verlag 2018, S. 23–32.
- Reuchlein, Georg: Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. München: Fink 1986.
- Robson, Catherine: Men in Wonderland. The Lost Girlhood of the Victorian Gentleman. Princeton: Princeton University Press 2018.
- Roeder, Caroline: Spatial Studies. In: Tobias Kurwinkel u. Philipp Schmerheim: Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Berlin: Springer-Verlag 2020, S.353–354.
- Rohmer, Ernst: Schwelle. In: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 3., erw. und um ein Bedeutungsregister ergänz. Aufl. Berlin: Springer-Verlag 2021, S. 576–578.
- Ruthner, Clemens: Im Schlagschatten der ‘Vernunft’. Eine präliminare Sondierung des Phantastischen. In: Clemens Ruthner, Ursula Reber u. Markus May (Hrsg.): Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Tübingen: Francke 2006, S. 7–14.

- Salin, Sophie: Kryptologie des Unbewußten. Nietzsche, Freud und Deleuze im Wunderland. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (Epistemata Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft Bd. 652).
- Steinecke, Hartmut: Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. Frankfurt am Main u. Leipzig: Insel Verlag 2004.
- Steinlein, Rüdiger: „eigentlich sind es nur Träume“. Der Traum als Motiv und Narrativ in märchenhaft-phantastischer Kinderliteratur von E.T.A. Hoffmann bis Paul Maar. In: Zeitschrift für Germanistik 18 (2008), H. 1, S. 72–86.
- Stemmann, Anna: (Topo-) Graphische Entrückungen und verrückte Räume des Erzählens – Erzählraum und erzählter Raum. In: Heidi Lexe (Hrsg.): Gorkicht im Gemank. Mediale und ästhetische Ver-rückungen (in) der Kinder- und Jugendliteratur. Wien: Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur 2016 (Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur), S. 18 –26.
- Stichnothe, Hadassah: Phantastisches Erzählen. In: Tobias Kurwinkel u. Philipp Schmerheim: Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Berlin: Springer-Verlag 2020, S.116–125.
- Suter, Robert: Wald. In: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 3., erw. und um ein Bedeutungsregister ergänz. Aufl. Berlin: Springer-Verlag 2021, S. 688–690.
- Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Aus d. Franz. von Karin Kersten, Senta Metz u. Caroline Neubaur. 2. Aufl. Berlin: Klaus Wagenbach 2018 (Wagenbachs Taschenbuch 698).
- Tolkien, J. R. R.: On Fairy-Stories. In: Verlyn Flieger u. Douglas A. Anderson (Hrsg.): Tolkien on Fairy-stories. Expanded Edition, with commentary and notes. New York: HarperCollins 2008, S. 27–84.
- Uslar, Detlev von: Der Traum als Welt. Sein und Deutung des Traums. 3., durchgesehene u. mit einem neuen Vorwort versehene Aufl. Stuttgart: Hirzel 1990.
- Vax, Louis: Die Phantastik. In: Rein A. Zondergeld (Hrsg.): Phaïcon 1. Almanach der phantastischen Literatur. Mit Illustrationen von Dieter Asmus u.a. Frankfurt am Main u. Leipzig: Insel Verlag 1974 (insel taschenbuch 69), S. 11–43.
- Weber, Max: Wissenschaft als Beruf. 11. Aufl. Berlin: Duncker & Humblot 2011.
- Wiest-Kellner, Ursula: Liminalität. In: In: Ansgar Nünning (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 5., akt. u. erw. und überarb Aufl. Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 447.

Online-Nachschlagewerke

- Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center für Digital Humanities, <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=A00001> [Zugriff: 01.09.2024].
- Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center für Digital Humanities, <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=Lexer&lemid=A00001> [Zugriff: 01.09.2024].