Eva Oppermann

Englischsprachige Kinderbücher „Kinderkram“ oder anspruchsvolle Literatur für Erwachsene?

kassel university press

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaften der Universität Kassel als Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) angenommen.

Erster Gutachter: Prof. Dr. Gerd Rohmann
Zweiter Gutachter: Prof. Dr. Thomas Kullmann

Tag der mündlichen Prüfung 10. Januar 2005

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar

Zugl.: Kassel, Univ., Diss. 2005
ISBN 3-89958-154-7
URN urn:nbn:de:0002-1545

© 2005, kassel university press GmbH, Kassel
www.upress.uni-kassel.de

Umschlaggestaltung: Bettina Brand Grafikdesign, München
Druck und Verarbeitung: Unidruckerei der Universität Kassel
Printed in Germany

Danksagung

Ein Projekt von der Größe dieser Dissertation ist nicht möglich ohne die Unterstützung von Lehrern und Freunden.

An erster Stelle steht auch bei einer Dissertation die Frage der Finanzierung. Besonders danke ich an dieser Stelle meinen Eltern für die fortwährende finanzielle Unterstützung während meiner Arbeit, ohne die ich nicht so kontinuierlich und konzentriert hätte arbeiten können.

Zweitens ist die fachliche Betreuung der Arbeit ausschlaggebend. Hier gilt mein Dank vorrangig Herrn Prof. Dr. Gerd Rohmann und Herrn Dr. Michael Botor, die beide durch hervorragende Betreuung einerseits und kritische Korrekturlektüre andererseits maßgeblich am Erfolg dieser Arbeit beteiligt sind.

Herrn Prof. Peter Hunt und Herrn Prof. Dr. Thomas Kullmann danke ich für die Unterstützung bei einzelnen Forschungsfragen.

Last but not least gilt mein besonderer Dank meiner Freundin Claudia Brandt, ohne deren redaktionelle Unterstützung meiner Arbeit und die permanente Hilfe bei Schwierigkeiten mit dem Computer dieses Projekt von Anfang an undurchführbar gewesen wäre.

Inhaltsverzeichnis

0	Einleitung und Forschungsbericht	7
1	Theoretische Grundlagen	26
1.1	Zur Definition von Kinderliteratur unter besonderer Berücksichtigung der Abgrenzung zur Literatur für Erwachsene	26
1.2	Die Kinderliteratur und ihr Platz im gesamtliterarischen System	37
1.3	Das Verhältnis von Text und Subtext für kindliche und erwachsene Leserinnen und Leser	47
1.3.1	Eisberg und Zwiebel als Similes für Text und Subtext	47
1.3.2	Leerstellen und ihre unterschiedliche Besetzung durch Kinder und Jugendliche	53
1.4	Zum Problem der literarischenWertung von Kinderbüchern im Hinblick auf ihr Potenzial als Lektüre für Erwachsene	60
1.5	Überlegungen zur Intertextualität, insbesondere zwischen Werken für Kinder und Werken für Erwachsenen	66
1.6	Überlegungen zur Definition der Gattung Fantasy	77
2	*Alice's Adventures in Wonderland* und *Through the Looking-Glass. and What Alice Found There*	84
2.1	*Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, und *Jurassic Park* als Beispiele für von mathematischen Theorien beeinflusste literarische Werke	85
2.1.1	Gesetze der euklidischen Geometrie und deren Umsetzung in *Through the Looking-Glass*	86
2.1.2	Die Verwendung der fraktalen Geometrie durch Crichton in *Jurassic Park*	101

2.1.3	Zur Frage der Textverwandtschaft beider Werke	109
2.2	Wunschtraum oder Alptraum? Zu den verschiedenen Möglichkeiten der Rezeption von *Alice in Wonderland*	117
2.3	Resümee	136
3	*Five Children and It*, *The Phoenix and the Carpet* und *The Story of the Amulet*	137
3.1	*The Story of the Amulet* als Utopie	138
3.1.1	Unterschiede zwischen *Five Children and It*, *The Phoenix and the Carpet* und *The Story of the Amulet*	142
3.1.2	Typische Merkmale der modernen (sozialen) Utopie in *The Story of the Amulet*	149
3.2	Resümee und Einordnung in den historischen Kontext	170
4	*The Wind in the Willows*	174
4.1	Die Temperamente der vier Hauptfiguren	175
4.1.1	Badger und das cholerische Temperament	180
4.1.2	Toad: Das sanguinische Temperament	186
4.1.3	Mole: Das melancholische Temperament	198
4.1.4	Rat: Das phlegmatische Temperament	206
4.1.5	Auswertung und Bedeutung	215
4.1.5.1	Die Bedeutung der Temperamente für die kindliche Lesart	216
4.1.5.2	Die Temperamente und die erwachsene Lesart	224
4.2	*The Wind in the Willows* als Beispiel für symbolhafte Lektüre im Kindesalter	227
4.3	Resümee	242
5	*The Secret Garden*	243

5.1	Geheimnis und Rätsel: Kindliches Interesse an beidem und entsprechende literarische Strukturen	245
5.1.1	Mary und das Rätsel der Schreie	248
5.1.2	Der 'Geheimbund des Gartens': Von Geheimnissen und deren Bewahrung	264
5.1.3	Zusammenfassung	277
5.2	*The Secret Garden* als Beispiel für schöpferische und archäologische Intertextualität	278
5.2.1	Schöpferische Intertextualität: *The Secret Garden* in seiner Beziehung zu zwei ausgewählten Märchen	280
5.2.1.1	*The Secret Garden* als Fortsetzung von "Riquet à la Houppe"	281
5.2.1.2	Der Perspektivenwechsel zwischen "Tattercoats" und *The Secret Garden*	290
5.2.2	Zusammenfassung	299
5.2.3	Palimpseste: *The Secret Garden* zwischen *Heidi* und *Lady Chatterly's Lover*	301
5.3	Resümee	323
6	Schlusskommentar	325
7	Literatur	331

0 Einleitung und Forschungsbericht

Um in der Lage zu sein, die Anspielungen und Zitate aus der Kinderliteratur zu verstehen - egal, ob sie sich nun als Zitate in der Erwachsenenliteratur oder in der Reklame finden oder auch in Form von Redensarten ("Oh, you're clever like Dick Whittington!" - "Die Frau fährt *wie Toad*!") - muss man sich eingehend mit den Texten auseinander setzen, aus denen sie stammen. Dadurch erkennt man nicht nur den Hintergrund der Anspielungen, man gewinnt auch zugleich einige bedeutende Einsichten in die Wichtigkeit der Kindheit in der entsprechenden Ausgangskultur und auch über die Ideale derselben, da diese zuerst durch die Kinderliteratur verbreitet werden.[1] Gerade für das Studium der Literatur einer anderen Sprache und Kultur ist eine solche Auseinandersetzung von Bedeutung, da man nicht 'natürlich' in diese hineinwächst.

Ist nämlich in einem Sprachraum und Kulturkreis die Kinderliteratur gut entwickelt, gehört sie zum Grundstock des Allgemeinwissens: Gerade, wenn die wichtigsten Werke schon länger als eine Generation existieren, sind sie nicht nur Kindern, sondern auch Erwachsenen bekannt und werden wiedererkannt, wenn sie in anderen Zusammenhängen erneut in Erscheinung treten. Deswegen konnte beispielsweise die Deutsche Bahn von ca. 1999 bis 2000 mit Michael Endes Jim Knopf auf Plakaten und Reiseinformationsausdrucken werben. Einen wichtigen Beitrag zur Identifikation dieses Vorbilds liefern diverse Verfilmungen und Kinderfernsehprogramme. Der von der Bahn verwendete Jim war der der Augsburger Puppenkiste, und wenn man in England einem Abbild von Winnie-the-Pooh gegenübersteht, so handelt es sich in der Regel nicht um eine Kopie nach Ernest B. Shepard, sondern um eine nach Walt Disney.

Internationale Fernsehproduktionen tragen ebenfalls dazu bei, Texte für Kinder (wobei ich unter dem Textbegriff Texte im weitesten Sinne verstehe) aus einem Sprachraum und Kulturkreis in einen anderen zu übertragen. Meine eigenen ersten Erfahrungen mit englischen Nursery Rhymes entstammen der "Sesamstraße", wobei ich - mit Gogens *Das Große Erzähl- und Vorlesebuch*[2] aufgewachsen - oft erstaunt war, die in den Sequenzen der "Sesamstraße" parodierten und dort als "berühmt"

---

1 Vgl. Peter Hunt: *An Introduction to Children's Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1994A), S. 5; vgl. auch S. 30/31 in dieser Arbeit.

2 Peter Gogen: *Das große Erzähl- und Vorlesebuch* (Gütersloh: Bertelsmann, 1973). Die ersten drei Kapitel enthalten einen reichen Schatz deutscher Kinderreime, aber auch einige Übersetzungen aus dem Englischen (z.B.: S. 82, 105).

(also nach meinem damaligen Verständnis allgemein bekannt) bezeichneten Texte nicht zu kennen. Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, dass es sich bei Verfilmungen stets um Interpretationen handelt, die zumeist nicht mit der literarischen Vorlage übereinstimmen, und die zusätzlich dazu noch an den aktuellen Zeitgeschmack angepasst sind. Von daher entspricht das international bekannte Bild nicht immer und oft nur sehr begrenzt der literarischen Vorlage.

Verfilmungen von Kinderbüchern spielen in ihrem eigenen Kulturkreis als Medien nicht unbedingt eine entscheidende Rolle, da man davon ausgehen kann, dass nach wie vor die literarischen Originale zu den Verfilmungen gelesen werden. Gerade diese Originale aber bilden den kulturellen Basisanteil, von dem ich zu Anfang sprach. Und dieser Basisanteil wird nicht nur in der Werbung, beispielsweise in Rundfunk- und Fernsehspots oder auf Plakaten, verwendet, sondern auch vielfach in Form von Anspielungen, sowohl in anderen Kinderbüchern als auch innerhalb der Erwachsenenliteratur, zitiert. Louisa Bounderby etwa, die Tochter des utilitaristischen Pädagogen Gradgrind aus Charles Dickens' Roman *Hard Times*, wird gerade dadurch als Produkt und Opfer der väterlichen Erziehung gekennzeichnet, dass sie ohne das "Twinkle, twinkle little star, how I wonder who you are" der Nursery Rhymes aufwachsen muss.[3] Michael Crichton zitiert in seinem zweiten Dinosaurierroman *The Lost World* nicht nur Conan Doyles Novelle[4] gleichen Namens und ähnlichen Inhalts, sondern auch Carrolls zweites Alice-Buch, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, wenn auch nur indirekt, im Rahmen der Beschreibung eines Evolutionsmodells, der "Red Queen Theory":

> "In evolutionary theory, this is called the Red Queen Phenomenon" Malcolm said. "Because in *Alice in Wonderland* the Red Queen tells Alice she has to run as fast as she can just to stay where she is. That's the way evolutional spirals seem ..."[5]

---

3 Charles Dickens: *Hard Times* (London: Penguin, 1994), S. 8.

4 Auf Grund der relativ geringen Länge des Werkes (ich beziehe mich hierbei auf Arthur Conan Doyle: *The Lost World* (Oxford: Oxford University Press, 1998) mit einer Länge von 189 Seiten) halte ich die Bezeichnung des Werkes als Novelle durchaus für gerechtfertigt. Inhaltlich handelt es sich um die Beschreibung einer Reise, während deren Verlauf sich der Ich-Erzähler von einem durchschnittlichen Menschen in einen Abenteurer verwandelt. Auch diese Thematik entspricht der Novelle. Ousby bezeichnet das Werk schlicht als "story" (Vgl. Ian Ousby: *The Cambridge Guide to Literature in English* (Cambridge: Cambridge University Press, ²1993), S. 271).

5 Michael Crichton: *The Lost World* (London: Arrow, 1997), S. 190; vgl. Lewis Carroll: "Through the Looking-Glass and What Alice Found There", in: Martin Gardener (Hg.): *The Annotated Alice* (London: Penguin, ²1970), S. 166-345, hier: S. 208/209.

Auch Rowling bedient sich in ihren *Harry Potter*-Büchern solcher Anspielungen: Ähnlich wie Alice müssen auch Ron, Harry und Hermione als lebende Schachfiguren agieren, um an ihr Ziel zu kommen.[6] Außerdem werden viele Leser und Leserinnen von Grahames *The Wind in the Willows* in Rowlings Parole "Oddsbodikins"[7] den Namen von Toads Gefängniswärter wiedererkennen.

Milne bediente sich dagegen einer Anspielung aus der Erwachsenenliteratur. Der Titel seiner dramatischen Bearbeitung von *The Wind in the Willows*, *Toad of Toad Hall* ist in Anlehnung an eine Zeile aus Shakespeares *The Taming of the Shrew* entstanden.[8] Noch weiter geht die Textverwandtschaft zwischen *The Secret Garden* und *Lady Chatterley's Lover*, die ich in meiner Arbeit noch genauer untersuchen und deshalb hier nur erwähnen möchte.

Diese Beispiele sind nur einige von vielen. Sie zeigen deutlich die enge Verwobenheit von Kinder- und Erwachsenenliteratur. Dabei liegen solche Verwandtschaften auch nahe; schließlich wachsen Leser und Leserinnen der Kinderliteratur mit zunehmendem Alter in die Erwachsenenliteratur hinein. Eine enge Intertextualität von Kinderbüchern untereinander fördert zusätzlich das Entstehen eines festen Motivkorpus in den Köpfen der Kinder, aus dem sie später als Erwachsene die wichtigen Motive der gesamten Literatur - deren Anzahl begrenzt ist[9] - ableiten können.

Diesem Sachverhalt steht jedoch eine drastische Vernachlässigung englischsprachiger Kinderliteratur in Forschung und Lehre der deutschen Anglistik gegenüber, welche Petzold 1997 zu seinem "verkappte[n] Plädoyer für eine intensivere Beschäftigung ... mit Kinderliteratur"[10] veranlasst hat: Welche Rolle spielt die Kinderliteratur in der anglistischen Forschung und Lehre an deutschen Universitäten? Man kann diese Frage sehr knapp beantworten: so gut wie gar keine, Punkt.[11] Da

---

6 Joanne K. Rowling: *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (London: Bloomsbury, 1997), S. 302-305; vgl. *Through the Looking-Glass*, S. 212.

7 Joanne K. Rowling: *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (London: Bloomsbury, 1999), S. 270; vgl. Kenneth Grahame: *The Wind in the Willows* (Leicester: Galley Press, 1987), S. 116.

8 William Shakespeare: "The Taming of the Shrew" II, 1, 116, in: Stephen Greenblatt (Hg.): *The Norton Shakespeare* (New York/London: Norton, 1997), S. 142-199, hier: S. 164.

9 Die Betrachtung einiger wichtiger Motivkataloge, etwa Horst S. u. Ingrid Daemmrich: *Themen und Motive in der Literatur* (Tübingen: Francke, ^{2}1995) mit einem Umfang von 410 Seiten und Elisabeth Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur* (Stuttgart: Kröner, ^{5}1999) mit 931 Seiten bei deutlich kleinerem Format zeigen deutlich diese Begrenztheit, da der Umfang in beiden Fällen nicht ungewöhnlich groß ist.

10 Dieter Petzold: "Anglistik und Kinderliteratur", in: *Anglistik* 8 (1997), Bd. 1, S. 75-90, hier: S. 77.

11 Ebd., S. 75.

Petzolds Artikel äußerst gründlich recherchiert ist und alle wichtigen Werke aus der Zeit vor 1997 nennt, möchte ich auf ihn verweisen und mich in meinem Forschungsbericht auf die Zeit zwischen 1997 und 2003 beschränken. In dieser Zeit ist die Forschung zur anglistischen Kinderliteratur in Deutschland besser geworden, was insbesondere der intensiven Arbeit von Thomas Kullmann (Göttingen/Osnabrück) und Christiane Bimberg (Dortmund) zu verdanken ist. Bereits 1995 hat Kullmann ein Projekt zur Kinderliteraturforschung angekündigt, das aber in nächster Zeit voraussichtlich noch nicht erscheinen wird und auf das ich am Ende dieses Kapitels noch näher eingehen möchte.[12] In seiner Vorstellung weist er ebenfalls auf die hohe Präsenz von Zitaten aus der Kinderliteratur im Alltag hin, wobei er insbesondere "Tageszeitungen und [andere] Medien"[13] anspricht.

Vier Jahre später fordert auch Bimberg im *Uni-Report der Universität Dortmund* die Auseinandersetzung der deutschen Anglistik mit Kinderliteratur, wobei ihr Titel "Zeitenwende in der anglistischen Literatur oder Who's afraid of Children's Literature?"[14] fast schon für sich spricht. Bimberg fordert in diesem Aufsatz, "... dringlichst einige Mißverständnisse über die Kinder- und Jugendliteratur auszuräumen und zugleich daran zu gehen, Defizite in der Forschung und Lehre selbst abzutragen".[15]

Diese Forderung wird durch einen umfangreichen, viele unterschiedliche Bereiche ansprechenden Argumentekatalog unterstützt. Ein großes Problem für die Akzeptanz von Kinderliteratur sieht sie in den immer noch gegen diese bestehenden Vorurteilen von Seiten der Erwachsenen: "Wer als Erwachsener noch Kinderbücher liest, muß wohl selbst ein Kind geblieben sein."[16]

Damit zeigt sie nicht nur die Konsequenzen des Prozesses auf, den Protherough darstellt,[17] sondern bestätigt auch meine eigenen Erfahrungen. Man könnte also in Abwandlung des von Boswell überlieferten Johnson-Zitates "The lad does not care

---

12 Thomas Kullmann: "Englische Kindererzählungen: Ein Forschungsprojekt", in: *Anglistik* 6 (1995), Bd. 1, S. 115-124, vgl. S. 23 in dieser Arbeit.

13 Ebd., S. 115.

14 Christiane Bimberg: "Zeitenwende in der anglistischen Literatur oder Who's afraid of Children's Literature?", in: *Uni-Report der Universität Dortmund* 29 (1999), S. 23-26.

15 Ebd., S. 26.

16 Ebd., S. 24.

17 Robert Protherough: "How Children Judge Stories", in: *Children's Literature in Education* 14 (1983), Bd. 1, S. 3-13, hier: S. 5; vgl. auch S. 34/35 in dieser Arbeit.

for the child's rattle, the old man does not care for the young man's whore"[18] sagen: "The lad does not care for the child's books, the old man does not for the young one's." Auch Fadiman spricht von der Geringschätzung der Kinderliteratur vor allem durch solche Erwachsene, die sich nicht mit ihr beschäftigen:

> The man-in-the-street puts it in simple terms: children's literature cannot amount to much because "it's kid's stuff". The assumption here is that by nature the child is "inferior or less than the adult".[19]

Alle diese Beispiele zeigen deutlich die, nicht nur innerhalb von Academia, grundsätzlich herrschenden Vorurteile gegen die Kinderliteratur. Es liegt nahe zu vermuten, dass selbst solche Literaturwissenschaftler und Literaturwissenschaftlerinnen, die zumindest das Potenzial einzelner Werke der Kinderliteratur erkannt haben, damit vorsichtig sein werden, dieses Interesse zuzugeben, um nicht in den Verdacht zu geraten, sich mit 'unwissenschaftlichen' Dingen zu befassen. Das Gleiche gilt für diejenigen "people-in-the-street", die Kinderliteratur als Erwachsene zu ihrem Vergnügen lesen.

Dieses Phänomen ist nicht allein auf die englische Kinderliteratur beschränkt; es wird auch - und zwar schon bedeutend länger - in der Germanistik diskutiert. Bereits 1986 schreibt Ewers in einem wichtigen Aufsatz über die in vielen Arbeiten zur Kinderliteratur durchscheinende Meinung, "... daß Kinderliteratur nicht interpretationsbedürftig, ja vielfach nicht interpretationswürdig sei und dass alleine ihre soziale Bedeutsamkeit, ihre weitreichenden Sozialisationsfunktionen es rechtfertigen, sich mit ihr wissenschaftlich auseinanderzusetzen."[20]

Briggs' Erklärung, warum Kinderbücher nicht von der Literaturwissenschaft ernst genommen werden, zielt in die gleiche Richtung:

> Shorter, more inviting and less demanding than adult literature, children's books are commonly relegated to education departments,

---

18 James Boswell: *The Life of Samuel Johnson* (London: Everyman, 1992), S. 322.

19 Clifton Fadiman: "The Case for a Children's Literature", in: Robert Bator (Hg.): *Signposts to Criticism of Children's Literature* (Chicago: American Library Association, 1983), S. 7-18, hier: S. 17.

20 Hans-Heino Ewers: "Die Kinderliteratur: Eine Lektüre auch für Erwachsene?", in: *Wirkendes Wort: Deutsche Sprache in Forschung und Lehre* 36 (1986), Bd. 6, S. 467-482, hier: S. 468.

> which regard their study as an aspect of teacher training rather than an end of itself.[21]

Von daher wird Bimberg vermutlich (und aus meiner Sicht bedauerlicherweise) mit ihrer Annahme, dass die Kinderliteratur noch lange eher eine marginale Zusatzqualifikation als ein genuines Forschungsfeld bleiben wird,[22] Recht behalten.
Es ist allerdings zu beobachten, dass es einige besonders an der Kinderliteratur Interessierte gibt, unter deren Publikationen sich wiederholt Arbeiten zu diesem Thema zu finden sind. Neben Bimberg, Kullmann und Petzold muss hier auch noch der Leipziger Literaturwissenschaftler Elmar Schenkel genannt werden, dessen spezielles Forschungsfeld, die phantastische Literatur, von Natur aus eine sehr große Nähe zur Kinderliteratur besitzt.[23] Doch bleibt bei allen hier Genannten die Kinderliteratur ein Forschungsfeld unter anderen. Das allerdings liegt zumindest teilweise im deutschen System begründet, das, im Gegensatz zum englischen, keine reine Spezialisierung zulässt.
Im Jahr 2000 leiteten Bimberg und Kullmann während des Anglistentages eine sich ausschließlich mit Kinderliteratur befassende Sektion; meines Wissens die erste dieser Art. Die Bandbreite der in dieser Sektion gehaltenen und später publizierten Vorträge reichte dabei von Gattungsdiskussionen (Kullmann) über die Interpretation einzelner Werke (Schenkel/Bode) bis hin zu historischen Fragestellungen (Petzold).[24]
Auf der ESSE-6-Konferenz 2002 in Strasbourg leiteten Bimberg und Kullmann ebenfalls eine Sektion zur Kinderliteratur mit dem Titel "Children's Literature and Concepts of Childhood in Britain". Auch diese Sektion deckte eine große Bandbreite an Themen ab, darunter Beiträge zur postmodernen Kinderlyrik (Müller-Zet-

---

21 Julia Briggs: "Reading Children's Books", in: *Essays in Criticism* 36 (1989), Bd. 1, S. 1-17, hier: S. 3.

22 Bimberg (1999), S. 24.

23 Vgl. Rolf Oerter: "Spiel und kindliche Entwicklung", in: Rolf Oerter/Leo Montada: *Entwicklungspsychologie* (Weinheim: PsychologieVerlagsUnion, [4]1998, S. 250-289, hier S. 251, 253, 255 und 257 und Jostein Gaarder*: Sofies Welt* (Gütersloh: Bertelsmann 1993), S. 24/25. Kindern ist es, eher als Erwachsenen möglich, ungewöhnliche Erscheinungen zu akzeptieren oder selbst zu konstruieren. Vgl. auch S. 81/82 in dieser Arbeit. S. außerdem Peter Hunt: *Literature for Children: Contemporary Critiscism* (London: Routledge, 1992), S. 77 und Tamara Pierce: "Fantasy: Why Kids Read It. Why Kids Need It", in: Sheila Egoff: *Only Connect*/Readings on Children`s Literature (Oxford: Oxford UP, [3]1996), S. 179-183, hier: S. 180.

24 Peter Lucko/Jürgen Schlaeger: *Anglistentag 2000. Berlin: Proceedings* (Trier: WVT, 2001), s. Inhaltsverzeichnis und S. 283-365.

telmann), zur Geschichte der School-Story (Rubik) und auch zu dem vermutlich wichtigsten zeitgenössischen Phänomen der englischen Kinderliteratur, wenn nicht der Kinderliteratur überhaupt, *Harry Potter* (Fiedlitz). Aus dieser Sektion wird in absehbarer Zeit ein Sammelband hervorgehen, der neben den auf der ESSE gehaltenen Vorträgen noch weitere Beiträge interessierter Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen enthalten soll. Dieser Trend beweist, dass Petzolds Plädoyer nicht ungehört verklungen ist. Darauf lässt sich auch der Trend zurück führen, dass mehr und mehr Lehrveranstaltungen zum Gebiet der englischen oder englischsprachigen Kinderliteratur angeboten werden. Diese beschränken sich, wie eine Durchsicht der letzten AREAS-Bände ergab, nicht mehr nur auf allgemein gehaltene Proseminare (von der Titulierung her geschlossen), sondern es finden sich auch Vorlesungen und Hauptseminare, von denen zwar viele immer noch Überblickscharakter zu haben scheinen; etliche setzen sich aber auch mit speziellen Fragestellungen aus dem Bereich der Kinderliteratur, mit einzelnen Gattungen, Autoren und Autorinnen oder sogar einzelnen Werken auseinander. Auch bieten manche Fachbereiche und Fakultäten mehr als eine kinderliterarische Veranstaltung in einem Semester an. Die Zahl der Arbeiten zur Kinderliteratur ist ebenfalls angestiegen, wie ein Blick in die letzten AREAS-Bände beweist, wobei vor allem der im letzten Jahr zu verzeichnende drastische Anstieg auf das *Harry Potter*-Phänomen zurückzuführen ist, das sich für die allgemeine und die universitäre Anerkennung der Kinderliteratur von Erwachsenenseite nicht als nachteilig erwiesen hat.

Auch die hier vorliegende Arbeit kann (und soll) durchaus als Folge des Petzoldschen Plädoyers verstanden werden, obwohl auch ich mich wiederholt gegen die Missbilligung meiner Umgebung zur Wehr setzen und mein Interesse an englischsprachiger Kinderliteratur rechtfertigen musste. Daher ist das große Thema dieser Arbeit die Frage, inwiefern Kinderliteratur, insbesondere englischsprachige Klassiker, auch eine durchaus ansprechende Lektüre für Erwachsene darstellen können. Entsprechend habe ich auch bewusst einen etwas provozierenden Titel für meine Arbeit gewählt, mit dem ich die anscheinend weitverbreitete Meinung, Kinderbücher seien zwar gut und anspruchsvoll für Kinder, aber eben nicht von Belang für erwachsene Leserinnen und Leser bewusst hinterfragen möchte. Keinesfalls möchte ich jedoch bezweifeln, dass es anspruchsvolle Literatur für Kinder gibt. Von dieser Tatsache gehe ich in meiner Untersuchung vielmehr selbstverständlich aus. Dabei möchte ich zum zunächst meine Aufmerksamkeit auf bestimmte thematische Aspekte lenken, die in der Erwachsenenliteratur zu bestimmten Zeiten eine bedeutende Rolle spielten oder immer noch spielen. Zu den Kapiteln, die sich damit

befassen, gehört vor allem die ausführliche Temperamentestudie zu Kenneth Grahames *The Wind in the Willows* und die Diskussion zur Deutung der Traumvorstellungen in Carrolls *Alice*-Büchern. Ein weiteres Kapitel meiner Arbeit widmet sich Burnetts *Secret Garden* als Beispiel dafür, wie sich Kinder- und Erwachsenenliteratur gegenseitig fruchtbar und schöpferisch beeinflussen kann.
Wenn ich in diesem Zusammenhang von "Kindern" und "Erwachsenen" spreche, beziehe ich mich auf Isers "Impliziten Leser". Nach Iser meint dieser implizite Leser "den im Text vorgezeichneten Aktcharakter des Lesens und nicht eine Typologie möglicher Leser".[25] Damit ist klar, dass es sich bei diesem Leser um ein Konstrukt handelt, das in dieser reinen Form in der Natur nicht vorkommt. Booth beschreibt diesen Entstehungsprozess wie folgt:

> The author creates, in short, an image of himself and another image of his reader; he makes his reader, as he makes his second self, and the most successful reading is one in which the created selves, author and reader, can find complete agreement.[26]

Das heißt jedoch nicht, dass über den impliziten Leser (literaturwissenschaftliche Konstrukte sind geschlechtsneutral) trotzdem klare Aussagen getroffen werden können. Iser demonstriert in seinem Aufsatz zum *Pilgrim's Progress*, wie weit diese gehen können.[27] Entsprechend fallen meine eigenen Annahmen, vor allem im Kapitel zur Definition von Kinderliteratur aus (vgl. auch u.). Lesnik- Oberstein weist in ihrem bekannten Werk zur Kinderliteratur deutlich auf den Konstruktionscharakter hin, den das Kind innerhalb der Kinderliteraturforschung häufig hat. Aus ihrer Sicht besteht dabei das Hauptproblem in dem von vielen Forschern und Forscherinnen vertretenen Ansatz, "the *good* book for the child"[28] zu finden, wobei sich dann der Ansatzpunkt des impliziten Lesers als problematisch erweist, weil "the child" eine natürliche Person ist. Sie verweist wiederholt auf die "divergence between the literary child" ("the child in the book") and the "real child".[29] Sollte diese Divergenz

---

25 Wolfgang Iser: *Der implizierte Leser* (München: Fink, 1972), S. 8/9.

26 Wayne C. Booth: *The Rhethoric of Fiction* (Chicago: Phoenix, 1963), S. 138.

27 Iser (1972), S. 17-23.

28 Karin Lesnik-Oberstein: *Children's Literature: Criticism and the Fictional Child* (Oxford: Clarendon, 1994), S. 3.

29 Ebd. S. 137, vgl. z.B. S. 131, 135, 136.

wirklich groß sein, wäre es in der Tat gefährlich, von einem impliziten kindlichen Leser auf die reale Leserschaft eines Buches zu schließen. Dennoch dürften viele reale Leser und Leserinnen diesem Ansatz nahe genug kommen. Booth erklärt eine solche Entsprechung selbst zum Idealfall, der durchaus anzustreben und erreichbar ist, vor allem durch die Identifikation der Leser und Leserinnen mit Hauptfiguren (z.B. Colin Craven, Toad, Mary Lennox, oder Alice). Daher habe ich mich entschlossen, den impliziten Leser aus dem jeweiligen Werk zu erschließen und ihn zur Idealvorlage für die Lektüre des jeweiligen Werkes zu machen. Die Bandbreite, die der implizite Leser durch seine Appellstrukturen an sich unterscheidenden Leseakten zulässt, ist meiner Meinung nach groß genug.

Der weitaus größte Teil meiner Untersuchungen setzt sich jedoch mit gattungsintertextuellen Vergleichen zwischen Büchern für Kinder und solchen für Erwachsene auseinander. Dabei spielen sowohl formale als auch inhaltliche Kriterien eine Rolle. Die Bezeichnung "Gattungs-Intertextualität" entstammt dem erstmals 1991 von Rohmann vorgestellten und 2002 überarbeiteten Intertextualitätskonzept, auf das ich noch genauer eingehen werde.[30]

Damit soll meine Arbeit auch die Forderungen mit erfüllen, die Ewers an eine "freie Kinderbuchkritik" stellt:

> ... innerhalb der kulturellen Öffentlichkeit Aufmerksamkeit für solche Kinder- und Jugendbücher zu erwecken, die eine bemerkenswerte erwachsenenliterarische Seite besitze. Darüber hinaus aber sollte sie das kulturelle Interesse der Erwachsenen nicht bloß an doppelsinnigen Kinder- und Jugendbüchern, sondern an Kinder- und Jugendliteratur überhaupt zu steigern versuchen - und zwar dadurch, daß sie um öffentliche Teilnahme an und Anerkennung von künstlerisch herausragenden Leistungen auf diesem Gebiet wirbt.[31]

Ewers folgt bei diesen Aussagen den Ausführungen Shavits von der "ambivalenten Kinderliteratur":

---

30 Vgl. Gerd Rohmann: "Intertextualität in englischer Gegenwartsprosa", in: Martin Brunkhorst/Gerd Rohmann/Konrad Schoell: *Klassiker-Renaissance*. Modelle der Gegenwartsliteratur (Tübingen: Stauffenburg, 1991), S. 179-188, hier: S. 180. S. auch S. 66-76 in dieser Arbeit.

31 Hans-Heino Ewers: "Die Grenzen literarischer Kinder- und Jugendbuchkritik", in: Evangelische Akademie Tutzing (Hg.): *Zwischen allen Stühlen: Zur Situation der Kinder- und Jugendliteraturkritik* (Tutzing: 1990), S. 75-91, hier: S. 82.

> ... texts [such as *Alice in Wonderland*, *Watership Down*, *Winnie-the Pooh*, *The Little Prince*, and *The Hobbit*] belong simultaneously to more than one system [of literature] and consequently are read differently (though concurrently) by at least two groups of readers.[32]

Damit gibt bereits Shavit ein überzeugendes Plädoyer dafür, dass Kinderbücher sowohl von Kindern als auch von Erwachsenen mit Gewinn gelesen werden können. Mit diesen Untersuchungen soll der Frage nachgegangen werden, inwieweit sich die Kinderliteratur von der Erwachsenenliteratur grundsätzlich unterscheidet, oder ob sich Kinder- und Erwachsenenliteratur nicht in mancher Hinsicht näher sind als vermutet, anders ausgedrückt, ob nicht die Grenzen zwischen Kinder- und Erwachsenenliteratur wesentlich fließender sind als bislang angenommen. Damit wird allerdings weder eine Generalisierung angestrebt noch sollen einzelne Werke von der Erwachsenenliteratur vereinnahmt werden; eine Gefahr, auf die Ewers in seinem 1986 erschienenen Aufsatz deutlich hinweist:

> Es ist grotesk: Sobald ein Kinderbuch einen allgemein-literarischen Rang besitzt, wird es den Kindern entzogen - von den einen als Bastard ausgestoßen, von den anderen als erwachsenenliterarischer Allgemeinbesitz annektiert.[33]

Einige Seiten vorher stellt Ewers ebenfalls klar:

> Die Kinderliteratur soll dem Erwachsenen nicht als eine Lektüre empfohlen werden, die gleichartig und -wertig neben der etwa eines modernen Romans stehen kann, der ein Höchstmaß an intellektuellen und ästhetischen Ansprüchen stellt. Die Kinder- soll hier nicht gegen die Erwachsenenliteratur ausgespielt werden.[34]

Mit der Bedeutung der Kinderliteratur für Erwachsene hat sich auch Grenz in einem Aufsatz über E. T. A. Hoffmann beschäftigt. Sie kommt dabei zu dem Ergebnis, dass diese auch von Epoche zu Epoche unterschiedlich ist:

---

[32] Zohar Shavit: *The Poetics of Children's Literature* (Athens: University of Georgia Press, 1986), S. 66.

[33] Ewers (1986), S. 480.

[34] Ebd., S. 475.

> Es gibt Epochen, in denen das Verhältnis Kind - Erwachsener und Kinderliteratur - Erwachsenenliteratur als Entgegensetzung definiert wird, und es gibt Epochen, wo sich von einem gemeinsamen System sprechen läßt.[35]

Offen bleibt allerdings die Frage, in welchem Fall gegebenenfalls diese Entgegensetzung vorgenommen wird. In der von mir behandelten Epoche ist diese Trennung zwar sicherlich gegeben, dennoch bemühe ich mich um ihre Überwindung; erstens wegen des Klassikerstatus der von mir behandelten Werke und zweitens wegen deren bereits erwähnter kultureller Bedeutung.

An dieser Stelle sollte, um Missverständnissen vorzubeugen, darauf hingewiesen werden, von welchem Typ Leser ich spreche, wenn ich mich auf reale Leser und nicht auf Leseakte beziehe. Es dürfte bereits deutlich geworden sein, dass ich nicht grundsätzlich von *allen* Kindern oder Erwachsenen spreche, sondern von solchen, die sich aktiv und regelmäßig mit Literatur beschäftigen, und zwar durchaus mit gehobener Literatur. Gleichzeitig setze ich voraus, dass die vorhandenen Sprachkenntnisse zum Verstehen der von mir untersuchten Werke ausreichen. Mangelnde Sprachkompetenz sollte kein Hinderungsgrund beim Verstehen der Lektüre sein.

Aus diesen beiden Prämissen lassen sich einige wichtige Implikationen ableiten, die für den Fortgang meiner Untersuchung wichtig sind: Da meine Vorgaben für alle innerhalb meiner Arbeit besprochenen literarischen Werke gelten, muss man, vor allem in Bezug auf die von mir erörterten Erwachsenenwerke und die Rezeption aller von mir untersuchten Texte in Deutschland von einer gehobenen Sprachkompetenz ausgehen. Daher wird es sich bei vielen, vermutlich sogar den meisten meiner erwachsenen Leser und Leserinnen um Intellektuelle handelt, die zumindest das Abitur besitzen, selbst wenn sie danach keinen sprach- oder literaturspezifischen Beruf ergriffen haben. Damit haben sie gegenüber meinen kindlichen Lesern und Leserinnen aber einen nicht zu unterschätzenden Wissensvorsprung, der zumeist auch genutzt wird.[36] Grundschulkinder hingegen befinden sich erst am Anfang dieser Ausbildung, selbst dann, wenn sie bereits begeisterte Leser und Leserinnen sind. Inwieweit sie bereits Vorwissen in Bezug auf Gattungen und zu erwartende Formen, Formeln und inhaltliche Entwicklungen haben, hängt meines Erachtens

---

[35] Dagmar Grenz: "E. T. A. Hoffmann als Autor für Kinder und als Autor für Erwachsene", in: Dagmar Grenz (Hg.): *Die Kinderliteratur: Eine Literatur auch für Erwachsene?* (München: Fink, 1990), S. 65-73, hier: S. 70.

[36] Vgl. Das Land Hessen (Hg.): *Lehrplan Deutsch Gymnasialer Bildungsgang, Jahrgangsstufe 5-13,* (http://www.berufsschule-korbach.de/download/lehrplan-deutsch-2003.pdf)

stark von der Anzahl der bereits gelesenen und gehörten Werke ab; hier lassen sich nur sehr begrenzt Vorhersagen machen.

Das soll allerdings nicht bedeuten, dass Kinder nicht in der Lage wären, im Umgang mit Texten, die für sie verfasst wurden, Expertenkenntnisse zu entwickeln. Gerade neuere Medien wie beispielsweise Mangas, aber auch bestimmten Comic-Serien werden in Bezug af die notwendigen Lesetechniken schneller von Kindern durchschaut, und auch das Figurenrepertoire einzelner Serien wird von ihnen oft wesentlich schneller memoriert und zugeordnet. Hier können auch wieder die *Harry Potter*-Romane Rowlings als Beispiel genannt werden. Dass ich dieses Phänomen allerdings nur am Rande erwähne liegt daran, dass Comics und Mangas als Texte zur eigenen Lektüre von Erwachsenen, im Gegensatz zu den von mir untersuchten Romanen für Kinder, zumeist nicht wirklich ernst genommen werden.

Es liegt eindeutig in der Natur dieser Romane, nicht die gleichen intellektuellen Anforderungen zu stellen wie Werke für Erwachsene, nicht zuletzt, weil Kinder erst am Anfang einer noch auszubildenden Erfahrung als Leser oder Leserin stehen. Wie ich noch darstellen werde,[37] wird in vielen Fällen bei Erwachsenenliteratur ein breiterer Bildungshorizont vorausgesetzt, als er bei Kindern gegeben sein kann. Was hingegen die ästhetischen Qualitäten von Kinderbüchern betrifft, so halte ich sie für wesentlich geschmacksabhängiger als Ewers; weil es Menschen gibt, zu deren Lieblingsmusikstücken neben solchen von Bach, Händel, Mozart oder Beethoven auch zeitgenössische Pop- und Rockmusik zählt, dürfte es sicherlich Leser und Leserinnen geben, die einzelnen Werken für Kinder oder auch nur Teilen derselben ebensoviel ästhetischen Genuss abgewinnen können wie vergleichbaren Werken der Erwachsenenliteratur. Die lyrischen, die Natur beschreibenden, Passagen von Burnett oder Grahame sind sicherlich Beispiele, und - um ein weiteres aus der bildenden Kunst zu nennen - Beatrix Potters Illustrationen gehören meines Erachtens zum Besten auf diesem Gebiet.

Es gibt eine Reihe literarischer Werke, die - ursprünglich für Erwachsene geschrieben - im Laufe ihrer Rezeptionsgeschichte zu Werken der Kinderliteratur wurden, ohne dabei jedoch ihren Status als Erwachsenenbücher einzubüßen. *Gulliver's Travels* und *Robinson Crusoe* gehören sicherlich zu den bekanntesten Beispielen. Allerdings verläuft eine solche Adaption selten ohne Kürzungen und leichte inhaltli-

---

[37] S. S. 48 in dieser Arbeit.

che Veränderungen.[38] Von Koppenfels weist in diesem Zusammenhang auf mögliche Gründe hin, die besagte Werke für Kinder attraktiv machen (können):

> Even *Robinson Crusoe* and *Gulliver's Travels* could never have become (in however garbled versions) archetypal children's fiction without this generous offer of a space set apart from the workday world, whose entry is an act of initiation.[39]

Die Frage, die aus der Beobachtung einer solchen Entwicklung folgen kann, ist die, ob Kinderbücher nicht auch eine ansprechende und interessante Lektüre für Erwachsene darstellen könnten, und zwar entweder als Ganzes oder ebenfalls hinsichtlich einiger bestimmter Kriterien, ohne dabei ihren eigentlichen Status als Kinderbücher zu verlieren. Sollte sich diese Frage positiv beantworten lassen, so würde daraus folgen, dass die Grenze zwischen Kinderliteratur und Erwachsenenliteratur tatsächlich weniger drastisch gezogen werden kann, als das bisher geschieht. Zu den wenigen Stimmen, die dieses für möglich halten, gehört Zipes, der in seiner jüngsten Publikation klar stellt, dass "[i]t is debatable whether we can draw clear lines between the cultural spheres of children and adults".[40]
Genau diese Frage ist es, die ich im Rahmen meiner Dissertation genauer untersuchen möchte. Dazu gedenke ich, ein Korpus von vier respektive sieben Werken der englischsprachigen Kinderliteratur vorrangig werkimmanent auf diejenigen Aspekte hin zu studieren, die nicht nur Kinder, sondern auch Erwachsene ansprechen und begeistern können. Es sind dies:
- Lewis Carroll: *Alice's Adventures in Wonderland* (1865)[41]
- Lewis Carroll: *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871)[42]

---

38 Roger Lancelyn Green: "The Golden Age of Children's Books", in: Peter Hunt: *Children's Literature* (London: Routledge, 1990), S. 36-48, hier: S. 37.

39 Werner von Koppenfels: "Vision and Wonderland: Romantic Perspectives in the Golden Age of Children's Fiction", in: Michael Gassemeier/Norbert H. Platz (Hg.): *Beyond the Suburbs of the Mind*/Explaining English Romanticism (Essen: Die blaue Eule, 1987), S. 55-78, hier: S. 71.

40 Jack Zipes: *Sticks and Stones: The Troublesome Success of Children's Literature from Slowenly Peter to Harry Potter* (London: Routledge, 2002), S. XIII.

41 Lewis Carroll: "Alice's Adventure in Wonderland", in: Martin Gardner (Hg.): *The Annotated Alice* (London: Peguin, 1970), S. 17-164; zitiert als *Alice in Wonderland*.

42 Lewis Carroll: "Through the Looking-Glass, and What Alice Found There", in: Martin Gardner (Hg.): *The Annotated Alice* (London: Peguin, 1970), S. 166-345; zitiert als *Through the Looking-Glass*.

- Edith Nesbit: *Five Children and It* (1901)[43]
- Edith Nesbit: *The Phoenix and the Carpet* (1904)[44]
- Edith Nesbit: *The Story of the Amulet* (1906)[45]
- Kenneth Grahame: *The Wind in the Willows* (1908)[46]
- Frances Hodgson Burnett: *The Secret Garden* (1911)[47]

Dabei fasse ich die zusammengehörenden Werke, also Carrolls Doppelwerk und Nesbits '*Five Children*'-Trilogie jeweils in einem Abschnitt zusammen.
Es liegt nahe und ist sicherlich für die Werke meines Textkorpus zutreffend, hier von Lesern und Leserinnen im Alter von etwa 8-11[48] Jahren zu sprechen, die einerseits schon so flüssig lesen, dass sie dem Geschehen innerhalb eines Textes problemlos folgen können, von denen man aber andererseits annehmen kann, dass sie, verglichen mit den oben genannten erwachsenen Lesern und Leserinnen, noch nicht über ein entsprechendes Weltwissen oder ein dem entsprechendes kritisches Bewusstsein verfügen; dafür nimmt wahrscheinlich der Literaturunterricht in der Grundschule respektive primary school zu wenig Raum ein. Vermutlich werden auf dieser Altersstufe auch noch nicht alle Textstrategien sicher verstanden und durchschaut.[49]
Mein Textkorpus wird weitgehend von Carpenter in dessen bedeutendem Werk *Secret Gardens* bestätigt.[50]. Bei allen Werken handelt es sich um solche, die der

---

43 Edith Nesbit: *Five Children and It* (Ware: Wordsworth, 1993); zitiert als *Five Children and It.*

44 Edith Nesbit: *The Phoenix and the Carpet* (Ware: Wordsworth, 1995); zitiert als *The Phoenix and the Carpet*.

45 Edith Nesbit: *The Story of the Amulet* (London: Puffin, 1996); zitiert als *The Story of the Amulet*.

46 Kenneth Grahame: *The Wind in the Willows* (London: Galley Press, 1987); zitiert als *The Wind in the Willows*.

47 Frances Hodgson Burnett: *The Secret Garden* (London: Penguin, 1994); zitiert als *The Secret Garden*.

48 Vgl. Barbara Wall: *The Narator's Voice*/The Dilemma of Children's Fiction (Basingstroke: Macmillian, 1991), S. 1.

49 Vgl. *Lehrplan Deutsch Gymnasialer Bildungsgang, Jahrgangsstufe 5-13*, S. 16 und bes. 21. An diesen stellen werden die Vorkenntnisse, die Kinder aus der Grundschule mitbringen, und ihr natürliches Leseverhalten dargestellt, auf das der Deutschunterricht auf dem Gymnasium nun bildend einwirken soll.

50 Humphrey Carpenter: *Secret Gardens: A Study of the Golden Age in Children's Literature* London: Allen Unwin, 1985), S. 16. Zur Frage nach Burnetts Zugehörigkeit zu diesem Korpus vgl. S. 244 in dieser Arbeit.

phantastischen Literatur zuzuordnen sind, die ich noch genauer beschreiben und definieren werde. Außerdem sind alle Werke genuine Romane und gehören in die Zeit des First Golden Age of Children's Literature (s. FN 50).
Bei der Definition des Begriffs Roman halte ich mich an folgende Definition von Baldick:

> [A novel is] nearly always an extended fictional prose narrative ... long enough to justify its publication in an independent volume. ... The novel differs from the prose romance in that ... it tends to describe a recognizable secular social world, often in a sceptical and prosaic manner. ... The novel has frequently incorporated the structures and languages of non-fictional prose forms (history, autobiography, journalism, travel writing), it should have at least one character, and preferably several characters shown in processes of change and social relationship; a plot, or some arrangement of narrated events, is another normal requirement.[51]

Die Epoche des 'Golden Age of [English] Children's Literature' wird vorrangig von Carpenter beschrieben, der die Epoche etwa von 1860 bis 1930 ansetzt. Dabei gelten dann *Alice in Wonderland* (1865) und *The House at Pooh Corner* (1928) als die die Epoche kennzeichnenden Eckwerke.[52] Andere, unter ihnen R. L. Green und Hunt, setzen einen wesentlich früheren Schlusspunkt. Green spricht von Nesbit als letzter Vertreterin;[53] Briggs nennt 1914 als Endpunkt,[54] wobei man davon ausgehen kann, dass sie sich auf die vom Ersten Weltkrieg verursachte allgemeine Krise in der Literatur bezieht. Tatsächlich bietet sich die Annahme eines frühen Zeitpunktes an, zumal auch Carpenter von Milne als einem "latecomer"[55] spricht. Darüber, dass mit Carrolls *Alices* innerhalb der Kinderliteratur etwas Neues entstanden ist, herrscht hingegen relativ große Einigkeit.[56] Aus diesen Gründen halte ich es für

---

51 Chris Baldick: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (Oxford: Oxford Unversity Press, 1990), S. 151/152.

52 Vgl. Carpenter (1985), S. IX.

53 R. L. Green (1990), S. 47.

54 Julia Briggs: "Transitions", in: Peter Hunt: *Children's Literature: An Illustrated History* (Oxford University Press, 1995), S. 167-191, hier: S. 167.

55 Carpenter (1985), S. 16.

56 Diese Meinung geht zurück auf F. J. Hervey Darton: *Children's Books in England.* Five Centuries of Social Life (Cambridge: Cambridge University Press, ³1982), S. 252 und 260.

angemessen, den auch in Deutschland anerkannten[57] Begriff des Golden Age of English Children's Literature auf die Epoche von etwa 1860 bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges anzuwenden.

Bei dieser Auswahl bleiben viele weitere Werke unberücksichtigt, zumal ich mein Korpus während der eigentlichen Arbeit verkleinern musste, da ich es vorgezogen habe, zu einzelnen Aspekten tiefer gehende Analysen vorzunehmen als ein größeres Textkorpus oberflächlich abzuhandeln. Deshalb konnte ich nur Carrolls *Alices* unter den frühen Werken allein berücksichtigen. Ebenso fielen Milnes *Pooh*-Bücher erstens der Kürzung zum Opfer und zweitens der Tatsache, dass sie zeitlich aus dem Rahmen der von mir abgegrenzten Epoche fallen. Aus Gattungsgründen hingegen habe ich Kiplings Werke ausscheiden müssen; sowohl bei den *Jungle Books* als auch bei den *Just So Stories* handelt es sich um Kurzgeschichtensammlungen. Zwar ist es durchaus möglich, die Mowgli-Erzählungen zu einem großen romanhaften Ganzen zusammenzufassen; eine derartige Analyse ginge aber eindeutig auf Kosten der in der Forschung ohnehin unterrepräsentierten anderen Kurzgeschichten der *Jungle-Books*, die aber den Mowgli-Erzählungen qualitativ in Nichts nachstehen. Würde man aber jede Erzählung in dem ihr angemessenen Rahmen untersuchen, sprengte das bei weitem den Rahmen dieser Arbeit. Ein solches Projekt gäbe ein gutes und geeignetes Thema für eine Magister- oder Examensarbeit ab.

Trotz der inzwischen doch recht fortgeschrittenen Akzeptanz der Kinderliteratur im Rahmen der akademischen Forschung und Lehre ist die Rolle, die sie als Lektüre für Erwachsene spielen kann, bisher noch relativ stark vernachlässigt worden. In einer Studie von 1987 des Internationalen Instituts für Jugendliteratur und Leseforschung etwa wird die Möglichkeit, dass Erwachsene Kinderliteratur auch zu ihrem eigenen Vergnügen lesen könnten, nicht in Betracht gezogen.[58] Neben dem Aufsatz von Ewers, den ich bereits zitiert habe, geht auch Kullmann in seinem ebenfalls bereits erwähnten Forschungsprojekt zur Kinderliteratur kurz auf die Bedeutung ein, die Kinderliteratur für Erwachsene haben kann:

---

57 Vgl. von Koppenfels (1987), S. 55.

58 Hierbei beziehe ich mich auf die unveröffentlichte Studie "Zur Aufnahme von Kinder- und Jugendliteratur durch Erwachsene", die Lucia Binder 1986 für das Internationale Institut für Jugendliteratur und Leseforschung in Wien erstellt hat. Diese Studie ist eindeutig wertend, und zwar dahingehend, dass sie sowohl beim Entleihen als auch beim Kauf von Kinderbüchern durch Erwachsene stets die Existenz mindestens eines Kindes voraussetzt, für das diese Bücher bestimmt sind (vgl. S. 2, 5, 6 und 20).

> Die skizzierte Vorgehensweise soll ermöglichen, Kinderliteratur nicht nur als 'Literatur für eine bestimmte Zielgruppe', sondern auch als alternative literarische Ausdrucksform vorzustellen. ... Eine literarische Form, die ihre Entstehung dem Bestreben verdankt, kindliche Leser anzusprechen, kann demnach auch das angemessene Medium sein, um erwachsenen Lesern bestimmte Bereiche der menschlichen Erfahrung nahezubringen, die sich mit den zu der jeweiligen Zeit üblichen Formen der Erwachsenenliteratur nicht darstellen lassen.[59]

Damit teilt er den Standpunkt von Ewers:

> Um die eigentümliche Bedeutung zu erkennen, die Kinderbücher für ihn haben können, hat der Erwachsene sich zu vergegenwärtigen, daß hinter dem, was ihm als das Kindliche entgegentritt, in Wahrheit ein Allgemein-Menschliches steckt, ein vergangenes freilich, das der Geschichtsprozeß hinter sich gelassen hat.[60]

Beide sprechen inhaltliche Felder an, die die einzelnen Werke für Kinder und für Erwachsene haben können. Formale Kriterien werden aber in beiden Projekten, soweit das bisher absehbar ist,[61] nicht den gleichen Stellenwert haben, die sie in meiner einnehmen. Das gilt auch für die Arbeit von Grenz, die einzige umfangreichere Arbeit in der Germanistik zu diesem Thema.[62]
Die auf den ersten Blick viel versprechende Arbeit von Gaschke[63] enthält zwar an verschiedenen Stellen Hinweise auf die Lektüre von Kinderbüchern durch Erwachsene. Da aber dies nicht zu Gaschkes Hauptfragestellungen gehört, bleiben diese Aussagen zu sehr an der Oberfläche der Materie, um für meine Arbeit von großem Nutzen zu sein.
Formale und inhaltliche Aspekte, die ich vorrangig zu untersuchen plane, werden in keiner nennenswerten deutschen Publikation behandelt. Burrwitz-Melzers Studien-

---

59 Kullmann (1995), S. 117.

60 Ewers (1986), S. 475.

61 In einer eMail vom 14.02.2003 teilte Prof. Kullmann mir mit, dass "[er] noch an diesem Projekt arbeite[t]".

62 Grenz (1990).

63 Susanne Gaschke: *Die Welt in Büchern*/Kinder, Literatur und ästhetische Wirkung (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995).

brief mit dem viel versprechenden Titel *Literatur (nicht nur) für Kinder*[64] ist eine rein didaktisch und meiner Ansicht nach auch etwas oberflächliche Abhandlung, die für eine literaturwissenschaftliche Analyse nur von geringem Nutzen ist. Auch im englischsprachigen Raum gibt es lediglich eine einzige größere Publikation mit diesem Schwerpunkt *Style in Children's Literature: A Comparison of Passages from Books for Adults and Children*, nämlich die Dissertation von Celina Catlett Anderson mit dem Titel. Leider ist es mir trotz intensiver Bemühungen nicht gelungen, diese Arbeit einzusehen. Allerdings ist es relativ unwahrscheinlich, dass sich viele der dort dargestellten Forschungsergebnisse mit meinen decken, nicht zuletzt, weil Andersons Schwerpunkt im stilistischen, der meine aber im formalen und inhaltlichen Bereich liegt. Eine französische Publikation mit dem Titel "Les Livres pour les Jeunes: Simple lecture ou véritable Littérature?"[65] befasst sich relativ spezifisch mit zwei zeitgenössischen französischen Texten und bietet für meine Arbeit ebenfalls nichts Neues.

Grundsätzlich ist zwar die Kinderliteratur innerhalb der deutschen Anglistik, ähnlich wie in den Vereinigten Staaten oder auch in Großbritannien, inzwischen dabei, sich als Forschungsgebiet zu etablieren, ebenso wie die deutsche Kinderliteratur in der Germanistik inzwischen anerkannt ist. Trotzdem ist noch viel Arbeit nötig, um ihr den gleichen Stellenwert zuzurechnen, den sie etwa in Großbritannien hat. Ihre mittlerweile recht hohe Stellung dort hat die Kinderliteratur vor allem dem Lebenswerk von Peter Hunt zu verdanken, der sich als einer der wenigen Professoren für englische Literaturwissenschaft ausschließlich mit Kinderliteratur befasst. In den Vereinigten Staaten hingegen gibt es relativ viele auf diesem Gebiet tätige Professoren und vor allem Professorinnen; die Kinderliteratur kann, wie ein Blick in die MLA-Bibliographie oder auch die wichtigsten Fachzeitschriften beweist, als Domäne der Frauen gelten. In den Vereinigten Staaten ist auch die Children's Literature Association ansässig, eine der wichtigsten Gesellschaften zur Auseinandersetzung mit Kinderliteratur und aus literaturwissenschaftlicher Sicht die vermutlich bedeutendste. Sie gibt auch die Vierteljahresschrift *Children's Literature Association Quarterly* heraus, die mit Abstand zu den wichtigsten Fachzeitschriften der Kinderliteraturforschung gehört. *The Lion and the Unicorn* und *Children's Litera-*

---

64 Eva Burrwitz-Melzer: *Literatur (nicht nur) für Kinder* (Koblenz: Studienbrief der Universität Koblenz-Landau, 2000).

65 Gertrude Durusay: "Les Livres pour les Jeunes: Simple lecture ou véritable Littérature?", in: Peter Neubauer (Hg.): *Children in Literature - Children's Literature* (Frankfurt/M.: Lang, 2002), S. 85-100.

ture sind ebenfalls US-amerikanische Fachpublikationen, erstere eine Halb-, letztere eine Jahresschrift. Diese Publikationen bilden, zusammen mit einem inzwischen relativ reichen Schatz an Aufsatzsammlungen und Fachmonographien, eine gute Grundlage zur weiteren Beschäftigung mit Kinderliteratur, wobei nicht nur generelle Fragen zu der Gattung als solcher, sondern vor allem auch immer wieder einzelne Werke im Mittelpunkt des Interesses stehen.

Auf der Grundlage dieses Angebotes an kritischer Literatur sowie unter Verwendung der aktuell wichtigen Standardwerke zur Literaturtheorie möchte ich im Folgenden zuerst die wichtigen theoretischen Grundlagen darstellen, auf die ich im zweiten Teil meine Interpretationen aufbaue.

1 Theoretische Grundlagen

1.1 Zur Definition von Kinderliteratur unter besonderer Berücksichtigung der Abgrenzung zur Literatur für Erwachsene

> Everyone knows what children's literature is until asked to define it. ... Our best definition is going to be very loose and unhelpful; or else cumbersomely long and unhelpful; we are better off saying that we all have a pretty good idea of what children's literature includes and letting the matter rest there.[1]

Diese Definition ist vermutlich eine der gewagtesten und zugleich einfachsten von Kinderliteratur, die sich innerhalb der bedeutenden wissenschaftlichen Literatur finden lassen. Sale hat bereits vor dreißig Jahren damit die entscheidenden Schwierigkeiten bei der Definition von Kinderliteratur erkannt. Allerdings wäre es in diesem Zusammenhang zu einfach, es dabei bewenden zu lassen.
Allgemein werden zuerst zwei Kriterien genannt, die diejenigen literarischen Werke beschreiben sollen, die zur Gattung der Kinderliteratur gehören. Es sind dies "books written for children" und "books intended for children".[2] Neben Sale nennt auch Hunt in seiner *Introduction to Children's Literature* diese beiden Kriterien als bedeutend.[3] Zugleich ist beiden bewusst, dass beide nur unzureichend für die Charakterisierung von Kinderliteratur sind.
Dennoch sind sie aus einer solchen Definition nicht wegzudenken. In dem meiner Meinung nach zur Zeit wichtigsten und aktuellsten deutschen Versuch von Ewers werden sie unter anderen Gesichtspunkten wieder aufgegriffen. Sie tauchen bei ihm als "spezifische Kinder- und Jugendliteratur" und als "intentionale Kinder- und Jugendliteratur" auf und werden wie folgt näher erläutert:

> Unter **spezifischer Kinder- und Jugendliteratur** ist die für Kinder und Jugendliche eigens hervorgebrachte Literatur zu verstehen; sie umfaßt

---

1 Roger Sale: *Fairy Tales and After*/From Snow White to E. B. White (Cambrigde/Mass.: Harvard University Press, 1978), S. 1. Vgl. auch Peter Hunt: *An Introduction to Children's Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1994A), S. 11.

2 Vgl. ebd.

3 Hunt (1994A), S. 4.

> all die Texte, die seitens ihrer Urheber von vornherein als potentielle Kinder- und Jugendlektüre gedacht waren.[4]
> Unter **intentionaler Kinder- und Jugendliteratur** ist die Gesamtheit der Texte zu verstehen, die von welchen Erwachsenen auch immer als geeignete potentielle Kinder- und Jugendlektüre angesehen werden. Es handelt sich zum Teil um zur Lektüre bloß empfohlene, teils um für Kinder und Jugendliche eigens publizierte Literatur.[5]

Gerade die Definition der spezifischen Kinderliteratur ist für meine Arbeit von Bedeutung und wird noch des öfteren Erwähnung finden. Wall nennt in diesem Zusammenhang als wichtiges Kriterium die Adresse eines Werkes, die eine Einordnung unabhängig von der tatsächlichen Leserschaft bedeutet: "If a story is written *to* children, then it is *for* children, even though it may also be for adults."[6] Demgegenüber steht ein weiterer Punkt, der für die Definition von Kinderliteratur bedeutend ist, nämlich "books read by children".[7] Sale spricht von "literature read by or to people younger than some age"[8] und nennt Beispiele, die nach seiner Meinung nicht in die Gattung der Kinderliteratur gehören, wie etwa die Bibel.[9] Bei Ewers lautet der entsprechende Begriff "Kinder- und Jugendlektüre" und die Definition dazu wie folgt:

> Unter **Kinder- und Jugendlektüre** ist die von Kindern und Jugendlichen freiwillig außerhalb des Unterrichts und auch nicht in Begleitung zu diesem tatsächlich konsumierte Literatur zu verstehen.[10]

In seinem sorgfältig ausgeführten Definitionssystem sind beide Bereiche noch weiter untergliedert, so dass Ewers im Endeffekt auf ein System von insgesamt acht Definitionen kommt, die zusammen das beschreiben, was seiner Meinung nach die

---

4 Hans-Heino Ewers: *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung* (München: Fink, 2000), S. 23; Hervorhebung: Ewers.

5 Ebd., S. 28; Hervorhebung: Ewers.

6 Barbara Wall: *The Narator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction* (Basingstroke: Macmillan, 1991), S. 2, Hervorhebung: Wall.

7 Hunt (1994A), S. 4.

8 Sale 1978), S. 1.

9 Ebd.

10 Ewers (2000), S. 16; Hervorhebung: Ewers.

Gattung der Kinder- und Jugendliteratur ausmacht. Ich möchte mich allerdings an dieser Stelle auf den Begriff der Kinderliteratur beschränken, da ich mit ziemlicher Sicherheit davon ausgehen kann, dass die in das von mir gewählte Textkorpus gehörenden Texte nicht in einem höheren Alter als zehn oder maximal elf Jahren zum ersten Mal gelesen werden.
Letztendlich kann aber auch Ewers ebensowenig eine wissenschaftlich wirklich tragende Definition bieten wie Sale oder Hunt. Der Anfang seiner Darstellung des Themas erinnert auffällig an die Sales:

> Es geht einem mit der Kinder- und Jugendliteratur ebenso wie mit vielen anderen Phänomenen des kulturellen Lebens: Je intensiver man sich mit ihnen beschäftigt, umso mehr versagt jede Definition, so plausibel und brauchbar sie anfänglich auch gewesen sein mag ...[11]

Im Gegensatz zu Hunt und Sale aber warnt Ewers sogar davor, eine Definition als "Inbegriff"[12] finden zu wollen oder eine der von ihm entwickelten Teildefinition zu einem solchen aufzuwerten:

> [Kinderliteraturforschung] hat es eben nicht mit *einem* klar umrissenen Textkorpus zu tun, sondern mit mehreren, sich überscheidenden Textkorpora; sie besitzt nicht *ein* Untersuchungsfeld, sondern eine *Vielzahl* sich überlappender Untersuchungsfelder.[13]

Daher kann es an dieser Stelle nicht darum gehen, den Versuch einer Neudefinition von Kinderliteratur zu beginnen. Vielmehr sollen im Folgenden einige Punkte angesprochen werden, die über die bereits angesprochenen hinaus Aspekte kennzeichnen, die für die Kinderliteratur von Bedeutung sind und außerdem speziell in meiner Arbeit eine Rolle spielen.
Als erstes ist da die Leserschaft als solche zu nennen. Lesnik-Oberstein erklärt ausdrücklich die Bedeutung des Konzeptes Kinderliteratur, ohne das sich eine spezielle Literatur für Erwachsene schlichtweg als gegenstandslos erweisen würde,[14] und im

---

11 Ebd., S. 15.

12 Ebd., S. 24.

13 Ebd.; Hervorhebung: Ewers.

14 Karin Lesnik-Oberstein: *Children's Literature: Criticism and the Fictional Child* (Oxford: Clarendon, 1994), S. 25.

Zusammenhang mit seiner Diskussion einer möglichen Definition von Kinderliteratur stellt Hunt dar, welche große Rolle diese spielt, wenn es um die Beschreibung von Kinderliteratur geht: "Children's literature is defined by ist audience in a way that other literatures tend not to be."[15] Damit spielt er offensichtlich auf einen grundlegenden Umstand an, der das Verhältnis von Kindern und Büchern prägt, wobei an dieser Stelle auf die verschiedenen und den Rahmen dieser Arbeit sprengenden unterschiedlichen Auffassungen von Kindheit eingehen zu wollen nicht unbedingt notwendig ist: Es handelt sich bei Kindern um Neulinge auf dem Gebiet des Umgangs mit literarischen Texten.[16] Hunt spricht wiederholt von ihnen als "*developing* readers - that is, in terms of experience of life and books they have not reached the theoretical plateau upon which mature readers can be said to operate in mutual understanding".[17] Dies ist einer der Gründe, warum das Simile von der Zwiebel, das ich zu einem späteren Zeitpunkt noch ausführlich behandeln möchte,[18] sich besser für die Analyse von Kinderbüchern eignet als das vom Eisberg. Darüber hinaus ist für Kinder als Leseanfängerinnen und Leseanfänger auch die Auseinandersetzung mit dem geschriebenen Wort vielfach noch problematisch:

> Lesen ist ja kein Vergnügen, das sich von selbst versteht. ... Zumal für ein Kind ist es schwierig, aus der mündlichen Sprache des Alltags in die literarische Sprache eines Buches überzuwechseln.[19]
> The act of reading in and of itself already constitutes a form of discipline, requiring the energetic, mercurial child to take up a position of immobile concentration.[20]

Tabbert weist in diesem Zusammenhang auf verschiedene Möglichkeiten hin, Kindern den Leseeinstieg zu erleichtern. Und schließlich verfügen Kinder nur über

---

15 Hunt (1994A), S. 8.

16 Vgl. S. 17 in dieser Arbeit. Ich lege auch in diesem Zusammenhang die schulische Ausbildung als Maßstab zugrunde.

17 Hunt (1994A), S. 5, Hervorhebung: Oppermann. Vgl. auch Peter Hunt: "Children's Literature and the Academy: Problems of a 'New Literacy'", in: *New Literatures Reviwe* 2 (1991), S. 82-89, hier: S. 84.

18 S. S. 47-53 in dieser Arbeit.

19 Reinbert Tabbert: "Lockende Kinderbucheingänge", in: *Wirkendes Wort: Deutsche Sprache in Forschung und Lehre* 36 (1986), Bd. 6, S. 421-439, hier: S. 421.

20 Maria Tartar: "What Do Children Want?", in: *American Literary History* 7 (1995), Bd. 4, S. 740-749, hier: S. 740/741.

einen "short attention span",[21] der sowohl nach überschaubarer Länge einer erzählten Einheit verlangt als auch eher an "story" denn an "plot" im Forsterschen Sinne[22] interessiert ist.

Darüber hinaus sind Kinder als Neulinge[23] innerhalb der literarischen Welt noch unvertraut mit den literarischen Strategien, die zur Spannungserzeugung oder der Darstellung verschiedener Figuren benutzt werden. Wegen ihrer noch begrenzte Aufnahmefähigkeit, die oftmals gepaart ist mit einem noch recht geringen Weltwissen, können viele der entsprechenden literarischen Techniken gar nicht oder nur recht vereinfacht angewendet werden. Allein die Tatsache, dass aus den oben genannten Gründen viele Kinderbücher sich aus einzelnen Episoden zusammen setzen, ermöglicht nicht unbedingt das subtile Spiel mit der Veränderung eines Charakters, wie es etwa ein Roman ermöglicht, es sei denn, sie wird innerhalb der Erzählungen thematisiert.

Auch an dieser Stelle muss Missverständnissen vorgebeugt werden: Ich behaupte keineswegs, dass Kinder nicht in der Lage seien, Wissen aus literarischen Texten aufzunehmen oder sich durch Literatur Wissen aneignen können.[24] Allerdings gehe ich davon aus, dass noch nicht alle von ihnen in der Lage sind, dieses Wissen kritisch anhand vorher erworbenen Wissens zu überprüfen oder Leerstellen, deren Füllung spezifisches Wissen erfordert, immer richtig besetzen zu können. Talent muss durch Anleitung geformt werden.

Ein zweiter Aspekt, der in Zusammenhang mit der Definition von Kinderliteratur kurz zur Sprache kommen sollte, ist der kulturelle, den vor allem Hunt in den Mittelpunkt stellt und der seiner Meinung nach eng mit dem gerade behandelten zusammenhängt:

> Despite the fact that what adults intend is not directly related to what children perceive, children's books very often contain what adults think children can understand, and what they should be allowed to under-

---

21 Peter Hunt: The Wind in the Willows*: A Fragmented Arcadia* (New York: Twayne, 1998B), S. 70.

22 E. M. Forster: *Aspects of the Novel* (London: Arnold, 1974), S. 60; s. auch S. 50 in dieser Arbeit.

23 Vgl. S. 29 in dieser Arbeit.

24 Claudia Finkbeiner: "Zu affektiven und kognitiven Dimensionen beim Lesen: Eine Untersuchung zum Zusammenwirken von Interessen und Lernstrategien", in: *Zeitschrift für Fremdsprachenforschung* 8 (1997B), S. 197-212, hier S. 209.

> stand; and this applies to 'literariness' as well as to vocabulary or content.[25]

Diese Annahme führt zu teilweise beinahe absurden Beispielen innerhalb der Kinderliteratur. Dazu gehört etwa das von Hunt erwähnte Beispiel *Five Minutes' Peace* von Murphy, das von einer Elefantenmutter erzählt, die vor ihrer dreiköpfigen Kinderschar eben besagte "fünf Minuten Ruhe" haben möchte, aber nicht bekommt. Wie Hunt äußerst treffend bemerkt, sind diese Geschichte und ihre Nachfolger "jokes almost entirely from the point of view (and largely understandable only by) parents".[26] Darüber hinaus weist Hunts Aussage deutlich auf die Didaktizität vieler Kindertexte hin, die über weite Bereiche eines der wichtigsten Kriterien für Kinderbücher war. Auch das so genannte "writing down to the child",[27] das Herabbeugen des Erwachsenen auf die vermeintliche Ebene des Kindes, deutet sich hier an. Aus Gründen, die diesen sehr nahe kommen, spricht Rose von der "Impossibility of Children's Fiction":

> Children's fiction is impossible, not in the sense that it cannot be written (that would be nonsense) but that it hangs on an impossibility, one which it rarely ventures to speak. This is the impossible relation between adult and child. Children's fiction is clearly about this relation, but it has the remarkable characteristic of being about something which it hardly ever talks of. Children's fiction sets up a world in which the adult comes first (author, maker, giver), and the child comes after (reader, product, receiver) but where neither of them enter the space in between. To say the child is inside the book - children's books are after all as often as not *about* children - is to fall straight into a trap. It is to confuse the adult's intention to get at the child with the child it portrays. If children's fiction builds up an image of the child inside the book, it does so in order to secure the child who is outside the book, the one that does not come so easily into ist grasp.[28]

Alle diese Beispiele zeigen deutlich das Problem der Hunt'schen Ausgangsbeschreibung: Der implizierte Leser eines Kinderbuchs muss grundsätzlich nicht dem impli-

---

25 Hunt (1994A), S. 5.

26 Ebd., S. 4.

27 Eleanor Cameron: *The Green and Burning Tree* (Boston: Atlantic - Little & Brown, ²1985), S. 208.

28 Jaqueline Rose: *The Case of Peter Pan, or the Impossibility of Children's Fichtion* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993), S. 1/2, Hervorhebung: Rose.

ziten Leser entsprechen - und tut es auch häufig genug nicht. Es gibt allerdings viele Fälle, in denen Kinder sich auf quasi natürliche Weise - und vermutlich nicht ohne das Überspringen uninteressanter Stellen - der literarischen Welt der Erwachsenen anpassen. Zu den bekanntesten gehören sicherlich *Robinson Crusoe*, *Gulliver's Travels*, insbesondere die ersten beiden Teile, *Treasure Island* und *Oliver Twist*, letzterer allerdings in gekürzter Fassung; die Mordszene an Nancy halte ich für Kinder als zu hart.

Mit diesem Aspekt ist die Frage nach dem Inhalt von Kinderbüchern eng verknüpft. Es gibt diverse Themenbereiche, von denen viele Erwachsene glauben, dass Kinder nicht mit ihnen in Berührung kommen sollten. Welche das sind, ist wahrscheinlich in Einzelfällen verschieden. Gewalt und Sexualität dürften jedoch auf alle Fälle dazu gehören. Andererseits gibt es durchaus Dinge, die Kinderbücher vermitteln sollen, etwa bestimmte Höflichkeits- und Benimmregeln, aber auch Allgemeinwissen. Kinderliteratur kann auch häufig dazu dienen, aus Kindern zukünftige brauchbare Mitglieder einer Gesellschaft zu machen. Ferner ist nicht jedes Buch, dass von Kindern handelt, auch für Kinder gedacht, man denke etwa an die Einleitung und die Kapitel Two, Three und Twelve in Dunmores *A Spell of Winter*.[29] Der Inhalt dürfte auch insofern von Bedeutung sein, als kleinere Kinder diesbezüglich nicht mit allzu viel Fremdem und Unbekanntem konfrontiert werden sollten, da sie nicht nur Neulinge auf dem Gebiet der Literatur sind, sondern auch noch über eine relativ geringe Weltkenntnis verfügen. Zwar lässt jedoch die Phantasie kleinerer Kinder noch Ereignisse in einer realistischen Welt zu, die von älteren Kindern allein aufgrund deren größeren Wissens in Frage gestellt werden. Diese sind dann aber zumeist so in einen alltäglichen Rahmen eingebettet, dass eine Überfrachtung mit Neuen verhindert wird. Astrid Lindgrens Karlsson vom Dach etwa lebt auf dem Dach eines gewöhnlichen Stockholmer Hauses, und vermutlich ist die einzige ungewöhnliche Eigenschaft des Vaters in Gaarders Beispiel die, fliegen zu können.[30] Ein weiterer Aspekt ist darüber hinaus die Frage des Inhalts allgemein, d.h., ob das Thema eines Buches für Kinder von Interesse ist oder nicht. Ein Kinderbuch mag noch so hoch von Erwachsenen (vorrangig Eltern und Lehrern) eingeschätzt werden; wenn es die Kinder nicht anspricht, wird es von ihnen nicht gelesen werden,

---

29 Helen Dunmore: *A Spell of Winter* (London: Penguin, 1996), S. 1-5, 17-41 und 139-148.

30 Hierbei berufe ich mich auf: Jostein Gaarder: *Sofies Welt* (Gütersloh: Bertelsmann 1993), S. 24/25. Da Gaarder sein Buch als "Philosophiekurs" (S. 18 bzw. S. 68) verstanden wissen will, benutze ich es dementsprechend. Vgl. auch S. 81/82 und 227-230 in dieser Arbeit.

weder freiwillig noch als Schullektüre.[31] Hemingways "Cat in the Rain" etwa, für einen selbst nicht gerade glücklich verheirateten Lehrer vielleicht hochspannend, kann von seiner Klasse als äußerst langweilig empfunden werden.[32] Ähnliches gilt für *Dorian Grey* von Wilde: Der Wunsch nach ewiger Jugend wird für Kinder, die ja im Gegenteil eher älter ('größer') sein wollen, um die mit der größeren Reife verbundenen Freiheiten genießen zu können, vermutlich nicht ohne weiteres verstanden werden.

Welche Bücher letztendlich von einem Kind gelesen werden, hängt von verschiedenen Faktoren ab, zuallererst der Meinung der Eltern, aber auch von Einflüssen wie der Meinung von Freunden oder den Medien in Gestalt von Verfilmungen und Hörspielen. Ein weiterer Faktor ist der, dass wahrscheinlich immer auch Bücher aus dem Familienbestand (vor-)gelesen werden.

So groß jedoch der Einfluss der Eltern auch sein mag, er wird nicht verhindern können, dass Kinder sich immer wieder für bestimmte Bücher, etwa nach Verfilmungen oder Anregungen aus dem Freundeskreis, interessieren werden und sich diese auch beschaffen. Nicht zu Unrecht bemerkt Sale, "... Children tend to enjoy a lot of junk".[33] Allerdings muss in diesem Zusammenhang die Frage gestellt werden, ob eine Beschneidung des Lektüreinteresses bei Kindern überhaupt sinnvoll ist. Die Lektüre trivialer Literatur im Kindesalter bedeutet nicht unbedingt eine endgültige Abkehr von gehobener Literatur im Erwachsenenalter. Darüber hinaus sollten die Lektüren der Kinder nicht zensiert werden, damit sie die Lust am Lesen nicht verlieren; wie Krieger feststellt, haben "Kinder, die gern und viel lesen, .. im allgemeinen Eltern, die die Lesestoffe nicht zensieren".[34] Die hier beleuchteten zwei Punkte zeigen deutlich die Ausrichtung von Kinderliteratur an dem von ihr anvisierten Lesepublikum. Daher ist es sicherlich für die Werke meines Textkorpus

---

31 Vgl. z.B. Claudia Finkbeiner: "Zum Einfluß von Interessen und Strategien auf das Verarbeiten von Texten. Bericht von einer empirischen Studie im Englischunterricht", in: Lothar Bredella/Herbert Christ/Michael K. Legutke: *Thema Fremdverstehen* (Tübingen: Narr, 1997), S. 313-332, hier: S. 329.

32 Vgl. Sonja Svensson: "Equal but Different? The Incorporation of Children's Books in National Histories of Literature", in: Maria Nikolajeva: *Aspects and Issues in the History of Children's Literature* (Westport: Greenwood, 1990), S. 57-61, hier: S. 61. Das Beispiel "Cat in the Rain" geht auf eine persönliche Beobachtung während eines Schulpraktikums zurück..

33 Sale (1978), S. 1.

34 Rebecca Krieger, "Sind Bücherkinder schlauer als TV-Kids?", in: *Für Sie* (1998) 17, S. 134.

zutreffend, hier von Lesern und Leserinnen im Alter von etwa 8-11[35] Jahren zu sprechen.

An dieser Stelle ist jedoch ein interessantes Phänomen zu beobachten: Hunt steht mit seiner Meinung, "[c]hildren's literature ... is enjoyed passionately by adults",[36] nicht alleine. Nodelman deutet sie in *The Pleasures of Children's Literature* ebenfalls nicht nur an, wenn er schreibt, dass "experiencing and responding to children's literature can be, and ought to be, a deeply *pleasurable* experience, for both adults and children".[37] Gerade im Zusammenhang mit dem 'Harry-Potter-Phänomen' wird diese Tatsache neuerdings weidlich diskutiert. Begriffe wie "Cross-over-Bücher" oder "All-Age-Titel" dienen der Beschreibung.[38] Dabei gehen diese Phänomene nicht erst auf Rowlings oder Garders Erfolge zurück, obwohl dies häufig den Anschein hat.[39] Kinderbücher erfreuen sich bereits wesentlich länger eines erwachsenen Interesses, unabhängig von Rechtfertigungen durch Hunt, Nodelman oder Shavit.[40] Lediglich die Bereitschaft, dieses Interesse zuzugeben ist heute größer als früher. Wie groß das Interesse Erwachsener an Kinderliteratur ist, beweisen die literarischen Erfolge nicht nur von Joanne K. Rowling, Jostein Gaarder, sondern auch - im Zuge der Realverfilmung von *Lord of the Rings* - J. R. R. Tolkien; *The Hobbit* wird, im Zuge des Filmbooms, wieder gelesen. Die Werke aller drei Autoren, die in der breiten Öffentlichkeit als Kinderbücher gelten, nehmen wochen- oder monate-, in Rowlings Fall sogar jahrelang, Spitzenplätze auf den Bestellerlisten, etwa der des *Spiegel* ein. Sie stehen damit als eindeutige Beweise für die Lektüre von Kinder- und Jugendliteratur durch Erwachsene. Die Gründe für dieses Interesse sind sicherlich vielfältig; erschreckend ist in diesem Zusammenhang Bayers Bezeichnung von

---

35 Vgl. Wall (1991), S. 1.

36 Hunt (1994A), S. 1.

37 Perry Nodelman: *The Pleasures of Children's Literature* (New York: Longman, ²1996A), S. XI. Hervorhebung: Nodelman.

38 Beide Begriffe stammen aus: Susannne Bayer: "Ihr sollt lesen wie die Kinder", in: *Der Spiegel* (2003), S. 182-184, hier: S. 182.

39 Vgl. etwa Stephanie Zvirin: "Crossovers: Children's Books for Adult Readers", in: Bernice E. Cullinan/Diane G. Person (Hg.): *The Continuum Encyclopedia of Children's Literature* (New York: Continuum, 2001), S. 209-211.

40 Vgl. hierzu: Zohar Shavit: *The Poetics of Children's Literature* (Athens: University of Georgia Press, 1986), S. 66.

Kinderbüchern als "Mutmacher[n] für verzagte Herangereifte",[41] deren intellektuelle Kompetenz anspruchsvoller Erwachsenenliteratur angeblich nicht mehr gewachsen ist, da sie auf ein deutlich schwindendes Bildungsniveau verweist. Ein anderer, ebenfalls nicht unbedenklicher Grund ist ein gerade in der heutigen Zeit festzustellender Hang zum Eskapismus, auch Bayer nicht entgeht; sie zitiert das Beispiel englischer Studenten und Studentinnen der Literaturwissenschaft, die "wie in Kindertagen einfach in die Geschichte abtauchen"[42] wollen. Dafür ist das Fantasy-Genre mit seinen Traumwelten und deren schillernder Darstellung besonders geeignet; die Tatsache, dass fast alle Titel, die als "Cross-Overs" gelten, hierzu gehören, dürfte hierin begründet sein. Grenz unternimmt in diesem Zusammenhang eine Unterscheidung nach Epochen:

> Es gibt Epochen, in denen das Verhältnis Kind - Erwachsener und Kinderliteratur - Erwachsenenliteratur als Entgegensetzung definiert wird, und es gibt Epochen, wo sich von einem gemeinsamen System sprechen läßt.[43]

Die Annahme, dass in einer Epoche, in der beide Literaturen ein geschlossenes System bilden, Kinderliteratur geschaffen wurde, die einer erwachsenen Leserschaft mehr zusagte und vermutlich immer noch zusagt, liegt nahe. Man darf nicht vergessen, dass es über lange Zeiträume hinweg keine oder nur sehr wenige Bücher speziell für Kinder gab. Heutzutage einen Kinder und Erwachsene gemeinsame Erwartungen, weshalb das über einen gewissen Zeitraum getrennte System wieder stärker zusammen wächst. Ähnliches dürfte für Autoren und Autorinnen gelten, die sich sowohl an Erwachsene als auch an Kinder wenden. Da man, hat man an jemandes Schreibstil einmal Gefallen gefunden, mehr als eines seiner Bücher lesen will, greift man auch nach seinen Kinder- und Jugendbüchern. Grenz' Untersuchungsobjekt ist E. T. A. Hoffmann; er, Ian McEwan (sein Kinderbuch ist *The Daydreamer*)[44] und Gaarder (dessen Werke ich nicht alle zur Kinderliteratur zähle) können hier sicherlich als brauchbare Beispiele gelten.

---

41 Bayer (2003), S. 184.

42 Ebd.

43 Dagmar Grenz: "E. T. A. Hoffmann als Autor für Kinder und für Erwachsene. Oder: Das Kinder und der Erwachsene als Leser der Kinderliteratur", in: Dagmar Grenz (Hg.): *Kinderliteratur - Literatur auch für Erwachsene? (*München: Fink, 1990), S. 65-74, hier: S. 69.

44 Zur Einordnung von *The Daydreamer* als Kinderbuch vgl. Ewers (2000), S. 124.

Damit bestätigt sich zunächst die von Hunt und Sale vertretene und am Anfang dieses Kapitels vorgestellte Meinung über die Schwierigkeit einer exakten Definition von und die eher instinktive Zuordnung einzelner Werke zur Kinderliteratur. Gleichzeitig zeigt sich auch, dass beide Literaturen für Erwachsene wie auch für Kinder ansprechend sein und damit nicht - oder nur sehr willkürlich[45] - getrennt werden können.

Manche Erwachsene geben allerdings trotz der neuesten Entwicklung immer noch nicht gerne zu, Kinderbücher zu lesen. Protherough nennt hierfür einen wichtigen Grund. Bei seiner Untersuchung der Frage, wie Kinder Bücher beurteilen, zitiert er diverse Meinungen Jugendlicher über von ihnen im Kindesalter gelesene Bücher und stellt in diesem Zusammenhang fest: "It is as though they feel threated by the enthusiasm which once they had, and now believe they have outgrown it."[46] Morgenstern argumentiert ähnlich: "Everyone knows the difference between adult stories and children's stories: children's stories are simpler than adult stories."[47] Vermutlich beruht dieses 'Wissen' genau auf dem von Protherough beschriebenen Phänomen. Da es sich bei den hier zitierten Jugendlichen in den meisten Fällen um solche in der Pubertät handeln dürfte, ist die Antipathie gegen ehemalige Favoriten der Kinderzeit, gegen die man sich nun massiv abgrenzt, verständlich. Zwar verläuft der Übergang von Kinder- zu Erwachsenenliteratur in der Regel fließend (zumeist wird dabei ein Umweg genommen, entweder über die Lektüre von comics oder Trivialliteratur oder über eine intensive Beschäftigung mit Sachbüchern), hat diese Überwindung aber erst einmal statt gefunden, ist die Abgrenzung gegen die Kinderbücher deutlich. Weiterhin kann man aus dem hier Gesagten folgern, dass eine solche ablehnende Haltung sich manifestieren kann und bis in das Erwachsenenalter hinein erhalten bleibt, leider oft auf Kosten einer bereichernden Lektüre; wie ich innerhalb dieser Arbeit zu zeigen hoffe, lesen Erwachsene anders als Kinder und können daher Gewinn aus der Lektüre von Kinderbüchern ziehen, selbst dann, wenn sie sowohl thematisch als auch sprachlich ein relativ niedriges Niveau haben. Sollte dieser Tatbestand allgemeine Akzeptanz erreichen, wozu ich mit

---

45 John Rowe Townsend: "A Wholly Pragmatic Definition", in: Robert Bator: *Signposts to Criticism of Children's Literature* (Chicago: American Library Association, 1985), S. 19/20, hier: S. 19.

46 Robert Protherough: "How Children Judge Stories", in: *Childern's literature in Education* 14 (1983), Nr. 1, S. 3-13, hier: S. 5.

47 Johan Morgenstern: "Children and other Talking Animals", in: *The Lion and the Unicorn* 24 (2000), Bd. 1, S. 110-127, hier: S. 110.

meiner Arbeit hoffentlich beitragen kann, wird auch die Lektüre "bonbonbunter Kinderbücher"[48] anerkannt werden.

1.2 Die Kinderliteratur und ihr Platz im gesamtliterarischen System

In seiner *Introduction to Children's Literature* vertritt Hunt die Ansicht, dass Kinderliteratur außerhalb des eigentlichen literarischen Kanons betrachtet werden sollte, da sie dort einen zu marginalen Stellenwert einnimmt:

> For those within the traditional literary establishment, 'children's literature' is a straightforward contradiction in terms. A few books - *Alice's Adventures in Wonderland* certainly, *The Wind in the Willows* or *Treasure Island* possibly - might be admitted as minor canonical works. The rest, designed as they are for an unsophisticated audience, must, necessarily, be beyond the pale - at best, footnotes to literary history, at worst 'popular culture'. ...
>
> Many children's book practicioners feel the same, but their suspicion of 'literature' implies a strong suspicion of the dominant cultural system. The characteristics of literature - seen as exclusive and intellectual - are not merely inappropriate, they are positively undesirable. ... This .. is further justified by the observable fact that those books that have been accecpted ... into the scheme of 'literature', ... are most likely to remain unread by children ...
>
> *[Therefore], children's books should be removed from the literary hierarchy, and .. they should be treated as a separate group of texts, without reference (at least in principle) to 'literature' as it is known and misunderstood. That is, I want to look at it as an important 'system' of its own, not as a lesser or peripheral part of 'high' culture.*[49]

Hunt greift in dieser Darstellung die bereits genannten Vorurteile wieder auf, die nicht nur in der privaten Lektüre Einzelner, wie ebenfalls bereits erläutert, zutage treten, sondern auch innerhalb der professionellen Auseinandersetzung mit Literatur, namentlich an Hochschulen, ihren Niederschlag gefunden haben. Auch innerhalb der deutschen Literaturwissenschaft hat dieses Problem Beachtung gefunden, vorrangig in einem Aufsatz von Ewers:

---

48 Vgl. Beyer (2003), S. 182.

49 Peter Hunt: *An Introduction to Children's Literature* (Oxford: Oxford UP, 1994A), S. 6/7, Hervorhebung: Oppermann.

> Von hier aus muß auch die Frage nach dem poetologischen Ort solcher Kinderbücher neu gestellt werden, die ebenso gut auch von Erwachsenen gelesen werden können - eben weil der Autor grundsätzlich zwischen einem literarischen System Kinderliteratur und einem literarischen System Erwachsenenliteratur unterscheidet. *Häufig ist es so, dass gerade diesen Kinderbüchern der kinderliterarische Charakter abgesprochen wird.*[50]

Dabei erscheint die 'Abwertung' von Kinderliteratur im ersten Moment durchaus nicht ganz unberechtigt; Tatsache ist, dass Kinderbücher weder den gleichen intellektuellen noch den gleichen kritischen Ansprüchen gerecht werden können, die an Erwachsenenliteratur gestellt werden. Sie sind für Neulinge auf dem Gebiet der Literatur konzipiert, und deren Bedürfnissen müssen sie zunächst einmal Rechnung tragen. Das bedeutet konkret, dass weder eine auf lange Sicht subtil angelegte Charakterentwicklung der Figuren möglich ist (Mary und Colin in *The Secret Garden* entwickeln sich zwar, dieser Prozess allerdings ist ein bedeutender Gegenstand auktorialer Kommentare), noch gesellschaftskritische Ansätze so deutlich diskutiert werden können, dass sie das Geschehen eines Romans prägend mitbestimmen. Zudem sind viele Romane für Kinder episodischer Natur, und außerdem befassen sie sich häufig genug mit Themen, die für Erwachsene nicht länger relevant sind. Aus diesen Gründen liegt eine Unterlegenheit von Kinderliteratur gegenüber der 'Literatur des Kanons' abzuleiten, nahe.

An dieser Stelle muss dringend einem Missverständnis vorgebeugt werden, das zwar nahe liegt, aber alles andere als in meinem Sinne ist: Wenn ich von 'Kanon' spreche, meine ich damit nicht eine fest umrissene Leseliste, die das zu erfüllende Pensum dar stellt, das einzig anerkannt wird, und womöglich noch in einer bestimmten Einstellung abgearbeitet werden sollte. Eine solche 'Einzige Wahrheit' gibt es nicht, auch wenn im Rahmen der Diskussion um die Erhaltung des so genannten Bildungsniveaus das Gegenteil behauptet wird, wie etwa unlängst von Schwanitz.[51] Eine derartige Festlegung geht nicht nur auf Kosten sämtlicher nicht aufgenommener Werke, sondern birgt auch die Gefahr einer einseitigen Bearbeitung der vorgegebenen Texte, die nach der Art eines Pensenschematismus 'abgearbeitet' werden, ohne dass neue Fragestellungen in Betracht gezogen werden: Man bereitet mit den gängigen Fachbüchern die gängigen Fachgebiete für seine Prüfun-

---

[50] Grenz (1990), S. 70; Hervorhebung: Oppermann.

[51] Dietrich Schwanitz: *Bildung*/Alles, was man wissen muß (Frankfurt/M.: Eichborn, 1999), S. 28 und 31.

gen vor, und das sowohl in der Schule als auch an der Universität. Eine noch bedenklichere Fixierung auf einen nicht offenen Kanon ist das Studium nach einer Literaturanthologie, was nach deutschen Bildungsidealen nach Humboldt als unwissenschaftlich abgelehnt wird.

Während der Vorbereitung meines Auslandssemesters habe ich wiederholt von "den wichtigen Autoren" reden hören, "deren Werke man kennen sollte". Dieser Ausdruck bezieht sich vermutlich auf die so genannten Klassiker. Lukens definiert Klassiker als "a book that lasts ... because it continues to be read".[52] Auf sie beziehe ich mich, wenn ich von 'Kanon', oder hiernach von den 'zentralen Werken eines literarischen Systems' spreche. Man kann davon ausgehen, dass die Meinungen, welche Werke in diesen Kreis gehören, bis zu einem gewissen Grad divergieren; in vielen Fällen sollte aber Einigkeit darüber bestehen, ob ein Werk in diese Kategorie fällt oder nicht. Dennoch sollten auch neue ‘Klassiker’ in den Kanon aufgenommen werden können.

Es gibt noch eine weitere Tatsache, die Kinderliteratur in den Augen vieler Literaturwissenschaftler und Literaturwissenschaftlerinnen zu einem eher marginalen Forschungsgegenstand machen kann: Sehr häufig wird sie innerhalb der Erziehungswissenschaften behandelt.[53] Dadurch kann der Eindruck entstehen, sie werde an anderer Stelle angemessen behandelt, und man könne sich in der Literaturwissenschaft umso intensiver mit den wirklichen literarischen Größen auseinander setzen. Ich will an dieser Stelle nicht bestreiten, dass in Seminaren der Erziehungswissenschaft, die sich mit Kindertexten befassen, gute und wichtige Arbeit geleistet wird. Die Erziehungswissenschaft allerdings befasst sich mit diesen Texten unter ganz anderen Vorzeichen als die Literaturwissenschaft. Dadurch kommen in vielen Fällen literaturwissenschaftliche Untersuchungen von Kinderbüchern zu kurz.

Das bedeutet aber nicht, dass Kinderbücher nicht ebenfalls einer gründlichen literaturwissenschaftlichen Analyse oder Interpretation unterzogen werden können, wie etwa Lukens *Handbook* beweist, das anhand von Beispielen aus der Kinderliteratur literarische Phänomene darstellt.[54] Auch in Seminaren über Kinderbücher gehören einzelne Aspekte der Literaturtheorie oder gängige Interpretationsmethoden wie etwa die Charakteranalyse einzelner Figuren zum Standardprogramm. Grundsätz-

---

52 Rebecca Lukens: *A Critical Handbook of Children's Literature* (Glenview: ^{4}1990), S. 53.

53 Vgl. z.B. Christiane Bimberg "A German View of British Classics and the Need for an Interdisciplinary Discourse", in: *Para-Doxa: Studies in World Literary Genres* 2 (1996), S. 406-401, hier: S. 406.

54 Lukens (1990), z.B. S. 13, 29-33, 65.

lich sind Kinderbücher für solche Untersuchungen nicht weniger geeignet als Werke des so genannten 'Kanons', dessen Bedeutung durch die Entwicklung der letzten Jahre und Jahrzehnte deutlich geringer geworden ist.
Innerhalb der universitären Lehre kommt, gerade wenn es sich um die Lehre einer Fremdsprache handelt, noch ein weiteres Problem hinzu: Die Anzahl derjenigen bedeutenden Werke der jeweiligen Sprache, die bereits in der Schule gelesen werden, ist sehr gering. Daher muss an der Universität dieses Wissen vermittelt werden, wobei man sich wiederum auf Schlüsselwerke beschränken muss, und selbst, wenn man kein klassisches Kanonkonzept mehr vertritt, so kann doch nicht bestritten werden, dass diejenigen, die sich auf als Empfehlungen konzipierten Leselisten finden, zumeist entweder schon als 'canonical' (vgl. Hunt) gelten oder zumindest in absehbarer Zeit diesen Status erreichen dürften.
Das kann allerdings bedeuten, dass ein nicht unbedeutender Teil an Hintergrundwissen den Studierenden verschlossen bleibt, da sie als Kinder nicht notwendigerweise englische Kinderliteratur, auch nicht in Übersetzungen, gelesen haben (und selbst wenn, darf man nicht vergessen, dass Übersetzungen immer Interpretationen, nicht Originaltexte, sind und auch nicht sein können). Zumeist werden intertextuellen Bezüge als Bonus behandelt. Daraus kann sich so etwas wie ein Teufelskreis entwickeln: Da man zumeist einen interessanten Gegenstand aus dem Studium zum Examensthema macht und nicht selten seine Examensarbeit als Grundlage für die Doktorarbeit verwendet, bekommt man nur durch persönliches Interesse die Möglichkeit, sich in der Ausbildungsphase mit einem Gegenstand außerhalb der traditionellen Lehre zu befassen, und ob man danach noch daran Interesse hat, ist fraglich. Für viele ist und bleibt damit die Kinderliteratur Randphänomen.
In einem ihrer Aufsätze fordert Bimberg daher, völlig zu Recht, einen weiten, übergreifenden Umgang mit Kinderbüchern:

> Only if we develop a truly interdisciplinary and international discourse we will be able to conceive and establish a theory of children's and young adult literature which no longer is dominated either by intuitive-emotional criteria, or by criteria that look solely at the relationship between literature and reality.[55]

Von daher ist Hunts Abspaltung der Kinderliteratur vom 'Kanon' (wenn man in diesem eine wertebestimmende Größe sieht) dann und nur dann zuzustimmen, wenn

---

[55] Bimberg (1996), S. 406.

sie auf literaturwissenschaftlicher Seite der Überwindung immer noch vorhandener Vorurteile dient und zu einer ernsthaften Auseinandersetzung zumindest mit einzelnen Werken führt. Besonders wünschenswert wäre es, wenn dabei, ähnlich wie in dieser Arbeit, weitere Werke, die - und zwar völlig zu Recht![56] - der Kinderliteratur zugeordnet werden, von Literaturwissenschaftlern und Literaturwissenschaftlerinnen als lohnenswerte Forschungsobjekte entdeckt werden. Dabei kann man allerdings davon ausgehen, dass einzelne Werke als interessanter eingeschätzt werden, weil sie mehr relevante Aspekte aufweisen als andere. Außerdem dürften das Thema und auch der Sprachstil eines Kinderbuchs wichtige Faktoren sein, die seine mehr oder weniger gnädige Aufnahme bei Erwachsenen mit bedingen und damit seine akademische Beachtung ebenfalls fördern können. Wie ich noch zeigen werde, haben es etwa die ersten beiden Bücher der '*Five Children*-Trilogie' vermutlich wesentlich schwerer, bei einem erwachsenen Publikum Anklang zu finden als der dritte Band, *The Story of the Amulet*, dessen Thematik von weitaus größerer Dramatik bestimmt ist.[57] Andererseits finden sich auch in diesem Werk Aspekte und Passagen, die auf Erwachsene deutlich unattraktiv wirken könnten, etwa die Tatsache, dass die Queen of Babylon nicht nur die gleiche Sprache spricht wie die Kinder, sondern sich auch desselben Jargons bedient, was das natürlicherweise gegebene Rangverhältnis stört und zugleich albern wirken kann.[58]

Aus den bis zu dieser Stelle der Arbeit gemachten Ausführungen und aus den Werkanalysen des zweiten Teils der Arbeit dürfte auch deutlich werden, dass schöne Kindheitserinnerungen nicht der einzige Anlass für die Auseinandersetzung mit Kinderliteratur sein sollten. Allerdings ist das Risiko innerhalb der hier vorliegenden Studie relativ gering; selbst ein Lieblingsbuch aus der Kindheit, damals in deutscher Übersetzung gelesen, stellt im englischen Original eine neue Herausforderung und vermutlich in mancherlei Hinsicht überraschende Leseerfahrung dar. Insofern müssen sich deutschsprachige Leser und Leserinnen bei der Lektüre englischsprachiger Kinderbücher immer mit einer 'neuen' Texterfahrung auseinander setzen, selbst wenn sie den Inhalt bereits kennen. Viele Kinderbücher, gerade die

---

[56] Vgl. Hans-Heino Ewers: "Die Kinderliteratur: Eine Lektüre auch für Erwachsene?", in: *Wirkendes Wort: Deutsche Sprache in Forschung und Lehre* 36 (1986), Bd. 6, S. 467-481, hier: S. 480.

[57] Vgl. S. 142-149 in dieser Arbeit. In einem Gespräch mit mir am 5. Mai 2000 in Stroud vertrat Peter Hunt die Ansicht. Nesbits Werke seien die bei weitem kindlichsten des Textkorpus dieser Arbeit. Tatsache ist, dass sich *The Amulet* zumindest durch seine drastische Thematik (kriegs- bzw. krankheitsbedingte Abwesenheit der Eltern) deutlich von seinen beiden Vorgängerwerken unterscheidet.

[58] Vgl. S. 169 in dieser Arbeit.

älteren Werke, setzen zudem eine Kenntnis der Sprache voraus, die, selbst wenn der Englischunterricht bereits in der Grundschule begonnen haben sollte, erst in der frühen Adoleszenz erreicht werden dürfte. Auch die *Harry Potter*-Romane Rowlings sind durch die passagenweise sehr hohe Vokabeldichte vermutlich für manche Kinder im Original ein Problem:

> ... the Fat Lady was back. She had been expertly restored, but was still extremely nervous, and had only agreed to return to her job on condition that she was given extra protection. A bunch of surly security trolls had been hired to guard her.[59]

Es kann bei der Diskussion der Wertigkeit von Kinderliteratur nicht darum gehen, sie in ihrer gesamtliterarischen Bedeutung mit den literarischen Meilensteinen zu vergleichen. Hier geht es um einzelne Aspekte, nicht mehr den Gesamtwert eines Werkes. Wenn also etwa Bloom Grahames Ausgestaltung der Figuren in *The Wind in the Willows* höher wertet als Orwells in *Animal Farm*, so bedeutet das nicht, dass Grahames Werk bedeutender wäre als Orwells, wohl aber, dass ihm in dieser Hinsicht der Vorrang gebührt: "The creatures of Animal Farm [sic!] compare poorly to those of Kenneth Grahame's *The Wind in the Willows*. Toad of Toad Hall and Badger are sustained literary characters, Boxer and Benjamin are not."[60]
Kinderbücher, die literaturwissenschaftliche Beachtung gefunden haben, sind fast immer solche, die neben einem ansprechenden Thema (das nicht nur eskapistisch oder nostalgisch besetzt sein muss), noch andere bedeutende Kriterien erfüllt, etwa einprägsame Figuren oder einen ebensolchen Stil. Dadurch werden diese Bücher zeitlos und haben damit nach Lukens' Definition das Zeug zu Klassikern. Klassikern aber sollte grundsätzlich ein Platz im Zentrum des literaturwissenschaftlichen Interesses offen bleiben, selbst dann, wenn sie nicht vollständig den hohen Ansprüchen genügen können, die generell an kanonische Werke gestellt werden. Ihre Bedeutung liegt in der Tatsache, dass sie nicht nur einen festen Bestandteil der Lektüre bilden, die jedes Kind liest, sondern auch durch ihre intertextuellen Einflüsse in die Erwachsenenliteratur gestalterisch einfließen. Ich habe bewusst nur Werke für mein Korpus ausgewählt, die einen gewissen Klassikerstatus haben. Abgesehen davon können viele Werke des 'Kanons', gerade ältere, durchaus als

---

59 Joanne K. Rowling: *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (London: Bloomsbury, 1999), S. 292.

60 Harold Bloom: "Preface", in: Harold Bloom (Hg.): *Animal Farm* (Philadelphia: Chelsea House, 1999), S. 1.

"Grenzgänger" zwischen beiden Gattungen betrachtet werden. Die Rezeptionsgeschichten von *Gulliver's Travels* und *Robinson Crusoe* dürften hinlänglich bekannt sein. Aber auch Orwells *Animal Farm*, das in der neuesten Forschung als politisch bedeutend und sogar prophetisch[61] gehandelt wird, ist bezüglich seiner Rolle als Kinderbuch diskutiert worden.[62]

Um der Kinderliteratur endgültig einen angemessenen Platz innerhalb des literarischen Systems zu sichern, ist vermutlich ein Umdenken in Bezug auf die Festlegung des Kanons nötig. Dieser müsste dann als offenes System betrachtet werden, das durchaus mit seiner literarischen Umgebung im Dialog steht. Bereits 1990 weist Lotman auf einen entscheidenden Sachverhalt hin:

> Biological evolution involves species dying out and natural selection. The researcher finds only living creatures contemporary with him. Something similar happens in the history of technology: when an instrument is made obsolete by technical progress it finds a resting place in a museum, as a dead exhibit. In the history of art, however, works which come down to us from remote cultural periods continue to play a part in cultural development as living factors. ... with this approach the state of literature at any one time is judged by the list of works *written* in that year, instead of by the works *being read* in that year - which would produce a very different picture.[63]

Die Äußerung Lotmans steht im Zusammenhang mit dessen Ausführungen zur Semiosphäre, die er, analog zu Vernandskijs Konzept der Biosphäre als "semiotisches Kontinuum" definiert, "das mit semiotischen Gebilden unterschiedlichen Typs, die sich auf unterschiedlichen Organisationsniveau befinden, angefüllt ist".[64] Analog zu Lotmans Definition der Semiosphäre könnte man eine literarische Sphäre dahingehend definieren, dass es sich dabei um einen (imaginären) Raum handelt, in dem sämtliche literarischen Texte einer Sprache oder Kultur positioniert sind. Ähnlich wie in der Semiosphäre gehen innerhalb dieser literarischen Sphäre die normbilden-

---

61 Gerd Rohmann: "*Animal Farm*: Orwell's Political Allegory that Went Ahead of its Time", in: *The Atlantic Critical Review* 2 (2003), Nr. 1, S. 80-87, hier: S. 83.

62 Bloom (1999), S. 2.

63 Yuri M. Lotman: *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture* (Bloomington: Indiana University Press, 1990), S. 27 (zitiert als Lotman (1990A)).

64 Yuri M. Lotman: "Über die Semiosphäre", in: *Zeitschrift für Semiotik* 12 (1990), Bd. 4, S. 287-305, hier: S. 288 (zitiert als Lotmann (1990B)).

den Impulse vom Zentrum aus,[65] dem deshalb diejenigen Werke zugeordnet werden müssen, die auch dementsprechend die größte literaturwissenschaftliche Beachtung finden, während sich an der Peripherie der literarischen Sphäre diejenigen Texte befinden, die nicht von der Literaturwissenschaft wahrgenommen werden.
Ebenfalls mit großer Ähnlichkeit zur Semiosphäre verlaufen auch die verändernden Prozesse innerhalb der literarischen Sphäre an der Peripherie mit besonderer Heftigkeit,[66] während das Zentrum, gerade durch seine normbildende Funktion auch über eine deutlich höhere Stabilität verfügt. In beiden Fällen ist auch grundsätzlich der Aufstieg von der Peripherie in das Zentrum möglich, allerdings verläuft er in der Semiosphäre und in der Biosphäre leichter als in der Literarischen Sphäre. Das liegt daran, dass es sich bei der Semiosphäre um einen 'natürlichen' Raum mit 'natürlichen' Evolutionsbedingungen handelt,[67] während es normalerweise relativ lange dauert, bis ein Buch erstens über den Status eines Bestsellers hinaus in den eines Longsellers übergeht und zweitens intertextuelle Bezüge knüpft. Daher stammt vermutlich auch die von Lotman angemerkte Diskrepanz zwischen dem, was zu einer bestimmten Zeit gelesen und was geschrieben wird. Die Kontrolle des Zentrums durch konservative Fachvertreter und -vertreterinnen[68] dürfte heute nicht mehr wirklich von Bedeutung sein. Dadurch wird es für neue Bücher und auch Autoren und Autorinnen (wobei sich dieses Phänomen nicht nur auf den Bereich der Kinderliteratur beschränkt) leichter, in das Zentrum vorzudringen. Grundsätzlich entscheiden sowohl die Zeit als auch die so genannte Qualität eines Werkes über dessen literaturwissenschaftliche Beachtung. Auf den aktuellen Publikumsgeschmack wird dabei kaum Rücksicht genommen, es sei denn ein Werk wie *Harry Potter* erregt ein solches Aufsehen, dass es nicht übergangen werden kann.
Das ist einerseits gerade heutzutage bis zu einem gewissen Grade berechtigt, da die Bandbreite der potenziellen Leser und Leserinnen heute wesentlich größer ist als in früheren Jahrhunderten. Aus diesem Grund muss auch zwangsläufig das qualitative Spektrum der Literatur größer werden, da nicht alle Leser und Leserinnen den relativ hohen Anforderungen 'guter Literatur' etwas abgewinnen können. Das führt zu einer erhöhten Konsumierung solcher Literatur, die entweder stark auf Wunsch-

---

65 Ebd., S. 292 und bes. 295 und Lotman (1990A), S. 127.

66 Lotmann (1990B), S. 293.

67 Lotmann (1990A), S. 127.

68 Vgl. Catharine R. Simpson: "Reading for Love: Canons, Paracanons and Whistling Jo March", in: *New Literary History* 21 (1990), Bd. 5; S. 957-976, hier: S. 957.

befriedigung angelegt ist oder aber, wie etwa die Fantasy-Literatur auf Eskapismus abzielt und damit nicht der Auseinandersetzung mit und Bewältigung von Problemen dient, sondern von diesen ablenkt.

Andererseits aber sind gerade diese Gebiete der Literatur die aktivsten Bereiche der literarischen Sphäre, weil sie vorrangig konsumiert und damit auch diskutiert werden, da sie im Bewusstsein des Lesepublikums sind. Das gilt nicht nur für literarische Phänomene wie *Harry Potter* oder den durch die Realverfilmungen ausgelösten Boom des *Lord of the Rings*. Die Phänomene, die für diese Aktivierung verantwortlich sind, sind vermutlich nicht nur von soziologischem, sondern auch von literaturwissenschaftlichem Interesse, weswegen Werke aus diesen Bereichen durchaus auch innerhalb der Literaturwissenschaft diskutiert werden sollten, vor allem, wenn, wie schon gesagt, die Möglichkeit besteht, dass die zur Debatte stehenden Werke zu Klassikern werden oder die literarische Szene mitbestimmen können. Ebenfalls in Anlehnung an Lotman arbeitet Nikolajeva mit einem System von zwei parallelen Semiosphären, einer Kindersemiosphäre und einer Erwachsenensemiosphäre, die sich teilweise überlappen. Dabei bewegen sich von der Grenzen am Rande der 'Schnittmenge' der beiden Semiosphären einzelne Texte auf die Zentren beider Semiosphären zu. Zu diesen Texten gehören auch Werke der Kinder- respektive der Erwachsenenliteratur.[69] Überträgt man dieses System nun auf die literarische Sphäre, so kann man bei einer analogen Annahme zweier solcher Sphären von einem direkten Einfluss einer ganzen Anzahl kinderliterarischer Werke auf die Erwachsenenliteratur ausgehen. Shavit beschreibt diese als ambivalent: "... texts [such as *Alice in Wonderland* ...] belong simultaneously to more than one system and consequently are read differently (though concurrently), by at least two groups of readers".[70] Damit ist die Nähe der Kinderliteratur zur Erwachsenenliteratur durchaus gegeben und verdient wissenschaftliche Beachtung nicht zuletzt, weil sie mit vielen Werken der Erwachsenenliteratur in direkter Wechselwirkung steht. Dabei wirken nicht nur, wie im Fall von Nesbits *Amulet* bedeutende Trends der Erwachsenenliteratur auf Kinderbücher, umgekehrt können auch durchaus Kinderbücher auf die Erwachsenenliteratur 'abfärben'. Neben dem in meiner Arbeit noch zu diskutierenden Beispiel von Burnetts *Secret Garden* kann hier auch *Animal*

---

69 Maria Nikolajeva: "Children's Literature as a Cultural Code: A Semiotic Approach to History", Maria Nikolajeva: *Aspects and Issues in the History of Children's Literature* (Westwood: Greenwood, 1990), S. 39-48, hier: S. 40/41.

70 Zohar Shavit: *The Poetics of Children's Literature* (Athens: University of Georgia Press, 1986), S. 66.

Farm gelten, da Orwells Roman tatsächlich die Form von Grahames *The Wind in the Willows* aufgreift. Selbst wenn die Charaktere der Figuren auf Grund der deutlichen Botschaft des Werkes, die stark an die Moral der Tierfabeln nach Aesop oder La Fontaine erinnert, bei Orwell deutlich flacher gestaltet sind als bei Grahame, können beide Werke als "beast tale in its most mature form"[71] bezeichnet werden. Ein weiterer Schritt, der aus der unvoreingenommenen Beschäftigung Erwachsener erfolgen kann und meiner Ansicht nach erfolgen sollte, ist die Aufnahme einzelner Werke der Kinderliteratur in den individuellen 'Kanon' eines jeden Lesers und einer jeden Leserin. Meines Wissens gibt es keinen triftigen Grund dafür, dass es Autoren und Autorinnen überlassen bleiben sollte, zwischen Kinder- und Erwachsenenliteratur zu unterscheiden oder eben *nicht* zu unterscheiden. Auch Leser und Leserinnen sind sehr wohl in der Lage, Werke aus beiden Systemen in einem einzigen zu vereinen, weil sie in den Werken Qualitäten finden, die diese für sie ansprechend machen. Ist die Anzahl derer, die einem bestimmten Kinderbuch solche Qualitäten abgewinnen können, groß genug, so könnte diese spezielle Werk dann, auf Umwegen sozusagen, durchaus seinen Platz im Zentrum des literarischen Systems finden, an dessen qualitativen Ansprüchen es sonst vielleicht gescheitert wäre. Dabei würde der Prozess, der aus Werken wie *Robinson Crusoe* oder *Gulliver's Travels* - oder auch *Moby Dick* - durch Anpassung an deren spezielle Bedürfnisse Werke für Kinder gemacht hat, in gewissem Sinne umgekehrt, so dass nun Kinderbücher unter bestimmten Gesichtspunkten zu einer interessanten Erwachsenenlektüre werden können. Damit aber würden idealerweise die Grenzen zwischen beiden Systemen aufgehoben oder zumindest verwischt, so dass eine Art Spektralband entstünde, an dessen einem Ende jene Bücher stünden, denen Erwachsene grundsätzlich als eigene Lektüre Nichts abgewinnen können und die deshalb uneingeschränkt den Kindern vorbehalten bleiben, während sich am anderen Ende der Skala diejenigen Bücher befinden, die für Kinder entweder genauso nicht von Interesse sind oder ihnen (noch) nicht zugemutet werden können und sollen - aus welchen Gründen auch immer.[72]

---

71 Elizabeth Cochran Lowe: *Kenneth Grahame and the Beast Tale* (Ann Arbor: Xerox Microfilms, 1976), S. 4/5.

72 Felicity A. Hughes: "Children's Literature: Theory and Practice", in: Peter Hunt (Hg.): *Children's Literature* (London: Routledge, 1990), S. 71-90, hier: S. 73.

1.3 Das Verhältnis von Text und Subtext für kindliche und erwachsene Leserinnen und Leser

1.3.1 Eisberg und Zwiebel als Similes für Text und Subtext

Ein wichtiger Unterschied zwischen erwachsenen und kindlichen Lesern und Leserinnen besteht darin, dass letztere ein in der Regel noch deutlich geringeres Weltwissen besitzen, was auf ihr geringeres Alter und die daraus resultierende geringe Anzahl an Erfahrungen zurückgeht. Nun gehört es aber nach der allgemeinen Meinung der Literaturwissenschaft zu den herausragenden Eigenschaften literarischer Texte, mehr als nur die eigentliche oberflächliche Aussage zu enthalten, und dadurch in verschiedener Hinsicht interpretierbar zu sein. Eine solche Interpretation greift aber gerade auf das Wissen und die Erfahrungen der Leserschaft zurück. Diese Tatsache deutet auf eine merkliche Unterlegenheit der Kinderliteratur hin, welche sich bekanntlich an die unerfahrenere Leserschaft richtet. Ob dem allerdings tatsächlich so ist, wird eine der Fragen sein, die in meiner Arbeit näher beleuchten möchte.

Das Verhältnis von sichtbarem Text, also dem, was schwarz auf weiß zu lesen ist, und dem, was so zu sagen 'zwischen den Zeilen' steht, also dem, was ich in Anlehnung an Rohmann[73] als "Subtext" bezeichnen möchte, wird ansehnlich in zwei Similes dargestellt, auf die ich im Folgenden immer wieder zurückkommen werde und die ich daher zu Anfang meiner Arbeit eingehend darstellen möchte. Beiden ist gemeinsam, dass sie aus der Feder respektive dem Mund von durchaus bedeutenden Schriftstellern stammen und sich daher direkt auf deren eigenes Schaffen beziehen.

Das erste Simile geht auf ein Zitat aus Ernest Hemingways Stierkampfroman *Death in the Afternoon* zurück. Hemingway schreibt dort:

> If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the

---

[73] Gerd Rohmann: "Text und Subtext in Shakespeare's *The Taming of the Shrew*", in: Peter Drexler/Rainer Schnoor (Hg.): *Against the Grain/Gegen den Strich gelesen* (Berlin: trafo, 2004), S. 351-368, hier S. 351.

> writer had stated them. *The dignity of movement of an iceberg is due to only one eighth of it being above water.*[74]

Möglicherweise ist Hemingway zu dieser Aussage von E. M. Forster inspiriert worden, der sich bereits fünf Jahre vor dem Erscheinen von *Death in the Afternoon* in einem ähnlichen Kontext ebenfalls des Vergleichs mit dem Eisberg bediente.[75] Die Anwendung auf den Subtext eines literarischen Werkes geht allerdings ursprünglich auf Hemingway zurück, weshalb ich ihn hier auch als Erfinder des Similes nenne.
Das sichtbare Achtel des Eisbergs bezieht sich dabei auf den Text, die unsichtbaren sieben Achtel auf den Subtext eines Romans. In einem Interview mit Plimpton führt Hemingway diesen Gedanken noch weiter aus:

> If it is any use to know it, I always try to write on the principle of the iceberg. There is seven-eighths of it underwater from every part that shows. Anything you know you can eliminate and it only strengthens your iceberg. It is the part that doesn't show. If a writer omits something because he does not know it there is a hole in the story.
>
> *The Old Man and the Sea* could have been over a thousand pages long and had every character ... in it ... That is done well and excellently by other writers. ... I have tried to eliminate everything unnecessary to conveying experience to the reader so that he or she has read something it will become a part of his or her experience and seem actually to have happened. ...
>
> ... The luck was that I had a good man and a good boy and lately writers have forgatten there still are such things. Then the ocean is worth writing about just as man is. ... I've seen the marlin mate and know about that. So I leave that out. All the stories from the fishing village I leave out. But the knowledge is what makes the underwater part of the iceberg.[76]

Diese Aussagen machen deutlich, welches umfangreiche Wissen sowohl von Schriftstellern beim Verfassen als auch von Lesern und Leserinnen beim Rezipieren

---

74 Ernest Hemingway: *Death in the Afternoon* (London: Penguin, 1966), S. 182, Hervorhebung: Oppermann.

75 E. M. Forster: *Aspects of the Novel* (London: Arnold, 1974), S. 59. Forster spricht hier von der Persönlichkeit der Figuren, die in einer Handlung vorkommen und an die sich die Handlung anpassen muss.

76 George Plimpton: "The Art of Fiction", in: Horst Weber: *Hemingway* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980), S. 157-176, hier: S. 172.

von Texten verlangt werden kann. Leser und Leserinnen, das muss allerdings einschränkend angemerkt werden, können die Texte auch mit einem geringeren Hintergrundwissen konsumieren, dann allerdings um den Preis, nur einen Teil des 'Eisbergs' erahnen zu können. Überhaupt wird es ihnen nie gelingen, den gesamten subtextuellen Gehalt eines Werkes zu erschließen, ähnlich wie es auch bei einem realen Eisberg nicht möglich ist, nur aus dem errechneten Volumen die Form zu bestimmen.
Das zweite Simile stammt von Garner:

> ... [a] book must be written for all levels of experience. This means that any given piece of text must work at simple plot level, so that the reader is compelled to turn the page, if only to find out what happens next; and it must also work for me, , and for every stage of reader in between. ... Anything else that comes through is pure bonus. An onion can be peeled down through its layers, but it is always at every layer an onion, whole in itself. I try to write onions.[77]

Es wird von Trease aufgegriffen:

> A book, Alan Garner has said, " must be written for all levels of experience." There must be, as he rightly insists, a text that works "at simple plot level", to make the reader turn the page. "Anything else that comes through in the book is pure bonus. An onion can be peeled down through its layers, but it is always, at every layer, an onion, whole in itself. I try to write onions."[78]

Ich habe hier bewusst das Zitat neben das Original gestellt, da ersteres durch Treases Publikation in Meeks Werk bekannter ist letzteres.
Auch im Fall der Zwiebel ist es das Hintergrundwissen, das die inneren Schichten ausmacht. Die oberste Schale entspricht dabei dem Text, während die inneren Schichten den Subtext ausmachen. Bezeichnenderweise ist die äußere Schale zumeist relativ dünn und vertrocknet, während gerade die inneren Schichten sowohl die Schärfe als auch den Saft der Zwiebel enthalten.
Das Konzept von "plot", dessen Garner sich hier bedient, erinnert an Forsters Beschreibung von "story", in der er ausführt, dass "we want to know what happens

---

77 Alan Garner: "A bit more Practice", in: *Times Literary Supplement* 67 (06.06.1968), S. 77.

78 Geoffrey Trease: "Old writers and young readers", in: Margaret Meek (Hg.): *The Cool Web* (London: The Bodlay Head, 1977), S. 145-156, hier: S. 149.

next",[79] und das dürfte vermutlich der Antrieb sein, welcher "makes the reader turn the page". Ähnlich wie Garner sieht Forster darin die Hauptaufgabe des Romans: "Yes - oh dear yes - the novel tells a story."[80] Forsters Definition von "plot" hingegen weist bereits auf tiefere Dimensionen hin:

> We have defined a story as a narrative of events arranged in their in their time-sequence. A plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality. "The king died and then the queen died" is a story. "The king died, and then the queen died of grief" is a plot. The time-sequence is preserved, but the sense of causality overshadows it. ... A plot connot be told to a gaping audience of cave-men [or children!] ... They can only be kept awake by "and then - and then -" they can only supply curiosity. But a plot demands intelligence and memory also.[81]

Vermutlich gehört dazu ebenfalls eine gewisse Übung im Umgang mit literarischen Texten, die bei Kindern nicht unbedingt vorausgesetzt werden kann. Zumindest aber weist Forster damit darauf hin, dass eine Plotanalyse sozusagen gleich dem Abschälen der obersten Zwiebelschicht 'in die Tiefe geht'. Zur Verdeutlichung sei auf den Bedeutungsunterschied von "story" (Handlung) und "plot" (Intrige) hingewiesen.

Damit nimmt Garner eine gegenteilige Position zu Hemingway ein. Gerade das, was nach Hemingway das Hauptgewicht eines Textes ausmacht, stellt Garner als zusätzlichen Bonus dar. Diese Reduktion scheint zunächst zu Lasten der Qualität zu gehen; eine einfache Story-Struktur verlangt in keiner Weise nach Interpretation. Gleichzeitig ist sie aber, wie Forster dar stellt, die ursprünglichste Form der Erzählung. Die Frage, ob sich tatsächlich jeder Roman auf seine Story verkürzen lässt, kann an dieser Stelle nicht endgültig beantwortet werden, obwohl ich es in vielen Fällen durchaus für möglich halte, wenn man Pennac glauben darf, dessen Meinung ich noch diskutieren werde. Solche Romane können dann zu 'Grenzgängern' zwischen der Kinder- und der Erwachsenenliteratur werden. Ähnliches gilt für Kurzgeschichten, deren konzentrierte Kürze sie eigentlich besonders anspruchsvoll als Interpretationsgegenstand macht. "Cat in the Rain" kann beispielsweise auch schon von Kindern nachvollzogen werden, auch wenn deren Verständnis der Erzählung

---

79 Forster (1974), S. 18.

80 Ebd., S. 29.

81 Ebd., S. 60.

natürlich nicht dem Niveau entspricht, was Hemingway von seinem Publikum erwartet.

Beide Similes stimmen in wichtigen Punkten überein: Erstens verweisen beide - im wahrsten Sinne des Wortes - auf die Tiefenstrukturen von Texten. Zweitens deuten beide an, dass gerade diese Tiefenstrukturen es sind, die den eigentlichen Gehalt ausmachen: Ähnlich wie von einer Zwiebel nur die inneren Schichten genossen oder verschmäht werden, so liegt auch beim Eisberg die eigentliche Gefahr nicht im sichtbaren, sondern gerade im unsichtbaren Bereich: Auf Grund des hohen unter Wasser befindlichen Eisteils waren Form und Ausdehnung eines Eisbergs lange Zeit nur schwer einzuschätzen, weshalb Ausleger für Schiffe, die nicht genug Abstand hielten, zum Verhängnis wurden. Das Schicksal der "Titanic" ist allgemein bekannt. Garner und Hemingway sind sich ebenfalls einig, dass nicht alles, was an Hintergrundwissen in einen Text impliziert wird, nicht auch explizit in demselben erscheinen muss. Beide gewichten diese Aussage jedoch signifikant unterschiedlich. Während Hemingway den Subtext in seinen gesamten Umfang als notwendigen Teil des Textes postuliert, bezeichnet Garner nur die Story- oder Plot-Ebene als zwingend, wodurch der Subtext in seiner Bedeutung drastisch relativiert wird. An dieser Stelle zeigt sich deutlich der unterschiedliche Kontext, in dem beide Similes entstanden sind. Hemingway spricht in Bezug auf ein erwachsenes Lesepublikum, und auch wenn Garner selbst sich auf alle möglichen Leser und Leserinnen bezieht, so bedient sich Trease der Zwiebel eindeutig in Bezug auf Kinder.[82]

Grundsätzlich aber haben beide Similes mach Meinung ihrer Schöpfer allgemein gültigen Charakter. Diese Allgemeingültigkeit aber macht beide bei der Anwendung auf Kinderliteratur in hohem Maße problematisch, unter Umständen sogar gefährlich. Das Problem bei Hemingways Eisberg liegt darin, dass er das, was er nicht schreibt, als Hintergrund seiner Erzählungen stets voraussetzt. Das Verhältnis des Sichtbaren zum Unsichtbaren bleibt daher immer gleich, nur die Form kann nicht genau erschlossen werden. Zudem sind Eisberge in der Regel zu homogene Gebilde als dass sich ohne Schwierigkeiten ein Teil von ihnen ablösen ließe. Da Kinder aber noch nicht so sehr interpretatorisch, sondern vielmehr konsumatorisch lesen, wird es ihnen in der Regel nicht gelingen können, schon, wie bereits gesagt, auf Grund ihres von Natur aus geringeren Weltwissens, die gesamte Dimension eines solchen literarischen Eisbergs zu erschließen. Und von daher dürfen entsprechend umfang-

---

[82] Ebd., S. 148/149.

reiche Tiefenstrukturen bei Kinderbüchern nicht vorausgesetzt werden, da ihre Leser und Leserrinnen sonst zumeist nur mit Verlust lesen könnten.
Der Vorteil des Zwiebel-Similes gegenüber dem Eisberg liegt nun darin, dass eine Zwiebel in der Tat Schicht für Schicht abgeschält werden kann und trotzdem stets als Zwiebel erkennbar bleibt. Gleichzeitig kann man von den einzelnen Schichten der Zwiebel als von einzelnen Aspekten eines Werkes - sei es nun ein Roman, eine Kurzgeschichte oder ein Bilderbuch - sprechen. Dadurch ist es möglich, etwa die charakterliche Darstellung der Figuren, die Verwendung bestimmter sprachlicher Ausdrücke oder auch, wie in den meisten meiner Fälle, die Intertextualität als einzelne Zwiebelschichten zu bezeichnen.
Das große Problem des Similes liegt aber drin, tiefer liegende Schichten als schwerer erschließbar anzunehmen. Daraus würde nämlich, und zwar zu Unrecht, folgen, dass Kinder sich stets mit weiter außen liegenden Zwiebelschichten zufrieden geben würden. Kinder analysieren beim Lesen auf eine andere Art und Weise, nicht aber auf eine flachere. Außerdem stellt Garner unmissverständlich klar, dass "the age of the individual does not necessarily relate to the maturity".[83] Selbst wenn Kindern noch manche Erfahrungen und manches Wissen fehlt (was die Lektüre einzelner Werke sicherlich bereichern würde), können sie trotzdem instinktiv mit den Erwachsenen gleich ziehen.
Leider ist die Gefahr von den Schöpfern des Zwiebelsimiles selbst herbei geführt worden. Trease sagt zu der kindlichen Lektüre problemorientierter Texte: "I prefer the onion. The individual child peels off just as many layers as his stage of maturity impels him to."[84] Zwar gilt diese Aussage in ihrem speziellen Kontext (auf den ich später noch zurück kommen werde), aber die Gefahr ihrer Verallgemeinerung und damit der Fehlinterpretation ist sehr groß, zumal auch Treases Aussage, dass "[e]ven the outer layers of an onion contain savour and some nutriment"[85] in die gleiche Richtung weist. Aber selbst das (noch) lückenhafte kindliche Weltwissen darf nicht zu einer Abwertung der kindlichen Lektüre führen.
Trotzdem bietet das Zwiebelsimile, wenn man sich dieser Gefahr bewusst ist und sie zu vermeiden sich bemüht, den Vorteil, Werke selektiv analysieren zu können und damit bestimmte Aspekte in den Mittelpunkt zu stellen. Eine solche spezialisierende erwachsene Lesart von Kinderbüchern liegt auch insofern nahe als

---

83 Garner (1968), S. 77.

84 Trease (1977), S. 149.

85 Ebd., S. 149/150.

Erwachsene, die Kinderbücher im Hinblick auf ein Kind als zukünftigen Leser oder als zukünftige Leserin rezipieren, vermutlich auch auf Grund einzelner Aspekte Interesse an ihrer Lektüre finden werden - und seien es die Erinnerungen an die eigene Kindheit.
Letztendlich sind beide Similes nicht wirklich geeignet, um die unterschiedlichen Lesarten von Kindern und Erwachsenen angemessen dar zu stellen, und meines Wissens gibt es kein weiteres Bild, das hierfür geeignet wäre; ein solches zu finden muss also weiteren wissenschaftlichen Arbeiten überlassen bleiben. Eine mögliche Lösung des Problems, die allerdings bei weitem nicht so griffig ist wie ein ausdruckstarkes Simile, zeichnet sich aber in der Verwendung von Isers Leerstellenbegriff ab. Dieser Möglichkeit möchte ich im nächsten Abschnitt etwas genauer nachgehen.

1.3.2 Leerstellen und ihre unterschiedliche Besetzung durch Kinder und Erwachsene

Wenn man sich nicht an die beiden oben erläuterten Similes hält und statt dessen einen weniger anschaulichen Vergleich wählt, kann man die auf den ersten Blick verborgenen 'Tiefenstrukturen' eines Textes in etwa mit dem vergleichen, was Iser als "Leerstellen"[86] bezeichnet. Diese sollen Leserinnen und Lesern die Möglichkeit geben, sich einen Teil des Geschehens selbst aus zu malen:

> Die Erzählung bricht ab, um dadurch einen Spielraum für die Beteiligung des Lesers zu eröffnen ... Leerstellen sind insofern ein Reflexantrieb als sie Punkte markieren, an denen sich der Leser auf das Geschehen einlassen kann, indem er ausgesparte Beziehungen bilanziert, schafft er die Voraussetzung für die Sinnkonfiguration des Textes.[87]

Anders ausgedrückt nimmt durch die individuelle Besetzung der Leerstellen die unterhalb der Wasseroberfläche befindliche Masse des Eisbergs für jede Leserin und jeden Leser eine eigene Form an beziehungsweise wird dadurch mitbestimmt,

---

86 Wolfgang Iser: *Der implizite Leser* (München: Fink, 1972), S. 62.

87 Ebd., S. 69 und 71; s. auch Peter Hunt: "Narrative Theory and Children's Literature", in: *Children's Literature Association Quaterly* 9 (1984/85) Nr. 4, S. 191-194, hier: S. 191; vgl. ebenfalls Arthur N. Applebee: *The Child's Concept of Stories, Ages Two to Seventeen* (Chicago: Chicago UP, 1978), S. 14.

welche Zwiebelschichten er oder sie zuzüglich zur ersten von der Zwiebel 'abschält'. Wichtig ist, dass dabei nicht so sehr das Hintergrundwissen entscheidend ist, sondern die individuelle Besetzung der Leerstellen zählt:

> Die Leerstellen machen den Text adaptierfähig und ermöglichen es dem Leser, die Fremderfahrung der Texte im Lesen zu einer privaten zu machen. Privatisierung von Fremderfahrung heißt, daß es die Textbeschaffenheit erlaubt, bisher Ungekanntes an die eigene "Erfahrungsgeschichte" (S. J. Schmidt) anzuschließen. Dies geschieht durch das Generieren von Bedeutung im Leseakt. Zugleich entsteht für den Text in diesem Akt eine jeweils individuelle Situation.[88]

Das bedeutet nicht nur, dass Leerstellen in jedem Fall einen Sinn gewinnen, unabhängig davon, wie sie gefüllt werden, sondern auch, dass im Gegensatz zu Hemingways Charakterisierung des Eisbergs Hintergrundwissen nicht unbedingt von entscheidender Bedeutung ist, obwohl es in vielen Fällen als ein unterstützender Faktor bei der Auffüllung von Leerstellen wichtig ist:

> In dem [der auktoriale Kommentar] die eindeutige Bewertung des Geschehens ausspart, schafft er Leerstellen, die eine Reihe von Erfüllungsvariablen zulassen, da er aber zugleich Möglichkeiten der Bewertung anbietet, sorgt er dafür, dass diese Leerstellen nicht beliebig aufgefüllt werden.[89]

Wenn also Hemingway in "The Short Happy Life of Francis Macomber" stets die Kaliber der Jagdwaffen erwähnt,[90] so steuert er damit die Antwort auf die Frage, ob es sich bei der Erschießung Macombers um einen Jagdunfall oder Mord handelt, wobei natürlich Leserinnen und Leser mit Kenntnissen über Jagdwaffen solchen ohne diese Kenntnisse gegenüber im Vorteil sind.[91]

---

88 Wolfgang Iser: *Die Appellstruktur der Texte* (Konstanz: Konstanzer Universitätsverlag, ^{2}1971), S. 34.

89 Ebd., S. 21.

90 Ernest Hemingway: "The Short Happy Life of Francis Macomber", in: *The First Forty Nine Stories* (London: Arrow, 1993), S. 3-35, hier: S. 13 und 34.

91 Vgl. Gerd Rohmann: "Eros und Thanatos in Ernest Hemingways 'The Short Happy Life of Francis Macomber' und Angela Carter's 'Master'", in: *The Atlantic Critical Review* 1 (2002C), Nr. 2, S. 157-169, hier: S. 161-162. Rohmann weist an dieser Stelle darauf hin, dass das von Mrs. Macomber benutzte Gewehr für die Büffeljagd eindeutig nicht geeignet ist.

Ich möchte nun versuchen, anhand von zwei Beispielen, die nicht meinem Forschungsbereich, schon gar nicht meinem Textkorpus entstammen, näher zu zeigen, wie in unterschiedlichen Lesealtern Leerstellen unterschiedlich besetzt werden können. Das erste Beispiel bezieht sich auf eine gesamte Untergattung, die etwa sei Beginn der siebziger Jahre das Bild der Kinderliteratur entscheidend mitprägt:

> Now almost nothing ist barred in a children's book, and it may reasonably be asked whether the pendulam has not swung too far, for the very reason already stated, that the child reader has *not* lived very long and is inevitably handicapped by a lack of first-hand experience which only time can supply.[92]

Was 1973[93] noch ungewöhnlich war, hat dreißig Jahre später die festen Konturen einer damals auftauchenden neuen Untergattung der Kinderliteratur gewonnen; der "problemorientierten Kinderliteratur"[94] respektive der "problem novel".[95] Diese scheint, obwohl international vertreten, in England und auch den Vereinigten Staaten eher ein Randphänomen zu sein als in Deutschland und sich dort eher auf eine etwas ältere Leserschaft als hier zu beziehen.[96]

Die problemorientierte Kinderliteratur steht der Erwachsenenliteratur insofern näher als die "klassischen Kinderromane",[97] als sie sich erstens von der Präsentation heiler, idealisierter Welten, sowohl der Phantasie als auch realistischer,[98] abwendet und sich mit - zumeist - durchaus negativen, belastenden Realitäten befasst. Es bedeutet dies eine Rückkehr "aus den exotischen Spiel- und Abenteuerwelten .. ins alltägliche Leben".[99] Zweitens bedient sich die problemorientierte Kinderliteratur

---

92 Trease (1976), S. 149. Hervorhebung: Trease.

93 1973 ist das eigentliche Erscheinungsjahr des Aufsatzes.

94 Hans-Heino Ewers: "Was ist der 'moderne Kinderroman'?", in: dtv junior (Hg.): *Lesen in der Schule mit dtv junior*/Unterrichtsvorschläge für die Altersstufen 9 bis 12 Jahre (München: dtv, 1996), S. 5-19, hier: S. 10.

95 Tony Watkins/Zena Sutherland: "Contemporary Children's Literature", in: Peter Hunt (Hg.): *Children's Literature: An Illustrated History* (Oxford: Oxford University Press, 1995), S. 289-321, hier: S. 293.

96 Ebd., S. 298.

97 Ewers (1996), S. 12.

98 Watkins/Sutherland (1995), S. 302.

99 Ewers (1996), S. 9.

"[eines Erzählens] streng aus der Perspektive der kindlichen Protagonisten",[100] entweder in Form einer personalen oder einer Ich-Erzählsituation. Damit verliert diese Literatur eine entscheidende Möglichkeit, die Leserschaft mit zusätzlichen Informationen zu versorgen, nämlich den auktorialen Erzähler.[101] Beide Elemente sind vorrangig in anspruchsvollerer Literatur zu finden; als jüngste der drei Erzählsituationen ist die personale nicht nur im Kinderroman ein Novum.[102] Gleichzeitig trägt die stark personalisierte Sichtweise zu einer starken Identifizierung oder zumindest Auseinandersetzung mit der Hauptfigur der jeweiligen Werke und damit auch mit den entsprechenden Problemen bei. Unter diesen können durchaus solche sein, die für die Leser und Leserinnen ungeeignet sind; entweder, weil sie sie überfordern, oder weil sie für sie nicht von Interesse sind. Zwar weist Ewers grundsätzlich darauf hin, dass Kinder in der Tat zur Auseinandersetzung mit Lebenskrisen fähig sind,[103] was allerdings in einzelnen Fällen eine Überforderung mit speziellen Problemen nicht ausschließen kann. In diesen Zusammenhang hatte Trease ursprünglich das verhängnisvolle Zitat gestellt, nach dem "[t]he individual child peels of just as many layers as his stage of maturity impels him to".[104]
Tatsächlich gibt es diverse Möglichkeiten, um zu schwierigen und uninteressanten Passagen in einem Werk auszuweichen, und zwar sowohl für Kinder als auch für Erwachsene. Das Überschlagen solcher Stellen ist vermutlich nicht nur die am weitesten verbreitete, sie gehört zudem auch zu den "droits imprescriptibles du lecteur" von Pennac:

> Le droit de sauter des pages
> ...
> ... Je me suis intéressé à l'amour et aux batailles et j'ai sauté les affaires de politique et de stratégie ... Les théories de Clausewitz me passant très au-dessus de la tête, ma foi, j'ai laissé passer les theories de Clausewitz ... J'ai suivi de très près les déboires conjugaux de Pierre Bézoukhow et de sa femme Hélène ... et j'ai laissè Tolstoï disserter seul des problèmes agraires de l'éternelle Russie ...
> Jài sauté des pages, quoi.

---

100 Ebd., S. 11.

101 Jochen Vogt: *Aspekte erzählender Prosa* (Opladen: Westdeutscher Verlag, [7]1997), S. 65.

102 Ewers (1996). S. 11.

103 Ebd., S. 10.

104 Trease (1976), S. 149; vgl. S. 52 in dieser Arbeit.

> Et tous les enfants devraient en faire autant.[105]

Auf diese Weise können nach Pennac Kinder bereits in sehr jungen Jahren Bekanntschaft mit den großen Klassikern der Weltliteratur machen.[106] Allerdings mag man sich doch fragen, ob nicht die Lust am Lesen verloren geht, wenn man allzu viele Seiten überschlagen muss. Grundsätzlich aber lässt sich dadurch jedes literarische Werk auf seine eigentliche Handlung reduzieren und dementsprechend lesen. Dahl hat solche Reduktionen bei seiner Untersuchung des *Robinson Crusoe* nachgewiesen;[107] für abenteuerliche Jungleser und Jungleserinnen ist die Beschreibung des Kanubaus[108] oder des Hauses[109] wesentlich interessanter als seine reuigen Reflexionen, zumal in einer Zeit, in der man nicht mehr so bibelfest ist wie in der Defoes.

Das Überschlagen respektive das Ausweichen ist nur eine von mehreren Methoden, Leerstellen zu 'besetzen'. Eine weitere, die für Kinder typisch sein dürfte und die ich hier ebenfalls kurz erläutern möchte, ist die, in den dargestellten Ereignissen selbst direkten Genuss zu finden. Als Szene, anhand derer sich dieses Phänomen besonders gut zeigen lässt, eignet sich eine Episode aus *Gulliver's Travels*, die in der Akademie der fliegenden Insel Laputa spielt und die sich vermutlich aus gutem Grund *nicht* in Kinderversionen von Swifts Werk findet:

> I went into another chamber, but was ready to hasten back, being almost overcome with a horrible Stink [sic!] ... The Projector [sic!] of this Cell [sic!] was the most ancient Student [sic!] of the Academy. His Face [sic!] and Beard [sic!] were of a pale Yellow [sic!], his Hands [sic!] and Clothes [sic!] dawbed over with Filth [sic!]. ... His Employment [sic!] from his first coming into the Academy was an Operation [sic!] to reduce human Excrement [sic!] to its original Food [sic!], by separating the several Parts [sic!], removing the Tincture [sic!] which it receives

---

105 Daniel Pennac: *Comme un roman* (Paris: Gallimard, 1992), S. 173.

106 Ebd., S. 174.

107 Erhard Dahl: *Die Kürzungen des Robinson Crusoe in England zwischen 1719 und 1819 vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Druckgewerbes, Verlagswesens und Lesepublikums* (Frankfurt/M.: Lang, 1977), S. 122-129.

108 Daniel Defoe: *Robinson Crusoe* (London: Penguin, 1994), S. 127.

109 Ebd., S. 61-63.

> from the Gall [sic!] making the Odour [sic!] exhale and scumming of the Saliva [sic!].[110]

Lässt man an dieser Stelle alle Ausdrucksschwierigkeiten außer acht, so kann man davon ausgehen, dass relativ viele der Erwachsenen, die *Gulliver's Travels* lesen, diese Passage als Satire gegen die Wissenschaften erkennen. Für Kinder hingegen bedeutet ihre Lektüre einen Genuss ganz anderer Art: Die Auseinandersetzung mit einer extremen Normverletzung bereitet sowohl indirekte Lustbefriedigung als auch Vergnügen.[111] Damit zeigt sich, dass Kinder grundsätzlich in der Lage sind, bei der Besetzung von Leerstellen ähnlich souverän vorzugehen wie Erwachsene, wenn sie auch in vielen Fällen zu anderen Ergebnissen kommen. Um es noch einmal zu betonen: Es gibt keinen Grund, die kindliche Rezeption und Interpretation von Texten abzuwerten, auch wenn Kinder beim Besetzen von Leerstellen nicht immer mit erwachsener Logik vorgehen. Dass sie dabei meistens näher an der Handlung bleiben (und auf Grund ihrer geringeren Welt- und Texterfahrung auch bleiben müssen) tut der Interpretation keinen Abbruch. Dennoch ist bei Kinderbüchern nicht in erster Linie die Handlung entscheidend, sondern ebenso Stil und Ausdruck. Zwar sollte man immer die Entstehungszeit eines Werkes berücksichtigen; Krügers Ansichten dürften allerdings trotzdem allgemeingültig sein:

> Wer verständlich für Kinder schreiben will, muss jede Sache und jeden Vorgang mit dem treffenden Wort anschaulich bezeichnen, denn seine Leser sind im Gegensatz zu Erwachsenen Eidetiker und sehen die genannten Dinge und Vorgänge wie Bilder. Deshalb wählt der Autor eines Kinderbuches für seine Darstellung am besten konkrete, kräftige Substantive und handlungsstarke, aktive Verbformen. Er meidet, wenn es irgend geht, lange, unüberschaubare Zusammensetzungen, Abstrakta und Fremdwörter. Jüngere und auch ältere Kinder verstehen sie nicht, fühlen sich durch sie beim Lesen gestört und legen das Buch aus der Hand. Dagegen erleichtern häufige Personenbezeichnungen, kurze Wortformen und wenige Adjektive, die die eine den Lesern ungefähr bekannte Qualität eines Dinges richtig bezeichnen, den Kindern das Verstehen eines Textes. Gefühlsbetonte, auch auffällige und übertriebene Wörter, lapidare Aussagen, die leicht eingehen, Wortwiederholungen, Sprachspielereien, -witze, -komik sowie alle zum Lachen herausfordern-

---

110 Jonathan Swift: *Gulliver's Travels* (Oxford: Oxford University Press, 1986), S. 171/172.

111 Vgl. Maria Lypp: "Lachen beim Lesen", in: *Wirkendes Wort: Deutsche Sprache in Forschung und Lehre* 36 (1986), Bd. 6, S. 439-455, hier: S. 445/446.

> den Formulierungen motivieren alleine durch ihre Sprache Kinder und Jugendliche, ein Buch lustbetont weiterzulesen.[112]

Interessanterweise nun hängt die Einfachheit - oder besser: die Konkretheit - eines Textes nicht mit der Menge der Leerstellen zusammen, die er aufweist. Sie ist vielmehr von den Lesern und Leserinnen abhängig, die mit dem jeweiligen Text sowohl Lebens- und auch Leseerfahrungen verbinden und ihn so in ein jeweils eigenes Geflecht von Beziehungen einfügen. Das gilt gerade für die Werke der fantastischen Literatur, da sie durch ihre Beschreibungen (die für Leserinnen und Leser aller Altersgruppen ansprechend sind) ein besonders hohes Potenzial an Leerstellen bieten:[113] Je mehr Einzelheiten im Wort genannt werden, desto mehr Möglichkeiten hat die leserliche Fantasie, sich zu entfalten. Man kann aus dieser Tatsache mit gutem Recht folgern, dass sich die Leerstellen der Kinderliteratur nicht nur von Kindern, sondern auch von Erwachsenen besetzen lassen, und zwar nicht nur auf der Ebene schöner Kindheitserinnerungen. Sind Erwachsene bereit, sich wirklich und vorbehaltlos auf ein Kinderbuch einzulassen (ein Problem, auf das im Zusammenhang meiner Betrachtung von *The Wind in the Willows* noch ausführlich zurückkommen werde),[114] werden sie vermutlich Leerstellen auffinden (und besetzen), die eine kindliche Lektüre noch nicht wahrnimmt.
Sollte ein Kinderbuch durch eine solche respektvolle Lektüre in den Augen seiner erwachsenen Leserinnen und Leser einen Wert um seiner selbst gewinnen, kann es auf der Basis dieses Respekts zu einem für beide Seiten fruchtbaren Dialog zwischen den Generationen kommen, von dem ebenfalls beide Seiten profitieren können. Dies ist besonders dann der Fall, wenn es gelingt, Leerstellen unabhängig von einander gleich oder zumindest ähnlich[115] zu besetzen. Diese Chance ist ein weiterer Grund, der die intensive Auseinandersetzung mit Kinderliteratur auch im Erwachsenenalter rechtfertigt.

---

112 Anna Krüger: *Die erzählende Kinder- und Jugendliteratur im Wandel* (Frankfurt/M.: Diesterweg, 1980), S. 173.

113 Iser (1971), S. 15.

114 S. S. 227-231 und 241/242 in dieser Arbeit.

115 Vgl. Carsten Gansel: "Kinder- und Jugendliteratur als Gegenstand der Literaturwissenschaft und -didaktik", in: Carsten Gansel/Sabine Kleinert: *Zwischen Märchen und modernen Welten* (Frankfurt/M.: Lang, 1998), S. 18-31, hier: S. 25. Bei einer offenen und respektvollen Lektüre dürfte sich ein Großteil der Kinderliteratur als in Gansels Sinne "doppelsinnig" erweisen.

1.4 Zum Problem der literarischen Wertung von Kinderbüchern im Hinblick auf ihr Potenzial als Lektüre für Erwachsene

Innerhalb meiner Untersuchung spielt die Frage nach der literarischen Wertung insofern eine wichtige Rolle, als es dabei um den Vergleich unterschiedlich aspruchsvoller Textgruppen geht. Wie ich bereits dargestellt habe, wird von der Kinderliteratur nicht immer zu Unrecht vermutet, dass sie in einigen Aspekten hinter dem zurück bleibt, was allgemein als 'gehobene Erwachsenenliteratur' gilt. Ob das auch für ihren literarischen Wert allgemein gilt, möchte ich an dieser Stelle kritisch überprüfen, indem ich die von mir untersuchten Werke an den wichtigsten gängigen Wertungskriterien messe. Neben dem Sammelband von Lenz und Schulte-Middelich[116] arbeite ich hierbei vor allem mit Schulte-Sasses kurzem, aber sehr brauchbaren Bändchen.[117]

Zu den wichtigsten Unterscheidungen Schulte-Sasses gehört die zwischen "Kunst und Kitsch",[118] die er als aus dem deutschen Idealismus kommend und damit typisch für die Germanistik beschreibt, wohingegen die Anglistik frei von dieser deutlichen Gegensätzlichkeit sei.[119] Das ist insofern von Bedeutung für mein Korpus, als es, der englischen Tradition entstammend, nicht wie vergleichbare deutsche Werke der Unterscheidung zwischen Kunst und Kitsch direkt ausgesetzt waren. Der in England ebenfalls weit früher als in Deutschland überwundene Hang zur Vermittlung einer 'Moral', oder zumindest eines 'pädagogisch wertvollen' Themas[120] oder Motivs verringert ebenfalls die Grenze zwischen dem, was als gehobene Kinderliteratur gilt und was nicht. Wo aber eine Abgrenzung gegen ein Stigma nicht notwendig ist, kann man eine gewisse Großzügigkeit erwarten.

---

116 Bernd Lenz/Bernd Schulte-Middelich (Hg.): *Beschreiben, Interpretieren, Werten* (München: Fink, 1982).

117 Jochen Schulte-Sasse: *Literarische Wertung* (Stuttgart: Metzler, 1971).

118 Ebd., S. 3.

119 Ebd.

120 Vgl. S. 30-32 in dieser Arbeit. Die Entwicklung der deutschsprachigen Kinderliteratur in den Siebziger Jahren zeigt mit Autoren wie Härtling, von der Grün, Nöstlinger, Pausewang und anderen und die daraus resultierende Entstehung der problemorientierten Kinderliteratur (die aus meiner Sicht erst in den letzten Jahren durch die Werke Jacqueline Wilsons eine vergleichbare Entsprechung gefunden hat) kann als Hinweis darauf gelten, dass besagte 'Moral', für die die entsprechenden Erzählungen ein hervorragendes Transportmittel sind, immer noch eine entscheidende Rolle spielen. Allerdings relativiert sich die Bedeutung dieses Sachverhalts durch die hohe Anzahl an au anderen Sprachen übersetzten Werken, die als Lektüre zur Verfügung stehen.

Schulte-Sasse zufolge ist eine der Hauptunterscheidungen zwischen Kitsch und Kunst - grob ausgedrückt - die zwischen distanzierter und distanzloser Lektüre, zwischen Gegenständlichkeit und Gefühligkeit.

> Die dem Kunstwerk angemessene Einstellung des Lesers sei distanziert und gegenständlich. Der künstlerische Genuss sei ein Genuss des Erkennens und Erforschens künstlerischer Leistung... Der Kitsch hingegen dringe auf Zuständlichkeit und Gefühligkeit, auf verschwimmende Hingabe an den Gegenstand. Der Künstler verlange dem Leser durch organische Gestaltung stets mehr Besonnenheit und ästhetische Distanz ab als der Kitschautor. Letzterer umnebele, lulle ein und führe den Leser dadurch zu einem zuständlichen Selbstgenuß, für den der Kitschgegenstand nur Stimulans ist.[121]

An anderer Stelle ist sogar von "der geistigen Passivität"[122] im Zusammenhang mit der distanzlosen, selbstgeniessenden Kitschlektüre die Rede. Neben Schulte-Sasse weist auch Anz darauf hin, dass Literatur (im Sinne von Kunst) nicht kompensatorisch, regressiv, verschleiernd, verdinglichend und perspektivlos sein darf.[123] Weiterhin stellt Schulte-Sasse klar, dass "der kitschanfällige Leser auch Kunstwerke kitschig genießen kann, indem er von der künstlerischen Form absieht und nur die für seine Rührung geeigneten stofflichen Reize aufnimmt."[124] Besonders die von mir favorisierten Fantasy-Romane haben nach diesen Wertungskriterien keine guten Chancen, als "Kunst" gelten zu können, da in vielen Fällen nicht nur das sekundäre, 'wunderbare' Element[125] zur vergleichsweise einfachen Lösung von Konflikten beiträgt, sondern auch eine deutliche Unterscheidung von Gut und Böse einen eindeutigen und damit äußerst befriedigenden Sieg des Guten ohne große Widerstände erzeugbar macht.[126]

---

121 Schulte-Sasse (1971), S. 13-14.

122 Ebd, S. 53.

123 Vgl. Thomas Anz: "Wertungskriterien und Probleme literaturwissenschaftlicher Ideologiekritik", in: Bernd Lenz/Bernd Schulte-Middelich (Hg.): *Beschreiben, Interpretieren, Werten* (München: Fink, 1982), S. 214-247, hier S. 218.

124 Ebd. S. 17.

125 Vgl. S. 78 in dieser Arbeit.

126 Vgl. Rolf Kellner: "Fantasy", in: Günther und Irmgard Schweikle (Hg.): *Metzler Literatur Lexikon* (Stuttgart: Metzler, ²1990), S. 150-151, hier S. 151.

Anz' und Schulte-Sasses Ansätze legen zwei Schlüsse nahe: Erstens bedarf es, um ein Kunstwerk angemessen genießen zu können, des zu Erkenntnis künstlerischer Leistungen notwendigen Wissens, und zweitens muss nicht alles, was von einem "kitschanfälligen" Leser rezipiert wird, zwangsläufig von geringerem literarischem Wert sein. Werden nun Werke für ein Lesepublikum geschaffen, von dem man - ob zu Recht oder nicht - annimmt, dass es die notwendige Bildung zur Erkenntnis ästhetischer Werte nicht besitzt, wird die Anstrengung zur Erzeugung derselben vermutlich geringer ausfallen. Kinder werden vermutlich zu diesen Publikumsgruppen gehören; im Vergleich mit denjenigen Erwachsenen, die Literatur als Kunst genießen, fehlt ihnen in den meisten Fällen noch die nötige Ausbildung, die erst in den weiterführenden Schulen erfolgt.[127]

Das heißt aber nicht, dass Kinderbüchen nicht eben solche ästhetischen Qualitäten enthalten können; im Gegenteil. Erstens ist, wie schon gesagt, etwas, das nicht wahrgenommen wird, nicht zwangsläufig nicht vorhanden, und zweitens ist das Vorhandensein dann sogar notwendig, wenn das Wissen ausgeprägt werden soll, denn ohne das Vorhandensein der ästhetischen Strukturen kann kein Gespür für sie ausgebildet werden. Außerdem sollte die Aussage von der "geistigen Passivität" mit Misstrauen betrachtet werden: bekanntermaßen führt das Lesen grundsätzlich, schon durch die Verbildlichung des Geschehens im Kopf, zu einer hohen geistigen Aktivität.[128] Wenn Kinder sich auch noch in vielen Fällen stark auf den Inhalt konzentrieren und eher an Identifikation mit den Figuren als an kritischer Distanz interessiert sind, müssen Kinderbücher also nicht zwangsweise eine kritisch-distanzierte Prüfung nicht bestehen (wofür, wie ich hoffe, meine eigene Arbeit ein Beweis sein dürfte). Im Gegensatz zu vielen kitschanfälligen Erwachsenen, für die der Selbstgenuss der Lektüre häufig mit dem Genuss des Eskapismus durch die imaginäre Wunscherfüllung,[129] die immer gleiche Erzählmuster voraussetzt, verbunden ist, richtet sich die kindliche Neugier vermutlich stets auch auf das Neue, Unbekannte einer Erzählung oder eines Romans. Zu diesen neuen Erfahrungen können

---

127 Vgl. S. 17 in dieser Arbeit und Das Land Hessen (Hg.): *Lehrplan Deutsch Gymnasialer Bildungsgang, Jahrgangsstufe 5-13*, (http://www.berufsschule-korbach.de/download/lehrplan-deutsch-2003.pdf), S. 16, 21, 27, 33, 38, 42 und 45. Von daher sollte man vorsichtig sein, von Grundschulkindern eine dem Ansatz Schulte-Sasses entsprechende mit Anstrengung verbundene kritische Distanz zu fordern.

128 Vgl. Claudia Finkbeiner: "Sind gute Leser/-innen auch gute Strategen? Was Fremdsprachenlehrer und -lehrerinnen darüber denken", in: *Fremdsprachen lehren und lernen* 27 (1998), S. 180-203, hier S. 197/198.

129 Vgl. Anz (1982), S. 219.

zum Beispiel auch die emotionalen Erfahrungen gehören, die man beim Lesen eines Textes macht, und die dann nicht als kitschig deklariert werden können.[130] Auch spannungserzeugende Elemente gewinnen für sie unter Umständen eine größere Bedeutung. Neben der 'kitschigen' Lektüre von "Aschenputtel" (um einen für viele Liebesromane gängigen Stoff zu wählen), die sich vorrangig an den Beschreibungen der Ballszenen und dem happy ending orientiert, gibt es auch die Möglichkeit einer spannungsgeladenen Lektüre: Wird die 'Ausreißerin' von ihren Schwestern erkannt? Wird sie rechtzeitig zurückkehren? Wird der Hof herausfinden, wer sie ist? usw. Eine in einer anderen Kultur oder Epoche angesiedelte Liebesgeschichte kann der kitschigen Handlung oder der kulturellen oder epochalen Aspekte wegen gelesen werden (wobei man allerdings im letzteren Fall nicht davon ausgehen sollte, dass diese sorgfältig recherchiert sind.) Ein Beispiel meines Textkorpus hierfür wäre etwa *The Secret Garden*. Zwar kann man, nach Aussage einer Studentin, "schon nach höchstens zehn Seiten absehen, in welche Richtung sich der Roman entwickelt", dennoch bietet er einen beachtlichen Schatz an interessanten und spannenden Aspekten. Man könnte sogar behaupten, dass die Kinderliteratur, die im Hinblick auf Neues geschaffen und auch entsprechend rezipiert wird, definitiv höherwertig ist als der konservative Kitsch,[131] der weder formal noch inhaltlich auf eine Weiterentwicklung seiner Leser und Leserinnen abzielt.

Ein weiteres Kriterium für ein 'wertvolles' Werk ist die Geschlossenheit,[132] Einheitlichkeit, im Gegensatz zu der Werke von geringerem Wert Brüche aufweisen, wobei "der Stellenwert der einzelnen Szenen lediglich durch die Ökonomie der vom Roman betriebenen Wunscherfüllung bestimmt" ist.[133] Als Einheitlichkeit eines literarischen Kunstwerkes beschreibt Schulte-Sasse als "die konstruktive Einheit des stilistisch und inhaltlich Disparaten."[134] Solche Brüche können innerhalb der Kinderliteratur nachgewiesen werden; ein Beispiel in meiner Arbeit wäre die Ausdrucksweise der Queen of Babylon in *The Story of the Amulet*,[135] ein anderes die Diskussion zu Rats und Moles unterschiedlicher Fähigkeit zum Verlassen ihrer

---

130 Finkbeiner (1997B), S. 198 und 207.

131 Schulte-Sasse (1971), S. 18.

132 Ebd., S. 10.

133 Ebd, S. 11/12.

134 Ebd, S. 36.

135 Vgl. S. 169 in dieser Arbeit.

angestammten Umgebung in *The Wind in the Willows*.[136] Es ist dabei allerdings anzumerken, dass diese Brüche entweder auflösbar oder aber nur sehr marginal sind. Ein weiterer Grund, der einen Roman für Kinder uneinheitlicher erscheinen lassen kann ist die in vielen Fällen vorhandene Episodenstruktur, die aus der Tatsache resultiert, dass viele Kinderbücher als Gutenachtgeschichten vorgelesen werden und entsprechend konzipiert wurden. Einzelne Episoden können immer qualitativ unterschiedlich ausfallen.

Ein nächstes wichtiges Kriterium eines wertvollen Werkes ist sein Einfluss, also sowohl seine Stellung als Klassiker,[137] der diverse Epochen mit ihren verschiedenen Wertevorgaben überdauert hat als auch seine intertextuellen Verbindungen. Ein Werk gilt dann als wertvoll, wenn es andere Werke hervorruft.[138] Besonders im Falle der Kinderliteratur können diese von Bedeutung sein, da sicherlich nicht alle Kinderromane von ihrer Thematik her ein genuines Interesse bei Erwachsenen erwecken können. Nicht jeder Erwachsene ist an Schulkonflikten oder der Beschreibung von Kinderspielen interessiert. Zwar haben bisher nur wenige Kinderbücher als genuine Vorläufer zur Entstehung anderer Werke, zumal solcher der gehobenen Erwachsenenliteratur, beigetragen,[139] doch sind, wie ich noch zeigen werde, die intertextuellen Anspielungen in diesen auf jene umso zahlreicher. Es ist schwer vorstellbar, dass jemand ein fremdes Werk in einem eigenen aufgreift, wenn er es nicht persönlich für wertvoll hält.

Innerhalb der Diskussion über die literarische Wertung ist immer wieder von "ästhetischem Wert"[140] in der einen oder anderen Weise die Rede, sei es generell oder im Vergleich mit anderen Werken, deren Ansprüche ästhetisch nicht so hoch stehen. Bereits Ewers hat darauf hingewiesen, dass Kinderbücher innerhalb dieser Diskussion einen niedrigeren Stellenwert einnehmen:

---

136 Vgl. S. 206-210 in dieser Arbeit.

137 Vgl. S. 39 in dieser Arbeit.

138 Schulte-Sasse (1971), S. 6/7.

139 Hierzu gehört etwa die Entwicklung der Animal Novel, die Kuznets erläutert und die ich noch näher erläutern werde. (Vgl. S. 70-72.)

140 Vgl. etwa: Schulte-Sasse (1971), S. 6/7, und 56, Rainer Grübel: "Methode, Wertbegriff und Wertung in der Kunsttheorie des Leningrader Bakhtinkreises: Interpersonalität, Dialogizität und Ambivalenz des ästhetischen Aktes", in: Bernd Lenz/Bernd Schulte-Middelich (Hg.): *Beschreiben, Interpretieren, Werten* (München: Fink, 1982), S. 95-133, hier S. 103.

> Die Kinderliteratur soll dem Erwachsenen nicht als eine Lektüre empfohlen werden, die gleichartig und -wertig neben der etwa eines modernen Romans stehen kann, der ein Höchstmaß an intellektuellen und ästhetischen Ansprüchen stellt. Die Kinder- soll hier nicht gegen die Erwachsenenliteratur ausgespielt werden.[141]

Diese Aussage zeigt, dass Kinderbücher nicht den gleichen Wertungskriterien genügen können, die an literarische Kunstwerke gelegt werden, die vorrangig von einer reifen Leserschaft rezipiert werden.[142]
Mag also ein Kinderroman der kritisch-ästhetischen Lektüre eines oder einer gebildeten und an gehobener Literatur interessierten Erwachsenen nicht standhalten (was allerdings auch nicht seiner Daseinsberechtigung entspricht), so kann er sehr wohl einzelne ästhetische Aspekte enthalten, die seine Lektüre für Einzelne zu einem ästhetischen Erlebnis machen. Welche das sind, kann (und wird vermutlich) von Fall zu Fall unterschiedlich sein.
Dennoch führen ästhetische Qualitäten jeweils zu einer positiven Wertung des jeweiligen Kinderbuchs, und zwar nun nicht mehr aus metaphysischen, sondern aus instrumentalen Gründen.[143] Dabei können aber, ähnlich wie die metaphysisch dem Werk inhärenten Werte diese Interessen (Schulte-Sasse spricht in diesem Zusammenhang von Bedürfnissen[144]) als absolut gelten. Misst man nun aber die einzelnen Kinderbücher an der Frage, in welchem Umfang sie diese Bedürfnisse befriedigen, dann werden sich solche finden, die vom Wert her dem entsprechen, was andere durch die metaphysische Wertung erreichen.
Ein weiterer Punkt, der innerhalb der hiesigen Wertediskussion aufgegriffen werden muss, weil er für das kulturelle Verständnis entscheidend wichtig ist, ist der des Eindrucks von englischen Kinderzimmern der viktorianischen Zeit, den man durch die Lektüre dieser Werke gewinnt; es handelt sich also nicht nur um direktes intertextuelles Wissen, das durch sie vermittelt wird, sondern auch um interkulturelle Einblicke in eine Erziehung, die zu einer der Hochzeiten Englands gängig

---

141 Hans-Heino Ewers: "Die Kinderliteratur: Eine Lektüre auch für Erwachsene?", in: *Wirkendes Wort: Deutsche Sprache in Forschung und Lehre* 36 (1986), Bd. 6, S. 467-482, hier S. 475.

142 Vgl. S. 16/17 in dieser Arbeit. Mit dem Begriff "rezipieren" meine ich in diesem Zusammenhang die von ästhetischen Ansprüchen geprägte Auseinandersetzung mit dem literarischen Kunstwerk, nicht die bloße unreflektierte Konsum.

143 S. Schulte-Sasse (1971), S. 52 und 56.

144 Ebd, S. 57.

war, und die noch immer eine gewisse Bedeutung hat, sonst wären nicht so viele Werke dieser Zeit Klassiker, die sich bis heute großer Beliebtheit erfreuen.[145]
Es liegt auf der Hand, dass nicht alle Leser und Leserinnen in der gleichen Weise von jedem Kinderbuch angesprochen werden können; man darf nicht vergessen, dass literarische Wertung grundsätzlich, besonders aber im Zusammenhang mit persönlichen ästhetischen Bedürfnissen subjektiv ist.[146] Sind es entweder persönliche 'Entdeckungen' oder die Hinweise auf eindeutige intertextuelle Verbindungen, die zum Auffinden anspruchsvoller Kinderbücher führen. Erwachsene sollten daher die Augen offen halten, damit sie auf ihnen entsprechende Werke treffen, denn durch Rezensionen lassen sich die entscheidenden Kriterien nicht notwendigerweise vermitteln.
Zusammenfassend lassen sich fünf Kriterien für anspruchsvolle literarische Kunstwerke aufstellen, denen auch diejenigen Klassiker der englischen Kinderliteratur gerecht werden, die ich in meiner Arbeit untersuchen werde:
1) Anregung zu geistiger Aktivität der Leser und Leserinnen;
2) Geschlossenheit der Form;
3) Zeitlosigkeit der Hauptthemen;
4) Ein sich nicht in einer aufdringlichen Moral äußernder Bildungsanspruch;
5) Intertextuelle Beziehungen zu anderen Klassikern.

1.5 Überlegungen zur Intertextualität, insbesondere zwischen Werken für Kinder und Werken für Erwachsenen

Das Konzept der Intertextualität ist für meine Arbeit von Bedeutung, weil es die möglichen Textverwandtschaften zwischen Kinder- und Erwachsenenliteratur aufzeigt. Wie ich bereits dargestellt habe, wird ein Werk umso wertvoller eingeschätzt, je mehr Nachfolger es hat. Daher ist die schöpferische Intertextualität (s. u.) insbesondere in diesem Zusammenhang von Bedeutung, da sie sich direkt mit der Hervorbringung verwandter Werke befasst. Die Gattungs-Intertextualität hingegen soll aufzeigen, welche wichtigen Parallelen zwischen Romanen für Kinder und Romanen für Erwachsene bestehen und dadurch eine Gemeinsamkeitshypothese im

---

145 Vgl. Finkbeiner (1997B), S. 209.

146 Vgl. ebd, S. 57 und Bernd Lenz/Bernd Schulte-Middelich: "Einleitung", in: Bernd Lenz/Bernd Schulte-Middelich (Hg.): *Beschreiben, Interpretieren, Werten* (München: Fink, 1982), S. 8-18, hier S. 8.

Vergleich zu den so häufig betonten Gegensätzen beider Bereiche der Literatur schaffen.

Ähnlich wie die meisten anderen in meiner Arbeit verwendeten Konzepte ist auch die Intertextualität nicht einfach zu definieren.[147] Zumeist wird der Entwurf dieses Konzepts auf Julia Kristeva zurückgeführt,[148] die 1966 in ihrem Aufsatz "Le Texte Clos" schreibt, dass "[l]e texte ... est une permutation de textes, une intertextualité: dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris a d'autres textes, se croisent ...".[149] In "Le Mot, le Dialogue et le Roman" heißt es außerdem, "... Bahtine situe le texte dans l'histoire et dans la société, envisagées elles-mêmes *comme textes que l'écrivian lit et dans lesquels il s'insère en les récrivant*".[150]

Ein besonders deutliches Beispiel für markierte Intertextualität ist die Nennung von "Riquet à la Houppe" in Burnetts *The Secret Garden*.[151] Auch Grahame dürfte Toad vermutlich durchaus im Hinblick auf die alte Temperamentelehre als "sanguine"[152] bezeichnet haben. Unter markierter Intertextualität versteht man das bewusste oder unbewusste Einschreiben von Anspielungen auf Prätexte, also solche, die vor dem aktuellen Werk liegen.[153]

Intertextualitäten werden aber nicht nur von Autoren und Autorinnen in Werke eingeschrieben. Umgekehrt können sie genauso gut von Lesern und Leserinnen erzeugt werden, die durch extensive Lektüre auf solche Textverwandtschaften aufmerksam werden. Diese Intertextualität ist die unmarkierte und zugleich wesentlich spekulativer als die markierte. Sie muss durch sorgfältige Textanalyse und -interpretation belegt werden.

---

147 Vgl. Gerd Rohmann: "Intertextualität in englischer Gegenwartsprosa", in: Martin Brunkhorst/Gerd Rohmann/Konrad Schoell (Hg.): *Klassiker-Renaissance: Modelle der Gegenwartsliteratur* (Tübingen: Stauffenburg, 1991), S. 179-188, hier: S. 179.

148 So z.B. J. A. Cudden: *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (London: Penguin, ^{4}1999), S. 424.

149 Julia Kristeva: "Le Texte Clos", in: *Semiotiké* (Paris: Seuil, 1969A), S. 113-142, hier: S. 113; Hervorhebung: Oppermann. Innerhalb des Sammelbandes ist 1966 als Entstehungsjahr des Aufsatzes an gegeben.

150 Julia Kristeva: "Le Mot, le Dialogue et le Roman", in: *Semiotiké* (Paris: Seuil, 1969B), S. 143-173, hier: S. 144; Hevorhebung: Oppermann.

151 *The Secret Garden*, S. 20; vgl. S. 281-290 in dieser Arbeit.

152 *The Wind in the Willows*, S. 129; vgl. S. 186-198, bes. S. 186 in dieser Arbeit.

153 Vgl. Peter Stocker: *Theorie der intertextuellen Lektüre*/Modelle und Fallstudien (Paderborn: Schöningh, 1997), S. 9.

> Le texte litteraire n'est donc pas simplement un ensemble des lexèmes organisés en syntagme, mais un ensemble de présuppositions d'autres textes.[154]

Damit zeigt sich auch die Unterscheidung zwischen Intertextualität und Einfluss: Letzterer kann nämlich nur für das bewusste Einschreiben von Anspielungen auf Prätexte geltend gemacht werden. Die Gesamtheit der Intertextualität geht aber weit darüber hinaus: Intertextualität ist, im Gegensatz zu traditionellen Einflussstudien, dynamische Vertiefung der Intertexte, auch der nicht markierten, nicht vom Autor oder der Autorin intendierten, die nur der Leser oder die Leserin durch die jeweils eigene Leseerfahrung kreiert. Gerade im Rahmen der Gattungs-Intertextualität, die ich weiter unten noch genauer darstellen werde, kann sich erst im Laufe einiger Zeit, mindestens aber mehrerer Jahre, erweisen, ob sich aus einem Prototypen eine neue Gattung entwickelt hat.

In einem Aufsatz aus dem Jahre 1990 spricht Rohmann die Bildung von "clusters of meaning" an,[155] die nicht von einem Autor oder einer Autorin allein erzeugt werden können, sondern vielmehr in der Zusammenschau der Intertexte entstehen und vermutlich während des Leseprozesses bei der Rezeption des zuletzt gelesenen Intertextes zur Besetzung von Leerstellen herangezogen werden. Dabei wird der Leser oder die Leserin zuerst etwa auf eine Formulierung oder auch ein Motiv, die oder das ihn oder sie wie ein Signal auf einen zuvor gelesenen Text hinweist und durch die Einbeziehung dieses früher gelesenen Prätextes zu einer neuen oder zumindest vertieften Interpretation des aktuell gelesenen Textes führt.[156]

Dabei dürfen Prätext und Posttext nicht notwendigerweise auf die Reihenfolge bezogen werden, in der die Texte entstanden sind, obwohl natürlich häufig der zuletzt gelesene Text, also der Posttext, der jüngste Text einer Intertextualitätsbeziehung

---

154 Michael Riffarterre: "La syllepsie intertextuelle", in: *Poétique* X (1979), Bd. 40, S. 496-501, hier: S. 496.

155 Gerd Rohmann: "Intertextuality Concepts in English Literature", in: Zygmunt Mazur/Marta Gibínska (Hg.): *New Trends in English and American Studies* (Krakau: Universitas, 1990), S. 63-75, hier: S. 63/64.

156 Vgl. Stocker (1997), S. 105: Bedeutungspostulat 7: *Intertextualität*: "Die Beziehung zwischen einem Text ("Posttext") und einem oder mehreren anderen Texten ("Prätexte") oder einer Textklasse ist dann und nur dann *intertextuell*.
Wenn a) ein destingratives *Intertextualitätssignal* vorhanden ist, das den Modell-Leser zu einer Änderung der Leserichtung (Dispession) veranlaßt (SIGNALWIRKUNG)
und wenn b) die Berücksichtigung bestimmter Prätexte bei der Lektüre des Posttextes (Reintegration) zu dessen vertiefter Deutung führt (FUNKTIONALITÄTSBEDINGUNG)."
Hervorhebung: Stocker.

ist. Diese Regel ist aber nicht zwingend. Ebenso gut kann ein jüngerer Text Prätext zu einem älteren werden, wenn er vor diesem gelesen wird. Die Lektüre von *Brave New World* oder *Island* kann durchaus den Blick für Signale bei der Lektüre von *Erewhon* oder *Utopia* schärfen.

Diese Tatsache deutet auf ein weiteres Charakteristikum der Intertextualität hin: In ihrem Rahmen wird aus der Nachzeitlichkeit der einzelnen Teste eine Gleichzeitigkeit, da während der Lektüre des Posttextes die Prätexte durch ihre Signale präsent sind; Kristeva spricht von "la mutation de la diachronie en synchronie (en structure litteraire)".[157] Während des Lese- und des damit verbundenen Interpretationsvorgangs sind sowohl der Post- als auch sämtliche wahrgenommenen Prätexte im Kopf des Lesers oder der Leserin präsent.

Grundsätzlich kann man Intertextualität also als "interdependence of literary texts"[158] bezeichnen, Kristevas berühmtes Zitat "toute texte est absorption et transformation d'un autre texte"[159] muss also sozusagen auf Gegenseitigkeit beruhen; man darf nicht allein von der prägenden Kraft auf den jüngeren Text ausgehen. Innerhalb der Intertextualität werden viele verschiedene Typen genannt, in denen sie in Erscheinung treten kann. Im *Metzler Literatur Lexikon* etwa findet man allen voran etwa sämtliche in wissenschaftlichen Arbeiten verwendeten Formen wie etwa das Zitat oder die Fußnote.[160] Solche Typen sind für die Analyse und Interpretation dieser Arbeit weitestgehend ungeeignet. Ähnliches gilt für die zu eng gefassten Typen, die Genette in seinem Werk *Palimpsestes: La littérature au second degrée* vorstellt. Genette befasst sich mit einem einzelnen Aspekt der Intertextualität, "toute relation unissant un texte B ... à un texte intérieur A ... sur le quel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire".[161] Es handelt sich dabei um diverse Formen der Imitation und Parodie, die im hiesigen Kontext nur bedingt tauglich sind. Allerdings greift Genette in den ersten Seiten seines Werkes teilweise andere intertextuelle Bezüge auf, darunter auch die Intertextualität nach Kristeva, den Kommentar oder Zitate.

---

157 Kristeva (1969B), S. 144.

158 Cudden (1998), S. 424.

159 Kristeva (1969B), S. 146.

160 Volker Deubel: "Intertextualität", in: Günther und Irmgard Schweikle (Hg.): *Metzler Literatur Lexikon* (Stuttgart: Metzler, ²1990), S. 223.

161 Gérard Genette: *Palimpsetes: La littérature au second degrée* (Paris: Seuil, 1982), S. 9/10.

Für meine Arbeit haben sich die drei Typen der Intertextualität am brauchbarsten erwiesen, die Rohmann zwischen 1991 und 2002 in verschiedenen Ansätzen entwickelt hat.[162] Es sind dies:
- Gattungs-Intertextualität oder Intertextuality of Genre;
- archäologische Intertextualität oder Archaeological Intertextuality;
- schöpferische Intertextualität oder Creative Intertextuality.[163]

"GATTUNGS-INTERTEXTUALITÄT in der Prosa wird durch vergleichbare Grundsituationen und Erzählkonzepte konstituiert oder dekonstruiert",[164] heißt es in Rohmanns Definition des ersten Typs; als Beispiel nennt er "Detektivgeschichten, Utopien [und] Robinsonaden".[165] Die Gattung, die ich in diesem Zusammenhang etwas näher beleuchten möchte, nicht zuletzt, weil sie noch relativ neu ist, ist die der "Animal Novel". Ursprünglich wurde dieser Ausdruck von Kuznets zur Charakterisierung von *The Wind in the Willows* verwendet:

> Considered with regard to form rather than substance, ... Grahame manages to incorporate ... traditional anthropomorphic elements into a new structure, which one might call the animal novel. *The Wind in the Willows* is a book of fair length, with well-developed animal protagonists, who participate in a similarly well-developed plot, built on conflict, both internal and external, to some resolution of those conflicts.[166]

Anders ausgedrückt bettet Grahame also die wichtigsten Elemente der Fabel und verwandter Gattungen in die Struktur des Romans.
64 Jahre nach Grahame wird dieses Konzept wieder aufgegriffen, und zwar von Richard Adams:

---

162 Zu den beiden oben bereits zitierten Aufsätzen kommt als drittes Werk: Gerd Rohmann/Eva Oppermann: "Literatur und Intertextualität", http://opus.uni-kassel.de/opus/volltexte/2005/258/ (22.07.2005).

163 Rohmann (1991), S. 180 und Rohmann/Oppermann (2005), S. 2, 5 und 7.

164 Rohmann (1991), S. 180.

165 Ebd.

166 Lois R. Kuznets: *Kenneth Grahame* (Boston:Twyne, 1987), S. 126.

> ... *Watership Down*, certainly an animal novel, has attracted both juvenile and adult audiences.[167]

Adams geht mit seiner Anpassung von Fabelelementen und Romanstruktur noch weiter als Grahame, indem er sich auf eine einzige Spezies beschränkt und die Anthropomorphisierung auf Sprache und Sozialisation begrenzt; die Kaninchen nehmen ihre Beziehungen untereinander wie auch zu fremden Artgenossen ähnlich wahr und ernst wie Menschen. Dazu kommt noch die Erfindung typischer Legenden und Ausdrücke einer den Kaninchen eigenen Sprache; beides erinnert an ursprüngliche Lebensgemeinschaften.
Nach *Watership Down* sind noch eine ganze Anzahl ähnlicher Werke entstanden, etwa *Solo's Journey* von Smith Aiken, *Tailchaser's Song* von Williams oder *Frost Dancers* von Kilworth. Alle diese Werke zeigen dieselben Charakteristika, die ich bereits für Adams' Werk beschrieben habe und stehen damit eindeutig in dessen Nachfolge.

> Der historische Befund literarischer Gattungen zeigt, daß ihre Geschichte einerseits entscheidend bestimmt wird durch *normbildende Werke (Prototypen)* und andererseits geprägt ist durch die wechselseitige *Komplementarität von Gattungserwartungen und Werkantworten*.[168]

Daher kann man vermuten, dass die nachfolgenden Werke auch im Hinblick auf den von Kuznets erwähnten großen Erfolg von *Watership Down* hin entstanden sind, welches dadurch zum Prototypen einer neuen Gattung wurde, auf die der Ausdruck 'Animal Novel' meines Erachtens noch eher zutrifft als seine Anwendung durch Kuznets. Die Annahme des Erfolges des Prototypen als Grund für die Entstehung weiterer Werke liegt in diesem Fall deshalb nahe, weil die Werke erstens sehr ähnlich sind (die Hauptunterschiede zwischen den einzelnen Werken sind die einzelnen verwendeten Spezies) und weil zweitens zwischen dem Prototypen und den nachfolgenden Werken etwa 15-20 Jahre liegen;[169] genug Zeit, um

---

[167] Ebd., S. 130.

[168] Wilhelm Voßkamp: "Gattungen als literarisch-soziale Institutionen", in: Walter Hink (Hg.): *Textsortenlehre - Gattungsgeschichte* (Heidelberg: Quelle & Meyer, 1977), S. 27-42, hier: S. 30, Hervorhebung: Voßkamp.

[169] Die genauen Publikationsdaten sind: *Tailchaser's Song*, 1985; *Solo's Journey*, 1987 und *Frost Dancers,* 1992.

die Wirkung des Prototypen zu beobachten und darauf zu reagieren. Ein dritter Grund ist das konzentrierte Auftauchen relativ vieler Werkantworten in kurzer Zeit. Das Beispiel der 'Animal Novel' im engeren Sinne zeigt wie das Lesepublikum Einfluss auf die Entstehung einer neuen Gattung nehmen kann. Da es dabei vorrangig nach ähnlichen Motiven respektive ähnlichen Erzählhaltungen fragt, ist an dieser Stelle sein Einfluss besonders groß.

Der zweite Typ der Intertextualität, den Rohmann als "ARCHÄOLOGISCHE INTERTEXTUALITÄT"[170] bezeichnet, kommt dem sehr nahe, was Genette in *Palimpsestes* als vierten Texttypus näher untersucht. Dieser Intertextualitätstypus ist vermutlich der, der die größte Nähe zwischen Prä- und Posttext erzeugt, weil er nicht nur, wie die Gattungs-Intertextualität, Erzähltechniken oder einzelne Motive einer bestimmten Gattung aufgreift, sondern diese direkt aus einem einzelnen Werk entnimmt und dann kopiert oder verfremdet, wobei der Prätext im Gegensatz zur Gattungs-Intertextualität keinen Prototypen-Status aufweisen muss. Dabei darf allerdings die Nähe der beiden Texte nicht zu der Annahme verleiten, es handle sich bei dem Posttext um eine Imitation. Hunt weist beispielsweise ausdrücklich darauf hin, dass der Prätext "with very different - and paradoxical - results"[171] bearbeitet werden kann.

Die große Nähe beider Text rechtfertigt durchaus den Vergleich mit Palimpsesten, manchmal wird dieser Begriff auch synonym für diese Art von Intertextualität gebraucht;[172] deutlich erkennbar scheint der 'ausradierte' Text in den Strukturen des neuen wieder auf.[173] Neben dem von mir in dieser Arbeit behandelten Beispiel *The Secret Garden* handelt es sich bei den Fortsetzungen zu *The Wind in the Willows*, die zwischen 1993 und 1999 von Horwood verfasst worden sind, um Palimpseste; Horwood greift immer wieder gezielt Motive aus *The Wind in the Willows* auf, darunter Rats Reiselust, Toads Abenteuergeist und seine Verhaftung oder Moles Sehnsucht nach seinem Zuhause, aber auch das Motiv des Neulings an der River Bank (mit Nephew, Young Rat, Master Toad und Grandson) oder in *The Willows and Beyond* das Weihnachtsmotiv oder das Panmotiv. Zusätzlich vermeint man,

---

170 Rohmann (1991), S. 184.

171 Peter Hunt: "An Adults' Book, a Children's Book, a Palimpsest: *The Wind in the Willows* and *Three Men in a Boat*" (Cardiff: unveröffentlichtes Manuskript des Autors, 2000), S. 3.

172 Z.B. ebd.

173 Vgl. Dietmar Wenzelburger: "Palimpsest", in: Günther und Irmgard Schweikle (Hg.): *Metzler Literatur Lexikon* (Stuttgart: Metzler, ²1990), S. 328/329, hier: S. 328.

wiederholt kritische Aufsätze durch seine Romane "durchschimmern" zu sehen, als habe Horwood die gesamten Ergebnisse der Grahame-Forschung gelesen und versucht, mit seiner Arbeit darauf zu reagieren. Das Ergebnis ist dementsprechend.
Ähnlich kann auch die formale Textverwandtschaft zwischen Crichtons Dinosaurierromanen und *Through the Looking-Glass* betrachtet werden, allerdings nur weil die Zahl der Werke, die einen solch mathematisch-strengen Aufbau aufweisen, sich weitgehend auf die hier behandelten beschränkt. Wäre sie größer, spielte Carrolls Werk aber die Rolle des Prototypen im Rahmen einer Gattungs-Intertextualität.
Der dritte und letzte hier zur Debatte stehen Typ der Intertextualität wird von Rohmann als "SCHÖPFERISCHE INTERTEXTUALITÄT"[174] oder "Creative Intertextuality"[175] bezeichnet. Nach ihm bedeutet schöpferische Intertextualität "aus dem *déjà lu* literarischer Prätexte experimentelle Texte neu zu erstellen".[176] Diese Intertextualität ist vermutlich diejenige, die manchmal trotz deutlicher Markierung am schwersten zu erkennen ist. Das mag zum einen daran liegen, dass der Prätext, gerade wenn er unmarkiert ist, eine besonders große Distanz zum Posttext einnimmt, da dieser gerade durch seinen experimentellen Charakter manchmal nur einen Impuls aus dem Prätext übernimmt. Andererseits besitzt der Posttext gerade durch seine relativ große Experimentierfreude besonders große Eigenständigkeit gegenüber dem Prätext; Gattungs- und archäologische Intertextualität sind bei ausreichend weiter Belesenheit relativ leicht auszumachen.
In den Rahmen dieser Intertextualität fallen beispielsweise alle Arten von Perspektivenwechsel. Rohmanns Beispiel von Dickens' *Great Expectation* und Roes *E.S.T.E.L.L.A.: Her Expectations* (man beachte die Markierung!) dürfte vermutlich zu den bekanntesten gehören. Auch Fortsetzungen gehören dazu, sofern die Figuren soweit verfremdet sind, dass es sich nicht mehr um eine archäologische Intertextualität handelt. Ein Beispiel hierfür ist innerhalb dieser Arbeit die Intertextualität zwischen *The Secret Garden* und den beiden Märchen "Riquet à la Houppe" und "Tattercoats".
Die drei hier diskutierten Intertextualitätstypen zeichnen sich vor allem durch eine hochgradige Brauchbarkeit bei der Untersuchung literarischer Werke aus. Auf diese

---

174 Rohmann (1991), S. 186.

175 Rohmann/Oppermann (2005), S. 7.

176 Ebd. und Rohmann (1991), S. 186.

Weise verschmelzen viele unterschiedliche Werk zu einem großen Ganzen: "Einer sprach, und tausend Tote reden mit."[177]

Setzt man sich mit Fragen der Intertextualität im Zusammenhang mit Kinderliteratur auseinander, so gilt es, zwei Besonderheiten zu beachten. Auf die eine weist Wilkie wie folgt hin:

> The dynamic model of intertextuality has peculiar implications for an intertextuality of children's literature because the writer/reader axis is uniquely positioned in an imbalanced power relationship. ... This makes children the powerless recipients of what adults choose to write for them and, *de facto*, children's literature an intertextual sub-genre of adult literature. The writer/reader relationship is also asymmetric because children's intersubjective knowledge cannot be assured.[178]

Auf das zweite Problem, das Wilkie hier anspricht, bin ich bereits an anderer Stelle eingegangen.[179]

Es gibt aber noch eine Besonderheit der Kinderliteratur, die besonders in komparatistischer Hinsicht Bedeutung gewinnt: Ein großer Teil der Kinderliteratur bleibt in der eigenen Sprache und Kultur verhaftet, weshalb man ihre Bekanntheit außerhalb dieses Kulturkreises nicht unbedingt voraus setzen kann. Darüber hinaus sind Übersetzungen von Kinderbüchern nur selten von hoher Qualität und fast immer bis zu einem gewissen Grad verfälschend. Auch Adaptationen für andere Medien wie (Trick-)Filme oder Hörspiele werden den ursprünglich Vorlagen nur in wenigen Fällen voll und ganz gerecht.

Von daher kann man nicht davon ausgehen, dass ein Kinderbuch außerhalb seines eigenen Sprach- und Kulturraumes wirklich bekannt ist, selbst wenn Übersetzungen oder Versionen in anderen Medien vorliegen. Gleichzeitig aber sind Kinderbücher ein wichtiger Bestandteil einer Kultur. Da sie wie selbstverständlich zur Kindheit und Jugend vieler späterer Leser und Leserinnen der entsprechenden Erwachsenenliteratur gehören, können Anspielungen auf Kinderbücher in Erwachsenenromanen von diesem Kreis der Eingeweihten wesentlich besser, wenn nicht sogar exklusiv,

---

177 Frei zitiert nach dem Film "Dead Poets' Society".

178 Christine Wilkie: "Intertextuality", in: Peter Hunt (Hg.): *The International Companion Encyclopedia of Children's Literature* (London: Routledge, 1996), S. 131-138, hier: S. 132.

179 S. S. 47-51 in dieser Arbeit, vgl. auch S. 18 in dieser Arbeit.

verstanden werden. Denjenigen, die die Prätexte aus der Kinderliteratur nicht kennen, bleiben solche intertextuellen Erfahrungen zunächst verschlossen.
Es ist anzunehmen, dass die Anzahl solcher intertextueller Bezüge relativ groß ist, wobei nicht nur weltbekannte Klassiker wie *Robinson Crusoe*, *Treasure Island* oder die *Alices* verwendet werden. Hunt[180] und Plotz[181] bzw. Verduin[182] zeigen in ihren Studien Beispiele für die Verwendung von in Deutschland weniger bekannten Kinderromanen. Daher ist aber Petzolds "verkapptes Plädoyer für eine intensive Beschäftigung auch der deutschen Anglistik mit Kinderliteratur"[183] von besonderer Bedeutung. Deutsche Anglisten und Anglistinnen, die den englischen Hintergrund nicht haben, sollten ihn sich nicht zuletzt aus eben diesem Grund aneignen.
Intertextualität ist in Bezug auf die in dieser Arbeit vorrangig behandelte Frage nach dem Wert von Kinderliteratur für Erwachsene vor allem als rezeptionsästhetischer Gesichtspunkt von Bedeutung. Es ist äußerst wahrscheinlich, dass sich die kindliche Lesart eines Werkes deutlich von der erwachsenen Lesart desselben Werkes unterscheidet, schon allein, weil Kinder weder das gleiche breit gefächerte Welt- und Allgemeinwissen besitzen können wie Erwachsene[184] noch ähnlich viele literarische Werke kennen. Es kommt hinzu, dass es Kindern vermutlich nicht unbedingt möglich ist, immer wiederkehrende Motive in anderen Zusammenhängen zu erkennen.[185] Das wiederum hängt vermutlich mit ihrer Reaktion auf das Gehörte oder Gelesene zusammen:

> This is the difference between the objective, analytic response described transactionally by the literary critic and the full, subjective response of the critic or any other reader [including children]. In both cases, we have

---

180 Hunt (2000).

181 Judith Plotz: "Secret Garden II Or, *Lady Chatterley's Lover* as Palimpsest", in: *Children's Literature Association Quaterly* 19 (1993), Bd. 1, S. 15-19.

182 Kathleen Verduin: "Lady Chatterley and *The Secret Garden*: Lawrence's Hommage to Mrs. Hodgson Burnett", in: *D. H. Lawrence Review* 17 (1989), S. 61-66.

183 Dieter Petzold: "Anglistik und Kinderliteratur", in: *Anglistik* 8 (1997), Bd. 1, S. 75-89, hier: S. 77.

184 Vgl. Arthur N. Applebee: *The Child's Concept of Stories*/Ages Two to Seventeen (Chicago: Chicago University Press, 1978), S. 5. Kinder müssen sich die Konzepte der Umweltinterpretation und auch die zur Analyse von Geschichte erst erarbeiten.

185 Vgl. Ursela Geisler: *Faktoren der Verständlichkeit von Texten für Kinder* (München: Causa, 1985), S. 87. Geisler geht in ihrer Analyse von Piagets dreistufigem Modell aus, wobei sie das Piaget'sche Beispiel, dass ein Sohn nicht in der Lage ist, seinen Vater ebenfalls als Sohn zu erkennen, als ein Beispiel für das Nichtwiedererkennen von Konzepten deutet.

> a "reading back" of meaning ... but the reader responding subjectively attempts to "operate" the construct [sic!] system, whereas the critic responding objectively describes and analyses [sic!] part of it.[186]

Kinder sind also mehr in der eigentlichen Geschichte gefangen, was allerdings nicht bedeutet, dass sie nicht auch durchaus fähig sein können, einen Intertext zu einem Werk zu erkennen. Ob dieses aber als Anlass zur Systematisierung genommen werden oder solches Wiedererkennen gar vorausgesetzt werden darf, erscheint mir sehr fraglich. Darüber hinaus können Kinder schon deshalb nicht alle möglichen Intertexte zu ihrer Lektüre erkennen, weil ihnen ein großer Teil derselben nicht zugänglich ist. Es sind dies Werke der Erwachsenenliteratur, die Kindern grundsätzlich ihrer Thematik wegen vorenthalten werden. Dunmores Werke mit ihren Beschreibungen von Tod (sogar Mord) und Wahnsinn fallen ebenso in diese Kategorie wie Lawrences Meisterwerk *Lady Chatterly's Lover*, das bis 1965 sogar auf dem Index stand. Dabei ist es manchmal erstaunlich, wie weitreichend die intertextuellen Verflechtungen einzelner Kinderbücher mit anderen Werken sein können.
An dieser Stelle zeigt sich zugleich die Bedeutung der Intertextualitätsfrage für diese Arbeit: Durch intertextuelle Verwandtschaft lassen sich Kinderbücher in einen bedeutsamen Kontext zu Werken der Erwachsenenliteratur setzen. Die Nichtexistenz rezeptionsästhetischer Intertextualität (und man darf nicht vergessen, dass die Wahrnehmung von Intertextualitäten nicht nur im Falle von Kindern, sondern in jedem Falle höchst subjektiv ist) schließt nämlich die Existenz produktionsästhetischer Intertextualität keineswegs aus. Kein literarisches Werk entsteht im luftleeren Raum und wirkt ebensowenig in einen solchen hinein. Das aber bedeutet wiederum, dass Kinderbücher als Inspirationsquellen gleichwertig neben allen anderen möglichen Einflüssen stehen, aus denen Autoren und Autorinnen bei der Produktion ihrer eigenen Werke schöpfen. Die Möglichkeit besteht sogar dann, wenn sich die Lektüre der in Frage kommenden Kinderbücher nicht biographisch nachweisen lässt; angesichts der untergeordneten Position, in der sich die Kinderliteratur lange befand, dürfte die Lektüre und Verwendung derselben als Inspirationsquelle in der Vergangenheit vermutlich nicht unbedingt betonenswert gewesen sein. Dies ist ein weiterer und nicht unwichtiger Grund, sich im Rahmen einer anglistisch-literaturwissenschaftlichen Ausbildung mit Kinderliteratur zu befassen.

---

[186] Applebee (1978), S. 131.

1.6 Überlegungen zur Definition der Gattung Fantasy[187]

Ähnlich wie bei der Definition der Gattung Kinderliteratur stößt man auch bei der Definition der Gattung Fantasy auf verschiedene Ansätze, wobei die Hauptunterschiede zumeist in Details bestehen, die dann zum Ausschluss einzelner Werke führen. Und ähnlich dem vorhergehenden Kapitel zur Definition von Kinderliteratur möchte ich auch hier nicht eine weitere (und meiner Ansicht nach unnötige) Definition versuchen, sondern mich auf die Aspekte konzentrieren, die die von mir ausgewählten Werke in den Rahmen der Fantasy einordnen.
Ähnlich wie die Kinderliteratur kann auch die Fantasy nicht durch eine klare, prägnante und kurze Definition erfasst werden, wie etwa Nodelman schreibt:

> The best definition is the vaguest: fantasy depicts a world unlike the one we usually call real. All fiction creates its own world, the worlds of fantasy are clearly different fromt the world we live in.[188]

Auch Dahl weist deutlich darauf hin, dass es kaum gelingen wird, Fantasy widerspruchslos zu definieren.[189] In der Tat ist aber das 'sekundäre' Element, also das, was die Welt der Fantasy von der eines realistischen literarischen Werkes unterscheidet, das entscheidende. Bereits Todorov hat dieses als herausragend dar gestellt: Le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et d'imaginaire: et ces derniers méritent plus qu'une simple mention.[190]
Nach Forster stellt dieses Element außergewöhnliche Anforderungen an die Leserschaft:

> What does fantasy ask of us? It asks us to pay something extra. It compels us to an adjustment that is different to an adjustment required to a work of art, to an additional adjustment. The other novelists say: "Here

---

187 Zur Etymologie des Wortes vgl. Joachim Frenk: *Myriads of fantastic Forms* (Frankfurt/M: Lang, 1998), S. 19-22, zur Ethablierung im deutschen Sprachgebrauch vgl. Sybill Gräfin Schönfeld: "Hobbit, Psammy & Co.", in: *Zeit-Chancen* 59 (2004), Nr. 19, S. 20.

188 Perry Nodelman: "Some Presumptuous Generalizations about Fantasy", in: Sheila Egoff et al. (Hg.): *Only Connect*/Readings on Children's Literature (Oxford: Oxford UP, ³1996B), S. 175-178, hier: S. 175.

189 Erhard Dahl: *Die Entstehung der phantastischen Kinder- und Jugenderzählung in England* (Paderborn: Schöningh, 1984), S. 44.

190 Tzvetan Todorov: *Introduction à la Littérature Fantastique* (Paris: Seuil, 1970), S. 29.

> is something that could happen in your lives", the fantasist: "Here is something that could not occur. I must ask you first to accept my book as a whole, and secondly, to accept certain things in my book." Many readers can grant the first request, but refuse the second.[191]

Wie weit die Ablehnung gehen kann, beweist die Tatsache, dass in christlich-fundamentalistischen Kreisen - in Deutschland ebenso wie in den Staaten - Rowlings *Harry Potter*-Bücher sozusagen 'auf den Index gesetzt' worden sind.[192] Bei dem, was die fiktionale Welt des Realismus von der Fantasy unterscheidet, handelt es sich in der Regel der Fälle um ein im weitesten Sinne 'magisches' oder 'zauberhaftes' Element, das ich in Anlehnung an Forster als 'sekundäres' Element bezeichnen möchte. Dieses sekundäre Element ist zugleich für die Schwierigkeiten einer Definition verantwortlich, weil es sich, gerade wegen seines Zaubers, nur schwer exakt beschreiben lässt und zudem von Werk zu Werk unterschiedlich ausfällt. Gagnons Rat beschreibt es als "logically possible but, as far as we know, not physically possible"[193] und weiter:

> ... [it] would include some statements about certain creatures, entities, events, or states of affairs which, while not logically self-contradictory, would, nevertheless, be contrary to some set of scientific laws, *if* the statements in the description were taken literally as making assertions.[194]

Innerhalb der Kinderliteratur gibt es grundsätzlich zwei Arten von fantastischen Erzählungen; einmal jene, die ganz in der sekundären Welt stattfinden (und zu denen innerhalb meines Textkorpus *The Wind in the Willows* gehört) und zum zweiten jene, in denen diese sekundäre Welt "plötzlich und schockartig in eine realistisch geschilderte Welt einbricht",[195] wodurch sich dann die eigentlichen Abenteuer ereignen. Wie genau das geschieht, hängt von den Motiven ab, die im Einzelfall an-

---

191 Forster (1974), S. 75.

192 Vgl. Kirsten Stirling: "When Grown-Ups Read Children's Books", in: *The European English Messenger* XI (2002), Nr. 1, S. 15-18, hier: S. 17.

193 Laurence Gagnon: "Philosophy and Fantasy", in: *Children's Literature* 1 (1969), S. 98-103, hier: S. 98.

194 Ebd., Hervorhebung: Gagnon.

195 Thomas Kullmann: "Englische Kindererzählungen: ein Forschungsprojekt", in: *Anglistik* 6 (1995), Bd. 1, S. 115-124, hier: S. 122.

gewendet werden, und die Dahl in einem relativ ausführlichen Katalog aufführt.[196] Grundsätzlich können Aspekte der sekundären Welt innerhalb der realistischen den Alltag magisch verändern oder die Protagonisten werden in die sekundäre Welt versetzt.

Dahl nennt die Anthropomorphisierung und die "Belebung anorganischer Figuren"[197] an erster Stelle, gefolgt von der Metamorphose, die sowohl die Haupt- als auch die Nebenfiguren betreffen kann. Solche belebten Figuren, manchmal auch solche, die zwar organisch als Lebewesen gelten können, aber keinem irdischen Tier entsprechen, sind häufig magische Helfer der menschlichen Protagonisten. Nesbits Psammead wäre hier etwa als Beispiel zu nennen, ebenso Carrolls Schachfiguren oder seine Cheshire Cat. Aber auch Burnetts Robin kann zu dieser Kategroie gezählt werden, da er es ist, der Mary dorthin führt, wo sie - mit Hilfe dessen, was sie "Magic"[198] nennt, den Schlüssel und die Tür zum Garten findet. Als Beispiel einer Metamorphose kann Toads viel diskutierte Verwandlung von der Kröte in die Waschfrau gelten. Neben solchen magischen Helfern nennt Dahl auch die Verwendung magischer "Requisiten";[199] man denke etwa an Alices Pilzstücke oder den Spiegel, vor allem aber an Nesbits Amulett oder ihren fliegenden Teppich. Auch Zaubersprüche gehören zu diesen Requisiten; Nesbits Verwendung der "I whish"-Formel[200] und ihr "Word of Power"[201] sind hier entsprechende Beispiele. Unter den fantastischen Figuren können sich auch Verstorbene befinden. Hier ist Lilias Lennox-Craven die wichtigste Vertreterin, die ihren Archie zurück zu seinem Sohn und ihrem Garten ruft.[202] Bei den Erscheinungen, die Mole im Wild Wood ängstigen,[203] handelt es sich zwar mit Sicherheit nicht um die Seelen Verstorbener,

---

196 Dahl (1985), S. 110-118.

197 Ebd., S. 110.

198 *The Secret Garden*, S. 64/65 und bes. S. 72/73.

199 Dahl (1985), S. 112.

200 *The Amulet*, S. 43 und 147. Vgl. auch Mary Foley Buckley: *Words of Power: Language and Reality in the Fantasy Novels of E. Nesbit und P. C. Travers* (Ann Arbor: Xerox Microfilms, 1977), S. 15.

201 Buckley (1977), S. 15.

202 Vgl. Auch Deborah Cogan Thacker/Jean Webb: *Introducing Children's Literature* (London: Routledge, 2002, S. 95. Thacker und Webb geben Lilias als "ghost" aus, was sie eindeutig als fantastische Person markiert.

203 *The Wind in the Willows*, S. 44.

aber doch um ähnlich geisterhaft-visionäre Erscheinungen, die der der Lilias sehr ähnlich sind.

Auch für die Zeit- und Traumreise, zwei weitere Motive aus Dahls Katalog, finden sich mit dem *Amulet* und den *Alices* Beispiele. Andere Möglichkeiten, in die sekundäre Welt zu gelangen, finden sich in meinem Korpus nur sehr begrenzt. Mary findet nicht nur Schlüssel und Tür, sondern auch ihre Bestimmung in Lilias' Garten und erhält deshalb zuerst dort Einlass. Da *The Wind in the Willows* zur Gänze in der sekundären Welt spielt, ist der Übergang in diese unnötig; man könnte allerdings Moles Ausbruch aus seinem Bau als Einreise in die Welt des Rivers interpretieren. Es ist jedoch fraglich, ob dieser wirklich als solcher von Lesern und Leserinnen angesehen wird.

Burnetts und Nesbits Werke sind zudem Beispiele für die nach Dahl typische Figurenkonstellation, die die fantastischen Wesen ausschließlich in Kontakt mit den kindlichen Hauptfiguren stellt, von etwaigen Erwachsenen oder zumindest Nichteingeweihten aber fernhält. Da Alice allein in ihren Träumen reist, braucht sie keine Erwachsenen zu fürchten, die ihre Kontakte zu den Wonderland-Bewohner stören könnten.

Innerhalb dieses Motivkataloges gibt es Abweichungen einzelner Meinungen, was dazugehört und was nicht. Nach Tolkien beispielsweise würden sowohl die *Alices* als auch *The Wind in the Willows* nicht als Werke der Fantasy gelten, da er sowohl Tiererzählungen als auch Traumerzählungen ausschließt.[204] Der Ausschluss von Traumerzählungen beruht dabei auf der Tatsache, dass sie der sekundären Welt die Existenzberechtigung abstreiten, da diese nur im und in der Zeit des Traumes der Hauptfigur existiert. Damit sieht er ein bedeutendes Gesetz der Fantasy verletzt, nämlich, dass die sekundäre Welt im fantastischen Werk stets eine genuine Daseinsberechtigung haben muss:

> It is at any rate essential to a genuine fairy-story, as distinct from the employment of this form [of the dream frame] for lesser or debased purposes, that it should be presented as "true". ... since the fairy-story deals with "marvels", it cannot tolerate any frame or machinery suggesting that the whole story in which they occur is a figment of illusion.[205]

---

204 J. R. R. Tolkien: *Tree and Leaf* (Boston: Houghton, Miffin Company, 1989), S. 17-19.

205 Ebd., S. 18. Vgl. auch Sarah Gilead: "Magic Abjured: Clorsure in Children's Fantasy Fiction", in: Peter Hunt (Hg.): *Literature for Children: Contemporary Criticism* (London: Routledge, 1992), S. 80-109, hier: S. 81.

Damit ist Tolkien strenger als die meisten seiner Kollegen und Kolleginnen. Gagnon etwa schließt ScienceFiction eindeutig in die Gattung ein, was nach Tolkien ein Verstoß wäre, und zwar ebenfalls aus den oben genannten Gründen.[206]

Abgesehen aber von einzelnen Motiven, die entweder ein- oder ausgeschlossen werden, besteht weitgehend Einigkeit darüber, dass eine Fantasy-Erzählung grundsätzlich glaubhaft sein muss, nicht also durch halbheitliche Erklärungen zusammengehalten werden darf.[207] Lukens weist beispielsweise darauf hin, dass auch die Erzählsituation sich an die Darstellung der sekundären Welt anpassen muss, damit diese glaubhaft wirkt.[208]

Yolen weist darauf hin, dass es für die Erzeugung von Fantasy von Vorteil ist, eine Vision zu haben und sich seiner moralischen Werte bewusst zu sein.[209] Sie nennt als Grundlage "funktionierender" Fantasy die Erschaffung nachvollziehbarer 'Naturgesetze' innerhalb der sekundären Welt[210] und schließt sich damit an Gagnons "logically possible but not physically possible" an.[211]

Es dürfte deutlich geworden sein, dass das grundsätzlich notwendige Element, das Fantasy auszeichnet, eben dieses sekundäre ist. Wie sich dieses genau in einem Werk äußert, und welche Motive man im Einzelfall ein - oder ausschließt, ist dabei meiner Ansicht nach relativ subjektiv. Dazu kommt noch, dass nicht nur die Gattungsbestimmung als solche große Unterschiede aufweisen kann (nicht jeder ScienceFiction-Fan dürfte der Subsumierung dieser Gattung unter Fantasy zustimmen), sondern auch das Gesamtwerk einzelner Autoren und Autorinnen in dieser Hinsicht manchmal stark variiert.

Generell wird die Fantasy mit der Kinderliteratur in Verbindung gebracht,[212] wofür es gute Gründe gibt. Die Aufwertung der Märchen half auch der Fantasy, sich in den Kinderzimmern zu etablieren, nachdem sie, als in erster Linie unterhaltende

---

206 Gagnon (1969), S. 100.

207 Vgl. z.B. Rebecca Lukens: *A Critical Handbook of Children's Literature* (Glenview ^{4}1990), S. 134.

208 Ebd.

209 Jane Yolen: "Turtles all the Way Down", in: Sheila Egoff (Hg.): *Only Connect*/Readings on Children's Literature (Oxford: Oxford UP, ^{3}1996), S. 164-174, hier: S. 174.

210 Ebd.

211 Gagnon (1969), S. 98.

212 S. Peter Hunt: *Literature for Children: Contemporary Critiscism* (London: Routledge, 1992), S. 77 und Tamara Pierce: "Fantasy: Why Kids Read It. Why Kids Need It", in: Sheila Egoff: *Only Connect*/Readings on Children`s Literature (Oxford: Oxford UP, ^{3}1996), S. 179-183, hier: S. 180.

Gattung, ihre Existenzberechtigung erhalten hatte.[213] Neben diesem historischen gibt es noch zwei weitere gattungsinhärente Gründe. K. Taylor weist darauf hin, dass Kindern das Fantastische - als Gegensatz zum Realistischen - aus diversen literarischen Werken vertraut ist und sie es daher gerne annehmen.[214] Der zweite Grund liegt im kindlichen Weltverständnis. Zumindest bis zum Beginn der Schulzeit verfügen Kinder über ein magisch-numinoses Weltverständnis,[215] welches allerdings - als einzige Entwicklungsstufe - zwingend abgelöst wird,[216] auch wenn man vermuten darf, dass der Einfluss der magischen Weltsicht nicht schlagartig zur Gänze verlorengeht. Vielmehr dürfte noch einige Zeit lang im Verborgenen das magisch-numinose Verstehen erhalten bleiben, ehe es ganz vom eindimensional-wörtlichen Verstehen abgelöst wird.[217] Bei der Analyse von *The Wind in the Willows* werde ich mich mit dieser Thematik noch näher befassen. Dieses magisch-numinose Weltverstehen erleichtert neben der Gewöhnung an phantastische Geschehnisse in der Literatur den Prozess der 'suspension of disbelief', die ja laut Forster der Fantasy manchmal verweigert wird, da es "something that could not occur" (s.o.) selbstverständlich zulässt. Vermutlich ist dieses kindliche, magisch-numinose Denken und Verstehen für die Einordnung der Fantasy in den Bereich der Kinderliteratur mitverantwortlich, auch wenn diese in den letzten Jahrzehnten aufzuweichen scheint.[218] So schreibt beispielsweise auch Röttgers, dass in der "Kinder-

---

213 Vgl. Dahl (1984), S. 43.

214 Vgl. Keith Taylor: *Universal Themes in* The Wind in the Willows (Ann Arbor: Xerox Microfilms, 1968) S. 43/44.

215 Vgl. Peter Biehl: *Symbole geben zu lernen* (Neukirchen: Neukirchener Verlag, 1985), S. 158; s. auch S. 228-231 in dieser Arbeit. Biehl stellt eindeutig die Verbindung zwischen der zweiten Stufe der Symbolentwicklung und der Einschulung dar. Daher scheint es naheliegend, dass Antworten wie das von Biehl zitierte "Gott ist im Weltraum (ebd., S. 159) ähnlich wie Fetz' Beispiel zur Schöpfungsgeschichte (Reto Luzius Fetz: "Die Entwicklung der Himmelssymbolik", in: *Jahrbuch der Religionspädagogik* 2 (1985/86), S. 206-214, hier: S. 210) auf einen schulischen Kontext zurückgehen, was wiederum eine Beeinflussung durch den Lehrer oder die Lehrerin nahelegt, und zwar insofern als die Kinder vermutlich antworten werden, 'was erwartet wird', und nicht, was sie vielleicht wirklich denken. Von daher ist es durch aus möglich und sogar wahrscheinlich, dass sie in ihrer Freizeit und damit auch bei der privaten Lektüre noch länger an den magisch-numinosen Vorstellungen festhalten, als sich das nach außen zeigt.

216 Biehl (1985), S. 159. Vgl. auch Dorothee Girndt-Dannenberg: "Zur Funktion phantastischer Elemente in der erzählenden Jugendliteratur", in: Ernst Gottlieb von Bernstorff: *Aspekte der erzählenden Jugendliteratur* (Baltmannsweiler: Schneider, 1977), S. 149-181, hier: S. 151.

217 Biehl (1985), S. 160.

218 Vgl. Hunt (1992), S. 77 und Pierce (1992), S. 180.

sprache ... der Sprache magische Kraft zugetraut wird".[219] Damit ist nicht nur ein klarer Bezug zur magisch-numinosen kindlichen Weltvorstellung gegeben, auch der kindliche Umgang mit Sprache wird in das entsprechende Verhältnis gerückt. Tatsächlich gehören diejenigen Werke, die innerhalb der Erwachsenenliteratur in die Gattung Fantasy fallen, fast immer der Trivialliteratur an; nur ganz wenige Ausnahmen haben literarische Bedeutung erlangt.[220] Viele dieser Werke sind stark auf Abenteuer und 'Action' angelegt und dienen daher vermutlich vorrangig eskapistischen Zwecken. Als eskapistisch kann in diesem Zusammenhang auch die Art und Weise der Konflikt- und Problembewältigung gelten, die mit Hilfe der Magie ohne große Anstrengungen der Protagonisten geschehen kann. Dennoch sollte die Lektüre von Fantasy durch Erwachsene nicht unterschätzt werden. Der Erfolg vieler Fantasy- und Serien aus verwandten Gattungen wie etwa der ScienceFiction[221] beweisen, dass auch bei Erwachsenen, und vermutlich nicht nur denjenigen, die über das Niveau von Trivialliteratur nicht hinaus kommen, ein recht lebhaftes Interesse an diesen Gattungen besteht. Von daher kann ein erwachsenes Interesse an Kinderliteratur vermutlich besonders leicht über die Fantasy gewonnen werden. Da gerade auf diesem Gebiet in England besonders viel produziert wurde,[222] bietet sich die Arbeit mit fantastischer Kinderliteratur zur Untersuchung meiner Fragestellung an.

---

219 Kurt Röttgers: "Diskursive Sinnstabilisation durch Macht", in: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988), S. 114-133, hier: S. 117.

220 Zu diesen gehört sicherlich Tolkiens *Lord of the Rings*. Die wenigen anderen qualitativ hochstehenden Werke (unter ihnen etwa die *Perelandra*-Triologie von C. S. Lewis) sind zumeist in Vergessenheit geraten.

221 Im Gegensatz zu Gagnons und Forsters relativ weitgefassten Definitionen ziehe ich es vor, zwischen Fantasy und ScienceFicton zu unterscheiden. Zwar treffen viele der angesprochenen Aspekte, insbesondere das Auftreten von Lebewesen, die nicht irdischem Standard entsprechen, auf beide Gattungen zu. Innerhalb der ScienceFiction spielt allerdings in vielen Fällen eine zwar ausgefeilte, aber trotzdem noch erklärbare Technik die entscheidende Rolle. Da diese das sekundäre Element sehr stark einschränkt, kann ScienceFiction meiner Ansicht nach nicht mit Fantasy gleich gesetzt werden.

222 Anna Krüger: "Bausteine des Erzählens", in: Ernst Gottlieb von Bernstorff: *Aspekte der erzählenden Jugendliteratur* (Baltmannsweiler: Schneider, 1977), S. 35-53, hier: S. 45.

2 *Alice's Adventures in Wonderland* und *Through the Looking-Glass. and What Alice Found There*

Shavit bezeichnet die beiden Werke Carolls als "ambivalent"[1] und verwendet sie darüber hinaus als Beispiele für ihre Theorie. In der Tat dürften die *Alices* zu denjenigen Büchern in meinem Korpus gehören, die die höchsten intellektuellen Ansprüche an ihre Leser und Leserinnen stellen. Überhaupt zählen sie zu den bedeutendsten englischen Kinderbüchern: Seit Darton 1932 seine berühmte Geschichte der englischen Kinderliteratur veröffentlicht hat, gilt *Alice in Wonderland* als Wendepunkt in der englischen Kinderliteratur; da er als erster kinderliterarischer Roman frei von jeder Didaktizität sein soll.[2] Ob dem tatsächlich so ist, muss dahingestellt bleiben, nicht zuletzt, weil es sich bei Carolls Werk(en) zumindest teilweise um Nonsenseliteratur handelt, und diese schon deshalb nur begrenzt als Transportmittel für moralische Werte geeignet ist, weil der Nonsense sich grundsätzlich nicht an die Gesetze der Realität hält. Das bedeutet allerdings nicht, dass die *Alices* etwa frei von Ermahnungen wären. Diese dürften jedoch im Nonsense-Kontext nicht ihr sonst vorhandenes erzieherisches Potenzial besitzen. Zugleich aber ist der Nonsense Carolls eines der maßgeblichen Elemente, die den intellektuellen Wert des Werkes herauf setzen: "Lewis Caroll wrote nonsense by exaggerating sense - a too logical logic."[3] Diese Logik macht sich vor allem in *Through the Looking-Glass* bemerkbar, in dem Caroll sowohl Elemente des Schachspiels als auch - und zwar vorrangig - der euklidischen Geometrie als Motive und zur Strukturierung einsetzt. Mit diesen Elementen möchte ich mich innerhalb meiner Arbeit zuerst befassen. Durch einen Vergleich mit Crichtons zeitgenössischem Werk *Jurassic Park* - trotz der Dino-Welle mit Sicherheit kein Roman für Kinder - möchte ich dar zu stellen versuchen, wie der durch mathematische Motive bestimmte Aufbau eines Kinderbuchklassikers seine Entsprechung in einer zeitgenössischen Dystopie für Erwachsene findet. Wenn ich an dieser Stelle bewusst nicht von Gattungs-Intertextualität spreche (die auf Grund der Aufbau- und Motivgleichheit eigentlich gegeben ist), dann

---

1 Zohar Shavit: *Poetics of Children's Literature* (Athens: University of Georgia Press, 1986), S. 66.

2 F. J. Hervey Darton: *Children's Books in England:* Five Centuries of Social Life (Cambridge: Cambridge University Press, ^{3}1982 [1932]), S. 260. Hervey Darton bezieht sich hierbei auf die Tatsache, dass Carroll als Erster nicht die Vermittlung einer Moral in den Mittelpunkt eines Kinderromans stellt.

3 Aldous Huxley: "Edward Lear", in: Aldous Huxley: *On the Margin* (London: Chatto & Windus, 1956), S. 167-172, hier: S. 168.

deshalb, weil zwei Werke, die noch dazu anderen Gattungen aus inhaltlichen Gründen zugeordnet sind, meiner Ansicht nach noch keine eigenständige Gattung abgeben.

Angesichts der hohen intellektuellen Ansprüche, die Carrolls Nonsense an seine Leser und Leserinnen stellen kann, wird ein zweiter Aspekt meiner Untersuchung, diesmal vorrangig auf *Alice in Wonderland* bezogen, die Frage sein, wie attraktiv die *Alices* für Kinder wirklich sind; Tatsache ist, dass die Meinung, sie seien eher alptraum- als traumhaften Charakters, relativ weit verbreitet ist. Das ist umso erstaunlicher, als die *Alices* selbst dann noch als genuine Kinderliteratur[4] gelten, dürfen, wenn ihre Entstehungsgeschichte, die sich um den berühmten "golden afternoon"[5] rankt, als schöne Legende betrachtet (Caroll ist mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit durch seine Freundschaft mit Alice Liddell zu seinem Meisterwerk inspiriert worden; allerdings nicht nur auf dem so oft zitierten Ausflug). Von daher verspricht eine genuine Auseinandersetzung mit dieser Frage lohnende Erkenntnisse, und zwar für beide Lesarten der *Alices*, sowohl für die kindliche als auch die erwachsene.

2.1 *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, und *Jurassic Park* als Beispiele für von mathematischen Theorien beeinflusste literarische Werke

Dass Charles Ludwidge Dodgson - alias Lewis Carroll - von 1855-1881 Hochschullehrer für Mathematik am Christ Church College in Oxford war, ist allgemein bekannt.[6] In dieser Funktion arbeitete er nicht nur Material für seine Studenten zum Zwecke der besseren Wiederholung in Vorbereitung auf Prüfungen auf,[7] sondern verfasste 1866 auch einen eigenen Forschungsbeitrag zum Thema "Condensation of

---

4 Vgl. Hans Heino Ewers: *Literatur für Kinder und Jugendliche.* Eine Einführung (München: Fink, 2000), S. 23.

5 *Alice in Wonderland*, S. 21.

6 Der genaue Titel lautete "Mathematical Lecturer", vgl. Morton N. Cohen: *Lewis Carroll*/A Biography (London: Macmillan, 1995), S. 54.

7 Ebd., S. 74/75.

Determinants".[8] Von diesem Beitrag behauptet Abeles, er stünde in engem Bezug zu den *Alice*-Büchern.[9]

Innerhalb dieser Studie möchte ich diese Aussage aufgreifen und in einem ersten Schritt darzustellen versuchen, inwieweit die *Alice*-Bücher, insbesondere *Through the Looking-Glass*, von mathematischen Aspekten beeinflusst sind. In einem zweiten Schritt möchte ich dann versuchen, den Bezug zu einem zeitgenössischen Werk, das eine solche Beeinflussung ebenfalls aufweist, herzustellen, nämlich Michael Crichtons Dinosaurierroman *Jurassic Park* (1991). Dazu gedenke ich zunächst, Crichtons Werk ebenfalls auf die in ihm enthaltenen mathematischen Strukturen zu untersuchen und anschließend beide Werke mit einander zu vergleichen. Auf diese Weise bleibt meines Erachtens eine größere Übersichtlichkeit der einzelnen Theorien und formalen Methoden, derer sich beide Autoren bedienen, gewahrt. Auch die bisher relativ geringe kritische Betrachtung der Werke Crichtons rechtfertigt eine eigene, ausführlichere Darstellung von *Jurassic Park*. Allerdings soll und kann es an dieser Stelle nicht um eine ausführliche Diskussion mathematischer Theorien, Beweise und Methoden gehen. Dieses ist nur bei den an den Anfang gestellten, leicht durchschaubaren Grundlagen der Geometrie möglich. Eine solche Analyse dürfte sich jedoch auch weder für Carrolls noch für Crichtons Werk als zwingend notwendig erweisen. Letztendlich sind es in erster Linie einzelne Aspekte der dargestellten mathematischen Vorgänge, die im Geschehen der Romane aufscheinen, es wird keine Umsetzung der gesamten Theorien betrieben.

2.1.1 Gesetze der euklidischen Geometrie und deren Umsetzung in *Through the Looking-Glass*

Die grundlegenden mathematischen Gesetze, die sich in *Through the Looking-Glass* finden, gehören in den Bereich der Geometrie, und gerade die Geometrie ist es auch, die den Mathematiker Dodgson als wichtigstes mathematisches Teilgebiet am meisten beschäftigt hat, wie Cohen bemerkt: "Charles's mathematical writings deal more with geometry than with any other branch of mathematics."[10] Die Geo-

---

8 Vgl. Francine Abeles: "Determinants and Linear Systems: Charles L. Dogson's View", in: *British Journal of the History of Science* 19 (1986), S. 331-335, hier: S. 331 und 335.

9 Ebd., S. 334.

10 Cohen (1995), S. 371.

metrie ist zugleich eines von zwei grundlegenden Systemen in Carrolls Werk, die dort Ordnung etablieren, das andere ist das Regelwerk des Schachspiels.[11] Diesem liegt allerdings ebenfalls ein geometrisches Prinzip zugrunde, zumindest in den vorrangig für *Through the Looking-Glass* wichtigen Regeln.
Die beiden wichtigen Formen der Geometrie, die hier im Zusammenhang mit *Through the Looking-Glass* betrachtet werden sollen, sind die Achsenspiegelung und die Parallelverschiebung, die zu jeweils symmetrischen Abbildungen führen:

> [R]eflexive ... symmetry .. results from a reversed mapping of a figure on to the opposite plane of a symmetry axis. In common parlance, the concept of symmetry is often used as a synonym of mirror symmetry only.[12]

Achsensymmetrie wird, wie sich in diesem Zitat von Nöth zeigt, auch als Spiegelsymmetrie bezeichnet, und in der Tat verhält sich die auf diese Weise abgebildete Figur wie das Spiegelbild zur Ausgangsfigur. Wenn man einmal alle mathematischen und optischen Fehler vernachlässigt, die durch einen solchen stark verkürzenden Vergleich entstehen, könnte man die Symmetrie- oder Spiegelachse in der Tat mit einem Spiegel vergleichen, den man allerdings nur von einer Seite, nicht von vorne sieht. Auf der einen Seite der Achse wäre dann die Realität sichtbar, auf der anderen Seite das, was im Spiegel zu sehen ist.[13]
Welche Entsprechung die hier angeführten Regeln in Carrolls Werken haben, ist offensichtlich: Es handelt sich um das Motiv des Spiegels und des dahinter liegenden Spiegellandes, das Alice so gerne kennenlernen würde:

> ... I'll tell you all my ideas about Looking-Glass House. First, there's the room you can see through the glass - that's just the same as our drawing-room, only the things go the other way. I can see all of it when I get upon a chair - all but the bit just behind the fireplace. Oh! I do so wish I could see *that* bit! I want so much to know whether they've a fire in the

---

11 Ronald Reichertz: *The Making of the Alice-Books*/Carroll's Uses of Earlier Children's Literature (Montreal: McGill-University Press, 1997), S. 60.

12 Winfried Nöth: "Symmety in oral and written language", in: Světlana Čmerjková,/Frantisek Daneš/Eva Havlowca (Hg.): *Writing vs. Speaking: Language, Text, Discourse, Communication* (Tübingen: Narr, 1994), S. 97-110, hier: S. 97.

13 Vgl. hierzu auch Winfried Nöth: *Literatursemiotische Analysen zu Lewis Carrolls* Alice-*Büchern* (Tübingen: Narr, 1980), S. 22. Nöth weist deutlich darauf hin, dass ein solcher Durchgang durch den Spiegel "sowohl gegen die Gesetze der Mechanik als auch der Optik" verstößt.

> winter: you never *can* tell, you know, unless our fire smokes, and then smoke comes up in that room too - but that may be only pretence, just to make it look as if they had a fire. Well then, the books are something like our books, only the words go the wrong way: I know *that*, because I've held up one of our books to the glass, and then they hold up one in the other room.[14]

Das Motiv des Durchgangs durch den Spiegel oder der Welt dahinter ist in der Kinderliteratur nicht außergewöhnlich; Anne spricht auf Green Gables von ihrem "bookcase-girl" Katie Maurice, der Spiegelung ihrer selbst im Glasschrank der Familie Thomas,[15] in deren Welt sie in ihrer Phantasie flieht, um dem schlimmsten psychischen Druck zu entgehen. Ähnlich ist auch bei Ende ein Spiegel (nämlich das zweite Tor zum südlichen Orakel) die Möglichkeit, in die realistische Welt zu blicken.[16] Carroll selbst scheint mit diesem kindlichen Interesse an Spiegeln gespielt zu haben; wenn man der Anekdote glauben darf, kam er auf die Idee mit dem Spiegel durch eine entfernte Verwandte, Alice Raikes, die er fragte, in welcher Hand ihr Spiegelbild eine Orange hält, wenn sie selbst sie in der rechten Hand hielte.[17]
Von Anfang an wird das Spiegelmotiv immer wieder aufgegriffen: Das wichtigste Beispiel dürfte mit ziemlicher Sicherheit die erste Strophe des "Jabberwocky"-Gedichtes sein, die Carroll in Spiegelschrift präsentierte,[18] wozu er extra einen speziellen Druckblock anfertigen ließ.[19] Aber auch die Tatsache, dass Alice entgegengesetzt zu der Richtung gehen muss, in die sie möchte, deutet die Spiegelung an.[20] Sie zeigt sich besonders deutlich ebenfalls im Rückwärtslaufen der Zeit, etwa

---

14 *Through the Looking-Glass*, S. 180-181, Hervorhebung: Carroll.

15 Lucy M. Montgomery: *Anne of Green Gables* (London: Puffin, 1977), S. 53/54 und 56.

16 Michael Ende: *Die unendliche Geschichte* (München: Goldmann, 2001), S.119.

17 Alexander Taylor: *The White Knight*/A Study of C. L. Dodgson (London: Oliver & Boyd, 1952), S. 88/89.

18 *Through the Looking-Glass*, S. 191.

19 A. Taylor (1952), S. 87.

20 *Through the Looking-Glass*, S. 205; vgl. auch M. Gardner (1970), S. 205.

am Beispiel der White Queen:[21] Diese verbindet ihren blutenden Finger, bevor sie sich gestochen hat.[22] Ähnliches gilt für den Pflaumenkuchen:

> "It's very provoking!" she said ... I've cut several slices already, but they always join on again."
> "You don't know how to manage looking-glass cakes", the Unicorn remarked. "Hand it round first, and cut it afterwards."[23]

Aus Alices Sichtwinkel scheint die Zeit rückwärts zu laufen. Das stimmt allerdings nur bedingt. Man kann den Zeitverlauf als Strahl darstellen (ein Strahl besitzt nur einen Anfangs-, aber keinen Endpunkt, im Gegensatz zur Strecke, die beides, und zur Geraden, die keines von beiden besitzt). Dies impliziert eine fortlaufende Bewegung, die sich von diesem Anfangspunkt entfernt. Wird nun ein Teil dieses Strahls gespiegelt, dann spiegelt sich auch die Bewegungsrichtung, d.h. sie kehrt sich um. Innerhalb des Spiegelbildes aber läuft die Bewegung nach wie vor geradlinig vom Anfangspunkt weg.
Tweedle Dum und Tweedle Dee sind natürlich - als Zwillingsbrüder - ebenfalls ein fast perfektes Beispiel für Spiegelsymmetrie; wäre da nicht der Kragen eines jeden Bruders, der unschiedlich bestickt ist. Nöth widmet sich den beiden im Hinblick auf die Ähnlichkeit der Namen:

> **Tweedle Dum** und **Tweedle Dee** sind die Namen, die Lewis CARROLL zur Bezeichnung von zwei kaum zu unterscheidenden Zwillingsbrüdern wählt. Die Zeichenträger sind bis zu ihren Endsilben symmetrisch. Diese symmetrische Invarianz des Sprachzeichens ist ein Ikon der symmetrischen Homologien in den Gestalten der Zwillingsbrüder.[24]

Diese gehen, wie gesagt, sehr weit: Wie alle Menschen sind auch diese beiden Brüder bilateral symmetrisch gebaut, außerdem ist der eine beinahe das Spiegelbild

---

21 Im Gegensatz zu einigen anderen kritischen Betrachtern von Carrolls Werk halte ich mich bei der Übersetzung der Figurentitel an die englischen Bezeichnungen der Schachfiguren, ohne diese zu übersetzen.

22 *Through the Looking-Glass*, S. 248-250.

23 Ebd., S. 290.

24 Winfried Nöth: "Symmetrien in der Schrift: Ikonizität und Evolution", in: Udo L. Figge (Hg.): *Mosaik: Die Kultur und ihre Evolution in humanethologischer und semiotischer Perspektive* (Bochum: Brockmeyer, 1995), S. 137-156, hier: S. 143, Hervorhebung: Nöth.

des anderen. Anders ausgedrückt: Durch Spiegelung des einen an einer senkrechten extrapersonalen Symmetrieachse entstünde der andere. Da sie, wie schon gesagt, bilateral symmetrisch sind, also ebenfalls über eine intrapersonale Symmetrieachse parallel zur extrapersonalen verfügen, sind beide nicht nur kongruent, sondern auch invariant. In Tenniels Illustration[25] ließen sich die Achsen allerdings nicht eintragen, da beide Brüder ihre Gesprächspartnerin ansehen, weshalb ihre Augen seitwärts gerichtet sind, und da beide sich umarmen, wobei Tweedle Dum unter den Arm seines Bruders hindurchfasst, ist hier die bilaterale Symmetrie gebrochen.
Unabhängig davon ist der Unterschied der Kragen respektive der Endsilben ihrer Namen. Dieser Unterschied scheint mir mehr als nur ein Symmetriebruch zu sein. Vielmehr handelt es sich hierbei um einen Fall von Antisymmetrie:

> Sie beschreibt die Relation zwischen Figuren, die zwar symmetrisch invariant sind, die aber ansonsten hinsichtlich eines zusätzlichen nicht geometrischen Merkmals, etwa der Farbe, in Opposition stehen.[26]

Ähnlich könnte man dieses eine distinktive Merkmal beider beschreiben, schon weil man davon ausgehen kann, dass auf den bestickten Kragen wegen der vorgegebenen Schriftrichtung keine Symmetrie vorliegen kann. Besonders bei der Symmetrie der Namen ist diese Darstellung zu rechtfertigen; spricht man doch von unterschiedlichen Vokalfarben nicht nur in der Linguistik,[27] sondern beispielsweise auch in der Lyrik, etwa in Rimbauds Sonett "Voyelles":

> A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,
> Je dirai quelque vos naissance latentes.[28]

Die beiden Brüder stellen aber noch einen anderen interessanten Aspekt im Rahmen der Spiegelbildlichkeit dar, wenn auch als Teil innerhalb der ganzen Spiegel-

---

25 *Through the Looking-Glass*, S. 230.

26 Nöth (1995), S. 140.

27 Zu weiteren Aspekten der Symmetrie, insbesondere auch der Opposition zwischen beiden vgl. Gardner (1970), S. 231. Nach Jones und Gladston gelten die Brüder sogar als "metaphors for equal and opposite". (Jo Elwyn Jones/Francis Gladstone: *The Red King's Dream* or Lewis Carroll in Wonderland (London: Jonathan Cape, 1995), S. 9).

28 Arthur Rimbaud: "Voyelles", http://www.poetes.com/rimbaud/Voyelles.htm (27. 11. 2003).

welt: Alice ist mit der Geschichte der beiden aus einem alten Nursery Rhyme[29] wohlvertraut. Im Spiegelland hingegen wird diese Geschichte zur Realität, genau wie die von Humpty Dumpty[30] und von Lion und Unicorn.[31] Ähnlich wie Kermit der Frosch als "Sesamstraßen"-Reporter, so wird auch Alice im Spiegelland in die Ereignisse hineingezogen, von den eigentlichen Geschehnissen aber wird sie nur am Rande Zeugin und, ebenfalls ähnlich wie für Kermit, laufen auch für sie dieselben etwas anders ab als erwartet.[32]

Doch nicht nur für Alice werden auf einmal die ursprünglich für Illusionen gehaltenen Fabelwesen Realität. Ihr selbst ergeht es fast genauso. Sie, die von den Bewohnern des Spiegellandes als Kind stets für nicht wirklich gehalten wurde, wird nun für diese zur Realität:

> "What - is - this?" [the Unicorn] said at last.
>
> "This is a child!" Haigha replied eagerly, coming in front of Alice to introduce her, and spreading out both his hands towards her in an Anglo-Saxon attitude. "We only found it to-day. It's as large as life and twice as natural!"
>
> "I always thought they were fabulous monsters!" said the Unicorn. "Is it alive?"
>
> "It can talk," said Haigha solemnly.
>
> The Unicorn looked dreamily at Alice and said "Talk, child."
>
> Alice could not help her lips curling up into a smile as she began: "Do you know, I always thought Unicorns were fabulous monsters, too? [sic!] I never saw one alive before!"
>
> "Well, now that we *have* seen each other," said the Unicorn, "if you'll believe in me. I'll believe in you. Is that a bargain?"
>
> "Yes, if you like," said Alice.[33]

---

29 Vgl. Arthur Rackham (Hg.): *Mother Goose*/Old Nursery Rhymes (Ware: Wordsworth, 1994), S. 85.

30 Ebd., S. 73.

31 Ebd., S. 52.

32 Ich verzichte an dieser Stelle auf einen genauen Nachweis einzelner Sesamstraßen-Folgen, da diese Legion sind und die von mir hier gewählten Beispiele (etwa Kermits 'Reportagen' zu "Hickory Dickory Doc" oder "Hey Diddle Diddle") in verschiedenen von ihnen als Bestandteile auftauchen.

33 *Through the Looking-Glass*, S. 287; Hervorhebung: Carroll.

Aus der Sicht des Unicorn lebt Alice ebenfalls 'auf der anderen Seite des Spiegels'. Dadurch wird sie ebenso zur illusorischen Figur, wie es die Gestalten der Nursery Rhymes für Alice selbst waren.[34]

Innerhalb von *Through the Looking-Glass* ist das Spiegelbild also keine zweidimensionale Abbildung, wie sie es nach den Gesetzen der Optik wäre, sondern eine solche im mathematischen Sinne, eine vollwertige Wiedergabe der Realität. Zwar haftet einer solchen Bildfigur in der Regel der Eindruck der Minderwertigkeit an, wobei die Kennzeichen der Bildpunkte wie eine negative Markierung wirken - A' ist eben 'nur' Bildpunkt zu A.[35] Mathematisch ist eine solche Markiertheit allerdings in keiner Weise gerechtfertigt; da die Abbildung durch Achsenspiegelung längen-, geraden-, parallelen-, teilverhältnis- und winkeltreu ist, büßt die Bildfigur gegenüber der Ausgangsfigur keine Qualitäten ein.[36]

Ähnlich scheinen die Figuren auf jeder Seite des Spiegels die jeweils andere Welt zu sehen: Wie der die Bildpunkte kennzeichnende Strich ist auch das "fabulous", dessen sich sowohl Alice als auch das Unicorn bedienen, eine Art negative Markierung; von "fabulous monsters" glaubt man in der Regel nicht, dass sie existieren, wie man auch jemandem, der oder die eine nicht unbedingt glaubhafte Begebenheit berichtet, rät, er oder sie solle "keine Märchen erzählen". Erst mit dem Durchgang durch den Spiegel wird die Existenz- und Gleichwertigkeit der anderen Welt ekannt und akzeptiert:

> "Well, now that we *have* seen each other," said the Unicorn, "if you'll believe in me, I'll believe in you. Is that a bargain?"
> "Yes, if you like," said Alice.[37]

Dies ist nicht die einzige Stelle, an der Alices Realität auf der anderen Seite des Spiegels angezweifelt wird. Schon bei ihrer Begegnung mit Tweedle Dum und Tweedle Dee macht sie eine ähnliche Erfahrung:

---

34 Vgl. Ronald Reichertz: "The Generative Power of Nursery Rhymes", in: *Children's Literature Association Quarterly* 19 (1994), Bd. 3, S. 100-104, hier: S. 102/103.

35 Vgl. Hermann Athen/Heinz Griesel (Hg.): *Mathematik heute* 8 (Hannover: Schroedel, 1980), S. 44.

36 Vgl. ebd., S. 49. Die Treueverhältnisse sind letztendlich Beweis für Kongruenz (vgl. die Anmerkungen von Studienrat Hartmut Jünger auf derselben Seite seines Exemplars).

37 *Through the Looking-Glass*, S. 287; Hervorhebung: Carroll.

> [Tweedledum] shouted .. so loud that Alice couldn't help saying "Hush! You'll be waking him, I'm afraid, if you make so much noise."
>
> Well, it's no use *your* talking about waking him." said Tweedledum, "when you're only one of the things in his dream. You know very well you're not real."
>
> "I *am* real!" said Alice, and began to cry.
>
> "You won't make yourself a bit realler by crying," Tweedledum remarked: "there's nothing to cry about."
>
> If I wasn't real," Alice said - half-laughing through her tears, it all seemed so ridiculous - "I shouldn't be able to cry."
>
> "I hope you don't suppose those are *real* tears?" Tweedledum interrupted in a tone of great contempt.
>
> "I know they're talking nonsense," Alice thought to herself: "And it's foolish to cry about it ..."[38]

Alice ist auf der anderen Seite des Spiegels wie ein Punkt der Ausgangsfigur innerhalb der Bildfigur. Sie bringt die Überzeugung von ihrer Realität aus einer anderen Welt mit. In dieser war Alice die Herrin über die Schachfiguren, die sie auf dem Brett bewegte; nun, auf der anderen Seite des Spiegels, scheint der Red King seinerseits Macht, vielleicht sogar Allmacht über sie zu gewinnen. Damit wäre auch hier das Verhältnis von der Macht, Leben zu verleihen, seitenverkehrt. Damit unterstützt die Grundlage der bilateralen Symmetrie zugleich die Ansicht sowohl von M. Gardner[39] als auch von Holmes,[40] diese Stelle behandle die Philosphie Berkeleys in all ihrer radikalen Empirik und Determiniertheit,[41] eine Ansicht, die zu verfolgen hier allerdings zu weit führen würde.

Mögen beide Welten auch gleichwertig sein, gleich sind sie definitiv nicht. Es handelt sich vielmehr um Enantimorphe, also spiegelverkehrte Figuren, die sich ebensowenig wie die linke und die rechte Hand - mit dem Handrücken nach oben - zur Deckung bringen lassen.[42] Das Land hinter dem Spiegel ist das Land des Nonsense,

---

38 Ebd, S. 239/240.

39 M. Gardner (1970), S. 238.

40 Vgl. Roger W. Holmes: "The Philosopher's *Alice in Wonderland*", in: E. Giuliano (Hg.): *Aspects of Alice*/Lewis Carroll's Dreamchild as seen through the Critics' Looking-Glass (London: Victor Gallancz, 1972), S. 159-174, hier S. 169/170; s. auch P. Heath: *The Philosopher's Alice* (New York: St. Martin's, 1974), S. 170.

41 Vgl. "Berkeley, George", in: Ian Ousby: *The Wordsworth Companion to Literature in English* (Ware: Wordsworth, 1994), S. 79/80.

42 Vgl. M. Gardner (1970), S. 181.

in dem nicht nur Worte das Geschehen erzwingen wie Zaubersprüche,[43] sondern auch die Gesetze der Namensgebung für Insekten eine neue Dimension der Wörtlichkeit annehmen,[44] oder schon die Ähnlichkeit der Aussprache von Wörtern, die gar nichts miteinander zu tun haben, Einfluss auf die Bedeutung der damit bezeichneten Dinge nehmen kann:[45]

> "Aren't you sometimes frightenend at being planted out here, with nobody to take care of you?"
> There's the tree in the middle," said the Rose. "What else is it good for?"
> But what could it do, if any danger came?" Alice asked.
> "It could bark," said the Rose.
> It says 'Bough-wough!" cried a daisy. "That's why its branches are called boughs!"[46]

Im Garten der Live Flowers reicht also bereits die Klangverwandtschaft von Worten zur Sinnerzeugung aus. Diese Korrespondenz entspricht einem kindlich-naiven oder sogar buchstaben- und klanggemäßen Sprachempfinden. Der Weg zur Abstraktion führt über die gegenständliche Bedeutung.
Besonders interessant in diesem Zusammenhang ist Humpty Dumptys Umgang mit Worten und deren Bedeutung. Zwar gilt er allgemein,[47] und sicherlich nicht zu Unrecht, als der große Sprachkünstler im *Looking-Glass*, der ohne jedwede Einschränkung Worten Bedeutung verleihen kann, wie es ihm passt. Seine Erläuterungen "Jabberwocky" sind hinlänglich bekannt. Dennoch ist er ebenfalls dem Gesetz unterworfen, nach dem das Geschehen eines Nursery Rhymes im Spiegelland eintre-

---

43 Vgl. Patricia Meyer Sparks: "Logic and Language in *Through the Looking-Glass*", in: Robert Phillips (Hg.): *Aspects of Alice* (London: Victor Gollancz, 1972), S. 267-275, hier: S. 272/273.

44 Zwar ist die "horse-fly", zu deutsch Pferdebremse, nicht "like a horse" wie Meyer Sparks sich ausdrückt (vgl. Meyer Sparks (1972), S. 269), aber sie saugt in der Tat vornehmlich das Blut des Pferdes, um sich zu ernähren. Auch der Schmetterling ist auf ähnliche Weise "related to butter" (ebd.); früher sagte man ihm nach, sich von Schmetten oder Schmand, also dem Rahm der Milch, zu ernähren (vgl. Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* (Berlin: Mouton de Gruyter, ^{24}2002), S. 814 und Dudenredaktion (Hg.): *Duden Herkunftswörterbuch* (Mannheim: Dudenverlag ^{3}2001), S. 729.). Diese indirekten Bedeutungen sind natürlich nicht so leicht zu verstehen wie Carrolls wörtliche Umsetzungen.

45 Vgl. Nöth (1980), S. 36.

46 *Through the Looking-Glass*, S. 202.

47 Vgl. z.B. Reinbert Tabbert: *Kinderbuchanalysen*: Autoren - Themen - Gattungen (Frankfurt/M: dipa, 1990), S. 56 und Nöth (1980), S. 72, 83 und 92.

ten muss. Mag er auch noch so heftig das Gegenteil betonen - "'Why, if I ever *did* fall off - which there is noch chance of, but *if* I did'"[48] -, deutet doch der "heavy crash" am Ende des Kapitels nur allzu deutlich an, dass sich der Rhyme erfüllt hat. Mit seinem Sturz endet nicht nur sein Hochmut, sondern auch die Macht, die er über Worte und deren Bedeutung zu haben vorgibt.[49]

Bestimmt also in der realistischen Welt das Geschehen die Worte, mit denen es beschrieben wird, so ist es im Spiegelland genau umgekehrt; man könnte auch sagen spiegelverkehrt: Aus 'die Actio bestimmt die Rede' wird 'die Rede bestimmt die Actio', das übrigens als Dogma das Grundelement der Politik-Satire in den *Alices* ist. Auch dieses Gesetz des Spiegellandes zeigt also deutliche Merkmale der Achsenspiegelung.

Im Spiegelland werden sogar mathematische Formeln in ähnlicher Weise umgekehrt wie meine Proposition. So erklärt A. Taylor die Episode des Rennens von Alice und der Red Queen als "mathematical trick":[50]

> In our world speed is the ratio of distance to time: s = d : t. For a high speed, the distance is great and the time small; so many miles per hour. Through the Looking-Glass, however, speed is the ratio of time to distance: s = t : d. For a high speed, the time is great and the distance small.[51]

Damit unterliegt auch diese Episode, auf die in anderem Zusammenhang noch zurückzukommen sein wird, den Gesetzen der Achsenspiegelung, die die Hauptkomponente des mathematischen Gehalts von *Through the Looking-Glass* darstellt. In *Alice in Wonderland* gibt es ebenfalls eine Stelle, die der Achsenspiegelung gewidmet ist, nämlich Alices Sturz durch den Kaninchentunnel ins Wonderland.

> Presently she began again. "I wonder if I shall fall right *through* the earth! How funny it'll seem to come out among the people that walk with their heads downwards! The Antipathies, I think -" ... "- but I shall

---

48 *Through the Looking-Glass*, S. 263; Hervorhebung: Carroll.

49 Natürlich wird nicht explizit gesagt, dass Humpty Dumpty tatsächlich von der Mauer stürzt. Aber dennoch ist es sehr wahrscheinlich: erstens durch die Vorbedingung der Spiegelgesetze; zweitens aber auch, weil "All the king's horses und all the king's men" direkt im Anschluss auf der Szene auftreten, vermutlich um Humpty Dumpty zu helfen, wozu sie sich allerdings als unfähig erweisen.

50 A. Taylor (1952), S. 98.

51 Ebd., S. 72.

> have to ask them what the name of the country is, you know. Please Ma'am, is this New Zealand or Australia!"[52]

Es sind zwei Aspekte innerhalb dieser Szene, die auf die Achsenspiegelung hinweisen: erstens der Malapropismus "Antipathies/Antipodes" und zweitens das Palindrom "Ma'am". Optische Antipoden sind ja bekanntlich eben genau die durch Achsenspiegelung entstehenden Spiegelbilder. Tatsächlich kann man "the land down-under", wie Australien im Volksmund genannt wird, als 'Spiegelbild' Europas betrachten, wobei eine dem Äquator entsprechende Linie[53] um die Erde die Spiegelachse darstellen würde. Weiterhin erwähnt Reichertz die Gleichbedeutung von Antipathies und Opposites,[54] und in der Tat kann man auch das Verhältnis von Figur und Bild der spiegelbildlichen Ausrichtung wegen als Gegensätzlichkeit bezeichnen.

MA'AM ist, als typisches Palindrom, nach Nöth geradezu eine Paradebeispiel für Achsensymmetrie im Bereich der Schrift,[55] zumal zusätzlich die Buchstaben 'M' und 'A' symmetrisch sind. Damit ist dieses Palindrom, zusammen mit dem spiegelbildlichen Abdruck der ersten Stufe von "Jabberwocky" eine der direktesten Anwendungen der Achsensymmetrie in den *Alices* und mit Sicherheit die bedeutendste in *Alice in Wonderland*.

Neben der Achsenspiegelung spielt die Parallelverschiebung eine entscheidende Rolle. Sie entstammt dem Schachspiel, "that most mathematical ... of games".[56] Alice beginnt das Spiel als Pawn (Schachbauer), wird aber später in den Rang einer Queen (Schachdame) erhoben. Charakterstisch für den Pawn nun ist, dass er zuerst zwei, von da an jeweils ein Feld geradeaus vorrückt. Jeder einzelne Zug des Pawn kommt einer Parallelverschiebung gleich, wenn auch nicht immer einer gleich langen. Eine Parallelverschiebung ist definiert als Abbildung einer Figur, indem jeder Punkt derselben in Richtung und um die Distanz des der Verschiebung zugrunde

---

52 *Alice in Wonderland,* S. 27/28; Hervorhebung: Carroll.

53 Die Linie kann nicht genau dem Äquator entsprechen, weil die von England nach Australien ausgerichtete Achse nicht orthogonal zu der Ebene steht, in der der Äquator liegt.

54 Reichertz (1997), S. 819.

55 Nöth (1995), S. 142.

56 A. Taylor (1952), S. 72.

liegenden Pfeils 'bewegt' wird.[57] Damit ist auch die Parallelverschiebung eine Kongruenzabbildung, die ins Reich der Geometrie gehört. Man kann nun durchaus die Pfeile, mit denen Taylor Alices Weg auf dem Schachbrett darstellt, als Verschiebungspfeile im Sinne der Geometrie beschreiben.[58]

Die Schachzüge, insbesondere Alices Züge als Pawn, sind ein wichtiges gestalterisches Element innerhalb des *Looking-Glass*. Auch wenn sie - mit Ausnahme des dritten, vierten und fünften Zuges[59] - nicht an Kapitelschnitten stehen, sind sie in Form von Sternchen oder Wellenlinien deutlich sichtbar im Text gekennzeichnet. Diese stellen zugleich eine besondere Form des auktorialen Kommentars dar. Normalerweise zeigt sich ein solcher als wertender Kommentar eines allwissenden Erzählers über die Hauptfiguren[60] (wofür sich im Wonderland diverse Beispiele finden lassen[61]); hier jedoch ist der Kommentar wortlos. Dennoch bleibt seine Bedeutung für die Leserschaft bestehen. Sie nimmt dadurch erst eigentlich die Züge des 'Pawn' wahr;[62] für Alice selbst sind sie von geringerer Bedeutung.

Hier deutet sich zugleich die erste von zwei Auffälligkeiten an: Obwohl Alice in beiden Büchern die uneingeschränkte Reflektorfigur zu sein scheint, vollzieht sie ihren Weg als Pawn zumeist fast unbewusst, sozusagen nebenbei. Nur der erste Zug, als sie "ran down the hill, and jumped over the first of the six little brooks"[63] und der auf das achte Feld zeigen, dass sie Absicht und Ziel ihres Weges nicht aus den Augen verloren hat:

---

57 Vgl. Athen/Griesel (1980), S. 46.

58 A. Taylor (1952), S. 104.

59 *Through the Looking-Glass*, S. 259, 290 und 315.

60 Jochen Vogt: *Aspekte erzählender Prosa* (Opladen: Westdeutscher Verlag, ^{7}1990), S. 50.

61 S. z.B. *Alice in Wonderland*, S. 27, 31.

62 Auch ohne M. Gardners Erläuterungen wird im zweiten Kapitel von *Looking-Glass* (S. 207/208) deutlich, dass jede Überquerung eines Bachs zugleich den Wechsel auf ein neues Schachfeld und damit einen Zug andeutet. Da man aber davon ausgehen kann, dass die Lektüre des Buches unterbrochen wird und die eigentlichen Züge im Geschehen fast untergehen (vgl. u.), ist diese zusätzlich optische Hervorhebung nicht unbedingt von Nachteil.

63 *Through the Looking-Glass*, S. 216.

> "... and now for the last brook, and to be a Queen! How grand it sounds! ... The Eighth Square at last!" she cried, as she bounded across, and threw herself *** down to rest on a lawn as soft as moss.[64]

Diese beiden 'Züge' aber bleiben die einzigen im klaren Bewusstsein des Spiels (auch wenn Alice das Ziel nicht wirklich aus den Augen verliert);[65] sie wird von dem Zug über den zweiten Bach getragen,[66] sie folgt impulsiv dem Schal der White Queen.[67] Um das Ei - alias Humpty Dumpty - zu erreichen, überquert sie einen weiteren Bach,[68] den nächsten, um dem Lärm der Trommeln zu entgehen, die Lion und Unicorn aus der Stadt treiben sollen.[69] Auch wenn sich damit für die Leser und Leserinnen die Schachzüge offensichtlicher vollziehen als für Alice selbst, kann man nicht davon sprechen, dass sie etwa von außen gesteuert wird, so wie sie selbst am Anfang des Romans den White King bewegt und auf seine Memoranden Einfluss nimmt.[70]
Umso mehr aber wird ihre Umgebung beeinflusst und ständig verändert. Ein hierfür besonders deutliches Beispiel ist Alices Aufenthalt auf dem fünften Feld:

> She looked at the Queen, who seemed to have suddenly wrapped herself up in wool. Alice rubbed her eyes, and looked again. She couldn't make out what happened at all. Was she in a shop? And was that really - was it really a *sheep* that was sitting on the other side of the counter![71]

So plötzlich, wie Alice sich im Laden befindet, so plötzlich verlässt sie ihn auch wieder, als sie Humpty Dumpty begegnet.[72] Dieser rasche Szenenwechsel trägt wesentlich zu der Marginalisierung der eigentlichen Schachzüge bei.

---

64 Ebd., S. 315.

65 Vgl. z.B. ebd., S. 225 und 296.

66 Ebd., S. 221.

67 Ebd., S. 251/252.

68 Ebd., S. 259.

69 Ebd., S. 290/291.

70 Ebd., S. 188/189.

71 Ebd., S. 252; Hervorhebung: Carroll.

72 Ebd., S. 259 und 261.

Gleichzeitig dient er auch noch einer bemerkenswerten Umkehrung der Realität, die mit der Marginalisierung Hand in Hand verläuft: Normalerweise sind ja gerade die Wechsel von Feld zu Feld das, was die Bewegung der Schachfiguren ausmacht. Carroll hingegen dreht dieses Verhältnis glatt um: Statt des eigentlichen Zuges gerät nun das Verweilen respektive das Durchqueren eines Kästchens des Schachfeldes in den Mittelpunkt des Interesses, und zwar von Anfang an. Schon bei der Vorgabe der Pawnreise durch die Red Queen zeigt sich diese Umkehrung:

> "A pawn goes two squares in its first move, you know. So you'll go *very* quickly through the Third Square - by railway I should think - and you'll find yourself in the Fourth Square in no time. Well, *that* square belongs to Tweedledum und Tweedledee - the Fifth is mostly water - the Sixth belongs to Humpty Dumpty - ... - the Seventh Square is all forest - however, one of the Knights will show you the way - and in the Eighth Square we shall be Queens together, and it's all feasting and fun!"[73]

Schon an dieser Stelle zeigt sich, dass die Geschehnisse innerhalb der einzelnen Felder wichtiger sind als die eigentlichen Züge. Die ebenfalls schon jetzt sich ankündigenden Abenteuer unterstreichen noch diese Wirkung. Es wäre vermutlich kein großes Problem für Carroll gewesen, aus der Überquerung der Bäche Abenteuer zu machen. Statt dessen aber hat er sie in die Felder hinein verlegt, also in eine Situation, in der sich eine Schachfigur eigentlich in Ruhe befindet. Man kann hierin eine ähnliche Umkehrung wie die erkennen, die ich schon angesprochen habe und die meiner Ansicht nach die 'Linkshändigkeit' des Spiegellandes ausmachen. Damit muss sich letztendlich auch die Ordnung des Schachspiels, obwohl sie weitaus offensichtlicher ist als die der Spiegelung, der letzteren unterordnen und wird in sie eingegliedert.

Über weitere mathematische Bezüge zum *Looking-Glass* kann ich an dieser Stelle nur stichwortartig referieren, da sie einen zu komplizierten Hintergrund besitzen, um hier detailliert dargestellt zu werden. Dazu kommt, dass die meisten Aufsätze, die sich mit Dodgsons mathematischen Arbeiten befassen, nicht auf das Werk Lewis Carrolls eingehen. Wakelings diverse Aufsätze im *Jabberwocky* erfüllen etwa in erster Linie den Zweck der Information.[74] Die Aufsätze von Robbins[75] und

---

[73] Ebd., S. 212.

[74] Edward Wakeling: "The Mathematical Scholarship of Charles L. Dodgson", in: *Jabberwocky* 7 (1977/78), Bd. 1, S. 3-6. Ders.: "Charles L. Dodgson and Mathematics", in: *Jabberwocky* 8 (1978/79), Bd. 1, S. 3-7. Ders.: "The Centenary of Euclid and His Modern Rivals", in: *Jabberwocky*

Abeles[76] referieren vornehmlich Dodgsons Methode zur Verdichtung von Determinantenmatrices, wobei Abeles allerdings - auf dem Umweg über M. Gardners Kommentare - einen Bezug zum *Looking-Glass* herstellt:

> It appears that many of the ideas involving inversions and mirror images that are so prevalent in the *Alice* books found their way into Dodgson's more serious work as well. Determinants are rich in opportunities to exploit these notions: Complemental minors, adjugate blocks, row and column transpositions permitted the full use of his creative imagination.[77]

Beide Aufsätze verlangen allerdings bei weitem zu viel mathematisches Vorwissen, um hier als kindgemäße Interpretationsschemata für die *Alice*-Bücher von Nutzen sein zu können.
Es bleibt also letztendlich bei einer Untersuchung der geometrischen Grundlagen innerhalb des *Looking-Glass*, was sich allerdings zusätzlich zur allgemeinen Verständlichkeit dadurch rechtfertigen lässt, dass die hier verwendeten mathematischen Grundlagen auch bereits Jugendlichen zugänglich sein können.[78]

---

8 (1979), Bd. 3, S. 51-55.

75 David P. Robbins & Howard Rumsey Jr.: "Determinants and Alternating Sign Martices", in: *Advances in Mathematics* 62 (1986), Bd. 2, S. 169-183.

76 Vgl. Anm. 3.

77 Abeles (1986), S. 334. Das Gardner-Zitat, auf das sie sich beruft, beschäftigt sich mit Inversion, insbesondere der Frage, inwieweit das Gedächtnis des White Knight umso besser funktioniert, wenn er auf dem Kopf steht. Es findet sich in: Gardner (1970), S. 181/180.

78 Vgl. z.B. Anne Digby/Peter Searsby: *Children, School and Society in Nineteenth-Century England* (London: Macmillan, 1981), S. 39: "Third-grade schools should offer (in addition to the usual elementary school curriculum) the elements of Latin or a modern language, algebra or geometry, and science; second-grade schools should offer Latin and up to two modern languages, plus science; first-class schools should usually offer both classical languages, thourgh some would provide more modern subjetcs in place of Greek." Es ist anzunehmen, dass im Falle der anderen beiden Schularten, die sehr wohl ebenfalls Mathematik anboten (vgl. ebd.), innerhalb derselben sowohl Algebra als auch Geometrie behandelt wurde. Damit dürften viele Kinder, zumindest die Jungen aus Bürgerfamilien, in denen ja zumeist die neue Kinderliteratur Beachtung fand, mit dem vertraut gewesen sein, was Carroll ihnen hier bietet. Das gilt insbesondere auch für Mädchen; Josephine Kamm weist in *Hope Deferred*/Girls' Education in English History (London: Methuen, 1965) mehrfach auf die Bedeutung hin, die die Mathematik, gerade die Geometrie, in der Mädchenbildung seit dem 18. Jahrhundert hatte (vgl. z.B. S. 116, 139 und 174).

2.1.2 Die Verwendung der fraktalen Geometrie durch Crichton in *Jurassic Park*

Um ein Werk zu finden, das ein mathematisches Konzept in ähnlicher Weise zur Grundlage seines Aufbaus hat wie das *Looking-Glass* die Gesetze der Achsenspiegelung und der Parallelverschiebung, kann man nicht in Carrolls Zeit verbleiben. Vielmehr muss man bis in die zeitgenössische Literatur vorstoßen, um in Michael Crichtons *Jurassic Park* von 1991 ein solches zu finden. Nun mag es freilich fraglich erscheinen, ob dieses Werk wirklich der höheren Literatur zuzuordnen ist oder nicht vielmehr in den Bereich der Trivialliteratur fällt. Für letzteres spricht sicherlich die nicht geringe Anzahl reißerischer Details, zu denen die farbig fluoreszierenden vergifteten Dinosauriereier[79] ebenso gehören wie ein Teil der Dinosaurierattacken.[80] Auch der für erfahrene Leser und Leserinnen, die obendrein von einem auktorialen Erzähler informiert werden, allzu durchsichtig aufgebaute Verrat Nedrys[81] erhöht die Qualität des Romans ebensowenig wie diverse Ungereimtheiten innerhalb der Handlung; etwa, warum der für Malcolm angeforderte Arzt nicht eintrifft[82] oder warum das Expeditionsteam nach dem Einstieg in das Raptorennest nicht angegriffen wird.[83]

Betrachtet man aber - um mit Garners Zwiebelmetapher zu sprechen[84] - die tieferen Schichten des Romans, so lassen sich durchaus Qualitäten feststellen, die ihn als ernstzunehmendes literarisches Werk kennzeichnen können. *Jurassic Park* ist den Utopien nahe verwandt; ähnlich wie Pala in Huxleys *Island* ist die Isla Nublar so weit nur irgend möglich isoliert,[85] und ebenso wie der Journalist Farnaby Pala, so

---

79 Michael Crichton: *Jurassic Park* (London: Arrow, 1991), S. 355.

80 Ebd., S. 197, 217 und 335 sind hierfür besonders eindrückliche Beispiele.

81 Nicht nur wird die Leserschaft, wie bereits angedeutet, durch einen ständigen Perspektivenwechsel über die Vorgänge in der Biosyn-Zentrale in Cupertino (Crichton (1991), S. 64-68) und das Gesprächs Dodgsons mit Nedry in San José (ebd, S 69-71) auf dem Laufenden gehalten, sondern sie wird durch einen eindeutig auktorialen Erzähler auch über Details wie etwa Nedrys Wegfahrt mit samt den Waffen (ebd., S. 176; vgl. auch S. 150/151) informiert, die als Element des Verrats allzu leicht erkenn- und durchschaubar ist.

82 Vgl. Crichton (1991), S. 277.

83 Vgl. ebd., S. 379, 386-390, bes. S. 387.

84 Vgl. S. 47-49 in dieser Arbeit.

85 Crichton (1991), z.B. S. 90/91; vgl. Aldous Huxley: *Island* (London: HarperCollinsPublishers, 1994), S. 6.

erlebt auch das Gutachter-Team rund um Alan Grant die Isla Nublar als ein Team von Außenstehenden.[86]Auch die in *Jurassic Park* gestellten kritischen Fragen stehen in der Tradition der Utopie; ihre Thematik allerdings weist den Roman als Werk seiner Zeit aus. Crichton nimmt vor allem die moderne Wissenschaft in Gestalt der Gentechnologie in das schriftstellerische Visier und prangert den durch die in ihr enthaltenen Möglichkeiten entstandenen Allmachtsglauben an, für den als Beispiel der alte Hammond steht. Sein Gegenspieler ist der Mathematiker Malcolm, der das ganze bio- und informationstechnologische Wunderwerk des Parks vom ersten bis zum letzten Augenblick in Frage stellt, in einem Monolog allerdings, der von der Argumentation her sehr volkstümlich ist:

> "You know what's wrong with scientific power?" Malcolm said. "It's a form of inherited wealth. ... Most kinds of power require a substantial sacrifice by whoever wants the power. ... And once you have attained it, it is your power. ... It is literally the result of your discipline. ... The discipline of getting the power changes you so that you won't abuse it.
>
> "But scientific power is like inherited wealth: attained without discipline. You read what others have done, and you take the next step. ... And because you can stand on the shoulders of giants, you can accomplish something quickly. You don't even know exactly what you've done, but already you have ... sold it. And the buyer will have even less discipline than you. A karate master does not kill people with his bare hands. ... The person who kills is the person who has no discipline, no restraint, und who has purchased his power in the form of a Saturday Night Special. And that is the kind of power that science fosters, and permits. And that is why you think to build a place like this is simple!"
>
> "It *was* simple," Hammond insisted.
>
> "Then why did it go wrong?"[87]

Das mag noch eher für Geschäftsleute und Politiker gelten als für Wissenschaftler, deren Studium ebenfalls sehr viel Disziplin und Konzentration erfordert, bevor man an den aktuellen Stand der Forschung anknüpfen kann.

---

86 Für eine ausführlichere Diskussion von *Jurassic Park* vgl. Petro Gallando-Torrano: "Rediscovering the Island as Utopian Locus: Michael Crichton's *Jurassic Park*", in: Richard Todd/Luisa Flora: *Theme Parks, Rainforests and Sprouting Wastelands* (Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 2000), S. 17-27, hier bes. 17 und 24-27.

87 Crichton (1991), S. 306/307; Hervorhebung: Crichton.

Daneben zieht Crichton auch gegen die Manie sowohl der Erbauer als auch der Besucher von Freizeitparks, stets etwas noch Gigantischeres, Größeres, Rasanteres zu konstruieren respektive zu verlangen, zu Felde. Und schließlich übt er auch Kritik an der Praxis mancher Firmen, auf ihre Mitarbeiter Druck auszuüben, was im Fall des Jurassic Parks zum Verrat Nedrys führt.[88] Es ist allerdings wahrscheinlich, dass die kritischen Aspekte, die der Roman enthält, durch die dominierende Action in den Hintergrund gespielt werden, noch unterstützt von der Popularität des Films, der rein auf diesen Aspekt des Werks angelegt ist. Die Betonung der Action ist zugleich der Hauptgrund, warum *Jurassic Park* nicht als für Kinder geeignet bezeichnet werden kann. Die Schilderung brutaler Dinosaurierangriffe und die Beschreibung schwerster Verletzungen[89] ist sicherlich mehr, als den meisten Kindern zugemutet werden kann.

Das mathematische Thema, das Crichton zur Grundlage der Konstruktion seines Werkes gewählt hat, kann ebenfalls weder als kindgemäß noch als trivial bezeichnet werden. Ist die von Carroll benutzte Form der Geometrie, wenn vielleicht auch nicht jedem Kind zugänglich,[90] so doch für die meisten verständlich, so gilt das für Crichtons bei weitem nicht in demselben Maße.

Es handelt sich bei dem von Crichton aufgegriffenen Bereich der Mathematik um die Iteration von Fraktalen, die nach Benoit B. Mandelbrot ebenfalls einen Teil der Geometrie darstellen, wenn auch einen, der sich signifikant von der euklidischen unterscheidet.[91] Fraktale als solche sind im Gegensatz zur Achsenspiegelung bis heute kein feststehender Teil des Lehrplans, und ob sie in den Gebieten, in denen sie im Unterricht verwendet werden können, wirklich auftauchen, ist fraglich.[92] Da die Einarbeitung in ein solches, in seiner Eigenart relativ komplexes Thema meiner

---

88 Ebd., S. 175.

89 Vgl. ebd., S. 3, 197 und 227.

90 Leider habe ich nicht ermitteln können, in welchem Alter Schüler zu Carrolls Zeit in Berührung mit der Achsenspiegelung als Teilbereich der Geometrie kamen. Heutzutage gehört sie in die Mathematik der Untertertia, deren Schüler in der Regel 13-14 Jahre alt sind. Das der Achsenspiegelung zugrunde liegende Prinzip jedoch kann bereits vor diesem Alter verstanden werden.

91 Benoit B. Mandelbrot: *The Fractal Geometry of Nature* (New York: W. H. Freeman & Company, 1977), S. 2.

92 Vgl. Heinz Otto Peitgen et. al.: *Fraktale*/Ein Arbeitsbuch (Berlin: Springer, 1992), S. X und 69-73. Es ist relativ unwahrscheinlich, dass innerhalb der hier genannten Themen Fraktale tatsächlich als Teil des Unterrichts zur Sprache kommen, weil in der Regel die Zeit für die Bearbeitung nicht vorgeschriebenen Themen nicht ausreicht.

Ansicht nach einer gewissen Reife bedarf, kann sie von Kindern und Jugendlichen nicht auf selbständiger Basis verlangt werden.

Bei aller Komplexität aber eignet sich die fraktale Geometrie hervorragend als Grundlage für Crichtons Roman, nicht zuletzt der Terminologie wegen: Bei dem von Crichton respektive seiner Figur Ian Malcolm verwendeten Fraktal handelt es sich um den "Harter-Heightway-Dragon"[93] aus der Gruppe der "Peano Monster Curves".[94] Drachenkurven dienen als Modelle zur Beschreibung und Vermessung von Flusssystemen und Wasserscheiden. Dabei wird von der Flussmündung aus nicht nur der große Fluss, sondern auch jeder kleinste Zufluss umschritten, wodurch eine ebenenfüllende Kurve entsteht, die sich selbst an vielen Punkten berührt.[95] Mandelbrot spricht im Zusammenhang mit der Vorstellung der Peano-Kurven sowohl von "taming"[96] als auch von "harnessing"[97] und verwendet damit Begriffe, die nicht nur generell aus dem Umgang mit (wilden) Tieren bekannt sind, sondern derer sich - und zwar in der wörtlichen Bedeutung - auch Crichton bedient, wenn er Wu von "domesticated dinosaurs" sprechen lässt.[98] Überhaupt ist es ja das grundsätzliche Bestreben der Betreiber des Jurassic Park, die wiedererschaffenen, prähistorischen Tiere vollkommen zu kontrollieren und sozusagen zu "zügeln". Wu und Arnold, die als Chef-Gentechniker und Chefingenieur für diese Kontrolle verantwortlich sind und von daher an ihre Durchführbarkeit glauben müssen, übersehen, dass sich ein lebender 'Drache' im Gegensatz zu einem fraktalen, niemals vollkommen einschätzen lässt:

> "[Arnold]'s all right. [Malcolm said.] He's an engineer. Wu's the same. ... They have what I call 'thintelleigence'. ... They don't see the consequences. That's how you get an island like this. From thintelligent thin-

---

93 Mandelbrot (1977), S. 66.

94 Ebd., S. 58.

95 Ebd., S. 60. So kompliziert und schwierig die Kurven als solche zu fassen sind, so logisch eindeutig und leicht nachvollziehbar sind die zugrundeliegenden 'natürlichen' Phänomene (vgl. ebd., S. 59).

96 Mandelbrot (1977), S. 25.

97 Ebd., S. 58.

98 Crichton (1991), S. 121. Die deutsche Übersetzung bedient sich an der Stelle des Wortes "zahm" und damit dem mit dem englischen Wort "tame" am nächsten verwandten Wort (vgl. Michael Crichton: *Dino Park* (München: Knaur, 1993), S. 178).

> king. *Because you cannot make an animal and not expect it to act alive. To be unpredictable.* To escape. But they don't see that."[99]

Auch Fraktale sind letztendlich nur Modelle der Realität,[100] die dieselbe zwar beschreiben helfen, aber nie direkt abbilden können. Wu und Arnold verwechseln beide das Modell mit der Realität und bezahlen dafür mit ihrem Leben.
Auch die Gleichsetzung von Dinosauriern mit Drachen ist nicht so abwegig, wie sie auf den ersten Blick scheinen mag. Das *Knaur Lexikon der Symbole* verweist auf die Vermutung, dass in der Vorstellung von Drachen eine "über die eigentliche Menschenwelt hinabreichende Urerinnerung" das Bild des Dinosauriers bewahrt habe,[101] und in popularwissenschaftlichen Werken wie Rohrbachs Galapagos-Reisebericht findet sich der Vergleich von modernen Reptilien mit Drachen;[102] bei der äußerlichen Ähnlichkeiten von Dinosauriern mit Reptilien liegt auch hier wieder ein Vergleich nahe.[103]
Monströs sind sowohl Mandelbrots fraktale Drachen als auch Crichtons Dinosaurier; erstere per Klassifikation (s. o.), letztere aufgrund ihrer Gefährlichkeit und, gerade im Falle der Velociraptoren, Bösartigkeit. Die Doppeldeutigkeit der Terminologie ist jedoch nur ein Phänomen der Berührung des Aufbaus von *Jurassic Park* mit der fraktalen Geometrie. Auch der Verlauf der Spannungskurve weist eine Form auf, die man als fraktale Struktur bezeichnen könnte. Mit fortschreitender Entwicklung der Ereignisse erwachsen aus kleinen Fehlern beachtliche Katastrophen, ähnlich wie bei fortschreitender Iteration ein Fraktal immer komplizierter wird.

---

99 Crichton (1991), S. 284; Hervorhebung: Oppermann.

100 Mandelbrot (1977), S. 35.

101 Hans Biedermann: *Knaurs Lexikon der Symbole* (Augsburg: Weltbild, 2000), S. 96/97. Noch einen Schritt weiter in seiner Interpretation geht Gitt, der durch Gleichsetzung des Behemot mit einem Apatosaurier (Werner Gitt: *Fragen, die immer wieder gestellt werden* (Bielefeld: CLV, ^{9}1991), S. 53/54) die gleichzeitige Existenz von Menschen und Sauriern zu beweisen versucht (zur Beschreibung des Apatosauriers vgl. Donald F. Glut: *Dinosaurs: The Encyclopedia* (London: McFarland & Co., 1997), S. 150-162; vgl. auch Darlene Geis: *Dinosaurier* (Hamburg: Tessloff, 1981), S. 15).

102 Carmen Rohrbach: *Inseln aus Feuer und Meer* (München: Schneider, 1988), S. 18 und 43.

103 Vgl. Geis (1981), S. 5 und Spencer G. Lucas: *Dinosaurs: The Textbook* (Boston et. al.: McGraw Hill, 1997), S. 247. Es ist heute allerdings allgemein anderkannt, dass die Dinosaurier keine Reptilien sind, sondern eine eigene Gattung darstellen, zu der auch die Vögel gehören. (Vgl. Kevin Padian: "Dinosauria, Definition", in: Philip J. Currie/Kevin Padian: *Encyclopedia of Dinosaurs* (San Diego: Academic Press, 1997), S. 175-179, hier: S. 177.)

Die Serena Veriformans[104]-Anpflanzungen am Rande des Pools sind in der Tat ein erster Hinweis auf Fehler bei InGen. Auch der Umgang der Firma mit ihren Angestellten, insbesondere Nedry, ist ungeschickt und obendrein ungesetzlich. Dadurch wird Nedry, "approached by Lewis Dodgson at Biosyn, ... ready to listen".[105]
Für den Jurassic Park als einzigartiges Projekt hätte Nedrys Verrat das Ende bedeutet, selbst wenn der Park als solcher nicht zerstört worden wäre. Doch auch Nedry macht Fehler; er "... thought of everything. Except the damned storm",[106] der ihn vermutlich die Orientierung kostet. Sein Verschwinden stellt Arnold allein vor die Aufgabe, den Strom wieder hochzufahren, um den Park zu schützen. Es gelingt ihm zwar, die Insel zu sichern, aber er kann die Blockade der Telefone erst durch ein Totalabschalten des Systems wieder brechen. An dieser Stelle kommt es innerhalb des Spannungsbogens zu einem deutlichen Abfall, eine Iteration ist abgeschlossen. Doch dann macht Arnold den entscheidenden Fehler, Systemwarnungen nicht zu beachten, was zu einem neuen Systemzusammenbruch führt. Zudem wird auf einmal die Gefahr der ausgebrochenen Raptoren sichtbar. Was in Crichtons Werk als "Malcolm-Effekt" bezeichnet wird und vermutlich Pagels' Arbeiten entstammen dürfte,[107] kann als neue Iteration betrachtet werden, diesmal als eine, deren "recovery may prove impossible".[108] Tatsächlich endet die Spannung diesmal erst mit dem Hilferuf nach San José, der gleichzeitig die endgültige Zerstörung des Projekts bedeutet.
Ähnlich verhält sich die Auseinandersetzung der Menschen mit den angreifenden Raubsauriern. Zuerst werden die auf das Festland gelangten Procompsognathiaden zur Bedrohung für Kinder und Babys. Es folgt die Attacke der Dilophosaurier auf Nedry. Danach stehen die verschiedenen Angriffe des großen Rex im Mittelpunkt, und abschließend die der Raptoren. Eine deutliche Steigerung in der Gefährlichkeit der Tiere ist unübersehbar. Procompsognathiaden und Dilophosaurier sind noch relativ harmlos, wenn man mit ihnen umzugehen weiß. Aber selbst der große Rex,

---

104 Crichton (1991), S. 85.

105 Ebd., S. 175.

106 Ebd., S 194.

107 Vgl. ebd., S. 246 und 400. Pagels' Arbeiten sind leider zu umfangreich und kompliziert, um an dieser Stelle einer genauen Untersuchung unterzogen zu werden.

108 Crichton (1991), S. 315.

der immerhin von Muldoon als "a lot meaner [than an elephant]"[109] beschrieben wird, steht im Hinblick auf seine Intelligenz hinter den Raptoren zurück, die obendrein durch ihre große Zahl und Geschwindigkeit eine weitaus größere Bedrohung darstellen.

Zwar ist das Phänomen des Entstehens von Katastrophen aus kleinen Fehlern in Crichtons Werk kein Einzelfall und im Gegenteil sogar ein recht verbreitetes Motiv. Für die Art und Weise aber, wie Crichton zwischenzeitlich die Handlung zur Ruhe führt, gilt das nicht; die Spannung wird jeweils so weit herunter gefahren, dass die Handlung an jeder solchen Stelle enden könnte. Es handelt sich dabei nicht mehr allein um retardierende Momente, sondern ganz bewusst um das Abschließen einzelner Gefahrensituationen, bevor sich eine neue Gefahr auftut.

Gleichzeitig hat dieses Muster nicht nur Ähnlichkeit mit dem Vorgang der Iteration, sondern auch mit dem Fraktal selbst. Man kann jeden dieser Ruhepunkte mit einer der Wespentaillen vergleichen, über die die einzelnen Segmente des Harter-Heightway-Dragon miteinander verbunden sind.[110] Die gleiche Struktur zeigt sich auch im Gesamtaufbau des Werkes. Crichton beginnt neue Iterationen zuerst in relativ schneller Folge, die dritte und vierte Iteration sind die beiden längsten Abschnitte, während die fünfte Iteration einen mittleren Umfang besitzt. Die sechste und siebte Iteration sind wieder kürzer, genau wie die Segmente des Drachens sich zur Peripherie hin verjüngen, ohne allerdings eine achsensymmetrische Anordnung aufzuweisen; auf einer Seite des größten Segments fällt die Größe schneller ab als auf der anderen. Dass dabei die einzelnen Handlungsteile über die Iterationen Crichtons hinausgreifen, widerspricht dem Aufbau nicht; frühere Iterationen, die ja immer in neueren enthalten sind, erstrecken sich auch in der Regel über mehrere Segmente.[111]

---

[109] Ebd., S. 289. Vgl. auch S. 331: The Tyrannosaur was huge and powerful, but it wasn't especially smart." Leider ist es mir nicht möglich gewesen, Informationen über die Intelligenz der einzelnen Dinosaurierspezies einzuholen; die generelle Forschungslage lässt solche Schlüsse nicht zu. Die bekannten Daten deuten allerdings an, dass Crichton mit seinen Angaben nicht grundsätzlich falsch liegt (vgl. Kevin Padian: "Physiology", S. 552-557; hier S. 553 und Michael J. Ryan: "Diet", S. 169-174, hier S. 169/170, beide in: Philip Currie/Kevin Padian: *Encyclopedia of Dinosaurs* (San Diego: Academic Press, 1997). In der paläontologischen Fachliteratur findet sich zudem keinerlei Verweis auf eine etwaige Fehldarstellung Crichtons, weshalb man an dieser Stelle, so weit es die Forschungslage zulässt, von der Richtigkeit von Crichtons Aussagen ausgehen kann (vgl. bes. Mary Schweitzer/Don Lessem: "*Jurassic Park*", in: Philip Currie/Kevin Padian: *Encyclopedia of Dinosaurs* (San Diego: Academic Press, 1997, S. 385-387).

[110] Vgl. Mandelbrot (1977), S. 66.

[111] Ebd.. Um diese Behauptung nachvollziehen zu können, ist es notwendig, mehrere Iterationen in einem Drachenschaubild einzutragen. Da bei einer Iteration die Form der vorherigen im rechten

Im Gegensatz zu den einzelnen Kapiteln, die mehr der Orientierung als einer wirklichen Einteilung des Buches in Abschnitte dienen (vgl. die Alternierung von "Control" und "On The Park" innerhalb der vierten Iteration), stehen die Iterationsanfänge zugleich an bedeutenden Stellen, die in den meisten Fällen den Aussagen entsprechen, die Malcolm über den re-iterierten Drachen macht. Zu Beginn der ersten Iteration ist Tina Bowman auf dem Weg zu dem Strand, an dem sie von einem Procompognathus gebissen wird. Die Echse zu identifizieren oder gar als Produkt eines Gentechniklabors zu erkennen, gelingt ebensowenig, wie auf den ersten Blick die Struktur des Drachen durchschaut werden kann. Am Ende der ersten Iteration identifiziert Alice Levin das Tier anhand von Tinas Zeichnung richtig als Saurier und informiert zu Anfang des zweiten Grant über ihre Vermutung, der diese bestätigt. Damit zeigt sich schon die erste der "sudden changes",[112] die Malcolm für diese Iteration verheißt. Gleichzeitig vernehmen die Leser und Leserinnen aus dem Mund von Lewis Dodgson die Natur des Projektes von InGen und erkennen zugleich, an welcher Stelle das Projekt angegriffen werden soll. Die vielleicht größte und eindrucksvollste Veränderung ergibt sich freilich für Grant; nicht nur in Bezug auf dessen Wochenendplanung, sondern auch auf sein gesamtes Arbeitsfeld: Er sieht sich auf der Isla Nublar plötzlich einem lebenden Apatosaurus gegenüber. Die dritte Iteration steht im Zeichen der Technologie, die sowohl von der Entwicklung der Tiere als auch den Betrieb des Parks gewährleistet. "Details emerge more clearly",[113] auch in Bezug auf die Schwachstellen des Parks, und vor allem in Bezug auf die Sorglosigkeit, mit der die Führung von InGen mit den Tieren umgeht. Die "instabilities"[114] des vierten Iteration bestehen vor allem in den vielen kleinen Fehlern, die während der nun anlaufenden Rettungsaktion gemacht werden: sei es, dass Grant dem Impuls zum Ausruhen nachgibt; sei es dass Muldoon den Lichtschein von Nedrys Jeep ignoriert, sei es, dass Harding und Sattler von den Compys abgelenkt werden, die beide vermutlich zu diesem geführt hätten. Auch Arnolds Selbstsicherheit im Hinblick auf der Stabilität des Parks, auch die Vermeidung des Malcolm-Effekts gehört dazu:

Winkel an einem der Randpunkte angelegt wird (vgl. Mandelbrot (1977), S. 66) und die Kurve sich selbst berührt, muss sie sich in mindestens einem Segment überschneiden.

112 Crichton (1991); S. 29.

113 Ebd., S. 81.

114 Ebd., S. 179.

> [Gennaro] said to Arnold: "I guess you don't have control over the park yet, after all."
>
> "Don't kid yourself," Arnold said ... "We have the park ... believe me, we have the park."[115]

Dabei ist gerade er es, der sich von der entscheidenden Warnung durch den Computer ablenken lässt. Aus diesen "instabilities" entwickeln sich die "flaws",[116] die in der fünften Iteration zur existenziellen Bedrohung werden: Durch die ungesicherten Zäune können die Raptoren ausbrechen, die aufgebrauchten Energievorräte legen den Computer lahm und die Versuche, ihn neu zu starten, scheitern mit dem Tod eines der Experten. "System recovery .. [proves] impossible"[117] in der sechsten Iteration: zwar können sich die Überlebenden schützen, aber das Projekt ist nicht mehr zu retten. Auch die siebte Iteration entspricht ihrem Motto: Das Team "will demand the courage to face the implications",[118] die das Aufräumen der "mess",[119] wie Grant das Projekt nennt, bedeutet. Allerdings gelingt es Crichton nicht, die Spannung zu halten. Die Suche nach dem Nest und die Inspektion desselben gestaltet sich nicht besonders spektakulär; die Erklärung, die Raptoren seien durch das Nichtvorhandensein von Eiern "more relaxed",[120] klingt lahm. Dennoch entspricht sie damit der oben beschriebenen Position an der Peripherie des Drachens: Nicht nur die Anzahl der Seiten ist gering, auch die Spannung ist, wie am Anfang, niedrig.

2.1.3 Zur Frage der Textverwandtschaft beider Werke

Es gibt deutliche Spuren, die aus Crichtons Dinosaurierdystopien Intertexte zu den *Alices* machen. In *The Lost World* wird Carroll sogar zitiert:

> "In evolutionary theory, this is called the Red Queen Phenomenon," Malcolm said. "Because in *Alice in Wonderland* the Red Queen tells

---

115 Ebd., S. 251.

116 Ebd., S. 267.

117 Ebd., S. 315.

118 Ebd., S. 365.

119 Ebd., S. 373.

120 Ebd., S. 387; vgl. auch 371.

> Alice she has to run as fast as she can just to stay where she is. That's the way evolutionary spirals seem ..."[121]

Von markierter Intertextualität sollte man aber trotzdem nur mit Vorbehalt sprechen: Erstens ist das Zitat bei Crichton inkorrekt, und zweitens ist "the Red Queen phenomenon" keine Erfindung Crichtons, sondern eine real existierende Theorie, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass Crichton sich an dieser Stelle besagter Theorie bedient hat.[122]

> Van Valen has recently reproposed the second Darwinian concept of adaptation and has named it "The Red Queen hypothesis" after the character created by Lewis Carroll. In *Through the Looking-Glass*, the Red Queen says to Alice: "Here, you see, it takes all the running you can do, to keep in the same place".[123]

Ähnlich verhält es sich mit einigen Motiven, die Crichton, genau wie Carroll, aufgreift: Beide erschaffen Welten, die sich auf den ersten Blick als phantastisch und voller Schönheit präsentieren, sich aber letztendlich in Alpträume verwandeln und in Chaos und Zerstörung enden.[124] Auch ist in beiden 'Wonderlands'[125] das Wissen, das die Figuren aus der Realwelt mitbringen, nicht unbedingt von Nutzen, oder es wird doch zumindest in Frage gestellt; die Figuren haben bestimmte Konzepte, etwa eines Wettrennens[126] oder Crocketspiels,[127] - oder auch einer Populations-

---

121 Michael Crichton: *The Lost World* (London: Arrow, 1997), S. 190; vgl. *Through the Looking-Glass*, S. 208/209.

122 Marcello Barbieri: *The Semantic Theory of Evolution* (Chur/London/Paris/New York: harwood academic publishers, 1985), S. 149/150.

123 Ebd., S. 150.

124 Vgl. Crichton (1991), S. 395-397; *Alice in Wonderland*, S. 161/162 und *Through the Looking-Glass*, S. 336.

125 Aus mehreren Gründen möchte ich an dieser Stelle auch Crichtons Park als Wunderland bezeichnen: Erstens hat der dahinter stehende Gedanke der Wiedererweckung ausgestorbener Tiere in der Tat etwas Wunderbares an sich; zweitens sind beide Welten als Utopien im wörtlichen Sinne (Nicht-Orte) real nicht denkbar und daher 'wunderbar'.

126 *Alice in Wonderland*, S. 48/49.

127 Ebd., S. 111/112.

kurve,[128] - im Kopf, die sich aber in der konkreten Situation als nutzlos erweisen.[129] Ein weiteres Motiv beider Schriftsteller ist das zum Leben Erwecken von Wesen, die real nicht (mehr) existieren, wohl aber durch mündliche Überlieferung in Carrolls und Bücher und das Fernsehen in Crichtons Fall den zeitgenössischen Lesern und Leserinnen allgemein bekannt waren und sind.[130] Die meisten dieser ähnlichen Motive sind meiner Meinung nach allerdings etwas zu vage, um als Beweise für markierte Intertextualität zu genügen.

Es gibt allerdings einige Stellen, an denen sich markierte Intertextualität nachweisen lässt. Die wichtigste davon ist meines Erachtens Nedrys "whte rbt obj",[131] das von Arnold als "white rabbit"[132] identifiziert und interpretiert wird und dem Benutzer des Befehls Zugang zum gesamten Park verschafft,[133] genauso, wie Alice mit Hilfe des White Rabbit und durch dessen Bau ins Wonderland gelangt.[134] Dass unter den Tieren, die mit Hilfe der Gentechnologie wieder zum Leben erweckt werden sollen, ausgerechnet "the dodo"[135] auftaucht, der in *Alice in Wonderland* bekanntermaßen für Carroll ("Do-do-Dodgson")[136] steht, ist ein weiterer solcher Verweis. Und vermutlich hat nicht nur Heinz Pagels Crichton zu der Figur des Ian Malcolm inspiriert; Ähnlichkeiten zu dem ebenfalls oft ganz in schwarz gekleideten, exzentrischen und unverheirateten Mathematiker Charles Dodgson sind nicht zu übersehen; sogar der christliche Glaube spielt, wenn man Gallano-Torrado glauben darf, für beide eine bedeutende Rolle.[137]

---

128 Crichton (1991), S. 132.

129 Ebd., S. 165.

130 Nach Glut geht der Dinosaurierboom, der in den neunziger Jahren sowohl die Staaten als auch Europa heimsuchte, sogar auf *Jurassic Park* und die gleichnamige Verfilmung von Spielberg aus dem Jahre 1995 zurück (Vgl. Donald F. Glut: "Popular Culture, Literature", in: Philip Currie/Kevin Padian: *Encyclopedia of Dinosaurs* (San Diego: Academic Press, 1997), S. 576-578, hier: S. 578; weiterhin zitiert als Glut (1997B)).

131 Crichton (1991), S. 230.

132 Ebd.

133 Ebd., S. 239.

134 *Alice in Wonderland*, S. 26.

135 Crichton (1991), S. 67.

136 M. Gardner (1970), S. 44.

137 Gallano-Torrado (2000), S. 20/21.

Schwieriger ist es schon mit Lewis Dodgson, dessen Name ebenfalls auf Charles Lutwidge *Dodgson* alias *Lewis* Carroll verweist, wobei allerdings beide nichts gemeinsam haben. Alan Grant könnte ebenfalls ein Verweis auf Carrolls Werke sein, nämlich als Opposition zu Alice Liddell, wenn man berechtigterweise annimmt, dass sie das genuine Vorbild für Carolls Hauptfigur war. Beide sind die Figuren, die sich allen voran in der utopischen Welt[138] bewähren müssen; in die sie von außerhalb hineinkommen. Grant allerdings ist ein Erwachsener (und damit 'groß' - grand), Alice noch ein Kind (und damit 'klein' - little).[139] Er ist männlich, sie weiblich. Bei aller Größe aber ist Grant letztendlich nicht in der Lage, sich gegen die im Jurassic Park herrschenden Gewalten durchzusetzen, was Alice im Looking-Glass Land ohne weiteres gelingt. Im Gegenteil, er ist sogar ganz froh, die Verantwortung am Ende abwälzen zu können. Alle diese Verweise beziehen sich auf Carrolls erstes Werk; auf *Through the Looking-Glass* findet sich mit Ausnahme der oben behandelten "Red Queen Hypothesis" kein solcher. Trotzdem kann man davon ausgehen, dass Crichton zumindest die erste *Alice* und vermutlich auch die Legende ihrer Entstehung kannte, und zwar nicht nur aus dem Anfangsgedicht. Eine direkte Intertextualität zu Carrolls zweitem Werk kann allerdings durch diese inhaltlichen Aspekte weder bewiesen noch ausgeschlossen werden.

Ähnlich wie Carroll hat auch Crichton also eines seiner bekanntesten Werke (*The Lost World* scheint nicht über den Status eines Nachfolgewerks hinausgekommen zu sein.) auf ein mathematisches Konzept gestützt, das sowohl in der Handlung selbst eine Rolle spielt als auch in der Struktur des Werkes deutliche Spuren hinterlässt. Die Parallelverschiebung und die Achsenspiegelung, die Caroll dem *Looking-Glass* zu Grunde legt, sind beide relativ essentielle Konzepte der Geometrie. Die Achsenspiegelung dient Carroll als Vorlage für das Spiegelmotiv, das das Werk als eines von zwei Hauptmotiven prägt, und zwar sowohl in zeitlicher als auch in räumlicher Hinsicht. Alice muss sich scheinbar von ihrem Ziel fort bewegen, um es zu erreichen, und die Zeit auf der anderen Seite des Spiegels scheint rückwärts zu laufen. Die Parallelverschiebung beschreibt die Züge, die Alice als Pawn auf dem Weg durch die Erzählung machen muss. Dabei sind aller-

---

138 Vgl. Anm. 125.

139 Die Idee zu diesem Vergleich verdanke ich meiner Studentin Yvonne S. Thöne im Seminar "Lewis Carroll's *Alice*-Books" (UGhK, Sommersemester 2001), die mich durch ihre homophone Aussprache von "little" und "Liddell" auf die lautliche Ähnlichkeit hinwies. Grant ist natürlich nicht nur als Erwachsener "groß", sondern auch als Dinosaurierexperte speziell auf dem Gebiet Jungtiere 'bedeutend' (vgl. Crichton (1991), S. 37). Vgl. auch Martin Gardner: "Carroll versus Baum", in: Martin Gardner: *Order and Surprise* (Buffalo: Prometheus Books, 1983), S. 164-168, hier: S. 166.

dings die Parallelverschiebungen von den Gesetzen der Achsenspiegelung ausgenommen, obwohl sie im Looking-Glass Land statt finden.

Crichton bedient sich ebenfalls eines geometrischen Konzepts, im Gegensatz zu Carroll aber nicht eines klassischen, sondern eines der modernen fraktalen Geometrie nach Mandelbrot. Dabei hat er sich mit dem Harter-Heightway-Dragon ein Fraktal ausgesucht, das nicht nur den Aufbau seines Werkes treffend illustriert, sondern auch eine treffende Anspielung auf seine Dinosaurier ist. Er versinnbildlicht die beiden Gefahrenfaktoren, denen die Menschen auf der Isla Nublar ausgesetzt sind: der realen, sichtbaren Bedrohung durch die Tiere und die implizierte, unsichtbare und damit unterschätzte Gefahr eines außer Kontrolle geratenen instabilen Systems. Gleichzeitig verdeutlichen die einzelnen Iterationen mit ihrer zunehmenden Kompliziertheit, wie die Situation auf der Isla Nublar zunehmend außer Kontrolle gerät.

Damit haben sowohl Carroll als auch Crichton geometrische Konzepte gewählt, die metaphorisch und strukturell mit dem Inhalt ihrer Romane harmonieren und damit eine bestens geeignete Grundlage für den Aufbau der Werke geschaffen. Gemeinsam ist beiden Konzepten darüber hinaus, dass sie für diejenige Leserschaft, an die sich die Werke richten, verständlich sind oder doch zumindest nach vollzogen werden können. Die euklidische Geometrie war nicht nur zu Carrolls Zeiten Schulfach, sondern gehört auch zu den Dingen, die durch alltägliche Anschauung leicht begriffen werden können, auch Crichton geht in *Jurassic Park* nicht über ein allgemein verständliches Maß an fraktaler Theorie hinaus.

Beiden Werken und Konzepten ist außerdem gemeinsam, dass sie die wahren Eigenschaften des Systems aufzeigen, in dem sich die Hauptfiguren bewegen und die sich zunächst unter dem Schein des Gegenteils verbergen; der Effekt ist aber bei Crichton genau umgekehrt wie bei Carroll: Auf den ersten Blick wirkt die Umkehrung von Zeit und Bewegung im Looking-Glass Land auf Alice verwirrend und chaotisch, allerdings zeigt sich die zu Grunde liegende Ordnung bei genauerem Hinsehen deutlich; auch Alice begreift spätestens bei dem Problem mit dem Kuchen das Prinzip. Auf der Isla Nublar dagegen wirkt die Situation sehr lange kontrollierbar, bleiben die Schäden reparabel, ehe sich schließlich die dem System inhärente Instabilität in vollem Umfang zeigt. Wieder harmoniert dieser Gegensatz mit dem zwischen Alice Liddell und Alan Grant. Grants Expertenkenntnisse versagen angesichts des unbeherrschbaren Systems, Alices Verwirrung und Unsicherheit weichen einem sicheren und erfolgreichen Verhalten, nachdem sie das System durchschaut hat.

Meiner Ansicht nach ist durch diese kompatible Gegenständlichkeit durch diese motivische Äquivalenz die Intertextualität beider Werke hinreichend bewiesen. Die kontrastive Ausprägung des letzten Motivs widerspricht dabei dieser Äquivalenz nicht; sie zeigt vielmehr die unterschiedlichen Gestaltungsmöglichkeiten eines Motivs. Nicht zuletzt aus diesem Grund bin ich geneigt, von *Jurassic Park* als einem Palimpsest zu sprechen. Sollten aber in der Zukunft noch weitere Romane entstehen und in das Blickfeld der Literaturwissenschaft geraten, plädiere ich dafür, *Through the Looking-Glass* als Prototypen der Gattung aus zu weisen.

Es bleibt letztendlich die Frage zu stellen, warum beide Autoren ihre jeweiligen mathematischen Konzepte verwenden. Dabei gilt es zuerst festzuhalten, dass beide sich innerhalb von Gattungen bewegen, die das Spiel mit wissenschaftlichen Konzepten durchaus zulassen; Carrolls Werke sind definitiv solche des Nonsense, Crichtons werden der ScienceFiction zugeordnet. Betrachtet man Hildebrandts Definition von Nonsense[140] so zeigt sich deutlich der Carroll'sche Ansatz: Ihm dienen die Gesetze der Achsenspiegelung, wie auch weitere der oben erwähnten mathematischen Grundlagen in erster Linie zur Verfremdung, auf deren Grundlage dann Wonderland und Looking-Glass Land entstehen. Ähnlich dienen auch die Regeln des Schachspiels im *Looking-Glass* der Konstruktion dieser Welt, in der sich Alice, von der anderen Seite des Spiegels kommend, bewähren muss.[141] Durch die Verwendung eines der Leserschaft (vermutlich) recht vertrauten Konzeptes wird die Verfremdung zumindest teilweise durchschaubar, und die Leserschaft - Kinder wie Erwachsene - kann den Effekt der Verfremdung genießen; für Kinder mag damit vielleicht eher als für Erwachsene das Durchschauen der Gesetze von Looking-Glass Land ein Erfolgserlebnis bedeuten, das sie zugleich aus der Sicherheit der heimischen Spiegelseite heraus erleben können,[142] während für Erwachsene

---

140 Rolf Hildebrandt: *Nonsens-Aspekte der englischen Kinderliteratur* (Hamburg 1962), S. 244: "Nonsens ist eine ihrem Wesen nach alogische und sinnlich indifferente Erscheinungsform der literarischen Komik, in der die Besonderheiten des englischen Charakterhumors in tendenzfreiem, schöpferischem Spiel zum Ausdruck kommen, und die mit Hilfe distanzierender Verfremdung und sprachikonischer Effekte ästhetisches Vergnügen ohne emotionales Engagement zu erzielen sucht."

141 Vgl. hier auch Jan Susina: *Victorian Kunstmärchen: A Study in Children's Literature 1840-1875* (Ann Arbor: Xerox Microfilms International, 1986), S. 127. Nonsens muss nicht unbedingt ordnungslos sein: Vielmehr passt er sogar in *seiner* Ordnung in die Gedankenwelt eines Mathematikers oder der Phantasie, die nach ihrer eigenen Logik funktioniert.

142 Die Konzepte der Spiegelung im Looking-Glass Land geht wesentlich weiter, als Alice das in ihrer Vorstellung vermutet (*Through the Looking-Glass*, S. 180/181; vgl. auch S. 86-89 in dieser Arbeit). Die Beispiele von Anne und Alice, wie auch die Bekanntheit und Wichtigkeit des Genres vom Looking-Glass-Book (vgl. hierzu Reichertz (1997), S. 6) lassen vermuten, dass viele Kinder mit der Vorstellung von einer Welt auf der anderen Seite des Spiegels vertraut waren. Carrolls Präsentation

vermutlich eher der ästhetische Genuss der von ihnen noch weiter durchschauten Gesetze samt aller den Kindern noch unzugänglichen philosophischen Implikationen im Vordergrund stehen dürfte.[143]

Dazu kommt, dass Carroll sich dreier Gattungen bedient, die in der Kinderliteratur bestens bekannt sind, nämlich "the world upside-down, the Looking-Glass-Book and Dream Vision",[144] weshalb sich Kinder bei der Lektüre der *Alices* nicht völlig in unvertrautem Gelände befinden. Durch die Anwendung solcher Kindern bekannten literarischer Formen wird zugleich der Nonsense, der aufgrund seiner ästhetischen Qualitäten auch eher den Erwachsenen zugänglich ist,[145] auf eine kindgerechte Ebene gebracht.

Crichton hingegen spielt mit einem mathematischen Konzept, das eher unbekannt ist und mit seiner Unbekanntheit fasziniert. Damit erfüllt er genau die Erwartungen eines ScienceFiction-Lesepublikums wie auch die Ansprüche der Gattung, wenn auch mit einer Einschränkung: Im Gegensatz zu der von Kellner[146] postulierten Verwendung bis dato noch unbekannter wissenschaftlicher Konzepte verwendet Crichton solche, die durchaus schon entwickelt worden sind, er treibt allerdings die Möglichkeiten derselben weit über ihre Grenzen hinaus. Nach Schweitzer und Lessem beschränkt sich die Wiedererschaffung von Dinosauriern nicht nur auf die gentechnische Wiederherstellung von Paläo-DNA.[147] Es ist anzunehmen, dass Kindern grundsätzlich diese Auseinandersetzung mit Wissenschaft und Technologie, vor allem mit den vielen Erklärungen und Fachbegriffen, derer Crichton sich bedient, zu schwierig sein dürfte. Vermutlich erfasst nicht einmal die gesamte erwachsene Leserschaft alle gentechnologischen und vor allem nicht alle mathematisch-chaostheoretischen Aspekte des Romans in Gänze. Für sie dürfte die Neuheit, die mit der Einteilung des Romans in Iterationen verbunden ist, als (ästhetischer) Reiz im

---

der Umsetzung einer solchen Vorstellung, die selbst noch nicht allumfassend war (s. M. Gardner (1970), S. 180-184) lässt sie damit als Außenstehende die Realisierung ihrer Phantasie erleben, ohne dass sie selbst der Situation ausgesetzt sind und die sie, durch reflexive Unterbrechungen, durchschauen und damit kontrollieren können.

143 Ein Beispiel hierfür sind die Spekulationen über Traum und Realität, die Alice, Tweedledum und Tweedledee beim Anblick des schlafenden Red King anstellen (vgl. S. 88/89 in dieser Arbeit).

144 Reichertz (1997), S. 19.

145 Vgl. Hildebrandt (1962), S. 78/79.

146 Rolf Kellner: "Science Fiction", in: Günther und Irmgard Schweible: *Metzler Literatur Lexikon* (Stuttgart: Metzler, ²1990), S. 421-423, hier bes. S. 421.

147 Schweitzer/Lessem (1997), S. 386/387.

Vordergrund stehen, gemeinsam natürlich mit der den Roman beherrschenden Action, dem bedeutendsten Unterhaltungselement - und die Unterhaltung ihres jeweiligen Lesepublikums steht sowohl für Crichton als auch für Carroll im Mittelpunkt der Schaffensintention; von den *Alices* wird ja sogar allgemein gesagt, die ersten rein unterhaltenden englischen Kinderbücher zu sein.[148]
Beide Werke enthalten darüber hinaus auch moralisch-belehrende Elemente, die allerdings weitgehend im Lauf der Handlung untergehen. Auf die Rolle Malcolms in *Jurassic Park* habe ich bereits mehrfach hingewiesen. Hildebrandt betont auch für die *Alices* das Vorhandensein solcher moralischen Elemente:

> ... der folgsamen Alice, die stets der elterlichen oder schulischen Ermahnungen eingedenk ist und mit ihrer Hilfe und der ihres "common sense" alle Situationen meistert, kann einfach nichts zustoßen. Auch vermag kaum ein Kind die *Alice*-Bücher ohne "an increased understanding of the importance of words" zu lesen.[149]

Ob dieser Aussage uneingeschränkt zugestimmt werden kann, ist allerdings fraglich. Zwar mag tatsächlich durch die Lektüre der *Alices* das Bewusstsein für die Bedeutung von Worten geschult werden, ob aber Alice wirklich aufgrund ihrer Erziehung mit den Situationen fertig wird, in die sie geworfen worden ist, oder ob sie nicht oft genug gerade durch Frechheit oder schlichte Flucht Schaden abwendet, muss an dieser Stelle dahingestellt bleiben.
Durch die Nähe des Nonsens zur Kinderliteratur[150] werden vermutlich bis heute beide Gattungen als zusammengehörend betrachtet, obwohl sie das nicht unbedingt sein müssen. Daher können mathematische Nonsense-Spiele in der Art Carrolls - zumal bei der bis heute verbreiteten Ansicht über Kinderliteratur - nicht als solche in der Erwachsenenliteratur angesiedelt werden. Hier ist das Genre der ScienceFiction angemessener, das in unsere heutige Zeit hinein durch die wachsende Bedeutung der Naturwissenschaften Auftrieb erlebt hat, denn diese sind es, die die Grundlagen für die die Welt nachhaltig verändernden Technologie schaffen. Crichtons und Carrols Werke können daher als Beispiele dafür dienen,

---

148 F. J. Hervey Darton: *Children's Books in England*: Five Centuries of Social Life (Cambridge: Cambridge University Press, ^{3}1982[1932]), S. 260.

149 Hildebrandt (1962), S. 146.

150 Ebd., S. 70.

wie in unterschiedlichen Gattungen ähnliche Plotkonstruktionen sowohl für Kinder als auch Erwachsene lesenswerte Werke schaffen können.

2.2 Wunschtraum oder Alptraum? Zu den verschiedenen Möglichkeiten der Rezeption von *Alice in Wonderland*

Es gibt keine einheitliche Meinung über die Qualität von Alices Traumreisen. Während Hildebrandt auf die wunscherfüllende und damit positive Bedeutung zumindest in *Alice in Wonderland* hinweist,[151] so nennen doch einige andere Literaturwissenschaftler und Literaturwissenschaftlerinnen die alptraumhaften Elemente als die dominanteren.[152] Besonders betont wird dieses Statement bei Klose:

> ... Mich erstaunt immer wieder, wie wenig in diesem Buch gelacht, wie viel dagegen gefürchtet und geweint wird. Ein Blick allein ins Glossar dieser Ausgabe zeigt, welche Vielfalt der Ausdrücke Caroll für diese Stimmung der Unruhe und des Schmerzes zur Verfügung steht. Der Traum ist ein Alptraum.[153]

Beide Ansichten haben durchaus ihre Berechtigung: Gerade im ersten Teil des Werkes, im Anschluss an den Sturz durch das Kaninchenloch erfüllen sich Alices spontanen Wünsche:

> "... Oh, how I wish I could shut up like a telescope! I think I could, if I only knew how to begin!" ...
>
> There seemed to be no use in waiting by the little door, so she went back to the table, half hoping she might find another key on it, or at any rate a book of rules for shutting people up like telescopes: this

---

151 Ebd, S. 147.

152 Zu den entsprechenden Arbeiten gehören beispielsweise Donald Rackin: "Alice's Journey to the End of Night", in: *Publications of the Modern Language Association of America* 81 (1966), Nr. 5, S. 313-326, hier: S. 313; James Suchan: "Alice's Journey from Alien to Artist", in: *Children's Literature* 7 (1978), S. 78-92, hier: S. 87; Richard Kelly: *Lewis Carroll* (Boston: Twayne, 1990), S. 75/76; bes. Carolyn Sigler: "Brave New Alice: Anna Matlack Richard's Maternal Wonderland", in: *Children's Literature* 24 (1996), S. 55-75, hier: S. 58; und Beverly McKay: "The Likes of Me: *Alice's Adventures in Wonderland*", in: Roderick McGillis: *The Nimble Reader* (Boston:Twayne, 1996), S. 194/195; McGillis nimmt (ebd., 67/68) eine ähnliche Position ein.

153 Dietrich Klose: "Nachwort", in: Lewis Carroll: *Alice's Adventures in Wonderland* (Stuttgart: Reclam, ^{2}1998), S. 158-165, hier: S. 165.

> time she found a little bottle on it ("which certainly was not here before," said Alice), and tied round the neck of the bottle was a paper label with the words "DRINK ME" beautifully printed on it in large letters.
> ...
> However, this bottle was *not* marked "poison", so Alice ... very soon finished it off.
> ***
> "What a curious feeling!" said Alice, "I must be shutting up like a telescope!"[154]

Es ist dies die Szene, auf die sich Hildebrandt beruft, wenn er von dem "angenehmen Traum"[155] spricht, in dem "sich alle Wünsche erfüllen":[156]

> Alice erzielt etwa mit den "Drink me"- und "Eat me"-Präparaten genau die erhofften Größenveränderungen.[157]

Tatsächlich gilt diese Behauptung für die oben beschriebene Szene: Man hat beim Lesen den Eindruck, als verändere sich die Realität in Anlehnung an Alices Wünsche; die Flasche erscheint direkt im Anschluss an Alices Wunsch auf dem Glastisch, deren Inhalt reduziert sie genau auf die gewünschte Größe. Zugleich zeigt die Szene besonders deutlich die Qualitäten, deretwegen die *Alice*-Bücher zu Recht als Traumerzählungen gelten. Neben den den Traum kennzeichnenden Rahmenerzählungen und der stark episodischen Struktur ist es vor allem die magisch anmutende Bereitstellung der für den Fortgang der Geschichte notwendigen Requisiten, die den Traumcharakter der Werke, besonders der ersten *Alice* ausmachen: Bekanntermaßen können sich Träume rasch und irrational auf die Gedanken von Träumenden einstellen und verändern.
Lange jedoch hält der positive Eindruck von Alices Schrumpfung nicht an. Als sie feststellt, dass sie den Schüssel auf dem Tisch hat liegenlassen und ihn nun nicht mehr erreichen kann, verzweifelt Alice an der Situation. Dass sie durch den Kuchen wieder größer wird, ist auch keine Lösung, denn nun passt sie bei weitem nicht

---

154 *Alice in Wonderland*, S. 30/31; Hervorhebung: Carroll.

155 Hildebrandt (1962), S. 147.

156 Ebd.

157 Ebd.

mehr durch die Tür. Im Haus des White Rabbit gerät sie darüber hinaus sogar in räumliche Bedrängnis:

> ... before she had drunk half the bottle she found her head pressing against the ceiling, and had to stoop to save her head 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 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 ...[158]

Zwar geht auch hier Alices Wunsch scheinbar zunächst in Erfüllung ("I do hope it'll make me grow large again, for really I'm quite tired of being such a tiny little thing!"),[159] allerdings in einem grotesken Ausmaß, das es unmöglich macht, noch von Wunscherfüllung zu sprechen. Inglis erkennt diesen Szenen daher auch eher alptraumhafte Qualitäten zu:

> So the frightful images of tumescence in Alice's swelling to a monstrous size and as quickly diminishing, especially when we ... see her crammed into the shrinking room, don't need any .. interpretation for us to remember the *horrible nightmares* which are common to us all.[160]

Weiterhin sagt er über die kindliche Rezeption dieser Szenen, dass Kinder mit ihnen fertig werden, "because they are so calmly told".[161] Damit deutet er einen wichtigen Punkt der Erzählstrategie der *Alices* an, den ich innerhalb dieses Kapitels später noch eingehend untersuchen möchte.
Neben Inglis nennt auch Lyon Clark Gründe, die für eine positive Reaktion von Kindern auf die *Alices* sprechen:

> True, an occasional child may find some aspect of the tales distressing, just as an occasional child may be overwhelmed by Sendak's Wild

---

158 *Alice in Wonderland*, S. 57/58.

159 Ebd., S. 57.

160 Fred Inglis: *The Promise of Happiness*/Value and Meaning in Children's Fiction (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), S. 105; Hervorhebung: Oppermann.

161 Ebd.

> Things in *Where The Wild Things Are* or the death of White's Charlotte in *Charlotte's Web*. But most children do not. Most find the plot and events engaging, even if they do not understand all the play with words and logic. Children can still enjoy the nonsense of the books ...[162]

Nach Meinung von M. Gardner kann man sogar sagen, Kinder könnten den Nonsense innerhalb der Bücher genießen, gerade weil sie nicht jede implizierte Bedeutung nachvollziehen können: "... if a small child understands it at all, he is more likely to be upset than amused".[163]
Rackin nimmt ebenfalls Stellung zum Thema Nonsense-Rezeption; er allerdings fragt im Gegensatz zu Gardner und Lyon Clark nach der Reaktion der Erwachsenen:

> Alice, therefore, becomes the reader's surrogate on a frightful journey into meaningless night. The only difference between Alice and the reader - and this is significant - is that she soberly, tenaciously, childishly, refuses to accept chaos completely for what it is, while the adult reader almost invariably responds with the only defense left open to him in the face of unquestionable chaos - he laughs.[164]

Ob das Lachen der Erwachsenen in jedem Falle eine Abwehr gegen das Chaos ist oder vielleicht auch auf das Durchschauen einzelner Nonsense-Aspekte zurückgeht, bleibt an dieser Stelle unbeantwortet. Da die Bedeutung der Nonsense-Rezeption in diesem Kapitel ebenfalls noch weiter erläutert wird, werde ich ihr hier auch nicht weiter nachgehen. Es darf allerdings nicht angenommen werden, dass das Lachen die einzige erwachsene Reaktion auf die *Alices* wäre. Der weiter unten zitierte Aufsatz von McKay zumindest stellt eine eindrucksvolle Ausnahme dar.
Insgesamt gesehen überwiegen also die negativen Zuschreibungen zu Alices Traumerlebnissen, so dass Hildebrandt mit seiner Kritik des Positiven in eine Außenseiterstellung gerät: Außer ihm verhehlt nämlich keines der oben angeführten Statements das alptraumhafte Potential der *Alice*-Bücher; es wird höchstens in Bezug auf die Leserschaft von einigen Autoren relativiert. Die Frage, worin dieses

---

162 Beverly Lyon Clark: "Lewis Carroll's *Alice*-Books: The Wonder of Wonderland", in: Perry Nodelman (Hg.): *Touchstones: Reflections of the Best in Children's Literature* (Boston: Twayne, 1985), S. 44-52, hier: S. 50.

163 Martin Gardner: "Caroll versus Baum", in: Martin Gardner: *Order and Surprise* (Buffalo: Prometheus Books, 1983), S. 164-168, hier: S. 165.

164 Rackin (1966), S. 3/4.

Potential eigentlich besteht, soll nun etwas näher erörtert werden. McKay, die sich deutlich zu ihrer Abneigung gegen *Alice in Wonderland* bekennt und damit eine auffällig prägnante Position innerhalb der *Alice*-Kritik einnimmt, nennt mehrere wichtige Faktoren:

> Like Alice, I too need order and simplicity in my life, as well as the frequent change of events and the occasional dare to ward off boredom. And like Alice, I too feel compelled to make sense of things, to find solutions to problems, and to strive unreasonably, to perfection. But our most striking similarity is our compulsion to keep things under control.[165]

"[The] compulsion to keep things under control", den McKay Alice hier zuschreibt, steht vermutlich in engem Zusammenhang mit dem, was Rackin als "chaos" (s. o.) bezeichnet. Gemeint sein dürfte letztendlich in beiden Fällen, dass Alice wiederholt in Situationen gerät, die nichts mit ihrer Welterfahrung zu tun haben, in denen daher ihre Verhaltenskonventionen versagen und die sie deswegen wiederum nicht kontrollieren kann. Beispiele hierfür lassen sich im Text leicht finden; etwa in der "Mad Tea Party":

> ... "Why is a raven like a writing-desk?"
>
> "Come, we shall have some fun now!" thought Alice. "I'm glad they've begun asking riddles - I believe I can guess that," she said aloud.
>
> "Do you mean you think that you can find out the answer to it? said the March Hare.
>
> "Exactly so," said Alice.
>
> "Then you should say what you mean," the March Hare went on.
>
> "I do," Alice hastily replied; "at least - at least I mean what I say - that's the same thing, you know."
>
> "Not the same thing a bit!" said the Hatter. "Why, you might just as well say that 'I see what I eat' is the same thing as 'I eat what I see'!"[166]

Hier zeigt sich das genannte Phänomen im Hinblick auf Sprache: Alice bedient sich einer umgangsprachlichen Formel, woraufhin der March Hare sie fragt, ob diese mit der exakten Formulierung, die allerdings in einem normalen Gespräch niemals verwendet werden würde, übereinstimmt. Alice wiederum fasst seine Aufforderung,

---

165 McKay (1996), S. 195.

166 *Alice in Wonderland*, S. 95.

sich der exakten Formulierung zu bedienen, als Angriff auf und versucht, sich zu verteidigen, wobei ihr allerdings der Hatter widerspricht und sie damit zum Schweigen bringt. Dabei bedient er sich, ähnlich wie sein Freund March Hare, jedoch Vergleichen, die unangemessen sind; zwar kann man in der Tat nicht jede Proportion des hier verwendeten Konditionaltyps einfach umdrehen, in Alices Fall aber sind tatsächlich beide Seiten gleichbedeutend, weshalb ihre Proportion eine Ausnahme darstellt: Eine umgangssprachliche Metapher entspricht dem damit ausgedrückten Sachverhalt ebenso wie dessen präzise wörtliche Beschreibung, weshalb Alice sehr wohl sowohl meint, was sie sagt als auch sagt, was sie meint. Da sie sich dessen vermutlich bewusst ist, ist es leicht nachzuvollziehen, dass sie auf die Zurechtweisung des March Hare sowohl mit an ihrer Reaktion leicht erkennbaren Verunsicherung reagiert als auch frustriert ist; letzteres ist aber aus ihrer Reaktion nicht direkt zu erschließen. Trotzdem ist es sehr wahrscheinlich, da Alices Aussage aus einer typischen erwachsenen Überlegenheit heraus angefochten wird. Sowohl der Hatter als auch der March Hare erwecken den Eindruck erwachsener Figuren, auch ihre Sprache hat nichts spezifisch Kindliches an sich. Von daher kann Alice, ohnehin schon verunsichert, kaum ihre Position verteidigen; ihr 'common sense' ist hier nicht gefragt.
In der realistischen Welt hätte Alice keine Schwierigkeiten damit, verstanden zu werden. Im Wonderland aber gelten die Regeln der realistischen Welt nicht mehr:

> Wonderland, so to speak, destroys the false logic of language with logic itself. This new strategy demonstrates one more weapon in Wonderland's comic arsenal: whenever the world above ground seems to be strictly consistent ... Wonderland is, by its very operations, maddeningly inconsistent.[167]

Gerade darin aber besteht Alices Problem, denn sie, die sie versucht, sich mit ihren Erfahrungen aus der 'World Above Ground' anzupassen, scheitert ein ums andere Mal.[168] Solche Erlebnisse sind natürlich belastend für ein Kind, das gerade beginnt, die heimatliche, 'normale' Welt zu verstehen. Aus dieser Frustration heraus gewinnen meiner Ansicht nach viele Szenen in den *Alice*-Büchern ihren negativen Beiklang, der von einem Teil der Leserschaft als recht überwältigend erlebt wird.

---

167 Rackin (1966), S. 316.

168 U. C. Knoepflmacher: *Ventures into Childland*/Victorian Fairiy Tales and Femininity (London/Chicago: Chicago University Press, 1998), S. 103.

Ein ähnliches Beispiel ist Alices Begegnung mit Caterpillar (der Raupe):

> "Who are *you*?" said the Caterpillar.
>
> This was not an encouraging opening for a conversation. Alice replied, rather shyly. "I - I hardly know, Sir, just at present - at least I know who I *was* when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since then."
>
> "What do you mean by that?" said the Caterpillar, sternly. "Explain yourself!"
>
> "I can't explain *myself*, I'm afraid, Sir," said Alice, "because I'm not myself, you see."
>
> "I don't see," said the Caterpillar.
>
> "I'm afraid I can't put it more clearly," Alice replied, very politely, "for I can't understand it myself, to begin with, and being so many different sizes in a day is very confusing."
>
> "It isn't," said the Caterpillar.
>
> "Well, perhaps you haven't found it so yet," said Alice; "but when you have to turn into a chrysalis - you will some day, you know - and then after that into a butterfly, I should think you'll feel it a little queer, won't you?"
>
> "Not a bit," said the Caterpillar.
>
> "Well, perhaps *your* feelings may be different," said Alice: "all I know is, it would feel very queer to *me*."
>
> "You!" said the Caterpillar contemptuously. "Who are *you*?"[169]

Auch hier zeigt sich wieder, wie schwer es Alice fällt, in dem Gespräch eine feste Position einzunehmen. Sie bemüht sich nach Kräften um Höflichkeit, kann aber den Caterpillar, den sie ohnehin in "a *very* unpleasant state of mind"[170] wähnt, nicht für sich einnehmen. Er bringt für ihre Probleme nicht das geringste Verständnis auf und hält sie im Gegenteil sogar noch hin, als sie auf seinen Rat wartet:

> "Come back!" the Caterpillar called after her. "I've something important to say!"
>
> This sounded promising, certainly. Alice turned and came back again.
>
> "Keep your temper." said the Caterpillar.
>
> "Is that all?" said Alice, swallowing down her anger as well as she could.

---

[169] *Alice in Wonderland*, S. 67/68, Hervorhebung: Carroll.

[170] Ebd., S. 68, Hervorhebung: Carroll.

"No," said the Caterpillar.[171]

Alice gerät in dieser Szene wieder deutlich in die Position eines Kindes gegenüber einem Erwachsenen, dem Kinder lästig sind und der nicht das geringste Interesse daran hat, sich mit ihnen zu befassen. Daher hat Alice es doppelt schwer, ihm ihre Situation verständlich zu machen; versteht sie doch selbst nicht, wie ihr geschieht. Es ist anzunehmen, dass eine solche Situation Kindern nicht unbedingt fremd ist; die meisten werden schon einmal mit einem Anliegen, einem Problem, vielleicht auch einer phantastischen Geschichte, zu ihren Eltern oder anderen Erwachsenen gekommen sein und ähnlich wenig Gehör gefunden haben. Daran ändert auch Alices Wohlverhalten, das an dieser Stelle besonders deutlich zum Tragen kommt, nichts. Zwar ist sie "a polite and obedient child",[172] aber die Figuren sind in keiner Weise bereit, auf sie einzugehen. Auch hier scheitert ein Prinzip der realen Welt, nämlich dass Erwachsene Kindern entgegenkommen, die sich angemessen verhalten. Dazu kommt noch die unhöfliche Kürze, mit der der Caterpillar auf Alices Argumente eingeht. Wie in der oben erörterten Szene aus der "Mad Tea Party" zerbricht Alices Sicherheit an den Einwänden ihrer Gesprächspartner, und damit versiegt auch die Kommunikation.[173]
Zugleich offenbart die Szene Alices Probleme, mit den Veränderungen, die sie durchläuft, zurecht zu kommen. Sie ist nicht in der Lage, die Größenveränderungen endgültig zu durchschauen (wirklich kontrollieren kann sie ihr Wachstum erst mit Hilfe des Pilzes),[174] und die Tatsache, dass sie sie als "very confusing"[175] erlebt, ist

---

171 Ebd., 68/69.

172 Susina (1986), S. 128.

173 Vgl. McGillis (1996), S. 120 und Susina (1986), S. 118.

174 In Bezug auf die Szene im Haus des White Rabbit, in der Alice mit sich in Kuchen verwandelnden Steinen beworfen wird, behauptet Rackin (1966), S. 116), Alice habe "begun to get a glimmer of the 'principle' of Wonderland - that it operates on *no* principle at all". Ich selbst kann diese Behauptung nicht nachvollziehen (zumal Rackin sie sofort zurücknimmt), und selbst wenn Alice die Erkenntnis bewusst würde, könnte sie keinen Nutzen daraus ziehen, da die Erkenntnis der Prinzipienlosigkeit, genauso wie die Nichterkenntnis, Alice in keiner Weise hilft, ihre Situation in Wonderland unter Kontrolle zu bringen.

175 *Alice in Wonderland*, S. 68. Zur negativen Bedeutung von Alices Größenverhältnissen vgl. auch Tina Steuerwald: "Lewis Carroll - a Biography" (Kassel: unveröffentlichte Seminararbeit zu dem Seminar "Lewis Carroll's *Alice*-Books", UGhK, SS 2001), S. 3.

ein deutlicher Beweis für eine negative Erfahrung und steht damit im Widerspruch zu Hildebrandts oben erörterter Aussage.[176]

Beide hier exemplarisch behandelten Szenen zeigen also deutlich Alices Anpassungsschwierigkeiten im Wonderland ebenso wie ihre Unsicherheit gegenüber seinen Bewohnern. Gleichzeitig können beide Szenen, insbesondere die letzte, auch als Beispiele dafür dienen, dass Alices Erlebnisse in der Tat "calmly told" sind, wie Inglis darlegt.[177] Keine von beiden Szenen enthält an sich spannungserzeugende Elemente, weshalb es einem Teil des Lesepublikums durchaus möglich sein dürfte, sich mehr auf die Nonsense-Elemente des Textes zu konzentrieren. Die relative Spannungsarmut resultiert unter anderem aus einer gewissen Handlungsarmut; Alice steht respektive sitzt relativ ruhig ihren diversen Gesprächspartnern gegenüber, die sich ebenfalls zumeist auf Reden und Rauchen respektive Tee trinken beschränken. Im Gegensatz dazu sind die Gespräche allerdings stark emotionsgeladen, zumindest aus Alices Blickwinkel, weshalb sie teilweise als so frustrierend und alptraumhaft erlebt werden.

Dabei scheint es relativ unwichtig zu sein, in welchem Alter die *Alices* gelesen werden; entscheidend ist vermutlich vielmehr, wie weitgehend man sich mit der Hauptfigur identifiziert. McKays Aufsatz dürfte als Beispiel für relativ hohe Identifizierung im Erwachsenenalter gelten können. Dem gegenüber können vermutlich Kinder stehen, die sich mit ihrer Reise durch das Wunderland nur relativ wenig identifizieren.

Vermutlich hängt diese Dualität der Lesart signifikant mit der Erzählperspektive der *Alices* zusammen. Carroll bedient sich einer recht ungewöhnlichen Methode: Alice kann in beiden Büchern eindeutig als Reflektorfigur ausgemacht werden. Sie ist es, deren Gedanken der Leserschaft direkt zugänglich sind; ebenso werden sowohl Wonderland als auch Looking-Glass Land eindeutig aus ihrer Perspektive wahrgenommen. Trotzdem aber bleibt die Erzählperspektive auktorial und nicht wie zu vermuten wäre, personal.[178] Zu häufig wechselt die Perspektive, zu oft stehen auk.-toriale Kommentare unmittelbar neben Alices Gedanken:

---

176 Vgl. S. 116/117 in dieser Arbeit.

177 Inglis (1981), S. 105; s. S. 119 in dieser Arbeit.

178 Vgl. Vogt (1990), S. 52. Vogt bezeichnet an dieser Stelle die erlebte Rede (egal, ob nun Tony Buddenbrooks oder Alices Gedanken) als "personale Innensicht" und damit eindeutig als der personalen Pespektive zugehörig.

> "... That's quite enough - I hope I shan't grow any more - As it is, I can't get out at the door - I do wish I hadn't drunk quite so much!"
>
> Alas! It was too late to wish that![179]
>
> "There's certainly too much pepper in that soup!" Alice said to herself, as well as she could for sneezing.
>
> There was certainly too much of it in the *air*.[180]

An anderer Stelle stehen Alices Gedanken als Fetzen innerhalb längerer Gespräche:

> ... "Why is a raven like a writing-desk?"
>
> "Come, we shall have some fun now!" thought Alice ... "I believe I can guess that," she added aloud.
>
> "Do you mean that you think you can find the answer to it?" said the March Hare ...[181]

Hier handelt es sich um Einsprengsel in Szenen, die grundsätzlich aus einer äußerst neutralen Perspektive beschrieben werden.[182] Der Erzähler hält sich insgesamt sehr mit Beschreibungen zurück; er steuert nur das bei, was unbedingt für das Verständnis notwendig sind oder aber zur Kennzeichnung von Gefühlen oder Geisteshaltungen dient; wenn Alice "helped herself to some tea and bread-and-butter",[183] so tut sie das eindeutig aus Verlegenheit, und die Art und Weise, wie der Caterpillar "quietly [smoked] a long hookah" und diese später "took ... out of his mouth",[184] dient eindeutig der Unterstreichung seiner Arroganz. Diese Selektivität aber durchbricht signifikant die scheinbare Neutralität der Beschreibung. Neutrale Elemente werden wertend gebraucht. Dadurch erhalten sie einen eindeutig auktorialen Charakter, denn die sparsame Nennung von Handlungen muss zwangsläufig selektiv sein.

---

179 *Alice in Wonderland*, S. 57.

180 Ebd., S. 82, Hervorhebung: Carroll.

181 Ebd., S. 95.

182 Vogt ((1990), S. 50) bezeichnet die personale Erzählsituation auch als die "neutrale". Ich möchte an dieser Stelle noch einen Schritt weitergehen und mich des Begriffs nur im Zusammenhang mit der personalen Außensicht bedienen. Diese erscheint mir deshalb noch neutraler, weil der Blick auf die Szene nicht durch die Augen der Reflektorfigur geschieht, sondern aus einem Blickwinkel, der den Leser oder die Leserin selbst auf der Szene erscheinen lässt.

183 Ebd., S. 101.

184 Ebd., S. 66/67.

Zudem geizt Carroll, gerade in der Szene mit dem Caterpillar, nicht gerade mit inquit-Formeln. Im Gegenteil: Oft ist im Falle des oben Genannten die inquit-Formel sogar länger als die dazugehörende Äußerung. Beides macht die szenische Darstellung als Erzählform aus:

> "Szenische Darstellung" als Erzählform schließt .. immer eine narrative Fassung des Dialogs durch Inquitformeln, auktoriale Regieanweisungen und einen - wenn auch aufs äußerste verkürzten-Handlungsbericht mit ein.[185]

Nach Stanzel sind also die wichtigen gestalterischen Elemente auktorialer Natur, und meiner Ansicht nach können die untersuchten Passagen der *Alices* tatsächlich als weitgehend auktorial bezeichnet werden. Dem widersprechen auch die Zitate von Alices Gedanken nicht. Im Gegenteil: Durch sie wird der Eindruck der Auktorialität noch verstärkt, weil sie den Erzähler als allwissend erscheinen lassen. Melrose und D. Gardner sprechen davon, dass man an diesen Stellen sowohl die Stimme des Erzählers als auch die Alices hört, "almost engaged in a dialogue, with the narrator both outside and inside Alice's head".[186] Der hier anhand der Szene mit der ersten Flasche[187] dargestellte Dualismus verweist ebenfalls wieder auf einen auktorialen Erzähler, dem, so Stanzel "Rollenwechsel, etwa vom allwissenden Olympier zum unkörperlichen und damit auch unsichtbaren Augen- und Ohrenzeugen viel leichter fällt als einem 'Ich mit Leib'".[188] Das bedeutet aber gleichzeitig, dass die Erzählerfigur von *Alice in Wonderland* in relativ weiter Distanz zum Geschehen der Erzählung steht. Ein auktorialer Erzähler steht nach Stanzel "außerhalb der Welt der Charaktere".[189] Diese Distanz und die sparsame und gezielte Wiedergabe von Handlungen sind die beiden Faktoren, die, ähnlich wie im Märchen,[190] die nüchter-

---

185 Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, ^{6}1995), S. 193.

186 Robin Melrose/Diana Gardner: "The Language of Control in Victoria Children's Literature", in: Ruth Robbins/John Wolffreys (Hg.): *Victorian Identities: Social and Cultural Formation in Nineteenth-Century Literature* (London: Macmillan, 1991), S. 143-162, hier: S. 149.

187 *Alice in Wonderland*, S. 31.

188 Stanzel (1995), S. 128. Das "Ich mit Leib", von dem Stanzel hier spricht, bezieht sich auf eine Erzählerfigur, die ihren Platz innerhalb der Welt der Erzählung einnimmt; vgl. auch Typenkreis.

189 Ebd., Typenkreis.

190 Vgl. Hermann Bausinger: "Märchen", in: H. Brackert/J. Stückrath (Hg.): *Literaturwissenschaft*/Ein Grundkurs (Hamburg: Rowohlt, ^{5}1997), S. 173-185, hier: S. 180/181.

ne und kontrollierte Atmoshäre schaffen, von der Inglis spricht. "Solche auf unpersönliche Formelhaftigkeit reduzierte Erzähläußerungen heben in der Regel nicht die Illusion des Lesers auf, das erzählte Geschehen unmittelbar, als gleichsam 'in actio' mitzuerleben."[191] Im Falle von *Alice in Wonderland* aber kommt noch ein weiterer Faktor hinzu: der Nonsense oder vielmehr die so bezeichneten Wort- und Logikspiele, die Carroll so reichlich verwendet. Diese sind bestens zur Reflexion geeignet und haben damit eine Bedeutung um ihrer selbst willen, nicht allein als Teile der Handlung. Während eine Metamorphose für ein Menschenkind eine ungeheure Erfahrung darstellt, gehört sie für eine Raupe als natürliches Geschehen zum Leben. Daher sind die Entgegnungen, die Alice vom Caterpillar (der sich, im Gegensatz zu ihr, nicht in die Rolle seines Gegenübers versetzen kann)[192] erhält, in ihrer Situation unangemessen, wenn auch grundsätzlich logisch richtig. Ähnliches gilt, wie bereits in anderem Zusammenhang[193] erläutert, für die der "Mad Tea Party" entnommene Szene.
Eine dritte Szene, die in diesem Zusammenhang als Beispiel genannt werden kann, ist Alices berühmtes Gespräch[194] mit der Cheshire Cat:

> ... "Would you tell me, please, which way I ought to go from here?"
> "That depends a good deal on where you want to get to," said the Cat.
> "I don't much care where -" said Alice.
> "Then it doesn't matter which way you go," said the Cat.
> "- so long as I get *some where*," Alice added as an explanation.
> "Oh, you're sure to do that," said the Cat, "if you only walk long enough."[195]

Diese Szene ist parallel zu Alices Gespräch mit dem Caterpillar aufgebaut: Alice bespricht sich mit einem Bewohner des Wonderland über ihr Problem. Dabei prallen aber auch an dieser Stelle zwei Wertesysteme aufeinander: allgemein menschliche Logik und - wenn man so will - kindlicher Gehorsam. Alice ist vermutlich zu-

---

191 Ebd., S. 193.

192 *Alice in Wonderland*, S. 68; vgl. auch S. 123/124 in dieser Arbeit.

193 Vgl. S. 121 in dieser Arbeit.

194 Vgl. M. Gardner (1970), S. 89.

195 *Alice in Wonderland*, S. 88, Hervorhebung: Carroll.

meist von ihren Eltern oder dem Kindermädchen sprichwörtlich 'der rechte Weg' vorgegeben worden. Im Wonderland nun kann sie erfahren, dass dieser nicht etwa nur von vorgegebenen Konventionen abhängt, sondern durchaus auch von ihrem, Alices, Willen bestimmt werden kann.
Durch die Knappheit der Handlungsdarstellung wird auch hier der Blick des Lesepublikums auf den Inhalt des Gesprächs gelenkt und dadurch eine Reflexion des Gesagten ermöglicht, die von der Lektüre weg zu eigenen Erlebnissen führen kann. Das Problem dürfte ein allgemeines sein und sich in den Erfahrungen vieler Kinder wiederspiegeln.
Die Frage ist, welche Dimensionen von Nonsense Kinder wahrnehmen; dass sie es nicht bis ins Letzte schaffen, Wort- und Logikspiele zu durchschauen, dürfte auf der Hand liegen. Man kann von einem Kind nicht erwarten, etwa bei der Lektüre der "Mad Tea Party" Carrolls Spiel mit metaphorischer und wörtlicher Ausdrucksweise zu verstehen. Es wird sich vermutlich wesentlich mehr über die beiden Sätze amüsieren, die der Hatter und der March Hare gebrauchen, um Alices Behauptung zu widerlegen.

> "... at least I mean what I say - that's the same thing, you know."
> "... you might just as well say: 'I see what I eat' is the same thing as 'I eat what I see'"
> "You might as well say ... that 'I like what I get' is the same thing as 'I get what I like'".

Erwachsenen hingegen sind - auch hier wieder aufgrund ihrer größeren Welterfahrung - wesentlich eher in der Lage, diese Elemente zu durchschauen.[196] Dabei bleiben sie zwar auch aus Erwachsenensicht witzig, gewinnen aber unter Umständen noch eine tiefere Verständnisdimension.[197]

---

[196] Vgl. Marina Krivovyaz: "A Physicist Reads Carroll ..." (Kassel: unveröffentlichte Seminararbeit zum Seminar "Lewis Carroll's *Alice*-Books", UGhK, SS 2001), S. 3. Krivovyaz untersucht in ihrer Studie Nonsense-Elemente der *Alices* aus dem Blickwinkel der Diplomphysikerin und stellt dabei fest, dass seine "nonsensical logic" (S. 8) viel mit den logischen Überlegungen der modernen Physik zu tun haben. Hier zeigt sich das gleiche Phänomen auf einer anderen Ebene: Die Diplomphysikerin durchschaut Carrolls Nonsens ihres Spezialwissens wegen noch in einer tieferen Weise als das allgemeingebildeten Erwachsenen möglich ist.

[197] Ein eindrückliches Beispiel, das ich hier darstellen, aber aus Kontextgründen nicht in den Text eingliedern möchte, ist die Diskussion der Fächer in der Unterwasserschule, die Gryphon und Mock Turtle besucht haben. Die hier verwendeten Wortspiele setzen für ihr Verständnis die Kenntnis von den in Internatsschulen in der viktorianischen Zeit vorrangig gelehrten Fächern voraus. Latein und Griechisch spielen heute bei weitem nicht mehr dieselbe Rolle in englischen Schulen wie damals, und ähnlich wie in Deutschland dürfte sich auch der Mathematik- und Kunstunterricht der Zeit angepasst

Grundsätzlich sind aber sowohl Kinder als auch Erwachsene in der Lage, sich auf die Nonsense-Elemente als Hauptkriterium ihres Interesses zu konzentrieren, auch dann, wenn sie nicht bis ins letzte Detail jede von Carroll verwendete Pointe nachvollziehen können. Durch die Konfrontation mit dem Nonsense entdecken Kinder die Logik ihrer alltäglichen Erfahrungs- und Lernwelt. Die relative Distanziertheit der auktorialen Erzählerfigur ermöglicht diese Haltung.
Die Konzentration auf den Nonsense, die ich bisher dargestellt habe, ist jedoch nur eine von zwei Möglichkeiten, mit den *Alices* umzugehen, wenngleich auch die vermutlich verbreiterte. Ihr gegenüber steht eine deutliche Identifikation mit Alice, und zwar, wie bereits angedeutet, ebenfalls sowohl bei Kindern als auch bei Erwachsenen. Die - teilweise sehr deutliche - Identifikation lässt sich ebenfalls mit der Erzählperspektive erklären.
Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass Alice in beiden Bänden als Reflektorfigur wirken kann, da sie erstens die Einzige ist, deren Gedanken dem Lesepublikum mitgeteilt werden. Zweitens stellt sich der Erzähler häufig so dicht neben sie, dass sich seine Perspektive kaum von ihrer unterscheidet. An seiner auktorialen Position, die jederzeit allwissend-olympisch sein kann (und es oft genug auch ist), ändert sich dadurch allerdings nichts. Alice ist auch keine genuine Reflektorfigur nach den Definitionen Stanzels oder Vogts.[198] Vielmehr ist es die Selektivität dessen, was der Erzähler mitteilt, die den Lesern und Leserinnen den Eindruck vermittelt, große Teile des Geschehens durch Alices Augen wahrzunehmen. Dadurch kann aber das eigentliche Geschehen, vor allem Alices Erleben, stark in den Vordergrund rücken; nach Stanzel ist es ja bekanntlich durchaus möglich - trotz einer sich grundsätzlich auf Distanz haltenden auktorialen Erzählerfigur -, "das erzählte Geschehen unmittelbar, sozusagen 'in actu' mitzuerleben".[199] Alices Gedanken und Gefühle machen einen bedeutsamen Teil der Wiedergabe aus. Oft genug ist beides negativ; Alice wird in der Auseinandersetzung mit den Bewohnern des Wonderland frustriert und verunsichert, sie wird nicht verstanden, fühlt sich einsam und verlassen.[200] Diese

---

haben (vgl. S. 100 in dieser Arbeit). Es ist zwar anzunehmen, dass Kinder einen Teil der Wortspiele verstehen, etwa "Ambition, Distraction, Uglification and Derision" anstelle von "Addi-tion, Subtraction, Multiplication and Division"; andere hingegen ("and washing") dürften sogar manchen Erwachsenen heute verschlossen bleiben, sonst wäre Gardners Anmerkung an dieser Stelle überflüssig (vgl. *Alice in Wonderland*, S. 129 und 128; M. Gardner (1970), S. 128).

198 Vgl. Vogt (1990), S. 54/55; Stanzel (1995), S. 16.

199 Stanzel (1995), S. 193.

200 S. z.B. *Alice in Wonderland*, S. 53.

Erfahrungen stehen als bedeutende Bruchstücke innerhalb der sonst sehr neutralen Handlungsschilderung.

> The Caterpillar was the first to speak.
> "What size do you want to be?" it asked.
> "Oh, I'm not particular as to size," Alice hastily replied; "Only one doesn't like changing so often, you know."
> "I *don't* know," said the Caterpillar.
> Alice said nothing, she had never been so much contradicted in all her life before, and she felt that she was losing her temper.
> "Are you content now?" said the Caterpillar.
> "Well, I should like to be a *little* larger, Sir, if you wouldn't mind," said Alice: "three inches is such a wretched height to be."
> "It is a very good height indeed!" said the Caterpillar angrily, rearing itself upright as it spoke (it was exacly three inches high).
> "But I'm not used to it!" pleaded poor Alice in a piteous tone. And she thought to herself, "I wish these creatures wouldn't be so easily offended!"
> "You'll get used to it in time," said the Caterpillar, and it put the hookah into its mouth and began smoking again.[201]

Hier, wie auch schon in der anderen behandelten Szene aus diesem Gespräch, lassen sich die genannten Effekte gut nachweisen. Alice leidet unter dem kalten, abweisenden Ton des Caterpillar. Dieser ist nicht in der Lage, ihre Situation nachzuvollziehen und von daher auch nicht dazu fähig, Verständnis für Alice aufzubringen. Er verhält sich ihr gegenüber eher wie ein gestrenger, abweisender Erwachsener, der seine Hilfe erst erweist, nachdem er sie seine Überlegenheit hat lange genug spüren lassen. Gleichzeitig ist er nicht nur nicht in der Lage, sich auf Alices Situation einzulassen; als sie sich über ihre für sie völlig ungewohnte Größe beklagt, fasst er das außerdem als Beleidigung gegen die eigene Person auf und reagiert dementsprechend, was die Situation für Alice noch schlimmer macht. Angesichts seines ersten "something important",[202] das er ihr zu sagen hat, nämlich "'Keep your temper [!]'"[203] kann man den Eindruck gewinnen, er spiele seine Überlegenheit, die sich nicht zuletzt auch in seiner überlegenen Ruhe zeigt, gegen Alice

---

201 *Alice in Wonderland*, S. 72/73, Hervorhebung: Carroll.

202 Ebd., S. 68.

203 Ebd., S. 69.

aus, indem er sie bewusst provoziert, wobei man diese bewusste Provokation durchaus als Zeichen seiner eigenen Unbeherrschtheit interpretieren kann.
In deutlichem Kontrast dazu steht die ebenfalls oben schon zitierte Szene aus Alices Gespräch mit der Cheshire Cat. Diese verfügt über genug Empathie, um sich auf Alices Situation einzustellen und auf sie einzugehen. Dabei fällt auf, dass sich in dieser Szene nicht im gleichen Maße Äußerungen über Alices Gefühle zu finden sind wie in der eben erläuterten. Hier heißt es, Alice "began, rather timidly",[204] danach ist die erlebte Rede "'Come, it's pleased so far'",[205] das Einzige, was eine Gefühlsregung Alices erkennen lässt, und diese ist eindeutig nicht negativ. Sämtliche anderen Äußerungen sind neutral. Mehr noch, der auktoriale Erzähler begnügt sich hier auch bei Alice häufig mit Inquit-Formeln, besonders im zweiten Teil des Gesprächs. Es ist kaum verwunderlich, dass sie die Cheshire Cat später als "a friend of mine"[206] bezeichnet; diese Szene ist bei weitem nicht so stark von dem Gegensatz zwischen Coolness und Emotionalität geprägt wie ihr Gegenstück.
Alices Gefühle, dort einmal in erlebter Rede ("She had never been so much contradicted in all her life before, and she felt that she was losing her temper."), einmal als auktorialer Kommentar ("... pleaded poor Alice in a piteous tone ...") dargestellt, stehen deutlich im Kontrast zu der Ruhe und Kühle ihres Gegenübers. Dadurch kann der Blick der Leser und Leserinnen aber ebenso stark auf Alices Empfinden gelenkt werden, wie er vom Nonsense eingenommen werden kann. Leser und Leserinnen, die sich auf diese Sichtweise einlassen, empfinden mit Alice, erleben die Frustration, die Enttäuschung, die Einsamkeit und die Verunsicherung der Hauptfigur fast wie ihre eigene mit - nicht umsonst hat McKay ihren Aufsatz mit "The Likes of Me"[207] tituliert. Sie dürfte nicht die Einzige sein, die sich bei der Lektüre an Erlebnisse aus der eigenen Kindheit erinnert oder - wenn es sich bei den Lesern und Leserinnen um Kinder handelt - solche nacherleben. Auch hier scheint es aber nicht vom Alter abzuhängen, ob man sich auf diese Sichtweise einlässt oder nicht, sondern vielmehr von dem Maß an Empathie für die Hauptfigur, und vielleicht noch davon, wie stark sich ähnliche Erlebnisse in das eigene Gedächtnis eingegraben haben, die nun beim Lesen 'wiedererweckt' werden.

---

204 Ebd., S. 88.

205 Ebd.

206 Ebd., S. 114.

207 S. S. 117/118 in dieser Arbeit.

Die Reaktion auf solche negativen Assoziationen kann unterschiedlich ausfallen: McKay reagiert, sowohl als Kind wie auch als Erwachsene mit Ablehnung;[208] während Rackin, wie ja bereits oben angeführt, im Lachen einen Ausweg aus dem Chaos sieht, vor allem für die erwachsene Leserschaft: "... the adult reader almost invariably responds with the only defense left open to him in the face of unquestionable chaos - he laughs".[209] Diese Art der Reaktion ist hier von Bedeutung, weil sie direkt in Beziehung zur Erzählsituation steht; Rackin sieht in Alice die Reflektorfigur, zu der sie ja, trotz grundsätzlich eher auktorialer Erzählsituation, in den Augen eines Teils der Leserschaft werden kann. "Alice, therefore, becomes the reader's surrogate on a frightful journey into meaningless night."[210] Damit deckt sich zwar sein Ausgangspunkt mit dem McKays, er leitet daraus allerdings eine andere Reaktion ab, die zwar vermutlich auf viele Leser und Leserinnen, vielleicht sogar die meisten, zutrifft, aber vermutlich nicht in dem Maße, wie Rackin es mit seinem Beinahe-Absolutheitsanspruch ("almost invariably") postuliert. Es gibt eindeutig mehr als eine Art und Weise, auf die Konfrontation mit einem Alptraum zu reagieren.
Bekanntermaßen wird eine stärkere Identifikation mit der Hauptfigur eher dem kindlichen Lesepublikum zugeordnet. Die hohe Zahl der kritischen Stimmen, die die alptraumhaften Qualitäten der *Alices*, insbesondere von *Alice in Wonderland* thematisieren oder zumindest anmerken, lässt aber auch auf einen nicht geringen Prozentsatz Erwachsener schließen, die der gleichen Sichtweise folgen.
In diesem Zusammenhang weist M. Gardner auf ein interessantes Phänomen hin, mit dessen Darstellung er sich zugleich in Opposition zu Lyon Clark begibt:

> Please don't write me an angry letter saying you have just read *Alice* to your five-year-old and she *loved* it. Try reading to her *A Midsummer Night's Dream*, or Norman Mailer's *American Dream*; you'll find she loves them, too.[211]

Mit anderen Worten: selbst, wenn ein Kind sagt, es 'liebe' ein Buch, kann man nicht sicher davon ausgehen, dass dem tatsächlich so ist. Man kann nicht immer mit Sicherheit sagen, was Kindern gefällt und was nicht, schon alleine deshalb nicht,

---

208 Vgl. S. 117/118 in dieser Arbeit.

209 Rackin (1966), S. 3/4.

210 Ebd.

211 M. Gardner: (1983), S. 165.

weil ihnen die Möglichkeit fehlt, ähnlich gut begründete Aussagen zu machen wie Erwachsene. Außerdem mag eine Reaktion wie die der "five-year-old" in Gardners Beispiel genauso gut von externen Faktoren abhängen; etwa ist man zu einer positiven Reaktion 'verpflichtet', wenn das Buch ein Geschenk ist, oder man hat vielleicht auch Angst, ausgelacht zu werden, wenn man sich vor den Ereignissen in einem Buch fürchtet. Erwachsene haben hier anscheinend nicht nur größere rationale und rhetorische Fähigkeiten, sondern auch größere moralische und emotionale Freiheiten. Daraus lässt sich schließen, dass unter Umständen mehr als das eine oder andere "occasional child" (wie Lyon Clark sich ausdrückt) "may find some aspect of the tales distressing", sich dieses aber nicht nach außen zeigt.[212] Damit zeigt sich, dass das Urteil von Kindern nicht immer unbedingt dem entsprechen muss, was Erwachsene darin sehen oder sehen wollen.

Zusammenfassend kann also festgestellt werden, dass die beiden *Alices* (was ich hier an Beispielen aus *Alice in Wonderland* gezeigt habe, kann auch auf *Through the Looking-Glass* angewendet werden) insgesamt einem eher alp- als wunschtraumhaften Grundtenor aufweisen, auch wenn sich vereinzelte Stimmen dagegen wenden.[213] Das Alptraumhafte an Alices Erlebnissen liegt zumeist darin begründet, dass sie nicht in der Lage ist, sich in Wonderland zurecht zu finden und anzupassen, da sie versucht, dort die 'Regeln' anzuwenden, die das Leben in der realistischen Welt bestimmen. Weil diese sich aber nun nicht anwenden lassen, wird Alice erstens verunsichert und zweitens enttäuscht und frustriert. Allerdings gibt es im *Looking-Glass* Ausnahmen; sobald Alice die Gesetze des Looking-Glass Landes verstanden hat, kann sie sie auch erfolgreich anwenden.

Dem Lesepublikum bieten sich nun zwei Möglichkeiten, auf diese Erlebnisse zu reagieren: Entweder verbleibt man in relativer Distanz zum Geschehen in den Werken oder man erlebt zusammen mit Alice deren Abenteuer aus großer emotionaler Nähe. Beide Sichtweisen hängen eng mit der Erzählerperspektive der *Alices* zusammen. Die Erzählerfigur ist eine auktoriale; das bedeutet, die Ereignisse werden aus relativ großer Distanz und unter dem Eindruck der Allwissenheit vermittelt. Aus dieser Perspektive heraus kann auch das Lesepublikum auf Distanz zum Geschehen in den *Alices* gehen. Dabei kommt ihm unter Umständen noch der die Bücher

---

212 Lyon Clark (1985), S. 50; s. auch. S. 119/120 in dieser Arbeit.

213 Während meiner Arbeit an diesem Kapitel erhielt ich die Arbeit einer meiner Studentinnen, die sich als Einzige außer dem zu Anfang weidlich zitierten Hildebrandt uneingeschränkt positiv über Wonderland und seine Bewohner äußert (vgl. Janine Reiß: "Lewis Carroll" (Kassel: unveröffentlichte Hausarbeit zu dem Seminar "Lewis Carroll's *Alice*-Books", UGhK. SS 2001), bes. S. 13.).

prägende Nonsense entgegen, denn er hilft mit seinen logischen und philosophischen Spielen, die oftmals Fragen von allgemeinem Interesse aufwerfen, von dem oft stark emotionsgeladenen Geschehen abzulenken. Zudem entsteht durch die Distanz der Erzählerfigur sowie die Kürze dessen, was sie mitteilt, eine Sachlichkeit, deren Kühle ebenfalls die Emotionsgeladenheit der einzelnen Szenen entschärfen kann.

Nun gibt sich der auktoriale Erzähler aber nicht nur knapp, sondern er ist zugleich selektiv: Obwohl er den Eindruck der Allwissenheit immer wieder erweckt, gibt er doch nur Alices Gefühle und Gedanken preis, nicht aber die anderer Figuren. Dadurch wird Alice fast zu so etwas wie einer Reflektorfigur, an deren Seite man die Geschehnisse in Wonderland miterlebt, damit aber auch zugleich sehr stark Alices Emotionen, ihren Ängsten und Enttäuschungen ausgesetzt ist. Als Reaktion auf diese Erlebnisse gibt es zwei Möglichkeiten: entweder Abscheu und Ablehnung oder das Lachen angesichts des Chaos. Erstere wird vor allem Kindern zugeschrieben, letztere Erwachsenen.

Es scheint grundsätzlich so zu sein, dass sich beide hier dargestellten Rezeptionsarten nicht nach Altersstufen trennen lassen; es gibt sowohl Erwachsene, die die *Alices* aus Abscheu gegen die negativen Erlebnisse Alices ablehnen, wie es Kinder gibt, die aufgrund der Sprach- und Logikspiele von den Werken begeistert sind. Tendenziell allerdings kann eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Nonsense eher auf Erwachsenenseite angenommen werden; schon deshalb, weil diese den tieferen Sinn des Nonsense eher durchschauen als Kinder, denen im Gegenzug stärker die Identifikation mit Hauptfiguren nachgesagt wird, und denen daher auch, ebenfalls tendenziell, die zweite Rezeptionsweise näher steht. Von daher sollte man vorsichtig sein, den *Alices* vorzuwerfen, keine richtigen Kinderbücher oder erst ab einem gewissen Alter lesbar zu sein.[214]

Ebenfalls ist es angebracht, im Hinblick auf eine vorschnelle Reaktion von Kindern auf Carrolls Werke vorsichtig zu sein. Reaktionen von Kindern können vielseitig bedingt sein, nicht nur vom Eindruck des Werkes selbst. Und daraus wiederum resultiert, dass sich kindliche und erwachsene Lesart der *Alices* nicht grundsätzlich unterscheiden müssen.

---

[214] So etwa M. Gardner (1983), S. 167.

2.3 Resümee

Der Vergleich von *Through the Looking-Glass* mit *Jurassic Park* offenbarte die auffälligen Parallelen im Aufbau beider Werke, die jeweils auf die Verwendung mathematischer Motive - bei Caroll der euklidischen, bei Crichton der fraktalen Geometrie entlehnt - zustande kommen. Dabei haben sich beide Autoren solcher Aspekte bedient, die für ihre jeweilige Zielgruppe angemessen sind. Obwohl beide Werke damit eindeutig in die entsprechenden Bereiche fallen, ist doch der parallele Aufbau meiner Ansicht nach ein deutliches Indiz für die Durchlässigkeit der Grenze zwischen Kinder- und Erwachsenenliteratur. Dafür spricht noch ein anderes Phänomen: Carrolls Werk hat nicht nur Einfluss auf die (Erwachsenen-) Literatur genommen, sondern seinen Niederschlag auch in den Naturwissenschaften gefunden. In der Regel verläuft die Einflussnahme hier eher umgekehrt. Schon Huxley hat auf die Bedeutung hin gewiesen, die die Biologie für alle Literaten hat.[215] Einem Werk, das solchen Einfluss ausübt, kann schwerlich nur ein marginalkanonischer Status zugesprochen werden.

Ähnliche Ergebnisse zeigen sich bei der Untersuchung der Frage nach dem wunsch- respektive alptraumhaften Charakter von Carrolls Werken. Wie diese empfunden werden, hängt anscheinend weniger vom Alter der Leser und Leserinnen als davon ab, wie stark sich diese mit Alice identifizieren. Da Alice in der Tat vieles im Wonderland als bedrohend und frustrierend erlebt, führt eine starke Identifizierung dementsprechend zu einer als negativ empfundenen Lektüre. Eine distanziertere Position hingegen deren Aufmerksamkeit zusätzlich noch vom Nonsense der Werke in Anspruch genommen wird, führt sicherlich zu einer angenehmeren, amüsierteren Lektüre. Zwar kann man die erste Lesart eher als kindlich und die zweite eher als erwachsen betrachten; zwingend ist diese Sichtweise aber nicht, Gegenbeispiele gibt es durchaus.

Damit hat sich der ambivalente Status der *Alices* nach Shavit bestätigt; sie können mit Sicherheit zu den gehobenen literarischen Werken gezählt werden. Dabei verlieren sie ihren Status als Kinderbücher jedoch nicht, vielmehr richten sie sich universell an alle Altersgruppen und Schichten.

---

215 Aldous Huxley: *Literature and Science* (London: Chatto & Windus, 1963), S. 67.

3 *Five Children and It*, *The Phoenix and the Carpet* und *The Story of the Amulet*

In der Regel sind Fortsetzungen von Werken, insbesondere von erfolgreichen Werken, nicht mehr so attraktiv wie das Ausgangswerk. Man hat das Gefühl, alles schon einmal gelesen zu haben und ahnt relativ schnell, worauf die Geschichte hinaus läuft. Dies ist vor allem immer dann der Fall, wenn eine Erzählung von Anfang an nicht darauf angelegt war, zu einer Serie zu werden, und wenn wichtige Orte und Motive gleich bleiben. Dann können sogar gut geplante Serien langweilig werden. Hat dagegen jedes Werk seinen besonderen Reiz, oder entwickelt sich das Geschehen weiter, wie etwa in Rowlings *Harry Potter*-Serie, bleibt das Niveau der Serie zumindest konstant, wenn es nicht sogar gesteigert werden kann.
Nesbit gelingt eine solche Steigerung. Das Niveau der ersten beiden Bände der Reihe, welche *Five Children and It*, *The Phoenix and the Carpet* und *The Story of the Amulet* bilden und die ich hier als '*Five Children*-Trilogie bezeichnen will, bleibt zwar annähernd konstant, *The Story of the Amulet* aber fällt durch eine extreme Steigerung auf. Grundsätzlich erhält Nesbit die Spannung durch einen Wechsel der Hauptfigur (statt des Psammead ist im zweiten Band der Phoenix der magische Freund der Kinder) und durch einen Ortswechsel (statt der Sommerfrische das vorweihnachtliche Zuhause). *Five Children and It* spielt in den Sommerferien des Jahres 1904, *The Phoenix and the Carpet* in der Vorweihnachtszeit desselben Jahres.[1] Im Gegensatz zu diesen beiden vergleichweise kurzen Zeiträumen erstreckt sich die Handlung von *The Amulet* über die gesamte zweite Jahreshälfte des Jahres 1905. In *The Story of the Amulet* kommt außerdem noch eine bis dahin ungekannte Spannung hinzu, die ich noch näher darstellen werde.
Außerdem birgt *The Story of the Amulet* im Gegensatz zu seinen Vorgängern eine mir sonst unbekannte Aktualität: Das Werk greift zwei Strömungen auf, die zur damaligen Zeit innerhalb der Literatur Mode waren, nämlich Utopien und Zeitreisen, wobei sich Nesbit vor allem an die Werke von Wells und Morris hält. Damit gliedert sie aktuelle Strömungen aus der Erwachsenenliteratur in die Kinderliteratur

---

[1] Alle Daten können aus *The Amulet* erschlossen werden. Der 3.12.1905 wird als Datum genannt (S. 243), zu Beginn des Buches wird erkennbar, dass die beiden vorhergehenden Bände im zurückliegenden Sommer und Winter, also 1904 spielen. In *The Phoenix and the Carpet* steht das 'Guy Fawkes'-Feuerwerk und damit der 5. November am Anfang der Erzählung (s. S. 18); sie beginnt einige Tage vor diesem (s. S. 9). Als weitere Zeitangabe findet man "so near Christmas-time" (S. 152), das Fest selbst wird aber nicht thematisiert Allerdings nimmt Nesbit diese indirekte Datierung nachträglich vor; sie stimmt nicht mit den Publikationsdaten der Vorläuferwerke überein.

ein. Das tut Nesbit nicht allein in dem hier diskutierten Werk; in *The Railway Children* thematisiert sie kurz die Selbstverwirklichung von Frauen,[2] und in *The Enchanted Castle* weist Kullmann Ansätze des neuen Kunst- und Körperbewusstseins nach, das die Zeit zwischen Jahrhundertwende und dem Ersten Weltkrieg prägte.[3] Die Untersuchung von *The Story of the Amulet* auf seinen utopischen Gehalt soll im Mittelpunkt des folgenden Abschnittes meiner Arbeit stehen. Da die Romane, die ich dazu heran ziehen muss, zahlreicher sind als bei der Untersuchung der *Alices*, kann hier erstens von einer genuin gattungsintertextuellen Untersuchung gesprochen werden, außerdem werde ich Nesbits Werk je nach Motiv mit den anderen Beispielen vergleichen, werde also die Werke parallel untersuchen. Diese Vorgehensweise geht leider stark zu Lasten der Darstellung von *Five Children and It* und *The Phoenix and the Carpet*, was daran liegt, dass beide Werke nicht das Niveau des letzten Bandes erreichen. Beide sind genuine Kinderbücher und für Erwachsene vielfach nur im Zusammenhang mit dem letzten Werk von Interesse. Für Kinder allerdings sind sie, gerade im Zusammenhang mit den neuen und aktuellen Themen, die in *The Story of the Amulet* eingeführt werden, von sehr großer Bedeutung; die Bekanntheit der Figuren ermöglicht eine weitaus größere Konzentration auf diese. Dennoch möchte ich sie zurück stellen und mich mit der Diskussion der Unterschiede zu dem letzten Werk begnügen.

3.1 *The Story of the Amulet* als Utopie

In einem Aufsatz von 1985 weist Rahn bereits darauf hin, dass Nesbits *The Story of the Amulet* eine deutliche Affinität zu zwei bedeutsamen utopischen Werken der Epoche aufweist, nämlich zu *News from Nowhere* von William Morris (1890) und *A Modern Utopia* von H. G. Wells (1905).[4] Dabei sieht sie einen besonders starken Zusammenhang zwischen Wells' und Nesbits Mitgliedschaft in der Fabian Society, deren Sprecher und bedeutendster literarischer Vertreter G. B. Shaw war, und den in Nesbits Werken vertretenen Ideen: "We might well wonder if so strong an

---

2 E. Nesbit: *The Railway Children* (Ware: Wordsworth, 1995), S. 189.

3 Thomas Kullmann: "Klassische Kunstwerke als Katalysatoren der emotionalen Emanzipation: Tho mas Hardy, E. M. Forster", in: Volker Kapp/Helmuth Kiesel/Klaus Lubbers: *Bilderwelten als Vergegenwärtigung und Verrätselung der Welt* (Berlin: Duncker & Humblot, 1997), S. 47-73, hier: S. 72.

4 Suzanne Rahn: "News from E. Nesbit: *The Story of the Amulet* and the Socialist Utopia", in: *English Literature in Transition* 28 (1985), S. 124-144.

allegiance influenced her work for children."[5] Zwar gehörte der Sozialist Morris nicht zur Fabian Society, dennoch kann von einem deutlichen Einfluss seiner Werke auf Nesbit ausgegangenen werden. Rahn zeigt deutlich die inhaltlichen Parallelen beider Werke.[6] Noch deutlicher allerdings ist eine direkte Anspielung in einem von Nesbits anderen Werken: In *The Phoenix and the Carpet*, dem zweiten Band der *Five Children*-Trilogie, ist ein Kapitel "Mews of Persia"[7] benannt; die Parallele zu Morris' *News from Nowhere* ist unübersehbar. Obwohl dieses Werk sicherlich Morris' populärstes ist,[8] ist es für den "Mitbegründer des Fantasy-Genres"[9] nicht unbedingt typisch; seine Beschäftigung mit Sagen sowie seine daraus resultierenden Werke werden in den Mittelpunkt gerückt.[10] Es kann übrigens davon ausgegangen werden, dass Morris selbst von dem amerikanischen Schriftsteller Edward Bellamy und dessen Werk *Looking Backward: 2000-1887* (1888) beeinflusst worden[11] und damit *News from Nowhere* kein Prototyp im eigentlichen Sinne ist. Dieser Rang dürfte vermutlich *Looking Backward: 2000-1887* zukommen.[12]

Wells' *A Modern Utopia* ist ebenfalls kein typisches Werk für seinen Autor, der eher als Verfasser von ScienceFiction-Romanen bekannt ist.[13] Zu diesen wird auch *The Time Machine* gezählt, das Nesbit ebenfalls als Inspirationsquelle für *The Story of the Amulet* diente. Im Gegensatz zu Wells' gehören Nesbits Werke allerdings eindeutig in das Fantasy-Genre und nicht zur ScienceFiction; was hier geschieht, ist - zumindest was die äußere Form der *Five Children*-Trilogie angeht - grundsätzlich

---

5 Ebd., S. 124.

6 Ebd., bes. S. 133-136.

7 *The Phoenix and the Carpet*, S. 158.

8 Graham Stanhope Rawson: *William Morris's Political Romance "News from Nowhere"* [sic!] (Leipzig: Noske, 1914), S. 22.

9 Klaus Hillingmeier: "Nachrichten von Nirgendwo/Oxford und die fantastische Literatur", in: *G/Geschichte* 23 (2001), Bd. 12, S. 10-13, hier: S. 12/13.

10 Ebd.

11 Rawson (1914), S. XII.

12 Wilhelm Voßkamp: "Gattungen als literarisch-historische Institutionen", in: Walter Hinck (Hg.): *Textsortenlehre - Gattungsgeschichte* (Heidelberg: Quelle & Meyer, 1977), S. 27-44, hier: S. 30/31.

13 Vgl. Ian Ousby: *The Cambrigde Guide to Literature in English* (Cambrigde University Press, ²1993), S. 1004.

eher magischer Natur als durch einen Fortschritt an Technik erklärbar.[14] Da alle drei hier angesprochenen Gattungen Utopie, ScienceFiction und Fantasy sich auf Bereiche erstrecken, die außerhalb der zum Zeitpunkt der Entstehung ihrer Werke existierenden Realität liegen können, enthalten sie grundsätzlich das Potenzial, eine bessere Welt als die reale darzustellen. Auf welchem Wege diese erreicht wird - ob durch Gedankenexperimente oder eine Reise zu einer bis dahin isolierten Insel, ob durch technischen Fortschritt oder durch Magie -, hängt dabei von der entsprechenden Gattung ab. Innerhalb der ScienceFiction und der Utopie ist dieses Potenzial von besonderer Bedeutung, da beide Gattungen zugleich einen gewissen Realisierbarkeitsanspruch haben; Utopia bezeichnet zwar einen Nicht-Ort,[15] die Möglichkeit aber, dass ein solcher Ort irgendwann und irgendwo existieren kann, liegt im Rahmen des Möglichen, ähnlich wie die technischen Entwicklungen der Zukunftsromane. Der Historiker Franz Metzger weist in diesem Zusammenhang auf die durchaus eindrückliche Wirkung hin, die Utopien auf das tatsächliche historische Geschehen haben können:

> Nun, es wäre ebenso phantasielos wie kurzsichtig von den Historikern, keinen Blick auf die erträumten und erfundenen Welten in den Köpfen der Menschen zu verschwenden, denn diese Traumbilder können recht handfeste Auswirkungen auf den Lauf der realen Welt haben. Die Erfinder von Staaten der Gattung "Utopia", mögen sie nun in der Vergangenheit oder in einer Zukunft angesiedelt sein, haben immer wieder und häufig viel stärker in den Gang der Geschichte eingegriffen als so mancher Politiker oder Militär ...[16]

Wenn die Reiche, die in der Gattung Fantasy dargestellt werden, nicht in gleichem Maße über dieses Potenzial verfügen, so liegt das wahrscheinlich daran, dass sie oft völlig unabhängig von der realen Welt existieren und zudem in ihnen jene magischen Kräfte, die die Gattung prägen, den Lauf der Ereignisse oft entscheidend mitbestimmen. Dadurch wird eine - wenn auch noch so weit entfernte - Realisierbarkeit ihrer Welten weitgehend ausgeschlossen. Diese Realisierbarkeit muss allerdings durch einen Nebeneffekt gewährleistet werden, der deutlich zu Lasten der Le-

---

14 Vgl. M. J. Greenlaw: "Science Fiction", in: *The Continuum Encyclopedia of Children's Literature* (London/New York: Continuum, 2001), S. 698-700, hier: S. 698.

15 Helmut Weidhase: "Utopie", in: Günter u. Irmgard Schweikle (Hg.): *Metzler Literaturlexikon* (Stuttgart: Metzler,²1990), S. 481.

16 Franz Metzger: "Die Macht der Visionen", in: *G/Geschichte* 23 (2001), Nr. 12, S. 3.

sequalität solcher Werke gehen kann. Sowohl Utopien als auch ScieneFiction neigen in hohem Maße dazu, didaktisch zu sein. Rawson weist auf diese Eigenschaft bei Utopien hin,[17] und Crouch stellt sie wie folgt für ScienceFiction-Romane fest:

> Sophisticated science fiction often regards itself with a seriousness which is literally deadly ... no crisis is so breath-stopping that it will prevent one astronaut from quizzing or instructing another about the technical reason for their dilemma.[18]

Weiter führt er aus:

> Science Fiction is inevitably didactic. The author cannot tell his story without putting it into its proper theoretical setting. With many writers, indeed most, this comes between the reader and his enjoyment of the story.[19]

Warum das so ist, ist leicht einzusehen: Lange und unter Umständen langatmige Erläuterungen und Erklärungen lenken vom eigentlichen Geschehen ab und verzögern dessen Fortgang.
Andererseits ist die Didaktizität beider Gattungen (was Crouch für die Sciene Fiction fest gestellt hat, kann ähnlich auch auf Utopien angewandt werden) notwendig, soll von ihren Werken tatsächlich ein Impuls auf die Realität ausgehen. Denn die Veränderung von der anfänglichen Realität zur Utopie - respektive Eutopie[20] - muss nachvollziehbar sein, und um nachvollziehbar zu sein, muss sie erklärt werden.
Damit zeigen diese beiden Gattungen, die durchaus vorrangig der Erwachsenenliteratur zugeordnet werden können, (wenn auch die ScienceFiction nicht zu Unrecht eher in die Trivialliteratur eingereiht wird), eine entscheidende Parallele zur Kinderliteratur, und das in den von mir hier berücksichtigten Fällen zu einer Zeit, in der die Didaktizität innerhalb der Kinderliteratur gerade überwunden war. Dazu muss allerdings gesagt werden, dass es sich bei der Didaktizität in diesem Fall um eine von grundsätzlich anderer Qualität handelt. In der Kinderliteratur vergangener

---

17 Rawson (1914), S. XI.

18 Marcus Crouch: *The Nesbit Tradition* (London: Ernest Benn, 1972), S. 53.

19 Ebd., S. 55.

20 Vgl. Richard Gerber: *Utopian Fantasy* (London: Routledge, 1955), S. 3.

Epochen sollten die Leser und Leserinnen durch die Lektüre zu Gliedern des bestehenden Systems herangezogen werden, wobei dieses in keiner Weise in Frage gestellt wurde. Mit dieser Didaktik 'von oben herab'[21] hat die hier angesprochene nichts gemeinsam. Sie dient vielmehr dazu, Leser und Leserinnen, die auf dem gleichen Niveau stehen wie die diversen Autoren, für eine Veränderung des bestehenden Systems zu gewinnen.
Wie Rahn zutreffend darstellt, ist *The Story of the Amulet* ein gutes Beispiel für die Übertragung der neuen Gattung der Erwachsenenliteratur auf Kinderebene. Da sie sich eher für die Aspekte interessiert, die Nesbits, Morris' und Wells' sozialistische Ansichten betreffen, möchte ich dagegen vorrangig die Parallelen zwischen den Utopien als solchen in den Mittelpunkt rücken und die Frage stellen, welche typischen Eigenschaften einer Utopie *The Story of the Amulet* besitzt. Dabei möchte ich auch die Unterschiede zwischen dem *Amulet* und seinen beiden Vorgängerbänden diskutieren.

3.1.1 Unterschiede zwischen *Five Children and It*, *The Phoenix and the Carpet* und *The Story of the Amulet*

Obwohl Personen und Handlung in allen drei Werken zu großen Teilen identisch sind, wechselt der Ort in auffallender Weise. Anstelle eines relativ luxuriösen Ferienhauses (in *Five Children and It*) oder des Zuhauses (in *The Phoenix and the Carpet*) ist der Ort in *The Amulet* die eher ärmliche Stadtwohnung der Nurse. Ein solcher Ort als Hintergrund der Handlung ist in zweifacher Hinsicht von Bedeutung: Erstens bietet er den notwendigen Gegensatz zu den utopischen respektive eutopischen Welten, zu denen die Kinder mit Hilfe des Amuletts reisen. Zweitens bedeutet die Vermietung eines Zimmers eine zusätzliche Einnahmequelle für die Nurse und gleichzeitig eine exzellente Möglichkeit für Nesbit, eine für die Handlung

---

[21] Mit einer "Didaktik von oben herab" meine ich jene moralistische und erzieherische Literatur, die im 18. und frühen 19. Jahrhundert weit verbreitet war. (Vgl. z. B. Gillian Avery und Margaret Kinnell: "Morality und Levity", in: Peter Hunt: *Children's Literature: An Illustrated History* (Oxford: Oxford University Press, 1995), S. 46-76 und Dennis Butts: "The Beginnings of Victorianism", in: ebd., S. 77-101.) Ewers spricht in diesem Zusammenhang vom Autorentyp des "literarische[n] Kindererzieher[s], dessen oberstes Ziel es ist, "den intendierten kindlichen Leser zu beeinflussen; [seine Kinderliteratur] ist also Mittel zum Zweck." (Hans-Heino Ewers: *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung* (München: Fink, 2000), S. 161).

äußerst wichtige Person einzuführen; den learned Gentleman, der sonst in der Welt von Nesbits 'Viererbande'[22] keine Platz hätte.

Doch nicht nur der Ort des Geschehens unterscheidet *The Amulet* deutlich von seinen Vorgängern. Zwar ist auch in diesem Werk die Episodenstruktur noch sehr deutlich ausgeprägt; die Orte, die die Kinder in der Vergangenheit besuchen, sind in ihrer Reihenfolge, von einigen Ausnahmen abgesehen, keineswegs festgelegt, die Rahmen- und Hintergrundhandlung gewinnt jedoch eine ungleich größere Bedeutung gegenüber den früheren Werken. In *Five Children and It* reihen sich die einzelnen Abenteuer als die Geschehnisse aufeinander folgender Tage aneinander, ähnlich wie in *The Phoenix and the Carpet*, wo sich die Ausflüge 'by Carpet' jeweils aus den Möglichkeiten der Kinder ergeben, solche unbemerkt machen zu können. In diesem zweiten Band der Trilogie wird aber die episodische Struktur schon deutlich stärker fixiert, wenn die Kinder mehrere Reisen zu "the sunny shore where you can't have whooping cough"[23] unternehmen. Zu diesen gehören fast alle Ereignisse der zweiten Hälfte des Buches, besonders aber die Kapitel 7, 8 und 9, die eine zusammenhängende Episode darstellen und mit denen von Kapitel 3 und 10 verknüpft sind. Es ist diese Episode, die mit der Überschrift "Mews from Persia" und damit der Anspielung auf Morris' Werk beginnt, wobei ich diese Tatsache allerdings für Zufall halte oder zumindest davon ausgehe, dass sie zum Zeitpunkt der Entstehung von *The Phoenix and the Carpet* noch nicht die Signifikanz besaß, die sie durch *The Amulet* gewinnt.[24] In *The Amulet* hingegen sind die Episoden eindeutig der großen Suche nach dem unzerbrochenen Amulett untergeordnet, außerdem rückt die Rahmenhandlung noch deutlicher in den Mittelpunkt als das in *The Phoenix and the Carpet* der Fall ist. Wenn man die Rückkehr des Psammead und den Erwerb des Amuletts als Abenteuer ausnimmt, so muss man sich als Leser oder Leserin bis zum vierten Kapitel gedulden, ehe die eigentlichen Abenteuer beginnen und das Amulett zum ersten Male benutzt wird. Diese Einschränkung kann gerechtfertigt werden, wenn man bedenkt, dass das Psammead den Kindern bereits aus ihren früheren Abenteuern bekannt ist. Auch der Kauf des Amuletts kann nicht als

---

22 Vgl. Elmar Schenkel: "Utopie und Phantastik in den Kinderbüchern von E. Nesbit", in: *Inklings: Jahrbuch für Literatur und Ästhetik* 8 (1990), S. 105-124, hier: S. 106.

23 *The Phoenix and the Carpet*, S. 85.

24 Nesbit hatte allerdings schon mit der Arbeit an *The Amulet* begonnen, bevor sie *The Phoenix and the Carpet* verfasste. Vgl. Julia Briggs: *A Woman of Passion: The Life of Edith Nesbit* 1858-1924 (London: Hutchinson, 1987), S. 245.

wirkliches Abenteuer angesehen werden, schon weil er viel zu knapp dargestellt wird.
Die Rahmen- und Zwischenhandlung gewinnt noch zusätzlich Gewicht durch eine eigene Dramatik. Die Gründe, aus denen die Kinder von ihrem jüngsten Geschwisterchen und den Eltern getrennt werden und eine Weile zur Nurse ziehen müssen, sind keineswegs trivial:

> Father had to go out to Manchuria to telegraph news about the war to the tiresome paper he wrote for - the *Daily Bellower*, or something like that, was its name. And Mother, poor dear Mother, was away in Madeira, because she had been very ill. And the Lamb - I mean the baby - was with her.[25]

Dieses Thema wird zwischen den einzelnen Episoden immer wieder aufgegriffen. Insbesondere Anthea wird das Opfer von Sehnsuchtsanfällen:

> As the children settled themselves on the floor - ... a sudden cold pain caught at Anthea's heart. Father - Mother - the darling Lamb - all far away.[26]

> ... Cyril, bursting into the bathroom to wash his hands ... found Anthea leaning her elbows on the edge of the bath, and crying steadily into it.
> ... "Promise you won't laugh?" [she asked] ... "it's Mother. ... We all want her all the time. But I want her now most dreadfully, awfully much. I never wanted anything so much. ..."[27]

Cyril ergeht es ähnlich, wenn er daran denkt, dass "[t]here's Father out there all among the fighting".[28] Angst und Sorge um die Eltern ("Mother" ist nach einer schweren Krankheit - möglicherweise einer Lungenentzündung - vermutlich immer noch nicht ganz gesund) sind die beiden Kräfte, die die Kinder in ihre Abenteuer treiben. Schenkel weist in diesem Zusammenhang auf ein interessantes Phänomen hin, das ebenfalls dienlich ist, um die größere Tiefe von *The Amulet* zu begründen:

---

25 *The Story of the Amulet*, S. 3.

26 Ebd., S. 31.

27 Ebd., S. 199/200.

28 Ebd., S. 201.

> Alle Literatur ... lebt aus dem Ungenügen der Gegenwart. Ständig stehen der Phantasie Zukunft und Vergangenheit zur Verfügung, um mit Besserem, mindestens aber mit stärkeren Reizen zu locken als das Präsens. ... Eine der wichtigsten Quellen der Reizarmut im 19. Jahrhundert war für die wohlhabenden Schichten die Langeweile. ... Wer zuviel Zeit hat, der verliert sie auch im Übermaß.
> Nesbits Kindergestalten müssen die langen Sommer der spätviktorianischen Ferien ausfüllen und verkörpern so auf ihre Weise das 19. Jahrhundert.[29]

Für *Five Children and It* und *The Phoenix and the Carpet* kann diese Aussage gelten; auf *The Amulet* jedoch trifft sie definitiv nicht zu. Außer der oben angedeuteten Sorge gibt es noch einen weiteren Grund hierfür: Die Zeitreisen mit dem Amulett sind, wenngleich auch erfolglos, eine Möglichkeit für die Kinder, selbst etwas zu tun, um ihre Eltern zurückzugewinnen, und bekanntlich ist es immer erleichternder, in einer Krisensituation etwas unternehmen zu können als tatenlos abwarten zu müssen. Das zeigt sich besonders deutlich an Cyrils Reaktion auf Antheas letzten Sehnsuchtsanfall: "'We've only *played* with the Amulet so far. We've got to *work* it now - work it for all it's worth.'"[30] Dafür spricht auch Janes Zurückhaltung, mit auf die Reisen zu gehen, weil sie sich verständlicherweise fürchtet.[31] Die Abenteuer, die die vier Kinder erleben sind mit deutlich größeren Gefahren verbunden als die der Vorläuferwerke. Bei dem Überfall auf das neolithische Dorf ist ihr Leben bedroht, in Atlantis fallen sie fast der Flut zum Opfer.[32] Die 'Bedrohungen' in *Five Children* beschränken sich dagegen weitgehend auf das Entdecktwerden und die daraus resultierenden erzieherischen Maßnahmen.[33]
Die essentiellen Empfindungen von Sorge und Angst sowie der Wunsch, handeln zu können, sind Erwachsenen genauso wenig fremd wie Kindern. Dadurch dürfte es deutlich leichter für sie sein, sich zusammen mit der personalen Erzählerfigur an die Seite der Kinder zu stellen. Angesichts existenzieller Herausforderungen anstelle der Vertreibung sommerlicher Langeweile ist die erwachsene Distanz zu den Erlebnissen der Kinder nicht zu halten. Diese psychologischen Implikationen tra-

---

29 Schenkel (1990), S. 113.

30 *The Story of the Amulet*, S. 201.

31 Vgl. ebd., S. 88; Hervorhebung: Nesbit.

32 Vgl. ebd., S. 81-83 und 174-177.

33 Vgl. Briggs (1987), S. 190.

gen, zusammen mit der größeren Einheitlichkeit des Buches, deutlich zu dessen größerer Komplexität bei, die zugleich Grundlage für die ebenfalls deutlich komplexeren und einheitlicheren philosophischen Hintergründe bildet.[34]
Zu diesen gehört etwa eine gründliche Modifikation der Bedingungen, unter denen die Psammead-Wünsche erfüllt werden. So fällt etwa die Beschränkung "one wish a day"[35] weg, und anstatt erschöpft zu reagieren ist das Psammead "furious".[36] Auch werden die Wünsche nicht mehr mit dem Sonnenuntergang ineffektiv, sondern müssen durch weitere Wünsche sozusagen 'inaktiviert' werden, denn sonst könnte die Queen of Babylon nicht nach London kommen; sowohl in ihrer als auch in der Londoner Zeit liegen zwischen dem Wunsch und dessen Umsetzung mehrere Tage. Erhalten bleibt dagegen die Bedeutung der Formel "I wish", mit der die Queen anscheinend so viel besser umgehen kann als die Kinder, die in *Five Children* gerade dadurch immer wieder in Schwierigkeiten geraten, dass sie die Formelhaftigkeit der magischen Formel nicht durchschauen.[37] Hier nimmt sich Nesbit eine der Freiheiten, die Eckermann im Zusammenhang eines Gesprächs mit Goethe über Shakespeares *Macbeth* darstellt.[38] Ähnlich wie Shakespeare Macbeths Kinder einfach 'wegdichtet', um die Handlung ihrem gerechten Ende zuzutreiben, übergeht hier Nesbit ihre früheren Vorgaben, um eine ihrer sozialistischen Lektionen, über die noch zu sprechen sein wird, im Werk unterzubringen.

---

34 Vgl. Marion Lochhead: *The Renaissance of Wonder in Childern's Literature* (Edinburgh: Canongate, 1977), S. 60. Lochhead gehört zu den wenigen Ausnahmen, die die größere Tiefe von *The Amulet* im Vergleich zu seinen Vorläufern darstellen.

35 *Five Children and It*, S. 30.

36 *The Story of the Amulet*, S. 147. An dieser Stelle gibt das Psammead auch zu, dass es der Queen keine Wünsche verweigern kann: "I can't refuse to give you wishes, ... but I can Bite [sic!] And I will if this goes on!"

37 Vgl. hierzu Mary Foley Buckly: *Words of Power: Language and Reality in the Fantasy Novels of E. Nesbit and P. C. Travers* (An Arbor: Xerox Microfilms, 1977). Buckly stellt fest, "that figures of speech can have metaphysical implications" (S XV) und schreibt in direktem Bezug auf die Formel in *The Amulet*: "'I wish' does not always mean, for the speaker: 'I want to make a wish', but within its magical context, it does". (S. 15) Vermutlich hat die Queen, in deren Reich die Magie noch eine bedeutende Rolle spielt, genau deswegen weniger Probleme mit der magischen Formel als die Kinder des aufgeklärten viktorianischen England.

38 Vgl. Fritz Bergemann (Hg.): *Eckermann - Gespräche mit Goethe* (Frankfurt/M.: Insel, 1981), S. 580: "... diese Worte ... der Lady ['Ich habe Kinder aufgesäugt.'] und des Macduff ['Er hat keine Kinder.'] sind bloß rhetorischer Zwecke wegen da und wollen weiter nichts beweisen als daß der Dichter jedesmal seine Personen das reden läßt, was eben an *dieser Stelle* gehörig, wirksam und gut ist, ohne sich viel und ängstlich zu bekümmern und zu kalkulieren, ob diese Worte vielleicht mit einer anderen Stelle in scheinbaren Widerspruch geraten möchten." (Hervorhebung im Original)

Zudem greift Nesbit in diesem letzten Werk der Trilogie wesentlich mehr von den Strömungen auf, von denen sie zur damaligen Zeit umgeben war. Rahn hat bereits weidlich auf den Einfluss Budges hingewiesen,[39] dessen *Egyptian Magic* das Amulett direkt entlehnt ist.[40] Der zweite Einfluss geht von Wells aus. Dessen Time-Traveller vertritt genau die gleiche Theorie von der Zeit als vierter Dimension, die das Psammead - mit mehr oder weniger großem Erfolg - den Kindern zu vermitteln sucht. Man vergleiche:

> "Clearly ... any body must have extension in *four* directions: it must have Length, Breadth, Thickness, and - Duration ... Scientific people ... know very well that Time is only a kind of Space." (Wells)[41]

> "Time and Space are only forms of thought." (Nesbit)[42]

Natürlich sind die beiden Konzepte auf den ersten Blick nicht identisch. Aber die Tatsache, dass das Psammead Zeit und Raum so nah zusammen rückt, kann als hinreichende Parallele, wenn nicht sogar als markierte Intertextualität angesehen werden. Es ist meiner Ansicht nach nicht zwingend notwendig für das Psammead, an dieser Stelle "Time and Space" innerhalb eines Kontextes zusammen zu fassen. Die Unauffindbarkeit des Amuletts im gegenwärtigen Raum ist offensichtlich. Die Verwandtschaft beider Konzepte wird weiterhin durch die Tatsache unterstrichen, dass es sich in beiden Fällen um Reisen entlang der Zeit-Achse handelt. Besondere Bedeutung hat dabei die Möglichkeit, bei der Rückkehr aus der Vergangenheit punktgenau am Ausgangsort zu landen. Hier allerdings enden zugleich die Gemeinsamkeiten zwischen Wells' und Nesbits "Space and Time"-Konzept; nicht jedoch in theoretischer, sondern in darstellerischer Hinsicht. Nesbit kann ein solches diffiziles Gedankenkonzept wie das von der Zeit als einer vierten Dimension aus mindestens zwei Gründen nicht darstellen: Erstens ist es vermutlich für Kinder zu schwierig zu begreifen, und es ist anzunehmen, dass ein schwer verständlicher Hintergrund das Lesevergnügen an *The Amulet* deutlich senken würde. Zweitens würde eine direkte, 'wissenschaftlich' getreue Umsetzung von Wells' Konzept weite Reisen

---

39 Rahn (1985), S. 125.

40 Sir Wallis Budge: *Egyptian Magic* (New York: University Books, 1958), S. 43-49; vgl. auch Rahn (1985), S. 125 und 143.

41 H. G. Wells: *The Time Machine* (London: Everyman, 1995), S. 4/5; Hervorhebung: Wells.

42 *The Story of the Amulet*, S. 46.

innerhalb der Gegenwart zur Erreichung des richtigen Ortes für die Zeitreise voraussetzen, und diese sind für die vier Hauptfiguren natürlich undurchführbar.
Andererseits ist die 'Unzeitlichkeit' der Abenteuer, die ja bekanntlich "none of the modern time"[43] beanspruchen, für die Entwicklung des Geschehens äußerst wichtig, denn sonst wäre das Verschwinden der Kinder, die mehrfach über Nacht oder zumindest für viele Stunden die eigene Gegenwart verlassen, nicht so leicht verwischbar; wie auch in den beiden vorhergehenden Werken müssen die Kinder sorgfältig darauf achten, dass die Erwachsenen nicht auf ihre Unternehmungen aufmerksam werden. In *The Amulet* ist dabei der Learned Gentleman eine Ausnahme, die ebenfalls wieder aus seiner für die Handlung entscheidende Rolle resultiert, auf die ich noch zurückkommen werde. Er stellt allerdings als typischer Vertreter des armen, zerstreuten Gelehrten keine Gefahr für die vier Zeitreisenden dar, weil er die Erlebnisse mit ihnen für Träume respektive Streiche seiner eigenen Vorstellungskraft hält.
Damit zeigt sich zugleich seine Rolle in Bezug auf das zweite Konzept, das Nesbit aktuell aufnimmt und ausgestaltet: die Theosophie. In dem in diesem Zusammenhang zentralen Kapitel, "The Queen in London", glaubt der Learned Gentleman, es mit "thought-transference" zu tun zu haben, als Anthea ihm den Ring der Queen anbietet, und bekanntermaßen gehört diese Art von spiritistischer Verständigung in den Umkreis dessen, womit sich die Theosophie - und damit Beasant (s. u.) - beschäftigte. Theosophie wird auch von Robert als Ausrede gebraucht, als die Queen im gleichen Kapitel mit Hilfe von Psammead-Magie sämtliche Ausstellungstücke aus dem British Museum vor dessen Tür wünscht, wobei er geschickt das - bequemerweise vom Reporter direkt vorgegebene - Stichwort benutzt: "'Theosophy, I suppose?' he said. 'Is she Mrs. Besant?' 'Yes', said Robert recklessly."[44] Auch hier dient das Konzept wieder dazu, die wahren Hintergründe des Geschehens zu verschleiern. Es kann dabei übrigens davon ausgegangen werden, dass Nesbit Besant persönlich kannte; letztere war, bevor sie endgültig zur Theosophie fand, einige Zeit Mitglied der Fabian Society.[45]
Ähnlich wie die stark spannungsgeladene Hintergrundhandlung des Romans erzeugt auch die Verwendung der hier angedeuteten Konzepte in *The Amulet* eine wesentlich größere Dichte und Tiefe, die diesen dritten Trilogieteil deutlich von seinen

---

43 *The Story of the Amulet*, S. 84.

44 Ebd., S. 146, Hervorhebung: Nesbit.

45 Vgl. Christoph Lichtenberg: *Rudolf Steiner* (Reinbeck: Rohwolt, 1992), S. 89.

Vorgängern abhebt. Dadurch wird der Roman zugleich für Erwachsene ansprechender; nicht nur nehmen die existenziellen Emotionen einen großen Teil der Distanz, auch sind die Konzepte von Zeit und Raum sowie natürlich der von Nesbit hier so deutlich vertretene und von Rahn bereits hinreichend beschriebene Sozialismus in ihrer Komplexität ausreichend, um für erwachsene Reflektionen annehmbar zu sein.[46] Doch nicht nur inhaltlich, sondern auch formal steht *The Amulet* der Erwachsenenliteratur näher als seine Vorläufer. Es schließt sich in vieler Hinsicht eng an die moderne Utopie an, wie ich im Folgenden darstellen möchte.

3.1.2 Typische Merkmale der modernen (sozialen) Utopie in *The Story of the Amulet*

> Das Bedürfnis der Menschen nach "Utopien" ist ebenso alt wie unzerstörbar- denn welche Epoche hätte nicht ihre "Schwachstellen", für die man sich nicht eine bessere Lösung vorstellen könnte?[47]

Tatsächlich reicht die Geschichte der idealistischen Staatenentwürfe bis weit in die Antike zurück. Zu den bekanntesten dieser Schriften gehörten vermutlich Platos Schriften über Staat und Gesetze. An dieser Stelle muss ich allerdings sorgfältig zwischen zweierlei Textsorten unterscheiden, die, gerade unter historischen Gesichtspunkten, gerne zusammen gefasst werden: Unter Utopien werden sowohl Texte verstanden, die sich in erster Linie mit Entwürfen von idealen Staaten beschäftigen als auch solche Romane, deren Handlungen in idealistischen Staaten - seien diese nun auf einsamen Inseln oder in der Zukunft angesiedelt[48] - spielen.[49] Zu den oben genannten rechne ich neben Platos Werken auch Mores *Utopia*, dessen Rahmenhandlung nicht genug Stoff hergibt, um als genuiner Roman zu gelten, sie

---

46 Vgl. Buckley (1977), S. 69.

47 Franz Metzger: "Editorial", in: *G/Geschichte* 8 (1987), Nr. 8, S. 2.

48 Vgl. Friedemann Richert: *Der endlose Weg der Utopie* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001), S. 22/23. Richert trennt sorgfältig zwischen Raum- und Zeitutopien, wobei er den "Paradigmawechsel" bei Mercier als zum ersten Mal vollzogen ansieht (s. ebd. und S. 90).

49 Vgl. "Geschichte im Überblick: Geschichte der Utopien", in: *G/Geschichte* 8 (1987), Nr. 8, S. 34/35. Überhaupt stellt dieses Heft beide Textsorten parallel nebeneinander. Da sich die Geschichtswissenschaft eher mit den Auswirkungen der Utopien auf die Gesellschaft und daher mit rein inhaltlichen Gesichtspunkten befasst, ist die Gleichsetzung dort eher zu rechtfertigen als in meinem Aufgabengebiet innerhalb der Literaturwissenschaft.

spielt sich auf weniger als fünf Seiten zu Beginn des Werkes ab und wird am Ende derselben in weniger als einer halben aufgegriffen:

> Thus when Raphael had made an end of his tale, ... because I knew that he was weary of talking, and was not sure whether he could abide that anything should be said against his mind, ..., therefore I, ... took him by the hand and led him to supper, saying that we would choose another time to ... talk with him more at large therein.[50]

Als rein politische und sozialkritische Entwürfe sind diese Texte im hiesigen Zusammenhang eher von geringer Bedeutung; der sozialistische Gehalt von *The Amulet* ist der Schwerpunkt von Rahns Essay und dort meines Erachtens hinreichend abgehandelt.

In diese Reihe von Texten kann auch Wells' *Modern Utopia* trotz seiner relativ prominenten Handlung eingegliedert werden. Wells geht genau den umgekehrten Weg wie More, in dem er über einen weiten Teils des Buches bemüht ist, den Schein theoretischer Überlegungen zu wahren, was ein Einlassen auf die eigentliche Handlung äußerst erschwert; für eine kindliche Leserschaft dürften Stellen nach Art der folgenden sogar noch interesseraubender sein:

> Our business here is to be Utopian, to make vivid and credible, if we can, first this facet and then that, of an imaginary whole and happy world. ... We are going to lay down certain starting propositions, and then we shall proceed to explore the world these propositions give us ...[51]

Weiterhin ist der starke Gebrauch des Futurs bei Wells ein deutliches Zeichen der Theoretisierung.[52] Inhaltlich gibt es allerdings sehr wohl Parallelen zwischen Nesbit und Wells; diese sind aber von Rahn und Briggs[53] bereits aufgearbeitet und können daher hier vernachlässigt werden. Auf Grund ihrer langen deskriptiven Passagen re-

---

50 Thomas More: *Utopia*, übersetzt von Ralph Robinson (London: Everyman, 1994), S. 135.

51 H. G. Wells: *A Modern Utopia* (London: Everyman, 1994), S. 5/6.

52 Vgl. z. B. ebd., S. 29: "The population of utopia *will* be a migratory population ...". Wells hält sich nicht streng an "the Prophetic Past" (Gerber (1955), S. 81), sondern bedient sich des Futurs ebenso wie des Konditionals, was *A Modern Utopia* nach Gerber eigentlich zu einer "semi-utopia" (ebd.) machen würde.

53 Briggs (1987), S. 252.

spektive ihres theoretischen Stils sind Utopien dieses Typs für diese Arbeit weniger von Interesse. Sie sollten an dieser Stelle lediglich um des sonst nicht kenntlich zu machenden Unterschiedes willen kurz betrachtet werden. Im Gegensatz dazu sind sowohl Morris' *News from Nowhere* als auch Wells' *The Time Machine* Werke, in denen die Handlung gegenüber der Darstellung der utopischen Welt eine genügend bedeutende Stellung einnimmt, um ihretwegen gelesen werden zu können. Dies ist die Art von Werken, die für den Vergleich mit *The Amulet* von Bedeutung sind.
Zwei andere zu den Utopien zählende Werke sind *Gulliver's Travels* von Swift[54] und *Erewhon* von Samuel Butler.[55] Zwar sind beide wesentlich handlungsreicher als die oben erwähnten mehr oder weniger reinen Gesellschaftsentwürfe, ihre utopische Aussagekraft besteht aber zumeist in der satirischen Kritik an der eigenen Gesellschaft, die keinen wirklichen Entwurf zur Verbesserung enthält. Zudem sind satirische Texte in der Regel zu komplex für das kindliche Verständnis (nicht umsonst sind die meisten Kinderfassungen des *Gulliver* auf die Reisen nach Liliput und Brobdignag beschränkt) und daher als Vergleichsmaterial an dieser Stelle nicht von größerer Bedeutung; allerdings handelt es sich bei den beiden Werken, wie auch bei More und Nesbit, um Reiseberichte.
Ähnlich stehen Jules Vernes Romane auf der Grenze zwischen zwei Gattungen, nämlich der Utopie und der ScienceFiction. Dabei mag *20000 lieues sous les mers* mit seiner von Captain Nemo geäußerten Gesellschaftskritik noch am ehesten ein utopischer Gehalt zukommen. Grundsätzlich allerdings neige ich stärker dazu, den Teil von Vernes Werken, der hier zur Diskussion steht, in die zweite oben genannte Gattung einzuordnen. Das heißt allerdings nicht, dass Verne und Nesbit keine Berührungspunkte hätten. Gerade die starke Ausrichtung auf Abenteuer ist beiden Autoren gemeinsam, wobei auch hier *The Amulet* unter Nesbits Werken eine Vorreiterstellung einnimmt.
Es gibt allerdings einen französischen Roman, der zeitlich noch etwas früher als Verne anzusiedeln und der an dieser Stelle sehr von Interesse ist, nämlich Louis-Sébastien Merciers *L'An Deux Mille Quatre Cents Quarante* von 1770.[56] Es ist zu vermuten, dass es sich bei diesem "Rêve s'il en fut jamais", so der Untertitel, um die

---

54 Carl Freedman: "Science Fiction and Utopia: A Historico-Political Overview", in: Patrick Parrinder (Hg.): *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia* (Liverpool: Liverpool UP, 2000), S. 72-97, hier: S. 72.

55 Vgl. *G/Geschichte* 8/87, S. 35.

56 Vgl. Richert (2001), S. 89. Die von mir verwendete Ausgabe von Merciers Werk ist: Louis Sébastien Mercier: *L'An Deux Mille Quatre Cents Quarante* (London 1772).

erste moderne Zukunftsreise handelt, und diese schon deutliche Ansätze dessen zeigt, was in Form und Motivik später bei Bellamy, Morris und Wells eine deutliche Ausprägung findet.[57] Vor allem findet das Traummotiv wieder Verwendung, und zwar sowohl bei Morris als auch bei Nesbit. Merciers Handlung ist allerdings, ähnlich wie bei More, so knapp und beschränkt, dass sie vernachlässigbar ist. Zudem mag der Einfluss eines französischen Werkes auf Bellamy als amerikanischen Schriftsteller angezweifelt werden. Man kann in Merciers Werk motivisch sicherlich einen Vorreiter von Bellamys und Morris' Romanen sehen, nicht jedoch formal; dafür ist die Handlung zu schwach.

Daher möchte ich mich an dieser Stelle vorrangig auf die utopischen Romane beziehen, die in einer direkten Entwicklungslinie zu Nesbit stehen, also Bellamys *Looking Backward: 2000-1887* und Morris' *News from Nowhere*. Das soll aber nicht heißen, dass ich nicht trotzdem auf Formen und Motive auch aus anderen Utopien zurückgreifen werde.

Es ist äußerst wahrscheinlich, dass Bellamy mit seiner Verbindung einer relativ simplen Romanze mit einer utopischen Gesellschaftsdarstellung zumindest für den englischsprachigen Raum den Prototypen für diese Art des utopischen Romans geschaffen hat. Stanhope Rawson spricht von *Looking Backward* als "new Utopia",[58] wobei sich das new vermutlich nicht zuletzt auf die Einführung einer hinreichend wichtigen Handlung in einen utopischen Text bezieht:

> [Morris] incorporated a fairly complete description of the ideal state, as he saw it, ..., and he invented a simple story, ... to give a relish to the whole, and to make the awowedly didactic chapters more pleasant reading. ...
>
> These, then, were the real additions, and in them the influence of Bellamy is apparent, for he not only caused Morris to write this description of an ideal state, but also suggested a feature of the story in which Morris clothes his political ideas.[59]

Damit ist Bellamy eindeutig der Erste in der hier dargestellten Reihe der utopischen Romane. *The Amulet* fällt jedoch durch die wesentlich größere Bedeutung der

---

57 Vgl. ebd., S. 90.

58 Rawson (1914), S. 34.

59 Ebd., S. 38.

"Story" aus dem Rahmen, die definitiv nicht der 'Süßstoff' für politisch-didaktische Abhandlungen ist.

Mit mehr oder weniger geringen Unterschieden ähneln sich die Zeitreisen in allen drei Fällen: Die Hauptfiguren werden abrupt in die Zukunft versetzt, begegnen dort den Gelehrten, die ihnen die neue Gesellschaft vorstellen. Dabei ergeben sich aus ähnlichen politischen Vorstellungen ähnliche politische Konzepte. Es gibt allerdings einen signifikanten Unterschied zwischen beiden Werken: Bellamys Held wird durch einen besonders tiefen mesmerischen Schlaf tatsächlich in die Zukunft versetzt.[60] Morris' Zukunftsvorstellungen sind, bei aller Ähnlichkeit, allerdings nicht real, sondern erträumt.

Nesbit wählt ihrerseits einen dritten Weg, indem sie das utopische Element der Zukunftsreise mit einem aus der Fantasy verknüpft, nämlich der Reise mit Hilfe von Magie. Sie kombiniert dadurch die Möglichkeit zur 'realen' Zeitreise mit der zur Rückkehr. Dadurch gewinnen ihre Zeitreisen an Attraktivität für die jungen Leser und Leserinnen; trotz der Realität der Abenteuer und der damit verbundenen Spannung ist nicht der Verlust der Heimat gegeben, der vermutlich gerade für Nesbits jüngere Leserschaft (im Roman durch Jane beispielhaft verkörpert) schwer zu akzeptieren sein dürfte. Hier wird das utopische 'Paradies' weder als irreal abgewertet noch müssen sich die Protagonisten in einer ihnen - bei aller Schönheit - fremden und unter Umständen gefährlichen Welt bewähren. Auch beschränken sich Nesbits utopische Entwürfe nicht nur auf Zukunftsreisen. Ideale Welten, oder zumindest solche, die gegenüber dem spätviktorianischen und edwardianischen England vorteilhaft sind, finden sich auch in der Vergangenheit, wie sich deutlich am Besuch der Queen of Babylon in London zeigt.[61] Metzger weist ebenfalls darauf hin, dass utopische Reiche nicht an die Zukunft gebunden sind.[62]

Die einzelnen Zeitreisen entsprechen in etwa einzelnen utopischen Kurzgeschichten. Sogar in der Episode im ägyptischen Dorf, das an sich nicht unbedingt eine "bessere Gesellschaft" repräsentiert, finden sich Hinweise auf eine besser Lebensart, wenn die vier Besucher feststellen, "how very few of the things they had always thought they could not do without were really not necessary in life".[63] In

---

60 Edward Bellamy: *Looking Backward: 2000-1887* (Boston: Tichnor Comp, 1888), S. 62/63.

61 Ich denke dabei vor allem an die vielzitierte Szene über den Zustand der "slaves" respektive Arbeiter (*The Story of the Amulet*, S. 149/150).

62 Vgl. Anm. 16, S. 131.

63 *The Story of the Amulet*, S. 56.

"Ancient Britain"[64] ist das entscheidende utopische Thema das Willkommensein Imogens, der Arbeiterwaise aus dem frühen 20. Jahrhundert:

> "You don't suppose anyone would like a child like that in *your* times - in *your* towns? ... You've got your country into such a mess that there's no room for half your children - and no one to want them."[65]

Sowohl in Babylon als auch in Atlantis (und dort natürlich nicht zuletzt aufgrund des Motivs; Atlantis gilt bekanntlich als der sagenhafte Ausgangspunkt der wichtigen europäischen, aber auch afrikanischen und kleinasiatischen frühen Hochkulturen) stößt man jeweils auf Kulturen und Lebensbedingungen, die die Besucher aus der Zukunft nur mit Erstaunen und Bewunderung erfüllen können, und das mit Sicherheit nicht nur aufgrund ihrer Exotik. Beide Städte zeichnen sich durch Reichtum aus, aber auch durch Großzügigkeit und Freundlichkeit ihrer Bewohner sowie die Tatsache, dass, ähnlich wie im London der Zukunft, nirgendwo Anzeichen von Not oder Armut zu erkennen sind:

> ... there were ... no dingy coats and shirts of good, useful, ugly stuffs warranted to wear. Everyone's clothes were bright and beautiful with blue and scarlet and green and gold.[66]

> There were no horses or chariots in the street, but there were handcarts and low trolleys, and porters carrying packets on their heads, and a good many of the people were riding on what looked like elephants, only the great beasts were hairy, and they had not that mild expression we are accustomed to meet on the faces of the elephants at the zoo.[67]

Die Parallelen zu den großen Utopien sind unübersehbar: Man denke etwa nur an Morris' Boffin, den Müllmann mit seiner reichverzierten Kleidung,[68] aber auch Mercier, der sich so deutlich gegen große Karrossen zu Repräsentationszwecken

---

64 Ebd., S. 187.

65 Ebd., Hervorhebung: Nesbit.

66 Ebd., S. 101/102.

67 Ebd., S. 165.

68 William Morris: *News from Nowhere* (London: 1912), s. S. 20/21,

ausspricht, scheint als Echo hier vernehmbar zu sein,[69] Nesbits Mammuts sind vermutlich eher öffentliche Verkehrsmittel als Einzelnen vorbehalten zu sein. Urheber dieser Szene ist allerdings vermutlich weniger Mercier als Wells. Wenn man bedenkt, wie sauber Atlantis ist und sich gleichzeitig an die Worte der Frau aus der Zukunft über Pferde erinnert ("those nasty horses all over the streets"),[70] liegt es nahe, als Anregung für Nesbit Wells' Kritik an Haustieren innerhalb von dessen *Modern Utopia* zu vermuten:

> Utopian houses, streets and drains will be planned and built to make rats and such-like house-parasites impossible; the Race of cats and dogs - providing, as it does, living fastness to which such diseases as plague, influenza, catarrhs and the like, can retreat to sully forth again - must pass for a time out of freedom, and the filth made by horses and the other brutes of the highway vanish from the face of the earth.[71]

Das London der Zukunft wurde bereits von Rahn weitgehend auf seine utopischen Themen hin untersucht, weshalb ich an dieser Stelle darauf verzichten kann.
Natürlich müssen solche Themen in Nesbits Werk auf Andeutungen beschränkt bleiben. Erstens stehen die Abenteuer auf der Suche nach dem Amulett eindeutig und völlig zu Recht im Mittelpunkt des Romans, zweitens handelt es sich um einen Roman für Kinder, und es ist anzunehmen, dass diese nicht mit der Leichtigkeit eines Erwachsenen in der Lage sind, die utopischen und gesellschaftskritischen Elemente eines Romans zu erkennen und zu deuten, weshalb sie auf ein klares und relativ leicht erklärbares Maß reduziert sind.
Die Utopie gehört zu den Gattungen, die sich hauptsächlich durch den Inhalt auszeichnen, weshalb ich am Anfang des Kapitels die für mich wichtigen Werke der Gattung relativ sorgfältig auswählen musste und weshalb es auch kaum Beschreibungen und Analysen zur Form einer Utopie gibt. Auch Untersuchungen zu den Motiven der Gattung sind selten, so dass ich an dieser Stelle nur schwer auf kritisches Material zurückgreifen kann.
Die wichtigste literarische Darstellungsform, die in Utopien immer wiederkehrt, ist die des Dialogs. Schon Plato kleidete seine utopischen Schriften in diese Form, weshalb sie bekanntlich auch zu den philosophischen Gesprächen gezählt werden.

---

69 Mercier (1772), S. 25-27.

70 *The Story of the Amulet*, S. 238.

71 Wells (1994), S. 137.

Mores *Utopia* ist ebenfalls zur Hälfte ein Reisebericht des Seemannes Hythloday über die sagenhafte Insel Utopia, die andere Hälfte des Werkes besteht aus einer gesellschaftlichten Diskussion zwischen ihm, dem Erzähler und dessen Freund Peter Giles. Merciers *2440* ist über weite Teile hinweg das reinste 'Frage und Antwort-Spiel', bei dem der Erzähler stets aus einer ihm auffälligen Beobachtung eine Frage formuliert, auf die sein Begleiter dann mit einem längeren Diskurs über die Unterschiede zwischen der Zeit des Erzählers und der seinen antwortet. Morris' Werk hat zum Mittelpunkt das Gespräch zwischen Guest und Hammond, das etwa ein Drittel des gesamten Textes ausmacht und sich sowohl auf die Neuordnung der Gesellschaft als auch auf die Entstehung dieser neuen Ordnung bezieht.
Nesbit bedient sich bei ihren utopischen 'Kurzgeschichten' ebenfalls oft des Dialogs, um die Unterschiede zwischen den von den Kindern besuchten Orten und der eigenen Welt deutlich zu machen oder um auf Missstände hinzuweisen. Zu den bekanntesten und wichtigsten Beispielen gehört das Gespräch mit der Queen of Babylon in London, in dem diese sich zur dortigen Arbeiterschicht äußert:

> "But how badly you keep your slaves. How wretched and poor and neglected they seem", she said, as the cab rattled along the Mile End Road.
>
> "They aren't slaves, they're working-people", said Jane.
>
> "Of course they are working. That's what slaves are. Don't you tell me. Do you suppose I don't know a slave's face when I see it? Why don't their masters see that they're better fed and better clothed? Tell me in three words."
>
> No one answered. The wage-system of modern England is a little difficult to explain in three words if you understand it - which the children didn't.
>
> "You'll have a revolt of your slaves if you're not careful", said the Queen.
>
> "Oh, no", said Cyril. "You see they have votes - that makes them safe not to revolt. It makes all the difference. Father told me so."
>
> "What is this vote?" asked the Queen. "Is it a charm? What do they do with it?"
>
> "I don't know", said the harassed Cyril. "It's just a vote, that's all. They don't do anything particular with it."
>
> "I see", said the Queen. "A sort of plaything. ..."[72]

---

72 *The Story of the Amulet*, S. 149/150.

Direkt dem Gesprächsstil von Morris nachempfunden sind die Gespräche mit Wells und seiner Mutter im London der Zukunft. Hinzu kommt, dass Nesbit sich an dieser Stelle eines ganz ähnlichen Motivs bedient wie Morris; beide lassen ihre Zeitreisenden vorgeben, aus einem fernen Land, nicht aber aus einer anderen Zeit zu stammen.[73] Dadurch kann Nesbit die Auswahl ihrer Themen leicht auf diejenigen beschränken, die für Kinder, besonders natürlich für ihre Zeitreisenden, interessant sind:

> "Do you *like* school, then?" asked Robert incredulously.
> "Of course I do! It's the loveliest place there is. I choose railways for my special subject this year, there are such splendid models and things, and now I shall be all behind because of that torn-up paper!"
> "You choose your own subject?" asked Cyril.
> "Yes of course! Where *did* you come from? Don't you know *anything*?
> "No", said Jane definitely; "so you'd better tell us."
> "Well, on Midsummer Day school breaks up and everything's decorated with flowers, and you choose your special subject for next year. Of course you have to stick to it for a year at least. Then there are all your other subjects of course, reading, and painting, and the rules of Citizenship."[74]

Deutlich erinnert dieses Gespräch an die, die Guest mit seinen neuen Freunden im Guest House führt, nur, dass sich bei Nesbit keinerlei politische Anspielungen finden.

In allen Utopien erfüllt die Dialogform einen besonderen Zweck, nämlich den, die Ideologie, die der utopischen Gesellschaft zugrunde liegt, den Lesern und Leserinnen zu vermitteln. Dazu ist das Gespräch bestens geeignet, ermöglicht es doch der Erzählerfigur, so weit wie möglich in den Hintergrund zu treten und aus einer in der Tat "neutralen"[75] Position heraus der Leserschaft dieses Wissen mitzuteilen. Die gleiche Technik wird bei Politiker-Interviews in Funk, Fernsehen und Magazinen verwendet. Leider funktioniert diese Strategie nur teilweise, denn um ein vollständiges Bild der neuen Gesellschaft entwerfen zu können, nehmen die Gespräche

---

73 Vgl. ebd., S. 233 und 235; Morris (1912), S. 18/19.

74 *The Story of the Amulet*, S. 239; Hervorhebung: Nesbit.

75 Jochen Vogt: *Aspekte erzählender Prosa* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [7]1997), S. 50; vgl. auch Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens* (Göttingen: Vandenhoeck &Ruprecht [6]1995), S. 193.

leicht einen künstlichen Charakter an. Auch Guests Begegnung mit Hammond wird, sowohl von den Figuren des Romans als auch von Morris selbst, ganz bewusst zur Wissensvermittlung konstruiert: Dick möchte, dass Guest seine Gastgesellschaft kennen lernt. Morris möchte anhand dieses Gesprächs seinem Publikum seine sozialistischen Ideen vermitteln. Nesbit ist an dieser Stelle mit ihren kindlichen Utopien erfolgreicher als ihre Vorläufer in der Erwachsenenliteratur. Weil sie sich auf ansprechende Ausschnitte aus dem Ganzen beschränkt, kann sie die Gespräche realistisch genug mitteilen und trotzdem ihre Ansichten so klar darlegen, dass diejenigen, die danach suchen, sie auch verstehen. Gleichzeitig verhindert sie dadurch die aufdringlich-peinliche Didaktizität, die den beiden Zukunftsgattungen Utopie und ScienceFiction gerne vorgeworfen wird:

> Their didactic intent may be more obvious, since it is not their function to provide a sweeping religious view, supporting man in his universe. The socially constructive utopias try to convince us how happy we all should be under utopian conditions, which are supposed to be in the reach of present man ... after reading an optimistically constructive utopia, whether by More, Morris or Wells [or Nesbit], he should ... be thoroughly dissatisfied with the present state of society.[76]

Zu den wichtigen Formen der Utopie gehören auch Beschreibungen, welche die Unterschiede zwischen der realen und der utopischen Gesellschaft darstellen sollen, und die deshalb einen breiten Raum innerhalb der utopischen Romane einnehmen müssen. Wells beispielsweise malt seine Vorstellungen, etwa von den Wohnräumen, bis in kleinste Details aus,[77] und auch Morris beschreibt eindrücklich die Gebäude, die Guest auf der Fahrt in die Stadt auffallen.[78] Nesbits Beschreibungen sind ebenfalls recht detailliert und genau, allerdings nie so weit ausgeprägt, dass die Leser und Leserinnen nicht die Möglichkeit hätten, ihre Phantasie zur Erschaffung eigener Vorstellungen einzusetzen. Oftmals begnügt sie sich sogar mit Andeutungen:

---

[76] Gerber (1955), S. 81/82.

[77] Wells (1994), S. 61/62.

[78] Morris (1912), S. 24.

> ... the four children ... went ... all about the town, and oh! How I wish I had time to tell you all that they saw! It was all so wonderfully different from anything you have ever seen.[79]

Handelt es sich bei dieser Aussage eindeutig um einen auktorialen Kommentar, so sind die Beschreibungen als solche, ähnlich wie die Dialoge, in personaler Erzählperspektive, verfasst. Auf diese Weise begibt sich Nesbit auf die Höhe der Kinder im Roman, zu deren Gruppe sich die Erzählerfigur wie ein fünftes respektive sechstes Mitglied (wenn man das Psammead mitzählt) gesellt, und dadurch wiederum erscheinen die Beschreibungen als kindliche Beobachtungen, die in keiner Weise 'wie von oben herab' geschrieben wirken. Außerdem bedient sich Nesbit bei ihren Beschreibungen Adjektiven, die eine gewisse Attraktivität besitzen,[80] so dass der Einsatz der Phantasie, vor allem bei dem kindlichen Lesepublikum, geradezu herausgefordert wird. Nesbits Arbeit entspricht damit voll und ganz dem Cameron'schen Statement über Beschreibungen: "'Children are bored by description', state those who know. Yes, but it is all according to what is being said, *and how*." Nesbit gelingt es meisterhaft, diese beiden Formen, die eine Utopie mitbestimmen und die beide von Natur aus wenig kindlich sind, ihrem Lesepublikum anzupassen. Eine entscheidende Rolle spielt dabei auch, dass sie Erklärungen nicht direkt in den Mund der Erzählerfigur legt. Das Konzept von "Space and time as forms of thought" wird sowohl vom Psammead als auch von Rekh-Mara im Gespräch vertreten.[81] Darüber hinaus lässt sich Nesbit nicht auf Erklärungen ein; besonders die Frage nach der universellen Verständigung wird nicht geklärt, sondern vielmehr dem Lesepublikum überlassen:

> The fact remains that in all their adventures ... language never bothered them in the least. They could always understand and be understood. If you can explain this, please do.[82]

Die Erzählerfigur akzeptiert die kindliche Erklärung und stellt damit das lesende Kind als gleichberechtigt neben sich. Damit offenbart Nesbit zugleich eine verblüf-

---

79 *The Story of the Amulet*, S. 101.

80 Beispiel sind etwa "dazzlingly beautiful", "wonderfully different" (beide ebd., S. 101), "soft" and "marvellous" (beide ebd., S. 162).

81 *The Story of the Amulet*, S. 46 und 210.

82 Ebd., S. 58.

fende Modernität: Ein solcher ganzheitlich-spielerischer Lehr- und Lernansatz entspricht modernsten didaktischen Erkenntnissen.

Neben den hier dargestellten Formen gibt es auch eine ganze Anzahl verschiedener Motive, die in utopischen Romanen immer wieder auftauchen und die teilweise eng mit den oben dargestellten Formen zusammenhängen. Auf die Versetzung der Kinder in eine andere Zeit bin ich bereits eingegangen. Neben diesem Motiv spielt das der Besichtigung der Stadt eine wichtige Rolle in vielen Utopien, angefangen bei Merciers Paris über Bellamys Boston oder London bei Morris oder auch Wells in dessen *Modern Utopia*. Dabei dient diese Besichtigung, sei es per Kutschfahrt, sei es zu Fuß oder zu Mammut im Falle von Nesbits Atlantis, stets auch der Information der Zeitreisenden; anhand der unterschiedlichen Beschaffenheit oder Nutzung der Gebäude werden die Unterschiede der jeweils verglichenen Gesellschaften thematisiert. Auch der Führer, der stets die Besichtigung begleitet, ist ein typisches Motiv. Ähnlich wie Dick William Guest oder Edith Levett Julian West führen, so haben auch die Kinder stets ihre 'einheimische' Begleitung: In dem ägyptischen Steinzeitdorf ist es "a girl - of about Anthea's age",[83] im Babylon die "good woman"[84] eines der Torhüter, in Atlantis der Kapitän des Schiffes, auf dem sie landen,[85] der "skipper"[86] des phönizischen Schiffes führt sie durch Tyrus. Damit setzt Nesbit deutlich die älteren Utopietraditionen nach Mercier oder auch Bellamy fort. Bei Morris wird das Thema variiert; hier dient die Fahrt durch das 'neue London' in erster Linie dazu, Dicks Urgroßvater Hammond[87] zu besuchen, damit Guest "can ask questions himself".[88] Ähnlich führt Wells die vier Besucher aus der Vergangenheit zu seiner Mutter. Ein Blick auf die Stadt bleibt aber in beiden Fällen Teil des Motivs, allerdings sind dabei die Information auf das für den Moment Notwendige beschränkt; sowohl bei Nesbit als auch bei Morris gewinnt hier die Handlung Vorrang, die, um genuin zu wirken, nicht mit Erklärungen überfrachtet werden darf. Besonders deutlich zeigt sich diese neue Verwendung des Motivs im Vergleich mit Mercier, dem der Spaziergang durch Paris lediglich dazu dient, dem

---

83 *The Story of the Amulet*, S. 56.

84 Ebd., S. 100.

85 Ebd., S. 164.

86 Ebd., S. 259.

87 Morris (1912), S. 21.

88 Ebd.

Zeitreisenden neue Eindrücke zu präsentieren. Diesen Zweck hat bei Morris und Nesbit das Gespräch mit Hammond respektive Wells' Mutter; beide sind für die Vermittlung des nötigen Wissens aufgrund ihres höheren Alters prädestiniert.
Gerade diese Zurückhaltung an Informationen ist es aber, die Nesbit einsetzt, um ihre Utopien Kindern angemessen zu gestalten: Sie muss keinen vollständigen Überblick über die neue Gesellschaft bieten, sondern kann sich auf Themen beschränken, die für Kinder interessant sind, wie das Wegwerfen des Papiers; hier als kleiner pädagogischer Hinweis für die Gegenwart eingeflochten, allerdings nicht in belehrend-aufdringlicher Weise:

> I must not litter the beautiful street
> With bits of paper or things to eat
> I must not pick the public flowers.
> They are not *mine*, but they are *ours*.[89]

Dass die Lektion trotz dieses Merkverses nicht als unangenehm empfunden wird, liegt an der Erfahrung dessen, was durch sie bewirkt werden soll. Das Erleben der gepflegten Straßen und der sauberen Themse sprechen für sich.
Umgekehrt werden die vier Kinder selbst in zwei Passagen zu Stadtführern; in einer kurzen Szene für die Mutter von Wells, die den Kindern für einen Augenblick aus Neugier durch das Amulett folgt, allerdings fast sofort entsetzt zurückkehrt.[90] Die zweite Passage, die wesentlich umfangreicher ist, ist der Besuch der Queen of Babylon im London des 20. Jahrhunderts, wohin sich diese mit Hilfe von Psammead-Magie gewünscht hat. Beide Szenen können in gewissem Sinne als Anti-Utopien gelesen werden; alle Kriterien der Utopie sind auch hier erfüllt, nur werden in diesem Fall die Erlebnisse nicht aus der Perspektive des Gastes dargestellt, sondern aus der der Einheimischen, nämlich der Kinder. Dieses Vorgehen ist in der utopischen Literatur äußerst selten; mir ist direkt kein anderes Werk bekannt, das sich dieser Variante bedient; von einigen StarTrek-Romanen einmal abgesehen.[91] Die Gründe hierfür sind vermutlich in erster Linie didaktisches Interesse und, eng ver-

---

89 Ebd., S. 239, Hervorhebung: Nesbit

90 Ebd., S. 239/240.

91 Howard Weinsteins Band *Exiles* (London: Titan 1990) beispielsweise beginnt mit einem ersten Blick in die Welt, um die es in diesem Abenteuer geht; erst an zweiter Stelle wird die Crew der "Enterprise" eingeführt. Damit geht auch hier der Blick zuerst von der - in diesem Fall - dystopischen Welt aus, welche dadurch in den Mittelpunkt rückt.

bunden damit die Gefahr, dass die utopischen Qualitäten des Werkes nicht erkannt werden und dieses statt dessen als Fantasy eingestuft wird. Hierauf wird noch zurück zu kommen sein.
Da die zweite der beiden Szenen, der Besuch der Frau aus der Zukunft nur Augenblicke dauert, soll er hier zunächst vernachlässigt und der Besuch der Queen of Babylon in den Mittelpunkt gerückt werden. Sie erlebt "the wonders of London" als "uninteresting" oder "little better",[92] lediglich den großen Schiffen kann sie etwas abgewinnen. Allein diese Tatsache steht schon in krassem Gegensatz zu der Begeisterung der Kinder von Babylon:

> For one thing, all the houses were dazzlingly bright, and many of them were covered with pictures. Some had great creatures carved in stone at each side of the door ...
>
> The market was brighter than you would think anything could be. There were stalls for everything you could possibly want - and for a great many things that if you wanted here and now, want would be your master. ... The children had never seen half so many beautiful things together, even at Liberty's.[93]

Zwar handelt es sich bei dieser Beschreibung eindeutig um einen - an der direkten Leseransprache leicht zu erkennenden - auktorialen Kommentar, dieser aber nähert sich weitest möglich der Perspektive von Jane, Robert, Anthea und Cyril, weshalb man für den Erzähler hier eine ähnliche Position annehmen kann wie Vogt sie für die personale Erzählfunktion vorschlägt.[94] Man kann also davon ausgehen, dass er sowohl die Erfahrungen als auch die Empfindungen der Kinder teilt, was einer allwissenden Erzählerfigur ja bekanntlich durchaus zusteht.
Der antiutopische Charakter der Szene wird nicht nur durch die direkt von der Queen geäußerte Sozialkritik oder ihre mangelnde Begeisterung für London deutlich, sondern auch in ihrem dortigen Verhalten; sie ist, im Gegensatz zu den anderen Zeitreisenden nicht in der Lage, sich der Gastgesellschaft anzupassen, was beinahe fatale Folgen hat. Durch die magischen Kräfte des Psammead ist sie nicht zur Anpassung gezwungen, sondern glaubt, mit der ihr von Natur aus vertrauten Macht in London handeln zu können. Damit prallt hier eine Macht, nämlich die der Herr-

---

92 *The Story of the Amulet*, S. 149.

93 Ebd., S. 101/102.

94 Vgl. Vogt: (1990), S. 50.

scherin eines utopischen Staates, auf eine ebenso starke, nämlich das Britsh Empire, das sich das Eigentumsrecht an den Kulturgütern seiner Kolonien ebenso anmaßt wie seine Regierung meint, durch das Wahlrecht ihre Bürger in Freiheit und Selbstständigkeit entlassen zu haben, eine Freiheit allerdings, die durch die Gesetze der freien Marktwirtschaft, hier sinnbildlich durch die Börse dargestellt, vielen nicht die nötige Lebensgrundlage bietet, wie dies ein guter Sklavenhalter täte.[95] Vermutlich werden Kinder - insbesondere knapp hundert Jahre nach der Entstehung des Werkes - nicht ohne weiteres in der Lage sein, diese 'tieferen Zwiebelschichten', um mit Garners Simile zu sprechen,[96] zu erkennen. Hinzu kommt der farcehafte und dadurch komisch wirkende Charakter der meisten Teile dieser Passage. Die Ausnahme ist hier der Angriff der babylonischen Garde auf die Börsianer, welcher allerdings sofort durch Psammead-Magie entschärft wird; weil "it was all a dream"[97] wird niemand wirklich erschlagen. Die plötzliche Verwandlung der Londoner Straßenverkäufer in solche aus dem alten Babylon hingegen und auch die langsam dem British Museum entschwebenden Kunstschätze sowie das entsetzte Erstaunen der Zeugen hierüber können bei den in die Ursachen eingeweihten Lesern und Leserinnen durchaus Heiterkeit erzeugen. Dadurch wird aber ebenfalls der zwischen den Zeilen stehende sozialistische Gehalt ins Hintertreffen gerückt und muss durch relativ bewusste (vielleicht sogar angeleitete) Lektüre erschlossen werden. Einen Schlüssel hierzu bietet die zweite Szene. War in dieser ersten der größte Teil des gesellschaftskritischen Potenzials noch durch die Situationskomik verschleiert, so tritt es in der zweiten in voller Gänze zu Tage. Sie ist gerade durch ihre Kürze vom scharfen Gegensatz der strahlenden Utopie und der harten, kalten Realität geprägt. Wells' Mutter zeigt deutlich beim Anblick der Working-Class People und der ärmlichen Wohnung der Nurse ihr blankes Entsetzen und steht damit im Gegensatz zu der Queen, die zwar beides auch klar erkennt, aber emotional überhaupt nicht darauf eingeht. Da auch Cyril, Anthea, Robert und Jane den Unterschied zwischen den beiden Welten wahrnehmen, wird in diesem Augenblick auch für die Leserschaft die Not und Bedrückung der dystopischen Realität erfahrbar;

---

95 Besonders deutlich zeigen sich diese "Grundwerte" des British Empire im letzten Absatz der Passage. Ähnlich wie in dem oben abgehandelten Fall übernimmt auch hier der auktoriale Kommentar die Gedanken und Gefühle der Broker, in diesem Fall nicht nur über Träumereien während der Arbeitszeit, sondern auch über ihr Wertesystem, in dem sowohl "the destruction of the Stock Exchange" als auch "hungry people [the poor!] getting dinners" als "dreadful things" gelten; letzteres natürlich zum Unverständnis eines eigermaßen humanen Menschen (vgl. *The Story of the Amulet*, S. 155).

96 Vgl. S. 47-52 in dieser Arbeit.

97 *The Story of the Amulet*, S. 154.

zumindest für die Kinder aus der Zeit der Publikation von *The Amulet*. Kindern, die das Werk heute, also etwa hundert Jahre später, lesen, muss deswegen allerdings der dystopische Charakter des von Nesbit dargestellten viktorianischen Englands nicht verborgen bleiben: Obwohl beide Welten nicht die ihren sind, müssten sie die von Wells und seiner Mutter trotzdem als eine positive, die der Vier dagegen als eine negative ausmachen können. Ähnlich wie in der Szene an der Londoner Börse muss allerdings auch hier ein rasches Ende herbeigeführt werden, damit die stark und einprägsam dargestellten Emotionen Angst und Schrecken die Kinder nicht überwältigen.

Es gibt noch zwei weitere Zeitreisen in *The Amulet*, welche hier kurz behandelt werden sollen, auch wenn sie nicht direkt 'utopische Kurzgeschichten' darstellen. Es handelt sich dabei um die beiden Episoden "Before Pharaoh" und "Shipwreck on the Tin Islands", die beide gegen Ende des Romans angesiedelt sind. Die hier dargestellten Städte haben Nichts mit der Schönheit und Erhabenheit Babylons oder Atlantis' gemein, obwohl sie durchaus nicht weniger exotisch sind. Der Vergleich zwischen Babylon und der ägyptischen Hauptstadt wird sogar direkt gezogen:

> "I don't think much of your 'nice Egypt'", Robert whispered to Jane; "it simply not a patch on Babylon." [sic!]
> ...
> The palace was indeed much more magnificent than anything they had yet seen that day, though it would have made but a poor show beside that of the Babylonian King.[98]

Tyrus nimmt sich ähnlich im Vergleich mit Atlantis aus. Hier liegt eine Gegenüberstellung nahe, weil in beiden Fällen die (anscheinend gut florierende) Färbeindustrie Erwähnung findet. Während Färbereien aber in Tyrus eine stinkende und eher ekelerregende Angelegenheit sind,[99] verschönern sie in Atlantis nur den Gesamteindruck; von negativen Begleiterscheinungen ist hier nicht die Rede.[100]

Wenn auch diese beiden Reiche wenig Ähnlichkeit mit utopischen Welten haben, so erinnern sie umso mehr an Großbritannien selbst, das große Imperium, das sich in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts auf dem Höhepunkt seiner Macht befin-

---

98 Ebd., S. 211.

99 Ebd., S. 258.

100 Ebd., S. 162.

det. Nicht nur Robert dürfte die Ansprache des Arbeiteranführers[101] oder die Reaktion der feinen Dame[102] bekannt vorkommen. Interessant dabei ist, dass es sich bei den Streikwilligen nicht um Sklaven, sondern um freie Arbeiter handelt. Wer den Besuch der Babylonischen Queen in London noch in Erinnerung hat, dürfte die Parallele erkennen: Innenpolitisch hat das Ägypten des Pharaos ähnliche Probleme wie das viktorianische und edwardianische England, wo es ebenfalls Arbeiteraufstände und Krawalle gab.
Eine zweite Parallele findet sich in der Außenpolitik beider Reiche. Wie Großbritannien auch scheint Ägypten eine sowohl intensive als auch expansive Imperialpolitik zu betreiben:

> "... these strangers are the children of the children of the vile and conquered Kings of the Empire where the sun never sets. ... And they come with gifts in their hands as tribute to Pharaoh ...
>
> The children, bowing as well as they could in their embarrassment at finding themselves the centre of interest in a circle ... pulled out the padlock, the *Necessaire*, and the tie-clip, "But it's not tribute all the same", Cyril muttered. "England doesn't pay tribute!"[103]

Vor allem zahlt Großbritannien nicht Tribut an ein Reich, das zur Zeit Cyrils selbst unter britischem Protektorat steht.
Dabei liegt die Vermutung nahe, dass dies das gleiche Volk ist, das einige Jahrtausende zuvor das Steinzeitdorf überfallen und damals schon seine Eroberungspolitik betrieben hat. Bereits damals hatte es die Tendenz, sich auf ähnliche Art und Weise mit Gewalt die Schätze der Besiegten zu nehmen, wie es jetzt der Pharao mit dem Psammead macht, und, um bei dem Vergleich zu bleiben, wie das Mutterland seine Kolonien um deren Schätze erleichtert.
Das Phönizierreich um Tyrus weist ebenfalls zwei Parallelen zum viktorianischen England auf: Erstens sind beide die größten Seefahrernationen ihrer Zeit - und stolz darauf, wie man an der Reaktion des Captain ablesen kann, als Cyril ein heimkehrendes Handelsschiff als "little" bezeichnet: "'Insolent young barbarian!' he cried. 'Do you call the ships of Tyre *little*? None greater sail the seas. ...'"[104] Noch deut-

---

101 Ebd., S. 205/206.

102 Ebd., S. 207.

103 Ebd., S. 214; Hervorhebung: Nesbit.

104 Ebd., S. 254; Hervorhebung: Nesbit.

licher wird diese Parallele allerdings in Nesbits Parodie auf eines der wohl berühmtesten englischen Lieder "Rule Britannia, Britannia rule the waves, Then we never never shall be slaves", aus dessen erster Zeile sie "Tyre, Tyre for ever! Oh, Tyre rules the waves!"[105] macht. Es ist anzunehmen, dass jedes Kind zur Entstehungszeit von *The Amulet* diese Anspielung erkannt hat.
Die zweite Parallele findet sich in der bereits oben erwähnte Färbeindustrie. Wie im viktorianischen England ist die Herstellung und Verarbeitung von Stoffen in Phönizien ein wichtiger Industriezweig. Und wie die Industrien des viktorianischen Englands ist diese Färbeindustrie von Spionage und Konkurrenz bedroht, was erklärt, warum der Captain mit Informationen über das Färbeverfahren nicht eben großzügig ist:

> "... we want to know *all* about the dyeing", said Anthea cordially.
> "Oh, do you, do you?" growled the man. "So that's what you're here for? Well, you won't get the secrets of the dye trade out of *me*."[106]

Und schließlich ist in beiden Reichen die Färbearbeit eine schmutzige und unangenehme Angelegenheit, und sie wird auch als solche beschrieben.

> "They went ... through the street, which smelt horribly of fish and garlic and a thousand other things even less agreeable. But far worse than the street scents was the scent of the factory. ... The dye ... smelt more strongly of garlic than garlic itself.[107]

Diese Beschreibung erinnert an die, die Charles Dickens uns von Coketown in seinem Roman *Hard Times* gibt:

> It was a town of red brick, or of brick that would have been red if the smoke and ashes had allowed it, but as matters stood it was a town of unnatural red and black like the painted face of a savage. ... It had a black canal in it, and a river that ran purple with ill-smelling dye ...[108]

---

105 Ebd., S. 259.

106 Ebd., S. 254/255; Hervorhebung: Nesbit.

107 Ebd., S. 258.

108 Charles Dickens: *Hard Times* (London: Penguin, 1994), S. 19.

Die Färbereien des eindeutig utopisch angelegten Atlantis haben mit dieser Umweltverschmutzung wenig gemein.

Die Vertreter beider Reiche der Vergangenheit haben einen auffälligen patriotischen Stolz mit den Vertretern des britischen Weltreiches - man denke etwa an Cyrils Ansichten zum Thema Tribut - gemein. Dieser Stolz wirkt aber übertrieben und unangemessen angesichts der deutlich sichtbaren Probleme und Schwächen in beiden Reichen. Ägypten ist hierfür mit seinem Arbeiteraufstand ein noch deutlicheres Beispiel als Phönizien. Die Einwohner von Babylonien und Atlantis sind in keiner Weise ähnlich überheblich. Sie zeichnen sich vielmehr durch Freundlichkeit, Großzügigkeit und Bereitwilligkeit aus, die Kinder in ihre Lebensarbeit einzuführen.[109] Nesbit zeigt mit Phönizien und Ägypten zwei Welten auf, die sich nach außen hin als groß und stolz präsentieren, obwohl sie innerlich kranken. Damit parodiert sie zugleich das Selbstverständnis des British Empire, wodurch sie ähnlich Kritik an den momentanen sozialen Missständen übt wie durch die Erschaffung utopischer Welten, in denen, ganz der Tradition entsprechend, eben diese Mängel behoben sind. Nesbits Aussagen sind dabei so einfach und deutlich genug, dass sie auch von Kindern verstanden werden können; wenigstens Cyril und Robert, und vermutlich auch Anthea, gelingt es, die Schwächen von Ägypten zu erkennen.[110] Weniger deutlich werden die Missstände in Tyrus; es ist aber anzunehmen, dass auch hier die unangenehmen Arbeitsbedingungen mit der stinkenden (und damit ungesunden) Farbe und die schmutzigen, vernachlässigten Straßen deutlich genug geschildert sind, um als solche erkannt und damit auf englische Verhältnisse übertragen zu werden.

Zumindest kann angenommen werden, dass dies für Nesbits erste Leser galt, die, ähnlich wie Robert, aus eigener Anschauung mit den dargestellten Geschehnissen und Verhältnissen vertraut waren. Schwieriger zu durchschauen dürfte diese Thematik für die Lesergeneration sein, die sich rund einhundert Jahre nach dem ersten Erscheinen von *The Amulet* mit dem Werk beschäftigt. Vermutlich wird es einigen, vielleicht sogar der Mehrzahl, gelingen, den Gegensatz zwischen den utopischen Welten und den beiden Parodien zu erkennen und damit vielleicht ein gewisses Gespür für Sein und Schein entwickeln zu können. Die direkten Anspielungen auf

---

[109] Vgl. z.B. *The Story of the Amulet*, S. 100/101. Hier zeigt sich zwar auch der Stolz des babylonischen Wächters auf seine Stadt, dieser ist aber bei weitem nicht in der gleichen Weise überzogen wie der des Pharao. Außerdem richtet er sich nicht gegen die Kinder. Weitere Beispiele sind S. 106/107 und 109.

[110] S. *The Story of the Amulet*, S. 205-207 und 211.

das Empire hingegen werden ihnen vermutlich aufgrund mangelnder historischer und soziologischer Kenntnisse verborgen bleiben.
Inwieweit sich Nesbit an dieser Stelle gegen patriotische Einflüsse und Anklänge in der Kinder- und Jugendliteratur, etwa in *The Coral Island*, wendet, muss offen bleiben, obwohl ich persönlich bis zu einem gewissen Grad davon ausgehe. In *The Phoenix and the Carpet* lässt sich ein direkter Angriff gegen die christliche Traktatliteratur nachweisen:

> "... Couldn't we wish the carpet to take us somewhere where we should have the chance to do some good and kind action? It would be an adventure just the same", [Anthea] pleaded.
> ...
> Four children and one bird were ready, and the wish was wished.
> ...When the eyes were opened again the children found themselves on the carpet, and the carpet was in its proper place on the floor of their own nursery ...
> "Oh! I see what it means", said Robert, with deep disgust; "It's like the end of a fairy story in a Sunday magazine. How perfectly beastly!"
> "You mean it means we can do kind and good actions where we are? I see. [said Cyril.] I suppose it wants us to carry coals for the cook or make clothes for the bare heathens. Well, I simply won't. And the last day and everything ..."[111]

Vermutlich sprechen Cyril and Robert hier vielen ihrer Alters- und Zeitgenossen aus der Seele.
Nun ist es allerdings riskant, von der Ablehnung einer Art von tendenzieller Literatur, die eine Romanfigur äußert, generell auf die Ablehnung tendenziell gefärbter Literatur durch die Romanautorin zu schließen. Angesichts der grundsätzlich kritischen Töne, die Nesbit in *The Amulet* durchaus anschlägt, kann eine solche Warnung, zumindest eine inhärente Kritik, aber ebenfalls nicht vollständig ausgeschlossen werden. Gerade die Tatsache, dass Nesbit, obwohl sie die Ideen der Fabianer unterstützte, angeblich "ohne ein politisch denkender Mensch zu sein",[112] lässt eine solche Kritik vermuten.
Selbst wenn ihren kindlichen Lesern und Leserinnen nicht alle Facetten zugänglich sind, die *The Amulet* zu einen utopischen Roman - oder zumindest zu einem episodischen Abenteuerroman mit einzelnen utopischen Episoden - machen, so kann

---

111 *The Phoenix and the Carpet*, S. 139/140.

112 Schenkel (1990), S. 111.

das Werk doch als eine - gelungene - Möglichkeit angesehen werden, Kinder mit dieser eigentlich typischen Erwachsenengattung vertraut zu machen. Durch die das Interesse fesselnde und in ihrer Thematik Kinder stark ansprechende Story als Transportmittel wird Nesbits junges Lesepublikum mit den typischen Formen und Motiven der Utopie, besonders der utopischen Romane ihrer Zeit, vertraut gemacht. Deshalb eignet sich *The Amulet* besonders gut zur mehrfachen Lektüre: In verschiedenen Lebens- und Lesealtern gelesen, werden sich immer weitere 'Schichten' der Garner'schen Zwiebel erschließen lassen.[113]

Es gibt jedoch einen Grund, aus dem Heranwachsenden und vermutlich auch vielen Erwachsenen eine ernsthafte Auseinandersetzung mit *The Amulet* problematisch werden könnte und dürfte: Ab einem bestimmten Verständnisgrad wirkt der Umgang der Zeitreisenden mit den von ihnen besuchten Herrschern unrealistisch, unter Umständen sogar albern. Dabei soll an dieser Stelle nicht das Problem der universalen Verständigung erörtert oder der Status der Kinder als Botschafter in einer wichtigen Sache angezweifelt werden. Dennoch rechtfertigt beides zwar einen relativ gleichwertigen Umgang beider Parteien miteinander, nicht jedoch das Abgleiten etwa des Pharao oder besonders der Queen of Babylon in eine Ausdrucksweise, die allzu stark an den Jugendjargon der Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert erinnert. Sätze wie "I was getting quite too dreadfully bored for anything."[114] oder "As plain as it ever will be, I daresay."[115] scheinen nicht so recht zum Status ihrer Sprecher zu passen. Hier scheint sich Nesbit an einer stark kindlichen Weltsicht zu orientieren, was insofern bemerkenswert ist, als es ihr an anderer Stelle durchaus gelingt, sowohl von der Beschreibung des Aussehens als auch von der ihnen in den Mund gelegten Ausdrucksweise her authentische Figuren zu schaffen; Nisroch etwa, der als "Servant of the Great ones" eine stark formelhafte Ausdrucksweise verwendet, wie man sie erwarten würde.[116]

Vermutlich verdanken Nesbits Werke es Umständen wie diesen, wenn sie als "Children Only"[117] gelten. Dennoch dürfte die utopische und sozio-politische Verwandtschaft von *The Amulet* zu wichtigen Klassikern der Erwachsenenliteratur

---

113 Vgl. S. 47-52 in dieser Arbeit.

114 *The Story of the Amulet*, S. 106.

115 Ebd., S. 216.

116 Vgl. ebd., S. 126-128.

117 Felicity A. Hughes: "Children's Literature: Theory and Practice" in: Peter Hunt (Hg.): *Children's Literature* (London: Routledge, 1990), S. 71-90, hier: S. 73.

seiner Zeit dieses Werk auch für diejenigen zu einer interessanten Erwachsenenlektüre machen, die sich durch solche Schwächen nicht von einer intensiven Beschäftigung mit demselben abbringen lassen.

3.2 Resümee und Einordnung in den historischen Kontext

The Story of the Amulet enthält mehrere Abenteuer, die als utopische Erzählungen klassifiziert werden können. Formal zeichnen sie sich durch informativen, wenn auch im Vergleich zu den utopischen Erwachsenenwerken der gleichen Zeit, stark selektiven Dialog und attraktive, aber nicht langweilende, weil überdetaillierte, Beschreibungen aus. Beide Elemente sind schon bei Plato and More vorhanden, werden von Mercier aufgegriffen und später von Bellamy und Morris in Romane eingekleidet und sind in dieser Form auch in moderneren Utopien, etwa Huxleys *Brave New World*[118] oder auch *Island*[119] enthalten. Motivisch greift Nesbit mit der Zeitreise, der Stadtführung und der Figur des Begleiters eben dabei auch typische utopische Motive auf, wie sie zumindest seit Mercier gebraucht werden. Da sie diese in eine ansprechende, sowohl von der Spannung als auch durch die Thematik der getrennten und gefährdeten Familie, Kinder interessierende Story kleidet, ermöglicht sie eine erste kindliche Auseinandersetzung mit diesem Erwachsenengenre, wobei sich vermutlich einzelne Bereiche der politischen oder auch intertextuellen Bedeutung erst nach und nach bei wiederholter Lektüre in zunehmenden Alter erschließen lassen werden.

Wenn *The Amulet* auch über die beiden anderen Teile der *Five Children*-Trilogie weit hinaus reicht, ist es nicht das Einzige unter Nesbits Werken, das sich auf diese Weise mit Fragen und Themen befasst, die auf den ersten Blick außerhalb der Reich- und Begriffsweite von Kindern zu liegen scheinen. Auch *The Railway Children* greift solche Themen auf, angefangen bei Landesverrat durch die vermeintliche Spionage des Vaters, über russische Oppositionelle und deren Verschleppung in Straflager sowie die damit verbundenen politischen Ansichten bis hin zur Emanzipation und Selbstverwirklichung der Mutter, deren "I like my writing"[120] vermut-

---

118 Exemplarisch sei hier die Führung einer Studentengruppe durch den DHC gleich zu Anfang des Romans erwähnt.

119 Man denke etwa an Will Farnabys Besichtigung der Schule.

120 Nesbit: (1995), S. 189.

lich nicht nur aus dem Gedanken erwachsen ist, die Gaben des Old Gentleman abzulehnen.
In beiden Werken begegnen uns Kinderfiguren, die Croxson als "emancipated children"[121] beschreiben würde:

> [They] are no longer enslaved by the repressive or over-indulgent adult domination of an earlier age. They converse freely with their elders, are at liberty to develop as they will and have the freedom of personal awareness given by a rich imaginative life. ... They are indeed an emancipated generation.[122]

Damit greift Nesbit ein Konzept auf, das im Rahmen der Jahrhundertwende vor allem durch die Reformpädagogik Bedeutung erlangte. Vertreten würde dieses Konzept vorrangig von Froebel und Neill, aber auch von anderen Reformpädagogen. Sie alle waren der Ansicht, dass Kinder durchaus bereits mit Erwachsenenthemen konfrontiert werden können, ohne deswegen selbst als Erwachsene zu gelten.

> The emancipated child was a new concept in society as well as in literature.[123]

Dass Nesbit dieses Konzept aufnimmt und in ihren Werken umsetzt, macht sie in der Tat zu "the first modern writer for children",[124] wie Briggs sie nennt, und auch Crouch setzt sie in seinem wichtigen kritischen Werk *The Nesbit Tradition* als Ausgangspunkt einer neuen Entwicklung an die erste Stelle. In der Tat eröffnet sie Kindern den Zugang zu typischen (und vermutlich obendrein nicht unumstrittenen) Erwachsenengattungen, respektive führt sie diese in die Kinderliteratur ein. Auch ihres sozialreformerischen Einsatzes wegen gebührt ihr diese Vorrangstellung. Dabei ist sie erfolgreicher als andere Autoren der Zeit. Diese neue Bewegung ist nicht nur auf England beschränkt. In der gleichen Zeit verfasst in Deutschland Hans Do-

---

121 Vgl. Mary Croxson: "The Emancipated Child in the Novels of E. Nestbit", in: *Signal* 14 (1974), S. 51-64, hier: S. 51.

122 Ebd., S. 63.

123 Croxson (1974), S. 51.

124 Briggs (1987), S. XI.

minik seine abenteuerlichen Zukunftserzählungen, etwa "Die Nahrung der Zukunft",[125] die an dieser Stelle beispielhaft herangezogen werden soll.

Dominik kann als typischer Vertreter eben jener Didaktizität angesehen werden, die Crouch und Rawson den beiden Zukunftsgattungen zuschreiben und die Crouch darüber hinaus so vehement kritisiert.[126] Dominik bedient sich zwar ebenfalls der typischen utopischen Formen und Motive, allerdings nur, um damit seine Ansichten der Weiterentwicklung auf einem ganz bestimmten Gebiet, nämlich dem der Lebensmittelversorgung, darzustellen. Ansonsten ändert sich zwischen 1906 und - um bei einer verwandten Jahreszahl zu bleiben - 1996[127] nicht viel. Die Schule vor allem bleibt immer noch die gleiche wie zu Kaisers Zeiten (welch ein Unterschied zu Nesbit!), und die landwirtschaftliche Maschinerie wird zwar nachhaltig modernisiert, nicht aber die Verkehrsmittel allgemein; abgesehen von der elektrischen Eisenbahn wird immer noch geritten; von Automobilen ist nirgendwo die Rede. Es ist kein Wunder, dass Kurt die Gutsbesichtigung wie "eine Fortsetzung der Schulstunde von gestern" vorkommt.[128]

Auch in anderen Kurzgeschichten von Dominik findet man immer wieder solche "pädagogische[n] Situationen",[129] von denen ausgehend Dominik seine unterhaltsamen Lektionen entwickelt. Diese sind ein typischer Fall von "writing down to the child"[130] und mögen vielleicht "[d]en Wissensdurst der Jugendlichen seiner Zeit"[131] gestillt haben, ob sie es geschafft haben, sie zur Lektüre von Erwachsenenutopien zu bewegen, mag dahingestellt bleiben. Allerdings ist Dominiks erzählerische Schwäche insofern zu entschuldigen als sein ursprüngliches Interesse von Anfang an dem Verfassen von Sachtexten galt, nicht so sehr dem Erzählen.[132] Nesbit gelingt

---

125 Hans Dominik: "Die Nahrung der Zukunft", in: *Das Neue Universum* 28 (1907), S. 335-356.

126 Vgl. S. 141 in dieser Arbeit.

127 Dominik setzt die erzählte Zeit als "Ende des zwanzigsten Jahrhunderts" fest. Meine Jahreszahl 1996 bietet sich aufgrund der Verschiebung um die runde Zahl von 90 Jahren an, ist aber nicht zwingend.

128 Dominik (1907), S. 339.

129 Holger Miehlke: "Hans Dominik, Schriftsteller der Technik: Werke für die Jugend", in: Museumsverein Südniedersachsen e.V. (Hg.): *Bücher, Sterne und Maschinen* (Göttingen: Museumverband Südniedersachsen e.V. 2000), S. 76-81, hier: S. 79.

130 Cameron (1985), S. 208.

131 Miehlke (2000), S. 80.

132 Ebd., S. 76.

es hingegen, die Gesetze der Utopie und die damit verbundene Didaktizität wirklich kindgerecht umzusetzen. Von daher kann zumindest *The Story of the Amulet* ein Platz innerhalb der bedeutenden utopischen Literatur - nicht nur für Kinder - zuerkannt werden.

In dieser Leistung liegt zugleich Nesbits großes Verdienst: Sie öffnet Kindern einen Zugang zu einer bis dahin weitgehend für sie nicht zugänglichen literarischen Gattung und schafft zugleich einen für ihre Leser und Leserinnen gleichermaßen ansprechenden Abenteuerroman. Außerdem ist *The Amulet* in seiner Darstellung pointiert sozialistisch genug, um Erwachsene unter diesem Gesichtspunkt interessieren zu können. Damit ist *The Amulet* ein herausragendes Beispiel dafür, wie ein Werk sowohl für Kinder als auch für Erwachsene unter dem gleichen Aspekt interessant sein kann.

Doch nicht allein die Eröffnung einer neuen Gattung für das kindliche Lesepublikum ist hier von Bedeutung. Zugleich fasziniert die Aktualität der Gattung Utopie in der damaligen Zeit. Nesbit bezieht sich nicht nur auf zeitgenössische Werke, sondern auch auf neue Entwicklungen, die sie fast ohne Verzögerung in ihren Büchern für Kinder umsetzt. Dabei beeindruckt die Rasanz, mit der die neuen Trends sich niederschlagen; in der Regel dauert es, bis eine neue Gattung der Erwachsenenliteratur als für Kinder angemessen akzeptiert wird. Das gilt vor allem dann, wenn die Erwachsenengattungen provokativ sind. *The Story of the Amulet* ist ein Beispiel dafür, dass neue Trends durchaus auch in der Kinderliteratur ihren Niederschlag finden können. Daher sollte das Werk selbst dann Beachtung durch Erwachsene finden, wenn es allein durch seinen Inhalt nicht auf Interesse stößt. Die gattungsintertextuellen Verflechtungen sind dazu zu prägnant.

4 *The Wind in the Willows*

Stößt man bei dem Versuch, Nesbits Werken (mit Ausnahme von *The Amulet*) Aspekte für eine interessierte erwachsene Lesart ab zu gewinnen auf nicht unerhebliche Schwierigkeiten, so ist man im Gegenteil gezwungen sich gründlich zu rechtfertigen, will man *The Wind in the Willows* als Kinderbuch darstellen. Vor allem von Hunt wird die These, es sei kein solches, heftig vertreten.[1] Dabei nennt er vor allem die im Werk enthaltene Unterdrückung von Wünschen als Hauptgrund, da diese das Werk zu depressiv erscheinen lasse. Eine deutsche Verfechterin dieser Aussage ist Osberghaus, die von Grahames Werk immerhin noch 2003 behauptet: "Es gibt Bücher, bei denen man fast zögern möchte, sie Kindern in die Hand zu geben ... es könnte zu früh sein."[2] "Unnatürlich sprechende Kleintiere", heißt es weiterhin, würden dazu führen, dass Kinder das Werk "achselzuckend aus der Hand legen" und "nicht wieder anrühren".[3] *The Wind in the Willows* ist also ein Beispiel für die Vereinnahmung von Kinderbüchern durch Erwachsene, von der Ewers spricht.[4] Da ich in diesem einen Fall die Rezeption eines Werkes aus meinem Korpus durch Erwachsene *nicht* plausibel machen muss, möchte ich in diesem Teil meiner Arbeit nachzuweisen versuchen, dass gerade Themen, die eigentlich als unkindlich gelten, *The Wind in the Willows* zu einem Kinderbuch machen können. Grahames Werk bietet seinem kindlichen Lesepublikum durch Identifikation gute Möglichkeiten zur Auseinandersetzung mit sozialen Problemen. Um diese herausarbeiten zu können, müssen alle Hauptfiguren einer gründlichen Untersuchung ihres Wesens, genauer, ihres Temperamentes, unterzogen werden. Damit wird zugleich eine sich im Ansatz zeigende Lücke in der Forschung zu *The Wind in the Willows* geschlossen. Eine solche Untersuchung ist relativ umfangreich und nimmt dementsprechend Raum ein. In einer zweiten, weniger umfangreichen Untersuchung möchte ich Grahames spezielles Erzählkonzept näher untersuchen, das ebenfalls in signifikanter Weise

---

1 Beispielhaft sei hier zitiert: Peter Hunt: "British Literature", in: *The Continuum Encyclopedia of Children's Literature* (London/New York: Continuum, 2001), S. 114. Außerdem berufe ich mich auf ein Gespräch mit Hunt am 06.05.2000.

2 Monika Osberghaus: *Was soll ich denn lesen?* (München: dtv, 2003), S. 45.

3 Ebd. Zwar sind nicht alle Werke, in denen sprechende Tiere vorkommen für Kinder geeignet, (etwa *Animal Farm* oder *Felidae*). Warum aber ausgerechnet *The Wind in the Willows* gerade deshalb nicht für Kinder geeignet ist, ist mir nicht klar. Hunts Begründung ist, wiewohl diskutabel, wesentlich einsichtiger. Vgl. auch S. 239 in dieser Arbeit.

4 Hans-Heino Ewers: "Die Kinderliteratur: Eine Lektüre auch für Erwachsene?", in: *Wirkendes Wort: Deutsche Sprache in Forschung und Lehre* 36 (1986), Bd. 6, S. 467-482, hier: S. 480

auf Kinder zugeschnitten ist und mit dessen Hilfe man 'Fehler' im Werk plausibel machen kann. Besonders von diesem Unterkapitel erhoffe ich mir neue Impulse für die Kinderliteraturforschung, weswegen es in keinem Fall als weniger wichtig erachtet werden sollte, weil es kürzer ist.

4.1 Die Temperamente der vier Hauptfiguren

Bereits 1984 hat Breitinger auf die Tatsache hingewiesen, dass Grahame sich bei der Gestaltung seiner Hauptfiguren an der aus der Antike stammenden Temperamentelehre orientiert:

> Die Hauptfiguren der Erzählung, die Kröte, der Maulwurf, die Wasserratte und der Dachs tragen erkennbar menschliche Züge (sie sind "ourselves in fur" in Anlehnung an die Fabel- und Bestiarientradition sowie an die *Temperamentelehre des 17. und 18. Jahrhunderts*. Die Kröte ist der extrovertierte, laute Leichtfuß, der Maulwurf der Introvertierte, Bodenständige, der Dachs der Aktive, Arbeits- und Organisationsfreudige.[5]

Abgesehen von dieser kurzen Notiz, wird das Thema 'Temperamentelehre' jedoch nicht in bedeutender Weise innerhalb der neueren wissenschaftlichen Diskussion behandelt. Im Gegenteil, die einzelnen Charakterzüge der Hauptfiguren werden vielfach durch ihre jeweilige gesellschaftliche Stellung erklärt, wobei Robson in seinem Aufsatz "On *The Wind in the Willows*" vermutlich am weitesten geht:

> "... the Badger is an aristocrat: nothing else can account for the invisible authority he yields over the River Bank as well as the Wild Wood.[6]

Untersucht man die Hauptfiguren nun bezüglich ihres Temperaments, so wird man feststellen, dass dieser Absolutheitsanspruch Robsons für seine Erklärung der Autorität Badgers nicht uneingeschränkt haltbar ist.
Eine solche Untersuchung soll in den Mittelpunkt dieses Abschnittes meiner Arbeit gerückt werden: Erstens schließt sie, wie bereits gezeigt, eine Lücke in der bisher

---

5 Eckhard Breitinger: "Kenneth Grahame", in: Klaus Doderer (Hg.): *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur* (Weinheim: Beltz 1985), Bd. 4, S. 240; Hervorhebung: Oppermann.

6 William W. Robson: "On *The Wind in the Willows*", in: *Hebrew Studies on Literature and the Arts* 9 (1981), Bd. 1, S. 76-106, hier: S. 80.

zu *The Wind in the Willows* geleisteten Forschung; zweitens lassen sich auf der Basis einer solchen Untersuchung wichtige Passagen des Werkes in einem von der gängigen Sichtweise deutlich abweichenden Blickwinkel interpretieren; drittens aber auch, weil die Temperamentelehre, wie wohl der Antike entstammend und in der Renaissance erneut aufgegriffen,[7] heute noch über eine gewisse Aktualität verfügt. Zwar gilt sie aus wissenschaftlicher, insbesondere medizinischer und pädagogischer Sicht als überholt - die einzige bedeutende Ausnahme stellt die nach der Anthroposophie Rudolf Steiners ausgerichtete Waldorfpädagogik dar[8] -, dennoch ist sie den meisten Menschen heute noch relativ geläufig, zumindest die Begriffe 'Choleriker' und 'Phlegmatiker' bedürfen in der Regel keiner Erklärung. Damit gewinnt die Betrachtung von *The Wind in the Willows* unter diesem Aspekt zugleich eine gewisse Zeitlosigkeit, die nicht mehr von den gesellschaftlichen Maßstäben abhängt, die die gängigen Interpretationen in Bezug auf das englische Klassensystem implizieren.

Darüber hinaus hilft die Temperamentelehre auch, die unterschiedlichen Charaktereigenschaften der Hauptfiguren kleineren Kindern verständlich zu machen, denen das Wissen um das Klassensystem des spätviktorianischen und edwardianischen Englands fehlt. Natürlich kann von ihnen ebenfalls keine detaillierte Kenntnis des hier benutzen Temperamentesystems verlangt werden. Was sie aber meiner Ansicht nach sehr wohl nachvollziehen können, ist, dass es unterschiedliche Menschen gibt, die in einem jeweils anderen Maße über bestimmte Charaktereigenschaften wie etwa Ängstlichkeit verfügen.[9] Eine weitere Möglichkeit der kindlichen Auseinandersetzung ist aber auch die Möglichkeit, sich mit jeder der Figuren zu einem bestimmten Zeitpunkt zu identifizieren, wobei dann die typischen Eigenschaften der Temperamente der kindlichen Interpretation ebenfalls näher stehen als etwaige gesellschaftliche Kennzeichen.[10]

Um die Temperamente der vier Hauptfiguren Mole, Toad, Badger und Rat bestimmen zu können, muss zunächst einmal die Beschreibung eines jeden dieser Temperamente fest gelegt werden. Hierfür ziehe ich nebst der *Englischen Kulturgeschich-*

---

7 Vgl. Dietrich Schwanitz: *Englische Kulturgeschichte* (Tübingen: Francke, 1995), Bd. 1, S. 111/112 und Ole Hallesby: *Dein Typ ist gefragt* (Wuppertal: Brockhaus, ^{9}1996), S. 16f.

8 Vgl. z.B. Frans Carlgren: *Erziehung zur Freiheit*/Die Pädagogik Rudolf Steiners (Frankfurt/M.: Fischer 1985), S. 127-143.

9 Vgl. Alison Lurie: "Now we Are Fifty", in: *New York Times Book Review* (Nov. 14, 1976), S. 27.

10 Vgl. ebd. und Ellen Tremper: "Instigorating *Winnie the Pooh*", in: *The Lion and the Unicorn* 1 (1977), Bd. 1, S. 33-46, hier: S. 34.

te von Schwanitz *Dein Typ ist gefragt* von Hallesby als maßgebliche Informationsquelle heran. Zwar handelt es sich bei letzterem um ein populärwissenschaftliches Werk - genauer: um einen christlich-psychologischen Ratgeber. Dieser bietet jedoch in einer idealen Weise Beschreibungen der Temperamente an, die die Untersuchung der vier Hauptfiguren sehr vereinfacht und konkretisiert.[11] Das ist nicht zuletzt auf Hallesbys Ziel, ein Werk für die praktische Anwendung zu schaffen, zurückzuführen.[12]

Die Temperamentelehre entstammt vornehmlich der mittelalterlichen Medizin, ihre Wurzeln reichen sogar bis in die Antike zurück.[13] Danach wird das individuelle Temperament eines jeden Menschen[14] durch die "richtige Mischung"[15] der vier Körpersäfte Blut (sanguis), Schleim (phlegma), gelbe (cholos) und schwarze Galle (melancholos) verursacht, denen die vier Temperamente ihre Namen verdanken.

> Jeder Saft war an einer bestimmten Stelle des Körpers lokalisiert, und wenn alle Säfte in der richtigen Menge und Mischung vorhanden waren, befand sich der betreffende Mensch in vollkommener körperlicher und seelischer Gesundheit, in Harmonie mit sich selbst und dem Kosmos.[16]

Dieses Gleichgewicht wird jedoch durch das Übermaß eines der vier Säfte zerstört; dadurch weist der Mensch dann diejenige psychische Konstitution auf, die dem entsprechenden Saft zugeordnet sind.[17] Doch nicht nur die vier Körpersäfte tragen diese Eigenschaften in sich; sie sind darüber hinaus noch eng mit den ebenfalls bereits in der Antike bekannten vier Elementen verbunden, deren Eigenschaften ihnen entsprechen. Bei den Eigenschaften handelt es sich um die beiden Gegensatzpaare 'warm und kalt' und 'feucht und trocken'. Je einer von beiden Gegensätzen wird nun jedem Temperament und damit dem entsprechenden Element zugeordnet:

---

11 Zwar mag das Werk an sich eher populärwissenschaftlich angelegt sein, da der Verfasser allerdings einen Lehrstuhl für Systematische Theologie in Oslo innehatte, ist anzunehmen, dass das Buch durchaus auf der Grundlage wissenschaftlicher Arbeit entstanden ist.

12 Hallesby (1996), S. 19.

13 Vgl. Ina Schabert (Hg.): *Shakespeare-Handbuch* (Stuttgart: Kröner ^{3}1992), S. 25.

14 S. Hallesby (1996), S. 18.

15 Ebd., S. 16.

16 Schabert (1992), S. 25.

17 Ebd.

> Der schwarzen Galle entspricht dabei die trockene und kalte Erde, dem Phlegma das kalte und feuchte Wasser, der gelben Galle das heiße und trockene Feuer und dem Blut die feuchte und warme Luft. Entsprechend ist dann ein Sanguiniker ein Luftikus, ein Phlegmatiker ein schleimiger Wasserbold, ein Choleriker ein heißer Feuerteufel und ein Melancholiker ein kalter Erdkloß.[18]

Inwieweit die von Schwanitz hier gewählten Bezeichnungen in der Tat ihre Bedeu tung haben, wird sich in den einzelnen Beschreibungen noch erweisen.
In aller Deutlichkeit weist Hallesby darauf hin, dass es sich bei den von ihm dargestellten (und damit auch den an dieser Stelle beschriebenen) Temperamenten um Ideale handelt, die in der Realität nicht erreicht werden können:

> Die Menge der Temperamentsarten läßt sich überhaupt nicht ermessen. Sie werden im Leben niemals genau so vorgefunden, wie wir sie hier beschreiben. Jede Person entwickelt eine Art Gemisch von Temperamenten, und kein Individuum kann als Beispiel eines einfachen, "reinen" Temperaments dienen.[19]

Wiewohl sich Grahame nun auch auf die Temperamentelehre bezogen haben mag, als er seine Hauptfiguren angelegte (und dass er es getan hat, beweist die Tatsache, dass er Toad als 'sanguine'[20] bezeichnet), so war es doch nicht sein Anliegen, Figuren zu schaffen, die, wie etwa Ben Jonsons Hauptfiguren in *Everyman in His Humour*,[21] ganz auf ein bestimmtes Temperament hin angelegt sind. Auch sie sind Mischfiguren, bei denen allerdings doch deutlich die Züge eines vorherrschenden Temperamentes zu erkennen sind. Da es in den biografischen Werken über Grahame keinerlei Hinweise diesbezüglich gibt, kann die Frage, woher Grahame den Einfluss der Temperamentelehre erfahren hat, nicht mit Sicherheit beantwortet werden. Es ist allerdings bekannt, dass er sich mit den großen Renaissancedramatikern und Metaphysical Poets auskannte: "Grahame's essays are peppered with short quotations and allusions. Shakespeare, .., Jonson, Marvell ... and others are jumbled

---

18 Schwanitz (1995), S. 112.

19 Hallesby (1992), S. 18.

20 *The Wind in the Willows*, S. 139.

21 Schabert (1992), S. 60.

together in a casual eclectic way, appropriate to informal, conversational writing."[22] Es wäre also tatsächlich durchaus möglich, dass Grahame direkt von der 'Psychologie' der Renaissance und des Barock beeinflusst worden ist.

Genauso möglich ist aber auch eine Beeinflussung Grahames durch die in der Zeit der Jahrhundertwende herrschende Spiritualitäts- und Okkultismusbewegung, die in ganz Europa ihren Niederschlag fand, dabei beispielsweise auch Frances Hodgson Burnett beeinflusste[23] und der ebenfalls die bereits erwähnte Temperamentelehre eines Rudolf Steiner entstammt. Grahame könnte sowohl auf einer seiner Reisen als auch in London sehr wohl mit den entsprechenden Strömungen in Berührung gekommen sein; grundsätzlich abgeneigt wird er diesen nicht gewesen sein; bekanntermaßen gehörte der "neo-paganism"[24] zu den wichtigen frühen Inspirationsquellen Grahames. Eine direkte Beeinflussung Grahames durch die anthroposophische Denkweise kann allerdings mit größter Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden: Erstens entwickeln sich diese Konzepte erst relativ kurz vor der Entstehung von *The Wind in the Willows*;[25] zweitens tun sie die auf dem Festland, und drittens sind Grahames Tierfiguren bei weitem nicht deutlich genug den anthroposophischen Typenvorstellungen der Temperamente entsprechend gezeichnet.[26] Im Folgenden soll nun jede der vier Hauptfiguren in *The Wind in the Willows* auf ihr Temperament hin untersucht werden, wobei ich jeweils am Ende der einzelnen Betrachtungen kurz erläutern werde, wie die Temperamentsbezeichnung einerseits auf die Kinder und andererseits auf Erwachsene wirkt. Da Robsons Verweis auf Badger der eigentliche Aufhänger dieses Kapitels ist, soll Badger auch die erste Figur sein, die untersucht wird.

---

22 Lois R. Kuznets: *Kenneth Grahame* (Boston: Twayne 1987), S. 21.

23 S. S. 321 in dieser Arbeit.

24 Kuznets (1987), S. 26.

25 Christoph Lichtenberg: *Rudolf Steiner* (Reinbeck: Rohwolt, 1992), S. 120. Lichtenberg gibt an, Steiner habe seit 1906 Impulse für eine neue Schule gegeben. Es liegt nahe, dass die Temperamentelehre, die ja eine äußerst wichtige Grundlage der Waldorfpädagogik darstellt, spätestens zu diesem Zeitpunkt in ihren Grundzügen ausgeprägt gewesen sein muss. Da *The Wind in the Willows* 1907 begonnen und 1908 publiziert wurde, ist die Möglichkeit des Einflusses gering.

26 Vgl. Carlgren (1989), S. 127-140. Besonders die Physiognomie der vier Hauptfiguren weicht teilweise deutlich von den Grundtypen anthroposophischer Prägung ab. Ein Maulwurf mit seinem "walzenförmigen Körper" (vgl. Otto Schmeil: *Leitfaden der Tierkunde* (Heidelberg: Quelle & Meyer [170]1949), S. 50) entspricht kaum dem Melancholiker (Calgren (1985), S. 130).

4.1.1 Badger und das cholerische Temperament

Badger werden grundsätzlich viele wichtige Eigenschaften zugemessen, die auf das cholerische Temperament nach der Beschreibung Hallesbys passen.[27] Gaarden etwa weist ihm die Rolle der autoritären und nicht immer leicht zu erreichenden Vaterfigur[28] zu, und auch Hunt beschreibt die strengen Eigenschaften Badgers, bemerkt allerdings zusätzlich auch dessen Freundlichkeit.[29] Badger steht grundsätzlich in der Hierarchie an der River Bank an höchster Stelle, er ist derjenige, der die Schwächeren (wie Mole, Rat und die Hedgehogs) beschützt.[30] Auf die ihm von Robson zugewiesene "natürliche" Autorität und Strenge sowie Breitingers Rollenzuschreibung als des tätigen, aktiven Charakters habe ich bereits hingewiesen. Eine von wenigen Ausnahmen im Rahmen dieser Badger-Darstellung ist Middleton, der Badger als "shy, wise [and] childlike"[31] bezeichnet; Eigenschaften, die dem Choleriker nicht unbedingt entsprechen. Leider ist Badger ein wenig das 'Stiefkind' der Kritik, was damit zusammenhängen dürfte, dass er von allen vier Hauptfiguren die geringste Rolle spielt, ja in großen Teilen des Buches überhaupt nicht in Erscheinung tritt.[32] Der erste Eindruck, den man von ihm gewinnt, ist der eines Misanthropen - oder vielmehr: Miso-zoon - der seine Scheu vor oder Abneigung gegen Gesellschaft mit einem deutlichen "H'm! Company!"[33] zum Ausdruck bringt. Dieser Eindruck wird allerdings schon bald revidiert. Man bedenke etwa, wie er sich, obwohl in seiner Winterruhe gestört, um Mole und Rat bemüht, nachdem beide bei ihm gestrandet sind. Diese Szene zeigt zugleich eine der wichtigsten Eigenschaften des Cholerikers nach Hallesby, nämlich den Tätigkeitstrieb: "[Er] sieht ... sofort, was getan werden muß. Seine rasche Auffassung ist mehr das Ergebnis von Intuition als von Über-

---

27 Hallesby (1995), S. 58-66.

28 Bonnie Gaarden: "The Inner Family of *The Wind in the Willows*", in: *Children's Literature* 22 (1994), S. 43-57, hier: 44.

29 Peter Hunt: The Wind in the Willows*: A Fragmented Arcadia* (Boston: Twayne 1994B), S. 66/67.

30 Vgl. Geraldine D. Poss: "An Epic in Arcadia: The Pastoral World of *The Wind in the Willows*", in: *Children's Literature* 4 (1975), S. 80-90, hier: S. 84: "The Rat is there to protect the Mole, the Badger to protect them both ..."

31 Richard Middleton: Buchkritik, in: *Vanity Fair*, hier zitiert nach Patrick R. Chalmers: *Kenneth Grahame*: Life, Letters and Unpublished Work (London: Methuen 1933), S. 128.

32 Vgl. Robson (1981), S. 104.

33 *The Wind in the Willows*, S. 12.

legung ... Mit anderen Worten, er ist auf Handlung eingestellt, darum begreift er augenblicklich die Lage."[34] Tatsächlich tut Badger genau, "was getan werden muß":

> The kindly Badger thrust them down on a settle to toast themselves at the fire, and bade them remove their wet coats and boots. Then he fetched them dressing-gowns and slippers, and himself bathed the Mole's shim with warm water and mended the cut with sticking-plaster till the whole thing was just as good as new, if not better.[35]

Doch Badger ist nicht so aktionsgetrieben, dass er nicht in der Lage wäre, auch den richtigen Zeitpunkt für eine Handlung abzuwarten. Das gilt sowohl für den Anfang von Toads Erziehung, die er in das kommende Frühjahr verlegt ("of course you know I can't do anything *now*?")[36] als auch für den Angriff auf die Weasels (Wiesel) in Toad Hall, den er kommandiert ("The hour is come! Follow me!").[37] In diesem 'Feldzug' zeigt sich ebenfalls sein Mut und seine Wachheit[38] wie auch seine "Standhaftigkeit",[39] die ihn auch vor einer ungeheuren Übermacht nicht zurückschrecken lässt:

> They were but four in all, but to the panic-stricken weasels the hall seemed full of monstrous animals, grey black, brown and yellow, whooping and flurishing enormous cudgels, ...[40]

Man erinnere sich: Dies sind die gleichen Hundertschaften, die Mole und Rat aus Toad Hall vertrieben haben.[41] Weitere Eigenschaften, die Hallesby dem cholerischen Temperament zuordnet, sind Härte[42] und eine an Verachtung erinnernde Ab-

---

34 Hallesby (1996), S. 59.

35 *The Wind in the Willows,* S. 60/61.

36 Ebd., S. 63.

37 Ebd., S. 232.

38 Hallesby (1996), S. 61.

39 Ebd., S. 62.

40 *The Wind in the Willows*, S. 230.

41 Ebd., S. 208.

42 Hallesby (1996), S. 62/63.

wertung von Eigenschaften anderer Temperamente. Entsprechend streng geht Badger mit Toad ins Gericht, als dieser 'umerzogen' wird. Es ist Badger, der ihn im Hinterzimmer von Toad Hall ins Gebet nimmt:

> He took Toad firmely by the arm, led him into the smoking-room, and closed the door behind them.
> ...
> ... Through the closed door [Rat and Mole] could just hear the long continuous drone of the Badger's voice, rising and falling in waves of oratory ...[43]

Auch sein "common way",[44] Toads Rede und Balladen als "gas"[45] zu bezeichnen, zeigt diese Eigenschaft. Außerdem wird hier etwas von der Ungeschlachtheit sichtbar, die den Choleriker ebenfalls prägt.[46] Die Szene, die ihn in diesem Licht wohl am besten zeigt, ist die beim Abendessen in seinem Bau:

> The Badger did not mind that sort [talking with your mouth full] at all, nor did he take any notice of elbows on the table, or everybody speaking at once. As he did not go into Society himself, he had got an idea that these things belonged to the things that didn't really matter.[47]

Trotz dieser Grobschlächtigkeit ist sowohl Badger als auch der Choleriker aber eine respektable und respektierte Figur.[48] Badger kann mit einem Machtwort die gesamte Tischgesellschaft zum Schweigen bringen, und der Respekt der anderen ist so groß, dass tatsächlich Ruhe herrscht, bis er gesprochen hat:

> By this time they were all three talking at once, at the top of their voices, and the noise was simply deafening, when a thin, dry voice made itself heard, saying:"Be quiet at once, all of you!" and instantly everyone was silent.

---

43 *The Wind in the Willows*, S. 103.

44 Ebd., S. 241.

45 Ebd.

46 Hallesby (1996), S. 62.

47 *The Wind in the Willows*, S. 61.

48 Hallesby (1996), S. 72.

> It was the Badger, who, having finished his pie, had turned round in his chair and was looking at them severely. When he saw that he had secured their attention, and that they were evidently waiting for him to address them, he turned back to the table again and reached out for the cheese.
>
> *And so great was the respect commanded by the solid qualities of that admirable animal that not another word was uttered until he had quite finished his repast and brushed the crumbs from his knees.*[49]

Vermutlich ist es diese Autorität, die Robson veranlasst hat, in Badger einen Aristokraten zu sehen. Es reicht ein scharfes Wort der höchsten Instanz, um die Ordnung wiederherzustellen. Auch Hunt fällt die herausragende Autorität Badgers auf, die er jedoch etwas anders interpretiert: "I am inclined to sympathize with the idea that there is something of the squire about Badger, but the emphasis is generally on his age and lineage than his precise rank."[50] Von oben zitierter Szene ausgehend, könnte man auch seine cholerischen Eigenschaften als Ursache für den Eindruck verantwortlich machen, der Badger als 'Adligen' ausweist.
Geht man weiter bei der Temperamentsbestimmung Badgers nach Hallesby vor, so erfüllt Badger in buchstäblicher Weise ein Kriterium, das von Hallesby nur metaphorisch verwendet wurde: "Und wenn es nur einen einzigen Weg gäbe, aus den Schwierigkeiten herauszukommen, er sieht diesen Weg - augenblicklich."[51] Man denkt bei der Lektüre dieser Zeilen fast automatisch an Badgers geheimes Wissen über den geheimen Fluchttunnel, der Toad Hall mit dem Fluss verbindet:

> "There - is - an - underground - passage", said the Badger impressively, "that leads from the River Bank, quite near here, right up into the middle of Toad Hall.
> ...
> "I've found out a thing or two lately', continued the Badger. '... There's going to be a big banquet to-morrow night ... all the weasels will be gathered together ... suspecting nothing. ... The weasels will trust entirely. And that is where the passage comes in. That very useful tunnel leads right up under the butler's pantry, next to the dining-hall!"
> ...

---

49 *The Wind in the Willows*, S. 216, Hervorhebung: Oppermann.

50 Hunt (1994B), S. 66.

51 Hallesby (1996), S. 61.

> "We shall creep out quietly into the butler's pantry -" cried the Mole "- with our pistols and swords and sticks -" shouted the Rat "- and rush in upon them!" said the Badger.[52]

Badger kennt als Einziger den geheimen Weg. Und vor allem erkennt er sofort die Möglichkeit, wie dieser genutzt werden kann.
Doch nicht nur die Kriterien Hallesbys kennzeichnen Badger als Choleriker. Nach der zu Anfang vorgenommenen Kreuztabellierung nach Schwanitz wird dem Choleriker das Feuer als entsprechendes Element zugeordnet, und tatsächlich steht Badger dieses Element ebenfalls am nächsten. Das Feuer bestimmt die Stimmung in seiner Küche sogar noch bei weitem mehr als das Feuer im Kamin von Mole End, das Mole und Rat bei ihrer Rückkehr dorthin entzünden. Dieses wird nur an drei Stellen[53] erwähnt, wobei "cheerful blaze"[54] als Beschreibung die höchste Eindrücklichkeit erreicht. An den beiden anderen Stellen ist von dem "red heart"[55] des Feuers und seinem Licht die Rede, das als "mellow"[56] beschrieben wird, was sich vermutlich auf die weichzeichnerischen Eigenschaften eines verlöschenden Kamins bezieht. Dazu steht im Gegensatz die Leuchtkraft und Wärme des Feuers in Badgers Haus, das zudem bereits brennt und nicht erst entfacht werden muss.[57] Von Anfang an ist hier von "all the glow and warmth"[58] der Küche die Rede. Was folgt, ist die Beschreibung derselben, die Hunt als die meistzitierte Stelle aus *The Wind in the Willows* bezeichnet.[59] Das Feuer als immer wiederkehrendes Motiv taucht während des ganzen Kapitels stetig auf, und an den meisten Stellen wird dabei auf das Licht und die Wärme verwiesen, die es ausstrahlt. Zugleich ist es das Feuer, an dem

---

52 *The Wind in the Willows*, S. 218-220.

53 Ebd., S. 89, 95 und 97.

54 Ebd., S. 89.

55 Ebd., S. 95.

56 Ebd., S. 97.

57 Vgl. ebd., S. 59.

58 Ebd.

59 Hunt (1994B), S. 95.

sich die verlorenen Gestalten wärmen. Der Ort der Wärme ist zugleich der Ort der Sicherheit und am wenigsten zu erschüttern.[60]

Nach dieser Untersuchung lässt sich abschließend festellen, dass Badger in der Tat ein vorwiegend cholerisches Temperament besitzt. Zwar ist er nicht karrierebesessen wie Hallesbys Prototyp dieses Temperaments,[61] jedoch ist er der 'Anführer' der River-Banker, der "Aristokrat" nach Robson. Auch seine "shyness"[62] muss nicht unbedingt als eine Abweichung vom üblichen cholerischen Charakterbild interpretiert werden. Badger fürchtet die Gesellschaft nämlich mit Sicherheit nicht; sie ist für ihn einfach nicht von Interesse. Sowohl Otter[63] als auch Rat[64] weisen deutlich genug darauf hin, dass er "simply hates society". Hallesby stellt dementsprechend den Choleriker als einen Menschen dar, der sich für andere nur interessiert, wenn sie ihm dienlich sind.[65] Seinen Freunden gegenüber ist er jedoch treu - und erweist sich damit als "guter Kamerad".[66]

Badgers Eigenschaften lassen sich also durchaus nicht nur auf sein Alter oder seinen Status zurückführen. Das ist deshalb so wichtig, weil Kinder, die *The Wind in the Willows* lesen, in ihm Charakterzüge von Menschen ihrer näheren Umgebung wiederfinden können, seien das ältere Freunde, seien es Lehrer oder auch die eigenen Eltern, insbesondere der Vater. Dadurch wird Badger als Figur insgesamt glaubwürdiger, 'realistischer' für sie. Vielleicht können sogar einige von ihnen mit Hilfe von Badgers Beispiel die vordergründige Strenge, die sie von manchen Erwachsenen erfahren, durchschauen und die dahinter ebenfalls vorhandene Gütigkeit erkennen.

Die erwachsene Lesart, die ja vermutlich über mehr Möglichkeiten verfügt als die kindliche, wird ebenfalls durch die Zuordnung einzelner Charaktereigenschaften zu den jeweiligen Temperamenten bereichert; erstens gewinnt das Werk dadurch eine

---

60 Vgl. Lois R. Kuznets: "Toad Hall Revisited", in *Children's Literature* 7 (1977), S. 115-128, hier: S. 120 und 124. Kuznets weist ausdrücklich darauf hin, dass Badger die einzige Figur ist, die sich nicht in einer Krise mit seinem Heim auseinander setzen muss. Diese Stärke strahlt auch auf seine Schützlinge aus.

61 Hallesby (1996), S. 12.

62 *The Wind in the Willows*, S. 39.

63 Ebd., S. 12.

64 Ebd., S. 39.

65 Hallesby (1996), S. 64 und 61.

66 Ebd., S. 62.

gewisse Zeitlosigkeit, die ihm nicht zu eigen wäre, würde man nur Rang und Alter Badgers als Grund für dessen Autorität und Strenge in Betracht ziehen. Zweitens ist gerade Badgers Freundlichkeit bei aller typischen Cholerik ein gutes Beispiel für einen Bruch mit dem klassischen Klischee des wütenden, zornigen und unbeherrschten Menschen, der sonst meistens mit diesem Begriff belegt wird.

4.1.2 Toad: Das sanguinische Temperament

Toad ist die einzige Figur, die von Grahame bezüglich ihres Temperaments beschrieben wird: "... Toad was very much the same *sanguine*, self-satisfied animal that he had been of old."[67] Zugleich ist dies die einzige Stelle in *The Wind in the Willows*, an der sich Grahame einer Temperamentsbezeichnung bedient. Von der Literaturwissenschaft wird diese Tatsache jedoch - mit Ausnahme Breitingers - nicht bewusst wahr genommen. Toad wird hier in erster Linie als der Rebell gesehen, der sich gegen die Ordnung an der River Bank auflehnt. K. Graham beispielsweise sieht Toad entsprechend in der Rolle des aufsässigen, eitlen 'public-school boy', "a sort likely run into truble at school".[68] Auch Green weist darauf hin, dass Toad nicht wegen seines exzentrischen Lebenstils, sondern wegen seiner Verstöße gegen die Ordnung der River Bank umerzogen werden soll.[69] Hunt wiederum beschreibt ihn als "the frustrated adult rebel",[70] und Robson sieht in ihm sowohl einen "nouveau riche"[71] als auch "never ... more than a naughty child".[72] Noch einen

---

67 *The Wind in the Willows*, S. 139, Hervorhebung: Oppermann

68 Kathryn V. Graham: "Of School and the River: *The Wind in the Willows* and its Immediate Audience", in: *Children's Literature Association Quarterly* 23 (1998/99), Bd. 4, S. 181-188, hier: S. 184.

69 Vgl. Peter Green: "Introduction", in: Kenneth Grahame: *The Wind in the Willows* (Oxford: Oxford University Press 1983), S. VII-XX, hier: S. XVIII. Dafür, dass Toad tatsächlich nur seine 'Unarten' abgewöhnt werden sollen, spricht, dass im das 'Spielzeug' als solches, das Automobil nämlich, nicht grundsätzlich verboten wird. Nur sein Umgang damit soll in geregelte Bahnen gelenkt werden: vgl. *The Wind in the Willows*, S. 62/63.

70 Hunt (1994B), S. 74.

71 Robson (1981), S. 80.

72 Ebd., S. 98.

Schritt weiter in seiner Aussage geht P. Green, der Toad schlicht als "the Id personified"[73] bezeichnet. Darüber hinaus ist Toad seiner Meinung nach:

> ... ostensibly on the side of the angels, yet shows very little sympathy for authority as such. While condemning Toad's successes [Grahame] has, one suspects, a sneaking urge to behave in exactly the same way: Toad, in fact, is a sublimation of all his own unrecognized desires, and he is harried by all the forces which Grahame himself found particularly terrifying.[74]

Anders ausgedrückt ist Toad für Grahame tatsächlich die mit den Wünschen, die dem Lustprinzip des Es entstammen, behaftete Identifikationsfigur.
Ohne auf Toads Temperament einzugehen, nennen aber dennoch viele Literaturwissenschaftler Charakteristika, die dem sanguinischen Temperament nach Hallesby entsprechen. Hunt weist auf Toads "short attention span"[75] hin, der sich auffällig mit einer wichtigen Eigenschaft des Sanguinikers deckt: "Wie der Schmetterling von einer Blume zu andern flattert, so schweift sein *leicht beeindruckbarer Geist* von einer Sensation zur andern. Er hat Freude an allem, so lange es dauert."[76] Hallesby geht noch an vielen weiteren Stellen auf die Unstetigkeit des Sanguinikers als dessen wichtigste Eigenart ein. Tatsächlich trifft diese Eigenschaft auf Toad in vollem Maße zu, wie sich schon bei der ersten Begegnung mit ihm zeigt:

> "Toad's out, for one", replied the Otter. "In his brand-new wagerboat; new togs, new everything."
> ...
> "Once it was nothing but sailing", said the Rat. "Then he tired of that and took to punting. Nothing would please him but to punt all day and every day, and a nice mess he made of it. Last year it was houseboating, and we all had to go and stay with him in his house-boat, and pretend we liked it. ... All the same, whatever he takes up; he gets tired of it, and starts on something fresh."

---

73 Peter Green: *Kenneth Grahame/*A Study of his Life, Work and Times (London: Murray 1959), S. 282.

74 Ebd., S. 251.

75 Hunt (1994B), S. 70.

76 Hallesby (1996), S. 29, Hervorhebung: Oppermann.

> "Such a good fellow too," remarked the Otter reflectivly, "but no stability - especially in a boat!"[77]

Wie schnell "the new wager-boat; new togs, new everything" wieder an Attraktivität verlieren kann (vielleicht auch, weil es mit den Rudern nicht so klappt;[78] Sanguiniker sind nicht unbedingt mit großem Durchhaltevermögen ausgestattet![79]), sieht man bei Moles und Rats Besuch auf Toad Hall einige Zeit später:

> "O, pooh! Boating! ... Silly boyish amusement. I've given that up *long* ago. ... No, I've discovered the real thing, the only genuine occupation for a life time. I propose to devote the remainder of mine to it, and can only regret the wasted years that lie behind me, squandered in trivialities."[80]

Doch nur einen kurzen Zeitraum später ist auch "the real thing", der Zigeunerwagen nämlich, nur noch ein "horrid, ... common ... canary-coloured [cart]".[81] Robson vermerkt ebenfalls diesen Charakterzug Toads: "Otter's 'no stability' introduces the central feature of Toad's character and the threat he poses to the River Bank."[82] Toad geht so weit, die Zerstörung von dem zu planen, was ihn bisher begeistert hat.[83]

Was für die Interessen eines Sanguinikers gilt, gilt auch für seine Gefühle. Sie wechseln ständig:

> Ein Sonnenstrahl, ein Schmetterling, eine kleine Blume genügen, um ihn froh und glücklich zu machen. ... Ein kleines Mißgeschick, eine kleine Enttäuschung, eine kleine Störung oder Beleidigung - wie kann er da entmutigt und verzweifelt sein! ... Im nächsten Augenblick mag sich

---

77 *The Wind in the Willows*, S. 12-13.

78 Vgl. ebd.

79 Hallesby (1996), S. 30 und bes. 21.

80 *The Wind in the Willows*, S. 25, Hervorhebung: Grahame.

81 Ebd., S. 34.

82 Robson (1981), S. 92.

83 *The Wind in the Willows*, S. 34.

> etwas Angenehmes oder Komisches ereignen, und die Tränen versiegen. Sein Lachen ist wieder glücklich und herzlich.[84]

Ähnlich ergeht es Toad im zehnten Kapitel von *The Wind in the Willows*. Als er das Automobil von ferne hört, ist er zunächst (fast schaden-)froh darüber, da es ihm eine triumphale Rückkehr zu verheißen scheint:

> "I will hail them, my brothers of the wheel, and they will give me a lift ... perhaps, with luck, it may even end in my driving up to Toad Hall in a motor-car! That will be one in the eye for Badger!"
>
> He stepped confidently out in the road to hail the motor-car ... when suddenly he became very pale, his heart turned to water, ... and he doubled up an collapsed ...
>
> He sank down in a shabby, miserable heap on the road ... "... O what a fool I have been! ... O hapless Toad! O ill-fated animal!"[85]

Doch ebenso schnell wie Toad angesichts des von ihm gestohlenen Wagens und dessen Besitzern verzweifelt, kehrt auch seine prahlerische Haltung wieder, scheint er erst einmal außer Gefahr zu sein:

> He picked himself up rapidly, and set off running across country as hard as he could ... till he was breathless and weary, and had to settle down into an easy walk ... "Ho ho" he cried, in his ecstasies of self-admiration. "Toad again! Toad, as usual comes out at the top! ... O, how clever I am! How clever, how clever, how very clev-"
>
> A slight noise at a distance behind him made him turn his head and look. O horror! O misery! O despair.[86]

Wieder verwandelt sich Toads Stolz innerhalb eines Augenblicks in nackte Angst. Beide Szene zeigen zugleich Toads Handeln ohne langes Nachdenken, ebenfalls ein Merkmal des sanguinischen Temperaments. Zwar weist Hallesby nur im Zusammenhang mit der "Rede" des Sanguinikers auf diesen Tatbestand hin,[87] allerdings

---

84 Hallesby (1996), S. 22.

85 *The Wind in the Willows*, S. 194/195.

86 Ebd., S. 199/200.

87 Hallesby (1996), S. 22.

dürfte wenig Grund bestehen, diese Aussage nicht auch auf sein Handeln auszuweiten.
Eine weitere Eigenschaft des sanguinischen Temperaments ist "die von Gott gegebene Fähigkeit, in der Gegenwart zu leben".[88] Toad tut dieses sehr ausgeprägt. Wie die Grille in der Fabel lebt er nur seinen Abenteuern und Sehnsüchten, ohne sich um ein Morgen zu scheren. Weder liegt ihm sein Vermögen am Herzen[89] noch Toad Hall, dessen Wert ihm erst bewusst wird, als er es an die Weasels verliert.[90] Bis zu diesem Augenblick ist es nur der Ort, an dem Toad "money ... and pockets to put it in"[91] findet und damit die Möglichkeit neue Abenteuer zu planen.
Zu der Fähigkeit, in der Gegenwart zu leben, gehört auch die Fähigkeit, zu genießen, und auch das kann und tut Toad.

> ... by the time Toad appeared on the scene, fresh and gay, remarking what a pleasant easy life it was they all were leading now, after the cares and worries and fatigues of housekeeping at home.[92]

Freilich gehört zu Toads Lustempfinden stets auch eine gewisse Bequemlichkeit, ohne die er nicht auskommt, wie die Fortsetzung der oben zitierten Szene zeigt.
Ein weiteres Merkmal, das Toad in der Tat als Sanguiniker kennzeichnet, ist seine Eloquenz.[93] Toad redet gern und viel. Nicht nur, dass er seine Abenteuer (unter Betonung seiner Heldenrolle) äußerst eindrucksvoll darstellt,[94] er erzählt auch in einer so überzeugenden Weise von seinen Plänen mit dem Zigeunerwagen, dass der arme Mole in eine Gewissenskrise gestürzt wird; möchte er doch sowohl Toad begleiten als auch sich Rat gegenüber loyal erweisen.[95] Dabei reicht ein kleiner Anstoß, und Toad vergißt alle ihn eigentlich belastenden Dinge, da er wieder erzählen

---

88 Ebd., S. 25.

89 *The Wind in the Willows*, S. 63.

90 Ebd., S. 206/207.

91 Ebd., S. 147.

92 Ebd, S. 30.

93 Vgl. Hallesby (1996), S. 22.

94 *The Wind in the Willows*, S. 202/203.

95 Ebd., S. 27.

kann.[96] "Irgend etwas passiert [dem Sanguiniker] immer, und er erzählt uns ausführlich davon."[97] Was Toad jedoch darüber hinaus auszeichnet, ist seine Angewohnheit, sich in Szene zu setzen. Er hat nicht nur den natürlich-beredten sanguinischen Charme, er liebt auch die Bewunderung. Deswegen sind ja auch seine Reden und Lieder für ihn von so großer Bedeutung. "[Der Sanguiniker] ist ein großes Kind, und wie die Kinder denkt er laut. Seine Worte kommen schnell und direkt."[98] Tatsächlich hat Toad viel von einem Kind. K. Graham bezeichnet ihn als "bad boy of the River"[99] und P. Green weist deutlich darauf hin, dass Toad Alastair Grahame nachempfunden wurde.[100] Außerdem deutet Philip auf ein Verhalten hin, das typisch für Kinder ist, nämlich das Spielen. Er schreibt "... though adults can daydream while sitting quietly, a child needs stage-properties".[101] Dabei bezieht er sich auf die Szene in Toads Schlafzimmer, in der dieser während seiner Gefangenschaft Fahrten mit dem Automobil nachspielt:

> When this violent paroxysms possessed him he would arrange bedroom-chairs in rude resemblance of a motor-car and would crouch on the foremost of them, bent forward and staying fixedly ahead, making uncouth and ghastly noises, till the climax was reached, when, turning a complete somersault, he would lie prostrate amidst the ruins of the chairs, apparently completely satisfied for the moment.[102]

Toads "stage-properties", die sich in ein Automobil verwandeln, erinnern stark an die Umdeutung von Gegenständen, die Mietzel als ein wichtiges Merkmal für das Spielen beschreibt:

> *Der Spielende* [sic!] *kann die allgemein übliche Funktion eines Gegenstandes leugnen und ihm eine andere geben*. ... Ein Stuhl wird

---

96 Ebd., S. 214. 226/227.

97 Hallesby (1996), S. 23.

98 Ebd., S. 22.

99 K. Graham (1998/99), S. 183.

100 P. Green, (1959), S. 282.

101 Neil Philip: "*The Wind in the Willows*: The Vitality of a Classic", in: Gillian Avery/Julia Briggs (Hg.): *Children and Their Books*/A Celebration of the Work of Iona and Peter Opie (Oxford: Clarendon 1989), S. 299-317, hier: S. 303.

102 *The Wind in the Willows*, S. 107.

> nicht länger zum Sitzen benutzt, sondern wie ein Pferd [oder Fahrersitz eines Automobils] behandelt.[103]

Da Toad für viele Leser und Leserinnen,[104] nicht zuletzt Alastair Grahame, Kenneth Grahames Sohn,[105] die Hauptfigur des Werkes ist, liegt die Kindlichkeit dieser Figur als Identifikationsangebot mit Spiegelfunktion nahe.[106]
Eng mit dem Spieltrieb und dem Sich-in-Szene-Setzen Toads ist die Eitelkeit verknüpft, die Hallesby ebenfalls als sanguinische Eigenschaft einordnet, und zwar in einer Beschreibung, der Toad ohne weiteres als Prototyp zugrunde liegen könnte:

> Auch der Sanguiniker kann eitel werden, ja sogar sehr. Aber seine Eitelkeit ist unbefangen und ohne Falsch. Oft ist sie so übertrieben, daß sie lächerlich wirkt. Die kindliche Natur des Sanguinikers mildert sogar seine Eitelkeit.[107]

Auch innerhalb der kritischen Literatur zu *The Wind in the Willows* wird auf Toads Eitelkeit und Ichbezogenheit hingewiesen, wobei ihr dann allerdings das mildernde kindliche und lächerliche Element genommen wird. K. Taylor etwa spricht von Toad als "a little fat fellow overborn by his fat, little ego".[108] Und tatsächlich tritt Toads Eitelkeit häufig zutage, nicht nur in Situationen, wo es ihm zuträglich ist. Abgesehen von der Programmbeilage der Einladungen nach der Befreiung von

---

103 Gerd Mietzel: *Wege in die Entwicklungspsychologie*/Kindheit und Jugend (München: Psychologische Verlags-Union 1989), S. 128, Hervorhebung: Oppermann.

104 Robson (1981), S. 95.

105 Philip (1989), S. 307.

106 P. Green geht auf den Unterschied zwischen dem kindlichen (kindischen?) 'Spielverhalten' Toads und dessen (angesichts der ungesicherten Sachlage bezüglich der Vorbildfunktion Alastairs für Toad) ebenfalls mögliche Interpretation als Ausdruck manischer Depression sehr weitgehend ein. Diese Deutungsweise soll keineswegs übersehen werden; sie führt allerdings ausführlich diskutiert, an dieser Stelle zu weit. Außerdem kommt der Interpretation von Toads Verhalten als typisch kindliche die bereits angemerkte Tatsache entgegen, dass Toad für viele Kinder die Hauptidentifizierungsfigur ist.

107 Hallesby (1996), S. 48.

108 S. Keith Taylor: *Universal Themes in Kenneth Grahame's* The Wind in the Willows (Ann Arbor: Xerox Microfilms 1968), S. 61.

Toad Hall als ein solches Beispiel für Eitelkeit,[109] ist es auch die Preisgabe seiner Identität gegenüber der barge-woman:

> A burst of laughter made him straighten himself and look round. The barge-woman was leaning back and laughing unrestrainedly, till the tears ran down her cheeks.
>
> "I've been watching you all the time", she gasped. "Pretty washer-woman you are! Never washed so much as a dish-clout in your life, I'll lay!"
>
> Toad's temper, which had been simmering viciously for some time, now fairly boiled over, and he lost all control of himself.
>
> "You common, low, *fat* barge-woman!" he shouted. "... I would have you to know that I am a Toad, a very well-known, respected, distinguished Toad ..."
>
> The woman moved nearer to him and peered under his bonnet keenly and closely. "Why, so your are!" she cried. "Well I never! A horrid, nasty, crawly Toad! And in my nice clean barge too! Now that is a thing that I will *not* have!"[110]

Ähnlich wie bei der zweiten Begegnung mit dem gestohlenen Automobil[111] ist es Toads verletzte Eitelkeit, die ihm dazu treibt, bei allem dabei eingegangenen Risiko seine Identität preiszugeben.

Das Element, das dem Sanguiniker zugeordnet ist, ist die Luft. Dabei ist es nicht ganz einfach, Toad in Zusammenhang mit diesem Element zu bringen, da er im Gegensatz insbesondere zu Rat und Mole[112] - keine besondere Affinität zu diesem Element aufweist; er wird erst in Horwoods Fortsetzung von 1993[113] zum buchstäblichen "Luftikus".[114] Einen entscheidenden Hinweis liefert allerdings Kuznets: "Only Toad's home is totally anthropomorphic and *above ground*, ... in an artificial position for a Toad, a reptile [sic!] that would not erect a Tudor or Georgian mansion

---

109 *The Wind in the Willows*, S. 239.

110 Ebd., S. 185/186.

111 Ebd., S. 197/198.

112 S. S. 200 in dieser Arbeit.

113 William Horwood: *The Willows in Winter* (London: HarperCollinsPublishers, 1995).

114 Schwanitz (1995), S. 112.

but would burrow in the mud."[115] Weiterhin führt sie aus, dass die anderen drei Figuren gerade um ihrer besonderen Lebensräume in verschiedener Erdentiefe willen von Grahame gewählt wurden.[116] Dieser deutliche Gegensatz legt eine Affinität zur Luft sehr nahe, zumal Toads Schlafzimmer, das zu seinem Gefängnis wird, sich mindestens im ersten Stock von Toad Hall befinden muss, da Toad sich aus demselben abseilt.[117]

Man kann ihn auch im metaphorischen Sine als "Luftikus" bezeichnen, sind doch seine Pläne und Wünsche, natürlich ebenfalls durch sein stets an Veränderungen interessiertes Temperament, im wahrsten Sinne des Wortes 'hochfliegend'; sie greifen weit über die den anderen Figuren völlig genügende Welt der River Bank hinaus:

> "...The open road, the dusty highway, the heath, the common, the hedgerows, the rolling downs! Camps, villages, towns, cities! Here to-day, and off to somewhere else to-morrow! Travel, change, interest, excitement."[118]

Dennoch ist die Affinität, die Toad zu 'seinem' Element hat, sicherlich am schwächsten von allen vier Hauptfiguren ausgeprägt. Völlig auszuschließen ist sie allerdings nicht; wäre Horwood doch sonst vermutlich zuerst nach Grahames eigener Idee[119] der Einfall gekommen, Toad in ein Motorboot und nicht in ein Flugzeug zu setzen.

Als letzter Punkt innerhalb der Temperamentediskussion von Toad soll hier noch kurz die Frage erörtert werden, ob Toad sich am Ende Buches wirklich geändert hat oder nicht. Hallesbys Beschreibung des Verhaltens eines Sanguinikers im Augenblick der Bekehrung ist dafür sehr aufschlussreich. Er spricht von den tiefbewegenden Gefühlen des Sanguinikers im ersten Augenblick und seinem begeisterten

---

115 Kuznets (1977), S. 120, Hervorhebung Oppermann. Toad ist allerdings kein Reptil, sondern eine Amphibie.

116 Ebd., S. 119.

117 *The Wind in the Willows*, S. 110/111.

118 Ebd., S. 25.

119 Ebd., S. 205. Horwood greift das Motiv des Motorbootes erst in *Toad Triumphant* (London: HarperCollinsPublishers, 1996) auf.

Einsatz.[120] Auch zeigt er die Bedeutung, die die zur Bekehrung (die oft recht leicht geschieht) gehörenden Zeremonien haben.[121] Gleichzeitig macht er aber auch keinen Hehl daraus, wie schwer dem Sanguiniker die wirkliche Veränderung fällt.[122] Toads Verhalten im zweiten Teil von "The Return of Ulysses" kann ganz ähnlich gesehen werden. Er erkennt an dieser Stelle, dass er dieses Mal mit seinem bisher gezeigten Verhalten nicht mehr durchkommt:

> "... Toad", said the Rat. "...we want you to unterstand clearly, ..., that there are going to be no speeches and no songs. Try and grasp the fact that on this occasion we're not arguing with you, we're just telling you."
>
> Toad saw that he was trapped. They understood him, they saw through him, they had got ahead of him. His pleasant dream was shattered.[123]

Toad verspricht, sich zu ändern und "[h]enceforth ... a very different Toad"[124] zu sein. Er ist in diesem Augenblick tief verzweifelt. Mit einer Art von symbolischem letzten Auftritt vor den leeren Stühlen seines Schlafzimmers verabschiedet er sich von seinem alten Lebensstil:

> He sang .. very loud, with great unction and expression and when he had done, he sang it all aver again.
>
> Then he heaved a long sigh, a deep, deep, deep sigh.[125]

Darauf verhält sich Toad tatsächlich so, wie es seine Freunde von ihm erwarten. "But do we believe it when the author goes on to add: 'He was indeed an altered Toad!'"[126] In der Regel wird diese Frage verneint. Gaarden und Mendelson weisen beide darauf hin, dass Toad lediglich lernt, sich seine Befriedigung jetzt aus einer

---

120 Hallesby (1996), S. 33.

121 Ebd., S. 32.

122 Ebd., S. 33; vgl. auch S. 24.

123 *The Wind in the Willows*, S. 241.

124 Ebd., S. 242.

125 Ebd., S. 244.

126 Robson (1981), S. 102.

anderen Quelle zu holen: "What Toad *has* learned is how to use conventional behaviour to gain Toadish statisfactions."[127]

Mendelson zeigt in diesem Zusammenhang, dass Toad erst im Moment seines geänderten Verhaltens erkennt, dass er im Grunde sein Verhalten nicht wirklich zu ändern braucht, um im Mittelpunkt zu stehen: "And yet, in what may be his own middlings reversed, Toad begins to see how modesty, not bombast, can make him 'the subject of absorbing interest'."[128] Hallesby sagt in aller Deutlichkeit, dass der Sanguiniker stets "sein eigenes, wechselhaftes Selbst"[129] bleibt. Von daher würde es Toads sanguinischem Temperament in der Tat eher entsprechen, wenn er sich nicht ändern würde. Es ist allerdings anzunehmen, dass Toad die Gefahr erkennt, die in seinem alten Verhalten liegt und sich, sowohl um sich selbst vor der Lächerlichkeit zu schützen als auch um seine Freunde nicht weiterhin bloßzustellen, seine Befriedigung auf andere Weise verschafft.[130] Offen muss dabei die Frage bleiben, wie ihm das gelingt, sobald sich die Freunde an der River Bank an sein neues Verhalten gewöhnt haben.

In einer Weise allerdings weicht Toads Verhalten von dem eines typischen Sanguinikers ab: Toad kann nicht mehr von dem Automobil lassen, nachdem er einmal "besessen"[131] ist. Zu Beginn glaubt auch Rat noch an die Temporalität von Toads Zustand,[132] muss aber bald genug einsehen, wie beständig dieses eine Mal Toads Besessenheit ist. Will man diese Tatsache mit dem sanguinischen Temperament Toads in Einklang bringen, so muss man einen entsprechend tiefen und bewegenden Eindruck als Auslöser annehmen; da nur ein sehr bewegender und sehr befriedigender Auslöser meiner Ansicht nach einen solch bleibenden Eindruck hinterlassen kann. Dennoch ist auch er letztendlich nicht unablösbar. Seine Vorliebe für Automobile wird von einer "really brilliant idea - connected with motor-boats"[133] verdrängt. Nimmt man noch die anthroposophische Spielart der Temperamentelehre

---

127 Gaarden (1994), S. 53, Hervorhebung: Gaarden.

128 Michael Mendelson: "*The Wind in the Willows* and the Plotting of Contrast" in: *Children's Literature* 16 (1988), S. 127-144, hier: S. 142.

129 Hallesby (1996), S. 24.

130 Vgl. auch Gaarden (1994), S. 53.

131 Vgl. *The Wind in the Willows*, S. 35.

132 Ebd.

133 *The Wind in the Willows*, S. 205.

hinzu, so kann als zweiter Unterschied Toads zum sanguinischen Prototypen seine Figur angesehen werden, die, "short [and] stout"[134], definitiv nicht zu dem von Carlgren exemplarisch geschilderten Beispiel passt.[135]

Insgesamt gibt Toad also tatsächlich ein relativ zutreffendes Bild für das sanguinische Temperament ab. Seine Wechselhaftigkeit und Empfänglichkeit für neue Eindrücke zeichnen ihn in besonderer Weise aus. Unsicher ist jedoch, ob Grahame bei seiner Attribution Toads wirklich die Temperamentelehre in ihrer ganzen Tiefe aufzeigen wollte, oder ob er nur an die allgemein geläufige Auffassung vom sanguinischen als dem fröhlichen,[136] leichtherzigen Temperament anschließt, die kindlichen Lesern eher zugänglich sein dürfte als das ganze dahinter stehende Konzept. Immerhin bezieht sich seine Aussage auf einen Toad, der - in der Tiefe des Gefängnisses - gerade wieder beginnt, sich mit Plänen und Träumen erneut auseinanderzusetzen.[137]

Ich habe bereits auf die Kindlichkeit von Toad und seine Bedeutung als Hauptfigur hingewiesen, insbesondere in Bezug auf kindliche Leser und Leserinnen, für die Toad zumeist die Figur ist, mit der sie sich am leichtesten und nachhaltigsten identifizieren. Grahame hat dieser Figur nun genau das Temperament verliehen, das dieser Identifikation durch seine Eigenschaften am ehesten gerecht wird. Vieles, was Toad sagt und tut, ist für Kinder leicht nachvollziehbar. Nach Carlgren - und damit der Steiner'schen Anthroposophie[138] - ist das sanguinische Temperament zugleich das der Kindheit und Jugend. Besonders kindgerecht ist auch Toads Abenteuerlust; Kinder sind, notgedrungen, stets auf der Suche nach Abenteuern oder zumindest außergewöhnlichen Erlebnissen, um die Welt, in der sie leben, kennenzulernen und besser zu verstehen. Damit stellt auch im Falle Toads das Temperament einen wichtigen Bezugspunkt zwischen der kindlichen Leserschaft und der Konzeption einer der Hauptfiguren von *The Wind in the Willows* dar.

Für die erwachsene Leserschaft, die ja zumeist Zugang zu Interpretationsmöglichkeiten hat, die über die kindlichen hinausgreifen, ist in Toads Fall die Bedeutung der Temperamentsinterpretation eher gering, unter anderem auch, weil Toad für sie

---

134 Ebd., S. 13.

135 Carlgren (1985), S. 129.

136 S. Hallesby (1996), S. 22.

137 *The Wind in the Willows*, S. 138/139.

138 Vgl. Carlgren (1983), S. 128.

nicht gleichen Stellenwert einnimmt wie beispielsweise Mole. Hier ist vielleicht das Element der Zeitlosigkeit und Modernität, das ich bereits im Zusammenhang mit Badger erwähnt habe, das wichtigste.

4.1.3 Mole: Das melancholische Temperament

Waren die beiden bisher behandelten Figuren eher durch ihre Charakterzüge ihrem jeweiligen Temperament zuzuordnen, so sind die beiden verbleibenden Figuren eher durch die ihren Temperamenten zugeordneten Elemente gekennzeichnet.[139] Dabei entspricht die "kalte und trockene Erde"[140] dem melancholischen Temperament, für das innerhalb von *The Wind in the Willows* Mole steht. Er, "an underground animal by birth and breeding",[141] ist, sowohl bei Badger als auch auf Mole End, völlig von diesem Element umgeben und fühlt sich dort auch außergewöhnlich wohl: "He himself was feeling quite wakeful and even lively, though he didn't know why ... the situation of Badger's house exactly suited him and made him feel at home ..."[142] Auf Mole End ist er von der Erde sogar noch vollständiger umgeben. Der Weg dorthin führt durch den gleichen engen Tunnel, durch den er im vergangenen Frühjahr an die River Bank aufgebrochen ist. Damals hat er diesen Weg durch 'sein' Element neu geschaffen:

> So he scraped and scratched an scrabbled and scrooged, and then he scrooged again and scrabbled and scratched an scraped, ... till at last, pop! his snout came out into the sunlight ...[143]

Bei seiner Rückkehr wird dieser Tunnel, der Rat und Mole auf den Weg nach Mole End aufnimmt, eindrücklich aus Rats Perspektive beschrieben:

---

139 Kullmann sieht in diesem Phänomen einen Ausdruck der "Natürlichkeit des Lebens in der Natur" (vgl. Thomas Kullmann: "Englische Kinderbücher: Ein Forschungsprojekt", in: *Anglistik* 6 (1995), Bd. 1, S. 115-124, hier: S. 123.

140 Schwanitz (1995), S. 112.

141 *The Wind in the Willows*, S. 64.

142 Ebd.

143 Ebd., S. 2.

> Suddenly, without giving warning, [Mole] dived; but the Rat was on the alert, and promptly followed him down the tunnel to which his unerring nose had faithfully led him.
>
> It was close and airless, and the earthy smell was strong, and it seemed a long time to Rat ere the passage ended and he could stand erect and shake himself.[144]

Hier, auf Mole End, erlebt Mole die ganze Tiefe der uneingeschränkten Geborgenheit, die der Grundtenor dieser Rückkehr ist. Dieses für ihn bedeutende und prägende Erlebnis spielt sich unter der Erde ab. Selbst wenn Mole nicht auf Mole End bleibt (es ist sogar sehr wahrscheinlich, dass er nie dorthin zurückkehrt),[145] sind die Aspekte der Geborgenheit und der bergenden Erde nah miteinander verbunden.
Doch nicht nur die Geborgenheit ist ein Aspekt von Mole End, auch die Abgeschiedenheit und Enge:

> "Once well underground", [Mole] said, "you know exactly where you are. Nothing can happen to you, and nothing can get at you. ... Things go on all the same overhead, and you let'em and don't bother about 'em. When you want to, up you go, and there the things are, waiting for you."[146]

Mole erkennt also selbst, dass er innerhalb der Erde von den Geschehnissen auf der "larger stage"[147] der "upper world"[148] ausgeschlossen ist.
Nach Hallesby ist die geistige Welt des Melancholikers ebenfalls, wie Mole End, dunkel und eng.[149] Ein Melancholiker überlegt sich sehr genau, welche Eindrücke er an sich heranlässt. Von daher trifft Kuznets' Behauptung, Grahame habe seine

---

144 Ebd., S. 67.

145 Vgl. Maureen Thum: "Exploring 'The Country of the Mind': Mental Dimensions of Landscape in Kenneth Grahame's *The Wind in the Willows*", in: *Children's Literature Association Quarterly* 17 (1992), Bd. 3, S. 27-32, hier: S. 27. Vgl. auch Hunt (1994A), S. 34.

146 *The Wind in the Willows*, S. 70.

147 Ebd., S. 98.

148 Ebd.

149 Hallesby (1996), S. 41.

Figuren nicht zuletzt wegen der besonderen Qualitäten ihrer Behausungen gewählt, gerade auf Mole in besonderem Maße zu.[150]
Trotz der oben angeführten Zitate muss man allerdings vorsichtig sein, Mole allzu große Selektivität zu unterstellen. Er ist in der ersten Hälfte von *The Wind in the Willows* die vorherrschende Reflektorfigur, weshalb man alle neuen Eindrücke mit seinen Augen wahrnimmt. Und diese Eindrücke werden mit einer immensen Wirkung von Grahame beschrieben:

> .. wenn .. der Erzähler den Fokus von der Enge eines Maufwurftunnels zur Weite einer großen Wiese öffnet und die Beleuchtung von Halbdunkel auf strahlenden Sonnenglanz stellt, so vermittelt er zugleich ein Gefühl der Befreiung ... Glück wird so unverschämt eindringlich dargestellt, daß es zugleich der Wirklichkeit einen Sinn gibt.[151]

Was Tabbert über den unmittelbaren Beginn des Werkes schreibt, lässt sich auch auf die Beschreibung des Rivers (Flusses) übertragen, den man ebenfalls zuerst mit den Augen der Reflektorfigur Mole sieht:

> Never in his life had he seen a river before - this sleek, sinuous, full-bodied animal, chasting and chuckling, gripping things with a gurgle and leaving them with a laugh, to fling itself on fresh playmates that shook themselves free, and were caught and held again. All was a-shake and a-shiver - glints and gleams and sparkles, rustle and swirl, chatter and bubble.[152]

Es ist leicht einzusehen, dass die Reflektorfigur, über die ja die ganze Szene an die Leser und Leserinnen vermittelt wird, nicht zu selektiv sein sollte, da sonst dem Leser zu viele Eindrücke entgehen würden.[153]
Zugleich zeigen beide Zitate aber eine nach Hallesby bedeutende Eigenschaft des Melancholikers auf: "Er empfindet nicht nur fein, sondern tief."[154] Ähnlich nimmt

---

150 Kuznets (1977), S. 119.

151 Reinbert Tabbert: "Lockende Kinderbucheingänge", in: *Wirkendes Wort: Deutsche Sprache in Forschung und Lehre* 6 (1986), Bd. 36, S. 421-439, hier: S. 422.

152 *The Wind in the Willows*, S. 3.

153 Vgl. Jochen Vogt: *Aspekte erzählender Prosa* (Opalden: Westdeutscher Verlag ^{7}1990), S. 50 und 52.

154 Hallesby (1996), S. 42.

er auch wahr, weshalb Mole bei der Rückkehr nach Mole End so intensiv berührt wird. Im ersten Kapitel des Werkes stand die Erfahrung des Neuen und der Befreiung im Vordergrund. In "Dulce Domum" ist es hingegen das Gefühl der rückhaltlosen Geborgenheit, der Auf- und Annahme des ehemaligen Ausreißers, die nicht nach den Geschehenissen des vergangenen Jahres fragt. "Mole is home again."[155] Das ist das Einzige, was zählt. Von daher bietet sich eine melancholische Figur für solche gefühlsbeschreibenden und -betonten Passagen als Reflektor regelrecht an. Eine weitere Eigenschaft des melancholischen Temperaments ist nach Hallesby die Treue.[156] Mole beweist seine sowohl gegenüber Rat als auch gegenüber Toad. Obwohl er neugierig ist und die "wide world"[157] gerne kennenlernen möchte, beschließt er, lieber bei Rat zu bleiben, als dieser es ablehnt, Toad in seinem "canary-coloured cart"[158] zu begleiten:

> The Mole was tremendously interested and excited, and followed [Toad] eagerly up the steps and inside the caravan. The Rat only snorted and thrust his hands into his pockets, remaining where he was.
> ...
> "All complete!" said the Toad ... "you'll find that nothing whatever has been forgotten, when we make our start this afternoon."
> "I beg your pardon", said the Rat slowly ... "but did I overhear you say something about '*we*' and '*start*' and '*this afternoon*'?"
> ...
> [Rat said]: "I'm not coming, and that's flat. ... And what's more, Mole's going to stick to me and do as I do, aren't you, Mole?"
> "Of course I am", said the Mole *loyally. "I'll always stick to you, Rat, and what you say is to be - has to be*. All the same, it sounds as if it might have been - well, rather fun, you know![159]

Mole verlässt Rat trotz der großen Versuchung nicht. Nun könnte man zwar einwenden, Mole sei Rat nach den im ersten Kapitel geschilderten Ereignissen verpflichtet; diese Aussage kann allerdings genauso wenig bewiesen werden wie die, Mole handle aus tatsächlicher Treue zu Rat.

---

155 K. Taylor (1968), S. 114.

156 Hallesby (1996), S. 43.

157 S. z.B. *The Wind in the Willows*, S. 10.

158 Ebd., S. 27.

159 Ebd., S. 26/27; Hervorhebungen in Rats Aussagen: Grahame, in Moles Ausagen: Oppermann.

Auch Toad gegenüber beweist Mole Loyalität und Treue. Er bewacht in Abwesenheit seines Freundes dessen Besitz und bemüht sich nach allen Kräften um die Befreiung von Toad Hall. Seine Treue gegenüber dem Freund geht weit genug, denselben nach seiner Heimkehr nach seinen in der wide world erlebten Abenteuern zu fragen:

> The Rat .... went to the door and ushered in the Mole, very shabby and unwashed, with bits of hay and straw sticking in his fur.
> "Hooray" Here's old Toad!" cried the Mole, his face beaming. "Fancy having you back again! ... Why, you must have managed to escape, you clever, ingenious, intelligent Toad"[160]

Mole möchte sofort von Toads Abenteuern hören, wird allerdings - um Toads Willen - von Rat unterbrochen:

> "Go on Toad", said the Mole, immensely interested.
> "Toad, do be quiet, please!" said the Rat. "And don't you egg him on, Mole, when you know what he is, ..."[161]

Für den Augenblick ist die Situation zu ernst, um Toads Eitelkeit zu schmeicheln, außerdem täte es Toad in seiner bedrängten Lage nicht gut, sich mit seinen vermeintlichen Heldentaten zu brüsten. Das hindert Mole jedoch nicht, Toads Abenteuern in einem ruhigeren Augenblick zu lauschen,[162] unabhängig davon, ob er ihm damit objektiv einen Gefallen tut oder nicht.
Ein Teil von Moles Treue mag allerdings auch einem anderen Temperamentszug des Melancholikers zugehörig sein, nämlich der Passivität;[163] wenn Mole sich so eng an Rat hält, kann das auch daran liegen, dass er schlichtweg nicht die Stärke aufbringt, seinen eigenen Willen durchzusetzen.[164] Doch nicht nur an dieser Stelle

---

160 Ebd., 214.

161 Ebd., S. 215.

162 Ebd., S. 226/227. Aus Toads Sicht tut Mole ihm natürlich sicherlich einen Gefallen; aus neutraler Perspektive betrachtet allerdings eher nicht.

163 Hallesby (1996), S. 48.

164 S. Humphrey Carpenter: *Secret Gardens: A Study of the Golden Age in Children's Literature* (London: Allen & Unwin 1985), S. 164. Wenn Carpenter hier feststellt, Mole sei "a creature of routine", so deutet das ebenfalls auf Passivität hin: Ein eher passiver Mensch hat nicht unbedingt Interesse an der Veränderung seiner Umgebung und seines Alltags. Dem muss Moles Interesse an Toads Zi-

zeigt Mole eine gewisse Passivität. Bei der Rückeroberung Toad Halls führt er jeden Auftrag Badgers ohne zu zögern aus, weshalb er von Carpenter als "Badger's first lieutenant"[165] bezeichnet wird:

> The Badger, resting from his labours, leant on his stick and wiped his honest brow.
>
> "Mole", he said. "You're the best of fellows! Just cut along outside and look after those stoat-sentries of yours, and see what they're doing. I've an idea that, thanks to you, we shan't have much trouble from *them* tonight.
>
> The Mole vanished through a window ...
>
> "Now, there's just one more thing I want you to do, Mole, before you sit down to your supper along with us [sic!]; and I wouldn't trouble you only I know I can trust you to see a thing done, and I wish I could say the same about every one I know. I'd send Rat, if he wasn't a poet. I want you to take those fellows on the floor there upstairs with you, and have some bedrooms cleaned out ...
>
> The good-natured Mole picked up a stick. ... After a time, he appeared again, smiling, and said every room was ready ...[166]

In das Bild von Moles eher passivem Charakter passt auch sein Verhalten als "a fellow ... for giving in", wie Rat ihn bei der Heimkehr nach Mole End beschreibt.[167] Anstatt sich, wie sein Freund, um Möglichkeiten der Überwindung auftretender Schwierigkeiten zu bemühen, lässt Mole sie ins Übermächtige wachsen und sich von ihnen deprimieren. Hallesby schreibt vom Melancholiker, "dauernd auf der Suche nach etwas Niederdrückendem" zu sein.[168]
Damit zeigt Mole auch den typisch melancholischen Pessimismus. Mole ist nicht in der Lage zu erkennen, dass Mole End Qualitäten besitzt, die sich mit den Heimen seiner neuen Freunde durchaus messen lassen können. Dazu braucht er die Hilfe von Rat, der ihn auf diese Werte aufmerksam macht:

---

geunerwagen und einem Ausflug mit demselben nicht notwendigerweise widersprechen. Toad ist von seiner Neuerwerbung so begeistert, dass seine Begeisterung auf Mole abfärbt, der sie wiederum unreflektiert auslebt. Auch diese 'gedankenlose', unkritische Übernahme von Gefühlen und Ideen ist passiven Charakters.

165 Ebd., S. 60.

166 *The Wind in the Willows*, S. 233-236, Hervorhebung Grahaame.

167 Ebd., S. 89.

168 Hallesby (1996), S. 47.

> "Deny yourself nothing. this is really the jolliest place I ever was in ... No wonder you're so fond of it, Mole."[169]

Vermutlich sind Moles Bemerkungen über Mole End an seiner sozial niedrigen Positionierung durch die Literaturkritik schuld.[170] Man könnte in diesen Äußerungen aber auch ein Stück weit Moles Pessimismus erkennen, hier in Gestalt der Angst, Mole End werde Rats Vorstellungen nicht entsprechen:

> "I know it's a - shabby, dingy little place ... not like - your cosy quarters - or Toad's beautiful hall - or Badger's great house ..."[171]

Damit deutet sich auch zugleich eine andere melancholische Eigenschaft an, nämlich die des Idealisierens generell und - damit verbunden - der Hang zu Tagträumen. "Die meiste Zeit wohnt [der Melancholiker] nur in einer vorgestellten Welt."[172] An anderer Stelle spricht Hallesby darüber hinaus von der Idealisierung als typisch melancholischer Eigenschaft, die sich in gewissem Sinne ebenfalls bei Mole zeigt. Besonders zu Beginn des dritten Kapitels überlässt sich Mole seinen Träumen vom alten Badger, dessen Bekanntschaft er so gern machen möchte:

> [When] summer was long over, ... he found his thoughts dwelling again with much persistence on the solitary grey Badger, who lived his own life by himself, in his hole in the middle of the Wild Wood.[173]

Dabei wird Moles Neugier und Entdeckerfreude so groß, dass sie sogar seine sonst vorhandene Passivität und Treue zu Rat überwindet. Vermutlich hat Mole Badger in seinen Vorstellungen ebenfalls zu der großen, unnahbaren Persönlichkeit gemacht, die Grahame andeutungsweise zu Anfang von "The Wild Wood"[174] beschreibt. Somit würde sich dann eine gewisse Ausnahmesituation ergeben, da Mole natürlich nicht von Badger enttäuscht wird, wie das bei Melancholikern meistens

---

169 *The Wind in the Willows*, S. 90.

170 Beispielhaft sei hier zitiert: Hunt (1994B), S. 54 und 80/81.

171 *The Wind in the Willows*, S. 84.

172 Hallesby (1996), S. 48.

173 *The Wind in the Willows*, S. 40.

174 Ebd., S. 39.

der Fall ist. Badger entspricht in vielerlei Hinsicht dem Ideal, das Mole von ihm entwickelt haben dürfte; er ist beschützend, freundlich, aber auch autoritär.
Dabei zeigt Mole an dieser Stelle ein nicht ganz typisches Verhalten für einen Melancholiker, der ja, wie bereits dargestellt, passiver Natur ist und sich daher an die vorgegebene Situation hält. Ganz unerklärlich für einen Melancholiker ist sein Verhalten allerdings nicht: Hier zeigt sich sein Stolz:[175] Mole glaubt, besser als Rat zu wissen, wie man an Badger herankommt. Daher kann er sich irgendwann nicht mehr mit Rats Bescheid zufriedengeben, er müsse warten, bis Badger von selbst auftaucht. Schon an anderer Stelle hat Mole sich ähnlich verhalten, nämlich bei seinem ersten Ruderversuch. Auch hier ist Mole nicht bereit zu akzeptieren, dass er zuerst das Rudern richtig lernen muss, ehe er mit einem Boot umgehen kann. Die Folgen sind katastrophal:

> [Mole] said: "Ratty! Please, *I* want to row, now!"
> The Rat shook his head with a smile. "Not yet, my young friend", he said; "Wait till you've had a few lessons ..."
> The Mole was quiet for a minute or two. But he begun to feel more and more jealous of Rat, sculling so strongly and so easily along, and *his pride began to whisper that he could do it every bit as well*. He jumped up and seized the sculls, ... the Rat ... was taken by surprise and fell backwards off his seat ... while the triumphant Mole took his place and grabbed the sculls with *entire confidence*.
> "Stop it, you *silly* ass!" cried the Rat "... you'll have us over!"
> The Mole flung his sculls back with a flourish, and made a great dig at the water. He missed the surface altogether ... he made a grab at the side of the boat, and the next moment - Sploosh!
> Over went the boat, and he found himself struggling in the River.[176]

Doch nicht nur Stolz, auch eine gewisse Empfindlichkeit[177] zeigt sich an dieser Stelle. Mole fühlt sich von Rat zurückgesetzt und versucht auch deshalb, sein Können unter Beweis zu stellen.
Mole zeigt also in vielerlei Hinsicht für das melancholische Temperament typische Züge, so dass nicht nur die Erde als melancholisches Element eine bedeutende Rolle spielt. Dennoch ist dieses als erster Hinweis sicherlich besonders bedeutsam.

---

175 Hallesby (1996), S. 47.

176 *The Wind in the Willows*, S. 15/16, Hervorhebungen innerhalb der wörtlichen Rede: Grahame, sonst Oppermann.

177 Hallesby (1996), S. 47.

Nach Philip[178] gilt Mole als wichtigste Identifikationsfigur für Grahame selbst; und es ist zu vermuten, dass auch viele andere Erwachsene sich seiner als solcher bedienen, nicht zuletzt, weil für sie die Erfahrungen von Heimkehr und Geborgenheit nach Abenteuern (auch des Alltags) näherstehen, wie sie ja mit Mole assoziiert werden, als Kindern, die eher gleich Toad auf Abenteuer ausziehen wollen. Auch ordnet die Anthroposophie Steiners die Melancholie als Temperament definitiv dem Erwachsenenalter zu.[179] Damit zeigt sich bei Mole, ähnlich wie bei Toad, ein eindeutiger Bezugspunkt zwischen dem Temperament einer Figur in *The Wind in the Willows* und derjenigen Leserschaft, die sich bevorzugt mit dieser Figur identifiziert. Doch gerade auch für Kinder ist eine melancholische Figur wie Mole nicht unbedeutend. Durch sie können sie die intensiven Erfahrungen eines gefühlsbetonten Charakters miterleben und nachvollziehen. Dabei ist es durchaus möglich, dass die intensive Erfahrung sowohl von Geborgenheit und Heimkehr für Kinder schon eine Rolle spielt; häufig genug ist die Situation von Schule oder Kindergarten keine der reinen Freuden, weshalb solche Episoden als Ausgleich für die dortigen Belastungen wichtig sind. Auch die Erfahrung von Freundschaften, wie Mole sie macht, und die besonders für schüchterne Kinder wichtig ist, gehört dazu. Rats und Badgers Beziehungen zu Mole können sozusagen exemplarischen Charakter haben, wie Freundschaften sein können. Moles Bedeutung als melancholische Reflektorfigur ist in diesem Zusammenhang nicht zu unterschätzen.

4.1.4 Rat: Das phlegmatische Temperament

Ähnlich wie Mole ist auch Rat in erster Linie durch 'sein' Element gekennzeichnet: das Wasser, hier in Gestalt des allgegenwärtigen Rivers:

> "So - this - is - a - River!"
> "*The* River", corrected the Rat.
> "And you really live by the river [sic!]? What a jolly life!"

---

178 Philip (1989), S. 307.

179 Carlgren (1985), S. 138.

> "By it and with it and on it and in it", said the Rat. "It is brother and sister to me, and aunts, and company, and food and drink, and (naturally) washing."[180]

Auch Rats Haus ist "open to the river's ebb and flow",[181] wie Kuznets es beschreibt. Rats Heimatverbundenheit wird besonders deutlich, wenn er seinen River verlassen muss. Dies ist innerhalb des Werkes zunächst zweimal der Fall; einmal in "The Open Road", einmal in "Mr. Badger". In "The Open Road" begleitet Rat - wenn auch nicht ganz freiwillig - Toad auf seinem ersten Ausflug, der notwendigerweise von der River Bank wegführt. Zwar akzeptiert Rat die Reise um seiner Freunde willen, kann aber das dabei entstehende Heimweh nicht verbergen:

> Toad ... said: "... Talk about your old river!"
>
> "I *don't* talk about my river", replied the patient Rat. "You *know* I don't, Toad. But I *think* about it", he added pathetically, in a lower tone; "I think about it - all the time!"
>
> The Mole reached out from under his blanket, felt for the Rat's paw in the darkness, and gave it a squeeze. "I'll do whatever you like, Ratty", he whispered. "Shall we run away to-morrow morning, quite early - *very early* -and go back to our dear old hole on the river?"
>
> "No, no, we'll see it out", whispered back the Rat. "Thanks awfully, but I ought to stick by Toad till this trip is ended. It wouldn't be safe for him to be left to himself. It won't take very long. His fads never do ..."[182]

Es zeigt sich deutlich, dass Rat in Gedanken stets bei seinem River bleibt, der auch das "something very different"[183] sein dürfte, das ihn am nächsten Tag die ganze Zeit beschäftigt. Ähnlich ergeht es Rat in Badgers Bau. Bei der Rückkehr von ihrem Rundgang durch denselben finden Mole und Badger einen Rat vor, der "see-

---

180 *The Wind in the Willows*, S. 8, Hervorhebung: Grahame. An dieser Stelle kommt ein interessantes Schreibphänomen zum Tragen: Sofern es sich nicht um Fehler der von mir durchgesehenen Ausgaben handelt, wird River groß geschrieben, wenn es um den Wert desselben für Rat geht (vgl. auch Thum (1992), S. 27). Ansonsten wird river klein geschrieben (vgl. auch Kenneth Grahame: *The Wind in the Willows* (Ware: Wordsworth 1993), S. 16 und Kenneth Grahame: *The Wind in the Willows* (London: Penguin 1994), S. 13). Trotz aller Bedeutung des Rivers für Rat bleibt er allerdings immer Netrum; erst bei Horwood (1995), S. 51) wird er zum Femininum und einer Partnerin für Rat, mit der er sich in einer fast religiösen Weise vereinigt. Ob das in Grahames Sinn ist, mag bezweifelt werden.

181 Kuznets (1977), S. 119.

182 *The Wind in the Willows*, S. 29/30, Hervorhebung: Grahame

183 Ebd., S. 31.

med really to be afraid that the river would run away if he wasn't there to look after it".[184] Damit ist Rats Gebundenheit an sein heimatliches Gewässer deutlich gekennzeichnet. Auch E. Graham weist ausdrücklich auf Rats Verbundeheit zum River hin:

> Then there is the river itself, Rat's river, on and in and by which he had been born and bred, his faithful, steady-going old river which never played tricks on him, never packed up and flitted like the migrant swallows, nor tucked itself away unsociably in winter quarters like the hibernating animals. *Rat's love at the river is sound, giving a sense of permanence, stability and safety, so that almost anything that may happen can be accepted on trust.*[185]

Damit stellt sich E. Graham in einen bemerkenswerten Gegensatz zu anderen Grahame-Experten: Häufig wird das neunte Kapitel von *The Wind in the Willows*, "Wayfarers All", als genauer Gegenbeweis zu Rats Rivertreue gesehen.[186] Allen voran sieht Hunt in "Wayfarers All" eine Erzählung von der Depression und Verdrängung sehnlicher Wünsche.[187] Dieser Interpretation liegt vermutlich Grahames eigenes Schicksal zugrunde, dass P. Green im gleichen Zusammenhang ausführlich behandelt.[188] Townsend beschäftigt sich hingegen mehr mit Mole und weist darauf hin, dass gerade er, der er doch sein Zuhause verlassen hat, Rat eigentlich am Wenigsten aufhalten dürfte - und genau das tut.[189] Zwar ist die Sichtweise von Rats unterdrückter Wanderlust grundsätzlich in keiner Weise abzustreiten, jedoch bin ich

---

184 Ebd., S. 74.

185 Eleanor Graham: *Kenneth Grahame* (London: The Bodley Head 1963), S. 49/50, Hervorhebung: Oppermann

186 Beispielhaft seien hier zitiert: Kuznets (1977), S. 124; Poss (1975), S. 89; Robson (1981), S. 102-104; Gaarden (1994), S. 48; Sarah Gilead: "Grahame's *The Wind in the Willows*", in: *English Literature in Transition* 20 (1977), Bd. 1, S. 33-36, hier: S. 35; Christopher Clausen: "Home and Away in Children's Fiction", in: *Children's Literature* 10 (1981), S. 141-152, hier: S. 146-148; in diesem Zusammenhang muss darauf hingewiesen werden, dass Mole und Rat sehr wohl die River Bank verlassen können (S. 146). Sarah Gilead: "The Undoing of Idyll in *The Wind in the Willows*", in: *Children's Literature* 16 (1988), S. 145-158, hier: S. 149/150, 152-154.

187 Ich beziehe mich hier sowohl auf ein persönliches Gespräch mit Peter Hunt vom 5. Mai 2000 in Stroud/Gloucestershire als auch auf ein unpaginiertes Manuskript seines Aufsatzes "A Children's Book, an Adult's Book, a Palimpsest: *The Wind in the Willows* and *Three Man in a Boat*" aus dem gleichen Jahr.

188 P. Green (1958), S. 254-256.

189 John Rowe Townsend: *Written For Children* (London: Pelican, 1977), S. 130.

der Ansicht, dass man genauso gut die Verführung[190] Rats, genauer, die Auseinandersetzung mit der Verführung anstelle der Auseinandersetzung mit dem Fernweh in den Mittelpunkt der Diskussion stellen kann.
Rat befindet sich in "Wayfarers All" in einer Ausnahmesituation; weder Mole, noch Otter, noch Badger, die sonst sein Leben teilen, treten über weite Teile des Kapitels in Erscheinung. So ist Rat der einzige der "boarders who are staying on, *en pension*",[191] was ihn nach Grahame für die Unruhe der anderen Tiere empfänglich macht:

> One gets settled, depressed, and inclined to be querulous. Why this craving for change? Why not stay on quietly here, like us, and be jolly? The Rat was a self-sufficing sort of animal, rooted to the land, and whoever went, he stayed; still, he could not help noticing what was in the air, and feel some of its influence in his bones.[192]

Trotzdem sind noch zwei deutliche, eindringliche Erlebnisse nötig, bevor Rat wirklich aufbricht. Nach der Begegnung mit den field mice kehrt er an den jetzt aus seiner Sicht noch treuen und zuverlässigen River zurück;[193] nach dem Gespräch mit den swallows hingegen hat derselbe schon deutlich an Attraktion, buchstäblich an Farbe verloren.[194] Doch noch immer wird das Besondere von Rats Fernweh dargestellt:

> Restlessly the Rat ... lay looking out towards the great ring of Downs that barred his vision hitherto, his Mountains of the Moon, *his limit behind which lay nothing he had cared to see or to know*. To-day, to him gazing south *with a new-born need stirring in his heart*, the clear sky

---

190 Gaschke verwendet zwar diesen Begriff, geht aber in keiner Weise auf die tatsächliche Verführungssituation ein. Sie beschränkt sich auf den Hinweis, dass "eine Betonung des Sicheren, Gewohnten, gegenüber dem vielversprechenden (aber was tatsächlich haltenden?) Anderen" sowohl "repressiv" als auch "vernünftig" genannt werden kann. Vgl. Susanne Gaschke: *Die Welt in Büchern*/Kinder, Literatur und ästhetische Wirkung (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995), S. 153/154.

191 *The Wind in the Willows*, S. 155.

192 Ebd.

193 Ebd., S. 158, das von E. Graham verwendete Zitat. Dass sie sich ausgerechnet eines Zitates aus "Wayfarers All" bedient, um Rats Rivertreue nachzuweisen, kann als weiterer Hinweis auf die Berechtigung dieser Theorie gesehen werden.

194 *The Wind in the Willows*, S. 160.

> over their long low outline seemed to pulsate with promise; to-day the unseen was everything, the unknown the only real fact of life.[195]

Gleich zweimal weist Grahame darauf hin, dass Rat diese Erfahrung "to-day" macht, sie ihm also völlig neu ist.
In diese Situation herein tritt Sea Rat, dessen Erzählungen genau an die neue Erfahrung Rats rühren. Immer wieder wird Rat als "spellbound"[196] oder mit ähnlichen Attributen charakterisiert. Besonders wirksam ist dabei der Einfluss der Augen Sea-Rats, die Rat regelrecht zu hypnotisieren[197] scheinen, und die später das Zeichen sind, an dem Mole erkennt, dass sein Freund nicht mehr er selbst ist. Rat wird so tief beeindruckt, ich möchte sogar von Verführung sprechen, dass er Sea Rat gefolgt wäre, hätte Mole ihn nicht im letzten Moment aufgehalten und ihn wieder auf den Wert seines eigenen Lebens hingewiesen. Das Leben auf See "won't do [for Rat], he's a fresh-water Rat, not a salt-water Rat".[198] So wie Sea Rat zu "seinem" idealen Leben zurückkehrt, muss auch Rat lernen, dass sein Leben in ganz bestimmten Bahnen verläuft: Nicht alles, was andere tun, ist im eigenen Leben möglich. Rat ist an seinen River gebunden. Deshalb handelt Mole, der ja ebenfalls seiner inneren Stimme gefolgt ist und sich bewusst für die River Bank entschieden hat,[199] nicht gegen das Prinzip des Wanderns, sondern nach dem des für den Einzelnen richtigen Weges, zumal er um Rats Heimweh weiß. Der River und damit das Wasser ist Rats Element, das Element des phlegmatischen Temperaments. Tatsächlich ist das phlegmatische Temperament auch das, welches innerhalb der hier zugrunde liegenden Temperamenteklassifizierung noch fehlt. Es bleibt zu prüfen, ob Rat tatsächlich Züge derselben aufweist.
Nach Hallesby ist eine der wichtigen positiven Eigenschaften des Phlegmatikers seine Gutmütigkeit.[200] Diesem Anspruch wird Rat voll und ganz gerecht. Es fällt ihm nicht schwer, Mole und Toad ihre 'Dummheiten' zu verzeihen. Als Mole den

---

195 Ebd., S. 161, Hervorhebung: Oppermann.

196 Ebd., S. 171.

197 S. ebd., 170-172. K.Taylor (1968) spricht in diesem Zusammenhang von einer "Trance" (S. 109) in der Rat sich befindet.

198 Kuznets (1977), S. 129.

199 Vgl. S. 201 in dieser Arbeit.

200 Hallesby (1996), S. 74.

Picknickkorb im River versenkt, kommentiert er seine Rettungsaktion mit den Worten "What's a little wet to a Water-Rat".[201] Als Mole sich im Wild Wood verläuft, weist Rat ihn zwar ernsthaft auf seinen Fehler hin, ohne ihm jedoch deswegen zu zürnen.[202] Toad versenkt Rats Boot und ruiniert dessen Anzug, aber auch ihm wird verziehen.[203] Auch die von Hallesby erwähnte Friedensliebe[204] zeigt Rat, etwa wenn er versucht, zwischen einem verängstigten Toad und einem ausgehungerten Badger zu vermitteln:

> Toad was quite alarmed at this very serious and protentous [sic!] sort of greeting, but the Rat whispered to him: "Never mind; don't take any notice, and don't say anything to him just yet. He's always rather low and respondent when he's wanting his victuals ..."[205]

Auch das eher praktische, ruhig durchdenkende Element[206] ist bei Rat in hohem Maße vorhanden. Obwohl er erst eine kurze Zeit in Mole End ist, weiß er sofort, wo er ein Staubtuch oder den Bierkeller findet.[207] Auch seine präzise Ausrüstung der vier 'Eroberungskämpfer' zeigt seine Sorgfältigkeit und Planung:

> "It's as well to be on the safe side", said the Rat reflectively ...
> The Badger ... said: "All right, Ratty! It amuses you and doesn't hurt me. I'm going to do all I've got to with this here [sic!] stick." But the Rat only said: "*Please*, Badger! You know I shouldn't like you to blame me afterwards and say I had forgotten *anything*."[208]

Auch diese Textstelle spiegelt sich treffend in Hallesby wieder, der schreibt:

---

201 *The Wind in the Willows*, S. 17.

202 Ebd., S. 48/49.

203 Ebd., S. 211/212.

204 Hallesby (1996), S. 75.

205 *The Wind in the Willows*, S. 214.

206 Hallesby (1996), S. 77-79.

207 *The Wind in the Willows*, S. 89/90.

208 Ebd., 222 und 228, Hervorhebung: Grahame.

> Der Phlegmatiker bleibt ruhig und betrachtet alles sorgfältig, ehe er handelt. Darum ist das was er tut, wohlgetan. Man kann sich immer auf seine Arbeit verlassen.[209]

Eine der wichtigsten Textstellen jedoch, die Rats praktischen und logischen Verstand zeigen, ist sicherlich Grahames Anleihe bei Conan Doyle.[210] So, wie Holmes auf Watsons "I can see nothing" erwidern kann "On the contrary, Watson, you can see everything. You fail, however, to reason from what you see.",[211] kann Rat Mole als "dull-witted animal"[212] bezeichnen, als dieser nicht begreift, wofür die doormat und der door-scraper, die die beiden gefunden haben, stehen können. Außer Gutmütigkeit und einem praktischen Verstand schreibt Hallesby dem Phlegmatiker auch "Tapferkeit und Geistesgegenwart"[213] zu. Beide Eigenschaften lassen sich bei Rat nachweisen; Tapferkeit zeigt Rat etwa, wenn er Mole im Wild Wood sucht, Geistesgegenwart beweist er vor allem in der oben erläuterten Szene auf dieser Suche.

Außerdem ist Rat ein insgesamt sehr ausgeglichener Typ. Wenn man die Ausnahmesituation in "Wayfarers All" außer Acht lässt, ist Rat mit Abstand derjenige, der mit seinem Leben am zufriedensten ist. Zwar ist auch Badger nicht unbedingt Veränderungen zugeneigt, doch ist er deutlich älter als die anderen Figuren, weshalb er auch leicht als konservativer akzeptiert werden kann. Rat hingegen gilt noch als relativ jung,[214] von daher ist seine Zufriedenheit mit dem Gegebenen nicht so selbstverständlich. Die anderen Eigenschaften, die dem phlegmatischen Temperament in diesem Zusammenhang zugeordnet werden, treffen auf Rat im wesentlichen nicht zu. Sicherlich ist er nicht leidenschaftslos[215] und auch, ob er "rundlich und etwas

---

209 Hallesby (1996), S. 76.

210 Vgl. Hunt (1994B), S. 50.

211 Sir Arthur Conan Doyle: *The Adventures of Sherlock Holmes* (London: Penguin 1994), S. 133.

212 *The Wind in the Willows*, S. 53; die ganze Textstelle erstreckt sich von S. 52-57.

213 Hallesby (1996), S. 76.

214 Vgl. Hunt (1994B), S. 59.

215 Hallesby (1996), S. 78/79.

plump"[216] ist, kann durchaus angezweifelt werden.[217] Auch Langsamkeit und Faulheit, weitere Attributionen Hallesbys, treffen auf Rat nicht zu, wiewohl man allerdings anmerken kann, dass er gerne mal Aufgaben abwälzt, wie etwa das Wiedereinräumen des Picknickkorbs oder auch das Rudern; es fällt auf, dass fast immer Mole dafür zuständig ist, nachdem er es einmal gelernt hat.
Rat neigt jedoch wieder etwas zu "Blasiertheit".[218] Zwar wird er nie einen seiner Freunde verachten, aber er erkennt Toads Fehler in jedem Fall gnadenlos und stößt ihn auch darauf, sei es nun im Zusammenhang mit seinen Ruderkünsten oder mit seinen Abenteuern. Ist diese Eigenschaft bei Grahame nur angedeutet, so schlachtet de Board sie weitergehend aus und lässt Rat auch Mole gegenüber so auftreten:

> ... [Mole] was always standing in Rat's shadow. If they were boating, Rat would usually tell him, that he was not doing it right, like not feathering the oars properly ...
> If they got lost, Rat always knew the way ...[219]

De Board muss die Spuren von dieser Charaktereigenschaft bei Rat in Grahames Original gefunden haben, um sie dann auszubauen. Zwar sind Fortsetzungen stets auch Interpretationen, doch können sie ihre Vorlagen nicht völlig aufgeben.
Eine weitere negative Eigenschaft, die Hallesby dem Phlegmatiker zuschreibt, ist das Herunterschrauben der eigenen Ideale, sollte dadurch das Leben bequemer werden.[220] Gerade in Bezug auf Rat ist dieser Punkt etwas heikel. Rat ist nämlich sicherlich nicht derjenige, der im Hinblick auf seine Freunde seine eigene Bequemlichkeit vorziehen würde, sonst würde er weder Mole nach Mole End noch Toad in seinen Caravan folgen noch Badger überreden, Toad von seiner Automobilmanie zu kurieren. Gleichzeitig könnte aber auch seine Zurückweisung des Horizonts[221] und damit auch der dahinter verborgenen Herausforderungen als Zeichen der Vermei-

---

216 Ebd., S. 75.

217 Vgl. Hunt (1994B), S. 54, der hier Milnes Vorstellungen über die Schauspieler aufgreift, die in Toad of Toad Hall die entsprechenden Figuren darstellen sollen. S. auch: A. A. Milne: *Toad of Toad Hall* (London: Methuen, 1929), S. vii.

218 Hallesby (1996), S. 81.

219 Robert de Board: *Counselling for Toads* (New York: Routledge 1998), S. 2.

220 Hallesby (1996), S. 74 und 80..

221 Robson (1981), S. 86.

dung von Schwierigkeiten gesehen werden. Da er seine River Bank so gut kennt, wird ihn nichts überraschen. Gleichzeitig wird er aber auch nie das "*animal*"[222] werden, das Toad gerne aus ihm machen möchte; wo es keine Herausforderungen gibt, muss man sich auch nicht beweisen.

Obwohl Rat also Züge des phlegmatischen Temperamentes aufweist, ist er diejenige Figur, für die das Element als Kennzeichnung ihres Temperamentes am bedeutendsten ist. Dass dabei kein Charakterelement dominiert, ist nicht verwunderlich, denn der Phlegmatiker wird, im Gegensatz zu den anderen Temperamenten, weder von Geist noch Gefühl noch Willen beherrscht.

"Wayfarers All" gilt als unkindlichstes Kapitel in *The Wind in the Willows*. Die Interpretation des Inhalts als eine Geschichte über die Verführung hingegen eröffnet durchaus eine Möglichkeit, das Kapitel kindgemäß zu betrachten, denn Kindern ist die Situation, etwas nicht zu bekommen, "was die anderen alle haben", wahrscheinlich durchaus vertraut. Ihr Blick wird dabei sowohl auf die Situation der Verführung selbst gelenkt als auch am Ende des Kapitels auf eine mögliche Umgangsform mit einer solchen Situation. Ähnliches gilt für die erwachsene Leserschaft. Für sie, in der Alltäglichkeit des Lebens gefangen, wird vermutlich das Motiv des Fernwehs mehr in den Mittelpunkt rücken, zumal es ja auf Grahames Biographie zurückgeht. Neben der so vehement vertretenen Aussage,[223] Grahame wehre sich gegen die Wanderlust, kann "Wayfarers All" also noch eine weitere Hauptaussage entnommen werden: 'Prüfe, was gut für *dich* ist und mache nicht alles bloß um der anderen willen mit.' Auch Sea Rat ist ja nicht zum Landleben in der Lage, er muss seiner Natur folgen, die ihn zurück auf See zieht. Diese Tatsache wird meist übersehen.[224] Beide Varianten der Sichtweise aber basieren entscheidend auf der Bodenständigkeit des phlegmatischen Temperamentes. Rat kann also ebenfalls als Beispiel dafür gelten, wie entscheidende Inhalte von *The Wind in the Willows* mit Hilfe des Temperaments einer Figur vermittelt werden.

---

222 *The Wind in the Willows*, S. 27, Hervorhebung: Grahame.

223 Vgl. Anm. 186.

224 Vgl. *The Wind in the Willows*, S. 163/164.

4.1.5 Auswertung und Bedeutung

Insgesamt zeigt sich, wenn man die vier Hauptfiguren betrachtet, ein sehr harmonisches Bild; alle vier Temperamente sind vorhanden, so dass auch in *The Wind in the Willows* die "richtige Mischung"[225] entsteht, für die alle Temperamente notwendig sind. Dabei fällt auf, dass innerhalb der Kreuztabelle zwei Figuren als Reflektorfiguren dienen, deren Temperamente die genau gegenteiligen Eigenschaften aufweisen, also auf einer der Diagonalen angeordnet sind: Toad, der "warme und feuchte Luftikus" ist Sanguiniker; Mole, der "kalte und trockene Erdkloß" ist Melancholiker.[226] Diese Zweiteilung[227] ermöglicht, die Welt mit den Augen zweier charakterlich grundverschiedener Typen wahrzunehmen. Auffällig ist auch, dass Toad und Mole oftmals als die "Kinder"[228] von *The Wind in the Willows* gesehen werden, wenn man das Beziehungsgefüge an der River Bank betrachtet, obwohl alle vier Hauptfiguren grundsätzlich als Erwachsene verstanden werden müssen.[229] Für Kinder spielen diese Aspekte, ähnlich wie die Frage nach dem Geschlecht der Figuren, anscheinend keine vorrangige Rolle.[230] Es ist anzunehmen, dass für sie Figurenbeschreibungen wie "ein Mann" oder auch "the Mole" in erster Linie dazu dienen, sich ein Bild von der betreffenden Figur zu machen, ohne die weiterführenden Implikationen eines kulturellen, sozialen Status, die Erwachsenen in den Sinn kommen können.[231]

---

225 Hallesby (1996), S. 16.

226 Vgl. Schwanitz (1995), S. 112.

227 Vgl. z.B. Hunt (1994B), S. 26.

228 So z.B. K. Graham (1999), S. 182/183 und Gaarden (1994), S. 44.

229 Hunt (1994B) beschreibt Mole als "middle aged but childlike" (S. 54) und Rat als "in his late twenites" (S. 59). Zu Toad und Badger gibt es keine solchen direkten Altersangaben; es ist jedoch hinlänglich bekannt, dass Badger ein gewisses Alter aufweisen muss ("old Badger"; *The Wind in the Willows*, S. 237), und wäre Toad als Kind zu verstehen, könnte er sich im Umgang mit dem "clerk" kaum "[like] a blend of the Squire and the College Don" (*The Wind in the Willows*, S. 145) verhalten.

230 Vgl. Gaarden (1994), S. 43. Hunt (1994B), S. 88 verweist ebenfalls auf eine Studie, die diese Sichtweise unterstützt; das von Hays befragte Mädchen ist sich der Tatsache, dass alle vier Figuren männlich sind, nicht bewusst.

231 Vgl. hierzu auch S. 37/38 und 53/54 in dieser Arbeit.

4.1.5.1 Die Bedeutung der Temperamente für die kindliche Lesart

Wie bereits erwähnt, stehen Mole und Toad als Reflektorfiguren im Mittelpunkt, was bedeutet, dass sie die Figuren sind, über deren Blickwinkel große Teile des Geschehens in *The Wind in the Willows* wahrgenommen werden.[232] Dabei erleben zwei sehr unterschiedliche Figuren jeweils ein ähnliches Geschehen, nämlich eine Art Reise, die sie von ihrem Heim weg und auf (teilweise recht unangenehmen und abenteuerlichen Wegen) wieder eben dorthin zurückführt.[233]
Moles Auf- respektive Ausbruch wird in einer außergewöhnlich intensiv auf Sinneswahrnehmung hin angelegten Szene geschildert. Die Enge von Maulwurfskessel und -tunnel kontrastiert dabei mit der Weite der Wiese, wie auch der dort herrschende Sonnenschein im Kontrast zu dem (Halb-)Dunkel der geschlossenen Höhle steht.[234] Auch die Freuden des Müßiggängertums stehen im klaren Gegensatz zu dem geschäftigen Treiben der Umgebung.[235]
Zugleich wird mit Moles Ausbruch aber auch deutlich, dass sich seine vertraute Umgebung erweitert. Hier beginnt etwas Neues. K. Grahams Interpretation von *The Wind in the Willows* als vorbereitende Lektüre, die Alastair mit guten Ratschlägen für den Alltag in einer Public School versorgen soll, weist zutreffend auf diese Tatsache hin:

> [Any] new boy [or girl] at school might ... be a mole of sorts - obliged to leave the dark, womblike confines of home ... for enlightenment [!] ... He [or she] must learn the ways of the river Bank (or school), get along with the other animals (or boys [and girls]), find a particularly one to protect, instruct and befriend him [or her] and win the respect of his [or her] comrades through athlethic endeavor.[236]

---

232 Vgl. Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht [6]1995), S. 70-73.

233 Hunt verweist mehrfach deutlich auf die Ähnlichkeit beider "stories", beispielsweise 1994, S. 41; in einem Brief vom 9.11.2000 hebt er diese Ähnlichkeit noch einmal besonders hervor.

234 Tabbert (1986), S. 429; vgl. auch S. 200 in dieser Arbeit.

235 *The Wind in the Willows*, S. 3.

236 K. Graham (1999), S. 182.

K. Graham vermutet zwar, dass Grahame den Maulwurf ausgewählt hat, weil er, ähnlich wie Alastair, (halb)blind ist,[237] aber darüber hinaus taugt der Maulwurf, wie wir gesehen haben, auf Grund seines unterirdischen Lebens und der damit einhergehenden Erdverbundenheit hervorragend zur Verkörperung eines Melancholikers. Und dessen feines und tiefes Empfinden und Erleben ermöglicht es den Kindern, ebenfalls diese Eindrücke nachzuvollziehen.
Das Gleiche gilt für das Erleben der tiefen Geborgenheit aber auch der Akzeptanz, die in "Dulce DomSum" thematisiert werden. Dabei geht es in erster Linie um die Erfahrung der Vergebung und (Wieder-)Aufnahme, die Mole dort erlebt:

> [T]he home ... was missing him, and wanted him back, and was telling him so, through his nose, sorrowfully, reproachfully, *but with no bitterness or anger, only with plaintive reminders that it was there, and wanted him*.[238]

Was immer auch außerhalb dieses Zuhauses geschehen sein mag, letztendlich zählt nur, dass Mole zurückgekommen ist. Doch es ist nicht nur dieses "simple welcome without rancour",[239] an dieser Stelle entscheidend. Mole wird bei seiner Rückkehr von Rat begleitet, den er als eben jenen Tutor betrachtet, von dem auch K. Graham spricht (s.o.). Dabei ist sich Mole nur zu genau bewusst, dass Mole End - insbesondere nach der halbjährigen Abwesenheit seines Besitzers - nicht dem Standard entspricht, den sein Gast gewöhnt ist.[240] Rat jedoch weist Mole deswegen nicht zurück. Er macht Mole höchstens Vorwürfe, weil dieser eher verzweifelt als das Beste aus der Situation zu machen ("What a fellow you are for giving in!")[241] und findet eigene Werte, die Mole End für ihn interessant machen ("Everything so handy!").[242] Das Gleiche gilt für Moles 'Unfall' mit Rats Boot und seine Erfahrungen im Wild Wood. Dadurch wird Mole gerade für Kinder mit einem eher schwach ausgeprägten Selbstbewusstsein zu einer guten Identifikationsfigur, da auch sie, ähnlich wie Mole, vermutlich zu der Befürchtung neigen, sie könnten für diese verehrten Freun-

---

237 Ebd.

238 *The Wind in the Willows*, S. 81/82, Hervorhebung: Oppermann

239 Vgl. ebd., S. 98 und 97.

240 Ebd., S. 84.

241 Ebd., S. 89.

242 Ebd., S. 97.

de nicht gut genug sein. Hallesby deutet an, dass Melancholiker auf Grund Ihres Temperaments Schwierigkeiten haben, Beziehungen aufzubauen.[243] Daher liegt darüber hinaus der Verdacht nahe, dass Kinder mit schwachem Selbstbewusstsein ebenfalls dazu neigen, Melancholiker zu sein. Für sie können Moles Erfahrungen mutmachend wirken. Die "upper world",[244] sei es die Schule, der Kindergarten oder vielleicht auch die neue Umgebung nach einem Umzug, mag zwar viel Bedrohliches enthalten, aber sie bietet auch viele positive Eindrücke und vor allem neue Freunde, sei es unter Kindern (Rat) oder Erwachsenen (Badger).[245] Das intensive Gefühlsspiel, das durch das melancholische Temperament verursacht wird, intensiviert diese Eindrücke noch.

Die zweite wichtige Reflektorfigur ist Toad. Obwohl er sich ganz ähnlich verhält wie Mole, sind beide Figuren grundverschieden. Toad, der Sanguiniker, ist weder schüchtern noch zurückhaltend. Vielmehr hat er etwas vom Lausbuben, der sich, sei es bei Wilhelm Busch in Gestalt von Max und Moritz oder auch bei Astrid Lindgren in Gestalt des Michel aus Lönneberga oder als weiblicher Variante der Pippi Langstrumpf häufig in der Kinderliteratur findet. Daher sind die ihn betreffenden Episoden auch stark auf Geschehen angelegt. Zu seinen 'Lausbubenstreichen' gehört etwas sein 'Ausbruch' aus Toad Hall, wo er zur 'Heilung' von seiner Besessenheit von dem Automobil von seinen Freunden festgesetzt worden ist. Obwohl Rat von Badger vorgewarnt wurde ("When Toad's quiet and submissive, ... then he's at his artfullest. There's sure to be something up.")[246] fällt Rat auf sein Schauspiel herein. Was für ihn, Rat, "awfully well"[247] gespielt gewesen sein mag, dürfte hingegen vom kindlichen Lesepublikum relativ leicht als Trick durchschaut werden.

Obwohl die Abenteuer natürlich aus Toads Sicht wahrgenommen werden, sind sie doch nicht von den Empfindungen bestimmt wie Moles Erlebnisse, oder vielmehr:

---

243 Vgl. Hallesby (1996), S. 49/50. Was Hallesby hier über Liebesbeziehungen ausführt, kann m.E. ohne weiteres auf solche Beziehungen übertragen werden, in denen der Melancholiker einen Kontakt sucht, aber nicht leicht erreichen kann, etwa die Freundschaft zu einem anderen sehr beliebten Kind.

244 *The Wind in the Willows*, S. 98.

245 Es wird nirgendwo angezweifelt, dass Badger älter ist als die anderen Figuren und zudem die größte Autorität besitzt. Dementsprechend wird er auch respektiert. Dieser Respekt ist jedoch kein Hindernis für eine besonders intensive Beziehung zwischen ihm und Mole (vgl. z.B. *The Wind in the Willows*, S. 71). Ähnlich finden Kinder in ihrer Umgebung häufig Erwachsene, mit denen sie ähnliche Beziehungen anfangen.

246 *The Wind in the Willows*, S. 107.

247 Ebd., S. 111.

die hier aufgezeigten Gefühle sind anderer Natur. Toad wird beispielsweise auf dem Gipfel seines Stolzes gezeigt, wobei sich Grahame gezielt an dieser Stelle eines auktorialen Kommentars bedient, um die personale Erzählsituation zu brechen:

> As he tramped along gaily, he thought of his adventures and escapes, and how when things seemed at their worst he had always managed to find a way out; and his pride and conceit began to swell within him. "Ho, ho!" he said to himself ... "what a clever Toad I am! ... My enemies shut me up in prison ...; I walk out through them all, by sheer ability coupled with courage. They pursue me ...; I snap my fingers at them, and vanish laughing, into space. ..." He got so puffed up with conceit that he made up a song as he walked in praise of himself ... *It was perhaps the most conceited song that any animal ever composed*.
>
> "The world has held great Heroes
> As history-books have showed;
> But never a name to go down to fame
> Compared with that of Toad!
> ..."
>
> There was a great deal more of the same sort, *but too dreadfully conceited to be written down* ...[248]

Ähnlich geht Grahame auch bei der Beschreibung von Toads 'Kampf' mit der Wäsche vor:

> A long half-hour passed, and every minute of it saw Toad getting crosser and crosser. Nothing that he could do to the things seemed to please them or do them good. He tried coaxing, he tried slapping, he tried punching; they smiled back at him out of the tub unconverted, happy in their original sin. ... his back ached and he noticed with dismay that his paws were beginning to get all crinkly. Now Toad was very proud of his paws. He muttered under his breath words *that should never pass the lips of either washerwomen or Toads*; and lost the soap, for the fiftieth time.[249]

An beiden Stellen wird die Identifikation, die durch die personale Innensicht begünstigt wird, da ja bekanntlich alle Erlebnisse durch die Reflektorfigur wahrgenommen werden, gebrochen Dadurch gewinnen kindliche Leser und Leserinnen einen gewissen Abstand zu der Figur.

---

[248] Ebd., S. 193/194, Hervorhebung: Oppermann.

[249] Ebd., S. 186, Hervorhebung: Oppermann.

In den Briefen an Alastair hat sich Grahame bereits einer ähnlichen Technik bedient; hier folgt ein wertender Kommentar auf die Aufzählung von Toads Taten:

> Have you heard about the Toad? He was never taken prisoner by brigands at all ... he got out of the window early one morning & went off to a town called Buggleton, & went to the Red Lion Hotel & there found a party ... & found their motor-car & went off in it without even saying Poop-poop! ... *I fear he is a bad low animal*.[250]

Im Falle der Briefe ist die Bestimmung der Perspektive nicht so einfach wie im fertigen Werk. Zwar handelt es sich definitiv um Außenperspektive, ob allerdings in einer auktorialen oder personalen Situation, ist nicht leicht zu entscheiden. Einerseits werden die Ereignisse in ihrem zeitlichen Ablauf dargestellt, was für die neutrale, personale Erzählsituation spräche;[251] andererseits aber folgen sie so rasant aufeinander, dass man auch eine auktoriale Zusammenfassung um der Informationen willen annehmen könnte.[252] Wahrscheinlich ist jedoch ersteres, da Grahames Brief durchgängig in diesem schnellen Stil verfasst ist und die zitierte Passage keine Raffung in Abweichung zu dem Rest des Textes darstellt. Dann fällt auch der letzte, im Zitat hervorgehobene, Satz eindeutig in die Kategarie des auktorialen Kommentars.

Damit ist dem Lesepublikum, vor allem den Kindern, eine Möglichkeit gegeben, sich von der Identifikation mit Toad abzusetzen und seine Abenteuer und 'Heldentaten' aus einem entfernten, vielleicht sogar etwas überlegenen Blickwinkel zu betrachten. Diese möglicherweise auch etwas moralisierende[253] Sichtweise verschärft zugleich den schnellen Wechsel der Emotionen, die Toad erfährt; im ersten Bei-

---

250 Elspeth Grahame (Hg.): *First Whisper of* The Wind in the Willows (London: Methuen 1949), S. 48, Hervorhebung: Oppermann.

251 Vgl. Vogt (1990), S. 50. Meiner Ansicht nach ist die personale Außensicht noch neutraler als die personale Innensicht, obwohl Vogt bei als gleichwertig nebeneinanderstellt (S. 49/50). Die personale Außensicht wird jedoch nicht durch einen Reflektor gelenkt, dessen Gedanken und Empfindungen die Wahrnehmung des Geschehenen begleiten.

252 Vgl. Vogt (1990), S. 65.

253 Vgl. Eva von Eckhardt: *Kinderseele und Kinderbuch* (Worms: Verlag Ernst Wunderlich, ^{5}1949), S. 14/15. Von Eckhardt führt an dieser Stelle anhand der Beispiele von Hoffmanns *Struwwelpeter* und Buschs diversen Figuren aus, dass "bei der schauerlichen Selbstverständlichkeit, mit der [ihre] Menschen ihrem Triebleben folgen, der Moral lediglich in Form von Heuchelei die unvermeidliche Anerkennung zollend, .. der Leser zum Vertreter des reinen Guten werden *muß*" (Hervorhebung: von Eckhardt). Darüber hinaus zeigt sie, wie Hoffmann auf ähnliche Weise wie Grahame "das Kind in die moralische Entrüstung [hineinzieht]".

spiel ist dies der Wechsel vom Stolz zu nackter Angst, im zweiten der geringere von Ärger zu Beleidigtsein. Das lesende Kind erfährt anhand seiner eigenen "Entrüstung"[254] nach von Eckhardt Toads Emotionen noch intensiver. Auch in Bezug auf Toads 'Trick', seinem Ausbruch aus Toad Hall, können Kinder eine überlegene Position einnehmen; wird es ihnen doch zumeist gelingen, insbesondere nach Badgers Warnung, Toads Spiel zu durchschauen. Um solche extremen, schnell wechselnden Emotionen zu verkörpern, ist kein Temperament so geeignet wie das sanguinische. Durch den ihm eigenen schnellen Wechsel treibt es, in einer Reflektorfigur vorhanden, ebenfalls die actio der Erzählung voran.

Trotz seiner Reflektorrolle ist Toad nicht in dem gleichen Maße Identifikationsfigur wie Mole. Das heißt aber nicht, dass er deshalb nicht weniger attraktiv wäre; im Gegenteil. Gerade der durch die gebrochene Erzählsituation erreichte Abstand ermöglicht das Lachen über den tragischen Helden in seinem Kampf, sowohl mit den Elementen als auch mit den Emotionen.

In *The Wind in the Willows* stehen sich also nicht nur zwei komplementäre Temperamente als Reflektorfiguren gegenüber; beiden sind auch unterschiedliche Erzählsituationen zugeordnet, die gut zu diesen Temperamenten passen. Moles tiefes und grundsätzlich empfindendes melancholisches Temperament ermöglicht den Kindern das Nachempfinden der Aufregung und Spannung eines Aufbruchs und der Geborgenheit der Heimkehr. In Bezug auf Toad können sie dagegen die Abenteuer des Helden zwar ebenfalls 'aus nächster Nähe' miterleben; da die gebrochene personale Innenperspektive eine allzu tiefe Identifikation erschwert, geschieht dieses Erleben in einem gewissen Abstand, der bei Kindern eine gewisse Überlegenheit gegenüber dem Helden bewirken kann. Toad spielt die Rolle eines Lausbuben oder Schelms, der zwar nicht immer unbedingt positiv gesehen werden muss, von dem zu lesen aber stets Spaß macht. Dabei wird die Schnelligkeit, mit der Abenteuer und Emotionen Toads wechseln, deutlich von dessen sanguinischem Temperament bestimmt.

Von den beiden kleineren Hauptfiguren wird nur Rat zur Reflektorfigur, und zwar in "Wayfarers All". Wie bereits beschrieben, stellt dieses Kapitel in der Charakterzeichnung Rats eine Ausnahmesituation dar. Rat kann nicht die Vorfreude und Wanderlust teilen, die seine Umgebung bestimmt, und die, die sonst ein 'stationäres' Leben am River führen, sind nicht da. Obwohl "Wayfarers All", nachträglich in *The*

---

254 Ebd.

Wind in the Willows eingeschoben,[255] grundsätzlich als wenig kindlich gilt,[256] hat Grahame meiner Ansicht nach hier eine Situation geschaffen, die vielen Kindern nicht unbekannt sein dürfte: 'die Anderen' haben alle etwas, was man selbst auch haben möchte, aber nicht bekommt.[257] Dabei soll es an dieser Stelle nicht um die Frage gehen, ob das Verlangen, das in solchen Wünschen zum Ausdruck kommt, negativ zu werten ist oder nicht. Ich möchte lediglich darstellen, inwiefern Grahame Kindern eine Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit diesem Thema anbietet, die zugleich Lösungsmöglichkeiten enthält.
Rats personale Innensicht ist an Formulierungen wie der Beschreibung seiner Rivertreue erkennbar:

> He returned somewhat despondently to his river again - his faithful, steady-going old river which never packed up, flitted, or went into winter quarters.[258]

Eine Besonderheit stellt in diesem Zusammenhang das 'Referat' über "Nature's Grand Hotel"[259] dar. Hier verwendet Grahame personale Innensicht innerhalb eines auktorialen Kommentars, um die Position der "boarders who are staying on"[260] deutlich darzustellen. Zwar ist dies nicht Rats Innensicht direkt, da er aber eindeutig zu dieser Gruppe gehört, können diese Gedanken ("Why not stay quietly here, like us, and be jolly?")[261] als gleichzeitig seine eigenen angesehen werden.
Rat erfährt ungewohnt heftig den oben geschilderten Konflikt zwischen Wunsch und Möglichkeit, und auch das Lesepublikum erlebt durch die Reflektorperspektive Rats Erfahrung ungebrochen. Alle Stufen von 'Verführung', Unzufriedenheit, Neid, aber auch das brennende Verlangen und die schmerzhafte Einsicht, dass ein Errei-

---

255 P. Green (1959), S. 266.

256 Vgl. z.B. Philip (1989), S. 305 und 309.

257 Das Thema ist in der Kinderliteratur nicht unbekannt; man denke nur an Annes Wunsch nach Puffärmeln in Montgommerys *Anne of Green Gables*. Gerade in der heutigen Zeit, wo Kinder die aktuellen Moden oft nicht mit machen (können), gewinnt "Wayfarers All" an Bedeutung für die kindliche Lektüre und Erfahrung (vgl. Claudia Nixdorf: "Wenn die Schule zum *Albtraum* wird", in: *Für Sie* 2000, Nr. 21, S. 152-157, hier: S. 156).

258 *The Wind in the Willows*, S. 158.

259 Ebd., S. 155.

260 Ebd.

261 Ebd.

chen des Wunsches nicht möglich ist, werden eindringlich dargestellt. Mole weist seinen Freund im Anschluss an dessen emotionale Krise auf die Dinge hin, die das Leben für Rat an der River Bank gerade auch im Winter so angenehm machen und zeigt ihm damit das, was sein eigen ist und was er über seinem großen Wunsch vergessen hat. Zudem ist seine Anwesenheit selbst bereits eine Hilfe, denn nun teilt jemand wieder Rats Leben ohne den großen Wunsch.

Auch für diese Thematik ist Rats Temperament von entscheidender Bedeutung. Wäre er nicht eigentlich der zufriedene, rivertreue Phlegmatiker, könnte seine Krise nicht mit der nötigen Heftigkeit dargestellt werden. Wie für Mole und Toad gilt also auch für ihn die Zusammengehörigkeit von Erzählsituation und Temperament, die für die Vermittlung bestimmter Erfahrungen wichtig ist.

Erkennt man die Bedeutung der Temperamente in *The Wind in the Willows* an, dann eröffnet man damit auch den Weg zu einer modern(isiert)en Version der Figureninterpretation: In der Regel wird die Interpretation der Figuren, wie ich bereits dargestellt habe, auf den sozialen Status der vier Hauptfiguren bezogen.[262] Kindern dürfte jedoch das Wissen um die Gesellschaftsstrukturen des spätviktorianischen und edwardianischen Englands noch unbekannt sein, weshalb sie auch nicht ohne weiteres in der Lage sein können, die unterschiedlichen Verhaltsweisen der einzelnen Figuren nachzuvollziehen; der einzige meiner Ansicht für sie nachvollziehbare Zusammenhang ist der zwischen Toads Reichtum und seinem 'Verbrauch' an Automobilen und Booten. Zwar ist ihnen sicherlich auch ein Temperamentssystem in der Darstellung von Hallesby, Schwanitz oder Schabert fremd, mit Sicherheit aber sind ihnen schon Menschen unterschiedlicher Temperamente begegnet, so dass sie wissen, es gibt verschiedene Typen. In *The Wind in the Willows* treten ihnen nun relativ idealisierte Vertreter für die wichtigsten Grundtypen gegenüber, die, nicht zuletzt wegen ihrer inneren Veranlagung, in Konflikte mit ihrer Umgebung und untereinander geraten.

Durch die einzelnen, oben geschilderten Konflikt- und Problemsituationen lernt das Kind so auch indirekt ein Charaktersystem[263] kennen, das es ihm erleichtern kann, einzelne Typen in seiner Umgebung einzuordnen; bekanntlich geben Mitmenschen nicht oder nur selten direkt Auskunft über ihre Charaktereigenschaften, aber sie

---

262 Vgl. S. 175 in dieser Arbeit.

263 Ich weiche hier absichtlich vom Begriff 'Temperament' ab, da umgangssprachlich der Begriff des Charakters, nicht ganz bedeutungsgerecht auf dieselbe Sache angewendet, der meines Erachtens gängigere ist.

verhalten sich ihnen entsprechend, wenn man sie nur lange und sorgfältig genug beobachtet.

4.1.5.2 Die Temperamente und die erwachsene Lesart

Grundsätzlich gelten für Erwachsene die gleichen Möglichkeiten, die aus dem Zusammenspiel von Temperamenten und Erzählperspektiven entstehenden Aspekte wahrzunehmen wie für Kinder. Da es jedoch anzunehmen ist, dass Erstgenannte mit größerer Wahrscheinlichkeit über ein größeres Wissen verfügen als die jüngere Leserschaft, so kommen noch einige, wenn auch relativ marginale Punkte hinzu. In ihrem Aufsatz "*The Wind in the Willows*: A Tale for Two Readers" schreibt DeForest:

> First published in 1908, Kenneth Grahame's masterpiece, *The Wind in the Willows*, has appealed to readers of all ages. The child who hears the story enters its cosy river world with its pleasant inhabitants ... The adult who reads to the child gets a more subtle enjoyment because the pattern of the story follows that of one of the most venerable pieces of literature, the *Odyssey*.[264]

Was DeForest hier am Beispiel der Intertextualität demonstriert, lässt sich auch auf andere Bereiche anwenden. Ein ähnlich subtiler Genuss kann genauso gut aus dem Erkennen der einzelnen Temperamente erwachsen und aus der Frage danach, mit welcher Entsprechung Grahame diesen mit seinen Figuren gerecht wird. Damit kann die Bedeutung der Temperamente gleichwertig neben die der sozialen Klassen gestellt werden. Beide Systeme sind eindeutig in *The Wind in the Willows* erkennbar, ohne klar genannt zu werden. Außer Toads Reichtum und seiner Temperamentszuschreibung (und vielleicht dem Respekt, der Badger entgegengebracht wird) gibt es keine Verweise.[265] Es scheint jedoch so zu sein, dass die bisher in den

---

[264] Mary DeForest: "*The Wind in the Willows*: A Tale for Two Readers", in: *Classical and Modern Literature* 10 (1989), Bd. 1, S. 81-87, hier: S. 81.

[265] Diese Tatsache hat besondere Bedeutung für meine Aufnahme von *The Wind in the Willows* in meinen Textkorpus. Nach Hunt (so geschrieben in einem Brief vom 9.11.2000 an die Autorin) beweist nämlich gerade die Tatsache, dass Grahame die Klassenrelevanz so betont ausklammert, dass er "a fantasy" (ebd.) schreiben wollte.

Vordergrund gestellte Analyse der Klassenaspekte die Betrachtung der Temperamente verdrängt hat.

Das erwachsene Lesepublikum genießt nun, im Wissen um die Temperamente in einer anderen Form als die Kinder, die Darstellung der Figuren. Ein weiteres Element, das sich in seiner Lektüre niederschlägt, sind die Erinnerungen an die eigene Kindheit und vielleicht auch die eigene kindliche Lektüre; mehr als einmal habe ich die Meinung vertreten hören, *The Wind in the Willows* sei "full of nostalgia".[266] Es ist anzunehmen, dass sich solche Aussagen darauf beziehen, wie man selbst solche oder ähnliche Erlebnisse wie die Helden in *The Wind in the Willows* hatte, und sie nun in (vielleicht lächelnder) Retrospektiv Revue passieren lässt.

Philip[267] weist darauf hin, dass für Grahame selbst Mole von wesentlich größerer Bedeutung war als Toad, welcher ja bekanntlich für die kindliche Leserschaft (Alastair eingenommen) die Hauptperson ist. Vermutlich steht Grahame damit nicht alleine. Es ist anzunehmen, dass für die älteren Leser und Leserinnen Moles und Rats urlaubsgleiches Leben am River immer mehr Attraktivität gewinnt. Auch hierfür lässt sich eine Erklärung durch die Temperamentelehre anführen; diesmal allerdings nicht der historischen Kultur- und Literaturwissenschaft entlehnt, sondern der Anthroposophie:

> Ganz allgemein kann man zunächst sagen, daß jedes Lebensalter sein charakteristisches Temperament aufweist; *so wie jedem gesunden Kinde eine deutliche Sanguinik*, ist dem jungen Menschen ein Schuß cholerische Dynamik, *dem Erwachsenen ein Schlag von ernster Melancholie* und dem Alternden eine Tingierung von phlegmatischer Besinnlichkeit meistens eigen.[268]

Gegen diese Behauptung, wenn sie denn auf die Temperamentelehre der Art von Schwanitz und Hallesby, die ich hier verwendet habe, bezogen und betont wird, dass diese altersabhängige Färbung das eigene Temperament nicht überlagert, dürfte wenig einzuwenden sein. Von daher entsprechen auch hier die Lieblingsfiguren den vorgegebenen Temperamenten.

---

[266] Hierbei berufe ich mich auf diverse Gespräche während meines Studiums und das von mir im WS 2000/2001 zu *The Wind in the Willows* abgehaltene Seminar.

[267] Philip (1989), S. 307.

[268] Carlgren (1985), S. 138, Hervorhebung: Oppermann, vgl. auch ebd., S. 128.

Für den Eindruck der "nostalgia" trifft aber noch etwas anderes zu. Lippman beschreibt *The Wind in the Willows* als "one of the most perfect wish-fulfillment books of all times".[269] Dabei bezieht sie sich vor allem auf die Einkehr- und Heimkehrszenen, etwa in Badgers Bau oder Mole End. Aber auch die in "Dulce Domum" enthaltene Begegnung mit dem Kanari dürfte hierher gehören.[270] Es sind dies Szenen, die sich mit der Geborgenheit und "Gemütlichkeit"[271] des Heims im Gegensatz zu der Unbill der Welt vor der geschlossenen Haustür decken. Anders als für Kinder werden für Erwachsene diese Rückzugsmöglichkeiten immer seltener. Von daher sehnen sie sich natürlich mehr danach als Kinder, für die noch die Sehnsucht nach Abenteuern dominant ist. Lippman schreibt:

> "How do we know when we are having an adventure?" asks Sartre. A surprisingly difficult question to answer. How much easier to know when we are *not* having an adventure, when we are curled up in the same old corner, nose on our paws, thoughts on nothingness.[272]

Rat und Mole sind zugleich die beiden Figuren, denen vom Temperament her eine gewisse Ruhe und Behaglichkeit (der "kalte" Aspekt des Vierfeldschemas im Gegensatz zum Tätigkeitsdrang, der dem "warmen" Aspekt" entspricht)[273] eigen ist. Von daher kommen auch hier Temperament und Lesart zusammen. Vermutlich überwiegt das Element der "nostalgia" bei der erwachsenen Lektüre. Dieses ist auf Grund seiner Reflexivität nicht im gleichen Maße identifikationsbestimmt wie die kindliche Auseinandersetzung mit den oben geschilderten Erlebnissen.
Insgesamt gesehen haben die Temperamente der Hauptfiguren auf die erwachsene Lektüre wahrscheinlich einen eher geringen Einfluss, verglichen mit den Möglichkeiten, die sie für die kindliche Lektüre bieten. Allerdings kann dieser Einfluss nicht ausgeschlossen werden, da es auch für erwachsene Leser und Leserinnen durchaus Bezüge gibt, in puncto derer sich die Temperamente auf die Lektüre

---

269 Carlee Lippman: "all the comforts of home", in: the *antioch review* 4 (1983), S. 409-420, hier: S. 410.

270 *The Wind in the Willows*, S. 79.

271 Lippmann (1983), S. 415; im Original hervorgehoben.

272 Ebd., S. 412, Hervorhebung: Lippman.

273 S. S. 178 in dieser Arbeit.

auswirken können. da diese aber in der Regel nicht bewusst wahrgenommen werden, finden sie auch keine sonderliche Beachtung.

4.2 *The Wind in the Willows* als Beispiel für symbolhafte Lektüre im Kindesalter

In meiner vorhergehenden Untersuchung habe ich versucht aufzuzeigen, in welcher Weise die Hauptfiguren in *The Wind in the Willows* aufgrund der ihnen eigenen Charaktere und Temperamente Kindern bei der Auseinandersetzung mit bestimmten Situationen als Reflektorfiguren dienen können. In diesem Teil möchte ich darzustellen versuchen, inwiefern *The Wind in the Willows* zudem dem kindlichen Denken und Verstehen in besonderer Weise entgegenkommt.
Liest man die kritische Literatur zu *The Wind in the Willows*, so findet man immer wieder Passagen, die sich mit so genannten 'Unstimmigkeiten' innerhalb des Werkes befassen. Zu den milderen dabei gehört Hunt, der immerhin noch die Tatsache, dass Mole "a black velvet smoking suit"[274] trägt, als "mistake"[275] bezeichnet. Robson geht mit seiner Kritik deutlich weiter, wenn er schreibt:

> [*The Wind in the Willows*] is full with inconsistencies which children notice. What size are characters? How are we to imagine them? When Toad is disguised as a washerwoman, he seems to be washerwoman-size, but when the barge-woman detects him he is toad-size ... Any reader of the book will be able to think of dozens of examples. Children notice these things.[276]

Auch Hunt äußert sich zum Problem der Größenverschiebung kritisch:

> It is at the points where the change of size takes place where *The Wind in the Willows* is "unstable", that the effects of the book become purely verbal.[277]

---

274 *The Wind in the Willows*, S. 9.

275 Hunt (1994B), S. 52.

276 Robson (1981), S. 81.

277 Hunt (1994B), S. 72.

Wie ich noch zeigen werde, spielen solche Größenunterschiede in der Kinderliteratur insgesamt nur eine untergeordnete Rolle. A. A. Milne, selbst Autor von Kinderbüchern und Verfasser des Theaterstücks *Toad of Toad Hall* (1931) und der Einleitung zu einer amerikanischen Ausgabe von 1940, nimmt zu diesem Problem ebenfalls Stellung. In der Einleitung zu *Toad of Toad Hall* heißt es:

> In reading [*The Wind in the Willows*] it is necessary to think of Mole, for instance, sometimes as an actual mole, sometimes as a mole in human clothes, sometimes walking on two legs, sometime on four. He is a mole, he isn't a mole.[278]

Die Frage ist nun, ob diese Unstimmigkeiten, die den Literaturkritikern so deutlich auffallen, auch für die kindlichen (und vielleicht sogar für die erwachsenen) Leser und Leserinnen tatsächlich ein solches Problem darstellen. Gerade die von Robson erwähnte Szene bietet sich für eine Untersuchung dieser Frage an, da sich an ihr besonders deutlich ein Phänomen nachweisen lässt, das eher geringe Schwierigkeiten der kindlichen Leserschaft mit diesem Problem nahelegt. Um diese These zu überprüfen, bediene ich mich eines der Religionspädagogik, genauer: der Symboldidaktik entliehenen Konzepts, nämlich der ersten Stufe des fünfstufigen Modells des Symbolverständnisses nach J. W. Fowler. Fowler hat seinen Ansatz in verschiedenen Publikationen vorgestellt; sein 1981 erschienenes Werk *Stages of Faith* dürfte die wichtigste sein.[279] Zwar hat Fowler sein Konzept anhand des kindlichen Umgangs in erster Linie mit religiösen Symbolen entwickelt; wie sich aber noch zeigen wird, ist es ebenso auf die Art phantastischer Geschehnisse, wie sie in vielen Kinderbüchern - und eben auch in *The Wind in the Willows* - vorkommen, anwendbar.[280]

---

278 A. A. Milne: *Toad of Toad Hall* (London: Methuen, 1929), S. VI.

279 James W. Fowler: *Stages of Faith*/The Psychology of Human Development and the Quest for Meaning (San Francisco: Harper Row, 1981). Die für meine Arbeit notwendigen Aussagen sind allerdings selten direkt im Text gegeben und oft nur schwer zu lokalisieren. Daher bediene ich mich vergleichend zweier Zusammenfassungen als Hilfsmittel. Die eine findet sich in Peter Biehls Standardwerk *Symbole geben zu lernen* (Neukirchen: Neukirchener Verlag, 1989), S. 158-160, in diesem Zusammenhang besonderes 158; die andere ist Friedrich Schweitzers *Lebensgeschichte und Religion* (München: Kaiser, 1987), S. 192-195, hier besonders S. 192, entnommen.

280 Die mögliche Nähe zeigt sich vor allem in dem von Alexander Beinlich geprägten Begriff des "magischen Realismus", der ein ähnliches Konzept für das Lesealter andeutet, in dem Grahames Werk gelesen wird. (Vgl. Ursela Geisler: *Faktoren der Verständlichkeit von Texten für Kinder* (München: Causa, 1985, S. 116.)

Fowler beschreibt die Entwicklung des menschlichen Symbolverständnisses in fünf respektive sechs Stufen, von denen hier nur die erste von Belang ist und daher ausführlicher dargestellt werden soll. Bei der Ausarbeitung der Stufen schließt sich Fowler eng an die seiner eigenen Arbeit vorausgehenden Stufentheorien Kohlbergs und Piagets an, um diese dann in den Bereich der Glaubensentwicklung zu übertragen. Dabei bedient er sich bewusst Piagets Definition einer Stufe:

> A stage Piaget defines as the *integrated set of mental operation* used by a person in thinking about a particular subject matter.[281]

Die Stufen, die Fowler angibt sind
1) The magical-numinous role of symbols
2) The one-dimensional, literal role of symbols
3) The multidinmensional, conventional role of symbols
4) The critical translation of symbols into ideas
5) The postcritical rejoining of symbolic nuance and ideational content.[282]

Biehl bezeichnet sie als:
1) das magisch-numinose Verhalten
2) das eindimensional-wörtliche Verstehen
3) das mehrdimensional-symbolische Verstehen
4) das symbolkritische Verstehen
5) das nachkritische Verstehen.[283]

Eine sechste Stufe, die Fowler noch vorstellt, kann bei weitem nicht in dem gleichen Maße konkret behandelt werden wie die anderen, außerdem besitzt sie nach Schweitzer "eher spekulativen Charakter".[284] In einer Zusammenfassung beschreibt Fowler seine erste Stufe wie folgt:

> For stage I, *symbols* or *images* tend to function as identical with or as part of what they represent. Thus, to draw the picture of a person and

---

281 James W. Fowler/Sam Keen: *Life Maps*/Conversations on the Journey of Faith (Waco: Word, 1978), S. 26, Hervorhebung: Oppermann.

282 Ebd., S. 99.

283 Biehl (1989); S. 158-159.

284 Schweitzer (1987), S. 194.

> then to deface it may produce an uneasy feeling of guilt or fear of retaliation, as though the person had really been hurt.[285]

Unter Verweis auf Sendaks Werk (gleichzeitig ein klarer Bezug zur Literatur!) stellt er weiterhin rituelle Handlungen als gleichbedeutend mit realen dar.[286]
Auf der ersten der Fowler'schen Stufen kann ein Kind also noch nicht zwischen dem ersten und dem zweiten Sinn eines Symbols, also dem äußerlich Sichtbaren und dem, was es vertritt, unterscheiden; wie Biehl schreibt, sind beide "auf *magische* Weise miteinander verbunden":[287]

> Ohne die Frage nach der Realität zu stellen, kann sich das Kind mit seiner Phantasie auf Bilder, Geschichten, Märchen einlassen und in ihnen leben ... In dieser Stufe ist die Symbolwelt des Kindes also gleichzeitig seine Realwelt.[288]

Sowohl Biehl als auch Schweitzer[289] stellen außerdem die Bedeutung der Aussage heraus, dass ein Symbol die gleiche Wirkung erzielen kann wie der 'reale' Hintergrund. Biehl schreibt: "So kann ein bildlich dargestelltes Tier die gleiche Angst wie ein lebendiges Tier einjagen."[290]
Interessanterweise nennt Fowler selbst als 'Tiere', die Angst einjagen "Lions, tigers, bears and monsters".[291] Er beschreibt sie als "fearful, archetypal creatures ... the children dream and daydream about ..."[292] Dabei entstammen diese 'Tiere' (die Frage ist hier, ob Monster auch in diese Kategorie fallen) vermutlich in vielen Fällen nicht nur den Träumen und Tagträumen von Kindern. Gleichzeitig sind sie

---

285 Fowler/Keen, S. 44.

286 Ebd., S. 44/45.

287 Biehl (1989), S. 158; Hervorhebung: Oppermann. Die Nähe des Magischen zum Phantastischen, die ja gerade in Kinderbüchern häufig gegeben ist, soll hier als weitere Rechtfertigung zur Anwendung des Fowler'schen Konzepts dienen.

288 Ebd. Bezüglich des letzten Satzes vgl. auch Reto Luzius Fetz: "Die Entwicklung der Himmelssymbolik", in: *Jahrbuch der Religionspädagogik* 2 (1985/86), S. 206-214, hier: 211.

289 Schweitzer (1987), S. 192.

290 Biehl (1989), S. 158.

291 Fowler, (1981), S. 129.

292 Ebd.

auch die prototypischen Bösewichte in vielen zur Kinderliteratur zählenden Werken. Man vergegenwärtige sich etwa die Rolle des Wolfes im deutschen Märchen. Es dürfte nicht überraschen, wenn ein Kind, das *The Wind in the Willows* gelesen hat, die Weasels und "the Terror of the Wild Wood"[293] als furchterzeugend nennen würde. Tiere also, die bildlich oder in Geschichten dargestellt sind, können die gleiche Furcht verursachen wie ihre realen Artgenossen. Das gleiche gilt auch für Tiere, die als Maske und Kostüm in Erscheinung treten. Anders ausgedrückt wird ein Mensch, der eine Tigermaske trägt, zum Tiger - und damit zu einer tödlichen Bedrohung. Ein weiteres Beispiel hierfür sind auch primitive politische Demonstrationen mit Fahnenverbrennung als Zerstörung von Staaten und Puppenmord als Tötung von Politikern.
Ein vergleichbares Phänomen lässt sich in *The Wind in the Willows* beobachten, und zwar gleich an drei Stellen, von denen die mittlere hier beispielhaft untersucht werden soll:

> Toad's temper, which had been simmering viciously for some time, now fairly boiled over, and he lost all controll of himself.
>
> "You common, low, *fat* barge-woman!" he shouted. "I would have you to know that I am a Toad ..."
>
> The woman moved nearer to him and peered under his bonnet, keenly and closely. "Why, so you are!" she cried. "Well, I never! A horried, nasty, crawly Toad [sic!]. And in my nice, clean barge, too! Now that is a thing that I will *not* have!"
>
> She relinquished the tiller for a moment. One big mottled arm shot out and caught Toad by a fore-leg, the other grabbed him fast by a hind-leg. Then the world turned suddenly upside down, the barge seemed to flit highly across the sky, the wind whistled in his ears, and Toad found himsell flying through the air, revolving rapidly as he went."[294]

Die beiden Parallelstellen, die verwandte Phänomene aufweisen, sind Toads Begegnung mit dem engine-driver[295] und sein zweites, diesmal unfreiwilliges Zusammentreffen mit den Besitzern eben jenes Automobils, dessen Diebstahl ihn in "the

---

293 *The Wind in the Willows*, S. 46.

294 Ebd., S. 185-186; Hervorhebung: Grahame.

295 Ebd., S. 146-150, bes. S. 149-150.

remotest dungeon of the best guarded keeps of the stoutest castle in all the length an breadth of Merry England"[296] brachte.[297]

Zwar jagt in diesen Szenen kein bildlich dargestelltes Tier Angst ein, wohl aber wird eine Kröte zur Waschfrau, und das einzig und allein aufgrund des entsprechenden Habits. In allen drei Fällen wird Toad erst in dem Augenblick als das erkannt, was er wirklich ist, in dem er seine Identität preisgibt. Die barge-woman wird zwar in der Tat schon ob Toads angeberischem Gerede misstrauisch; die ganze Wahrheit erkennt aber auch sie erst, als Toad sich verrät. Hier wirkt also das Wäscherinnenkleid wie die Tigermaske, die ihren Träger in einen solchen 'verwandelt'. Im Gegensatz zu den beiden anderen Stellen weist das oben zitierte Beispiel eine Besonderheit auf: Toad wird nicht nur in seiner wahren Identität erkannt, er wird zusätzlich auch noch zu einem Mitglied seiner Spezies reduziert, mit allen Folgen, die das für seine Person hat. War Toad eben noch eine Waschfrau von menschlicher Größe, so ist er nun - ganz Kröte - entsprechend klein. Nach P. Green zeigt sich dieser Größenwandel sogar in der Schreibung.[298] Ähnlich wie bei Toad 'funktioniert' die Verkleidung auch bei Mole perfekt: Obwohl er den stoats and weasels, die Toad Hall besetzt halten, bestens bekannt ist, erkennen diese ihn nicht, als er mit Hilfe des Wäscherinnenhabits einen fingierten Angriffsplan an die Wachen weitergibt, um damit die Rückeroberung Toad Halls zu unterstützen.[299]

Es gibt noch eine weitere Szene, in der Toad innerhalb von Augenblicken von Menschen- auf Krötengröße reduziert wird; nämlich als er auf seiner Flucht in den Fluss stürzt. Diese Szene zeigt darüber hinaus noch einen weiteren 'magischen' Aspekt:

---

296 Ebd., S. 117.

297 Ebd., S. 195-198; bes. S. 195 und 198.

298 P. Green schreibt in Bezug auf diese Szene: "Perhaps the oddest instance of this duality is when Toad is recognized for what he is by the bargewoman: instantly, he ceased to be a humanized animal capable of driving motor-cars or combing his hair in the middle, *and becomes a mere toad, small t*, to be thrown into the water in disgust." (P. Green (1959), S. 285; Hervorhebung: Oppermann). Dabei bezieht er sich anscheinend auf einen Druckfehler in der 31. Auflage von 1929, die er benutzt, denn weder die Erstausgabe (Kenneth Grahame: *The Wind in the Willows* (London: Methuen, 1908) noch die drei von mir benutzten Ausgaben (Leicester: Galley, 1987; London: Penguin, 1994 und Ware: Wordsworth, 1993) folgen dieser Schreibung. Allerdings tritt sie sehr wohl in dem Brief Grahames an Alastair auf, der diese Episode behandelt (s. sowohl E. Grahame (1944), S. 55 als auch bes. Kenneth Grahame: *My Dearest Mouse:* The Wind in the Willows' *Letters* (London: Pavillon, 1988), S. 52/53. Grahame schreibt toad jedoch in den Briefen grundsätzlich klein, es sei denn es steht in Zusammenhang mit der Anrede "Mr.". Es ist daher anzunehmen, dass Grahame diese Schreibweise für die Publikation änderte und Greens Ausgabe tatsächlich fehlerhaft ist. Beweisen lässt sich diese Annahme letztendlich aber nicht. Trotzdem stellt diese Schreibung ein interessantes Phänomen dar, das innerhalb der Edition einer kritischen Ausgabe durchaus angemerkt werden sollte.

299 *The Wind in the Willows*, S. 223-225; s. auch ebd., S. 215.

> [Toad] glanced back, and saw to his dismay that [his enemies] were gaining on him. On he ran desperately, but kept looking back, ... [c]easing to look where he was going, ... when suddenly the earth failed under his feet, he grasped at the air, and, splash! he found himself head over ears in deep water, rapid water, water that bore him along with a force he could not contend with ... Presently he saw that he was approaching a big dark hole in the bank, just above his head, and as the stream bore him past he reached up and caught hold of the edge and held on ... as he sighed and blew and stared before him into the dark hole, some bright small thing shone and twinkled in its depths, moving towards him. As it approached, a face grew up gradually around it, and it was a familiar face!
>
> Brown and small, with whiskers.
> Grave and round, with neat ears and thick silky hair.
> It was the Water Rat![300]

Es wird zwar nicht ausdrücklich gesagt, aber es ist anzunehmen, dass Toad wie in der vorhergehenden Szene wieder auf Krötengröße schrumpft, denn sonst könnte er nicht in einen - an dieser Stelle realistisch geschilderten - Rattenbau passen.
Wichtiger als Toads Größe ist an dieser Stelle jedoch, dass die Macht seiner Feinde in dem Augenblick endet, in dem er in den River fällt. Dann können sie ihn nicht mehr erreichen. Es ist, als hätte Toad eine Grenze überschritten, die er überwinden kann, nicht aber seine menschlichen Verfolger. Anscheinend können die Bewohner der River Bank ohne weiteres in die Wide World vordringen, nicht aber umgekehrt. Toad Hall bildet dabei eine Ausnahme: Obwohl es definitiv zur River Bank gehört, ist es eine in der Wide World durchaus bekannte Größe.[301] Auch ist dies der einzige Ort, an dem Menschen erscheinen.[302] Ansonsten bleibt das Reich an der River Bank den Eingeweihten vorbehalten, ähnlich wie in Rowlings *Harry Potter*-Büchern die

---

300 Ebd., S. 200/201.

301 Ebd., S. 181.

302 Ebd., S. 37 und 102. Dass es sich bei dem Fahrer des neuen Automobils um einen Ferret names Baxter handelt, wird zwar oft angenommen (vgl. z.B. Roger C. Schlobin: "Danger and Compulsion in *The Wind in the Willows*, or Toad and Hyde Together at Last", in: *Journal of the Fantastic in the Arts* 8 (1997), Bd. 1, S. 34-41, hier: S. 37), ist aber nicht Grahames Erfindung. Vielmehr geht diese Annahme auf ein Parallelwerk zu *The Wind in the Willows*, nämlich *The Wild Wood* von J. Needle, zurück (vgl. Peter Hunt: "Dialogue and Dialectic: Language and Class in *The Wind in the Willows*", in: Childrens's Literature 16 (1988), S. 159-168, hier: S. 162).

Platform 9¾[303] und Diagon Alley[304] den Muggles[305] verborgen bleiben. Allerdings müssen Harry Potter und seine Freunde trotz ihres besonderen Status sich der Magie bedienen, um die Grenze zum Zauberreich zu überschreiten;[306] in *The Wind in the Willows* hingegen verläuft der Übergang ohne äußerlich sichtbare Zeichen.
Mit Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit bewegen sich die Figuren der River Bank in der Wide World, selbst wenn sie nicht unbedingt am Umgang mit derselben interessiert sind. Für Mole ist es ebenso 'natürlich', seinen heimatlichen Bau mit der Nase zu finden wie in einer (vermutlich) menschlichen Siedlung Butter und Eier einzukaufen.[307] Rat versorgt sich normalerweise ganz nach Wasserrattenart selbst, indem er seine Nahrung am Flussufer sucht und "findet", er trägt aber auch Münzen bei sich, um im Notfall etwas kaufen zu können.[308] Und Badger schließlich hält sich mit der gleichen Selbstverständlichkeit an die eiserne Regel der Winterruhe, mit der er den Chauffeur des Automobils über Toads 'Meinungsänderung' aufklärt.[309]
An dieser Stelle muss ein Kuriosum erwähnt werden: So oft die Größenbrüche der Hauptfiguren zwischen Menschen- und Originalgröße in der kritischen Literatur behandelt werden, so selten wird auf die natürlichen Größenunterschiede zwischen Dachsen, Ratten, Maulwürfen und Kröten hingewiesen. Könnte man Ratten, Maulwürfe und Kröten noch in einer Größenklasse zusammenfassen (obwohl auch hier der Maulwurf deutlich als kleinster auffallen würde),[310] so ist der Größenunterschied zum Dachs, der immerhin so groß wie ein mittelgroßer Hund[311] werden kann und sich damit deutlich von der höchstens 24 cm langen Wasserratte absetzt, auffallend. Diese "natürlichen" Größenunterschiede spielen in *The Wind in the Willows*

---

303 Joanne K. Rowling: *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (London: Bloomsbury, 2000), S. 99.

304 Ebd., S. 71.

305 Ebd., S. 11.

306 Ebd., S. 81 und 104/105.

307 *The Wind in the Willows*, S. 80 bzw. S. 30.

308 Ebd., S. 8 und S. 94

309 Ebd., S. 63/64 und S. 102.

310 Man vergleiche: Eine Wasserratte hat eine Durchschnittsgröße von 24 cm. ein Maulwurf nur von 15 cm (vgl. Schmeil (1949), S. 68 und 53).

311 Schmeil (1949), S. 38.

keine Rolle. Ohne weiteres können Mole und Rat "dressing-gowns and slippers"[312] von Badger anziehen, und auch Toad passt problemlos in einen von Rat geliehenen Anzug.[313] Badger hat keine Schwierigkeiten, Rat und Mole in Rats Bau zu besuchen,[314] und Moles Schwierigkeiten mit Rats Ruderboot erwachsen gewiss nicht daraus, dass er für dasselbe zu klein wäre (Obwohl er das, natürlich betrachtet, eindeutig ist!).[315] Warum diese Tatsache so wenig Beachtung findet, kann ich allerdings nicht klären, wahrscheinlich wird sie einfach nicht für wichtig genug gehalten.

Es sind dies vermutlich einige der "further examples" von denen Robson spricht.[316] Obwohl er behauptet, dass diese Unstimmigkeiten Kindern auffallen, muss das nicht notwendigerweise tatsächlich zutreffen. Robson selbst schreibt mit Verweis auf Grahame persönlich, dass Kinder zwar auf solche Unstimmigkeiten aufmerksam werden, sich aber nicht darum kümmern.[317] Laut P. Green behauptet Grahame:

> It is the special charm of the child's point of view that the dual nature of these characters does not present the slightest difficulty to them. It is only the old fogies who are apt to begin: 'Well, but ...' and so on. To the child it is all entirely natural and as it should be.[318]

Auch Milne tendiert in die gleiche Richtung:

> In reading [*The Wind in the Willows*] it is necessary to think of Mole, for instance, somtimes as an actual mole, sometimes as a mole grown to human size, sometimes walking on two legs, sometimes on four. He is a mole, he isn't a mole. What is he? I don't know, and, not being a matter-of-fact person, I don't mind.[319]

---

312 *The Wind in the Willows*, S. 60.

313 Ebd., S. 203.

314 Ebd., S. 99.

315 Ebd., S. 15/16.

316 Robson (1981), S. 81; vgl. auch S. 228 in dieser Arbeit.

317 Ebd.

318 P. Green (1959), S. 258.

319 Milne (1929), S. vii.

Sicherlich lassen sich nicht alle solche Verwandlungen auf magisch-numinose Weise erklären. Dennoch entsprechen auch sie den Möglichkeiten, die das kindliche Denken bietet.

In einem seiner frühen Aufsätze, "La pensée symbolique et la pensée de l'enfant"[320], weist Piaget bereits 1923 auf die Nähe des kindlichen zum symbolischen Denken hin. Er schreibt in diesem Zusammenhang, "que la pensée de l'enfant participie encore des lois de la pensée symbolique".[321] Weiterhin führt er aus:

> ... il est extrêmement suggestif, d'une part de retrouver dans la pensée de l'enfant un besoin d'éviter la contradiction beaucoup moindre que dans la pensée adulte, et, d'autre part, de constater que cette insensibilité à la contradiction se présente ici aussi comme le produit d'une sorte de surdétermination ... Cela ne veut pas dire qu'ils [les enfants] pensent le contradictoire comme tel, ou qu'ils se complaisent dans des opinions sciemment contradictoires entre elles ... Tantôt ce sont des opinions en fait contradictoires qui sont soutenues à peu d'instants l'une de l'autre par le même enfant. Mais alors il y a amnésie: quand il dit "noir", l'enfant oublie qu'il vient de dire "blanc", et vice-versa.[322]

Drittens stellt Piaget fest, dass sich Kinder "n[e] plus de quelques minutes"[323] mit einem Problem auseinander setzen.

Selbst dann also, wenn Kinder eine Szene wie die obige nicht magisch-numinos interpretieren, ist es eher unwahrscheinlich, dass sie sich von den Größenverschiebungen der vier Hauptfiguren irritieren lassen. Ihr Denken wird in großen Bereichen von Widersprüchen beherrscht, weswegen diese sie weniger stören. Dazu kommt, dass Toad in der Szene mit der barge-woman bereits wieder Menschengröße 'angenommen' hat, als er das Ufer des Kanals erreicht. Er stiehlt das Treidelpferd und reitet damit davon, was er nur bei menschlicher Größe tun kann.[324] Die Anthropomorphisierung ist nur für wenige Zeilen unterbrochen. Von daher ist die Wahrscheinlichkeit, diese Widersprüche zu überlesen, äußerst hoch, zumal in einer auf

---

320 Jean Piaget: "La pensée symbolique et la pensée de l'enfant", in: Sibylle Volkmann-Raue (Hg.): *Jean Piaget: Drei frühe Schriften* (Freiburg: Kore, 1993), S. 83-146.

321 Ebd., S. 88.

322 Ebd., S. 127/128.

323 Ebd., S. 97.

324 *The Wind in the Willows*, S. 187.

Aktion angelegten Szene. Kindern gelingt es, sich ganz auf die Fiktion der dargestellten Welt einzulassen. In dieser Hinsicht kann man *The Wind in the Willows* sogar dahin gehend Überlegenheit über andere Fantasy-Werke zusprechen, als Grahame nicht etwa, wie in den meisten anderen Werken dieser Gattung üblich, die Übergänge von einer in die andere Welt durch spektakuläre Erscheinungen oder den Einsatz magischer Requisiten vollzieht. Vielmehr verlangt er von seinen Lesern und Leserinnen die nötige Vorstellungskraft, sich selbst die Geschehnisse zu erklären. Dieses wird ihnen umso besser gelingen, wenn sie noch so weit magisch-numinos denken, dass ihnen solche Anthropomorphisierungsbrüche als natürlich erscheinen. Zusätzlich wird die eigene Fantasie gefordert; das Bild, das man sich von den Geschehnissen und den Beteiligten macht, ist weniger determiniert und zugleich individueller, als es durch vorgegebene Erklärungen sein könnte.

Zudem ist Toads unfreiwilliges Bad eine Ausnahme unter den Bruchszenen, da sie in ein Kapitel eingebettet ist. Die meisten Bruchszenen dagegen sind zugleich Kapitelübergänge, weshalb der Kapitelübergang vermutlich oftmals den Größenbruch überspielen dürfte. *The Wind in the Willows* ist, folgt man P. Green, aus Bettkanten-Geschichten von Grahame für dessen Sohn entstanden,[325] und selbst, wenn man diese Entstehungshypothese nicht übernimmt, weil sie allzu romantisch erscheint,[326] kann trotzdem die Bettkanten-Geschichte als "Sitz im Leben"[327] von *The Wind in the Willows* angenommen werden. Daher liegt es nahe, am Ende des Kapitels eine Lesepause anzunehmen. Diese wird vermutlich in vielen Fällen einen Beitrag zum 'Übersehen' und 'Übergehen' der Brüche leisten.

Darüber hinaus ist *The Wind in the Willows* eindeutig episodisch aufgebaut,[328] wobei die einzelnen Episoden in sich eher ungebrochen erscheinen. Oft sind die Episoden mit Kapiteln identisch oder durch Einschübe unterbrochen; nur zwei Episoden erstrecken sich über mehrere zusammen hängende Kapitel, nämlich Moles 'Eskapade' in den Wild Wood mit dem Besuch bei Badger und Toads Heimkehr mit der strategischen Vorbereitung und Rückeroberung von Toad Hall. Nur innerhalb dieser Episode gibt es einen Bruch, nämlich die zweite oben

---

325 P. Green (1959), S. 233.

326 Hunt in einem Brief vom 9. November 2000.

327 Zum Sitz im Leben s. Georg Fohrer et al: *Exegese des Alten Testaments* (Heidelberg: Quelle & Meyer, ^{5}1989), S. 96/97.

328 Mary Haynes: "*The Wind in the Willows*: A Classic for Children?", in: *International Review of Children's Literature and Librasianship* 4 (1989), Nr. 2, S. 115-129, hier: S. 116.

ausführlich behandelte Szene, die allerdings dem Schnitt durch das Kapitelende zum Opfer fallen könnte. Da die Episoden in sich relativ einheitlich sind und ungebrochen erscheinen, ist es eher wahrscheinlich, dass die Brüche in einer Art wahrgenommen werden, die der Betrachtung eines Bildes vergleichbar ist, das aus mehreren farbigen Feldern besteht: Hier wird man sich eher auf die einzelnen Farben als auf die sie trennenden passiven Linien konzentrieren. Darüber hinaus ist es wahrscheinlich, dass Kinder ganz in der jeweils gerade aktuellen Episode gefangen sind und daher vergessen, welchen Gegebenheiten die vorhergehende unterworfen war.

Es gibt noch einen weiteren Grund, warum die Größenbrüche oder auch die Grenzüberschreitungen der einzelnen "Welten" von Kindern nicht mit der gleichen Intensität wahrgenommen werden wie von Erwachsenen: Kinder können ohne weiteres in der Lage sein, Widersprüche in ein einheitliches System zu integrieren. Auch dieses Phänomen findet seinen Niederschlag innerhalb des Fowler'schen Symbolmodells, nämlich auf der zweiten Stufe, dem eindimensional-wörtlichen Verstehen. Kinder auf dieser Stufe sind in der Lage, zwei völlig unzusammenhängende Systeme in einem eigenen zu vereinen, wie das folgende Beispiel von Fetz zeigt:

> Schüler, die von der Urknalltheorie hörten und gleichzeitig Bibelunterricht erhielten, legten uns eine für sie offenbar noch problemlose Kombination von naturwissenschaftlicher Weltentstehungstheorie und Schöpfungsglauben vor: Am Anfang geschah "von selbst" eine große Explosion, dann sah Gott einen für seine Schöpfung geeigneten Materieklumpen, unsere zukünftige Erde, und schuf aus ihm gemäß der im Sechstagewerk beschriebenen Ordnung an einem Tag die Pflanzen, dann die Tiere und schließlich den Menschen. Auf die Frage, was "Vater im Himmel" bedeutet, wird dann in einem solchen Fall erklärt, der "Himmel" sei das "Weltall". Gott wird dabei oft als eine übermenschliche Figur vorgestellt, die im Weltall herumschwebt, das "sein Reich" ist.[329]

Ähnlich könnte auch mit den Eigenschaften der Figuren in *The Wind in the Willows* vorgegangen werden. Obwohl sie in jeweils unterschiedlichen Situationen ganz bestimmten Zwecken dienen, werden sie in ein einheitliches System integriert, das zudem gegenüber eher unauffälligen Brüchen relativ unempfindlich sein dürfte. Daran ist jedoch nicht nur das kindliche Denken schuld. Taylor weist darauf hin,

---

329 Fetz (1985/86), S. 210.

dass durchaus auch das Hören und Lesen von Kinderliteratur Kinder in dieser Richtung prägen kann:

> Children [knowing Beatrix Potter, Mother Goose, finger plays etc.] are used to this sort of inconsistency. An animal fantasy is an anminal fantasy. They do not question the possibility or the impossibility of the characters and their activities ... Why not? They have heard little in literature very rational [sic!]..."[330]

In der Tat: Warum sollte Kindern ausgerechnet in *The Wind in the Willows* ein Phänomen auffallen, mit dem sie bestens vertraut sind? Im Anschluss an das bereits oben angeführte Zitat fährt Milne fort: "At least, I do know, and still I don't mind. [Mole] is a fairy, like so many immortal characters in fiction, and, as a fairy, he can do, or be, anything."[331] Damit schließt er seine eigene Interpretation von Moles Größe direkt an die Tradition der Fairy Tales an, die K. Taylor ebenfalls als Beispiele für "something not very rational in children's literature" dienen könnten.
Im Zusammenhang mit der kritischen Diskussion von Grahames Werk steht die Frage nach der Vereinheitlichung der Figuren insbesondere im Zusammenhang mit möglichen Illustrationen. P. Green ist hier führend.[332] So überliefert er die Anekdote, Grahame soll, auf die Frage nach der Größe von Train und Toad befragt, gesagt haben, "The Toad was train-size and the train was toad-size", woraus er auf Grahames sicheren Umgang mit dem Problem schließt.[333] Er weist in demselben Kontext darauf hin, dass die Größenschwankungen der Hauptfiguren oft kaum feststellbar sind[334] und setzt damit einen klaren Kontrast zu vielen Kritikern des Werkes. Gleichzeitig legt diese Aussage zweierlei Annahmen nahe: Erstens scheint es umso wahrscheinlicher, die Brüche wahrzunehmen, je gründlicher Grahames Werk studiert wird, und zweitens dürfte das "inner eye"[335] tatsächlich auf ein verinnerlichtes Konzept der Figuren zurückgreifen, um die Unstimmigkeiten zuerst einmal zu 'übersehen'.

---

330 K. Taylor (1968), S. 43/44.

331 Milne (1929), S. VII.

332 P. Green (1959), S. 285.

333 Ebd.

334 Ebd.

335 Ebd.

Wie die in besagtem Konzept jeweils manifestierte Vereinheitlichung aussieht, ist vermutlich individuell verschieden. Mögliche Einflussfaktoren könnten hier in der Tat Illustrationen sein, aber auch die diversen Verfilmungen, die inzwischen existieren. So wendet eine ca. 1987-1992 im ZDF ausgestrahlte und über diesen Zeitraum mehrfach wiederholte Puppentrick-Serie[336] zwar eine ausgeprägte Anthropomorphisierung an, tilgt aber zugleich weitgehend menschliche Figuren aus dem Umfeld des Rivers. Daher scheinen die Figuren, bis auf die oben bereits behandelte kuriose Ausnahme, "natürliche" Größe zu besitzen; 'the motor-car is toad-size' sozusagen. Die Monty-Python-Version von 1996[337] dagegen setzt auf fast hundertprozentige Anthropomorphisierung, was allerdings aufgrund der 'echten' Darsteller nicht anders zu machen ist und der Charakterzeichnung der Hauptfiguren auch sehr gut bekommt.[338]

Patrick Benson anthropomorphisiert in seinen Illustrationen zur Neuausgabe von HarperCollins[339] im Rahmen der "Tales of the Willows" die Hauptfiguren stärker als etwa Otter und die Weasels. Zugleich setzt er in gewissem Umfang den Größenunterschied Badgers um. Ähnlich verfährt Rackham, der auf seinem ersten Aquarell, "Onion-Sauce",[340] Mole zwar bekleidet, die Rabbits aber naturgetreu darstellt. Ähnlich wie bei Benson sind seine Figuren eher an Menschengröße als an der Originalgröße orientiert, wobei Bensons Toad stets etwa halbe Menschengröße aufweist. Shepard hat sich in seinen Zeichnungen - sehr zu Grahames angeblicher Freude[341] - an den Naturvorbildern orientiert,[342] allerdings geht seine Anthropomorphisierung ebenfalls sehr weit.

Es ist von daher anzunehmen, dass Kinder, besonders wenn sie eine solche illustrierte Ausgabe lesen, ähnliche Systeme der Vereinheitlichung entwickeln werden. Bekanntermaßen prägt das Bild die Vorstellung von den Figuren und dem Gesche-

---

336 *The Wind in the Willows*, Thames Animation/Cosgrove-Hall-Productions (1984-1988), Regie: Chris Taylor et.al.

337 *The Wind in the Willows*, Guild Home Video 1997 (1996), Regie: Terry Jones.

338 Leider gleitet der Film in der zweiten Hälfte in eine Darstellung des Kampfes der River-Banker gegen eine weasel-Vormacht ab, die sich überdeutlich an das nationalsozialistische Regime anlehnt.

339 Kenneth Grahame: *The Wind in the Willows* (London: HarperCollinsPublishers, 1994).

340 S. Kenneth Grahame: *The Wind in the Willows* (New York: the Heritage Press, 1940), o. P.

341 Ernest H. Shepard: "Illustrating *The Wind in the Willows*", in: *The Horn Book Magazine* Nr.32 (1954), S. 83-86, hier: S. 84/85.

342 Ebd., S. 84.

hen stärker als das gelesene Wort. Die Frage, ob die Vereinheitlichung innerhalb der Illustrationen ebenfalls auf solche Konzepte zurückgeht, ob also die Illustratoren sich an kindlichen Vorstellungsmustern orientiert haben, oder ob sie letztendlich ihrer eigenen Interpretation gefolgt sind, muss allerdings offenbleiben.
Es zeigt sich also deutlich, dass *The Wind in the Willows* dem kindlichen Denken weit mehr entgegenkommt, als manche Kritiker, insbesondere Robson, behaupten. Man möchte sich sogar fragen, ob die "inconsistencies", die so oft angemerkt werden, tatsächlich nur ein Problem der kritischen Literaturwissenschaft, nicht aber der Leser und Leserinnen, sind. Das soll natürlich nicht bedeuten, dass sie innerhalb der Literaturkritik nicht angemerkt werden sollten: keineswegs. Man sollte lediglich vorsichtig damit sein, sie als Schwäche eines Werkes darzustellen.
Möglicherweise liegt dem kindlichen Umgang mit solchen 'magischen' Stoffen, also das ebenfalls magische Verstehen und Vereinheitlichen von Widersprüchen, das den Erwachsenen verständlicherweise Schwierigkeiten bereitet, eines der Probleme zugrunde, die die Literaturwissenschaft nach wie vor mit der Kinderliteratur hat.[343] Sollte dem tatsächlich so sein, wäre es der Literaturkritik anzuraten, sich gegenüber der Kinderliteratur auf eine gewisse Nachkritik, oder auch zweite Naivität,[344] einzulassen. Diese, die stets nur auf eine relativ gründliche kritische Auseinandersetzung mit dem Stoff folgen kann,[345] dürfte das Verständnis und die Akzeptanz der auf die kindliche Denkweise zugeschnittenen Werke in anderer als der konventionell literaturwissenschaftlichen Weise erleichtern.
Doch nicht nur das Nachvollziehen kindlicher Gedanken wird so erleichtert. Es ist ebenfalls nicht unwahrscheinlich, dass man auf die Weise des sich-noch-einmal-ganz-auf-den-Text-Einlassens eine neue Art von Respekt vor dem Werk unterstützt, die die dargestellte Welt so achtet, wie sie ist. Diese Achtung vor dem Werk, die sicherlich bei einem 'fehlerhaft' anmutenden Stoff schwerer zu erhalten sein mag, hat bereits Heinrich Luden 1847 im Zusammenhang mit einer Kritik von Goethes *Faust* gefordert:

> Alles, was Sie da vorbringen, kann Nichts [sic!] gelten. In der Poesie giebt [sic] es keine Widersprüche. Diese sind nur in der wirklichen Welt, nicht in der Welt der Poesie. Was der Dichter schafft, das muß

---

343 Vgl. S. 36-39 in dieser Arbeit.

344 Biehl (1989), S. 159/160.

345 Ebd., S. 160.

> genommen werden, wie er es geschaffen hat. *So, wie er seine Welt gemacht hat, so ist sie ... Ein kaltes Analysieren zerstört die Poesie und bringt keine Wirklichkeit hervor.* Es bleiben nur Scherben übrig, die zu Nichts [sic!] dienen und nur incommodieren [sic!].[346]

Was für die Erwachsenenliteratur gilt, muss auch für die Kinderliteratur gelten!

4.3 Resümee

Meine Untersuchung zu *The Wind in the Willows* fällt innerhalb meiner Arbeit aus dem Rahmen, da sich in ihr kein einziger intertextueller Bezug zu Werken der Erwachsenenliteratur findet. Diese sind an anderer Stelle bereits weidlich erschlossen worden und können daher hier vernachlässigt werden. Statt dessen habe ich mich auf die Interpretation des Werkes unter bisher vernachlässigten Kriterien, der Temperamente der Hauptfiguren einerseits und der kindlichen magisch-numinosen Sichtweise andererseits, konzentriert.
Gerade dadurch aber beweist *The Wind in the Willows* seinen ambivalenten Charakter; es ist sowohl ein Werk für Erwachsene als auch ganz Kinderbuch, einzig die Betrachtungsweise des Lesers oder der Leserin entscheidet. Besonders die Deutung von "Wayfarers All", die ich vor genommen habe, ist in diesem Zusammenhang als Beispiel wichtig; sie bietet einen ersten kindlichen Verständnisansatz für dieses sonst als extrem unkindlich geltende Kapitel.
Im zweiten Teil dieses Kapitels habe ich mich speziell mit der kindlichen Rezeption des Werkes befasst, die viele der von Erwachsenen wahr genommenen so genannten 'Fehler' relativiert. Diese werden erst durch eine von der Vernunft geprägte erwachsene Sichtweise offenbar. Daher wäre es wünschenswert, wenn eine Reaktion auf meine Arbeit darin bestünde, nicht nur *The Wind in the Willows* unter Berücksichtigung der speziellen kindlichen Philosophie zu lesen, sondern auch noch andere Kinderbücher so zu betrachten.

---

346 Heinrich Luden: *Rückblicke in mein Leben* (Jena: 1847), S. 47, Hervorhebung: Oppermann.

5 *The Secret Garden*

Kinder weinen.
Narren warten.
Dumme wissen.
Kleine meinen.
Weise gehen in den Garten.
Joachim Ringelnatz[1]

Vermutlich ist die Aufnahme dieses späten Werkes von Burnett in mein Textkorpus besonders riskant; erstens wegen des eher realistischen Inhalts und zweitens wegen der Staatsangehörigkeit seiner Autorin. Ich habe allerdings schon bei der Diskussion des Gattungsbegriffs 'Fantasy' diverse Punkte angesprochen, die in *The Secret Garden* von Bedeutung sind und dieses Werk, wenn schon nicht zu einem genuinen Werk der Gattung, so doch zumindest zu einem Randvertreter machen. Besonders wichtig ist dabei die Rolle dessen, was Burnett respektive Mary als "Magic"[2] bezeichnet. Zwar sind viele, aber eben nicht alle Phänomene, die mit der Entdeckung des Gartens und Colins Heilung zusammen hängen, auf realistische Weise erklärbar. Colins Heilung verläuft eindeutig zu schnell (sie dauert kaum ein halbes Jahr), und der Robin freundet sich für ein realistisches wildes Tier ebenfalls zu schnell mit Mary an. Auch die Effekte von Wind und Mondlicht sind in ihrem speziellen Zusammenhang zu intensiv, um 'nur' natürlich zu sein. Und schließlich ist Dickon, selbst für einen Naturburschen zu vertraulich im Umgang mit seinen durchweg wilden "creatures"[3] dar gestellt. Daher ist es meiner Ansicht nach durchaus gerechtfertigt, wenn man in diesen Kontexten das Wirken einer sekundären Macht fest stellt. Das Auftreten einer solchen ist aber ein, wenn nicht sogar das, entscheidende Kriterium, durch das ein Fantasywerk gekennzeichnet ist.[4] Das zweite in dieser Hinsicht bedeutende Element ist das Auftreten von Lilias Lennox-Craven, die sich als Geist[5] zu ihrem Mann begibt und diesen in ihren Garten und zu seinem Sohn ruft.

---

1 Joachim Ringelnatz: *Kinder Verwirr Buch* (Zürich: Diogenes, 1994), S. 41.

2 *The Secret Garden*, S. 64/65 und bes. 72/73.

3 Ebd, S. 187.

4 Vgl. E. M. Forster: *Aspects of the Novel* (London: Arnold, 1974), S. 75, Laurence Gagnon: "Philosophy and Fantasy", in: *Children's Literature* 1 (1969), S. 98-103, hier: S. 98 und Susan E. James: "*Wuthering Heights* for Children: Frances Hodgson Burnett's *The Secret Garden*", in: *Connotations* 10 (2001), Bd. 1, S. 59-76, hier: S. 61.

5 Vgl.: Deborah Cogan Thacker/Jean Webb: *Introducing Children's Literature* (London: Routledge, 2002), S. 95.

Nach Dahl gehört die Erscheinung Verstorbener ebenfalls zu den distinktiven Merkmalen von Fantasy.[6] Auch wenn man also von *The Secret Garden* nicht in der gleichen Weise wie von *Harry Potter* als einem Werk der Gattung Fantasy reden würde, so scheint mir die Aufnahme des Werkes in mein Korpus unter dieser Prämisse trotzdem zulässig. Burnetts Fantasy gleicht mit der sanften, aber nachhaltigen Kraft, mit der ihre Magie in der realistischen Welt wirkt, eher der von Zimmer Bradleys *Avalon*-Romanen als Rowlings, Tolkiens oder Lewis' phantastischen Welten.

Als ein weiterer Grund für den Ausschluss von Burnetts Werk aus meinem Korpus kann in der Staatsbürgerschaft der Autorin gesehen werden. Burnett gilt als Amerikanerin, wozu vermutlich nicht zuletzt Ousbys Einordnung in verschiedenen wichtigen Lexika beigetragen haben dürfte.[7] Tatsächlich hatte Burnett 1905 die amerikanische Staatsbürgerschaft angenommen, allerdings weniger aus Liebe zu den Vereinigten Staaten als um etwaigen finanziellen Forderungen ihres geschiedenen Mannes zu entgehen.[8] Auch machen ihre langen Aufenthalte in den Staaten sie nicht automatisch zu einer US-Amerikanerin. Im Gegenteil; die Tatsache, dass alle ihre bedeutenden Werke (zumindest die drei großen Kinderromane) vorrangig in England angesiedelt sind, scheint mir ein eindeutiger Beweis für die Liebe zu ihrer alten Heimat zu sein. Dafür spricht auch, gerade in *The Secret Garden*, die Würdigung des Mutterlandes gegenüber seinen Kolonien und Burnetts gute Kenntnis der einheimischen Dialekte. Von daher halte ich es für durchaus legitim, ihre Werke unter die englische Kinderliteratur zu subsumieren.

Die Aufnahme des *Secret Garden* ist für mein Korpus deshalb so wichtig, weil gerade dieses Werk besonders viele intertextuelle Verwandtschaften besitzt, die sich dank der Vorarbeit von Bixler Koppes, McGillis, Plotz und Verduin bereits in der Forschung nieder geschlagen haben und nun in dieser Arbeit neu analysiert und verwertet werden können. Diese Intertextualitäten sind sowohl für die kindliche als auch die erwachsene Lesart von Burnetts Werk von Bedeutung nicht zuletzt basiert die Auseinandersetzung mit Rätsel, Geheimnis und Spannung, die *The Secret Garden* zumindest im ersten Teil für Kinder so interessant macht, und die ich nun

---

6 Erhard Dahl: *Die Entstehung der phantastischen Kinder- und Jugenderzählung in England* (Paderborn: Schöningh, 1984), S.112.

7 Ian Ousby (Hg.): *The Wordsworth Companion to Literature in English* Ware: Wordsworth, 1994), S.135; Ian Ousby (Hg.): *The Cambridge Guide to Literature in English* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), S. 135.

8 Vgl. Phyllis Bixler Koppes: *Frances Hodgson Burnett* (Boston: Twayne, 1984), S. 16.

behandeln möchte, auf der Gattungs-Intertextualität des Werkes mit den aus der Erwachsenenliteratur stammenden Detektiverzählungen.

5.1 Geheimnis und Rätsel: Kindliches Interesse an beidem und entsprechende literarische Strukturen

> Das Geheimnis, schreibt der Soziologe SIMMEL, sei einer der schönsten Fortschritte der menschlichen Entwicklung, weil es die Möglichkeit einer "zweiten Welt" neben der offenbaren schaffe: Das Geheimnis "ist eine der größten Errungenschaften der Menschheit" und bedeutet eine "ungeheure Erweiterung des Lebens".[9]

Auch in der Literatur ist das Geheimnis immer wieder Gegenstand; sei es, dass es das beherrschende Thema eines Romans, eines Schauer- oder Detektivromans etwa, ist, oder sei es, dass es als motivierendes Element im Hintergrund einer Erzählung wirkt, wie etwa Darcys und Willoughbys gemeinsame "Vergangenheit" in *Pride und Prejudice* oder die Existenz und Biographie der Bertha Mason-Rochester in *Jane Eyre*. Eröffnet das Geheimnis in der Realität eine "zweite Welt", so schafft es innerhalb der Literatur, die ja ohnehin schon sozusagen eine sekundäre Realität darstellt, eine tertiäre Ebene, die, da die Leserschaft nicht direkt an diesem Geheimnis beteiligt ist, stets auch dessen Reflexion zulässt.

Doch nicht nur Erwachsene haben Geheimnisse, auch schon im Kindesalter sind diese von Bedeutung, wie die deutsche Psychologin Renate Valtin in dem eingangs zitierten Aufsatz - übrigens einem der sehr spärlichen Beiträge zu diesem Thema - darstellt. Sie weist das Geheimnis bei Kindern in der (Vor-)Pubertät als Abgrenzung gegenüber den Erwachsenen aus, die aber zugleich ein Ausdruck der Schwäche, des Ausgeliefertseins der Kinder ist: "Gilt nicht in vielen Familien der ordnende Zugriff der Erwachsenen auf Zimmer, Schränke, Schulmappen, Manteltaschen, Zeiteinteilung, Freundeswahl [!] der Kinder als selbstverständlich?"[10] Aber auch als

---

[9] Renate Valtin et al.: "Was ich nur meinem Freund, nicht meiner Mutter erzähle" - zur Entwicklung und Bedeutung des Geheimnisses bei Kindern, in: Albert Spitznagel (Hg.): *Geheimnis und Geheimhaltung*/Erscheinungsformen - Funktionen - Konsequenzen (Göttingen: Hogrefe 1998), S. 247-256, hier: S. 247; die Zitate stammen aus: G. Simmel: *Soziologie*. Untersuchungen über Formen der Vergesellschaftung (Berlin: Duncker & Humblot ^{4}1958), S. 272.

[10] Ebd., S. 256.

Sozialisationsaspekt, nämlich in Bezug auf Freundschaften, ist das Geheimnis für Kinder von Bedeutung.[11]

In einem von zwei bedeutenden Aufsätzen zur Rolle des Geheimnisses in *The Secret Garden* vertritt Adams ebenfalls die Überzeugung, mit Hilfe von Geheimnissen würden sich Kinder einen Freiraum gegenüber Erwachsenen schaffen und außerdem verliehe "the possession of a secret, particularly an important one, ... children and adults the power over their superiors and their peers that comes from special knowledge".[12] Ausgehend von dieser Feststellung beschreibt Adams, auf welche Weise das Geheimnis als heilende Kraft eine bedeutende Rolle in *The Secret Garden* spielt. In dem anderen Artikel setzt sich McGillis mit der Bedeutung von Geheimnissen in der Kinderliteratur auseinander: "Children enjoy secrets. They use them in their play ... We should not wonder, then, that secrecy informs the stories children read. The secret is both seriously held and playfully shared."[13] Damit bezieht sich McGillis auf das gleiche Phänomen, das ich oben als Tertialität beschrieben habe.

Dabei kommt *The Secret Garden* der Auseinandersetzung der Kinder mit den verschiedenen Erscheinungen des Geheimnisses entgegen. Von den verschiedenen Geheimnistypen, die Valtin und Kollegen in ihrem oben genannten Aufsatz darstellen, kommen zumindest drei als herausragende Geheimnisse in Burnetts Werk vor:

Das "schöne Geheimnis",[14] bei Valtin et al. ist es die Entdeckung einer Höhle, entspricht der Entdeckung des Gartens durch Mary. Wie die Höhle bietet auch er eine Möglichkeit, sich dem Einfluss der Erwachsenen (oder zumindest dem nicht eingeweihten Teil derselben) zu entziehen.

Eng verbunden mit diesem ist das "verbotene Geheimnis",[15] für das Valtin et al. das Nehmen von Geld aus dem Portemonnaie der Mutter als Beispiel nennen. In *The Secret Garden* ist das "verbotene Geheimnis" natürlich zuerst Marys öffnen und betreten des Gartens, das Archibald Craven bekanntlich strikt untersagt hatte. Aber

---

11 Ebd., S. 250, 254, 255.

12 Gillian Adams: "Secrets and Healing Magic in 'The Secret Garden'" [sic!], in: Francelia Butler/Richard Rotert: *The Triumph of the Spirit in Children's Literature* (Hamden: Library Professional Publishers, 1986), S. 42-54, hier: S. 52/53.

13 Roderick McGillis: "'Secrets' and 'Sequence' in Children's Literature", in: *Studies in the Literary Imagination* XVIII (1985), Nr. 2, S. 35-46, hier: S. 36.

14 Valtin et al., S. 250.

15 Ebd., S. 249.

auch ihr Ausflug, der letztendlich zu Colins Entdeckung führt, kann hierzu gezählt werden, denn erstens war Mary das Herumstöbern in Misselthwaite Manor verboten, und zweitens tut sie es heimlich.

Auch Valtins et al. "unschuldiges Geheimnis",[16] mit dem Geschenk für die Mutter als Beispiel, findet sich bei Burnett, nämlich in Colins Plan, seinen Vater mit seiner Gesundung zu überraschen. Es ist erstaunlich, wie dicht die Beispiele von Valtin und ihren Kollegen an die Geheimnisse von *The Secret Garden* herankommen. Da es sich bei dem Aufsatz um eine Arbeit handelt, die eher der Grundlagenforschung zuzuordnen ist, ist anzunehmen, dass es sich bei ihren Geheimnisbeispielen um psychologische Prototypen handelt. Daraus kann wiederum gefolgert werden, dass Burnett ebenfalls die prototypischen Formen erkannt und umgesetzt hat.

Der Aspekt der durch Geheimnisse gefestigten Freundschaft findet sich bei Burnett ebenfalls; nicht umsonst wird im zweiten Teil meiner Studie vom "Geheimbund des Gartens"[17] die Rede sein. Mary achtet sowohl bei Dickon als auch bei Colin darauf, dass sie beiden "*for sure*"[18] trauen kann, bevor sie ihnen von dem Garten erzählt. Durch das Vertrauen wird aus den Dreien eine fest verschworene Gemeinschaft.[19]

Bei der Lektüre von *The Secret Garden* haben Kinder die Gelegenheit, sich auf intensive Weise mit den genannten Aspekten auseinanderzusetzen, ohne selbst in die Geheimnisse verwickelt zu sein. Das ist gerade im Zusammenhang mit dem "verbotenen" oder "gefährlichen" Geheimnis wichtig, da dieses kleine Kinder in seinen möglichen Konsequenzen oft noch überfordert.[20] Außerdem entwickeln nach Tucker gerade Kinder im Alter von 7 bis 11 Jahren "deductive powers of intelligence",[21] die sie natürlich besonders empfänglich für die geheimnis- und rätselbestimmte Struktur der Detektivliteratur macht. Kinder sind neugierig und wollen, zusammen mit den literarischen Figuren, den in den Romanen geschilderten Geheim-

---

16 Ebd., S. 251. Das "unschuldige" Geheimnis steht im Kontext eher des Geschenkes für die Mutter, das "schöne" Geheimnis eher im Kontext der Höhle; die Begriffe werden aber nicht so streng getrennt, wie ich es hier tue.

17 S. S. 264 in dieser Arbeit.

18 *The Secret Garden*, S. 177, Hervorhebung: Burnett.

19 Valtin et al., S. 254.

20 Ebd., S. 255.

21 Nicholas Tucker: *The Child and the Book*/A Psychological and Literary Exploration (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), S. 123.

nissen auf den Grund gehen. So lässt sich auch die hohe Anzahl der inzwischen für Kinder entstandenen detektivischen Werke erklären.
Auch Burnett bedient sich innerhalb ihres Romans detektivischer Elemente. Welche das sind und wie sie diese Elemente einsetzt, soll Gegenstand der folgenden Untersuchung sein. Zuvor allerdings müssen zwei Begriffe, die im Folgenden von höchster Bedeutung sein werden, noch bezüglich ihres Inhalts kurz definiert werden: Geheimnis und Rätsel.
Als ein Geheimnis möchte ich etwas bezeichnen, was zwar den Hauptfiguren (Mary und Colin erster Linie) bekannt ist, von ihnen aber vor einem Teil der anderen Figuren geheimgehalten wird. In dieses Geheimnis sind auch die lesenden Kinder hineingenommen.
Das Rätsel hingegen ist etwas, das diesen Hauptfiguren (im vorliegenden Fall insbesondere Mary) zwar nicht bekannt ist, das sie aber, durch seltsame Geschehnisse neugierig geworden, zu ergründen suchen. Gerade das Rätsel steht im ersten Teil meiner Untersuchung im Vordergrund.

5.1.1 Mary und das Rätsel der Schreie

Wenn ich bei der Wahl für die Überschrift dieses Kapitels an einschlägige zeitgleiche Detektivgeschichten anschließe, so ist das kein Zufall, denn es soll an dieser Stelle untersucht werden, ob es in *The Secret Garden* Elemente gibt, die sich in ähnlicher Form in Detektivgeschichten finden lassen. Allerdings soll das Werk hier nicht als eine solche ausgewiesen werden. *The Secret Garden* thematisiert weder ein Verbrechen, schon gar keinen Mord,[22] noch steht der Prozess der Rätselauflösung im Mittelpunkt.[23] Dennoch gibt es einige Hinweise darauf, dass in *The Secret Garden* Strukturen der Detektiverzählung zu finden sind.

---

[22] In seinem Aufsatz "Anatomie des Detektivromans" beschreibt Richard Alewyn die Ausschließlichkeit des Mordes als Motiv im Detektivroman (S. 53). Im Hinblick auf die Kinder- und Jugendliteratur muss diese Ausschließlichkeit aber dringend eingeschränkt werden, wie etwa 'Alfred Hitchcocks' Jugendserie *The three Investigators???* mehr als hinreichend beweist. Darüber hinaus ist es sehr wahrscheinlich, dass es auch unter den Detektivromanen für Erwachsene Ausnahmen gibt, in denen etwa ein Raub im Mittelpunkt der detektivischen Ermittlungen steht. Innerhalb der Short Stories lassen sich ohne weiteres solche Ausnahmen finden; exemplarisch seien hier die beiden Holmes-Geschichten "A Scandal in Bohemia" und "The Blue Carbuncle" genannt, von denen die erste Erpressung, die zweite Juwelenraub zum Verbrechensthema hat (Vogt: *Der Kriminalroman* (München: Fink, 1998), S. 52-72).

[23] Vgl. z.B. Peter Hühn: "The Detective as Reader: Narrative and Reading Concepts in Detective Fiction", in: *Modern Fiction Studies* 33 (1987), Bd. 3, S. 451-466, hier: S. 451.

Diese Strukturen sind allesamt mit dem einen großen Geheimnis in *The Secret Garden*, Marys verborgenem Cousin Colin, verknüpft, der relativ weit von Marys Zimmer entfernt in einem 'goldenen Käfig' sein Leben fristet. Zwar wäre Colin jederzeit frei, dieses Zimmer zu verlassen, doch fesseln ihn seine Angst sowohl vor den neugierigen Blicken der Bediensteten als auch vor den Gefahren, die außerhalb seines Raumes drohen können.[24] Verstärkt wird diese Angst noch durch den Einfluss seines Onkels Dr. Craven, der Colin aus Eigennutz ein Stück weit in seiner Einbildung jung zu sterben, bestärkt,[25] sowie seines Vaters, der dem Jungen konsequent aus dem Weg geht, und zwar sowohl aus Angst vor der Verantwortung als auch aufgrund der Furcht vor den schmerzlichen Erinnerungen an seine verlorene Liebe. Die Frage, ob es sich hierbei um ein Verbrechen handelt, würde allerdings an dieser Stelle zu weit führen.
Die erste Spur des zu lösenden Rätsels zeigt sich in der Überschrift des fünften Kapitels, "The Cry in the Corridor". Bis sich dieser Schrei aber wirklich hören lässt, muss die Leserschaft noch fast bis zum Ende des Kapitels warten, wo Mary zum ersten Mal einen wütenden Yorkshire-Sturm erlebt:

> Mary did not know what wutherin'[26] meant until she listened, and then she understood. It must mean that hollow shuddering sort of roar which rushed round and round the house ... beating at the walls and windows to try to break in ... But as she was listening to the wind she began to listen to something else ... It was a curious sound - it seemed almost as if a child were crying somewhere.[27]

Mary spricht Martha auf diese Schreie[28] an, diese allerdings behauptet, außer dem Wind nichts gehört zu haben. In einer fast geisterhaft anmutenden Szene wird der erste Eindruck jedoch noch verstärkt. Durch die vom Sturm aufgewehte Tür dringen für einen Augenblick die Schreie noch deutlicher in Marys Zimmer, bevor eine

---

24 *The Secret Garden*, S. 120/121.

25 Ebd., S. 123/124/138/140/141.

26 S. z.B. ebd., S. 120; vgl. auch S. 254 in dieser Arbeit.

27 Ebd., S. 48-50. Ich beschränke mich an dieser Stelle auf die relevanten Zitate.

28 "To cry" kann sowohl weinen als auch schreien bedeuten, und Colin tut sicherlich bei allen hier relevanten Situationen beides. Da der Laut aber sowohl durch verschlossene Türen als auch mehrere Korridore herunter zu hören sein muss, halte ich mich an dieser Stelle an zweitere Bedeutung (vgl. *OED* ²1989, Bd. IV, S. 92.).

andere Tür zuschlägt und für einen Moment vollständige Ruhe herrscht. Mary prägt sich das Gehörte deutlich ein, so dass sie in der folgenden Szene an Marthas Glaubwürdigkeit zweifelt:

> "There!" said Mary. "I told you so! It is some one crying - and it isn't a grown-up person!
>
> ...
>
> "It was th' wind", said Martha stubbornly. "An' if it wasn't, it was little Betty Butterworth, th' scullery-maid. She's had th' toothache all day."
>
> But something troubled and awkward in her manner made Mistress Mary stare very hard at her. She did not believe she was speaking the truth.[29]

Auf die nächsten Spuren stößt Mary zufällig am folgenden Tag. Sie langweilt sich, weil sie durch Dauerregen am Spielen vor der Tür gehindert wird. Martha macht ihr den Vorschlag zu lesen, und da Mary keine eigenen Bücher hat, begibt sie sich auf die Suche nach der Bibliothek, die sie aber nicht findet. Statt dessen geht sie in dem großen alten Haus auf Entdeckungsreise mit dem Resultat, dass sie sich verläuft. Als sie eine Weile später den Rückweg zu finden versucht, hört sie dasselbe wie die Nacht zuvor; diesmal allerdings als Weinen und nicht als Schreien. Durch Zufall ("accidentally"![30]) lehnt sich Mary gegen die durch einen Wandteppich verborgene Tür, die zu dem Gang führt, auf dem sich Colins Zimmer befindet. Allerdings kann sie dem Gehörten nicht nachgehen, da Mrs. Medlock Mary abfängt und unter Vorhaltungen und fast mit Gewalt wieder in ihr Zimmer bringt. Dabei streitet auch sie vehement die Möglichkeit ab, Mary könnte ein Weinen gehört haben:

> "What are you doing here?" she said, and she took Mary by the arm and pulled her away. "What did I tell you?"
>
> "I turned round the wrong corner", explained Mary. "I didn't know which way to go and I heard some one crying."
>
> ...
>
> "You didn't hear anything of the sort", said the housekeeper ...
>
> And she took her by the arm and half pushed, half pulled her up one passage and down another until she pushed her in at the door of her own room.

---

29 *The Secret Garden*, S. 50.

30 Ebd., S. 57.

> "Now", she said, "you stay where you're told to stay or you'll find yourself locked up ..."[31]

Es ist dieser Eindruck, durch den in Mary der Wunsch und auch der Wille entstehen, das Rätsel zu lösen:

> "There was some one crying - there *was* - there *was*!" she said to herself. She had heard it twice now, and sometime she would find out.[32]

Dass Mary die Schreie ein drittes Mal hört, erfährt man nur indirekt aus ihren eigenen Worten, als sie Martha darauf anspricht:

> "Martha", she said, "has the scullery-maid had the toothache again today?"
>
> Martha certainly started slightly.
>
> "What makes thee ask that?" she said.
>
> "Because when I waited so long for you to come back I opened the door and walked down the corridor to see if you were coming. And I heard that far-off crying again, just as we heard it the other night. There isn't a wind today, so it couldn't have been the wind."[33]

Wieder lenkt Martha mit dem Hinweis, Mary dürfe nicht "go walkin' about in corridors an' listenin'"[34] von der Antwort auf die Frage ab und reagiert, als ihr das nichts nützt, außergewöhnlich prompt auf Mrs. Medlocks Ruf.
Als Mary die Schreie zum vierten Mal hört, gibt es für sie kein Halten mehr. Jetzt, wo sie ungefähr weiß, von wo die Laute kommen (man erinnere sich: "It's nearer than it was [!]")[35] und einigermaßen sicher sein kann, nicht sofort entdeckt zu werden, kann sie dem Rätsel der Schreie auf den Grund gehen. Allerdings scheint es relativ unwahrscheinlich, dass sie sich wirklich hätte aufhalten lassen; zu groß ist ihre Neugier, und zu groß ist zugleich ihr Durchsetzungswille gegen Mrs. Medlock, der

---

31 Ebd.

32 Ebd., S. 58; Hervorhebung: Burnett.

33 Ebd., S. 84.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 57.

sich nicht nur in ihrer Wurt äußert, nachdem diese sie in ihr Zimmer gebracht hat, sondern auch jetzt wieder zeigt:

> "I am going to find out what it is", she said. "Everybody is in bed and I don't care about Mrs. Medlock - I don't care!"[36]

Also macht Mary sich auf, die Quelle der Schreie und des Weinens zu finden und stößt dabei auf ihren Cousin Colin, der tatsächlich in tiefer Verzweiflung in seinem Bett liegt und weint. Damit ist nicht nur das eine große Geheimnis auf Misselthwaite Manor gelüftet, zugleich wird durch die Freundschaft der beiden verlorenen Kinder der Grundstein für das zweite große Geheimnis gelegt, nämlich das des Gartens, das ich im Anschluss an dieses Kapitel näher beleuchten will.
Mit knapp zehn Seiten[37] nimmt dieser Teil des Geschehens zwar nur einen sehr geringen Raum innerhalb des immerhin 269 Seiten langen Romans ein, weswegen er und die ihm innewohnenden Strukturen auch bisher vermutlich keine wissenschaftliche Beachtung gefunden haben. Dabei ist aber gerade die Entdeckung Colins in vielerlei Hinsicht ein Schlüsselgeschehen innerhalb des Werkes, wie noch zu zeigen sein wird; eine Tatsache, die die Untersuchung der Strukturen, die diese Entdeckung vorbereiten, durchaus rechtfertigt. Dass ich mich dabei auf diejenigen Strukturen konzentriere, die der zeitgleichen Detektivliteratur angelehnt sind, liegt daran, dass sie stark spannungserzeugende Elemente enthalten (vgl. u.). Solche Passagen stehen für Kinder im Mittelpunkt des Interesses, da sie vorrangig um der "story"[38] willen lesen und nicht so sehr um etwaiger dahinter verborgener ideologischer oder moralischer Ansichten.[39] Zwar enthalten auch die Passagen spannungserzeugende

---

36 Ebd., S. 117.

37 Die genauen Textabschnitte sind: ebd., S. 48, Z. 30-37; S. 49, Z. 33 - S. 50, Z. 32; S. 51, Z. 1-8; S. 52, Z. 13-32; S. 53, Z. 30-35; S. 56, Z. 25 - S. 58, Z. 4; S. 84, Z. 17 - S. 85, Z. 5 und S. 117, Z. 11 - S. 118, Z. 23. Ich betrachte das "Rätsel der Schreie" in den Augenblick als gelöst, in dem Mary Colin, von dem sie stammen, findet. Zwar gehört nach der Form der Detektivgeschichte auch die Auflösung des ganzen Rätsels (vgl. Peter Hühn (1987) S. 46. zum Text. In diesem Fall aber nimmt sie im Verhältnis zum eigentlichen Detektivelement eines so breiten Raum ein und ist eine Schlüsselstelle im ganzen Roman, so dass ich sie an dieser Stelle aus dem eigentlichen Detektivroman ausklammere.

38 Vgl. Forster (1974), S. 29.

39 Vgl. bes. Tucker (1981), S. 9. Der gleiche Sachverhalt zeigt sich auch in der 'Zwiebelmetapher' von Alan Garner (vgl. S. 47-52 in dieser Arbeit). Auf die Lektüre von Kindern um der "story" willen weist auch Patrick Chalmers in seiner Biographie *Kenneth Grahame* (London: Methuen, 1933) auf S. 128 hin, wobei er eine Rezension von R. Middleton aus *Vanity Fair* zitiert.

Elemente, die sich mit der Entdeckung des Gartens auseinander setzen. Diese Spannung ist aber, wie sich ebenfalls noch zeigen wird, anderer Natur als die im 'Rätsel'. Das bei weitem bedeutendste Mittel zur Spannungserzeugung, dessen sich Burnett im 'Rätsel der Schreie' bedient, ist die Benutzung von "Gothic Elements",[40] die zwar nicht direkt der Detektivliteratur entstammen, aber zu dieser eine sehr große Affinität aufweisen und zum Detektivroman und zur Detektivgeschichte hinführen.[41] In *The Secret Garden* ist es in erster Linie das große, geheimnisvolle Haus in der Heide mit den vielen, verschlossenen Zimmern, dessen Beschreibung stark an Poes berühmtes "House of Usher" (vermutlich den Prototypen[42] für diese Art Setting innerhalb der American Gothic Story) erinnert, ein solches Element:

> "You are going to a queer place." [said Mrs. Medlock] ... Not but that it's a grand big place in a gloomy way .. The house is six hundred years old and it's on the edge of the moor, and there's near a hundred rooms in it, though most of them‘s shut up and locked ... But there's nothing else.[43]

Ähnlich wie Mary, für die, aus Indien kommend, alles was Misselthwaite Manor betrifft, neu und daher von Interesse ist, werden sich auch andere Kinder, die diese Beschreibungen lesen, angezogen fühlen und neugierig werden auf dieses Haus, dessen erster Eindruck sich ja tatsächlich als sehr düster herausstellt, man denke nur an das "dull glow",[44] das erste, was Mary überhaupt von Misselthwaite Manor sieht. Noch mehr als die 'Gruseleffekte' wirkt jedoch das Interesse an den verschlossenen Räumen, da es stark die kindliche Neugier anspricht: Was mag sich in diesen Räumen verbergen? Vermutlich wird diese Neugier noch durch das Verbot verstärkt, das an Mary ergeht, nicht auf eigene Faust im Haus herumzuwandern.[45]

---

40 Vgl. Phyllis Bixler Koppes: "*The Secret Garden* Misread: The Broadway Musical as Creative Interpretation", in: *Children's Literature* 22 (1994), S. 101-121, hier: S. 121.

41 S. auch Alewyn (1998), S. 57 und 60.

42 Zur Definition von Prototyp vgl. Wilhelm Voßkamp: "Gattungen als literarisch-soziale Institutionen", in: Walter Hinck: *Textsortenlehre - Gattungsgeschichte* (Heidelberg Quelle & Meyer, 1977), S. 27-44, hier: S. 30.

43 *The Secret Garden*, S. 19.

44 Ebd., S. 25.

45 Ebd., S. 21.

Ein weiteres Element, das Schauerstimmung erzeugt, ist der in den beiden Schlüsselszenen zu Anfang des Plots von 'Rätsel der Schreie' und in der Nacht, als Mary sich auf die Suche macht, wehende Wind, dessen "wutherin'" die Atmosphäre der Spannung unterstützt. Ähnlich wie im Film ein immer wiederkehrendes musikalisches Motiv bestimmte Gefühle auslösen kann, darunter Schauern, Anspannung oder auch Angst, wenn es sich um einen Kriminal- oder Gruselfilm handelt, setzt Burnett hier den Sturm ein. Unterstrichen wird die Bedeutung dieses Motivs noch dadurch, dass es an zwei entscheidenden Stellen auftaucht; als Mary die Schreie zum ersten Mal hört und als sie sich auf die Suche nach deren Ursache macht.
Doch nicht nur als Elemente des Schauerromans sind die beiden beschriebenen Motive von Bedeutung.[46] Burnett hat sie darüber hinaus so konstruiert, dass sie einen perfekten Hintergrund für den Aufbau der eigentlichen Detektivstrukturen abgeben. So muss das Haus eine gewisse Größe haben, damit ein Versuch, die beiden Kinder sorgfältig voneinander getrennt zu halten, überhaupt sinnvoll erscheint (auch wenn er letztendlich scheitert). Das "wutherin'" des Sturmes ermöglicht zuerst Marthas logische Erklärung dessen, was Mary gehört hat und bietet zugleich einen deutlichen Kontrast zu ihrem auffälligen Verhalten.
An diesem Beispiel lässt sich zugleich eine andere literarische Technik aufzeigen, die dieses Mal sehr wohl der Detektivliteratur entlehnt ist: die Verwendung so genannter "clues":

> Ein clue ist ein Kryptogramm: ein Gegenstand, ein Sachverhalt, ein Vorkommnis, eine Geste, die eine Frage provoziert und zuleich eine Antwort verbirgt.[47]

Schon in der ersten Szene, die zum Plot des 'Rätsels der Schreie' gehört, lassen sich mehrere solcher clues nachweisen:

> "Do you hear any one crying?" [Mary] said.
> Martha suddenly looked confused.
> "No," she answered. "It's th' wind. Sometimes it sounds as if some one was lost on th' moor an' wailin'. It's got all sorts o' sounds."
> "But listen," said Mary. "It's in the house - down one of those long corridors!"

---

46 Vgl. Helmut Heißenbüttel: "Spielregeln des Kriminalromans", in: Jochen Vogt: *Der Kriminalroman* (München: Fink 1998), S. 111-120, hier: S. 116.

47 Alewyn (1998), S. 61/62.

> *And at that very moment a door must have been opened somewhere downstairs; for a great rushing draft blew along the passage and the door of the room they sat in was blown open with a crash, and as they both jumped to their feet the light was blown out and the crying sound was swept down the far corridor so that it was to be heard more plainly than ever.*
>
> "There!" said Mary. "I told you so. It is some one crying - and it isn't a grown-up person!"
>
> *Martha ran and shut the door and turned the key, but before she did, they both heard the sound of a door in some far passage shutting with a bang ...*"[48]

Obwohl aus Marys Sicht (und der der lesenden Kinder) die Schreie offensichtlich deutlich hörbar sind, besteht Martha, wie bereits dargestellt (s.o.), darauf, es sei "th' wind" oder "little Betty Butterworth" gewesen. Angesichts dieser ebenfalls logisch und offensichtlich erscheinenden Erklärungsmöglichkeiten fällt jedoch ihr angespanntes Verhalten auf. Es ist zwar sehr leicht einzusehen, dass sie die vom Zug aufgewehte Tür weider zuklinkt, aber was veranlasst sie abzuschließen? Vermutlich wird nicht nur Mary dieses Verhalten als "troubled and awkward" interpretieren, das fast so erscheint, als wolle Martha das Offensichtliche nicht sehen - oder vielmehr nicht hören und verschweigen.

Ein weiteres clue ist durch die beiden Türen gegeben, die sich innerhalb des Hauses und in einiger Entfernung zu Marys Zimmer bewegen. Im ersten Fall gibt der Erzähler[49] selbst eine sich öffnende Tür als Grund für den Zug an, der Marys Zimmertür aufbläst. Das Zuschlagen der zweiten Tür ist dann direkt hörbar. Aus beidem folgt, dass sich jemand von einem Zimmer des Hauses in ein anderes begeben hat, und das vermutlich mit einiger Eile, da sonst Zeit gewesen wäre, die zweite Tür leise zu schließen. Es ist zu vermuten, dass diese Bewegung in reactio auf die Schreie erfolgt; erstens, weil ihr diese unmittelbar vorausgehen und zweitens, weil danach Stille einkehrt.

An anderer Stelle ist es wieder Marthas Verhalten, das ein drittes clue liefert, als Mary sie einige Zeit nach den oben beschriebenen Geschehnissen darauf hinweist, dass sie wieder die Schreie gehört hat und dieselben diesmal nicht durch Windgeräusche zu erklären sind. Martha reagiert auf diese Frage zuerst mit einem Verweis an Mary, sie solle nicht herumspionieren. Als sie diese damit aber nicht zum

---

48 *The Secret Garden*, S. 50, Hervorhebung: Oppermann.

49 Die Erzählsituation wird noch behandelt.

Schweigen bringen kann (die inzwischen deutlich vorgewarnte Mary ist sich keiner Schuld bewusst), reagiert sie so dermaßen prompt auf Mrs Medlocks Ruf, dass man geneigt ist, an Flucht zu glauben:

> "My word! There's Mrs. Medlock's bell," said Martha, *and she almost ran out of the room*.[50]

Dieser Verdacht wird dadurch noch verstärkt, dass man nur durch Marthas Worte vom Klingeln erfährt, es aber weder durch auktorialen Kommentar noch durch Marys Perspektive hörbar wird. Es liegt also nahe, dass Martha mit dem angeblichen Ruf eine Ausflucht findet, um nicht auf Marys Fragen antworten zu müssen. Es stellt sich später heraus, dass Martha in der Tat einen guten Grund gehabt hat, Mary die wahre Ursache der Schreie zu verschweigen; sie hätte sonst ihre Stellung verloren und damit ihre Familie um die dringend notwendige Unterstützung gebracht:

> "Eh! Miss Mary!" she said, half crying. "Tha' shouldn't have done it - tha' shouldn't! Tha'll get me into trouble. I never told thee nothin' about him - but tha'll get me in trouble! I shall lose my place and what 'll mother do?"[51]

Es ist dies der eine, offensichtliche Teil des "sekundären Geheimnisses", das Martha zum Schweigen bringt. Sekundäre Geheimnisse sind nach Alewyn Geheimnisse, die eine eines Mordes verdächtige Person, obwohl sie unschuldig ist, in die Lage versetzen könnten, den Mord zu begehen.[52] Martha und auch Mrs. Medlock verschweigen Mary Colins Existenz und tun alles um zu verhindern, dass sie von sich aus hinter das Geheimnis kommt, um sich damit vor den Folgen zu schützen, die in erster Linie in Colins hysterischer Reaktion bestehen dürften. Damit unterstützen beide zugleich jedoch eine problematische Situation, die durch das Zusammentreffen der beiden Kinder aufgelöst wird und die an anderer Stelle noch thematisiert werden soll. Daher beschränke ich mich an dieser Stelle auf die Beschreibung und Erwähnung dieses Sachverhalts als ein definitiv der Detektivliteratur entstammendes Motiv.

---

50 *The Secret Garden*, S. 84, Hervorhebung: Oppermann.

51 Ebd., S. 130.

52 Vgl. Alewyn (1998), S. 64.

Auch das Frage- und Antwortspiel,[53] das nach Alewyn die Detektivliteratur auszeichnet, sowie die hohe Dichte an Dialogen, die er beschreibt,[54] finden im 'Rätsel der Schreie' ihren Niederschlag. Alle bereits von mir näher beleuchteten Stellen weisen eine hohe Dialogdichte auf, die einzige Ausnahme im ganzen 'Rätsel' ist Marys endgültige Suche nach Colin, die allerdings als Vorbereitung auf die große Schlüsselszene zu sehen ist. Man könnte sogar in Marys Frage am Ende von "The Strangest House", ob das Küchenmädchen wieder Zahnschmerzen gehabt habe,[55] eine Art Verhörfrage sehen, mit der Mary nicht nur herauszufinden versucht, was die nun zum dritten Mal gehörten Schreie verursacht, sondern auch Marthas Erklärung testet. Von einer "Befragung" im Sinne Alewyns[56] zu sprechen, wäre allerdings unangemessen.

Alle drei im Vorfeld der Entdeckung Colins stehenden Schlüsselszenen sind durch die hohe Dialogdichte stark szenischen, an das Drama erinnernden Charakters. Nach Vogt ist dies ein eindeutiges Zeichen für die personale oder neutrale Erzählsituation: "'Neutral' heißt dabei: vom Standpunkt eines unsichtbar bleibenden Betrachters (oder einer Kamera) aus; 'personal' im engeren Sinn: aus dem Blickwinkel einer der Handlungspersonen selbst."[57] Weiterhin nennt er die Nichtwahrnehmbarkeit einer Erzählerfigur als Merkmal für diese Erzählsituation.[58] Auch nach Stanzel ist die Zunahme von Dialogen ein Übergangsmerkmal von der auktorialen zur personalen Erzählsituation.[59]

Diese Erzählsituation ist deshalb von so hoher Bedeutung für die Detektiverzählung, weil der Detektiv der Stellvertreter des Lesers im Text ist.[60] Daraus resultiert, dass ein auktorialer oder allwissender Erzähler in einer Detektivgeschichte problematisch ist, denn eine solche Erzählerfigur könnte zu viele Informationen im Vorfeld preisgeben und dadurch die Spannung, die durch das Rätsel entsteht, zerstö-

---

53 Ebd., S. 58.

54 Ebd.

55 *The Secret Garden*, S, 84.

56 Alewyn (1998), S. 61.

57 Jochen Vogt: *Aspekte erzählender Prosa* (Opladen: Westdeutscher Verlag, ^{7}1990), S. 50.

58 Ebd.

59 Der Begriff "Erzählsituation" stammt von Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, ^{6}1995), S. 243.

60 Alewyn (1998), S. 61.

ren.[61] Gleichzeitig legt diese Prämisse die Benutzung der im engeren Sinne personalen Erzählsituation nahe, wobei dann der Detektiv die Funktion des Reflektors übernimmt.[62]

Besonders deutlich lässt sich dieser Sachverhalt an Marys unfreiwilliger Begegnung mit Mrs. Medlock nachweisen, die an ihre Wanderung durch Misselthwaite Manor anschließt. Innerhalb des ganzen Abschnitts finden sich kaum Passagen, die nicht als durch Marys Augen wahrgenommen gelesen werden könnten. Vor allem die Beschreibungen dessen, was sie sieht, deuten klar auf die personale Situation. Eine Ausnahme stellt beispielsweise die Information dar, dass "Mary had seen curved ivory in India and she knew all about elephants".[63] Es ist nicht anzunehmen, dass Mary in diesem Moment bewusst daran gedacht hat.

Zwischen den Beschreibungen und Handlungsdarstellungen finden sich immer wieder Erwähnungen von Gedanken und Gefühlen Marys, etwa "[She felt] too tired to wander any further"[64] oder "she ... did not know exactly where she was",[65] die eindeutig auf "personale Innensicht"[66] hinweisen. Die eigentliche, stark handlungsgeladene Schlüsselszene ist hingegen gebrochener als die buchstäblich von Ruhe gekennzeichnete vorherige Passage. Gleich zu Anfang erscheint für einen Augenblick eine auktoriale Erzählerfigur:

> "I believe I have taken the wrong turn again," [Mary] said, standing still at what *seemed* the end of a short passage with tapestry on the wall.[67]

---

61 Auf den Seiten 54 und 55 beschreibt Alewyn den Erzähler als "immer 'allwissend'" und schreibt ihm sogar zu, die Figuren der Erzählung selbst erfunden und deren Zusammentreffen arrangiert zu haben. Offensichtlich hat er aus Versehen Autor und Erzähler verwechselt. Selbst wenn der Erzähler zum Zeitpunkt des Erzählens tatsächlich den gesamten Verlauf der Erzählung kennt, so kann er doch niemals selber die Figuren in derselben erschaffen; gehört er doch selbst in die Welt der Erzählung. Vgl. Hannelore Link: *Rezeptionsforschung* (Stuttgart: Kohlhammer, ²1980), S. 25.

62 Vgl. Stanzel (1995), Schema des Typenkreises im Anhang des Buches.

63 *The Secret Garden*, S. 56.

64 Ebd.

65 Ebd.

66 Vogt (1990), S. 52.

67 *The Secret Garden*, S. 57; Hervorhebung: Oppermann.

Mary ist dieser Teil des Hauses noch unbekannt. Sie kann also nicht wissen, dass es dort eine verborgene Tür gibt. Die Äußerung, dass "[s]he quite hated Mrs. Medlock at the moment, but she hated her more the next",[68] könnte wegen seiner Vorwegnahme der Zukunft[69] ebenfalls als auktorialer Kommentar interpretiert werden. Durch die Betonung der Handlung tritt die Außenperspektive und damit die neutrale Erzählsituation in den Vordergrund. Erst gegen Ende, wenn Mary allein in ihrem Zimmer zurückbleibt, wechselt der Blickwinkel wieder in die Innenperspektive. Mary wird in aller äußerlichen Ruhe und aller innerlichen Wut und Entschlossenheit gezeigt.

> "There was someone crying, - there *was* - there *was*!" she said to herself. She had heared it twice now, and sometime she would find out.[70]

In dieser Szene stehen direkte und erlebte Rede unmittelbar nebeneinander, bevor in der letzten Aufzählung dessen, was Mary gefunden hat, wieder der auktoriale Kommentar die Oberhand gewinnt.
Ähnlich sieht es in den beiden anderen großen Abschnitten aus, die ich zum 'Rätsel der Schreie' zähle, aus. Es herrscht zumeist die neutrale Erzählsituation vor; Innensicht wird nur in Marys Fall gewährt:

> But something troubled and awkward in her manner made Mistress Mary stare very hard at her. She did not believe she was saying the truth.[71]

Allerdings gibt es einige Stellen die nicht letztendlich eindeutig interpretiert werden können:

> "It was th' wind," said Martha *stubbornly.*"An' if it wasn't it was little Betty Butterworth ..."[72]

---

68 Ebd.

69 Vgl. Vogt (1990), S. 64.

70 *The Secret Garden*, S. 58; Hervorhebung: Burnett.

71 Ebd., S 50.

72 Ebd.; Hervorhebung: Oppermann.

> "Eh!" said Martha *restlessly* "Tha' mustn't go walkin' about an' listenin' ..."[73]

Es ist in beiden Fällen nicht klar, ob es sich um auktoriale Kommentare handelt oder um Informationen, die man, als neutraler Beobachter der Szene, aus dem Verhalten und der Sprechweise Marthas erschließen kann.[74]
Es liegt also in der Tat an den entscheidenden Stellen eine der Detektivliteratur gemäße Erzählperspektive vor. Dabei wird Mary deutlich in die Rolle der Reflektorfigur versetzt, sobald die Erzählsituation personal wird. Dabei stellen die Textabschnitte des 'Rätsels der Schreie' nicht unbedingt Ausnahmen im großen Textgefüge des Romans dar. Da man Erzählsituationen immer nur in relativ kleinen Einheiten untersuchen kann,[75] muss an dieser Stelle ein grober Überblick genügen. Häufig wird Mary zur Reflektorfigur, während in den Dialogpassagen zumeist Neutralität vorherrscht.[76] Dazwischen finden sich aber auch immer wieder auktoriale Passagen, die vor allem der Zusammenfassung und Informationswiedergabe dienen.
Als letzten Punkt möchte ich an dieser Stelle untersuchen, inwieweit Mary, die ja durch die Erzählperspektive in die entsprechende Position gerückt wird, tatsächlich einer Detektivfigur entspricht. Alewyn schreibt, dass der Detektivroman im eigentlichen Sinne keinen Helden hat,[77] und Suerbaum weist auf die Schwierigkeit hin, dem Detektiv Individualität zu verleihen,[78] weil der Prozess der Rätselauflösung zumeist im Mittelpunkt der Erzählung steht. Auf Mary trifft diese Beschreibung sicherlich nicht zu. Sie wird nicht nur individuell beschrieben, sondern auch in ihrer Entwicklung dargestellt. Als Figur innerhalb des Romans ist sie keineswegs nur auf das Lösen des 'Rätsels der Schreie' angelegt,[79] übernimmt aber innerhalb dieses Plots sehr wohl exakt diese Funktion. Die Notwendigkeit der Beschreibung fällt

---

73 Ebd, S. 84; Hervorhebung: Oppermann.

74 Vogt (1990) untersucht ebenfalls eine solche Szene innerhalb der *Buddenbrooks*, weist sie als "Grenzfall zwischen 'inneren' und 'äußeren' Vorgang aus und betont, dass sie "als konventionell psychologischer Rückschluss auch in einem Wirklichkeitsbericht benutzt" werden könnte (S. 50).

75 Ebd., S. 65.

76 Personale Außensicht ist meiner Ansicht nach neutraler.

77 Alewyn (1998), S. 60.

78 Ulrich Suerbaum: "Der gefesselte Detektivroman", in: Jochen Vogt: *Der Kriminalroman*/Poetik, Theorie, Geschichte (München: Fink 1988), S. 84-96, hier: S. 94.

79 Vgl. Alewyn (1998), S. 60 und Suerbaum (1998), S. 94.

weg, weil sie in anderen Teilen des Romans erfolgt. Dabei nimmt die Funktion der Detektivin eine meiner Ansicht nach wichtige Rolle in Marys Entwicklung ein. So wird nur zweieinhalb Seiten vor Beginn des 'Rätsels der Schreie' Mary in folgendem - deutlich als solchem erkennbaren[80] - auktorialen Kommentar beschrieben:

> In India she had always been hot and too languid to care much about anything. The fact was that the fresh wind from the moor had begun to blow the cobwebs out of her young brain and to waken her up a little.[81]

Dies ist eine gute Voraussetzung, sich an die Lösung eines Rätsels zu machen. Marys Verstand mag, insgesamt betrachtet, trotzdem nicht überdurchschnittlich analytisch sein,[82] und sie löst gewiss weder aus Passion noch von Berufs wegen gerne Rätsel.[83] Nichtsdestoweniger wird sie aber doch von zwei Gefühlen angetrieben, das Rätsel zu lösen: Wut und Trotz. Dazu mag noch eine gewisse kindliche Neugier kommen, die Kinder ganz natürlich dazu treibt, den Geheimnissen der Erwachsenen auf den Grund zu gehen. In Marys Fall ist diese Neugier insofern von besonderer Bedeutung, als sie ein deutliches Indiz für Marys Heilungsprozess ist.[84] Mary vertraut eher ihrer eigenen Wahrnehmung als Marthas Erklärungen, denen sie ja von Anfang an nicht wirklich glaubt.[85] Je öfter sie die Schreie hört, desto mehr fühlt sie sich in ihrer Meinung bestätigt.[86] Der letztendliche Auslöser für Marys Entschluss ist aber der Zusammenstoß mit Mrs. Medlock, der die beiden oben genannten Gefühle in ihr auslöst. "She had heard it twice now, and sometime she

---

80 Vgl. Mike Cadden: "Home is a Matter of Blood, Time and Genre: Essentialism in Burnett and McKinley", in: *Ariel* 28 (1997), Bd. 1, S. 53-67, hier: S. 55: "The reassuring phrase 'the fact was' provides us with indisputable narrative truth."

81 *The Secret Garden*, S. 47.

82 Suerbaum (1998), S. 94.

83 Ebd.

84 Vgl. Deborah Cogan Thacker/Jean Webb: *Introducing Children's Literature* (London/New York: Routledge, 2002), S. 94.

85 Sherlock Holmes bei Conan Doyle und Dupin bei Poe verhalten sich ganz ähnlich. anstatt sich von anderen überzeugen zu lassen, verlassen sie sich auf das, was sie selber sehen und hören und folgern aus Kleinigkeiten, die anderen entgehen.

86 Elizabeth Lennox Keyser: "'Quite Contrary': Frances Hodgson Burnett's *The Secret Garden*", in: *Children's Literature* 11 (1983), S. 1-13, hier: S. 6.

would find out."[87] Dieser Impuls wird wieder aufgegriffen, als Mary schließlich die Gelegenheit bekommt, ungehindert den Schreien zu folgen: "'I am going to find out what it is,' she said. 'Everybody is in bed and I don't care about Mrs Medlock - I don't care!'"[88] Mary hat also einen deutlichen Antrieb herauszufinden, wodurch das Schreien verursacht wird, und diesem Antrieb gibt sie auch nach. Damit unterscheidet sie sich deutlich von der Heldin des gleichnamigen Romans, der häufig mit *The Secret Garden* verglichen wird: Jane Eyre. Thwaite ist dabei die Vorreiterin. In ihrer Burnett-Biographie zählt sie die Ähnlichkeiten beider Werke auf:

> Mary's arrival at Misselthwaite is too reminescent of Jane's arrival at Thornfield to be coincidental. Both girls were plain young orphans who were starting a new life in a mysterious manor house on the Yorkshire moors, a house where the master was abroad most of the time and the place run by servants. There is also the parallel between Mrs. Rochester's tragic laugh and Colin's curious cry, both puzzling the listener behind the closed door.[89]

Jane gibt sich allerdings sogar nach der direkten Begegnung mit Bertha Rochester noch mit Edwards Erklärungen zufrieden;[90] sie unternimmt nicht das Geringste, um zu überprüfen, ob die Behauptungen Edwards wirklich stimmen. Sogar als - vor dem Traualtar und auf Thornfield - das ganze schreckliche Geheimnis enthüllt wird, bleibt sie völlig passiv.[91] Ihre Zurückhaltung dient ihrer Positivierung im Vergleich zu Bertha Rochester, wo hingegen Marys Energie geradezu vonnöten ist, um eine Veränderung auf Misselthwaite Manor zu bewirken. Sowohl hierfür als auch für ihre Funktion als Detektivin ist es essentiell, dass Mary nicht zur Gesellschaft auf Misselthwaite Manor gehört.[92] So ist sie die Einzige, die neutral dem 'Rätsel der

---

87 *The Secret Garden*, S. 58.

88 Ebd., S. 117.

89 Ann Thwaite: *Waiting for the Party*/The Life of Frances Hodgson Burnett (London: Faber 1974), S. 220/221.

90 Charlotte Brontë: *Jane Eyre* (London: Penguin 1994), S. 282/283.

91 Ebd., S. 292. Lennox Keyser weist darauf hin, dass ein Teil von Marys unangenehmem Charakter auch durch ihre Ablehnung der Autorität ihrer Umgebung entsteht. Dadurch wird der Kontrast zwischen den beiden Heldinnen (der schönen Jane und der (noch) eher häßlichen Mary) noch größer. Vgl. Lennox Keyser (1983), S. 1 und 9.

92 Vgl. Alewyn (1998), S. 63.

Schreie' gegenübersteht. Alle diese Eigenschaften machen aus ihr "the catalyst which begins the action".[93]

Mit dem 'Rätsel der Schreie' ist Burnett das seltene Kunststück gelungen, eine stark an der Detektivliteratur orientierte Kurzgeschichte in einen Roman einzuschreiben.[94] Ein Heraustrennen des 'Rätsels der Schreie' scheitert vor allem an der langen Ausarbeitung der Lösung des Rätsels, bei der es um weitaus mehr geht als nur die Frage, von wem sie stammen.[95] Gleichzeitig sind die großen und kleinen Schlüsselstellen weit über den Text verteilt; zwar wird zu Anfang in zwei Schlüsselstellen, die dicht aufeinander folgen (nämlich das erste Hören der Schreie und Marys unglückliche Begegnung mit Mrs. Medlock) ein hohes Maß an Aufmerksamkeit auf diesen Teil der Erzählung gelenkt, danach jedoch liegen jeweils mehrere Kapitel zwischen den wichtigen Textabschnitten, die zugleich meistens am Ende von Kapiteln angesiedelt sind. Beides dient sicherlich zur Erhöhung der Spannung, da die jungen Leser und Leserinnen natürlich gespannt sind, von wem die Schreie kommen. Damit der 'Fall' über dieses Rätsels Lösung hinaus zu einem guten Abschluss gebracht werden kann, muss Colins Heilung, die mit der seines Vaters und der Auferweckung des Gartens einhergeht, erfolgen.

Es gibt aber noch weitere Gründe, die ein Heraustrennen des 'Rätsels der Schreie' aus dem Roman verhindern oder die die Einbindung einer fast vollständigen Detektiverzählung in einen Roman rechtfertigen, dessen Thema nicht das Aufklären von mysteriösen Vorkommnissen ist. Ich habe bereits auf die stärkste Charakterisierung hingewiesen, die Mary von einer typischen Detektivfigur unterscheidet. Zwar entwickelt sich Mary während der Geschehnisse des 'Rätsels der Schreie' nur wenig, aber der Plot ist von nicht geringer Bedeutung für die Darstellung einiger bedeutender Charakterzüge der weiblichen Hauptfigur des *Secret Garden*. Er zeigt Marys Selbstständigkeit auf und auch ihr Vertrauen in ihre eigenen Fähigkeiten im Gegensatz zu dem, was ihr die Erwachsenen sagen. Als einziges Element ihrer Entwicklung zeigt das 'Rätsel der Schreie' Marys durch die Umgebungsveränderung erweckte Neugier, die sie auf die Suche sowohl nach dem Garten als auch nach Colin treibt.

---

93 James (2001), S. 63.

94 Vgl. Suerbaum (1998), S. 89.

95 Vgl. Hühn (1987), S. 461. Da Burnetts Schluss keine einfache Lösung darstellt, kann er auch nicht in aller Kürze abgehandelt werden.

Das 'Rätsel der Schreie' stellt zudem einen Kontrapunkt zu dem Plot um den 'Geheimbund des Gartens' dar, der im folgenden Kapitel erörtert werden soll. Hier wird ein Geheimnis gelüftet, dort eines aufgebaut. In beiden Fällen aber erweisen sich die Kinder als den Erwachsenen überlegen, was ihre Attraktivität als Identifikationsfiguren für die kindliche Leserschaft deutlich erhöht.
Ein letzter Grund für die Bedeutung des 'Rätsels der Schreie', den ich an dieser Stelle andeuten möchte, ist der, dass es dazu dient, die Hintergrundstrukturen, die das Leben auf Misselthwaite Manor bestimmen, aufzuzeigen. Vor allem das Verhalten sowohl der Bediensteten als auch Mrs. Medlocks, das ja von sekundären Geheimnissen bestimmt ist, muss hier berücksichtigt werden. Da ich die Hintergrundstrukturen an anderer Stelle (s. S. 282) und in einem anderen Kontext näher beleuchten möchte, muss auch hier ein Hinweis genügen.
Im Anschluss an die Studie des gelüfteten Rätsels soll nun die Studie des von den Kindern aufgebauten Geheimnisses erfolgen, das vom Umfang her einen wesentlich größeren Teil des Textes ausmacht, dem 'Rätsel der Schreie' aber im Hinblick auf Spannung in nichts nachsteht.

5.1.2 Der 'Geheimbund[96] des Gartens': Von Geheimnissen und deren Bewahrung

Nachdem im ersten Teil dieser Untersuchung ein zu lösendes und auch tatsächlich gelöstes Rätsel im Mittelpunkt des Interesses stand, soll es an dieser Stelle um ein Rätsel gehen, das nicht gelöst wird, respektive um ein Geheimnis, das von den Eingeweihten am Ende freiwillig aufgegeben wird, ohne zuvor gelüftet worden zu sein; nämlich um das, was sich hinter den dicken Steinmauern von Lilias Lennox-Cravens Blumengarten abspielt. In vieler Hinsicht haben wir es hier mit einem kontrapunkthaften Plot zu tun, in dem wieder die Kinder, allen voran Mary, im Mittelpunkt stehen und die, wieder durch den Erfolg ihrer Aktionen, zu positiven Identifikationsfiguren werden. Erlebte die kindliche Leserschaft im 'Rätsel der Schreie', wie Mary gegen alle Widerstände der Bediensteten auf Misselthwaite Manor ihren Cousin Colin findet, so beobachtet sie nun aus erster Hand, wie es der Gruppe um Mary und Colin gelingt, Colins Heilung bis zur (vermutlich endgülti-

---

[96] S. Adams (1986), S. 49; vgl. auch: Phyllis Bixler Koppes: "Tradition and the Talent of Frances Hodgson Burnett" in: Robert Bator: *Signposts to Criticism of Children's Literature* (Chicago: American Library Association, 1983), S. 201-214, hier: S. 209.

gen) Heimkehr Archibald Cravens zu verschleiern. Auch dieser Vorgang ist in der Kriminalliteratur durchaus bekannt. Hühn schreibt hierzu:

> In a manner of speaking, the criminial *writes* the secret story of his crime into everyday "reality" in such a form that its text is partly hidden, partly distorted and misleading.[97]

Natürlich darf auch an dieser Stelle das Wort 'Verbrechen' nur mit größter Vorsicht benutzt werden, denn Mary begeht mit der Entdeckung und Pflege des Gartens kein wirkliches Verbrechen. Allerdings übertritt sie ein wichtiges, wenn auch ungeschriebenes Gesetz auf Misselthwaite Manor, indem sie sich ungefragt den verschlossenen Garten aneignet, weshalb sie auch von Diebstahl spricht, als sie Dickon von dem Garten erzählt:

> "I've stolen a garden," she said very fast. "It isn't mine. It isn't anybody's. Nobody cares for it, nobody ever gets into it. Perhaps everything is dead in it already. I don't know!"[98]

Mary weiß also ganz genau, dass sie ein Verbot übertreten hat, und sie kennt auch die Konsequenzen ihres Verhaltens, wenn dieses entdeckt wird:

> Mary ... must be careful if she meant to keep her secret kingdom. She wasn't doing any harm, but if Mr. Craven found out about the open door he would be fearfully angry and get a new key and lock it up forevermore [sic!].[99]

Von daher hat Mary keine andere Wahl als für sich zu behalten, dass sie den Garten gefunden hat. Adams sieht Marys Geheimnis in erster Linie als Machtquelle und ihre Verheimlichung des Gartenfundes eher als ein Genießen dieser Macht denn als Notwendigkeit, sich und auch den Garten zu schützen.[100] Es ist aber fraglich, ob die Stelle, die als Textbeleg für diese Aussage dient, wirklich diesen Inhalt vermitteln

---

97 Hühn (1987), S. 454; Hervorhebung: Hühn.

98 *The Secret Garden*, S. 96.

99 Ebd., S. 80.

100 Adams (1986), S. 45.

soll. Meiner Ansicht nach dient sie eher dazu, der Leserschaft einen Einblick in Marys sich verändernde Gefühle zu vermitteln:

> She had never felt sorry for herself, she had only felt tired and cross, because she disliked people and things so much. But now the world seemed to be changing and getting nicer. *If no one found out about the secret garden, she should enjoy herself always.*[101]

Im Zusammenhang gesehen deutet die Textstelle eher an, dass Mary lernt, das Leben schön zu finden und zu genießen, wobei der Verlust des Gartens dieses Glück erheblich erschüttern würde.
Wesentlich deutlicher als das Gefühl der Macht, ein Geheimnis zu besitzen, ist für Mary, dass sie durch dieses Geheimnis Erfahrungen des Behütet- und Geborgenseins machen kann; als sie sich Dickon anvertraut, versichert ihr dieser:

> "If tha' was a missel thrush an' showed me where thy nest was, does tha' think I'd tell any one? Not me," he said. "Tha' art as safe as a missel trush."[102]

"Safe as a missel trush" heißt in diesem Falle eben nichts anderes als geborgen und geschätzt.
Colins "play actin'"[103] kann ebenfalls nicht als Verbrechen bezeichnet werden, selbst wenn es der Täuschung und der Lüge sehr nahe kommt. Auch Colin schadet niemanden wirklich, mit Ausnahme der in ihren Gefühlen verletzten Köchin.[104] Seine Motive allerdings, den Prozess der Gesundung zu verbergen, sind weniger eindeutig auszumachen als die Marys, die geöffnete Tür geheimzuhalten. Auch wirken sie auf den ersten Blick weniger positiv. Während von Anfang an deutlich wird, dass Marys vorrangiges Interesse ist, den Garten am Leben zu erhalten, was man

---

101 *The Secret Garden*, S. 91. Die Hervorhebung (Oppermann) markiert den von Adams (S. 45) verwendeten Teil des Zitats.

102 *The Secret Garden*, S. 106; s. auch ebd., S 124. Dass Mary angesichts der drohenden Gefahr durch Colins Absicht, mit Hilfe seiner Autorität ("They have to please me.") den Garten öffnen zu lassen, ausgerechnet an die Metapher der Misteldrossel denkt (diese Passage ist eindeutig erlebte Rede), untermauert noch die Wichtigkeit ihrer Erfahrung im Gegensatz zu dem etwa durch das Geheimnis empfundenen Machtgefühl.

103 Ebd., S. 236.

104 S. ebd., S. 240.

daran erkennen kann, dass sie sich um die gegen das Ersticken ankämpfenden jungen Pflanzen bemüht[105] und was durchweg positiv ist, hat man bei Colin zumindest zu Anfang das Gefühl, er plane eine Art Trotzreaktion auf das Verhalten seines Vaters, um seinen eigenen verletzten Stolz zu pflegen, nun da er an seine eigene Gesundung glauben kann:

> "... I won't let my father hear about it until the experiment has quite succeeded. Then sometime when he comes back to Misselthwaite I shall just walk into his study and say: 'Here I am; I am like any other boy. I am quite well and I shall live to be a man.'"[106]

Es ist vielleicht die betonte Selbstdarstellung Colins in dieser Passage, die den Eindruck auslöst. Allerdings kann dieser Eindruck nicht definitiv nachgewiesen werden; eine andere Lesart derselben Stelle könnte etwa Colins Stolz auf seine Heilung und "wissenschaftliche Entdeckung"[107] in den Vordergrund stellen. Mit fortlaufender physischer und psychischer Heilung aber geht der erste negative Eindruck verloren, und man spürt mehr und mehr, dass Colin seinem Vater eine Freude machen will.[108]

Bei der Verheimlichung ihrer Geheimnisse, also dem "Einschreiben ihrer Geschichte in die Wirklichkeit" nach Hühn, wenden Mary und Colin unterschiedliche Strategien an, die ich an dieser Stelle etwas näher untersuchen möchte.[109] Mary bedient sich verschiedener Formen des Verschleierns, um nicht zugeben zu müssen, dass sie den Garten gefunden hat. Dabei kommt ihr der Zufall zur Hilfe. So muss sie überhaupt nicht begründen, warum sie nach der ersten Gartenarbeit rote Wangen und einen gesunden Appetit bekommen hat; vermutet Martha doch von sich aus den Grund hierfür:

---

105 S. ebd., S. 78.

106 Ebd., S. 228.

107 Ebd.

108 S. bes. ebd., S. 260.

109 Leider habe ich hierzu keine Literatur gefunden, die eine ähnlich detaillierte Aufzählung an Strategien bietet wie die Alewyns für die Detektivgeschichte, was vermutlich darauf zurückzuführen ist, dass es sich bei den weitaus meisten so genannten "Kriminalgeschichten" um solche handelt, die aus der Sicht des Detektivs oder Agenten erzählt werden. (Bei den beiden einzigen mir bekannten Ausnahmen handelt es sich um die beiden Kurzgeschichten "The Black Cat" und "The Tell-Tale Heart" von Poe, die grundsätzlich eher als Schauer- denn als Kriminalgeschichten gelesen werden.)

> [Mary] had such red cheeks and such bright eyes and ate such a dinner that Martha was delighted.
>
> "Two pieces o' meat an' two helps o' rice puddin'!" she said. "Eh! Mother will be pleased if I tell her what th' skippin'-rope's done for thee!"[110]

Zwar mag auch das Seilspringen zu ihrer Farbe beigetragen haben, aber in erster Linie dürfte es doch eine gute 'Tarnung' für die Effekte des Grabens und des Finden des Gartens überhaupt sein. Mary jedenfalls geht auf Marthas Kommentar in keiner Weise ein.

Weiterhin setzt Mary sehr geschickt die Kunst des Verschweigens ein. Sie offenbart Martha zwar ihren Wunsch, einen Spaten, erzählt ihr aber nur, dass sie sich irgendwo einen kleinen Garten schaffen will, damit sie etwas zu tun hat:

> "This is such a big lonely place, ... I never did many things in India, but there were people to look at - natives and soldiers marching by - ... and my Ayah told me stories. There is no one to talk to here except you and Ben Weatherstaff. And you have to do your work and Ben Weatherstaff won't speak to me often. I thought if I had a little spade I could dig somewhere as he does, and I might make a little garden if he would give me some seeds."[111]

Ben Weatherstaff gegenüber gebraucht sie später ganz ähnliche Worte, als er sie fragt, warum sie auf einmal soviel über Rosen wissen möchte.

Ihr 'Glanzstück' aber bietet Mary im Gespräch mit ihrem Onkel, als sie diesem ihre berühmte Frage "Might I have a bit of earth?" stellt und weiter bittet: "'May I take it from anywhere - if it's not wanted?'"[112] Sie hat vorher schon ihm gegenüber zugegeben, dass sie zusehen möchte, wie Samen zum Leben erwachen. Craven erlaubt ihr, soviel Erde zu nehmen, wie sie möchte, und auch Marys zweite Frage wird positiv beantwortet. Allerdings weiß er nicht, dass Mary, als sie die so entscheidenden Fragen stellt, schon ein ganz bestimmtes "bit of earth" für sich selbst ausgesucht hat und nun geschickt so fragt, dass sie die Erlaubnis, sich gerade *dieses* Fleckchen nehmen zu dürfen, sicher bekommt. Dabei trifft Mary sehr genau das bedeutendste Kriterium, denn der Garten ist in der Tat "not wanted". Damit hat sie nun formal

---

110 *The Secret Garden*, S. 79.

111 Ebd., S. 80/81.

112 Ebd., S. 113.

die Erlaubnis, den Secret Garden zu pflegen und kann sich gegen etwaige Angriffe absichern, sollte ihr Geheimnis entdeckt werden. Es bleibt allerdings fraglich, ob Craven zu diesem Zeitpunkt bereits ihre Sichtweise teilen würde. Von daher muss Murrays Aussage, Mary dürfe nun "legitimately"[113] den Garten pflegen, relativiert werden. Kindern dürfte dieses 'Prinzip des geschickten Verschweigens' nicht unbekannt sein; vermutlich werden sogar viele von ihnen ähnlich vorgehen, wenn sie versuchen, sich die Erlaubnis für eigentlich verbotene Dinge zu beschaffen. Von daher ist anzunehmen, dass sie Marys Verhalten nicht nur gut nachvollziehen können, sondern auch mit einer gewissen Spannung verfolgen, ob es Mary gelingt, sich mit ihrer Vorgehensweise durchzusetzen. Ähnlich wie sie hat Mary auch keine Machtposition auf Misselthwaite Manor, die es ihr erlauben würde, sich notfalls durch Autorität gegen die erwachsenen Bediensteten zu behaupten, wie sie es in Indien getan hat. Vor Martha hat sie einen natürlichen Respekt, und wie Mrs Medlock auf Fehlverhalten reagiert, weiß sie inzwischen aus eigener Erfahrung.[114] Auch deswegen ist sie vorsichtiger, etwas zu riskieren.
Colin braucht diese Angst nicht zu haben. Er ist erstens der zukünftige Erbe und Hausherr auf Misselthwaite Manor und außerdem durch seine Krankheit in einer solchen Machtposition, und er ist sich dessen bewusst:

> "I am afraid there has been too much excitement. Excitment is not good for you, my boy," [Dr. Craven] said.
> "I should be excited if she kept away," answered Colin his eyes beginning to look dangerously sparkling.[115]

Colin scheut sich auch nicht, diese Macht im Dienste sowohl Marys als auch seines Geheimnisses einzusetzen. Er ordnet einfach an, dass ihm niemand in den Weg geraten darf, wenn er sich auf seinen Ausflug begibt.[116] Doch auch Colin setzt nicht nur auf seine Macht, er benutzt ebenfalls gezielt falsche Tatsachen. Sein "play actin'" ist dafür der beste Beweis:

---

113 Heather Murray: "Frances Hodgson Burnett: The Orangan[ic]ized World, in: Perry Nodelman (Hg.): *Touchstones: Reflectiones of the Best in Children's Literature* (West Laffayette: CHLA Publishers 1985), Bd. 1, S. 30-43, hier: S. 35.

114 *The Secret Garden*, S. 28 bzw. S. 57.

115 Ebd., S. 140.

116 Ebd., S. 194/195.

> "... But he has to do his bit o' complainin'" ...
> "What for, i' Mercy's name?" asked Mrs Sowerby. Dickon chuckled.
> "He does it to keep them from guessin' what's happened. If the doctor knew he'd found out he could stand on his feet he'd likely write and tell Mester Craven ... But [Mester Colin] an' Miss Mary thinks it's best plan to do a bit o' groanin' an' frettin' now an' then to throw folk off th' scent.[117]

In dem Bericht, den Dickon seiner Mutter über die beiden 'Schauspieler' erstattet, zeigt sich aber, dass er sich auch in diesem Zusammenhang durchaus seiner alten Arroganz bedient, wenn er "flies out at John, th' footman, for not carrying him careful enough."[118]

Diese Arroganz wie auch die Möglichkeit, mit Hilfe seine Autorität seinen Willen durchzusetzen, sind in Colins Fall aber auch ein hilfreicher Ausgleich für die Tatsache, dass sein Geheimnis offensichtlicher ist als Marys. Seine körperliche (und vermutlich auch seelische!) Entwicklung, vor allem seine Gewichtszunahme wird nicht nur von Dr. Craven registriert.[119] Von daher hat auch Colin keine andere Wahl als zu relativ radikalen Maßnahmen zu greifen, wenn er verhindern will, dass sein Vater von seiner Heilung erfährt, bevor diese vollständig abgeschlossen ist.

Colins Erfolg dürfte das Wunschdenken vieler Kinder stark ansprechen, denn obwohl seine Arroganz als negativ gekennzeichnet wird, ist der Wunsch, Macht über die sonst bestimmenden Erwachsenen zu haben, keinem Kind fremd. An diesem Beispiel lässt sich ein Stück weit erkennen, was Adams als These an den Anfang seines Aufsatzes stellt:

> The fact that the child can have a secret that his parents do not know and cannot find out, unless he permits them to, places a boundary between himself and them over which he has total control in theory, if not in practice ... Moreover, the possession of a secret, particularly an important one, gives children and adults the power over their superiors and their peers that comes from special knowledge, a power which can be exercised by granting access to the secret to a privileged few.[120]

---

117 Ebd., S. 232.

118 Ebd., S. 233.

119 Ebd., S. 235 und 249.

120 Adams (1980), S. 42/43.

Auffällig ist dabei, dass die Erwachsenen in keiner Weise versuchen, dem Geheimnis der Kinder auf die Spur zu kommen. Zwar sind Colins Heilung[121] und das auffällige Verhalten beider Kinder das Hauptgesprächsthema auf Misselthwaite Manor, aber niemand kommt auf die Idee herauszufinden, wo die Kinder eigentlich genau sind, "out in the grounds all day and [seeing] no one but each other."[122] Statt dessen versuchen sie, logische, wenn auch theoretische Erklärungen für die Geschehnisse zu finden wie etwa die, dass die Kinder durch ihr Lachen Gewicht zulegen,[123] wobei ihnen aber bewusst ist, dass diese Antwort nicht ganz dem Sachverhalt entsprechen kann. Für die in die Geschehnisse innerhalb des Rosengartens eingeweihten Leser, insbesondere die Kinder, ist dabei besonders erheiternd, wie nahe Mrs. Medlock der Wahrheit kommt, wenn sie sagt, Mary und Colin können nicht heimlich an etwas zu essen kommen; "unless they dig it out of the earth or pick it up from the trees".[124] Für sie ist nicht, was nicht sein kann. Wie die anderen Bewohner von Misselthwaite Manor leugnet sie also das, was sie doch offensichtlich wahrnimmt und verhält sich dabei genau entgegengesetzt zu Mary im 'Rätsel der Schreie'. Ihr Blick wird durch ihre eigene Logik eingeschränkt,[125] weswegen auch vermutlich niemand von den anderen Bediensteten auf die Idee kommt, den Kindern zu folgen. Und selbst wenn doch einige der Gärtner beauftragt worden sein sollten, auf den Verbleib der Kinder zu achten (wovon man allerdings nichts erführt), so wird doch niemand auf die Idee kommen, in Lilias Lennox-Cravens Garten nach ihnen zu suchen, denn da Craven vor zehn Jahren die Tür zu diesem abgeschlossen und den Schlüssel vergraben hat, könnten die Kinder gar nicht dort

---

121 Ich spreche hier mit Absicht nicht von Marys Heilung, obwohl sie sich sehr wohl ebenfalls zum Positiven entwickelt. Anders als bei ihr kommt Colin aber ein körperlicher Aspekt der Heilung dazu, denn seine Beine müssen sich erst an das Laufen gewöhnen. Mary hingegen ist schon von Anfang an durch die Versetzung in die englische Luft gesund geworden. (Vgl. hierzu: Cadden (1997), S. 56: "The physical influence of India itself is blamed for many of Mary's physical and emotional woes.")

122 *The Secret Garden*, S. 242.

123 Ebd.

124 Ebd., S 241/242. Tatsächlich werden Brötchen und Milch "behind a big rosebush" (S. 237) gefunden, also wirklich fast "aus dem Busch gepflückt", und Kartoffeln und Eier werden in "a deep little hollow" (S. 238) gebacken, also tatsächlich "aus der Erde geholt".

125 Vgl. John Daniel Stahl: "The Imaginative Uses of Secrecy in Children's Literature", in: Sheila Egoff et al. (Hg.): *Only Connect*/Readings on Children's Literature (Oxford: Oxford University Press ^{3}1996), S. 39-47, hier: S. 39. Stahl stellt hier die naive, aber authentische Perspektive der Kinder, der erfahrenen, aber begrenzten Perspektive der Erwachsenen gegenüber.

sein. Nicht einmal Martha vermutet Mary dort, obwohl sie von Marys Interesse für den Garten weiß.
Stahl schreibt:

> Identification with Mary's and Colin's pleasure in preserving and enjoying their secret paradise can be a cathartic experience for readers of the book, because the garden is synonymous ... with liberation from adult restraiments ...[126]

Mehr noch: diese Identifikation schließt auch zugleich in gewisser Weise einen Sieg der Kinder über die Erwachsenenwelt ein; gelingt es doch nicht nur beiden, ihre Geheimnisse so gut "der Alltagswelt einzuschreiben",[127] dass die Erwachsenen sie nicht entschlüsseln können, sondern Mary darüber hinaus, die Verschlüsselungsversuche der Erwachsenen zu durchschauen und das 'Rätsel der Schreie' zu lösen.
Der einzige Erwachsene, der den Kindern in dieser Hinsicht gewachsen ist, ist Ben Weatherstaff; seine Fähigkeit, mit Geheimnissen umzugehen,[128] ist auch gleichzeitig seine 'Lizenz' zur Mitgliedschaft im 'Geheimbund des Gartens', einer eingeschworenen Gemeinschaft, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, den Garten zu pflegen und Colins Heilung mit Hilfe von "Magic"[129] voranzutreiben. Erworben hat sich Weatherstaff diese 'Lizenz' durch seine eigene Arbeit an Lilias' Rosen: Auch er hat sich verbotenerweise in dem alten Garten zu schaffen gemacht und es fertiggebracht, dabei keine Spuren zu hinterlassen. Dabei wendet er ganz ähnliche Strategien an wie die beiden Kinder, um zu verhindern, dass jemand zu viel erfährt. Es ist vor allem die neugierige Mary, die ihm mit ihren Fragen 'gefährlich' wird, als sie ihn nach seinen Vorstellungen von einem Blumengarten und nach den Rosen ausfragt, von denen er erzählt hat. In diesem Gespräch übt Weatherstaff sich ebenfalls in geschicktem Verschweigen, wenn er nur von "a young lady [he] was gardener to"[130] und "a place she liked"[131] erzählt. Aus diesen Worten kann man

---

126 Ebd., S. 41.

127 Vgl. Hühn (1987), S. 454.

128 *The Secret Garden*, S. 214.

129 Ebd., S. 73.

130 Ebd., S. 90.

131 Ebd.

nicht sofort auf Lilias Lennox-Craven schließen. Weatherstaffs zweite Strategie kommt Colins sehr nahe. Zwar hat er keine Autorität gegenüber Mary, aber er macht statt dessen von seinem grimmigen, abweisenden Charakter Gebrauch:

> "Now look 'ere! ... Don't tha' ask so many questions. Tha'rt th' worst wench for askin' questions I've ever come across. Get thee gone an' play thee! I've done talkin' for today!"[132]

Dieses Gespräch kann zugleich als Auftakt zu einem dritten Rätsel gesehen werden, das Burnett für ihre Leserschaft in *The Secret Garden* versteckt. Wer das Buch aufmerksam gelesen hat, weiß, dass alles, was Weatherstaff sagt, auf Lilias Lennox-Craven zutrifft. Sie liebte Rosen und hatte ihren Blumengarten auf Misselthwaite Manor, sie ist ebenfalls tot. Zwar reichen diese Clues[133] nicht aus, um definitiv herauszufinden, dass Weatherstaff in ihrem Garten gewesen ist. Ein weiteres großes Clue folgt aber nicht allzubald später: Während seines ersten Besuches im Garten entdeckt Dickon deutliche Spuren von Rosenpflege:

> "It's a secret garden sure enough," he said, "but seems like some one besides th' robin must have been in it since it was shut up ten year' ago."
>
> "But the door was locked and the key was buried," said Mary. "No one could get in."
>
> "That's true," he answered. "It's a queer place. Seems to me as if there'd been a bit o' prunin' done here an' there, later than ten year' ago."[134]

Nun liegt die Vermutung, Weatherstaff sei im Secret Garden gewesen, schon sehr nahe.
Weatherstaff gibt des Rätsels Lösung selbst preis, nachdem er die Kinder im Garten überrascht hat:

> Ben Weatherstaff's face twisted itself in a dry old smile.
> "I've come here before when no one saw me," he said.
> "What!" exclaimed Colin. "When?"

---

132 Ebd., S. 92.

133 Alewyn (1998), S. 61/62; vgl. S. 254 in dieser Arbeit.

134 *The Secret Garden*, S. 103.

> "Th' last time I was here," rubbing his chin and looking round, "was about two year' ago."
>
> "But no one has been in for ten years!" cried Colin. "There was no door?"
>
> "I'm no one," said old Ben [sic!] dryly. "An' I didn't come through th' door. I come over th' wall. Th' rheumatics held me back th' last two year'."
>
> "Tha' come an' did a bit o'prunin'!" cried Dickon. "I wouldn't make out how it had been done!"[135]

Dieses Mal ruft Burnett niemanden als Detektiv auf den Plan, sondern überlässt es ihrer Leserschar, sich Gedanken darüber zu machen, wessen Rosen Weatherstaff gepflegt hat, wer die Rosenpflege im Secret Garden betrieben hat und wie - wenn er es denn war - Weatherstaff dort hineingekommen ist. Es ist anzunehmen, dass vielen diese Lösung deutlich vor Augen steht und die einzige Frage die ist, wie "old Ben [sic!]" es geschafft hat, in den Garten zu kommen.

Nachdem die Leser und Leserinnen mit dem parallel aufgebauten[136] 'Rätsel der Schreie' vorgeführt bekommen haben, wie man Rätsel löst, haben sie nun eine eigene Chance, Vermutungen anzustellen, die im Laufe der Erzählung entweder verifiziert oder falsifiziert werden. Dabei ist wichtig, dass Dickon das Offensichtliche nicht einfach ableugnet oder es zumindest nicht logisch zu erklären versucht,[137] wie es später die Erwachsenen in Bezug auf Colins Geheimnis tun oder Martha in Bezug auf Colins Schreie.

Gerade, wenn es den Kindern gelungen ist, die Vermutung, dass Weatherstaff im Garten war, zu verifizieren, werden sie mit umso größerem Vergnügen von Colins Geheimnis lesen, dass es gewahrt blieb und beobachten, wie die erwachsenen Figuren an einer Aufgabe scheitern, mit der sie selbst fertig werden. So können sie selbst die Macht ("power") und die Befreiung erleben, von der Adams und Stahl sprechen. Gleichzeitig werden auch sie durch ihr anteilnehmendes Nachdenken Mitglieder im 'Geheimbund des Gartens'.

Die beiden anderen Figuren, die Anteil am 'Geheimbund des Gartens' haben, sind Dickon und seine Mutter, die sich beide dadurch auszeichnen, dass sie schweigen können, eigene Geheimnisse haben beide nicht. Dickon allerdings hütet sorgfältigst

---

135 Ebd., S. 2/4.

136 Parallel aufgebaut bedeutet an dieser Stelle, dass beide Erzählstränge gleichzeitig ablaufen, allerdings wird das 'Rätsel der Schreie' früher gelöst.

137 *The Secret Garden*, S. 103.

die Geheimnisse der Tiere in der Heide,[138] und Mother Sowerby gelingt es auch sehr gut, vor ihren vielen Kindern geheimzuhalten, für wen die Köstlichkeiten sind, die sie den Kindern zukommen lässt; wäre sie nicht "safe for sure"[139] gewesen, hätte vermutlich Martha durch ihre kleineren Geschwister von den Vorgängen im Secret Garden erfahren. Die Bedeutung dieser beiden Figuren liegt in der Unterstützung von Colins Heilung und der Pflege der des Gartens.

In *The Secret Garden* haben die Leser und Leserinnen Einblick in vier Geheimnisse oder Rätsel bekommen, wobei diese stets aus anderen Perspektiven betrachtet werden. Dabei stehen Marys Geheimnis und das 'Rätsel der Schreie' gleichwertig nebeneinander. In beiden Fällen fällt die hervorstehende Rolle Marys als Reflektorfigur auf; viele der Szenen sind aus personaler Innensicht erzählt.[140] Dadurch erhalten wir als Leser und Leserinnen Einblick in die Gefühle und besonders in die Gedanken[141] der 'Detektivin' Mary.

Wenn es um die Frage nach den beschnittenen Rosen geht, ist die Erzählsituation hingegen grundsätzlich neutral. Man steht als Leser oder Leserin sozusagen tatsächlich neben Mary[142] und nimmt mit ihr zusammen wahr, was Dickon feststellt und was Weatherstaff erzählt. Marys Gedanken werden hierbei allerdings nicht preisgegeben. Zwar wird ihr deutlich wachsendes Interesse gezeigt, als Weatherstaff von den Rosen erzählt, aber es wird in keiner Weise deutlich, dass Mary in seiner Erzählung das Schicksal von Lilias Lennox-Craven und ihren Blumen erkennt:

> "Where is she now?" asked Mary, much interested.
> "Heaven," he answered ...
> "What happened to the roses?" Mary asked again, more interested than ever.
> "They was left to themselves."
> Mary became quite excited.

---

138 Ebd., S. 96.

139 Ebd., S. 231.

140 S. Stanzel (1995), Schema des Typenkreises und S. 186, Vogt (1990), S.52. Als Textbeispiel schlage ich vor: *The Secret Garden*, S. 124.

141 Da zum Lösen eines Rätsels das logische Denken weitaus wichtiger ist als emotionale Vorgänge, diese aber zumeist bei der Darstellung der personalen Innensicht in den Vordergrund gestellt werden, halte ich es für wichtig, seine Bedeutung an dieser Stelle besonders hervorzuheben.

142 Vgl. Vogt (1990), S. 50/51.

> "Did they quite die? Do roses quite die when they are left to themselves?"[143]

Es ist nicht eindeutig auszumachen, ob Mary aufgeregt ist, weil sie erkennt, dass von ihrem Garten die Rede ist, oder weil es in dem Gespräch um Rosen geht, die ein ähnliches Schicksal erlitten haben wie die im Secret Garden. Jedenfalls scheint Mary keinerlei Verbindung zwischen Weatherstaffs Geschichte und Dickons Entdeckung zu machen:

> "... It's a queer place. Seems to me as if there'd been a bit o' prunin' done here, later than ten year' ago."
> "But how would it have been done?" said Mary.
> He was examining a branch of standard arose and he shook his head.
> "Aye! How could it!" he murmured. "With th' door locked and th' key buried!"[144]

Diese gewahrte Neutralität ist aber notwendig, um der Leserschaft die Überlegungen zu ermöglichen, die notwendig sind, um das Rätsel selbstständig zu lösen. Colins Geheimnis, das letzte der vier, lässt sich nicht so einfach auf eine Position festlegen. Zwar sind auch in diesem Fall die wichtigen Passagen neutrale, oft dialogreiche Szenen, aber im Gegensatz zu den beiden vorangegangenen Fällen beschränken sie sich nicht auf eine bestimmt Person oder Gruppe. Bisher war grundsätzlich Mary in jeder entscheidenden Szene anwesend.[145] In diesem Fall aber ist es anders. Sowohl die Gespräche in der Gesindeküche von Misselthwaite Manor[146] als auch die zwischen Mrs. Medlock und Dr. Craven[147] als auch das von

---

143 *The Secret Garden*, S. 90.

144 Ebd., S. 103.

145 Zu den entscheidenden Szenen des 'Rätsels der Schreie' vgl. S. 249 in dieser Arbeit, die des 'Rätsels der Rosen' sind: *The Secret Garden*, S. 90, 103 und 214.

146 *The Secret Garden*, S. 249.

147 Ebd., S. 240 und S. 241/242.

Dickon mit seiner Mutter[148] gehören ebenso zu diesem Geheimnis wie die Gespräche der Kinder.[149]

Auf diese Weise entsteht, ähnlich wie bei einem Mosaik ein Überblick, der die Leser und Leserinnen in den Genuss von Allwissenheit bringt. Dabei ist allerdings ein auktorialer Erzähler nicht unbedingt das entscheidende Kriterium, obwohl gerade der letzte Teil des Buches von auktorialen Kommentaren ebenfalls stark geprägt wird.[150] Speziell dieser allwissendmachende Überblick ermöglicht den Kindern den ganzen Genuss dieses Teils des Geheimnis- und Rätselspiels, weil sie so nicht nur in das Geheimnis selbst eingeweiht sind, sondern auch zugleich die Reaktion der Erwachsenen mit beobachten können.

The Secret Garden thematisiert also sowohl das Lösen von Rätseln als auch das Entstehen und Bewahren von Geheimnissen, wobei das eine sozusagen die 'Kehrseite' des anderen ist, denn das Geheimnis wird für den Nichteingeweihten zum Rätsel. Es werden verschiedene Strukturen der Verschleierung, etwa das 'geschickte Verschweigen', vorgeführt und in ihrer Wirkung demonstriert. Burnett schafft damit für Kinder wichtige Identifikationsmöglichkeiten, die entweder, weil sie realistisch sind (Mary) den Kindern mögliche Strategien für ihr eigenes Verhalten aufzeigt bzw. bestätigt oder, weil sie die eher illusorisch sind (Colin) den Kindern zumindest in der Phantasie durch die Identifikation mit Colin die Möglichkeit gibt, sich gegen die sonst sie beherrschenden Erwachsenen durchzusetzen.

5.1.3 Zusammenfassung

Burnett verwendet in *The Secret Garden* Strategien, die zwei typischen Erwachsenengattungen entlehnt sind, nämlich dem Detektiv- dem Kriminalroman. Diese Strukturen betreffen vor allem die Spannungserzeugung und den Umgang mit Geheimnissen und Rätseln. Dies wiederum sind Themen, die Kinder fesseln. Sie wollen wissen, ob Mary den Garten findet, verfolgen gespannt, wie sie den

---

148 Ebd., S. 231-234.

149 S. z.B. ebd., S. 237.

150 Man kann mit Recht behaupten, dass der Einblick in die vielen verschiedenen Situationen ein Beweis für einen allwissenden Erzähler ist, was ich mit meiner Aussage auch nicht bestreiten möchte. Mir kommt es an dieser Stelle allerdings darauf an, zwischen auktorialer und personaler Erzählweise zu trennen und mich dabei an die notwendigerweise kleinen Einheiten (vgl. Vogt (1990), S. 65/66) zu halten, die das Erzählen kennzeichnen.

Schreien folgt, bangen mit ihr vor dem kritischen Gespräch mit Craven und studieren aufmerksam Marys und Colins Strategien zur vorläufigen Vertuschung von Colins Heilung. Damit zeigen sie sich eindeutig den hier verwendeten Strategien aus der Erwachsenenliteratur gewachsen. Mehr noch, Burnett hat mit ihrem Roman eine Vorlage für zahlreiche Abenteuergeschichten der gleichen Art geschaffen. Man kann daher keinen deutlichen Schnitt zwischen den Kriminalromanen und Detektivgeschichten für Kinder und für Erwachsene machen. Das einzige dafür allerdings umso deutlicher trennende Element ist in diesem Fall die Thematik der Verbrechen: Erstens sollte man vorsichtig sein, wieviel Gewalt man Kindern zumuten kann, und zweitens werden sie Themen wie Spionage und Korruption noch nicht durchschauen können und sich deshalb nicht dafür interessieren. Grundsätzlich aber können Kinder- und Erwachsenenkrimis als zu einer Gattung gehörig angesehen werden.

5.2 *The Secret Garden* als Beispiel für schöpferische und archäologische Intertextualität

Im Fall von Burnetts Meisterwerk *The Secret Garden* sind äußerst weitreichende Verbindungen festzustellen. Das wiederum dürfte aus der Verwendung von sowohl allgemein bekannten als auch ausdrucksstarken Motiven resultieren. Das wichtigste davon ist mit ziemlicher Sicherheit das des Gartens mit seiner kraft- und lebensvollen Natur, die in einem deutlichen Gegensatz zu dem dazugehörigen, aber erstarrten und sozusagen 'toten' Haus steht. Dieses Motiv verbindet Burnett beispielsweise mit der zeitgenössischen Autorin Helen Dunmore, die in *A Spell of Winter* darstellt, wie das Anwesen der Familie, "the future [grandfahter] was going to buy"[151] von der Natur in Form der es überwuchernden Pflanzen und der daraus resultierenden Erosion zurückerobert und assimiliert wird. Zudem können beide Werke als einer Gattung zugehörig betrachtet werden, nämlich der des magischen Realismus. Ursprünglich diente dieser Begriff der Beschreibung der kindlichen Perspektive im Alter von 5 bis 8 Jahren[152] (was etwa einem Alter entspricht, in dem *The Secret Garden* bereits gelesen werden kann), wird heutzutage aber auch und gerade in der Anglistik als Gattungsbegriff zur Beschreibung von Werken in der Art

---

151 Helen Dunmore: *A Spell of Winter* (London: Penguin 1996), S. 14.

152 Geisler (1985), S. 116.

von *A Spell of Winter* verwendet.[153] Für Burnetts Werk kann dieser Gattungsbegriff ebenfalls gelten, schließlich spricht sie in *The Secret Garden* von "Magie" als der treibenden Kraft bei Colins Heilung und der Wiedererweckung von Lilias' Garten. Der hier heilenden magischen Kraft entspricht bei Dunmore ein ebenso mächtiges zerstörerisches Potenzial. Eine weitere in diesem Zusammenhang interessante Beziehung besteht zu Emily Brontës Roman *Wuthering Heights*, dessen Titel im Motiv des stürmischen Heidewindes bei Burnett eine bedeutende Entsprechung findet.

Weiterhin deutet das Auftauchen des Gartens im Titel die Verwandtschaft zu anderen Werken an. Dazu gehören beispielsweise *Tom's Midnight Garden*, dessen Titel eine deutliche Markiertheit aufweist. Auch "Under the Garden" von Greene kann in dieser Reihe genannt werden; erinnert der Titel doch deutlich an Lilias' berühmte Worte "In the Garden", mit denen sie Archibald Craven zur Rückkehr bewegt.[154] Ob es sich bei den einzelnen Werken tatsächlich um Intertexte handelt, oder ob es sich nur um Ähnlichkeiten im Titel handelt, muss im Einzelfall näher untersucht werden und darf keinesfalls als gegeben angenommen werden.

Es ist unmöglich, innerhalb einer Arbeit wie der hier vorliegenden ein Werk in seiner ganzen Intertextualität dazustellen: erstens aus Raumgründen; zweitens aber auch, weil Intertextualität, wie bereits angedeutet, aus rezeptionsästhetischer Sicht als sehr stark subjektiv betrachtet werden muss. Je nach dem, welche Motive auf welche Weise interpretiert werden,[155] kann einem Leser oder einer Leserin eine Intertextualität entgehen, die einem anderen Leser oder einer anderen Leserin nur allzu deutlich auffällt. Dies ist der Hauptgrund, warum ich mich bei meiner Betrachtung auf zwei zudem besonders fruchtbare Intertextualitäten beschränkt habe: Ersten die von *The Secret Garden* und "Riquet à la Houppe" von Perrault und zweitens die Stellung von Burnetts Werk zwischen Spyris *Heidi*-Büchern auf der einen und Lawrences *Lady Chatterley's Lover* auf der anderen Seite, wobei ich an dieser Stelle die von Plotz und Verduin bereits aufgezeigte Palimpsestlinie vertiefen möchte. Zuvor aber soll Perraults Märchen an die Seite von *The Secret Garden* gestellt und das Verhältnis beider Texte näher beleuchtet werden.

---

153 Hierbei berufe ich mich auf Prof. Dr. Gerd Rohmanns Seminar "Helen Dunmore: *A Spell of Winter*" an der GhK im Sommersemester 1997.

154 *The Secret Garden*, S. 266.

155 Applebee (1978, S. 14) weist deutlich auf die Interpretationsfreiheit der Einzelnen hin.

5.2.1 Schöpferische Intertextualität: *The Secret Garden* in seiner Beziehung zu zwei ausgewählten Märchen

In ihren diversen Publikationen zu *The Secret Garden* weist Bixler Koppes wiederholt auf Märchenvorlagen hin, deren Burnett sich in ihren Büchern bedient. Dabei stellt Bixler Koppes vor allem das Cinderella-Motiv in den Mittelpunkt, insbesondere den Vergleich des Haselstrauchs des Märchens mit den Rosen im Garten und den Vogel und den Tauben des Märchens mit Weatherstaffs Robin.[156] Weiterhin stellt sie den bedeutenden Einfluss dar, den Märchen im allgemeinen auf Burnetts gesamtes Werk ausgeübt haben.[157] Daher ist es erstaunlich, dass sie einen Märchentext fast vollständig vernachlässigt, obwohl dieser in *The Secret Garden* direkt Erwähnung findet: "Riquet à la Houppe" von Charles Perrault.[158] Bixler Koppes erwähnt dieses Märchen nur am Rande in The Secret Garden - *Nature's Magic,*[159] ohne allerdings ausführlicher auf die Verwandtschaft beider Texte einzugehen.

Überhaupt wird "Riquet à la Houppe" fast nicht berücksichtigt. McGillis erwähnt die Intertextualität beider Werke und stellt dabei "the power of love and the need to see beyond appearances"[160] und "males who dominate females"[161] als wichtigste Bezugspunkte dar. Eine genauere Untersuchung erfolgt auch in McGillis' Aufsatz nicht; allerdings wäre sie im Zusammenhang seiner Fragestellung auch nicht angemessen.

Überhaupt keine Erwähnung innerhalb der bedeutenden Burnettforschung findet das zweite Märchen, das ich in meiner Untersuchung berücksichtigen möchte, nämlich das englische Volksmärchen "Tattercoats". Vermutlich ist diese Nichtberücksichtigung auf den hohen Unbekanntheitsgrad des Märchens zurück zu fuhren, das definitiv nicht den Status von "Cinderella" oder "Dick Whittington and His Cat" besitzt, die den meisten Engländern und Amerikanern bekannt sind.

---

156 Auf Grund besonderer Ausführlichkeit sei hier exemplarisch zitiert: Phyllis Bixler Koppes: *Frances Hodgson Burnett* (Boston: Twayne, 1984), S. 95.

157 Ebd., S. 51/52.

158 *The Secret Garden*, S. 20.

159 Phyllis Bixler Koppes: The Secret Garden - *Nature's Magic* (Boston: Twayne, 1996), S. 29.

160 McGillis (1985),: S. 37.

161 Ebd.

Dass viele Leser und Leserinnen (auch unter den zeitgenössischen Spezialisten und Spezialistinnen für Kinderliteratur!) "Tattercoats" nicht kennen, muss nicht bedeuten, dass Burnett das Märchen ebenfalls nicht kannte. Selbst, wenn es ihr nicht aus England vertraut war, ist es durchaus möglich, dass sie es in den Vereinigten Staaten kennen gelernt hat, wo die englischen 'Wurzeln' erhalten und gepflegt wurden. Die Intertextualitäten von *The Secret Garden* zu diesen beiden Märchentexten möchte ich nun behandeln. Damit kann eine Forschungslücke geschlossen werden, die insbesondere durch die kontinuierliche Nichtbeachtung der markierten Intertextualität zu "Riquet à la Houppe" entstanden ist.

5.2.1.1 *The Secret Garden* als Fortsetzung von "Riquet à la Houppe"

Gerade die Beziehung von *The Secret Garden* zu "Riquet à la Houppe" ist durchaus bemerkenswert. Meiner Ansicht nach handelt es sich um ein Beispiel für schöpferische Intertextualität. Schöpferische Intertextualität bedeutet nach Rohmann, "aus dem *déjà lu* literarischer Prätexte experimentelle Texte neu zu entwickeln".[162] Mary hat ein solches "déjà lu", als sie auf der Fahrt nach Misselthwaite Manor die Geschichte ihres neuen Zuhauses und seines Besitzers hört.

> [Mary] had just remembered a French fairy story she had once read called "Riquet à la Houppe". It had been about a poor hunchback and a beautiful princess ...[163]

Tatsächlich sind die Ähnlichkeiten zwischen "Riquet à la Houppe" und der Vorgeschichte des eigentlichen, in *The Secret Garden* erzählten Geschehens relativ offensichtlich. Wie von McGillis zutreffend festgestellt, steht in beiden Fällen sowohl "the power of love" als auch "the need to see beyond appearances"[164] im Zentrum des Geschehens.

---

[162] Gerd Rohmann: "Intertextualität in englischer Gegenwartsprosa", in: Martin Brunkhorst/Gerd Rohmann/Konrad Schoell (Hg.): *Klassiker-Renaissance*. Modelle der Gegenwartsliteratur (Tübingen: Stauffenburg, 1991), S. 179-188, hier: S. 186; Hervorhebung: Rohmann, vgl. auch S. 70/71 in dieser Arbeit.

[163] *The Secret Garden*, S. 20.

[164] McGillis (1985), S. 37.

Es wird meistens übersehen, dass Archibald Craven bereits vor seiner Heirat von eher mürrischem, verschlossenem Wesen war, was vermutlich durch seine Missbildung mit bedingt ist: "'He was a sour young man and got no good of all his money and big place until he married.'"[165] Weiterhin erfährt man, dass Lilias ihn definitiv nicht seines Geldes wegen geheiratet hat: "'Nobody thought she'd marry him, but she did, and people said she married him for his money. But she didn't - she didn't.'"[166]

Leider wird aber auch nirgendwo deutlich, welche Gründe tatsächlich für Lilias Lennox-Craven ausschlaggebend waren, Archibald Craven zu heiraten. Allerdings deutet sich eine Antwort in Marthas Erzählung an: "'Him an' her used to go in an' shut th' door an' stay there hours an' hours, readin' and [sic!] talkin'.'"[167] Man kann an vielen anderen Stellen (nicht zuletzt an der umfangreichen Bibliothek von Misselthwaite Manor[168]) erkennen, dass Craven vermutlich ein bibliophiler Mensch ist. Vielleicht ist es seine Liebe zu Literatur und Natur (man erinnere sich an seine Reisen durch die schönsten Landschaften Europas[169]), die Lilias den Wert ihres Mannes erkennen lässt. Prinz Riquet ist in Perraults Märchen ebenfalls mit "beaucoup d'esprit"[170] begabt, was mit Cravens Bildung durchaus vergleichbar ist.

In den oben angeführten Zitaten lässt sich zugleich die Wirkung ablesen, die Lilias' Liebe auf ihn hat. Sie verändert sein ganzes verschlossenes Wesen zum Positiven, ähnlich wie Riquet "l'homme du monde le plus beau, le mieux fait et le plus aimable"[171] wird, weil er die Liebe seiner Prinzessin gewinnt. Diese hat sich, ähnlich wie Lilias, nicht von der äußerlichen Häßlichkeit ihres Freundes abschrecken lassen, sondern dessen innere Werte gesehen.[172]

---

165 *The Secret Garden*, S. 20.

166 Ebd.

167 Ebd., S. 49.

168 Vgl. ebd., S. 52. Auch die Tatsache, dass er Mary Bücher und Schreibutensilien statt Spielzeug schenkt, spricht für die Annahme, dass er selbst ein Bücherfreund ist.

169 Vgl. ebd., S. 262.

170 Charles Perrault: "Riquet à la Houppe" in: Charles Perrault/Mme D'Aulnoy: *Contes en Vers et en Prose* (Paris: Ernest Flammarion, 1935), S. 108-113, hier: S. 108.

171 Ebd.

172 Ebd., S. 113.

In einem anderen Märchen[173] wird von einer Prinzessin erzählt, die in ihrer Kindheit durch ein Licht beschützt wird. Ihr wird gesagt, dass sie, wenn sie erwachsen sei, die Augen offenhalten soll, damit sie in der Lage ist, das dann verloschene Licht wiederzufinden. Sie findet es in den Augen eines buckligen Wanderers wieder, der in den Hof ihres Schlosses kommt und um Quartier bittet. Zur gleichen Zeit versammeln sich auf dem Schloss alle Ritter, die um die Hand der Prinzessin werben. Diese werden ausgesandt, um drei Aufgaben zu lösen: Sie sollen eine Perle finden, die kostbarer ist als alles Geschmeide der Welt; ein Gewand, das den Menschen besser umhüllt und wärmt als die eigene Haut; und sie sollen den größten Schritt tun, den ein Mensch tun kann. Nach Jahresfrist kann aber nur der arme Bucklige alle drei Aufgaben lösen: Die Perle ist eine Kinderträne, das Gewand ist die Liebe und der große Schritt ist der Verzicht. Letzteren möchte er üben, weil er fürchtet, die Prinzessin könnte ihn wegen seiner Hässlichkeit nicht lieben. Sie aber antwortet:

> "Ich habe in deinen Augen das Licht gefunden, das ich suchte! Wie sollte ich mich da noch an einem Buckel stören?"

Dieses Märchen demonstriert noch deutlicher als "Riquet à la Houppe", wie sich hinter einer häßlichen Fassade ein großer Wert versteckt, den man nur durch einen scharfen Blick hinter dieselbe findet. In der Vorgeschichte von *The Secret Garden* spielen beide Elemente zusammen: Weil Lilias in der Lage ist, Archibalds wahre und für sie wichtige Schönheit zu erkennen, kann sie die Kraft der Liebe freisetzen, die ihn verwandelt. Da keine Beschreibung der Verwandlung von Lilias selbst gegeben wird, kann hier allerdings keine Parallele zu "Riquet à la Houppe" gezogen werden. Wie in meinem zweiten Märchenbeispiel fließt die durchschauende Liebe nur in eine Richtung, allerdings wird sie erwidert, sobald sie erkannt wird.
Allerdings halte ich es für möglich, zwischen den Schwägerinnen von *The Secret Garden* und "Riquet à la Houppe" Vergleiche zu ziehen. Beide Schwägerinnen sind von außergewöhnlicher Schönheit, "the Mem Sahib"[174] allerdings, wie Mary ihre Mutter nennt, zeigt in ihrem Aussehen bereits deutlich sichtbare Spuren von Arroganz:

---

[173] Leider ist hier keine exakte Quellenangabe möglich. ich habe dieses Märchen als Siebenjährige im Radio gehört und versucht, auf Grund meiner Erinnerungen die Inhaltsangabe zu rekonstruieren.

[174] *The Secret Garden*, S. 9.

> [She] was such a tall, slim, pretty person and wore such lovely clothes. Her hair was like curly silk and she had a delicate little nose *which seemed to be disdaining things*, and she had large laughing eyes.[175]

Weiterhin wird von ihr gesagt, dass sie sich nur um ihr eigenes Vergnügen bemüht; immerhin bleibt sie einer Party wegen in dem choleragefährdeten Gebiet Indiens.[176] Von Lilias wird solches nicht behauptet. Auch sie zeichnet sich durch ihr Lachen und ihre Schönheit aus, aber im Gegensatz zu ihrer Schwägerin wird sie nie in Zusammenhang mit gesellschaftlichen Anlässen gezeigt, sondern zumeist in Sorge um ihren Garten oder um die Armen und Hilfsbedürftigen in ihrer Umgebung.[177] Auch von Perraults Prinzessinnen ist es die weniger schöne, die durch ihren Witz in den Mittelpunkt des öffentlichen Interesses rückt:

> D'abord on allait du coté de la plus belle, pour la voir et pour l'admirer, mai bientôt après on allait à celle qui avait le plus d'esprit, pur lui entendre dire milles choses agreábles: et on était étonné qu'en moins d'un quart d'heure l'ainée n'avait plus personne auprès d'elle, et que tout le monde s' était rangé autour de la cadette.[178]

Man kann zwar Lilias in keiner Weise Dummheit nachweisen, aber es scheint fraglich, ob sie aus Interesselosigkeit oder aus gesellschaftlicher Unsicherheit festive Veranstaltungen meidet. Insofern muss man mit einem direkten Vergleich zwischen ihr und der älteren Prinzessin vorsichtig sein. In der Verfilmung von 1993 portraitiert Holland die beiden Schwägerinnen als Zwillingsschwestern.[179] Zwar dient dieser Kunstgriff in erster Linie vermutlich dazu, Marys Ähnlichkeit mit ihrer Tante zu betonen (die Burnett in dieser Deutlichkeit übrigens nicht darstellt),[180] wer

---

175 Ebd., Hervorhebung: Oppermann.

176 Vgl. ebd., S. 7 und 8.

177 S. ebd., S. 90 und 108/109.

178 Perrault (1935), S. 108.

179 Vgl. Julaine Gillispie: "American Film Adaptations of *The Secret Garden*: Reflections of Sociological and Historical Change", in: *The Lion and the Unicorn* 20 (1996), Bd. 1, S. 132-151, hier: S. 142, 151.

180 Vgl. hierzu *The Secret Garden*, S, 110-113 als Schüsselszene. In Hollands Verfilmung fällt Craven als erstes die äußerliche Ähnlichkeit Marys mit seiner verstorbenen Frau auf. Burnett hingegen beschränkt sich bei der Darstellung der Ähnlichkeit beider Figuren nur auf das gemeinsame Interesse an Gärten.

aber "Riquet à la Houppe" kennt, dem werden die Ähnlichkeiten der beiden Figurenpaare dadurch umso deutlicher auffallen.

Zusammenfassend lassen sich also in der Vorgeschichte der eigentlichen Handlung von *The Secret Garden* viele Bezüge zu "Riquet à la Houppe" wie auch einem weiteren, im Augenblick unbekannten Märchen nachweisen, die wie Palimpseste[181] durch die Textstruktur scheinen. Dass ich sie nicht als Palimpseste bezeichnen möchte, liegt daran, dass sie als solche nur auf die Vorgeschichte der eigentlichen Erzählung wirken, welche selbst nur indirekt aus dem Text zu erschließen ist. Durch die Liebe von Lilias wird Cravens düsteres Wesen aufgehellt, ganz wie Riquet durch die Liebe seiner Prinzessin ihre Schönheit gewinnt. In der Lage dazu, diese Liebe zu geben, ist Lilias, weil sie in Archibald dessen besondere Qualitäten sieht, ähnlich der Prinzessin im zweiten Märchen, die in den Augen des armen Buckligen ein Licht findet, das dem ihrer Lampe entspricht, das für sie die Verheißung des wahren Glücks ist.

Doch was passiert, wenn der Fall eintritt, den die geläufige Abschlussformel des Märchens oft ausschließt, wenn nämlich einer der beiden Liebenden stirbt? Meiner Ansicht nach setzt sich Burnett genau mit dieser Frage in *The Secret Garden* auseinander. Dabei scheint die Antwort auf diese Frage - zumindest aus der Sicht Cravens - zunächst eindeutig: Riquet verliert sein gutes Aussehen und wird sogar durch die Trauer noch häßlicher als zuvor, das Licht in den Augen erlischt spurlos. In seiner Verzweiflung flüchtet Craven vor den Erinnerungen an das verlorene Glück und wird dadurch blind für das, was Lilias ihm trotz ihres Todes hinterlassen hat. Craven kann zwar den Garten verschließen und Misselthwaite Manor sich selbst überlassen, um das Haus und im Garten finden sich trotzdem überall Spuren von ihr und des Lebens.

Lilias ist zunächst in Colin präsent. Dafür steht symbolhaft die Ähnlichkeit der Augen von Mutter und Sohn.[182] Je mehr seine Gesundung voranschreitet und Colin sich zu einem normalen, fröhlichen Jungen entwickelt, desto mehr wird ihr Anteil an ihm sichtbar. Allerdings erscheinen diese Spuren zunächst verwischt, weshalb sie nicht auf den ersten Blick festzustellen sind:

---

181 Vgl.Dietmar Wenzelburger: "Palimpsest", in: Günther u. Irmgard Schweikle (Hg.): *Metzler Literatur Lexikon* (Stuttgart: Metzler, ²1990), S. 338/339. S. auch S. 72 in dieser Arbeit.

182 Vgl. *The Secret Garden*, S. 127. Die Ähnlichkeit von Augen ist ein in der Literatur relativ weit verbreitetes Mittel, um die Inbesitznahme eins Menschen durch die Seele eines anderen darzustellen. Grahame bedient sich desselben Mittels, als er Rat bei dessen Ausbruchsversuch die Augenfarbe Sea Rats verleiht (s. *The Wind in the Willows*, S. 174).

> ... her gay, lovely eyes were exactly like Colin's unhappy ones, agate gray and looking twice as big as they really were because of the black lashes all round them.[183]

Bei aller Ähnlichkeit mit denen seiner Mutter ist der Ausdruck von Colins Augen entstellt, ähnlich wie Riquets Äußeres vor seiner Verwandlung, wie Cravens Seele nach Lilias' Tod. Dies ist Colins eigentliche Verkrüppelung. Auch Colin selbst muss eine Metamorphose, die der von Riquet nicht unähnlich ist, durchmachen, damit er seiner Mutter ähnlich und schließlich "her ghost made into a boy"[184] werden kann. Colin selbst erlebt die Situation, die am Ende dieser Entwicklung steht, als magisch:

> "... You are wondering why the curtain is drawn back. I am going to keep it like that." [said Colin]
> "Why?" asked Mary.
> "Because it doesn't make me angry any more to see her laughing. I wakened *when it was bright moonlight two nights ago and felt as if the Magic was filling the room ... there was a patch of moonlight on the curtain* and somehow that made me go and pull the cord. She looked right down at me *as if she were laughing because she was glad. I was standing there ... I think she must have been a sort of magic person* perhaps.[185]

Eine "magic person" im Sinne von Perrault ist Lilias immer noch. Perrault stellt am Ende seines Märchens die Liebe als die eigentliche verwandelnde Kraft dar:

> Quelques-uns assurent que ce ne furent [sic!] point les charmes de la fée qui opèrent mais que l'amour seul fit cette métamorphose [!].[186]

Lilias' Liebe, die sich nicht zuletzt in ihrer Fröhlichkeit offenbart, ist als verändernde Potenzial stets vorhanden. Allerdings müssen sowohl der Sohn als auch der Vater dieses Potenzial erst (wieder)erkennen lernen.

---

183 *The Secret Garden*, S. 127.

184 Ebd., S. 250.

185 Ebd., S. 249/250; Hervorhebung: Oppermann.

186 Perrault (1935), S. 113.

In jedem ihrer Lebensbereiche hat Lilias Spuren des Lebens hinterlassen. Es ist auffällig, dass Mary ausgerechnet in dem Zimmer auf eine Maus mit ihren Jungen stößt, in dem sie auch die Elfenbeinelefanten findet. Lilias hatte durch ihren Bruder Beziehungen nach Indien, woher die Elefanten vermutlich auch stammen. Es ist also zu vermuten, dass es sich um Lilias' Zimmer handelt. Darauf deutet auch die Beschreibung des Zimmers als "a lady's sitting-room"[187] hin. Burnett beschreibt diese Szene mit einer gewissen Gewichtigkeit:

> ... In all her wanderings through the long corridors and the empty rooms *she had seen nothing alive; but in this room she saw something*. Just after she had closed the cabinet door she heard a tiny rustling sound. It made her jump and look around the sofa by the fireplace, from which it seemed to come. In the corner of the sofa there was a cushion, and in the velvet which covered it there was a hole, and out of the hole peeped a tiny head with a pair of frightened eyes in it.
>
> Mary crept softly across the room to look. The bright eyes belonged to a little gray mouse, and the mouse had eaten a hole into the cushion and made a comfortable nest there. Six baby mice were cuddled up asleep near her. If there was no one else alive in the hundred rooms *there were seven mice who did not look lonely at all*.[188]

Burnett greift die Szene mit den Mäusen noch zweimal auf, einmal am Ende des Kapitels[189] und einmal gegen Ende des Romans:

> They found the rose colored brocade boudoir and the hole in the cushion the mouse had left, but the mice had grown up and run away and the hole was empty.[190]

Allgemein gilt die Maus in der Literatur als Symbol für Fruchtbarkeit und Leben. Diese Maus bewacht ihre Jungen als gute Mutter, eine Aufgabe, die Lilias durch ihren frühen, tragischen Tod versagt bleibt. Wenn man sie wie den Robin als 'magic animal' versteht, kann die Maus als ein erster Hinweis für die Rolle gesehen werden, die Mary als Pflegerin des Gartens und auch als Unterstützerin bei der Heilung

---

187 *The Secret Garden*, S. 55.

188 Ebd., S. 56; Hervorhebung: Oppermann.

189 Ebd., S. 58.

190 Ebd., S. 248.

Colins einnimmt. Die Jungen der Maus brauchen bei der ersten Begegnung mit Mary noch Pflege, wenn sie überleben sollen. Das Gleiche gilt für Lilias' Sohn und Garten, die Mary zu diesem Zeitpunkt noch nicht gefunden hat. Als sie das Zimmer mit dem gesunden Colin ein zweites Mal aufsucht, sind die Jungen erwachsen und haben das Nest verlassen. Sie brauchen keine Betreuung mehr. Auch Lilias braucht sich nicht mehr um ihre Pflanzen und ihren Sohn zu sorgen. Beide sind in guten Händen der Überlebensnot entwachsen[191]. Damit kann die Maus als Symbol für das Überleben gesehen werden, und zwar sowohl von Lilias' Liebe als auch der Familien Lennox und Craven.

Das vielleicht am klarsten erkennbare, weil von Anfang an als solches gekennzeichnete Symbol für Lilias sind aber die Blumen, allen voran die Rosen[192] im Secret Garden. Lilias liebt diese Blumen so sehr als wären sie ihre Kinder[193] (man erinnere sich: ihren eigenen Sohn hat sie nicht mehr kennengelernt).[194] Dabei sind die Rosen auch die empfindlichsten Blumen im Secret Garden. Den Zwiebeln, aus denen Narzissen, Krokusse und Schneeglöckchen wachsen, kann Frost nicht schaden, wohl aber den veredelten Rosen. Tatsächlich haben auch nicht alle überlebt, aber einige, wie Weatherstaff Mary erzählt.[195] Doch die Rosen haben nicht nur überlebt, sie sind auch gewachsen und haben mit ihren Ranken alles im Secret Garden überwuchert:

> There were other trees in the garden, and one of the things which made the place look strangest and loveliest was that climbing roses had run all ower them and swung down long tendrils which made light swaying curtains, and here and there they had caught at each other or at a far-reaching branch and had crept from one tree to another and made lovely bridges of themselves.[196]

---

191 Die Rolle, die Mary als "nurturant" innerhalb des Buches einnimt, ist häufig diskutiert worden. S. z.B. Bixler Koppes (1996), S. 51 und Adams (1986), S. 49.

192 Vgl. *The Secret Garden*, S. 90. Rosen gelten al Symbole sowohl der Liebe als auch des Todes. Vgl. Hans Biedermann: *Knaurs Lexikon der Symbole* (Augsburg: Weltbild, 2000), S. 365-367.

193 *The Secret Garden*, S. 90.

194 Vgl. ebd., S. 120, 132.

195 Ebd., S. 90.

196 Ebd., S. 75.

Unter den zugewachsenen Bäumen ist auch einer, der auffällt:

> "That's a very old tree over there, isn't it?" [Colin] asked.
> "Yes", answered Dickon ...
> Mary gazed at the tree and thought.
> "The branches are quite gray and there's not a single leaf anywhere," Colin went on. "It's quite dead, isn't it?"
> "Aye", admitted Dickon. "But them roses as has climbed all over it will hide near every bit of dead wood when they're full o' leaves an' flowers. *It won't look dead then. It'll be be th' prettiest of all.*"
> ...
> "It looks as if a big branch had been broken of", said Colin. "I wonder how it was done."[197]

Dass es sich hierbei um den "old tree"[198] handelt, auf dessen Ast Lilias zu sitzen pflegte, bis er eines Tages unter ihrem Gewicht abbrach und sie tödlich verletzte, ist offensichtlich. Auch Mary und Dickon, die ja um den tödlichen Unfall wissen, erkennen die Bedeutung des Baumes und die Gefahr, die von seiner Geschichte ausgeht, wenn Colin davon erfährt, bevor er stark genug ist, sie zu verarbeiten.
Dabei ist gerade dieser Baum das deutlichste Symbol dafür, dass Lilias' Liebe stärker ist als der Tod. Die Rosen, an dieser Stelle eindeutig das Symbol für Lilias und ihre Liebe, verdecken den toten Baum mit ihren Blüten und Blättern während des Sommers fast vollständig, so dass er als Sinnbild des Todes in den Hintergrund tritt. Allerdings wird er nie ganz in Vergessenheit geraden, denn vom späten Herbst bis zum Frühling sind die Rosen blüten- und blattlos und legen den Blick auf den toten Baum frei.
Lilias' Tod ist eine Tatsache, die nicht verwischt oder verschleiert werden kann. Im Leben von Vater und Sohn Craven wird es immer Zeiten geben, in denen sie den Schmerz darüber erleben und sich damit auseinander setzen müssen. Genauso aber werden beide immer wieder Zeiten erleben, in denen sie Lilias' Liebe als stärkende und verwandelnde Kraft erfahren können.
Burnett erzählt nicht, ob Colin die genauen Umstände des Todes seiner Mutter erfährt. Es ist aber anzunehmen, dass Craven - alias Riquet à la Houppe die Botschaft, die Lilias für ihn "in the Garden"[199] hinterlassen hat, sehr wohl versteht. Für

---

197 Ebd., S. 203.

198 Ebd., S. 49.

199 Ebd., S. 266.

ihn bedeuten die Rosen eine ähnliche Erfahrung wie das Licht für die Prinzessin des zweiten Märchens. Craven muss lernen, das Verlorene in anderer Gestalt wiederzuerkennen.
Selbst, wenn die Figur, die in einem Märchen Trägerin der magischen Kraft ist, stirbt, bedeutet das nicht notwendigerweise das Ende eben dieser magischen Kraft. Diese kann sehr wohl in anderer Gestalt weiter existieren, dann allerdings ist es notwendig, die Augen offenzuhalten, damit man sie wiedererkennt. Craven verschließt die seinen vor den Spuren der überdauernd verändernden Kraft, die Burnett schlicht als "Magic" beschreibt und die ich als Lilias' Tod überdauernde Liebe interpretiere. Sein Verhalten ist als Warnhinweis zu verstehen, weder die verändernde Kraft zu unterschätzen noch sie zu verkennen, und in der Tat gewinnt Craven nach seiner Begegnung mit Colin im Garten wieder seine Riquet'sche Schönheit zurück. Damit kann *The Secret Garden* tatsächlich als Fortsetzung von "Riquet à la Houppe" gelten. Burnett wird dem Märchen und seiner Botschaft von der Kraft der Liebe in vieler Hinsicht gerecht. "Riquet à la Houppe" muss also als Quelle Burnetts zumindest als gleichrangig mit den anderen von Bixler Koppes genannten Märchen eingeordnet werden, wenn ihm nicht sogar eine noch höhere Bedeutung als den von ihr genannten Märchen zugestanden werden kann.

5.2.1.2 Der Perspektivenwechsel zwischen "Tattercoats" und *The Secret Garden*

Es gibt noch einen weiteren Märchentext, den Burnett vermutlich kannte und der weder von Bixler Koppes noch an anderer Stelle berücksichtigt wird, nämlich das englische Volksmärchen "Tattercoats", das sich in der Sammlung von Joseph Jacobs findet. "Tattercoats" handelt von einem alten reichen Lord, der über den Tod seiner Tochter, die er bei der Geburt ihres Kindes verloren hat, so verzweifelt ist, dass er den Anblick des Kindes - eines Mädchens - nicht erträgt. Durch die daraus resultierende Vernachlässigung nur in Lumpen gekleidet (daher der Name Tattercoats) fristet dieses Mädchen ein kümmerliches Dasein. während der alte Mann in seiner Trauer an seinem Fensterplatz buchstäblich festwächst. Auf eine Einladung des Königs hin unterbricht er zwar seine Trauer, gestattet Tattercoats aber nicht, mitzukommen: "'Tattercoats is happy in her rags, playing with her gooseherd, let

her be - it is all she is fit for.'"[200] Diesen Gänsehirten, der sie schon oft zuvor mit seiner Flöte getröstet hat, begleitet sie nach dieser Enttäuschung mit seinen Gänsen in Richtung der Stadt, wobei sie dem Prinzen begegnen, der sich, durch die Flöte verzaubert, in Tattercoats verliebt und sie als seine Braut auf dem Fest präsentiert. Der alte Lord allerdings ist nicht in der Lage, sich am glücklichen Schicksal seiner Enkelin zu freuen und kehrt in seine Burg zurück; vermutlich nur, um erneut im Stein fest zu wachsen.

Die motivischen Parallelen zu *The Secret Garden* sind unübersehbar: Nicht nur das Motiv der verstorbenen Mutter findet sich in beiden Werken, sondern auch das der Trauer um die Verstorbene, die es den Zurückgebliebenen (sowohl Craven als auch Tattercoats' Großvater) unmöglich macht, das Kind, das für den Tod der Mutter verantwortlich gemacht wird, an zu sehen. Damit ist auch die Ähnlichkeit zwischen Mutter und Kind, in "Tattercoats" lediglich impliziert, in *The Secret Garden* als Motiv weidlich ausgebaut[201] als weiteres Motiv zu nennen. Und drittens können Dickon und der namenlose Gänsehirte als paralleles Figurenpaar angesehen werden. Beide Texte können darüber hinaus als Varianten des Cinderella-Motivs gelten, welches Burnett, wie bereits erwähnt, gerne in ihren Büchern verwendete.[202] Dennoch handelt es sich bei dem Verhältnis von "Tattercoats" und *The Secret Garden* um mehr als nur ein palimpsestales Verhältnis, in dem die Motive des älteren Textes aufgegriffen und in einer Weise bearbeitet werden, dass der ursprüngliche Text noch gut erkennbar 'durchschimmert'.[203] Vielmehr hat Burnett mit *The Secret Garden* nicht nur eine dem Märchen nahe verwandte Erzählung geschaffen, sondern dessen Motive zudem in einer psychologischen Betrachtung weiter ausgearbeitet und die Figuren deutlich individualisiert. Colin, der eindeutig die Tattercoats entsprechende Figur ist, wird in seiner ganzen Trauer und Verzweiflung über den Tod seiner Mutter und die Vernachlässigung seines Vaters gezeigt:

> "Does your father come and see you?" Mary ventured.
> "Sometimes. Generally when I am asleep. He doesn't want to see me."

---

200 "Tattercoats" in: Joseph Jacobs: *English Fairy Tales* (London: Puffin, 1994), S. 168.

201 *The Secret Garden*, S. 127.

202 Vgl. Bixler Koppes (1984), S. 95, s. auch S. 280 in dieser Arbeit.

203 S. S. 72 in dieser Arbeit.

> "Why?" Mary could not help asking again.
> "My mother died when I was born and it makes him wretched to look at me. He thinks I don't know, but I've heard people talking. He almost hates me.
> ...
> "If [my mother] had lived I believe I should not have been ill always. ... I dare say I should have lived, too. And my father would not have hated to look at me. I dare say I should have had a strong back. ..."[204]

Colin leidet unübersehbar unter seiner Vernachlässigung. Von Tattercoats hingegen wird nur gesagt, dass die Vernachlässigung durch ihren Großvater für sie materielle Repressalien zur Folge hatte, sie aber mehr unter dem daraus resultierenden Spott ihrer Umgebung als unter der Vernachlässigung direkt oder dem Tod ihrer Mutter (von ihrem Vater ist interessanterweise nirgendwo die Rede) leidet.[205] Überhaupt scheint Tattercoats weniger anfällig für Verzweiflung zu sein als Colin. Sie lässt sich leicht durch ihren Freund, den Gänsehirten, trösten respektive ablenken:

> And so she grew up, ... spending her days in the fields and lanes, with only the gooseherd for a companion, who would play to her so merrily on his little pipe, when she was hungry, or cold, or tired, that she forgot all her troubles, and fell on dancing, with his flock of noisy geese for partners.[206]

Außerdem ist sie nicht wie Colin an ein selbstgewähltes Gefängnis gefesselt und entwickelt keine Leidensphantasien, obwohl man davon ausgehen kann, dass im Schloss ihres Großvaters ähnlich viel geklatscht wird wie auf Misselthwaite Manor - und vermutlich mit genauso wenig Rücksichtnahme auf die vielleicht zuhörenden Objekte.
Colin wird mit Sicherheit nicht in der gleichen Weise materiell vernachlässigt wie Tattercoats; er ist der Erbe von Misselthwaite Manor und sich dieser Tatsache voll bewusst.[207] Außerdem besitzt er viele relativ kostbare Bilderbücher und vermutlich auch noch andere Spielsachen. Trotzdem liegt es nahe, dass er in seinem selbstge-

---

204 *The Secret Garden*, S. 120 und 127.

205 Jacobs (1994), S. 167.

206 Ebd.

207 S. *The Secret Garden*, S. 123.

wählten Gefängnis nicht viel Umgang mit anderen Menschen hat, nicht zuletzt, weil sich die Dienstboten auf Misselthwaite Manor aller Wahrscheinlichkeit nach nur äußerst ungern um ihn kümmern dürften:

> "You are a sly one to listen and get out of your bed and following things up like you did that night," Mrs. Medlock said once [to Mary]. "But there's no saying it's not been a sort of blessing to the lot of us.... The nurse was just ging to give up the case because she was so sick of him, but she says she doesn't mind staying now you've gone on duty with her."[208]

Colin und Tattercoats werden beide vernachlässigt; der eine jedoch materiell, die andere emotional, was eine Art Motivumkehr darstellt. Die emotionale Vernachlässigung erweist sich aber als die gefährlichere; Colin hat keinerlei Ansprechpartner und kann dadurch nicht von seinem Selbstmitleid abgelenkt werden.
Dadurch geht der positive Einfluss auf ihn, den eine dem gooseherd in "Tattercoats" vergleichbare Figur haben würde, zunächst verloren, bis Mary diese Rolle übernehmen kann, nachdem sie selbst von Dickon von ihrer "contrariness"[209] befreit wurde. Freilich ist ihre Methode mit Colins Leid umzugehen dem Flötenspiel des gooseherd nur bedingt vergleichbar. Nur ihre Erzählungen vom Secret Garden und das Schlaflied, das sie bei der ersten Begegnung der beiden singt,[210] haben diese Qualität. Abgesehen davon ist ihre Rolle alles andere als tröstend; im Gegenteil hat Mary sogar als Einzige den Mut, Colin in seinem hysterischen Anfall anzugreifen und damit sein Selbstmitleid zu durchbrechen:

> "You stop!" she almost shouted. "You stop! I hate you! Everybody hates you! I wish everybody would run out of the house and let you scream yourself to death! You *will* scream yourself to death in a minute, and I wish you would!"
> ...
> "I can't stop" [Colin] gasped and sobbed. "I can't - I can't!"
> "You can!" shouted Mary. "Half that ails you is hysterics and temper - just hysterics - hysterics - hysterics!" ...
> "I felt the lump - I felt it!" choked out Colin. ...

---

208 Ebd, S. 142.

209 Lennox-Keyser (1983), S. 4.

210 S. ebd., S. 126, 129 und 169/170.

> "You didn`t feel a lump!" contradicted Mary fiercely. "If you did it was only a hysterical lump. Hysterics make lumps. There's nothing the matter with your horrid back - nothing but hysterics! Turn over and let me look at it!"
> ...
> There isn't a single lump there!" she said at last. "... except backbone lumps, and you can only feel them because you're thin. ..."[211]

Damit beginnt für Colin der erste Schritt auf dem Weg zum Hausherrn auf Misselthwaite, wie auch Tattercoats durch die Flöte ihres Freundes verzaubert wird, damit der Prinz ihrer Schönheit verfällt.
Freilich ist dieser Prozess in der realistischeren Erzählung von *The Secret Garden* wesentlich schwerer umzusetzen als im Märchen. Hier ist Burnetts Erzählung deutlich wirklichkeitsnäher, weil sie die verschiedenen Heilungskräfte und Prozesse am Werk zeigt. Nicht ein einziges Flötenlied reicht aus, um Colin und vor ihm Mary zu verzaubern; dafür ist wesentlich mehr Zeit und "Magic"[212] nötig, wobei "Magic" hier nur teilweise der Magie des Märchens entspricht.[213] Beide Kinder müssen im wahrsten Sinne des Wortes erst die für die Veränderung notwendige Energie aufnehmen und die äußerliche Stärke entwickeln, die für die innere Reifung nötig ist. Auch erstreckt sich die Entwicklung sympathischer Charaktere bei beiden Kindern nicht nur äußerlich wie in "Tattercoats", deren Aussehen trotz ihrer Lumpen ausreicht, um den Prinzen zu gewinnen. Burnett setzt sie auf den Bereich des Charakters fort, indem sie Mary und Colin durch den Umgang mit Dickon und seinen "creatures"[214] lernen lässt, was Freundschaft und Vertrauen bedeuten. Tattercoats hat diese Entwicklung nicht nötig; als typische Märchenheldin ist sie von Anfang an - ähnlich wie das ihr verwandte Aschenputtel - eine positive Figur, deren Charakter keiner Verbesserung bedarf. Weiterhin müssen sich Mary und Colin erst an die Ablenkung durch die Gartenarbeit gewöhnen, um aus ihren trüben Gedanken respektive ihrer Ichbezogenheit heraus zu finden: "The Magic works best

---

211 Ebd., S. 165-166.

212 *The Secret Garden*, S. 73.

213 Als in diesem Sinne magisch sehe ich lediglich die 'Hilfestellung' an, die der Robin Mary bei der Suche nach dem Garten leistet. Colins und Marys Entwicklung, sowohl seelisch als auch körperlich, hat hingegen meiner Meinung nach nichts Magisches an sich.

214 *The Secret Garden*, S. 187.

when you work yourself",[215] wie Colin es ausdrückt, oder "...il faut cultiver notre jardin.",[216] um mit Voltaires Candide zu sprechen. Das Ergebnis ist allerdings sowohl in "Tattercoats" als auch in *The Secret Garden* das gleiche: Durch die verändernden Kräfte sowohl des positiven Einflusses des Freundes (hier Dickons, dort des gooseherd) und der Ablenkung durch das Spielen im Wald beziehungsweise die Gartenarbeit werden aus den vernachlässigten Kindern liebenswerte Menschen, die bereit sind, ihren wahren Platz (als Prinzessin oder Erbe von Misselthwaite Manor) einzunehmen.
Noch deutlicher allerdings als in der psychologischen Zeichnung der Kinder offenbart sich dieser Ansatz Burnetts in der Darstellung Archibald Cravens, der eindeutig dem alten Lord aus "Tattercoats" entspricht, der vor Trauer über seine Tochter im Stein festwächst:

> So he turned his back, and sat by his window looking over the sea, and weeping great tears over his lost daughter, till his white hair and beard grew down over his shoulders and twined round his chair and crept into the chinks of the floor, and his tears, dropping on the window-ledge, wore a channel through the stone, and ran away in a little river to the great sea.[217]

Ähnlich erstarrt auch Craven in der Trauer um seine Frau, wobei er jedoch - alles andere als immobil - zur Flucht vor den Erinnerungen nicht bloß den Blick aus dem Fenster richtet, sondern gleich seine ganze Person aus Misselthwaite Manor entfernt, soweit er dieses irgend tun kann. Dabei macht sich sein ganzes ohnehin schon melancholisches Wesen bemerkbar. Im Gegensatz zu dem lediglich stur wirkenden Lord zeigt Burnett einen Mann im Kampf gegen seine Erstarrung, der jedoch nicht die Kraft aufbringt, sich zu befreien. Jener wäre sehr wohl in der Lage gewesen, produktiv mit seiner Trauer umzugehen; immerhin hindert sie ihn nicht daran, der Einladung des Königs nach zu kommen. Auch freut er sich nicht mit seiner Enkelin oder teilt gar ihr Glück; im Gegenteil; er verlässt den Hof wieder, um sich ganz seiner Trauer zu überlassen, weil ihm sein - angesichts der Entwicklung der Dinge völlig unsinniger - Schwur wichtiger ist als das Glück des Mädchens:

---

215 Ebd., S. 252.

216 Voltaire: "Candide", in *Oeuvres Complètes de Voltaire* (Paris: Garnier, 1879), Bd. 21 (Romans), S. 137-218, hier: S. 218.

217 Jacobs (1994), S. 166-167.

> ... the old lord went home once more to his palace by the sea, for he could not stay at court, when he had sworn never to look on his granddaughter's face.
>
> So there he still sits by his window, if you could only see him, ... weeping more bitterly than ever, as he looks out over the sea.[218]

Craven hingegen bemüht sich wenigstens, wenn auch zunächst erfolglos, seine innere Erstarrung durch die Trauer zu überwinden. Besonders deutlich zeigt sich diese Tendenz in seinem Gespräch mit Mary:

> He was not ugly. His face would have been handsome if it had not been so miserable. ... His black eyes seemed as if they scarcely saw her, as if they were seeing something else, and he could hardly keep his thoughts upon her....
>
> "Don't look so frightened!" he exclaimed. " ... I am your guardian, though I am a poor one for any child. I cannot give you time and attention. I am too ill, and wretched, and distracted, but I wish you to be happy and comfortable. ..."[219]

So sehr er auch noch in seinem Selbstmitleid gefangen ist (worin er Tattercoats' Großvater sehr ähnelt), so achtet er doch auf das Wohl der ihm anvertrauten Mary. Was hier nur durch die Augen Marys wahrgenommen wird, wird später durch einen auktorialen Kommentar bestätigt. Hier präsentiert Burnett ein Meisterstück der Charakterzeichnung, das jedoch in seiner Langatmigkeit wenig kindlich wirkt:

> ... there was a man wandering about certain far-away beautiful places in the Norwegian fjords and the valleys and mountains of Switzerland and he was a man who for ten years had kept his mind filled with dark and heart-broken thinking. He had not been courageous; he had never tried to put any other thoughts in the place of the dark ones. ... A terrible sorrow had fallen upon him when he had been happy and he had let his soul fill itself with blackness and had refused obstinately to allow any rift of light to pierce through. ...[220]

---

218 Ebd, S. 171.

219 *The Secret Garden*, S. 111/112.

220 Ebd., S. 262/263.

Im Gegensatz zu Tattercoats' Großvater lässt er sich jedoch am Ende vom Glück seines Sohnes anstecken und durchbricht damit - zumindest für den Augenblick - seine Verzweiflung. Dabei spielt beachtenswerterweise wieder ein magisches Element eine Rolle, nämlich Lilias' Erscheinung. Zwar hat unter dem Einfluss der Schönheit der Natur auch seine Psyche bereits eine gewisse Stärkung erfahren,[221] vermutlich hätte Craven aber trotzdem weder den Gedanken noch die Kraft gehabt, den Garten zu betreten, wenn sie ihn nicht gerufen hätte:

> "Archie! Archie! Archie" ...
> ... "Lilias! Where are you?"
> ... "In the garden!"[222]

Noch kurz zuvor weicht er vor der Vorstellung, Colin zu begegnen, zurück:

> He began to think of Misselthwaite and wonder if he should not go home. Now and then he wondered vaguely about his boy and asked himself what he should feel when he stood by the carved four-posted bed again and looked down at the sharply chiseled ivory-white face while it slept and the black lashes rimmed so startingly the close-shut eyes. *He shrank from it.*[223]

Er folgt dem Ruf und findet seinen Sohn und seine Nichte gesund und glücklich in dem so lange verschlossenen Garten. Durch die schrittweise Vorbereitung als auch den äußerst überzeugenden Ruf seiner Frau gelingt es nun auch Craven, sozusagen Lilias' Erbe anzutreten, sich um seinen Sohn zu kümmern und - zumindest zeitweise - den Garten zu genießen. Damit, wie auch durch die Rolle als Reflektorfigur, die Craven im letzten Kapitel des Werkes einnimmt, verkörpert er selbst in diesem Teil des *Secret Garden* eine Tattercoats verwandte Rolle, wird damit auch zum Opfer, allerdings eher der tragischen Umstände als anderer Menschen. Es ist bezeichnend, dass er Lilias' Worte als "like a sound from a golden flute"[224] empfindet. Man fühlt sich nur zu stark an die Flöte des gooseherd erinnert.

---

221 Vgl. ebd.

222 Ebd., S. 266.

223 Ebd, Hervorhebung: Oppermann

224 Ebd.

Nun beginnt auch für Craven der lange Weg der endgültigen Heilung; vermutlich mit Colin als Helfer an seiner Seite. Wie vor ihm Mary hat Colin zu diesem Zeitpunkt seine eigene Heilung so weit abgeschlossen, dass er bereit ist, jemand anderen von seinen schwarzen Gedanken ab zu lenken. Die Rückkehr in Lilias' Garten ist für ihn eine Rückkehr in das Paradies.
Diese Entwicklung geht leider auch in beiden Fällen auf Kosten des Freundes; sowohl der gooseherd als auch Dickon haben am Schluss der Geschichten keinen Platz mehr. Dickon wird nicht einmal mehr erwähnt, obwohl nicht ausgeschlossen werden kann, dass er zusammen mit Mary und Colin im Garten ist (in Marys Fall ist das ziemlich sicher; dass Colins "I can beat Mary in a race!"[225] sich auf das eben stattgefundene Wettrennen bezieht, ist sehr wahrscheinlich). Vom gooseherd wird sogar gesagt, dass er "was never seen again, and no one knew what became of him".[226] Ähnliches ist immer wieder von Mary behauptet worden,[227] kann allerdings meiner Ansicht nach nicht eindeutig bestätigt werden. Zwar tritt Mary am Ende des letzten Kapitels in der Tat nicht mehr aktiv auf, man kann jedoch durchaus davon ausgehen, dass zumindest sie sich, vielleicht sogar zusammen mit Dickon außer Colin im Garten befindet, als Archibald Craven dort eintrifft. Vermutlich bleibt sie auch dort, als Colin und sein Vater sich auf den Weg zurück zum Haus machen. Aus dieser Tatsache kann gefolgert werden, dass Mary nun offiziell die rechtmäßige Eigentümerin des Gartens ist, den sie sich bereits vorher durch eine List angeeignet hatte.[228] Da noch Archibald, nicht Colin, Craven der Hausherr auf Misselthwaite Manor ist, hat Colin nicht das Recht, den Garten ohne weiteres für sich zu beanspruchen.[229] Sollte Mary tatsächlich den Garten von Colins Vater bekommen, so würde auch sie, die sie den Garten von Anfang an gepflegt hat, nun bekommen, was ihr zusteht. Mary wäre dann endgültig eine ambivalente Figur, da sie sowohl Tattercoats als auch dem gooseherd in wichtigen Zügen ihrer Rolle entspricht. Nicht nur wird aus dem vernachlässigten ein geliebtes Mädchen, nicht nur hilft sie ihrem vernachlässigten Freund bei der Überwindung seiner Not, sie wird auch in

---

225 *The Secret Garden*, S. 274.

226 Jacobs (1994), S. 171.

227 Vgl. z. B. Lennox Keyser (1983), S. 2, Gillispie (1996), S. 134 und bes. S 137 und 145.

228 S. S. 268/269 in dieser Arbeit.

229 Zwar tut er genau das (vgl. *The Secret Garden*, S. 210 u. bes. 213), das heißt aber nicht, dass sein Vater ihn nicht im entscheidenden Gespräch diesbezüglich korrigieren könnte.

ihre rechtmäßige Position gebracht; allerdings um den Preis, dass diese Tatsache unerwähnt bleibt und nur indirekt aus dem Text erschlossen werden kann.
Man kann also sagen, dass Burnett ähnliche Figurenkonstellationen wie "Tattercoats" aufbaut, dass sie aber darüber hinaus diese stark individualisiert und psychologisiert, wodurch alle drei Hauptfiguren (Mary, Colin und Craven) zu ambivalenten Figuren werden, die sowohl erst unter ihrer Not leiden als auch anderen dadurch schaden. In dieser Ausformung der Figuren und der bildhaften Beschreibung der ablaufenden seelischen Bildungsprozesse liegt Burnetts eigentliche schöpferische Leistung.
Die Psychologisierung und Individualisierung der aus "Tattercoats" übernommenen Figuren im *Secret Garden* führt gleichzeitig zu einer Ambivalisierung, die dem ursprünglichen Märchentext mir seinen klar definierten Rollen[230] nicht mehr entsprechen kann. Daher kommt es auch nicht zur Bestrafung des bösen Vaters, der seinen Sohn verlassen hat (was übrigens nicht nur dem Märchen entspräche,[231] sondern auch der Detektiverzählung),[232] und die starke Symbolhaftigkeit der Erzählung geht verloren, weshalb sie nach Bettelheim[233] für Kinder keinen wirklichen Bildungswert hat, selbst wenn sie als Bildungsroman erkannt wird. Daher, wie auch der teilweise sehr langatmigen Beschreibungen wegen ist die Ableitung einer dahin lautenden Regel, dass man sich nicht in seinem Leid fangen, sondern sich durch andere Dinge ablenken lassen soll, vermutlich eher eine erwachsene Erkenntnis der Lektüre von *The Secret Garden*, wozu noch die Reflexion über die Burnett'sche Philosophie von der heilenden Kraft der Natur und die Erkennung der psychologischen Geschehnisse kommen, die für Erwachsene bei der Lektüre sicherlich bereichernd wirken, die aber normalerweise über den kindlichen Horizont gehen.

5.2.2 Zusammenfassung

Burnett hat mit *The Secret Garden* einen Roman geschaffen, der in den beiden relativ unbekannten Märchen "Riquet à la Houppe" und "Tattercoats" Vorlagen

---

230 Vgl. Bruno Bettelheim: *The Uses of Enchantment* (New York: Vintage, 1989), S. 75.

231 Vgl. ebd., S. 147.

232 Vgl. S. 252 in dieser Arbeit.

233 Vgl. Bettelheim (1989), S. 53/54.

besitzt. Bei "Riquet à la Houppe" handelt es sich um eine markierte Intertextualität; damit ist in diesem Fall das Vorlagenverhältnis bewiesen, bei "Tattercoats" ist das leider nicht möglich.

Man kann *The Secret Garden* als Fortsetzung des Perrault'schen Märchens bezeichnen, in der durch den Tod der 'Prinzessin' zunächst die Verwandlung 'Riquets' rückgängig gemacht und dann das daraus resultierende Leid durch die nächste Generation endgültig und dauerhaft überwunden wird. Damit wird auch aus der Liebe, die zunächst als verwandelnde Kraft nur die 'rosa Brille der Verliebtheit' zu sein schien, eine tröstende und den Tod überwindende Macht, die zwar nicht alles Leid hinweg fegen kann, dieses wohl aber ertragen hilft.

Das Verhältnis des *Secret Garden* zu "Tattercoats" ist weniger das einer Fortsetzung zum Ausgangswerk als das einer gründlichen psychologischen Ausarbeitung einer vorgegebenen Figurenkonstellation. Die Figuren sind bei Burnett stark individualisiert und in ihrer ganzen Emotionsbreite gezeichnet. Eine solche Ausgestaltung ist deutlich anders gewertet als ein Palimpsest. Auch ist der Effekt auf den 'alten Lord' umgekehrt: Anstatt wieder in seinem Leid zu erstarren, kann er sich nun daraus befreien.

Die schöpferische Intertextualität und die daraus resultierende Auseinandersetzung mit den psychischen Kräften Liebe und Leid haben Auswirkungen sowohl auf die kindliche als auch auf die erwachsene Lektüre von *The Secret Garden*. Stärker noch als Erwachsene haben Kinder die Möglichkeit, an Mary und Colin, die gerade *nicht* als uneingeschränkt positiv portraitiert werden,[234] die schädlichen Folgen übersteigerten Selbstmitleids ebenso zu erkennen wie Auswege aus diesem zu finden. Für Erwachsene, die nicht mehr so der Identifikation anhängen wie Kinder, können hingegen die Art und Weise, wie Burnett mit den Themen Liebe, Leid und Tod umgeht, als eindrückliches Leseerlebnis erfahren und zudem noch eine Auseinandersetzung gerade mit der perrault'schen Liebesphilosophie eingehen, die Kindern vorerst noch verschlossen bleibt. Vermutlich werden sie auch eher als Kinder die beiden Intertexte kennen, selbst wenn der aktuelle Forschungsstand eher gegen diese Annahme spricht. Daher werden sie Burnetts literarische Strategien aus größerer Distanz verfolgen können.

---

[234] Marghanita Laski: *Mrs. Ewing, Molesworth, and Mrs. Hodgson Burnett* (London: Arthur Baker, 1950), S. 88.

5.2.3 Palimpseste: *The Secret Garden* zwischen *Heidi* und *Lady Chatterley's Lover*

Im Allgemeinen wird mit der Metapher des Palimpsests das Durchschimmern eines Klassikers in einem anderen Text beschrieben.[235] Damit bezieht man sich auf die mittelalterliche Praxis des Überschreibens älterer Pergamente mit neueren Texten. Die alten Pergamente wurden abgeschabt und dann von neuem überschrieben.[236] Hunt weist darauf hin, dass "[t]he later books are not necessarily imitations, but remarkable analogues, re-workings of similar materials, with very different - and paradoxical - results."[237] Damit beschreibt er Palimpseste als in etwa das Gleiche, was Rohmann unter "archäologischer Intertextualität"[238] versteht.

Das wichtigste Beispiel für eine solche Beziehung von *The Secret Garden* zu einem anderen Werk ist sicherlich der Vergleich mit *Lady Chatterley's Lover*, der bereits zweimal vorgenommen wurde, einmal in dem relativ bekannten Aufsatz von Plotz[239] und einmal von Verduin.[240]

Plotz stellt vor allem das Figurendreieck in den Mittelpunkt, wobei sie Colin und Clifford als "upper class"[241] und "of the landed gentry"[242] beschreibt, Dickon und Mellors hingegen als Angehörige der "lower class",[243] die "almost at the bottom of

---

235 Rohmann (1991) beschreibt das gleiche Phänomen als "das Durchscheinen von Klassikern in der Gegenwartsliteratur" (S. 184). Von dieser Beschreibung distanziere ich mich insofern als es sich bei meinen Texten nicht (mehr) um Gegenwartsliteratur handelt. (*Lady Chatterley's Lover* wurde 1928 veröffentlicht.)

236 Vgl. S. 72 in dieser Arbeit.

237 Peter Hunt: "An Adult's Book, a Children's Book, a Palimpsest: *The Wind in the Willows* and *Three Men in a Boat*" (Cardiff: unveröffentlichtes Manuskript des Autors, 2000), S. 3.

238 Rohmann (1991), S. 184. Da der Begriff des Palimpsests allerdings insofern geläufig ist, als er in den für mich bedeutenden Sekurdärtexten durchgängig verwendet wird, ziehe ich die Benutzung desselben ebenfalls vor.

239 Judith Plotz: "Secret Garden II: Or *Lady Chatterley's Lover* as Palimpsest", in: *Children's Literature Association Quarterly* 19. (1994), Bd. 1, S. 15-19.

240 Kathleen Verduin: "Lady Chatterley and *The Secret Garden*: Lawrence's Hommage to Mrs. Hogdson Burnett", in: *D. H. Lawrence Review* 17 (1989), S. 61-66.

241 Plotz (1994), S. 15.

242 Ebd.

243 Ebd.

the social ladder"[244] stehen. In der Mitte befinden sich die nach Plotz "middle class"-Heldinnen.[245]

Auch Verduin weist auf diese Dreiecksstruktur in beiden Werken hin.[246] Sie bezeichnet die beiden männlichen Rollen, noch schärfer als Plotz, als "symbols of the extremes of existence",[247] zwischen denen die Heldinnen stehen.

Beide sprechen auch die Behinderungen von Colin und Clifford an, wobei Plotz schreibt, Colin sei "[u]nable at first even to sit erect",[248] während Verduin ihn schlicht als "crippled"[249] bezeichnet. Beides muss jedoch mit Vorsicht betrachtet werden, und vor allem Verduin muss korrigiert werden. Verkrüppelt ist Colin entgegen aller landläufigen Meinung (auch seiner eigenen) gerade nicht, und er reagiert auf die Behauptung sogar mit äußerster Wut:

> "Who tha' art?" [Ben Weatherstaff] said. "... tha' rt th' poor cripple."
>
> Colin forgot that he had ever had a back. His face flushed scarlet and he sat bolt upright.
>
> "I'm not a cripple!" he cried out furiously. "I'm not!" ...
>
> "Tha' - tha' hasn't got a crookd back?" ...
>
> "No!" shouted Colin.
>
> "Tha' - tha' hasn't got crooked legs?" quavered Ben Weatherstaff, more hoarsely yet.
>
> It was too much ... Never yet had [Colin] been accused of crooked legs - even in whispers - and the perfectly simple belief in their existence which was revealed by Ben Weatherstaff's voice was more than Rajah flesh and blood could endure. His anger and insulted pride made him forget everything but this one moment and filled him with a power he had never known before, an almost unnatural strength.[250]

---

244 Ebd., S. 16.

245 Ebd., S. 15.

246 Verduin (1989), S. 62.

247 Ebd.

248 Plotz (1994), S. 16.

249 Verduin (1989), S. 62.

250 *The Secret Garden*, S. 208/209.

Zwar ist Colin zu Anfang tatsächlich nicht in der Lage zu gehen, was allerdings nicht auf eine Verkrüppelung seiner Beine, sondern auf Atrophie[251] zurückzuführen ist. Auch Plotz' Behauptung kann anhand des Textes nicht definitiv nachgewiesen werden. Colin lehnt zwar bei der zweiten Begegnung mit Mary zunächst an einem Kissen,[252] doch schon im Laufe derselben "Colin was actually sitting up as if he had forgotten about his weak back".[253]

Gerade Colins Heilung ist einer der entscheidenden Unterschiede zwischen Burnetts und Lawrences Werken: Dickon tritt, wie Plotz richtig bemerkt,[254] gegen Ende von *The Secret Garden* in den Hintergrund, und analog zu seiner körperlichen Kraft gewinnt Colin mehr und mehr Bedeutung im Text. Ähnlich jedoch wird der durch Kriegsversehrungen unheilbar verkrüppelte Clifford in den letzten Kapiteln von *Lady Chatterley's Lover* in den Hintergrund gedrängt. Nach der letzten Aussprache folgt die Leserschaft Connie zu Hilda und Mrs. Bolton, ohne sich noch einmal nach Clifford umzudrehen. Der Blick wandert dann, von einer auktorialen Erzählerfigur gelenkt, in die Zukunft:

> So Connie left Wragby once more, and went on with Hilda to Scotland. Mellors went into the country and got work on a farm. The idea was, he should get his divorce, if possible, whether Connie got hers or not. And for six months he should work at farming, so that eventually he and Connie could have some small farm of their own, into which he could put his energy. For he would have to have some work, even hard work, to do, and he would have to make his own living, even if her capital started him.
> So they would have to wait till spring was in, till the baby was born, till the early summer came round again.[255]

An dieses Ende schließt sich ein Brief von Mellors an, in dem dieser seinen Neuanfang in Old Heanor beschreibt. Er richtet sich an Connie, Clifford wird nur margi-

---

251 Als Atrophie bezeichnet man eine durch Nichtgebrauch hervorgerufene Erschlaffung und Rückbildung der Muskulatur (Information aus einem mit Dr. W.-H. Oppermann. am 24.08.2000 geführten Gespräch).

252 *The Secret Garden*, S. 134.

253 Ebd., S. 139.

254 Plotz (1994), S. 17.

255 D. H. Lawrence: *Lady Chatterley's Lover* (London: Penguin, ²1961), S. 310.

nal erwähnt.[256] Ähnlich gerät Colin im letzten Kapitel von *The Secret Garden* in den Mittelpunkt des Blicks, dieses Mal von der Reflektorfigur Archibald Cravens ausgehend. Es sind also gerade die Extremata in beiden Romanen, die den Schluss derselben beherrschen, die upper class bei Burnett, die lower class bei Lawrence.
Weitere Gemeinsamkeiten, die sowohl Plotz als auch Verduin ansprechen sind der Gebrauch der Dialekte[257] und das bedeutende Thema "rebirth".[258] Plotz sieht in den Dialekten ein Mittel "to suggest intimacy, and a life linked to a loved particular place".[259] Für Verduin bedeutet die Erlernung des Dialekts durch die weibliche Hauptrolle "that she is under [the speaker's] spell [and] that she has embraced his world ... the world, in essence, of life, rather than decay and death".[260] Verduin bezeichnet gleich im ersten Satz *Lady Chatterley's Lover* als "a novel of rebirth"[261] und leitet von dieser Aussage über zur Verwandtschaft mit *The Secret Garden*. Auch Plotz, die das Thema noch etwas weiter ausführt als Verduin, spricht vom "central theme of rebirth",[262] beschränkt sich allerdings auf Connie als wiedergeborene Figur.
In keinem der beiden Aufsätze wird eine zweite Wiedergeburt thematisiert, die in ihrer Thematik von dem Inhalt in *The Secret Garden* abweicht: die von Oliver Mellors. Nach den schlechten Erfahrungen mit seiner Frau glaubt Mellors, in Sachen Liebe abgestorben zu sein.[263] Seine Erfahrungen mit Connie belehren ihn jedoch eines Besseren:

> For suddenly he was aware of the old flame shooting and leaping up his loins, that he had hoped was quiescent for ever. He fought against it, turning his back to her. But it leapt, and leapt downwards, circling in his

---

256 Ebd., S. 314. An dieser Stelle wird er noch einmal kurz thematisiert; auf den Seiten 311 und 313 fällt sein Name in Nebensätzen.

257 Plotz (1994), S. 17; Verduin (1989), S. 64.

258 Plotz (1994), S. 17; Verduin (1989), S. 61.

259 Plotz (1994), S. 17.

260 Verduin (1989), S. 64. Allerdings ist Mellors' Dialekt nicht Yorkshire, sondern Derby (vgl. Lawrence (1961), S. 253; Plotz (1994), S. 17).

261 Verduin (1989), S. 61.

262 Plotz (1994), S. 17.

263 Vgl. Lawrence (1961), S. 91/92. Die "big wound from contacts" dürfte sich mit ziemlicher Sicherheit auf seine alte Liebe beziehen. Vgl. auch ebd., S. 123.

> knees ... And there was something so mute and forlorn in her, compulsion flamed in his bowels for her.[264]

Für beide, Connie und Mellors, kommt diese Entwicklung unerwartet.[265]
Für Mary und Connie vollzieht sich gleichermaßen die Wiedererweckung (der Begriff 'Wiedergeburt' geht mir etwas zu weit) durch den engen Kontakt mit der beiden bis dahin unbekannten Natur,[266] in Connies Fall kommen jedoch noch die sexuellen Erfahrungen mit Mellors hinzu, die für Marys Beziehung zu Dickon aus dem Text nicht notwendigerweise erschlossen werden können.[267] Beide, Mary und Connie, entwickeln sich ähnlich über einen längeren Zeitraum hinweg.
So ähnlich sich die beiden ersten Wiedererweckungen sind, so unterschiedlich sind die zweiten. Colins Heilung wird mit Methode vorangetrieben,[268] wohingegen Mellors' ungeplant ihren Anfang nimmt und sich auch so fortsetzt. Clifford hingegen entwickelt sich nicht in dieser Hinsicht; er gewinnt höchstens ein größeres Interesse an den Bergwerken. Es ist dies die Grundlage der bereits oben erwähnten Verdrängung Cliffords durch Mellors. *The Secret Garden* und *Lady Chatterley's Lover* unterscheiden sich also darin, dass jeweils die entgegengesetzte männliche Hauptfigur eine Entwicklung durchmacht. Darin, dass diese am Ende das Interesse auf sich ziehen, gleichen sich jedoch beide Romane. Trotz der hier aufgezeigten Unterschiede ist aber die Verwandtschaft beider Texte nicht in Zweifel zu ziehen, obwohl sie nicht auf den ersten Blick erkennbar ist.
Es dürfte meiner Ansicht nach relativ eindeutig sein, dass die meisten der von Plotz und Verduin behandelten und in dieser Arbeit aufgegriffenen Motive nicht von Kindern ohne weiteres nachvollzogen werden können. Das gilt besonders für Connies und Mellors' neu erwachende Sexualität, die in *Lady Chatterley's Lover* zur "rebirth" beider führt. Zwar wird, wie ich bereits angedeutet habe, auch in manchen Szenen von *The Secret Garden* eine zumindest latent vorhandene Sexualität vermu-

---

264 Ebd., S. 120.

265 Vgl. ebd., S. 122.

266 Verduin (1989), S. 63.

267 Immer wieder wird in *The Secret Garden* eine latente Erotik gesehen, wobei Bixler Koppes (1996) mit ihrer Interpretation des ersten Morgens, den Mary und Dickon gemeinsam im Garten verbringen, am weistesten geht (S. 40). Auch Plotz (1994) deutet ähnliches an, wenn Sie die Tatsache, dass Mary die neuen Blüten küsst, als "sensual" und "eroticized" interpretiert (S. 17).

268 S. bes. *The Secret Garden*, S. 152, 190, 194/195.

tet.[269] Diese Interpretation ist allerdings keineswegs zwingend, wenn sie auch nicht ausgeschlossen werden kann. Sie erinnert stark an Bettelheims Märchendeutungen, insbesondere auf die der Märchen vom Tierbräutigam.[270] Bettelheim verweist aber gleichzeitig deutlich darauf, dass solche Märchen nur (un-)respektive "vorbewußt"[271] Wissen über die menschliche Sexualität vermitteln können; das Wissen darf gar nicht offenbar ins Bewusstsein des Kindes treten. In diesem Zusammenhang darf angezweifelt werden, ob solche Verstehensprozesse überhaupt stattfinden. Für Kinder jedenfalls muss das "knife",[272] dessen sich Dickon im Secret Garden bedient, stets ein Messer bleiben, unabhängig von der Deutung, die Bixler Koppes bietet.[273] Solche Deutungen sind vermutlich dem erwachsenen Lesepublikum vorbehalten. Ähnliches gilt für die Betrachtung der Parallelen innerhalb des Beziehungsdreiecks, sofern sie sich auf die sozialen Unterschiede zwischen den einzelnen Figuren beziehen.

Bleiben diese Aspekte dem kindlichen Lesepublikum noch verschlossen, so sind sie dem erwachsenen umso freier zugänglich. Es wäre gut vorstellbar, dass jemand sich bei der Lektüre von *Lady Chatterley's Lover* an die frühere Lektüre von *The Secret Garden* erinnert fühlt und dieses nun erneut zur Hand nimmt, um diese Erinnerungen aufzufrischen. Daher kann also ein intertextueller Bezug zu einem 'Erwachsenenwerk' ein Anlass sein, ein Kinderbuch (noch einmal) zu lesen.

Doch nicht nur *Lady Chatterley's Lover* ist ein Palimpsest, auch unter *The Secret Garden* schimmert ein früheres literarisches Werk hervor, ebenfalls ein Klassiker der Kinderliteratur, nicht allerdings der englischen, sonder der deutschen, respektive schweizerischen:[274] *Heidi* von Johanna Spyri.

Das 1880 bzw. 1881 entstandene Doppelwerk *Heidis Lehr- und Wanderjahre* und *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat* (das ich an dieser Stelle als ein zusammengehörendes Werk betrachten möchte) weist eine ähnliche Figurenkonstellation auf

---

269 Vgl. Anm. 268.

270 Bettelheim (1977), S. 329-341, bes. S. 326/327.

271 Ebd., S. 326.

272 *The Secret Garden*, S. 100.

273 Bixler Koppes (1996), S. 40.

274 Wenn ich die *Heidi*-Bücher als Klassiker der deutschen Kinderliteratur bezeichne, so tue ich das in Bezug auf die Sprache, in der die Werke verfasst wurden; sie gehören darüber hinaus (und nicht zuletzt durch die Nationalität der Autorin) in die Teilmenge der der Schweiz zugehörigen deutschsprachigen Werke.

wie *The Secret Garden*. Heidi und Mary sind beide Reflektorfiguren, deren Blickwinkel weite Strecken der Romane bestimmen. Darüber hinaus sind beide verwaist, und beide weisen ähnliche Charaktereigenschaften auf. Beide sind es nicht gewöhnt, ihre erwachsenen Hausvorstände um Rat oder Erlaubnis zu bitten: Mary war in Indien uneingeschränkte Herrscherin über ihre Ayah, und Heidi genoss auf der Alm die Freiheit einer angeleiteten Sicherheit; ihr Großvater und ihr Freund Peter hatten zu Anfang ein wachsames Auge auf sie, bis sie sich selbst gut genug auskannte in ihrer Welt.[275]

Im Hause Sesemann und auf Misselthwaite Manor müssen beide schmerzlich lernen, dass ihre Freiheit deutlich beschnitten wird. Mary wird auf ihrer Wanderung von Mrs. Medlock "eingefangen" und gründlich zurechtgewiesen,[276] und Heidi gelingt zwar der erste "Ausflug", allerdings entgeht sie einer harten Strafe nur durch Klaras Einschreiten.[277] Ähnlich Marys unfreiwilliger Begegnung mit Mrs. Medlock ist auch die Heidis mit Fräulein Rottenmeier, als sie auf eigene Faust heimzukehren versucht:

> "Was ist das für ein Aufzug? Was heißt das überhaupt? Habe ich dir nicht streng verboten, je wieder herumzustreichen? Nun probierst du's doch wieder und dazu noch völlig aussehend wie eine Landstreicherin."
> "Ich wollte nicht herumstreichen, ich wollte nur heimgehen", entgegnete Heidi erschrocken.
> "Wie? Was? Heimgehen? Heimgehen wolltest du?" Fräulein Rottenmeier schlug die Hände zusammen vor Aufregung. "Fortlaufen! Wenn das Herr Sesemann wüßte! ... Nichts fehlt dir, gar nichts, du bist ein ganz unglaublich undankbares Kind, und vor lauter Wohlsein weißt du nicht, was du noch alles anstellen willst!"[278]

Allerdings sind die Motive der beiden Haushälterinnen nicht dieselben: Mrs. Medlocks Motiv ist in erster Linie Colins Entdeckung zu verhindern; Fräulein Rottenmeier, die Heidi nicht gut genug kennt, um ihr Verhalten zu verstehen, dürfte vorrangig darum besorgt sein, dass das Haus ihrer Herrschaft in schlechtes Licht gerät.

---

275 Vgl. Johanna Spyri: *Heidis Lehr- und Wanderjahre* (Zürich: Diogenes, 1978, S. 45, 64 und 85 (weiterhin zitiert als 1978A)).

276 *The Secret Garden*; S. 57. Zu einer ausführlichen Interpretation dieser Szene vgl. auch S. 250 und 258/259 in dieser Arbeit.

277 Vgl. Spyri (1978A), S. 146.

278 Ebd., S. 148/149.

Unterschiedlich ist jedoch die Reaktion der beiden Mädchen auf die Erfahrung der Einschränkung. Mary reagiert mit Trotz: "'There *was* someone crying ...' she said to herself. She had heard it twice now, and sometime she would find out."[279] 'Jetzt erst recht!' ist man geneigt, bei der Lektüre hinzuzufügen. Heidi hingegen scheut auf Grund der Vorwürfe Fräulein Rottenmeiers vor einer Attacke zurück, obwohl sie Gelegenheit dafür hätte, etwa im Gespräch mit der Großmama.

> Aber gerade dieser freundlichen Großmama wolle Heidi sich nicht so undankbar zeigen, daß sie vielleicht nachher gar nicht mehr so freundlich wäre ...[280]

Dazu kommt, dass Heidi erstens noch jünger ist als Mary und ihr deren Erfahrung fehlt, über andere Menschen uneingeschränkt bestimmen zu können.
Laski weist deutlich darauf hin, dass Burnett mit Mary und Colin Figuren geschaffen hat, die eine deutliche Negativität ausstrahlen und gerade nicht die als Exempla allseits bekannten Vorbilder sind:

> Most children's books are written for and about children who are uncomplicated extroverts. This is really most unfair. In character children are not really different from adults, and many of them are moody, imaginative, fretful, emotional, conscious of maladjustment with the external world. I suppose that most writers avoid such children for heroes and heroines in the belief that glimpses of the well-adjusted norm are likely to produce a correspondingly healthy frame of mind in the reader. They are wrong. ... *I do not know of any children's book other than* The Secret Garden *that frankly poses this problem of the introspective unlikeable child in terms that children can understand and then offers an acceptable solution*.[281]

Durch die Bewegung der problemorientierten Kinderliteratur dürfte dieses Statement heute zwar vermutlich nicht mehr in dieser Schärfe zu treffen; es bleibt aber für den hier behandelten speziellen Fall bedeutend, denn *Heidi* gehört eindeutig zu

---

279 *The Secret Garden*, S. 58.

280 Spyri (1978A), S. 174.

281 Laski (1950), S. 88, Hervorhebung Oppermann.

den erstgenannten Werken, gegen die sich Laski hier wendet.[282] Inwiefern sich ein Vergleich beider Werke auf die kindliche Lektüre auswirken kann, hängt davon ab, wie intensiv sich Kinder mit den beiden Hauptfiguren auseinander setzen. Heidi, die ja gerade durch das Verschweigen ihres Kummers krank wird, könnte als Warnung eben dagegen verstanden werden; vermutlich jedoch wird dieser Effekt leicht von Heidis Glaubenserfahrung überlagert. Trotzdem stellt Mary ein überzeugendes Beispiel für eine kindliche Heldin dar, die trotz und teilweise sogar wegen ihrer Eigenarten ihre Persönlichkeit entwickeln kann. Und ein solches Beispiel dürfte bis heute für Kinder tröstlich sein, die eben gerade nicht angepasst. sind. Damit ist diese Stelle ein gutes Beispiel dafür, dass Parallelen in Palimpsesten keine Imitationen sein müssen.

Eine weitere Eigenschaft der beiden Hauptpersonen ist ihre Sorge für andere. Marys "nurturance" wird weidlich diskutiert.[283] Sie zeigt sich zuerst gegenüber den jungen Pflanzen im Garten. Instinktiv spürt Mary, dass die jungen Keime, die sie findet, Raum, Licht und Luft brauchen:

> She did not know anything about gardening, but the grass seemed so thick in some of the places where the green points were pushing their way through that she thought they did not seem to have room enough to grow. She ... dug and weeded out the weeds and grass until she made nice little clear places around them.
>
> "Now they look as if they could breathe," she said ...[284]

Ähnlich fürsorglich handelt sie gegenüber Colin, wenn sie ihn beruhigt,[285] in den Schlaf singt[286] und - 'nurturant indeed' - ihm einen Teil ihrer Mahlzeiten anbietet, um seinen Hunger zu bezwingen.[287]

Auch Heidi sorgt sich um andere, zuerst um das einsame Schneehöppli, das seine Mutter verloren hat, und dann um Peters blinde Großmutter, indem sie den Öhi

---

282 Vgl. Phyllis Bixler Koppes: "Spyri's Mountain Mircales: *Exemplum* and Romance in *Heidi*", in: *The Lion and the Unicorn* 3 (1979), Bd. 1, S. 62-74, hier: S. 64.

283 Als Beispiel, dem auch das Zitat entstammt, sei hier genannt: Bixler Koppes (1996), S. 51.

284 *The Secret Garden*, S. 78.

285 Ebd., S. 129 und 169/170.

286 Ebd., S. 129.

287 Ebd., S. 233.

überredet, Reparaturen an der alten Hütte der Familie vorzunehmen,[288] sie selbst sammelt die Brötchen in Frankfurt, damit die Großmutter nicht mehr das harte Schwarzbrot essen muss.[289]

Ihre Begeisterung für Blumen teilen beide Mädchen ebenfalls, und beide lernen sie in der für sie so wichtigen Umgebung kennen; Heidi auf der Alm und Mary im Secret Garden. Entgegen Adams' Behauptung hat Mary ihre "love for gardening"[290] nicht aus Indien mitgebracht. Ihre spielerische Auseinandersetzung mit Gärten in Indien[291] können wohl eher als Kampf gegen die Langeweile oder als Abreaktion ihrer negativen Gefühle[292] denn als wirkliches Anlegen von Beeten, schon gar nicht um der Liebe zu dieser Tätigkeit willen, angesehen werden. Mary sagt ja von sich selbst:

> "I didn't know about [gardens] in India, ... I was always tired and ill and it was too hot. I sometimes made little beds in the sand and stuck flowers into them. But here it is different."[293]

Umso mehr genießt sie jetzt die Pracht des Secret Garden, und wäre der Garten nicht ein so großes Geheimnis gewesen, so könnte man sich gut vorstellen, dass Mary, ähnlich wie Heidi, diese Pracht aus dem Garten mit in ihr Zimmer bringen würde, in Gestalt eines großen Rosenstraußes etwa. Bekanntlich füllt Heidi ihre ganze Schürze mit Alpenblumen, als sie das erste Mal mit Peter auf die Weide zieht.[294]

Heidi macht ebenfalls zum ersten Mal die Erfahrung der Blütenpracht; es ist nicht anzunehmen, dass sie, bevor sie auf die Alm kam, schon Gelegenheit gehabt hat, die Alpennatur kennenzulernen.[295] Doch einmal auf der Weide, nimmt sie deren

---

288 Spyri (1978A), S. 80/81.

289 Ebd., S. 147.

290 Adams (1986), S. 43.

291 *The Secret Garden*, S. 8.

292 Dafür spricht auch, dass Mary sich neben ihrer 'Gartenarbeit' überlegt, was sie ihrer Ayah antun könnte, wenn diese wieder da ist (vgl. ebd.).

293 Ebd., S. 113.

294 Spyri (1978A), S. 46/47.

295 Vgl. ebd., S. 43. Heidi ist mit knapp vier Jahren zur "alten Ursel" gekommen, also weit vor der Zeit, da sie allein hätte spazierengehen können.

ganze Schönheit in vollen Zügen in sich auf. Auch in Frankfurt gehört die Erinnerung an die Blumen zu den stärkeren, neben dem Rauschen der Tannen:

> Abends konnte es oft lange, lange nicht einschlafen, denn sobald es allein war und alles still rings umher, kam ihm alles so lebendig vor Augen, die Alm und der Sonnenschein darauf und die Blumen ...[296]

Indirekt ist es auch Heidis Liebe zu den Blumen, die letztendlich Klaras Heilung verursacht, denn ihr Wunsch, Klara dorthin zu bringen, wo die vielen roten Blümchen sind, zwingt diese schließlich, fester aufzutreten.[297]
Ähnlich ergeht es Colin. Auch er erkennt erst im Secret Garden, unter den Blumen und blühenden Bäumen:

> "I shall get well! And I shall live forever and ever and ever!"[298]

Hier zeigt sich deutlich Spyris Prätext in Burnetts späterem Werk.
Doch nicht nur in dieser Hinsicht gleichen sich Klara und Colin, die ebenfalls ein paralleles Figurenpaar darstellen. Beide sind nach dem Verlust der Mutter Halbwaisen,[299] beider Vater ist viel auf Reisen. Allerdings ist Klaras Verhältnis zu ihrem Vater in keiner Weise getrübt, wie das von Colin zu Archibald Craven, das ja bekanntlich durch das Leid über Lilias' Tod völlig zerstört ist. Darüber hinaus ist Klaras Krankheit nicht nur psychischer oder atrophischer Natur; ihre Behinderung ist vermutlich wirklich auf ein körperliches Leiden zurückzuführen.[300]
In *The Secret Garden* fällt bei der Lektüre relativ schnell auf, dass Dr. Craven nicht unbedingt zu trauen ist, da er selbst von Colins Tod profitieren würde. Außerdem

---

296 Ebd., S. 173.

297 Vgl. Johanna Spyri: *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat* (Zürich: Diogenes 1978 (weiterhin zitiert als 1978B)), S. 139 und 142. Diese Szene, die insgesamt die Schüsselszene des Textes ist, kann diskutiert werden, denn natürlich wäre Klara nicht gezwungen gewesen aufzutreten. Tatsache ist jedoch eindeutig (s. S. 139), dass der Wunsch, die Blumen zu sehen, den Wunsch, zu gehen in Klara auslöst. Die "Unsicherheit in den Stützen" (S. 141) verleitet sie es zu versuchen, was sie, durch das Heidi unterstützt, dann auch schafft.

298 *The Secret Garden*, S. 199.

299 Der Tod von Klaras Mutter wird nur in Spyri (1978A), S. 103 erwähnt und längst nicht so stark thematisiert wie der von Lilias in *The Secret Garden*.

300 Abgesehen von den unten noch ausgeführten erzählerischen Methoden muss noch erwähnt werden, dass sich nirgends im Text ein Hinweis auf einen Zusammenhang zwischen Klaras Krankheit und dem Tod ihrer Mutter findet.

hat der Leser oder die Leserin stets das Urteil des "grand doctor from London"[301] vor Augen, der Colin deutlich genug als gesund und normal darstellt. Da diese Szenen in einer neutralen Erzählweise dargestellt werden, manchmal von auktorialen Kommentaren unterstützt,[302] entsteht der Eindruck, dass Colin vermutlich gesund ist, nicht zuerst durch die Worte eines Arztes, sondern durch sorgfältiges Beurteilen des Gelesenen.

Ähnlich steht man bei der Lektüre auch neben Dr. Classen. Die Szenen, in denen er auftritt und die für diesen Zusammenhang Bedeutung haben,[303] sind in neutraler Erzählsituation gestaltet, von Dialogen beherrscht. Allerdings erfährt man über ihn nichts Negatives. Da er sich darüber hinaus als fähig erweist, psychische Krankheiten zu erkennen (er bezeichnet diesen Teil der Medizin ja sogar als "mein Gebiet"[304]), kann sein Urteil über Klars physische Verfassung durchaus als zutreffend akzeptiert werden.

Beide Kinder sind, in Abwesenheit des Vaters, uneingeschränkte Herrscher über Haus und Personal. "Everyone is obliged to do what pleases me."[305] beschreibt Colin seine Position auf Misselthwaite Manor, und Spyris auktoriale Erzählerfigur betont bei der Beschreibung Klaras, "dass [sie] in allem eine Stimme haben solle und nichts gegen [ihren] Wunsch geschehen dürfe."[306] Wiederum aber unterscheiden sich beide Figuren in wesentlichen Charaktereigenschaften: Colin, der nie eine wirkliche Erziehung genossen hat, nutzt seine Position gegenüber den Bediensteten aus und tyrannisiert seine Umgebung; Klara hingegen, zu Anfang ihres Lebens noch sorgfältig erzogen, verhält sich stets unauffällig, ruhig und freundlich.

Auch die Ähnlichkeit der beiden Figuren mit ihren verstorbenen Müttern ist eine Gemeinsamkeit, allerdings hat Burnett dieses Motiv wesentlich weiter ausgearbeitet als Spyri. Diese erwähnt die Ähnlichkeit erst nach Klaras Heilung, bei der Begegnung mit ihrem Vater: "Ganz so hatte Klaras Mutter ausgesehen, das blonde Mädchen mit den angehauchten Rosenwangen."[307] Colins Ähnlichkeit mit Lilias wird

---

301 *The Secret Garden*, S. 121.

302 S. z.B. ebd., S. 140/141 und 181.

303 Es sind dies: Spyri (1978A), S. 201-205 und Spyri (1978B), S. 12-17.

304 Spyri (1978A), S. 202.

305 *The Secret Garden*, 122.

306 Spyri (1978A), S. 103.

307 Spyri (1978B), S. 166.

schon bei der ersten Begegnung sowohl mit Mary als auch der Leserschaft thematisiert. Sie ist der Hauptgrund, warum Archibald Craven ihm aus den Weg geht. Doch auch seine Ähnlichkeit zu Lilias wandelt sich: zuerst wird sie durch Colins elenden Zustand verzerrt; erst mit seiner Heilung gewinnt diese Ähnlichkeit ihre ganze Schönheit; Colin wird nun "[his mother's] ghost",[308] kein Schreckgespenst, sondern ebenfalls eine Verkörperung ihres Erbes.[309]

Doch nicht nur die eigentlichen Hauptfiguren gleichen sich in einem Maß dass die Beschreibung der Relation von Spyris Werk zu Burnetts als Palimpsest rechtfertigt; auch unter den Nebenfiguren finden sich viele Ähnlichkeiten, oder es können zumindest entsprechende Rollenzuschreibungen vorgenommen werden.

Deutlich etwa ähneln sich die Rollen von Peter und Dickon, den beiden Naturburschen, die zwar nicht besonders gebildet sind,[310] aber mit Tieren umgehen können. Hier endet jedoch auch schon die Ähnlichkeit beider; von Dickons Fürsorge und Unterstützung ist in Peters Eifersucht nichts wiederzufinden. Während Dickon Colin in jeder Hinsicht unterstützt, versucht Peter im Gegenteil alles zu tun, um Klara von der Alm zu 'vertreiben' und geht letztendlich sogar so weit, den Rollstuhl zu zerstören.

> Jetzt erblickte [Peter] den Stuhl, der da so stolz auf seinen Rollen stand, und schaute ihn an wie einen Feind, der ihm alles zuleide getan hatte, und heut' noch viel mehr tun wollte ... Wie ein Wilder stürzte er sich jetzt auf den Stuhl, packte ihn an und stieß ihn mit erbitterter Gewalt den Bergabhang zu, daß der Stuhl förmlich davonflog und augenblicklich verschwunden war. ... Jetzt mußte die Fremde abreisen, denn sie hatte kein Mittel mehr, sich zu bewegen. Das Heidi war wieder allein und kam mit ihm auf die Weide, und am Abend und am Morgen war es für ihn da, wenn er kam, und alles war wieder in der alten Ordnung.[311]

Dickon hingegen überlegt von Anfang an, wie er Colin helfen könnte. Nicht nur, dass er den Rollstuhl schiebt, er lehrt Colin auch die für die Stärkung seiner Mus-

---

308 *The Secret Garden*, S. 250.

309 Ebd., S. 250, 257; vgl. auch S. 286 in dieser Arbeit.

310 Peters Schwierigkeiten beim Lesenlernen bestimmen weite Strecken von Spyris Werken und auch Dickon "can only read printin'" (*The Secret Garden*, S. 82).

311 Spyri (1978B), S. 131-133.

keln so wichtigen ('kranken'-)gymnastischen Übungen.[312] All das tut er freiwillig, während Peter erst gezwungen werden muss, Heidi und Klara zu helfen.[313]
Beider Jungen 'Einsätze' bewirken letztendlich jedoch das Gleiche: Der respektive die Invalide wird geheilt. Hier zeigt sich eine Umkehr in der Dreieckskonstellation beider Werke. Nicht nur ist das Dreieck bei Spyri wesentlich schwächer ausgeprägt, was vor allem durch die weiten räumlichen Entfernungen der drei Figuren und die Kürze der Zeit bedingt ist, die sie tatsächlich miteinander verbringen.[314] Burnett stellt Spyri ein genau entgegengesetztes Charakterbild gegenüber: Dickon, der Halbgott, der sicherlich diesen Titel nicht nur seiner pan- und hermeshaften[315] Eigenschaften, sondern auch seines fehllos positiven Charakters wegen erhält, steht "Mistress Mary Quite Contrary"[316] und dem ebenfalls charakterlich nicht gerade positiv gezeichneten Colin gegenüber. Bei Spyri hingegen sind es die beiden fast schon übernatürlich positiv gezeichneten Mädchen,[317] die einem negativ akzentuierten Peter gegenüberstehen.
Das Motiv des Rollstuhls spielt auch in *Lady Chatterley's Lover* eine Rolle; hier zeigt sich das Durchschimmern der Vorlage sogar durch zwei Texte. Lawrence gestaltet die Szene ambivalent: Zwar unterstützt Mellors Clifford mit aller Kraft, aber erstens tut er es nicht freiwillig, sondern, weil es seine Pflicht ist, und zweitens nutzen Connie und er die Situation für sich aus:

> ... Shoving with his left hand, he laid his hand on her round white wrist, softly enfolding her wrist, with a caress... And she bent suddenly and

---

312 Vgl. *The Secret Garden*, S. 152, 197 und bes. 239.

313 Spyri (1978B), S. 140/141.

314 Burnetts Figurentrio verbringt vom Früh- bis zum Spätsommer viele Tage im Secret Garden, wohingegen Klara, Heidi und Peter nur einen einzigen Tag zusammen auf der Alm sind (s. Spyri (1978B), S. 135ff.).

315 Zu Dickon als Panfigur s. z.B. Phyllis Bixler Koppes: "Tradition and the Induvidual Talent of Frances Hodgson Burnett. A Generic Analysis of *Little Lord Fauntleroy*, *A Little Princess* and *The Secret Garden*", in: *Children's Literature* 7 (1978), S. 191-207, hier: S. 199, zu Dickon als Hermesfigur s. McGillis (1985), S. 36.

316 *The Secret Garden*, S. 13.

317 Vgl. hierzu Winfred Kaminski: "Spyri, Johanna", in: Klaus Doderer (Hg.): *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur* (Weinheim: Beltz, 1985), Bd. III, S. 446-448, hier S. 447.

> kissed his hand: Meanwhile the back of Clifford's head was...just in front of them.[318]

Man kann Mellors nicht den gleichen Zerstörungstrieb wie Peter vorwerfen, dennoch sind die Parallelen deutlich genug. Ein entscheidender Unterschied zwischen beiden ist außerdem, dass Mellors seinem Ziel näher kommt:

> This bit of work together had brought them much closer than they had been before.[319]

Damit ist dieses Motiv ein weiteres Beispiel für Hunts "paradoxical results".[320]
Auf die Ähnlichkeiten der beiden Hauswirtschafterinnen, die sich sowohl im Aussehen, als auch im Verhalten ähneln,[321] kann hier nur hingewiesen werden. Das Gleiche gilt für die Konstellation Sebastian/Ben Weatherstaff, jeweils Bedienstete, die, nach voriger Ablehnung den Kindern zur Hilfe kommen und insbesondere Heidis respektive Marys Freundschaft gewinnen und die Konstellation Mother Sowerby/Großmama Sesemann, die beide mit der ihnen eigenen Erfahrung dafür sorgen, dass die ihnen anvertrauten Kinder bekommen, was sie brauchen.
Ob und welche der hier behandelten Motive Kinder tatsächlich wahrnehmen, ist vermutlich vom einzelnen Kind abhängig, möglicherweise aber prägen sich gerade ähnliche Figuren, die innerhalb der Romane ähnliche Rollen einnehmen, wie etwa die der Haushälterin, ins kindliche Gedächtnis ein, weil diese, einmal verinnerlicht, als Orientierungshilfen innerhalb eines neuen Werkes dienen können. Wer sich also beispielsweise mit Fräulein Rottenmeier vertraut gemacht hat, wird ein ähnliches Verhalten auch von Mrs. Medlock erwarten. Ob Kinder allerdings die Gegenteiligkeit beider Figurendreiecke erkennen bleibt fraglich; es ist anzunehmen, dass hierzu viel Wissen über Figurenkonstellationen in literarischen Werken sowie die Fähigkeit der Zuordnung von Figuren zu bestimmten Positionen, vielleicht sogar Klischees nötig sind. Von daher bleibt eine solche Erkenntnis eher der erwachsenen Lesart vorbehalten.

---

318 Lawrence (1996), S. 199.

319 Ebd, S. 200.

320 S. Anm. 238.

321 Man betrachte etwa die Beschreibungen der beiden Figuren in *The Secret Garden*, S. 16 und Spyri (1978A), S. 102/103.

Ich habe bereits mehrfach bei meinem Figurenvergleich Motive herangezogen, die in beiden Werken in ähnlicher Weise auftauchen. Dazu gehört der verhinderte bzw. unterbrochene Ausflug ebenso wie die Behinderung und Ähnlichkeit der parallelen Figuren Colin und Klara mit ihren Müttern. Weiterhin gehört auch das Motiv der heilenden Natur, insbesondere der frischen Luft ("fresh air ... makes you strong [!]",[322] der Öhi spricht von der appetitanregenden Wirkung des Bergwinds[323]). Auch die Umkehr des verbitterten Menschen wird thematisiert; bei Spyri ist es der Öhi, bei Burnett Archibald Craven. Alle diese Motive eingehend zu untersuchen würde hier zu weit führen. Eines jedoch möchte ich noch einmal gesondert herausgreifen, da es sich dank Verduins Vorarbeit in allen drei hier behandelten Werken nachweisen lässt: die Begegnung mit den jungen Tieren. Zwar ist eine mindestens einjährige Geiß kein Jungtier mehr, in den Augen der Leserschaft von *Heidi* aber scheint das Schneehöppli nicht zu altern. Das mag daran liegen, dass ihr die Verfolgungen, die es ausstehen muss, wie auch seine Schüchternheit immer wieder vor Augen geführt werden.[324]

Mit diesem Geißlein nun schließt Klara Freundschaft, als Heidi sie auf der Weide allein lässt, um nach den besonders schön duftenden Blumen zu suchen. Diese Begegnung hat für Klara eine höchst wichtige Bedeutung:

> Der Klara kam es so köstlich vor, so ganz allein auf einem Berge zu sitzen, nur mit einem zutraulichen Geißlein, das ganz hilfsbedürftig zu ihr aufsah; *ein großer Wunsch stieg auf in ihr, auch einmal ihr eigener Herr zu sein und einem anderen helfen zu können und nicht nur immer sich von allen anderen helfen lassen zu müssen*. Und es kamen der Klara jetzt so viele Gedanken, die sie gar nicht gehabt hatte, und eine unbekannte Lust, fortzuleben in den schönen Sonnenschein und etwas zu tun, mit dem sie jemand erfreuen könnte, wie sie jetzt das Schneehöppli erfreute.[325]

---

322 *The Secret Garden*, S. 186.

323 Spyri (1978B), S. 108.

324 S. z.B. ebd., S. 138 und Spyri (1978A), S. 231.

325 Spyri (1978B), S. 138; Hervorhebung: Oppermann.

Unmittelbar nach dieser Erfahrung macht sich Klara mit Heidis und Peters Hilfe auf den Weg, die ersten eigenen Schritte zu tun.[326]
Auch für Mary und Colin steht die Begegnung mit einem Jungtier an einem Wendepunkt. Diesmal ist das Junge ein Lamm, das Dickon zu seiner ersten Begegnung mit Colin mitbringt. Zuvor aber zeigt er Mary das Tier:

> ... and when Mary had sat under a tree with its limp warmness huddled on her lap she had felt as if she were too full of strange joy to speak. A lamb - a lamb! A living lamb who lay on your lap like a baby![327]

Für Colin ist die erste Begegnung mit Dickon und dem Lamm ebenfalls überwältigend. Ähnlich wie Klara das Schneehöppli und Mary zuvor hält nun er das Lamm auf dem Schoß:

> [Dickon] walked over to Colin's sofa and put the new-born lamb quietly on his lap, and immediately the little creature turned to the warm velvet dressing gown and began to nuzzle and nuzzle into its folds and butt its tight-curled head with soft impatience againt his side ...[328]

Und nun erlebt auch Colin die Fütterung, auch wenn er selbst nicht füttern darf.
Colins Gefühle und Gedanken werden bei weitem nicht so eindringlich geschildert wie Klaras, allerdings ist es fraglich, ob man die Aussage, er "was so overwhelmed by his own pleasure and curiosity that he did not even think of speaking"[329] als personale Innensicht verstehen muss, oder ob es noch möglich ist, nach Vogts Definition[330] als neutraler Beobachter der Szene auf diese Gedanken und Gefühle von Colin zu schließen, was ich nicht für ausgeschlossen halte. Letzteres würde eine noch größere Distanz der Leser zu den Figuren bedeuten.
Trotz dieser größeren Distanz wird deutlich genug, welche Bedeutung das Lamm hat. Marys Erfahrung, in erlebter Rede dargestellt, drückt sie aus:

---

326 Vgl. Juliet Dusinberre: *Alice to the Lighthouse*/Children's Books and Radical Experiments (London: Macmillan, [2]1999), S. 11.

327 *The Secret Garden*, S. 185.

328 Ebd., S. 188.

329 Ebd.

330 Vogt (1990), S. 50/51.

> A lamb - a lamb! A living lamb who lay on your lap like a baby!

Das hilfsbedürftige Tier auf dem Schoß erinnert so stark an das Schneehöppli, dass auch Klaras Gedanken an Unabhängigkeit ebenfalls mitschwingen dürften, als hätte Spyri eine Formel vorgegeben, auf die sich Burnett hier beruft und die allgemein genug ist, um nicht mehr vollständig zitiert werden zu müssen.[331] Dieser Eindruck wird noch aufgegriffen durch die entsprechende Positionierung beider Szenen. Klara hat bereits durch die Kur in Ragaz und das Leben bei Heidi eine Stärkung auf dem Weg zur Heilung erfahren und weiß, dass die Heilung kommen kann.[332] Heue ist die Wirkung, die der liebevolle Umgang mit Jungtieren gerade auf Neurotiker haben kann, allgemein bekannt. Auch Colin hat bereits vor dieser Szene durch Mary erfahren, dass er nicht körperlich behindert ist und weiß nun um die Möglichkeit seiner Gesundung. Außerdem kommen seine Nerven zur Ruhe:

> That night Colin slept without once awakening and when he opend his eyes in the morning he lay still and smiled without knowing it - smiled because he felt comfortable. ... He did not know that Dr. Craven would have said that his nerves had relaxed and rested themselves.[333]

Doch noch ist nicht sicher, ob Colin wirklich ganz auf diese Erfahrung eingeht. Direkt im Anschluss an die Begegnung mit dem Jungtier wird die Erlösung geschildert: Klara riskiert die ersten festen Tritte und lernt das Gehen,[334] Colin öffnet sich im Garten des Leben:

> "I shall get well! I shall get well" ... And I shall live forever and ever and ever!"[335]

Die in beiden Romanen deutlich ähnliche Abfolge der Ereignisse verstärkt noch den Eindruck der Bedeutungsgleichheit des Motivs vom hilfsbedürftigen Jungtier, das

---

331 Silvia Muffolini: "*The Secret Garden* Comparison Between Colin and Dickon" (Kassel: unveröffentlichte Seminararbeit zu dem Seminar "Frances Hodgson Burnett: *The Secret Garden*"; UGhK, WS 2001/2002), S. 9.

332 Vgl. Spyri (1978B), S. 122, 124, 127.

333 *The Secret Garden*, S. 184.

334 S. Spyri (1978B), S. 142.

335 *The Secret Garden*, S. 199.

den Invaliden einen Eindruck von Unabhängigkeit vermittelt und von dem Gefühl, anderen helfen zu können.

Ob Spyri dieses Motiv selbst an anderer Stelle aufgegriffen hat, muss hier offen bleiben, es ist allerdings zu hoffen, dass weitere Arbeiten an dieser Stelle die von mir nur angedeuteten Fragen weiter untersuchen.

Verduin setzt sich ebenfalls mit der Lamm-Szene auseinander und greift als Äquivalent in *Lady Chatterley's Lover* Connies Begegnung mit dem Fasanenküken auf:

> In several scenes, Lawrence and Burnett seem to echo each other, often so strikingly that it becomes difficult to distinguish between the two voices. Mary's budding maternal instincts are stirred, for example, when Dickon brings her a newborn lamb ... The passage is comparable, it seems to me, with Connie's response to the pheasant chicks ...[336]

Wenn man die gesamte Szene bei Lawrence betrachtet, in der Connie "her own female forlornnes"[337] mit aller Deutlichkeit spürt, wird klar, woher Verduin die Deutung ableitet, Mary habe bei der Begegnung mit dem Lamm mütterliche Gefühle entwickelt. An dieser Stelle zeigt sich besonders deutlich, wie ein Palimpsest, wenn es entdeckt wird, die Rezeption beider Texte beeinflussen kann. Der Post-Text (hier der später entstandene Text) gewinnt eine tiefere Dimension als der Prä-Text.

Ähnlich wie für Klara die Begegnung mit dem Schneehöppli ist auch für Connie die Begegnung mit dem Fasanenküken wie eine Offenbarung:

> Then, one day, a lovely sunny day with great tufts of primroses under the hazels, and many violets dotting the paths, she came in the afternoon to the coops, and there was one tiny, tiny perky chicken tinily prancing round in front of a coop, and the mother-hen clucking in terror. The slim little chick was greyish brown with dark markings, and it was the most alive little spark of a creature in seven kingdoms at that moment. Connie crouched to watch in a sort of ecstasy. *Life! Life! Pure, sparky, fearless new life! New life! So tiny and so utterly without fear!* Even when it scampered a little, scrambling into the coop again, and disappeared under the hen's feathers in answer to the mother-hen's wild alarm-cries, it was not really frightened, it took it as a game, the game of living. For

---

336 Verduin (1989), S. 64.

337 Lawrence (1961), S. 119.

> a moment a tiny sharp head was poking through the gold-brown feathers of the hen, and eyeing the cosmos.[338]

Connie spürt plötzlich angesichts dieser Lebenskraft und -freude ihre eigene Verlorenheit, eben jene oben bereits erwähnte "female forlornness". Wieder steht die Empfindung der Figur im krassen Gegensatz zu den Empfindungen, die die Tiere auslösen: Genauso hatte die Hilfsbedürftigkeit des Schneehöpplis den Wunsch in Klara erzeugt, unabhängig und noch fähiger zu werden, anderen zu helfen.
Bei Burnett ist der Offenbarungscharakter der Szene mit dem Lamm nicht so deutlich ausgeprägt wie in den beiden anderen Szenen, obwohl er jedoch deutlich durchscheint, wenn man den Kontext zumindest eines der beiden Intertexte beachtet. Das Motiv der Begegnung mit einem Jungtier, die zu Beginn einer großen, heilsamen Veränderung steht (für Connie bedeutet die sexuelle Beziehung zu Mellors ja ebenfalls Befreiung aus ihrer Verlorenheit; die erste Vereinigung der beiden folgt unmittelbar auf die oben geschilderte Szene) zieht sich also durch alle drei Werke, wobei allerdings Lawrence die Gefühle umkehrt: Hier ist es gerade die Kraft des neuen Lebens (im Gegensatz zu dessen Schwäche in den anderen Beispielen), die der Figur das Elend ihres Zustands (im Gegensatz zu dem möglichen positiven Potenzial in den anderen Beispielen) vor Augen führt - ebenfalls ein Beispiel für Hunts "paradoxical results".[339] Gerade an dieser Stelle gewinnt das Verhältnis aller drei Texte Palimpsestcharakter, da die vorgegebene Formel sich wie ein roter Faden durch alle zu ziehen scheint.
Schon weil Kinder höchstwahrscheinlich keinen Zugang zu *Lady Chatterley's Lover* haben, werden sie nicht in der Lage sein, die Aufgreifung und Variation der von Spyri vorgegebenen Formel in allen drei Werken zu erkennen. Auch gilt in diesem Fall, was ich bereits über das Figurendreieck gesagt habe: Um es in seiner ganzen Tiefe ausloten zu können, ist vermutlich mehr analytisches Wissen nötig, als man von Kindern verlangen kann.
Um aber im Erwachsenenalter solche und ähnliche Formelhaftigkeiten erkennen zu können, ist die kindliche Lektüre vermutlich äußerst hilfreich; erwachsene Leser und Leserinnen können sich bei der Lektüre von *Lady Chatterley's Lover* an ihre Leseerfahrungen mit *The Secret Garden* und ganz besonders *Heidi* erinnern und dadurch die 'Formel' leichter erkennen. Damit lässt sich gerade an diesem Beispiel

---

338 Ebd., Hervorhebung: Oppermann.

339 Vgl. Anm. 238.

gut demonstrieren, wie ein Motiv, das sich innerhalb der Kinderliteratur entwickelt, in veränderter Gestalt innerhalb der Erwachsenenliteratur erneut zeigen kann. Weder Plotz[340] noch Verduin[341] können nachweisen, dass Lawrence Burnetts Werk kannte. Plotz stellt darüber hinaus ebenfalls dar, dass Lawrence gute Gründe gehabt hätte, nicht mit der Schriftstellerin in einem Kontext gestellt zu werden:

> ... *Lady Chatterley's Lover* writes mothers off. ... Burnett, creator of ... Mother Sowerby is too much like a Magna Mater for Lawrence consciusly to recognize her influence.[342]

Auch dafür, dass Burnett *Heidi* gekannt hat, gibt es keinen stichhaltigen Beweis; zum Zeitpunkt des Erscheinens beider Werke (1880/1881) lebte Burnett in den Vereinigten Staaten. Da Spyris Werk(e) allerdings relativ schnell populär wurde(n), ist es durchaus möglich, dass Burnett sich damit auseinandersetzte.[343] Dagegen sprächen allerdings unter Umständen ihr Alter und die Tatsache, dass es sich bei ihren beiden Kindern um Söhne handelte, die vermutlich mit den weiblichen Hauptfiguren Spyris Identifikationsschwierigkeiten gehaben haben dürften. Ob Burnett es 1911 übrigens gerne gesehen hätte, wenn man ihr den Einfluss Spyris nachgewiesen hätte, muss angesichts der unterschiedlichen Gottesbilder in beiden Werken[344] ebenfalls fraglich bleiben: der mit der Theosophie und der Christian Science sympathisierenden Burnett[345] dürfte die naive Frömmigkeit Spyris[346] nicht unbedingt sympathisch gewesen sein. Ob also Spyris Werk tatsächlich als motivischer Prototyp gelten kann, an den sich Burnett anschließt, wenn auch unter Verwendung

---

340 Plotz (1994), S. 18.

341 Verduin (1989), S. 60/61.

342 Plotz (1994), S. 18.

343 Vgl. Thwaite (1974), S. 95.

344 Spyris Gott ist eindeutig der Gott des Neuen Testaments, wie unschwer an der intensiven Verwendung des Gleichnisses vom verlorenen Sohn zu erkennen ist. Auch die gesunden Kräuter und der kräftigende Bergwind sind von Gott zur Heilung geschaffen. Im Gegensatz dazu steht das pantheistische Gottesbild von *The Secret Garden*, dessen "Magic" überall eindringen kann, und auch wenn der Gott Burnetts als der gleiche wie der Spyris erkennbar wird, so ist er doch in keiner Weise an die Bibel gebunden; was vor allem durch Mother Sowerbys Aussagen zu ihm deutlich wird.

345 Für eine ausführliche Erläuterung von Burnetts Glauben respektive Religiosität s. Vivian Burnett: *The Romantick Lady* (New York: Scribner, 1927), S. 374-385; vgl. aber Laski (1950), S. 76 und Bixler Koppes (1984), S. 75.

346 S. Kaminski (1985), S. 446/447.

von deutlich negativeren Aspekten als Spyri; vor allem was die Darstellung der Familien betrifft (bei Spyri ist nur Heidis Familie zerrüttet, die von Klara hingegen bis auf den Tod der Mutter intakt; Mary hingegen kommt von einer zerrütteten Familie in eine andere), muss also offenbleiben. Allerdings ist die Erkennbarkeit der Verwandtschaft eines Textes mit dem entsprechenden Prototypen nicht zwingend notwendig. Unter Verwendung von Voßkamps bedeutendem Aufsatz zur Gattungsbeschreibung "Gattungen als literarisch-soziologische Institutionen"[347] weist Botor[348] nach, dass sich bei ähnlichen situativen Gegebenheiten ähnliche Texte entwickeln können, ohne dabei direkt im Zusammenhang zu stehen:

> Denn auch, wenn ein Werk nicht einem bestimmten Prototypen (oder eines ihm verwandten Werkes) folgt, heißt das keineswegs, das [sic!] es deswegen nicht in dieselbe Gattung einzuordnen wäre. Wie Wilhelm Voßkamp gezeigt hat, kann ein Prototyp zwar eine Gattung begründen und maßgeblichen Einfluß auf ihre weitere Entwicklung nehmen, als die höchste Instanz, die den Vorgang der Gattungsbildung bestimmt, kann der Prototyp letztlich aber nicht gelten: Diese Funktion erfüllt vielmehr das Lesepublikum, in dem es aufgrund sozialgeschichtlicher und kultureller Veränderungen neue Bedürfnisse geltend macht, die es zu befriedigen gilt.[349]

Man kann nun davon ausgehen, dass sich die Bedürfnisse des Lesepublikums nicht nur an (neuen) Gattungen, sondern auch nach (neuen) Motiven oder dem Einsatz von alten Motiven in neuer Weise richtet. Daher gilt diese Maxime nicht nur für die Entwicklung von Gattungsintertextualitäten, sondern auch für die Entdeckung und Beschreibung von Palimpsesten.

Dieses bedeutet aber zugleich, dass auch das Lesepublikum entscheidet, ob ein früherer Text, sofern er nicht explizit im Werk erwähnt wird, als Intertext oder gar, wie in diesem Fall, als Palimpsest (an-)erkannt wird. Je mehr Leser und Leserinnen das Werk kennen, desto größer ist die Anzahl der Textverwandtschaften, die durch sie aufgedeckt werden können.

Darüber hinaus können Entwicklungen von Genres oder feststehenden Motivformeln, auf deren Intertextualität oder textuelle Verwandtschaft beruht, nur dann in internationaler Größenordnung erkannt werden, wenn sich der oder die Forschende

---

347 S. S. 253 in dieser Arbeit.

348 Michael Botor: *Gespräche mit Goethe* (Siegen: Karl Böschen, 1999) S. 53.

349 Ebd., S. 58.

in (mindestens) zwei Kultur- und damit Literaturkreisen auskennt. Wie ich am Beispiel des Motivs von der Begegnung mit dem Jungtier versucht habe nachzuweisen, und wie auch Botor am Beispiel Boswells nachgewiesen hat,[350] sind solche Beziehungen durchaus vorhanden. Angesichts dieser Tatsache kann Petzolds "verkapptes Plädoyer für eine intensivere Beschäftigung auch der deutschen Anglistik mit Kinderliteratur"[351] nicht nur bestätigt; es muss sogar noch ausgeweitet werden und zwar dahingehend, dass es nicht nur für die deutsche Anglistik gilt, sondern auch für alle weiteren Fremdsprachen sowie die Komparatistik. Diese Forderung wurde bereits von Bimberg[352] angeführt, allerdings unter Verwendung anderer Argumente.[353] Erst ein direkter Vergleich der entsprechenden Strukturen (der auf wissenschaftlicher Ebene in der Primärsprache erfolgen muss) über die Grenzen der einzelnen Sprachen hinweg ermöglicht Untersuchungen, die die unterschiedliche Entwicklung einzelner Motive im internationalen Bereich zulässt. Es wäre wünschenswert, wenn sich solche Untersuchungen auf die Kinderliteratur ausdehnen würden, da diese, wie *The Secret Garden* als Beispiel beweist, durchaus Intertexte zu wichtigen Werken der Erwachsenenliteratur sein können.

5.3 Resümee

Im Fall von *The Secret Garden* sind die Verflechtungen von Kinder- und Erwachsenenliteratur besonders klar. Nicht nur prägen Strukturen aus Erwachsenengattungen die Erzählung, auch zeigt sich eine Palimpsestkette mit *Heidi* und *Lady Chatterley's Lover*, von denen Burnetts Werk das Mittelglied ist. Ist diese nur Erwachsenen zugänglich, so haben Kinder anhand von den intertextuellen Bezügen zu verschiedenen Märchentexten, beispielsweise "Tattercoats" und "Riquet à la Houppe", die Möglichkeit, sich im Erkennen von Motiven und Textverwandtschaften zu üben. Auch unter gattungsintertextuellen Aspekten ist *The Secret Garden* bedeutend. Ähnlich wie *The Story of the Amulet* ist auch Burnetts Roman ein Erstlingswerk

---

350 Ebd., S. 53-59.

351 Dieter Petzold: "Anglistik und Kinderliteratur", in: *Anglistik* 8. Jg. (1987), Bd. 1, S. 75-90, hier: S. 77.

352 Christiane Bimberg: "Zeitenwende in der anglistischen Literatur oder Who's afraid of Children's Literature?", in: *Uni-Report der Universität Dortmund* 29 (1999), S. 23-26.

353 S. S. 11 in dieser Arbeit.

innerhalb der Kinderliteratur; während Nesbits Utopie zumeist auf motivischer Verwandtschaft beruht, benutzt Burnett formale Elemente der Detektivliteratur. Damit stellt *The Secret Garden* ein deutliches Bindeglied zwischen Kinder- und Erwachsenenliteratur dar. Weder kann ihm sein kinderliterarischer Rang abgesprochen noch sein Potenzial als Lektüre für Erwachsene geleugnet werden. Es ist damit ein deutliches Beispiel für diejenigen Werke, die in einem offenen Kanonsystem von unterschiedlichen Lesern und Leserinnen unterschiedlich angeordnet werden können.

6 Schlusskommentar

Bereits zu Anfang meiner Arbeit hat sich gezeigt, dass eine Voraussetzung für die Rezeption von Kinderliteratur deren Akzeptanz als gleichrangig und in mancher Hinsicht gleichwertig mit der gehobenen Erwachsenenliteratur ist. Aus nahe liegenden Gründen kann und soll nicht von Gleichheit gesprochen werden; Kinderliteratur ist vorrangig für eine Rezipientengruppe bestimmt, die besondere Voraussetzungen für die Auseinandersetzung mit literarischen Werken mitbringt. Kinder haben nach Hunt einen "short attention span"[1] und daher nicht ohne weiteres die Möglichkeit, ein kompliziertes Geschehen über die zumeist zahlreichen Seiten eines genuinen Romans zu verfolgen. Außerdem ist der ihnen eigene Schatz an Weltwissen und -erfahrung noch wesentlich geringer als bei Erwachsenen, weshalb Leerstellen in Texten von ihnen, wenn überhaupt, anders besetzt werden. Und schließlich gibt es Themen, die zwar für Kinder wichtig sind, die Erwachsene aber kaum oder gar nicht interessieren und umgekehrt. Vermutlich ist es dieses inhaltliche Problem, das bei vielen Erwachsenen für die Meinung, der Kinderliteratur entwachsen zu sein, verantwortlich ist.

Aus diesem Grund war es eines meiner Hauptanliegen, in meiner Arbeit (vor allem formale) literarische Qualitäten von Kinderbüchern nachzuweisen. Dass ich mich dabei fast ausschließlich mit Klassikern der englischen Kinderliteratur befasst habe, liegt daran, dass diese in England besonders bekannt und deshalb als wesentliche Bestandteile in der englischen Kultur verankert sind. Durch ihre Bekanntheit lassen sich die hier untersuchten Sachverhalte deutlicher zeigen. Außerdem will die Arbeit einen Forschungsbeitrag speziell für die deutsche Anglistik leisten, welche die höchst interessante englische Kinderliteratur früher recht stiefmütterlich behandelte.

Für den Nachweis literarischer Qualität bieten sich textvergleichende Untersuchungen an, deren Ergebnisse (Gattungs-) Intertextualitäten sind, die eindeutig die formale Gleichwertigkeit von Kinder- und Erwachsenenliteratur beweisen. So kann für Carolls *Through the Looking Glass* eine mathematisch-logische Gliederung nachgewiesen werden, die der von Crichtons *Jurassic Park* in Nichts nachsteht. Lediglich die Adressatengruppen sind deutlich unterschieden; die euklidische Geometrie ist bereits Kindern, Carrolls Adressaten und Adressatinnen, verständlich, während die fraktale Geometrie den Erwachsenen, Crichtons Zielgruppe, vorbehalten bleibt.

---

[1] Peter Hunt: The Wind in the Willows*: A Fragmented Arcadia* (Boston: Twayne, 1994), S. 70.

Burnett hat in *The Secret Garden* Elemente verwendet, die den Detektiverzählungen von Poe oder Conan Doyle entstammen. Sie benutzt diese, um die seelische Verfassung und Entwicklung von Mary Lennox darzustellen. Gleichzeitig bietet sie Kindern einen ersten Einstieg in die Detektiv- und Kriminalliteratur; ihre Leser und Leserinnen haben in ihrem Roman die Möglichkeit, sich mit den entsprechenden literarischen Techniken vertraut zu machen, wobei Burnetts harmlose Themen keine Überforderung darstellen. Da diese Techniken zugleich starke Spannung erzeugen, ist die Lektüre zusätzlich äußerst fesselnd.

Einen ersten Einstieg in eine neue Gattung vermittelt auch Nesbits *The Story of the Amulet*, das diverse Elemente aus den wichtigen Utopien und ScienceFiction-Romanen ihrer Zeit aufgreift, in sich vereint und durch inhaltliche Anpassung Kindern zugänglich macht. Hier sind weniger formale Elemente für die Wertung des Romans von Bedeutung als vielmehr die bedeutungsgeladenen Motive, die Nesbit verwendet, zumal es sich bei beiden von ihr zitierten Gattungen um Utopie und ScienceFiction handelt, die in der damaligen Zeit innerhalb der Erwachsenenliteratur in Mode waren. Da es ihr dabei gelingt, die den Gattungen inhärenten didaktischen Schwächen[2] zu überwinden, hat ihr Werk mehr als nur trivialliterarische Qualität.

Die bisher behandelten Aspekte zeigen deutlich, dass eine rigorose Trennung von Kinder- und Erwachsenenliteratur im Hinblick auf formale Elemente und Motive eigentlich nicht möglich ist. Beide Bereiche können die gleichen Elemente verwenden und wechselseitig von einander profitieren. Die Qualität dieser literarischen Elemente erweist sich deutlich als unabhängig vom Lesealter.

Im Falle von *The Wind in the Willows* ist eine Untersuchung auf etwa vorhandene literarische Qualität unnötig. Erstens ist diese bereits erfolgt, und zweitens wird weniger bestritten, dass das Werk für Erwachsene konzipiert ist, als dass es ein Kinderbuch sei.[3]

Einer der wichtigsten inhaltlich-motivischen Ansätze, der ein Kinderbuch für Erwachsene interessant machen kann, ist dessen intertextuelle Verwandtschaft mit bekannten 'Erwachsenenwerken'. Dabei sind vor allem Nesbit und Burnett federführend. Bei Nesbit geht die Verflechtung mit Morris' und Wells' Werken Hand in Hand mit den bereits erörterten gattungsintertextuellen Aspekten. Burnetts Werk ist

---

2 Marcus Crouch: *The Nesbit Tradition* (London: Ernest Benn, 1972), S. 55.

3 Vgl. Peter Hunt: "British Literature", in: *The Continuum Encyclopedia of Children's Literature* (London/New York: Continuum, 2001), S. 114.

das Mittelglied einer Dreierkette von Palimpsesten; die beiden Außenglieder sind *Heidi* und *Lady Chatterley's Lover*. Dabei ist vor allem Lawrences Werk dafür verantwortlich, dass das Erkennen dieser Kette allein Erwachsenen vorbehalten bleibt. Der schöpferische Bezug, den *The Secret Garden* zu den beiden Märchen "Tattercoats" und "Riquet à la Houppe" hat, ist hingegen jedem zugänglich, der die Märchentexte kennt, Kindern wie Erwachsenen. Allerdings kann die Interpretation durch eine gute Kenntnis der Motivik und den geübten Umgang mit derselben vertieft werden; beides ist allerdings nicht zwingend altersabhängig.[4] Innerhalb einer kulturwissenschaftlichen Studie ist die Verbindung der literarischen Werke, gerade von *The Secret Garden*, *Lady Chatterley's Lover* und *Heidi* besonders wichtig.

Beide Randwerke können allein den tieferen Sinn der Szene mit dem Jungtier noch nicht konstituieren, zumal sie in unterschiedlichen Sprachen verfasst sind. Vermutlich ist die Erkenntnis der Verwandtschaft beider Szenen nicht unbedingt offensichtlich. Durch die zusätzliche Berücksichtigung des Mittelwerkes erst entsteht die endgültige Motivkette; *The Secret Garden* dient damit als Verbindungs- und Vermittlungsglied, welches das Motiv aus einem anderen Kulturkreis aufgreift und damit zur Bearbeitung und Umgestaltung in der eigenen Kultur zugänglich macht. DeForest hebt die Verwandtschaft von *The Wind in the Willows* mit der *Odyssee* als besonderen Genuss der erwachsenen Lektüre von Grahames Werk hervor,[5] und die Anspielungen auf die *Alices*, die sich allenthalben von Zeitungsartikeln bis zu evolutionären Konzepten finden, sprechen für sich. Für meine Arbeit sind alle hier aufgegriffenen Beispiele über ihre allgemeine Bedeutung in Bezug auf Erwachsene als potentielle Leser und Leserinnen von Bedeutung. Sie rechtfertigen in prägnanter Weise Petzolds Plädoyer: Es kann von nicht geringem Vorteil für deutsche Anglisten und Anglistinnen mit dem Forschungsschwerpunkt Literaturwissenschaft sein, etwaige Intertexte zu ihren jeweiligen 'Untersuchungsgegenständen' zu kennen. Und da diese sich auch unter Kinderbüchern finden können (siehe oben), empfiehlt sich die Auseinandersetzung mit der englischsprachigen Kinderliteratur. Daher sollte diese Gegenstand der deutschen anglistischen Forschung und Lehre sein. Außerdem ist der kulturwissenschaftliche Gewinn von großer Bedeutung: Die

---

4 S. Alan Garner: "A Bit More Practice", in: *The Times Literary Supplement* 67 (06.06.1968), S. 77.

5 S. Mary DeForest: "*The Wind in the Willows*: A Tale for Two Readers", in: *Classical and Modern Literature* 10 (1989), Bd. 1, S. 81-87, hier: S. 81.

verstehende Auseinandersetzung mit einer fremden Kultur erfordert die kognitive Teilhabe an der Erfahrung mit deren Grundlagentexten.

Über die verschiedenen Textverwandtschaften hinaus gibt es diverse Motive, die Kinderbücher für Erwachsene interessant machen können oder die Kinder wie Erwachsene gleichermaßen ansprechen. Eine genauere Analyse der *Alice-Books* etwa zeigt, dass die Auseinandersetzung mit dem Nonsense des Werkes und mit Alices Ängsten und Nöten weniger vom Lesealter abhängt als davon, welchen Standpunkt bezüglich der Hauptfigur man einnimmt. Grundsätzlich kann die Lektüre der *Alices* als umso bedrückender beschrieben werden, je stärker die Identifikation mit der Hauptfigur ist. Eine distanziertere Lektüre wird sich eher mit dem Nonsense als solchem befassen können und etwa die Wortspiele genießen, von denen viele schon Kindern verständlich sind. Beide Lesarten kommen sowohl bei Kindern als auch bei Erwachsenen vor.

Ebenso eröffnet sich durch eine Neuinterpretation der Hauptfiguren von *The Wind in the Willows* bezüglich ihrer Temperamente die Möglichkeit, gerade solche Passagen für eine kindliche Lesart zu erschließen, die bisher als extrem unkindlich galten. Ein Beispiel hierfür ist die Lesart von "Wayfarers All" als Verführungsgeschichte, für die ein phlegmatischer Protagonist vonnöten ist. Auf die verschiedenen motivischen Interpretationsebenen von *The Secret Garden* und *The Story of the Amulet* bin ich bereits eingegangen.

Alle diese Ergebnisse zeigen deutlich, dass Kinderliteratur, obwohl sie sich an ein spezielles und signifikant anderes Lesepublikum richtet als das, welches normalerweise in Werken der Literatur implizit ist, wendet, durchaus einen zentralen Platz innerhalb eines großen literarischen Systems einnehmen kann. Auch muss eine erneute Lektüre von Kinderbüchern im Erwachsenenalter nicht notwendigerweise unter dem so oft erwähnten Aspekt der Nostalgie geschehen. Etliche Motive in Kinderbüchern können sich vermutlich deutschen Erwachsenen erst oder in anderer Art und Weise als Kindern erschließen, vor allem dann, wenn die Lektüre nicht mehr in (deutscher) Übersetzung, sondern in der (englischen) Originalsprache stattfindet.

Man darf allerdings nicht außer Acht lassen, dass es diverse Punkte gibt, die Erwachsene von der Lektüre von Kinderbüchern abhalten; die zu Anfang meiner Arbeit diskutierten Vorurteile sind nur ein Beispiel. Dazu gehören auch die weidlich diskutierten 'Fehler' und 'Schwächen', die *The Wind in the Willows* mit vielen anderen Kinderbüchern gemeinsam hat, ebenso wie die hier wiederholt diskutierte

Ausdrucksweise der Queen of Babylon in *The Story of the Amulet.*[6] Des Weiteren kann in vielen Fällen nicht abgestritten werden, dass Kinderbücher allein auf Grund ihrer Thematik vielen erwachsenen Lesern und Leserinnen entweder zu langweilig sind oder sie einfach nicht interessieren.

Man kann zumindest einen Teil der 'Schwächen' von Kinderbüchern akzeptieren, wenn man bereit ist, sich den speziellen Charakter vieler Kinderbücher zu vergegenwärtigen, weil diese speziell auf das magisch-numinose Denken der Kinder zugeschnitten sind. In solchen Fällen gilt Forsters Aussage, "Fantasy asks of us something in addition"[7] für die Kinderliteratur allgemein, da diese ebenfalls das Entgegenkommen ihres Publikums fordert. Es scheint mir legitim zu sein, an dieser Stelle von einer Art Test zu sprechen: Wenn es einem Leser oder einer Leserin gelingt, sich unter Berücksichtigung aller dagegen sprechenden Faktoren sozusagen nachkritisch[8] auf ein Kinderbuch einzulassen, dann ist dieses für ihn oder sie eine ansprechende (und damit grundsätzlich anspruchsvolle) Lektüre. Eine solche nachkritische Lektüre von Kinderbüchern im Erwachsenenalter stellt sicherlich (auch in der Literaturwissenschaft!) den Idealfall dar, der selten erreicht wird. Bücher aber, die einen solchen Test bestehen, werden dann allerdings zur Lieblingslektüre derer zählen, die sie getestet haben.

Welche Bücher das sind, hängt dabei vom Einzelfall ab; die von mir untersuchten Werke gehören mit Sicherheit dazu. *Harry Potter* ist dafür ein Beispiel aus der Gegenwartsliteratur; allerdings eines, das sich durch seine außergewöhnliche Rasanz auszeichnet.[9] Wenn auch der Prozess der Etablierung von den Interessen der Leserschaft abhängt, ist die konstatierende Einordnung von Kinderbüchern in den Kanon durch namhafte Literaturwissenschaftler und Literaturwissenschaftlerinnen sinnvoll. Aufgabe der Literaturwissenschaft ist es nun, auf diese Favoriten zu reagieren, sowohl ihre Existenz als auch ihre Stellung zu akzeptieren und sich entsprechend

---

6 S. S. 41 und 166 in dieser Arbeit.

7 E. M. Forster: *Aspects of the Novel* (London: Arnold, 1974), S. 75.

8 Vgl. Peter Biehl: *Symbole geben zu lernen* (Neukirchen: Neukirchener Verlag, 1989), S. 158/159.

9 Im *Spiegel* beschreibt Kronsbein den Erfolg des fünften Bandes der Reihe als Brecher eherner Regeln: "Zum ersten Mal steht in dieser Woche ein fremdsprachiges Buch an erster Stelle auf der SPIEGEL-Bestsellerliste. Eine Woche nach Beginn der Operation HP5 lautet das neue Reglement: 'Aufgenommen werden nun auch fremdsprachige Titel. Gibt es davon eine deutsche Übersetzung, so platziert sich die erfolgreichere der beiden Ausgaben.' Vgl. Joachim Kronsbein: "Der Kuss des Magiers", in: *Der Spiegel* 23/2003, S. 138-140. Der große Erfolg der Bücher und ihrer Vermarktung könnten einmalig in der Literaturgeschichte bleiben und Rowling dadurch, angesichts der literarischen Qualität der Werke - das Interesse der Literaturwissenschaft sichern.

mit ihnen auseinanderzusetzen. Wenn es mir gelungen ist, in meiner Arbeit zu zeigen, dass die Aufgabe nicht unterfordernd, sondern durchaus anspruchsvolle und interessante Forschung ist, wäre mein wichtigstes Ziel erreicht.

7 Literatur

Abeles, Francine: "Determinants and Linear Systems: Charles L. Dogson's View", in: *British Journal of the History of Science* 19 (1986), S. 331-335.

Adams, Gilian: "Secrets and Healing Magic in 'The Secret Garden'" [sic!], in: Francelia Butler/Richard Rotert: *Triumphs of the Spirit in Children's Literature* (Hamden (Ct): Library Professional Publications, 1986), S. 42-59.

Alewyn, Richard: "Anatomie des Detektivromans", in: Jochen Vogt: *Der Kriminalroman*/Poetik, Theorie, Geschichte (München: Fink 1988), S. 52-72.

Anon.: "Geschichte im Überblick: Geschichte der Utopien", in: *G/Geschichte* 8 (1987), Nr. 8, S. 34/35.

Applebee, Arthur N.: *The Child's Concept of Stories*/Ages Two to Seventeen (Chicago: Chicago University Press, 1978).

Athen, Hermann/Heinz Griesel (Hg.): *Mathematik heute* 8 (Hannover: Schroedel, 1980).

Avery, Gillian und Margaret Kinnell: "Morality und Levity", in: Peter Hunt: *Children's Literature: An Illustrated History* (Oxford: Oxford University Press, 1995), S. 46-76.

Anz, Thomas: "Wertungskriterien und Probleme literaturwissenschaftlicher Ideologiekritik", in: Bernd Lenz/Bernd Schulte-Middelich (Hg.): *Beschreiben, Interpretieren, Werten* (München: Fink, 1982), S. 214-247.

Baldick, Chris: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (Oxford: Oxford Unversity Press, 1990).

Barbieri, Marcello: *The Semantic Theory of Evolution* (Chur/London/Paris/New York: harwood academic publishers, 1985).

Bausinger, Herrmann: "Märchen", in: H. Brackert/J. Stückrath (Hg.): *Literaturwissenschaft*/Ein Grundkurs (Hamburg: Rowohlt, ^{5}1997), S. 173-185.

Bayer, Susanne: "Ihr sollt lesen wie die Kinder", in: *Der Spiegel* (2003), S. 182-184.

Bellamy, Edward: *Looking Backward: 2000-1887* (Boston: Tichnor Comp, 1888).

Bergemann, Fritz (Hg.): *Eckermann - Gespräche mit Goethe* (Frankfurt/M.: Insel, 1981), S. 580.

Bettelheim, Bruno: *The Uses of Enchantment* (New York: Vintage, 1989).

Biedermann, Hans: *Knaurs Lexikon der Symbole* (Augsburg: Weltbild, 2000).

Biehl, Peter: *Symbole geben zu lernen* (Neukrichen: Neukirchener Verlag, 1985).

Bimberg, Christiane "A German View of British Classics and the Need for an Interdisciplinary Discourse", in: *Para-Doxa: Studies in World Literary Genres* 2 (1996), S. 406-410.

Bimberg, Christiane: "Zeitenwende in der anglistischen Literatur oder Who's afraid of Children's Literature?", in: *Uni-Report der Universität Dortmund* 29 (1999), S. 23-26.

Binder, Lucia: "Zur Aufnahme von Kinder- und Jugendliteratur durch Erwachsene" (Wien: Unveröffentlichte Studie für das Internationale Institut für Jugendliteratur und Leseforschung, 1986).

Bixler Koppes, Phyllis: "Tradition and the Induvidual Talent of Frances Hodgson Burnett. A Generic Analysis of *Little Lord Fauntleroy*, *A Little Princess* and *The Secret Garden*", in: *Children's Literature* 7 (1978), S. 191-207.

Bixler Koppes, Phyllis: "Spyri's Mountain Mircales: *Exemplum* and Romance in *Heidi*", in: *The Lion and the Unicorn* 3 (1979), Bd. 1, S. 62-74.

Bixler Koppes, Phyllis: "Tradition and the Talent of France Hodges Burnett" in: Robert Bator: *Signposts to Criticism of Children's Literature* (Chicago: American Library Association, 1983), S. 201-214.

Bixler Koppes, Phyllis: *Frances Hodgson Burnett* (Boston: Twayne, 1984).

Bixler Koppes, Phyllis: "*The Secret Garden* Misread: The Broadway Musical as Creative Interpretation", in: *Children's Literature* 22 (1994), S. 101-121.

Bixler Koppes, Phyllis: The Secret Garden - *Nature's Magic* (Boston: Twayne, 1996).

Bloom, Harold: "Preface", in: Harold Bloom (Hg.): *Animal Farm* (Philadelphia: Chelsea House, 1999).

Boswell, James: *The Life of Samuel Johnson* (London: Everyman, 1992).

Botor, Michael: *Gespräche mit Goethe* (Siegen: Karl Böschen, 1999).

Breitinger, Eckhard: "Kenneth Grahame", in: Klaus Doderer (Hg.): *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur* (Weinheim: Beltz 1985 (Reprint)), Bd. 4, S. 240.

Briggs, Julia: *A Woman of Passion: The Life of Edith Nesbit* 1858 - 1924 (London: Hutchinson, 1987).

Briggs, Julia: "Reading Children's Books", in: *Essays in Criticism* 36 (1989), Bd. 1, S. 1-17.

Briggs, Julia: "Transitions", in: Peter Hunt: *Children's Literature: An Illustrated History* (Oxford University Press, 1995), S. 167-191.

Brontë, Charlotte: *Jane Eyre* (London: Penguin, 1994).

Buckley, Mary Foley: *Words of Power: Language and Reality in the Fantasy Novels of E. Nesbit und P. C. Travers* (Ann Arbor: Xerox Microfilms, 1977)

Burnett, Frances Hodgson: *The Secret Garden* (London: Penguin, 1994).

Burnett, Vivian: *The Romantick Lady* (New York: Scribner, 1927).

Burrwitz-Melzer, Eva: *Literatur (nicht nur) für Kinder* (Koblenz: Studienbrief der Universität Koblenz-Landau, 2000).

Butts, Dennis: "The Beginnings of Victorianism", in: Peter Hunt: *Children's Literature: An Illustrated History* (Oxford: Oxford University Press, 1995), S. 77-101.

Cadden, Mike: "Home is a Matter of Blood, Time and Genre: Essentialism in Burnett and McKinley", in: *Ariel* 28 (1997), Bd. 1, S. 53-67.

Cameron, Eleanor: *The Green and Burning Tree* (Boston: Atlantic - Little & Brown, ²1985).

Carlgren, Frans: *Erziehung zur Freiheit*/Die Pädagogik Rudolf Steiners (Frankfurt/M.: Fischer 1985).

Carpenter, Humphrey: *Secret Gardens: A Study of the Golden Age in Children's Literature* (London: Allen & Unwin 1985).

Carroll, Lewis: "Alice's Adventure in Wonderland", in: Martin Gardner (Hg.): *The Annotated Alice* (London: Peguin, 1970), S. 17-164.

Carroll, Lewis: "Through the Looking-Glass and What Alice Found There", in Martin Gardener (Hg.): *The Annotated Alice* (London: Penguin, ²1970), S. 166-345.

Chalmers, Patrick: *Kenneth Grahame* (London: Methuen, 1933).

Clausen, Christopher: "Home and Away in Children's Fiction", in: *Children's Literature* 10 (1981), S. 141-152.

Cohen, Morton N.: *Lewis Carroll*/A Biography (London: Macmillan, 1995).

Conan Doyle, Sir Arthur: *The Adventures of Sherlock Holmes* (London: Penguin 1994).

Conan Doyle, Sir Arthur: *The Lost World* (Oxford: Oxford University Press, 1998).

Crichton, Michael: *Jurassic Park* (London: Arrow, 1991).

Crichton, Michael: *Dino Park* (München: Knaur, 1993).

Crichton, Michael: *The Lost World* (London: Arrow, 1997).

Crouch, Marcus: *The Nesbit Tradition* (London: Ernest Benn, 1972).

Croxson, Mary: "The Emancipated Child in the Novels of E. Nestbit", in: *Signal* 14 (1974), S. 51-64.

Cudden, J. A. : *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (London: Penguin, ^{4}1999).

Daemmrich, Horst S. und Ingrid: *Themen und Motive in der Literatur* (Tübingen: Francke, ^{2}1995).

Dahl, Erhard: *Die Kürzungen des Robinson Crusoe in England zwischen 1719 und 1819 vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Druckgewerbes, Verlagswesens und Lesepublikums* (Frankfurt/M.: Lang, 1977).

Dahl, Erhard: *Die Entstehung der phantastischen Kinder- und Jugenderzählung in England* (Paderborn: Schöningh, 1984).

de Board, Robert: *Counselling for Toads* (New York: Routledge 1998).

Defoe, Daniel: *Robinson Crusoe* (London: Penguin, 1994).

DeForest, Mary: "*The Wind in the Willows*: A Tale for Two Readers", in: *Classical and Modern Literature* 10 (1989), Bd. 1, S. 81-87.

Deubel, Volker: "Intertextualität", in: Günther und Irmgard Schweikle (Hg.): *Metzler Literatur Lexikon* (Stuttgart: Metzler, ^{2}1990), S. 223.

Dickens, Charles: *Hard Times* (London: Penguin, 1994).

Digby, Anne/Peter Searsby: *Children, School and Society in Nineteenth-Century England* (London: Macmillan, 1981).

Dominik, Hans: "Die Nahrung der Zukunft", in: *Das Neue Universum* 28 (1907), S. 335-356.

Dudenredaktion (Hg.): *Duden Herkunftswörterbuch* (Mannheim: Dudenverlag ^{3}2001).

Dunmore, Helen: *A Spell of Winter* (London: Penguin 1996).

Durusay, Gertrude: "Les Livres pour les Jeunes: Simple lecture ou véritable Littérature?", in: Peter Neubauer (Hg.): *Children in Literature - Children's Literature* (Frankfurt/M.: Lang, 2002), S. 85-100.

Dusinberre, Juliet: *Alice to the Lighthouse*/Children's Books and Radical Experiments (London: Macmillan, ^{2}1999).

Ende, Michael: *Die unendliche Geschichte* (München: Goldmann, 2001).

Ewers, Hans-Heino: "Die Kinderliteratur: Eine Lektüre auch für Erwachsene?", in: *Wirkendes Wort: Deutsche Sprache in Forschung und Lehre* 36 (1986), Bd. 6, S. 467-482.

Ewers, Hans-Heino: "Die Grenzen literarischer Kinder- und Jugendbuchkritik", in: Evangelische Akademie Tutzing (Hg.): *Zwischen allen Stühlen: Zur Situation der Kinder- und Jugendliteraturkritik* (Tutzing: 1990), S. 75-91.

Ewers, Hans-Heino: "Was ist der 'moderne Kinderroman'?", in: dtv junior (Hg.): *Lesen in der Schule mit dtv junior*/Unterrichtsvorschläge für die Altersstufen 9 bis 12 Jahre (München: dtv, 1996), S. 5-19.

Ewers, Hans-Heino: *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung* (München: Fink, 2000).

Fadiman, Clifton: "The Case for a Children's Literature", in: Robert Bator (Hg.): *Signposts to Criticism of Children's Literature* (Chicago: American Library Association, 1983), S. 7-18.

Fetz, Reto Luzius: "Die Entwicklung der Himmelssymbolik", in: *Jahrbuch der Religionspädagogik* 2 (1985/86), S. 206-214.

Finkbeiner, Claudia: "Zum Einfluß von Interessen und Strategien auf das Verarbeiten von Texten. Bericht von einer empirischen Studie im Englischunterricht", in: Lothar Bredella/Herbert Christ/Michael K. Legutke: *Thema Fremdverstehen* (Tübingen: Narr, 1997A), S. 313-332.

Finkbeiner, Claudia: "Zu affektiven und kognitiven Dimensionen beim Lesen: Eine Untersuchung zum Zusammenwirken von Interessen und Lernstrategien", in: *Zeitschrift für Fremdsprachenforschung* 8 (1997B), S. 197-212.

Finkbeiner, Claudia: "Sind gute Leser/-innen auch gute Strategen? Was Fremdsprachenlehrer und -lehrerinnen darüber denken", in: *Fremdsprachen lehren und lernen* 27 (1998), S. 180-203.

Fohrer, Georg et al: *Exegese des Alten Testaments* (Heidelberg: Quelle & Meyer, [5]1989).

Forster, E. M.: *Aspects of the Novel* (London: Arnold, 1974).

Fowler, James W./Sam Keen: *Life Maps*/Conversations on the Journey of Faith (Waco: Word, 1978).

Fowler, James W: *Stages of Faith/*The Psychology of Human Development and the Quest for Meaning (San Francisco: Harper Row, 1981).

Freedman, Carl: "Science Fiction and Utopia: A Historico-Political Overview", in: Patrick Parrinder (Hg.): *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of ScienceFiction and Utopia* (Liverpool: Liverpool UP, 2000), S. 72-97.

Frenk, Joachim: *Myriads of fantastic Forms* (Frankfurt/M: Lang, 1998).

Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur* (Stuttgart: Kröner, [5]1999).

Gaarden, Bonnie: "The Inner Family of *The Wind in the Willows*", in: *Children's Literature* 22 (1994), S. 43-57.

Gaarder, Jostein: *Sofies Welt* (Gütersloh: Bertelsmann 1993).

Gagnon, Laurence: "Philosophy and Fantasy", in: *Children's Literature* 1 (1969), S. 98-103.

Gallando-Torrano, Pedro: "Rediscovering the Island as Utopian Locus: Michael Crichton's *Jurassic Park*", in: Richard Todd/Luisa Flora: *Theme Parks, Rainforests and Sprouting Wastelands* (Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 2000), S. 17-27.

Gansel, Carsten: "Kinder- und Jugendliteratur als Gegenstand der Literaturwissenschaft und -didaktik", in: Carsten Gansel/Sabine Kleinert: *Zwischen Märchen und modernen Welten* (Frankfurt/M.: Lang, 1998), S. 18-31.

Gardener, Martin (Hg.): *The Annotated Alice* (London: Penguin, ²1970).

Gardner, Martin: "Carroll versus Baum", in: Martin Gardner: *Order and Surprise* (Buffalo: Prometheus Books, 1983), S. 164-168.

Garner, Alan: "A bit more Practice", in: *Times Literary Supplement* 67 (06.06.1968), S. 77.

Gaschke, Susanne: *Die Welt in Büchern*/Kinder, Literatur und ästhetische Wirkung (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995).

Geis, Darlene: *Dinosaurier* (Hamburg: Tessloff, 1981).

Geisler, Ursela: *Faktoren der Verständlichkeit von Texten für Kinder* (München: Causa, 1985).

Genette, Gérard: *Palimpsetes: La littérature au second degrée* (Paris: Seuil, 1982).

Gerber, Richard: *Utopian Fantasy* (London: Routledge, 1955).

Gilead, Sarah: "Grahame's *The Wind in the Willows*", in: *English Literature in Transition* 20 (1977), Bd. 1, S. 33-36.

Gilead, Sarah: "The Undoing of Idyll in *The Wind in the Willows*", in: *Children's Literature* 16 (1988), S. 145-158.

Gilead, Sarah: "Magic Abjured: Clorsure in Children's Fantasy Fiction", in: Peter Hunt (Hg.): *Literature for Children: Contemporary Criticism* (London: Routledge, 1992), S. 80-109.

Gillispie, Julaine: "American Film Adaptations of *The Secret Garden*: Reflections of Sociological and Historical Change", in: *The Lion and the Unicorn* 20 (1996), Bd. 1, S. 132-151.

Girndt-Dannenberg, Dorothee: "Zur Funktion phantastischer Elemente in der erzählenden Jugendliteratur", in: Ernst Gottlieb von Bernstorff: *Aspekte der erzählenden Jugendliteratur* (Baltmannsweiler: Schneider, 1977), S. 149-181.

Gitt, Werner: *Fragen, die immer wieder gestellt werden* (Bielefeld: CLV, ⁹1991).

Glut, Donald F.: *Dinosaurs: The Encyclopedia* (London: McFarland & Co., 1997A).

Glut, Donald F.: "Popular Culture, Literature", in: Philip Currie/Kevin Padian: *Encyclopedia of Dinosaurs* (San Diego: Academic Press, 1997), S. 576-578.

Gogen, Peter: *Das große Erzähl- und Vorlesebuch* (Gütersloh: Bertelsmann, 1973).

Graham, Eleanor: *Kenneth Grahame* (London: The Bodley Head 1963).

Graham, Kathryn V.: "Of School and the River: *The Wind in the Willows* and its Immediate Audience", in: *Children's Literature Association Quarterly* 23 (1998/99), Bd. 4, S. 181-188.

Grahame, Elspeth (Hg.): *First Whisper of* The Wind in the Willows (London: Methuen 1949).

Grahame, Kenneth: *The Wind in the Willows* (London: Methuen, 1908).

Grahame, Kenneth: *The Wind in the Willows* (New York: the Heritage Press, 1940).

Grahame, Kenneth: *The Wind in the Willows* (Leichester: Galley Press, 1987).

Grahame, Kenneth: *My Dearest Mouse:* The Wind in the Willows' *Letters* (London: Pavillon, 1988).

Grahame, Kenneth: *The Wind in the Willows* (Ware: Wordsworth, 1993).

Grahame, Kenneth: *The Wind in the Willows* (London: Penguin, 1994).

Grahame, Kenneth: *The Wind in the Willows* (London: HarperCollinsPublishers, 1994).

Green, Peter: *Kenneth Grahame*/A Study of his Life, Work and Times (London: Murray 1959).

Green, Peter: "Introduction", in: Kenneth Grahame: *The Wind in the Willows* (Oxford: Oxford University Press 1983), S. VII-XX.

Green, Roger Lancelyn: "The Golden Age of Children's Books", in: Peter Hunt: *Children's Literature* (London: Routledge, 1990), S. 36-48.

Greenlaw, M. J.: "Science Fiction", in: *The Continuum Encyclopedia of Children's Literature* (London/New York: Continuum, 2001), S. 698-700.

Grenz, Dagmar: "E. T. A. Hoffmann als Autor für Kinder und als Autor für Erwachsene", in: Dagmar Grenz (Hg.): *Die Kinderliteratur: Eine Literatur auch für Erwachsene?* (München: Fink, 1990), S. 65-74.

Grübel, Rainer: "Methode, Wertbegriff und Wertung in der Kunsttheorie des Leningrader Bakhtinkreises: Interpersonalität, Dialogizität und Ambivalenz des ästhetischen Aktes", in: Bernd Lenz/Bernd Schulte-Middelich (Hg.): *Beschreiben, Interpretieren, Werten* (München: Fink, 1982), S. 95-133.

Hallesby, Ole: *Dein Typ ist gefragt* (Wuppertal: Bockhaus, ^{9}1996).

Haynes, Mary: "*The Wind in the Willows*: A Classic for Children?", in: *International Review of Children's Literature and Librasianship* 4 (1989), Nr. 2, S. 115-129.

Heath, P.: *The Philosopher's Alice* (New York: St. Martin's, 1974).

Heißenbüttel, Helmut: "Spielregeln des Kriminalromans", in: Jochen Vogt: *Der Kriminalroman*/Poetik, Theorie, Geschichte (München: Fink 1998), S. 111-120.

Hemingway, Ernest: *Death in the Afternoon* (London: Penguin, 1966).

Hemingway, Ernest: "The Short Happy Life of Francis Macomber", in: *The First Forty Nine Stories* (London: Arrow, 1993), S. 3-35.

Hervey Darton, F. J.: *Children's Books in England.* Five Centuries of Social Life (Cambridge: Cambridge University Press, ^{3}1982).

Hildebrandt, Rolf: *Nonsens-Aspekte der englischen Kinderliteratur* (Hamburg 1962).

Hillingmeier, Klaus: "Nachrichten von Nirgendwo/Oxford und die fantastische Literatur", in: *G/Geschichte* 23 (2001), Bd. 12, S. 10-13.

Holmes, Roger W.: "The Philosopher's *Alice in Wonderland*", in: E. Giuliano (Hg.): *Aspects of Alice*/Lewis Carroll's Dreamchild as seen through the Critics' Looking-Glass (London: Victor Gallancz, 1972).

Horwood, William: *The Willows in Winter* (London: HarperCollinsPublishers, 1995).

Horwood, William: *Toad Thriumphant* (London: HarperCollinsPublishers, 1996).

Hühn, Peter: "The Detective as Reader: Narrative and Reding concepts in Detective Fiction", in: *Modern Fiction Sudies* 33 (1987), Bd. 3, S. 451-466.

Hughes, Felicity A.: "Children's Literature: Theory and Practice", in: Peter Hunt (Hg.): *Children's Literature* (London: Routledge, 1990), S. 71-90.

Hunt, Peter: "Narrative Theory and Children's Literature", in: *Children's Literature Association Quaterly* 9 (1984/85) Nr. 4, S. 191-194.

Hunt, Peter: "Dialogue and Dialectic: Language and Class in *The Wind in the Willows*", in: Children's Literature 16 (1988), S. 159-168.

Hunt, Peter: "Children's Literature and the Academy: Problems of a 'New Literacy'" in: *New Literatures Reviw* 2 (1991), S. 82-89.

Hunt, Peter: *Literature for Children: Contemporary Critiscism* (London: Routledge, 1992).

Hunt, Peter: *An Introducation to Children's Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1994A).

Hunt, Peter: The Wind in the Willows: *A Fragmented Arcadia* (New York: Twayne, 1994B).

Hunt, Peter: "A Children's Book, An Adult's Book, a Palimpsest: *The Wind in the Willows* and *Three Man in a Boat*" (Cardiff: unveröffentlichtes Manuskript des Autors, 2000).

Hunt, Peter: "British Literature", in: *The Continuum Encyclopedia of Children's Literature* (London/New York: Continuum, 2001), S. 114.

Huxley, Aldous: "Edward Lear", in: Aldous Huxley: *On the Margin* (London: Chatto & Windus, 1956), S. 167-172.

Huxley, Aldous: *Literature and Science* (London: Chatto & Windus, 1963).

Huxley, Aldous: *Island* (London: HarperCollinsPublishers, 1994).

Inglis, Fred: *The Promise of Happiness*/Value and Meaning in Children's Fiction (Cambridge: Cambridge University Press, 1981).

Iser, Wolfgang: *Die Appellstruktur der Texte* (Konstanz: Konstanzer Universitätsverlag, ^{2}1971).

Iser, Wolfgang: *Der implizite Leser* (München: Fink, 1972).

Jacobs, Joseph: *English Fairy Tales* (London: Puffin, 1994).

James, Susan E.: "*Wuthering Heights* for Children: Frances Hodgson Burnett's *The Secret Garden*", in: *Connotations* 10 (2001), Bd. 1, S. 59-76.

Jones, Jo Elwyn/Francis Gladstone: *The Red King's Dream* or Lewis Carroll in Wonderland (London: Jonathan Cape, 1995).

Kaminski, Winfried: "Spyri, Johanna", in: Klaus Doderer (Hg.): *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur* (Weinheim: Beltz, 1985), Bd. III, S. 446-448.

Kamm, Josephine: *Hope Deferred*/Girls' Education in English History (London: Methuen, 1965).

Kellner, Rolf: "Fantasy", in: Günther und Irmgard Schweikle (Hg.): *Metzler Literatur Lexikon* (Stuttgart: Metzler, ²1990), S. 150-151.

Kellner, Rolf: "Science Fiction", in: Günther und Irmgard Schweible: *Metzler Literatur Lexikon* (Stuttgart: Metzler, ²1990), S. 421-423.

Kelly, Richard: *Lewis Carroll* (Boston: Twayne, 1990).

Klose, Dietrich: "Nachwort", in: Lewis Carroll: *Alice's Adventures in Wonderland* (Stuttgart: Reclam, ²1998), S. 158-165.

Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* (Berlin: Mouton de Gruyter, ²⁴2002).

Knoepflmacher, U. C.: *Ventures into Childland*/Victorian Fairiy Tales and Femininity (London/Chicago: Chicago University Press, 1998).

Krieger, Rebecca, "Sind Bücherkinder schlauer als TV-Kids?", in: *Für Sie* (1998) 17, S. 134.

Kristeva, Julia: "Le Texte Clos", in: *Semiotiké* (Paris: Seuil, 1969A), S. 113-142.

Kristeva, Julia: "Le Mot, le Dialogue et le Roman", in: *Semiotiké* (Paris: Seuil, 1969B), S. 143-173.

Krivovyaz, Marina: "A Physicist Reads Carroll ..." (Kassel: unveröffentlichte Seminararbeit zum Seminar "Lewis Carroll's *Alice*-Books", UGhK, SS 2001).

Kronsbein, Joachim: "Der Kuss des Magiers" in: *Der Spiegel* 23/2003, S. 138-140.

Krüger, Anna: "Bausteine des Erzählens", in: Ernst Gottlieb von Bernstorff: *Aspekte der erzählenden Jugendliteratur* (Baltmannsweiler: Schneider, 1977), S. 35-53.

Krüger, Anna: *Die erzählende Kinder- und Jugendliteratur im Wandel* (Frankfurt/M.: Diesterweg, 1980).

Kullmann, Thomas: "Englische Kindererzählungen: Ein Forschungsprojekt", in: *Anglistik* 6 (1995), Bd. 1, S. 115-124.

Kullmann, Thomas: "Klassische Kunstwerke als Katalysatoren der emotionalen Emanzipation: Thomas Hardy, E. M. Forster", in: Volker Kapp/Helmuth Kiesel/Klaus Lubbers: *Bilderwelten als Vergegenwärtigung und Verrätselung der Welt* (Berlin: Duncker & Humblot, 1997), S. 47-73.

Kuznets, Lois R.: "Toad Hall Revisited", in *Children's Literature* 7 (1977), S. 115-128.

Kuznets, Lois R.: *Kenneth Grahame* (Boston: Twayne 1987).

Das Land Hessen (Hg.): *Lehrplan Deutsch Gymnasialer Bildungsgang, Jahrgangsstufe 5-13* (http://www.berufsschule-korbach.de/download/lehrplan-deutsch-2003.pdf).

Laski, Marghanita: *Mrs. Ewing, Molesworth, and Mrs. Hodgson Burnett* (London: Arthur Baker, 1950).

Lawrence, D. H.: *Lady Chatterley's Lover* (London: Penguin, ²1961).

Lennox Keyser, Elizabeth: "'Quite Contrary': Frances Hodgson Burnett's *The Secret Garden*", in: *Children's Literature* 11 (1983), S. 1-13.

Lenz, Bernd/Bernd Schulte-Middelich (Hg.): *Beschreiben, Interpretieren, Werten* (München: Fink, 1982).

Lesnik-Oberstein, Karin: *Children's Literature: Criticism and the Fictional Child* (Oxford: Clarendon, 1994).

Lichtenberg, Christoph: *Rudolf Steiner* (Reinbeck: Rohwolt, 1992).

Link, Hannelore: *Rezeptionsforschung* (Stuttgart: Kohlhammer, ²1980).

Lippman, Carlee: "all the comforts of home", in: *the antioch review* 4 (1983), S. 409-420.

Lochhead, Marion: *The Renaissance of Wonder in Childern's Literature* (Edinburgh: Canongate, 1977).

Lotman, Yuri M.: *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture* (Bloomington: Indiana University Press, 1990A).

Lotman, Yuri M.: "Über die Semiosphäre", in: *Zeitschrift für Semiotik* 12 (1990B), Bd. 4, S. 287-305.

Lowe, Elizabeth Cochran: *Kenneth Grahame and the Beast Tale* (Ann Arbor: Xerox Microfilms, 1976).

Lucas, Spencer G.: *Dinosaurs: The Textbook* (Boston et. al.: McGraw Hill, 1997).

Lucko, Peter/Jürgen Schlaeger: *Anglistentag 2000. Berlin: Proceedings* (Trier: WVT, 2001).

Luden, Heinrich: *Rückblicke in mein Leben* (Jena: 1847).

Lukens, Rebecca: *A Critical Handbook of Children's Literature* (Glenview: ^{4}1990).

Lurie, Alison: "Now we Are Fifty", in: *New York Times Book Review* (Nov. 14, 1976), S. 27.

Lyon Clark, Beverly: "Lewis Carroll's *Alice*-Books: The Wonder of Wonderland", in: Perry Nodelman (Hg.): *Touchstones: Reflections of the Best in Children's Literature* (Boston: Twayne, 1985), S. 44-52.

Lypp, Maria: "Lachen beim Lesen", in: *Wirkendes Wort: Deutsche Sprache in Forschung und Lehre* 36 (1986), Bd. 6, S. 439-455.

Mandelbrot, Benoit B.: *The Fractal Geometry of Nature* (New York: W. H. Freeman & Company, 1977).

McGillis, Roderick: "'Secrets' and 'Sequence' in Children's Literature", in: *Studies in the Literary Imagination* XVIII (1985), Nr. 2, S. 35-46.

McKay, Beverly: "The Likes of Me: *Alice's Adventures in Wonderland*", in: Roderick McGillis: *The Nimble Reader* (Boston:Twayne, 1996), S. 194/195.

Melrose, Robin/Diana Gardner: "The Language of Control in Victoria Children's Literature", in: Ruth Robbins/John Wolffreys (Hg.): *Victorian Identities: Social and Cultural Formation in Nineteenth-Century Literature* (London: Macmillan, 1991), S. 143-162.

Mendelson, Michael: "*The Wind in the Willows* and the Plotting of Contrast", in: *Children's Literature* 16 (1988), S. 127-144.

Mercier, Louis Sébastien: *L'An Deux Mille Quatre Cents Quarante* (London 1772).

Metzger, Franz: "Editorial", in: *G/Geschichte* 8 (1987), Nr. 8, S. 2.

Metzger, Franz: "Die Macht der Visionen", in: *G/Geschichte* 23 (2001), Nr. 12, S. 3.

Meyer Sparks, Patricia: "Logic and Language in *Through the Looking-Glass*", in: Robert Phillips (Hg.): *Aspects of Alice* (London: Victor Gollancz, 1972), S. 267-275.

Miehlke, Holger: "Hans Dominik, Schriftsteller der Technik: Werke für die Jugend", in: Museumsverein Südniedersachsen e.V. (Hg.): *Bücher, Sterne und Maschinen* (Göttingen: Museumverband Südniedersachsen e.V. 2000), S. 76-81.

Mietzel, Gerd: *Wege in die Entwicklungspsychologie*/Kindheit und Jugend (München: Psychologische Verlags-Union 1989).

Milne, A. A.: *Toad of Toad Hall* (London: Methuen, 1929).

Montgomery, Lucy M.: *Anne of Green Gables* (London: Puffin, 1977).

More, Thomas: *Utopia*, übersetzt von Ralph Robinson (London: Everyman, 1994).

Morgenstern, Johan: "Children and other Talking Animals", in: *The Lion and the Unicorn* 24 (2000), Bd. 1, S. 110-127.

Morris, William: *News from Nowhere* (London: 1912)

Muffolini, Silvia: "*The Secret Garden* Comparison Between Colin and Dickon" (Kassel: unveröffentlichte Seminararbeit zu dem Seminar "Frances Hodgson Burnett: *The Secret Garden*"; UGhK, WS 2001/2002).

Murray, Heather: "Frances Hodges Burnett: The Orangan[ic]ized World, in: Perry Nodelman (Ed.): *Touchstones: Reflectiones of the Best in Children's Literature* (West Laffayette: CHLA Publishers 1985), Bd. 1, S. 30-43.

Nesbit, Edith: *Five Children and It* (Ware: Wordsworth, 1993).

Nesbit, Edith: *The Phoenix and the Carpet* (Ware: Worsworth, 1995).

Nesbit, Edith: *The Railway Children* (Ware: Wordsworth, 1995).

Nesbit, Edith: *The Story of the Amulet* (London: Puffin, 1996).

Nikolajeva, Maria: "Children's Literature as a Cultural Code: A Semiotic Approach to History", in: Maria Nikolajeva: *Aspects and Issues in the History of Children's Literature* (Westwood: Greenwood, 1990), S. 39-48.

Nixdorf, Claudia: "Wenn die Schule zum *Albtraum* wird", in: *Für Sie* 2000, Nr. 21, S. 152-157.

Nodelman, Perry: *The Pleasures of Children's Literature* (New York: Longman, ²1996A).

Nodelman, Perry: "Some Presumptuous Generalizations about Fantasy", in: Sheila Egoff et al. (Hg.): *Only Connect*/Readings on Children's Literature (Oxford: Oxford UP, ³1996B), S. 175-178.

Nöth, Winfried: *Literatursemiotische Analysen zu Lewis Carrolls* Alice-*Büchern* (Tübingen: Narr, 1980).

Nöth, Winfried: "Symmety in oral and written language", in: Světlana Čmerjková,/Frantisek Daneš/Eva Havlowca (Hg.): *Writing vs. Speaking: Language, Text, Discourse, Communication* (Tübingen: Narr, 1994), S. 97-110.

Nöth, Winfried: "Symmetrien in der Schrift: Ikonizität und Evolution", in: Udo L. Figge (Hg.): *Mosaik: Die Kultur und ihre Evolution in humanethologischer und semiotischer Perspektive* (Bochum: Brockmeyer, 1995), S. 137-156.

Oerter, Rolf: "Spiel und kindliche Entwicklung", in: Rolf Oerter/Leo Montada: *Entwicklungspsychologie* (Weinheim: PsychologieVerlagsUnion, ⁴1998, S. 250-289

Osberghaus, Monika: *Was soll ich denn lesen?* München: dtv, 2003).

Ousby, Ian: *The Cambridge Guide to Literature in English* (Cambridge: Cambridge University Press, ²1993).

Ousby, Ian: *The Wordsworth Companion to Literature in English* (Ware: Wordsworth, 1994), S. 79-80.

The Oxford English Dictionary ²1989.

Padian, Kevin: "Dinosauria, Definition", in: Philip J. Currie/Kevin Padian: *Encyclopedia of Dinosaurs* (San Diego: Academic Press, 1997), S. 175-179.

Padian, Kevin: "Physiology", in: Philip J. Currie/Kevin Padian: *Encyclopedia of Dinosaurs* (San Diego: Academic Press, 1997), S. 552-557.

Peitgen, Heinz Otto et. al.: *Fraktale*/Ein Arbeitsbuch (Berlin: Springer, 1992).

Pennac, Daniel: *Comme un roman* (Paris: Gallimard, 1992).

Perrault, Charles: "Riquet à la Houppe", in: Charles Perrault/Mme D'Aulnoy: *Contes en Vers et en Prose* (Paris: Ernest Flammarion, 1935), S. 108 - 113.

Petzold, Dieter: "Anglistik und Kinderliteratur", in: *Anglistik* 8 (1997), Bd. 1, S. 75-90.

Philip, Neil: "*The Wind in the Willows*: The Vitality of a Classic", in: Gillian Avery/Julia Briggs (Hg.): *Children and Their Books*/A Celebration of the Work of Iona and Peter Opie (Oxford: Clarendon 1989), S. 299-317.

Piaget, Jean: "La pensée symbolique et la pensée de l'enfant", in: Sibylle Volkmann-Raue (Hg.): *Jean Piaget: Drei frühe Schriften* (Freiburg: Kore, 1993), S. 83-146.

Pierce, Tamara: "Fantasy: Why Kids Read It. Why Kids Need It", in: Sheila Egoff: *Only Connect*/Readings on Children's Literature (Oxford: Oxford UP, ³1996), S. 179-183.

Plimpton, George: "The Art of Fiction", in: Horst Weber: *Hemingway* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980), S. 157-176.

Plotz, Judith: "Secret Garden II Or, *Lady Chatterley's Lover* as Palimpsest", in: *Children's Literature Association Quaterly* 19 (1993), Bd. 1, S. 15-19.

Poss, Geraldine D.: "An Epic in Arcadia: The Pastoral World of *The Wind in the Willows*", in: *Children's Literature* 4 (1975), S. 80-90.

Protherough, Robert: "How Children Judge Stories", in: *Children's Literature in Education* 14 (1983), Bd. 1, S. 3-13.

Rackham, Arthur (Hg.): *Mother Goose*/Old Nursery Rhymes (Ware: Wordsworth, 1994).

Rackin, Donald: "Alice's Journey to the End of Night", in: *Publications of the Modern Language Association of America* 81 (1966), Nr. 5, S. 313-326.

Rahn, Suzanne: "News from E. Nesbit: *The Story of the Amulet* and the Socialist Utopia", in: *English Literature in Transition* 28 (1985), S. 124-144.

Rawson, Graham Stanhope: *William Morris's Political Romance "News from Nowhere"* [sic!] (Leipzig: Noske, 1914).

Reichertz, Ronald: "The Generative Power of Nursery Rhymes", in: *Children's Literature Association Quarterly* 19 (1994), Bd. 3, S. 100-104.

Reichertz, Ronald: *The Making of the Alice-Books*/Carroll's Uses of Earlier Children's Literature (Montreal: McGill-University Press, 1997).

Reiß, Janine: "Lewis Carroll" (Kassel: unveröffentlichte Hausarbeit zu dem Seminar "Lewis Carroll's *Alice*-Books", UGhK, SS 2001).

Richert, Friedemann: *Der endlose Weg der Utopie* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001).

Riffarterre, Michael: "La syllepsie intertextuelle", in: *Poétique* X (1979), Bd. 40, S. 496-501.

Rimbaud, Arthur: "Voyelles", http://www.poetes.com/rimbaud/Voyelles.htm (27.11.2003).

Ringelnatz, Joachim: *Kinder Verwirr Buch* (Zürich: Diogenes, 1994).

Robbins, David P./Howard Rumsey Jr.: "Determinants and Alternating Sign Martices", in: *Advances in Mathematics* Jg. 62 (1986), Bd. 2, S. 169-183.

Robson, William W.: "On *The Wind in the Willows*", in: *Hebrew Studies on Literature and the Arts* 9 (1981), Bd. 1, S. 76-106.

Röttgers, Kurt: "Diskursive Sinnstabilisation durch Macht", in: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988), S. 114-133.

Rohmann, Gerd: "Intertextualität in englischer Gegenwartsprosa", in: Martin Brunkhorst/Gerd Rohmann/Konrad Schoell: *Klassiker-Renaissance*. Modelle der Gegenwartsliteratur (Tübingen: Stauffenburg, 1991), S. 179-188.

Rohmann, Gerd: "Intertextuality Concepts in English Literature", in : Zygmunt Mazur/Marta Gibínska (Hg.): *New Trends in English and American Studies* (Krakau: Universitas, 1990), S. 63-75.

Rohmann, Gerd: "Text und Subtext in Shakespeare's *The Taming of the Shrew*" in: Peter Drexler/Rainer Schnoor (Hg.): *Against the Grain/Gegen den Strich gelesen* (Berlin: trafo, 2004), S. 351-368, hier S. 351.

Rohmann, Gerd/Eva Oppermann: "Literatur und Intertextualität", http://opus.uni-kassel.de/opus/volltexte/2005/258/ (22.07.2005).

Rohmann, Gerd: "Eros und Thanatos in Ernest Hemingways 'The Short Happy Life of Francis Macomber' und Angela Carter's 'Master'", in: *The Atlantic Critical Review* 1 (2002C), Nr. 2, S. 157-169.

Rohmann, Gerd: "*Animal Farm*: Orwell's Political allegory which went Ahead of its Time", in: *The Atlantic Critical Review* Vol. 2 (2003), Nr. 1, S. 80-87.

Rohrbach, Carmen: *Inseln aus Feuer und Meer* (München: Schneider, 1988).

Rose, Jaqueline: *The Case of Peter Pan, or the Impossibility of Children's Fiction* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993).

Rowling, Joanne K.: *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (London: Bloomsbury, 1997).

Rowling, Joanne K.: *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (London: Bloomsbury, 1999).

Ryan, Michael J.: "Diet", in: Philip Currie/Kevin Padian: *Encyclopedia of Dinosaurs* (San Diego: Academic Press, 1997), S. 169-174.

Sale, Roger: *Fairy Tales and After/*From Snow White to E. B. White (Cambrigde/Mass.: Harvard University Press, 1978).

Schabert, Ina (Hg.): *Shakespeare-Handbuch* (Stuttgart: Kröner ^{3}1992).

Schenkel, Elmar: "Utopie und Phantastik in den Kinderbüchern von E. Nesbit", in: *Inklings: Jahrbuch für Literatur und Ästhetik* 8 (1990), S. 105-124.

Schlobin, Roger C.: "Danger and Compulsion in *The Wind in the Willows*, or Toad and Hyde Together at Last", in: *Journal of the Fantastic in the Arts* 8 (1997), Bd. 1, S. 34-41.

Schmeil, Otto: *Leitfaden der Tierkunde* (Heidelberg: Quelle & Meyer, ^{170}1949).

Schönfeld, Sybill Gräfin: "Hobbit, Psammy & Co.", in: *Zeit-Chancen* 59 (2004), Nr. 19, S. 20.

Schulte-Sasse, Jochen: *Literarische Wertung* (Stuttgart: Metzler, 1971).

Schwanitz, Dietrich: *Englische Kulturgeschichte* (Tübingen: Francke, 1995), Bd. 1.

Schwanitz, Dietrich: *Bildung*/Alles, was man wissen muß (Frankfurt/M.: Eichborn, 1999).

Schweitzer, Friedrich: *Lebensgeschichte und Religion* (München: Kaiser, 1987).

Schweitzer, Mary/Don Lessem: "*Jurassic Park*", in: Philip Currie/Kevin Padian: *Encyclopedia of Dinosaurs* (San Diego: Academic Press, 1997, S. 385-387.

Shakespeare, William: "The Taming of the Shrew", in: Stephen Greenblatt (Hg.): *The Norton Shakespeare* (New York/London: Norton, 1997), S. 142-199.

Shavit, Zohar: *The Poetics of Children's Literature* (Athens: University of Georgia Press, 1986).

Shepard, Ernest H.: "Illustrating *The Wind in the Willows*", in: *The Horn Book Magazine* Nr.32 (1954), S. 83-86.

Sigler, Carolyn: "Brave New Alice: Anna Matlack Richard's Maternal Wonderland", in: *Children's Literature* 24 (1996), S. 55-75.

Simmel, G.: *Soziologie*. Untersuchungen über Formen der Vergesellschaftung (Berlin: Duncker & Humblot 1958).

Simpson, Catharine R.: "Reading for Love: Canons, Paracanons and Whistling Jo March", in: *New Literary History* 21 (1990), Bd. 5; S. 957-976.

Spyri, Johanna: *Heidis Lehr- und Wanderjahre* (Zürich: Diogenes, 1978A).

Spyri, Johanna: *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat* (Zürich: Diogenes 1978B).

Stahl, John Daniel: "The Imaginative Uses of Secrecy in Children's Literature", in: Sheila Egoff et al. (ed.): *Only Connect*/Readings on Children's Literature (Oxford: Oxford University Press ^{3}1996), S. 39-47.

Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, ^{6}1995).

Steuerwald, Tina: "Lewis Carroll - a Biography" (Kassel: unveröffentlichte Seminararbeit zu dem Seminar "Lewis Carroll's *Alice*-Books", UGhK, SS 2001).

Stirling, Kirsten: "When Grown-Ups Read Children's Books", in: *The European English Messenger* XI (2002), Nr. 1, S. 15-18.

Stocker, Peter: *Theorie der intertextuellen Lektüre*/Modelle und Fallstudien (Paderborn: Schöningh, 1997).

Suchan, James: "Alice's Journey from Alien to Artist", in: *Children's Literature* 7 (1978), S. 78-92.

Suerbaum, Ulrich: "Der gefesselte Detektivroman", in: Jochen Vogt: *Der Kriminalroman*/Poetik, Theorie, Geschichte (München: Fink 1988), S. 84-96.

Susina, Jan: *Victorian Kunstmärchen: A Study in Children's Literature 1840-1875* (Ann Arbor: Xerox Microfilms International, 1986).

Svensson, Sonja: "Equal but Different? The Incorporation of Children's Books in National Histories of Literature", in: Maria Nikolajeva: *Aspects and Issues in the History of Children's Literature* (Westport: Greenwood, 1990), S. 57-61.

Swift, Jonathan: *Gulliver's Travels* (Oxford: Oxford University Press, 1986).

Tabbert, Reinbert: "Lockende Kinderbucheingänge", in: *Wirkendes Wort: Deutsche Sprache in Forschung und Lehre* 36 (1986), Bd. 6, S. 421-439.

Tabbert, Reinbert: *Kinderbuchanalysen*/Autoren - Themen - Gattungen (Frankfurt/M: dipa, 1990).

Tartar, Maria: "What Do Children Want?", in: *American Literary History* 7 (1995), Bd. 4, S. 740-749.

Taylor, Alexander: *The White Knight*/A Study of C. L. Dodgson (London: Oliver & Boyd, 1952).

Taylor, S. Keith: *Universal Themes in Kenneth Grahame's* The Wind in the Willows (Ann Arbor: Xerox Microfilms 1968).

Thacker, Deborah Cogan/Jean Webb: *Introducing Children's Literature* (London/New York: Routledge, 2002).

The Wind in the Willows , Thames Animation/Cosgrove-Hall-Productions (1984-1988), Regie: Chris Taylor et.al.

The Wind in the Willows, Guild Home Video 1997 (1996), Regie: Terry Jones.

Thum, Maureen: "Exploring 'The Country of the Mind': Mental Dimensions of Landscape in Kenneth Grahame's *The Wind in the Willows*", in: *Children's Literature Association Quarterly* 17 (1992), Bd. 3, S. 27-32.

Thwaite, Ann: *Waiting for the Party*/The Life of Frances Hodgson Burnett (London: Faber 1974).

Todorov, Tzvetan: *Introduction à la Littérature Fantastique* (Paris: Seuil, 1970).

Tolkien, J. R. R.: *Tree and Leaf* (Boston: Houghton, Miffin Company, 1989).

Townsend, John Rowe: *Written For Children* (London: Pelican, 1977).

Townsend, John Rowe: "A Wholly Pragmatic Definition", in: Robert Bator: *Signposts to Criticism of Children's Literature* (Chicago: American Library Association, 1985).

Trease, Geoffrey: "Old Writers and Young Readers", in: Margaret Meek: *The Cool Web* (London: The Bodley Head, 1977), S. 143-156.

Tremper, Ellen: "Instigorating *Winnie the Pooh*", in: *The Lion and the Unicorn* 1 (1977), Bd. 1, S. 33-46.

Tucker, Nicholas: *The Child and the Book*/A Psychological and Literary Exploration (Cambridge: Cambridge University Press, 1981).

Valtin, Renate et al.: "Was ich nur meinem Freund, nicht meiner Mutter erzähle" - zur Entwicklung und Bedeutung des Geheimnisses bei Kinder, in: Albert Spitznagel (Hg.): *Geheimnis und Geheimhaltung*/Erscheinungsformen - Funktionen - Konsequenzen (Göttingen: Hopefe 1998), S. 247-256.

Verduin, Kathleen: "Lady Chatterley and *The Secret Garden*: Lawrence's Hommage to Mrs. Hodgson Burnett", in: *D. H. Lawrence Review* 17 (1989), S. 61-66.

Vogt, Jochen: *Aspekte erzählender Prosa*/Eine Einführung in die Erzähltechnik und Romantheorie (Opladen: Westdeutscher Verlag, ^{7}1990).

Voltaire: "Candide", in: *Oeuvres Complètes de Voltaire* (Paris: Garnier, 1879), Bd. 21 (Romans), S. 137-218.

von Eckhardt, Eva: *Kinderseele und Kinderbuch* (Worms: Verlag Ernst Wunderlich, ^{5}1949).

von Koppenfels, Werner: "Vision and Wonderland: Romantic Perspectives in the Golden Age of Children's Fiction", in: Michael Gassemeier/Norbert H. Platz (Hg.): *Beyond the Suburbs of the Mind*/Explaining English Romanticism (Essen: Die blaue Eule, 1987), S. 55-78.

Voßkamp, Wilhelm: "Gattungen als literarisch-soziale Institutionen", in: Walter Hinck: *Textsortenlehre - Gattungsgeschichte* (Heidelberg: Quelle & Meyer 1977), S. 27-44.

Wakeling, Edward: "The Mathematical Scholarship of Charles L. Dodgson", in: *Jabberwocky* 7 (1977/78), Bd. 1, S. 3-6.

Wakeling, Edward: "Charles L. Dodgson and Mathematics", in: *Jabberwocky* 8 (1978/89), Bd. 1, S. 3-7.

Wakeling, Edward: "The Centenary of Euclid and His Modern Rivals", in: *Jabberwocky* 8 (1979), Bd. 3, S. 51-55.

Wall, Barbara: *The Narator's Voice*/The Dilemma of Children's Fiction (Basingstroke: Macmillan, 1991).

Watkins, Tony/Zena Sutherland: "Contemporary Children's Literature", in: Peter Hunt (Hg.): *Children's Literature: An Illustrated History* (Oxford: Oxford University Press, 1995), S. 289-321.

Weidhase, Helmut: "Utopie", in: Günter u. Irmgard Schweikle (Hg.): *Metzler Literatur Lexikon* (Stuttgart: Metzler,²1990), S. 481.

Weinstein, Howard: *Exiles* (London: Titan 1990).

Wells, H. G.: *A Modern Utopia* (London: Everyman, 1994).

Wells, H. G.: *The Time Machine* (London: Everyman, 1995).

Wenzelburger, Dietmar: "Palimpsest", in: Günther und Irmgard Schweikle (Hg.): *Metzler Literatur Lexikon* (Stuttgart: Metzler, ²1990), S. 328-329.

Wilkie, Christine: "Intertextuality", in: Peter Hunt (Hg.): *The International Companion Encyclopedia of Children's Literature* (London: Routledge, 1996), S. 131-138.

Yolen, Jane: "Turtles all the Way Down", in: Sheila Egoff (Hg.): *Only Connect*/Readings on Children's Literature (Oxford: Oxford UP, ³1996), S. 164-174.

Zipes, Jack: *Sticks and Stones: The Troublesome Success of Children's Literature from Slowenly Peter to Harry Potter* (London: Routledge, 2002).

Zvirin, Stephanie: "Crossovers: Children's Books for Adult Readers", in: Bernice E. Cullinan/Diane G. Person (Hg.): *The Continuum Encyclopedia of Children's Literature* (New York: Continuum, 2001), S. 209-211.