



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Ich bin Ich bin Du.
Das Doppelgängermotiv in ausgewählten Werken
der Kinder- und Jugendliteratur“

verfasst von / submitted by

Bettina Marks

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the
degree of

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015 / Vienna, 2015

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

A 190 333 299

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

Lehramtsstudium UF Deutsch/Psychologie und
Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Danksagung

Mein erster Dank gilt meinem Betreuer, Herrn Prof. Dr. Kriegleder, für seine Zeit und Geduld sowie die hilfreiche Kritik, die mir während der Entstehung dieser Arbeit sehr weitergeholfen hat.

Außerdem möchte ich mich recht herzlich bei Frau Prof. Dr. Loidl sowie dem gesamten Team des Instituts für Jugendliteratur bedanken, die mir mit wertvollen Literaturhinweisen und großem Interesse für das Thema zur Seite gestanden sind.

Meiner langjährigen Studienkollegin Elisabeth Lindner soll an dieser Stelle besonderer Dank ausgesprochen werden. Vielen Dank für deine Unterstützung, Geduld und die gegenseitige Motivation, die mir nicht nur bei der Fertigstellung dieser Arbeit, sondern auch während des gesamten Studiums Kraft gegeben hat. Vielen Dank für deine Freundschaft!

Für die geduldige Korrektur und viele anregende Diskussionen möchte ich Bernhard Rigler, Carolin Stoßfellner und Alina Hutz danken, die mir stets mit guten Ratschlägen und Motivation zur Seite stehen.

Schließlich möchte ich mich bei meinen Eltern bedanken, die es mir ermöglicht haben, meinen Interessen zu folgen und mich schon mein Leben lang in all meinen Entscheidungen unterstützen. VIELEN DANK!

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	2
Vorwort	5
1. Einleitung	6
2. Theoretische Grundlagen	9
2.1. Das Doppelgängermotiv	9
2.1.1. Begriffsdefinition und historische Entwicklung	9
2.1.1.1. <i>Ich-Doppelung</i>	10
2.1.1.2. <i>Ich-Spaltung</i>	12
2.1.1.3. <i>Einführung einer dritten Kategorie bei David K. Danow</i>	18
2.1.2. Konzepte der Ich-Identität in der Psychologie	20
2.1.2.1. <i>Sigmund Freud – Das Strukturmodell</i>	20
2.1.2.2. <i>Jacques Lacan – Spiegelstadium und Ich-Bildung</i>	23
2.1.3. Doppelgänger in Kinder- und Jugendliteratur	24
2.2. Kinder- und Jugendliteratur – Gibt es das überhaupt?.....	29
2.2.1. Versuch einer Definition	29
2.2.2. Handlungssystem	32
2.2.3. Symbolsystem.....	34
2.2.4. All-Age-Literatur	37
3. Werkanalyse.....	41
3.1. Jenny Valentine – „Das zweite Leben des Cassiel Roadnight“	42
3.1.1. Inhaltliche Vorstellung.....	42
3.1.2. Strukturelle Analyse	44
3.1.3. Kategorisierung nach David K. Danow	47
3.1.4. Das Motiv des Zwillinges	50
3.2. Andreas Steinhöfel – „Der mechanische Prinz“	52
3.2.1. Inhaltliche Vorstellung.....	52
3.2.2. Strukturelle Analyse	54
3.2.3. Kategorisierung nach David K. Danow	58
3.2.3.1. <i>Das Motiv des Alter Ego</i>	62
3.2.3.2. <i>Andere Doppelgängerfiguren im „mechanischen Prinz“</i>	66
3.3. Antje Wagner – „Unland“	72
3.3.1. Inhaltliche Vorstellung.....	72

3.3.2.	Strukturelle Analyse	73
3.3.3.	Kategorisierung nach David K. Danow	79
3.4.	Parallelen und Unterschiede.....	87
3.4.1.	Kennzeichen von Kinder-und Jugendliteratur	87
3.4.2.	Perspektivierung und Glaubwürdigkeit.....	90
3.4.3.	Das Motiv des verlorenen Kindes	93
3.4.4.	Suche nach der Ich-Identität.....	96
4.	Conclusio	101
	Literaturverzeichnis	103
	Primärliteratur.....	103
	Sekundärliteratur	103
	Andere Medien.....	105
	Abbildungsverzeichnis	105
	Anhang	106
	Abstract	106
	Lebenslauf	107

Vorwort

Das Thema dieser Diplomarbeit ist eines, das in vielen verschiedenen Medien präsent ist. Sobald man beginnt, sich intensiver mit dem Doppelgängermotiv zu befassen, taucht es immer und überall auf. Man entdeckt es in bekannten Filmen wie „Fight Club“, „The Prestige“ oder „Black Swan“, nur wenige Superheldencomics kommen ohne es aus, Doppelidentitäten tummeln sich im Fantasy-Genre ebenso wie in realistischen Wirklichkeitsdarstellungen. Von Zwillingen über verkleidete Doppelgänger bis hin zu phantastischen Doppelwesen wie Werwölfen oder Vampiren, Robotern und Klonen – den verschiedenen Variationen des Motives scheinen dabei keine Grenzen gesetzt zu sein.

Genau diese Vielfalt in der Ausgestaltung des Doppelgängermotivs macht für mich dessen Faszination aus und gab den Anreiz, mich mit dieser Thematik auseinander zu setzen. Nach einer anfänglichen Recherche wurde mir bewusst, wie häufig sich das Motiv nicht nur in der Erwachsenenliteratur, sondern auch in Werken für jüngeres Publikum wiederfindet. Vom klassischen Beispiel einer Zwillingsgeschichte in „Das doppelte Lottchen“ bis hin zum aktuellen Bestseller „Twilight“ entdeckt man verschiedenste Doppelgängerfiguren. Als angehende Lehrerin für Deutsch, Psychologie und Philosophie fasziniert mich nicht nur der literarische, sondern auch der psychologische Aspekt, der in dieser Thematik enthalten ist und auf den auch im Laufe dieser Arbeit eingegangen werden soll. Um den Rahmen einer Diplomarbeit nicht zu sprengen, kann hier der Fokus natürlich nur auf ausgewählten Aspekten liegen, das Motiv weist jedoch noch viel mehr Facetten auf, die an dieser Stelle nicht aufgegriffen werden können.

Jahrhundertlang findet das Doppelgängermotiv bereits Eingang in die Literatur und die bis heute anhaltende Faszination soll der Leserin oder dem Leser durch diese Diplomarbeit vermittelt werden.

1. Einleitung

Bereits seit der Antike findet sich das Doppelgängermotiv in den unterschiedlichsten Variationen in der Literatur und spielt bis heute in den verschiedenen Kunstformen eine zentrale Rolle. Neben Theater und Malerei inszenieren auch Medien wie Film und Comic das Motiv gekonnt, und in zahllosen Spielarten wird das Doppelgängermotiv auch in der zeitgenössischen Literatur nach wie vor eingesetzt, wobei es durch seine Vielschichtigkeit nicht an Faszination verliert.

Die vorliegende Arbeit unter dem Titel „Ich bin Ich bin Du. Das Doppelgängermotiv in ausgewählten Werken der Kinder- und Jugendliteratur“ soll zunächst versuchen, den im Untertitel enthaltenen Begriff der Kinder- und Jugendliteratur zu definieren und aufzuzeigen, wie schwierig es ist, diese Klassifikation tatsächlich anhand von konkreten Merkmalen festzumachen. Es soll dabei dargelegt werden, welche Rolle die betreffenden Handlungs- und Symbolsysteme bei der Begriffsdefinition spielen, und auch die sogenannte All-Age-Literatur wird bei diesem Definitionsversuch zur Sprache kommen.

Im Anschluss daran soll auf die lange Entwicklung des Doppelgängermotivs in der Weltliteratur eingegangen werden, die bereits bis weit in die griechische Antike zurückreicht. Nachdem das Motiv ursprünglich meist in Form einer Ich-Doppelung, beispielsweise durch das Auftreten von Zwillingen, eingesetzt wurde, um eine humoristische Verwechslungsgeschichte zu initiieren, durchlebte es im Laufe der Zeit eine Wandlung hin zum Tragischen und zu tiefgreifenderen Problematiken wie Gerechtigkeit, Treue, Verrat und Betrug etc. Immer stärker spielte schließlich auch die Psychologisierung der Akteure in die Entwicklung des Motives mit hinein, die schließlich vor allem durch den Einfluss von Freuds 1923 erschienenem Strukturmodell der menschlichen Psyche mit der Unterteilung von Es, Ich und Über-Ich gefestigt wurde.

Seinen Höhepunkt erlebte das Doppelgängermotiv jedoch bereits davor in der Epoche der Romantik, als das Interesse der Schriftstellerinnen und Schriftsteller besonders auf den dunklen und unheimlichen Aspekten des menschlichen Wesens lag und die Fantasie durch neue wissenschaftliche und technische

Errungenschaften beflügelt wurde. Nicht nur neue mechanische Möglichkeiten wie beispielsweise die Möglichkeit des Erbauens von menschenähnlichen Automaten und Maschinen, sondern auch die aufkommende Faszination für Magnetismus und Hypnose fanden Eingang in die Werke der romantischen Autorinnen und Autoren und beeinflussten die Darstellung der Doppelgänger in dieser Epoche.

Trotz verschiedenster Spielarten – vom Doppelgänger durch Familienähnlichkeit oder Verkleidung bis hin zum Motiv des Wiedergängers, Schattens oder Spiegelbildes – lassen sich in der wissenschaftlichen Forschung grundlegend zwei Klassen von Doppelgängerfiguren definieren. Obwohl Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler wie Elisabeth Frenzel oder Horst und Ingrid Daemmrich in ihren Definitionen mit verschiedenen Terminologien arbeiten, unterscheiden sie grundsätzlich jene Doppelgänger, bei denen zwei Figuren als voneinander unabhängige Personen ausgemacht werden können, von jenen, bei denen die Doppelgängerfigur in Form einer Ich-Spaltung der Fantasie einer Person entspringt.

Der kanadische Literaturwissenschaftler David K. Danow fügt diesen beiden Kategorien schließlich noch eine dritte hinzu, bei der die Leserin oder der Leser bis zum Schluss nicht eindeutig ausmachen kann, welcher der oben genannten Gruppen der Doppelgänger angehört.

Ausgehend von diesen Grundlagen stellt sich meine Diplomarbeit nun die Frage, ob sich die oben angeführten Klassifizierungen, die ursprünglich für Erwachsenenliteratur entworfen wurden, ebenfalls auf Werke der Kinder- und Jugendliteratur übertragen lassen. Im Hauptteil meiner Arbeit, die sich mit einer ausführlichen Werkanalyse dreier von mir ausgewählter Romane beschäftigt, soll der Frage nachgegangen werden, wie Doppelgänger in Kinder- und Jugendliteratur dargestellt werden und durch welche narrativen Mittel sich feststellen lässt, in welche der von Danow aufgestellten Kategorien das jeweilige Werk eingeordnet werden kann.

Zu diesem Zweck wurden von mir die Romane „Das zweite Leben des Cassiel Roadnight“ von Jenny Valentine sowie Andreas Steinhöfels „Der mechanische Prinz“ und Antje Wagners „Unland“ ausgewählt, um einer genauen Analyse

nach Kriterien der Erzähltheorie, in erster Linie orientiert an den Theorien von Matías Martínez und Michael Scheffel, unterzogen zu werden. In einem ersten Schritt soll auf die Struktur und den Aufbau der jeweiligen Werke eingegangen werden, anschließend soll anhand von ausgewählten Textziten begründet werden, ob und wenn ja, wieso die in den Büchern dargestellten Doppelgängerfiguren jenen Kategorien der wissenschaftlichen Forschung entsprechen.

Abschließend sollen Parallelen und Unterschiede zwischen den drei Romanen analysiert sowie der Frage, ob die Doppelgänger-Erfahrungen der Protagonistinnen und Protagonisten eventuell einen bestimmten Zweck verfolgen, auf den Grund gegangen werden.

2. Theoretische Grundlagen

2.1. Das Doppelgängermotiv

Um die anschließende Werkanalyse, die den Hauptteil meiner Arbeit ausmachen wird, theoretisch zu fundieren, soll an dieser Stelle ein Überblick über den bisherigen Forschungsstand zum Doppelgängermotiv in der Literatur gegeben werden. Dabei wird sowohl auf die historische Entwicklung und die verschiedenen Variationen des Motives eingegangen als auch auf dahinterliegenden psychologischen und philosophischen Konzepte, die einen wichtigen Beitrag zum Verständnis der Ich-Identität des Menschen und somit auch zur Weiterentwicklung des Motives geleistet haben.

2.1.1. Begriffsdefinition und historische Entwicklung

„Zu allen Zeiten hat die Begegnung eines Menschen seinem [sic!] eigenen Doppelgänger oder dem Doppelgänger einer anderen Person Geist und Gemüt der Menschheit beschäftigt. Erregen zwei Doppelgänger, als Phänomen der Natur, das diese sich als Spiel des blinden Zufalls schafft, die Aufmerksamkeit der Menschheit, so wird diese, zunächst von der Natur gegebene Tatsache umso eindrucksvoller, sobald sie im Gewande der Dichtung erscheint.“¹

Wie bereits aus diesem Zitat von Wilhelmine Krauss aus dem Jahre 1930 hervorgeht, ist das Doppelgängertum, das auf einem physischen Ähnlichkeitsverhältnis zweier Personen beruht, ein Motiv, das seit jeher eine große Faszination ausstrahlt, die bis zur heutigen Zeit anhält.

Nach Horst und Ingrid Daemmrich kann man prinzipiell zwei unterschiedliche Traditionen in der Entwicklung dieses Motives nachweisen. Die erste, die sogenannte „Ich-Doppelung“, dient in erster Linie der Motivation der Handlung, indem die Verdoppelung einer Figur und die anschließende Konfrontation der Gesellschaft mit dem Doppelgänger zu Momenten der Verwirrung und Unsicherheit führt und somit den Aufbau einer wirkungsmächtigen Handlung vorantreibt.

Die andere Tradition, meist unter dem Namen „Ich-Spaltung“ gehandelt, beruht darauf, dass nicht die äußeren Umstände, sondern das psychische Innenleben

¹ Krauss, S.5.

und die Handlungsmotivationen einer Person beleuchtet und in den Vordergrund gerückt werden. Die Einführung eines Doppelgängers, der die Gedankenwelt der Protagonistin oder des Protagonisten für die Leserin oder den Leser sichtbar macht, dient in dieser literarischen Tradition in erster Linie der Motivation von subjektbezogenen Reaktionen.²

2.1.1.1. Ich-Doppelung

Die sogenannte Ich-Doppelung beruht darauf, dass einer Person eine andere reale Person gegenüber gestellt wird, die durch ihre verblüffende Ähnlichkeit, bedingt etwa durch Familienzusammengehörigkeit – im klassischen Fall in Form von Zwillingen – oder jedoch durch Verkleidung, als deren Doppelgänger wahrgenommen wird. Durch die Einführung des Doppelgängers eröffnet sich ein breites Handlungsfeld, das von einer komödiantischen Verwechslungsgeschichte bis hin zum tragischen oder sogar tödlichen Ende reichen kann.

Diese Variante des Doppelgängermotivs, das auf der physischen Ähnlichkeit zweier Personen beruht, kann als die „ursprüngliche“ angesehen werden und hat ihre Wurzeln bereits in der Antike. Schon in Plautus' um 206 v.Chr. erschienenen Stück „*Manaechmi*“ wird die Ich-Doppelung in Form einer Verwechslungsgeschichte zweier im Kindesalter getrennter Brüder inszeniert, um einen komödiantischen Spannungsaufbau zu initiieren.

In der Renaissance wurde das Doppelgängermotiv wiederentdeckt und vor allem in Italien und Spanien sehr häufig bearbeitet, wo es Eingang in viele unterschiedliche Themenbereiche fand. Zum Teil tauschen in diesen Werken zwei Freunde bewusst die Rollen, um stellvertretend für den jeweils anderen einen Freundschaftsbeweis zu erbringen, zum Teil dient das Motiv dazu, einen erotischen Effekt zu erzielen, indem sich Personen in verkleidete, teilweise auch gleichgeschlechtliche Geschwister verlieben und erst im Laufe der Handlung Einsicht in ihren Irrtum erfahren. Besonders im spanischen Drama erfreut sich das Motiv als politische Täuschungsaktion großer Beliebtheit. Hier

² vgl. Daemmrich, S.108.

werden Regenten einerseits beabsichtigt, um sie unauffällig zu eliminieren, andererseits unbeabsichtigt, bedingt durch zufällige Ähnlichkeiten, durch andere, nicht-royale Figuren ersetzt.³

Vor allem bei Shakespeare findet das Motiv erneut Eingang in die Literatur, so leben beispielsweise Stücke wie „Comedy of Errors“ (1589/93) oder „Twelfth Night“ (1602) vom Reiz der Verwirrungen und Intrigen durch die Einführung eines Doppelgängers.

Als „unechten‘ Trieb des Motivs“⁴ bezeichnet Elisabeth Frenzel jene Spielart des Doppelgängertums, in dem eine Person abwechselnd in zwei verschiedene Rollen schlüpft, den sogenannten „vorgetäuschten Doppelgänger“, der sich vor allem gut dazu eignet, Liebesintrigen zu inszenieren in denen ein Mann zwischen zwei Frauen, in selteneren Fällen auch eine Frau zwischen zwei Männern steht.

Einen weit unheimlicheren Charakter erhalten die Ich-Doppelungen, wenn sie nicht durch zufällige Ähnlichkeiten, sondern durch „zauberische, überirdische Mächte bewirkt wurden“.⁵ So verwandelt sich beispielsweise Zeus in Plautus‘ „Amphitruo“ in Alkmenes Gatten, um deren Liebe für sich zu gewinnen, während in einigen deutschen und nordischen Varianten der Nibelungensage Siegfried auf magische Weise Gunthers Gestalt annimmt, um so die starke Brünhild zu bezwingen. In zahlreichen fantastischen Erzählungen verwandeln sich dämonische Wesen wie Vampire, Werwölfe oder Geister in Menschen, um alle anderen um sie herum zu täuschen.⁶ Ein Ausläufer dieser Doppelgänger-Variante ist auch das Motiv des künstlichen Menschen, wobei beispielsweise ein belebter Automat die Rolle einer realen Person einnimmt und so zu ihrem Doppelgänger wird. So erschafft zum Beispiel Prometheus in Ovids „Metamorphosen“ den Menschen aus Lehm und auch in der Golem-Sage, die in Deutschland zwischen dem 14. und 17. Jahrhundert in unterschiedlichen Variationen verbreitet wurde, wird der Golem als Knecht aus Lehm, in manchen Varianten auch aus Holz, geschaffen. Ein Knecht, der durch Magie aus einem Stück Holz geschaffen wurde, findet sich auch bei Goethes „Der Zauberlehrling“

³ vgl. Frenzel, S. 95ff.

⁴ Ebd., S.97.

⁵ Ebd., S.98.

⁶ vgl. ebd., S.99f.

wieder, das Motiv des Automaten wird später bei E.T.A. Hoffmann wichtig und wird beispielsweise in seinem Werk „Der Sandmann“ eingesetzt.⁷

2.1.1.2. Ich-Spaltung

Neben der Ich-Doppelung definiert die Forschung mit der sogenannten Ich-Spaltung die zweite Unterart des Doppelgängermotivs.

In dieser Motivvariante handelt es sich beim Doppelgänger nicht um eine eigenständige Person, die dem Original, aus welchen Gründen auch immer, zum Verwechseln ähnlich sieht, hier spielt viel mehr die innerpsychische Konstitution des Menschen eine wesentliche Rolle. Die Vorstellung eines Dualismus von zwei Seelen oder Seelenteilen, die dem menschlichen Körper innewohnen, lässt sich bereits bis in die christliche Tradition des Mittelalters zurückverfolgen und ist prägend für die Entwicklung des Doppelgängermotivs in Form der Ich-Spaltung. Es wird hierbei davon ausgegangen, dass in jedem Menschen ein guter und ein böser Seelenteil vertreten sind, die zueinander in Konkurrenz stehen – ähnlich der häufig karikierten Vorstellung von Engel und Teufel, die auf den Schultern einer Person sitzen und auf diese einreden, wird der Mensch durch die beiden Seelen in seiner Brust einem immerwährenden Kampf zwischen sittlichen Idealen und Sinnlichkeit unterworfen.

Obwohl es bereits davor immer wieder eingesetzt wurde, wurde das Motiv der Ich-Spaltung durch das Schaffen des deutschen Schriftstellers Jean Paul erst wirklich populär. Er benutzte den Begriff des „Doppeltgängers“ das erste Mal in seinem Roman „Siebenkäs“ und definierte ihn selbst folgendermaßen: „Doppeltgänger heißen Leute, die sich selbst sehen“.⁸ Der Roman „Siebenkäs“, in dem die beiden Freunde Siebenkäs und Leibgeber als Doppelgänger fungieren und noch dazu ihre Namen miteinander getauscht haben, wird in Zusammenhang mit dem Motiv der Ich-Spaltung am häufigsten zitiert, doch auch in vielen anderen Werken Jean Pauls, beispielsweise in „Die unsichtbare Loge“, „Titan“ oder „Hesperus“, wird die Angst der Protagonisten vor der

⁷ vgl. Frenzel, S. 511ff.

⁸ Ebd., S. 102.

Begegnung mit dem eigenen Ich, sowie das Ausbrechen einer schizophrenen Persönlichkeitsstörung thematisch in den Fokus gerückt. Zeitgleich zu Jean Paul entwickelte auch Ludwig Tieck das Konzept der Ich-Spaltung und gestaltete es in seinem Frühwerk „William Lovell“ (1795/96) aus.

Die Vorstellung vom Doppelcharakter des Menschen faszinierte besonders die Autorinnen und Autoren der Romantik und wurde zu dieser Zeit durch zahlreiche neue wissenschaftliche Erkenntnisse immer wieder bestätigt, wodurch die Motivvariante der Ich-Spaltung während dieser Epoche einen Höhepunkt erlebte. Besonders populär wird die Anwendung der Ich-Spaltung in Dostojewskis 1846 erschienenem „Der Doppelgänger“ sowie bei Adelbert von Chamisso in „Peter Schlemihls wundersame Geschichte“ aus 1814, Kleists „Amphitryon“ oder ebenso in Werken von Achim von Arnim und Clemens Brentano. Bei E.T.A. Hoffmann wird das Doppelgängermotiv schließlich sogar strukturbestimmend und zieht sich durch die meisten seiner Arbeiten. Werke, die in diesen Zusammenhang gestellt werden, sind beispielsweise „Der Sandmann“, „Das Fräulein von Scuderi“, „Der goldene Topf“, „Klein Zaches, genannt Zinnober“ oder „Ritter Gluck“. Auf unterschiedlichste Weisen lässt Hoffmann darin Doppelgänger auftreten und ist dabei vor allem von der bösen und unheimlichen Ausstrahlung dieser Personen begeistert. Ihn faszinieren vor allem die Schattenseiten des Menschen wie Wahnsinn, Verfolgungswahn, Realitätsverlust und Persönlichkeitsspaltung.⁹ Das Motiv ist dabei durchaus subjektiv behaftet, „Im Mittelpunkt steht die Ich-Begegnung mit sich selbst – der geheimnisvolle Schauer des Ich vor seinem eigenen Abbild [...]“¹⁰

Eine wichtige Rolle für dieses gesteigerte Interesse an innerpsychischen Aspekten des Doppelgängermotivs spielte beispielsweise die Entdeckung des Magnetismus als eine einflussreiche Therapiemethode zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Eine wichtige Persönlichkeit in diesem Zusammenhang war der Deutsche Franz Anton Mesmer, der sich im Laufe seiner Tätigkeit als Arzt auch mit der Anwendung von Magneten zur Heilung von Krankheiten beschäftigte. Vor allem durch seinen Bericht über die Behandlung eines sogenannten Fräulein Österlin erlangte Mesmer große Bekanntheit: Von 1773 bis 1774 hatte

⁹ vgl. Frenzel, S. 103ff.

¹⁰ Krauss, S.6.

er die Symptome dieser Frau durch die Anwendung von Magneten behandelt und damit große Erfolge gefeiert. „Die Patientin fühlte während der Behandlung, wie ungewöhnliche Ströme eines geheimnisvollen Fluidums durch ihren Körper abwärts flossen und alle Beschwerden fortschwemmen.“¹¹ Mesmer erkannte im Laufe seiner Forschung, dass dieses Fluidum, wie er es bezeichnet, an seine Person gebunden war und er, ähnlich wie ein Magnet auf metallische Gegenstände, durch eine von ihm ausströmende Kraft einen Einfluss auf den Körper seiner Patientin hatte. Mesmer nannte seine Erfindung animalischen Magnetismus und erregte damit großes Aufsehen.¹²

Wieso der Mesmerismus eine so wichtige Rolle im Zusammenhang mit dem Doppelgängermotiv spielt, wird durch folgendes Zitat deutlich. Es beschreibt die

„[...] Experimente F.A. Mesmers, der an Somnambulen und an Personen in Trance oder tranceähnlichen Zuständen Verhaltensweisen beobachtete, die sich offenbar nicht völlig als Folgeerscheinungen von Hypnose oder Magnetismus erklären ließen. Ein zweiter Charakter nämlich enthüllte sich, die denkende Seele trennte sich von der schlafenden und tat Dinge, die dem Schläfer unbewusst waren. Eine solche Beobachtung schien die Spaltbarkeit der Identität zu bestätigen.“¹³

Die Dualität der menschlichen Seele, ihre Teilung in einen bewussten und einen unbewussten Teil, der den Menschen quasi als Doppelwesen charakterisiert, scheint durch Mesmers Entdeckungen nachgewiesen und wirkt sich auch auf die Popularität des Doppelgängermotivs in Form der Ich-Spaltung in der Literatur aus.

Das verstärkte Interesse am Magnetismus durch die Durchbrüche auf diesem Gebiet, aber auch die Skepsis oder gar Angst vor Experimenten mit Hypnose und somnambulen Patienten, die teilweise als eine Art Spuk verstanden und kritisch beäugt wurden, schlägt sich auch in der Literatur der Zeit nieder, denn die Romantik ist stark durch die Wechselwirkung von Wissenschaft und Schriftstellerei geprägt, die aufeinander einwirken und sich gegenseitig

¹¹ Müller, S. 48.

¹² vgl. ebd, S. 48.

¹³ Frenzel, S. 100.

beeinflussen – „[...] romantische Wissenschaft und Literatur waren zeitliche Parallelprojekte [...]“.¹⁴

Unheimliche magnetische Experimente finden sich beispielsweise bei E.T.A. Hoffmanns „Der Magnetiseur“ oder in Alexander von Ungern-Sternbergs „Die Doppelgängerin“ aus dem Jahr 1834, wo einer jungen Frau durch magnetische Experimente ihres Onkels eine Doppelgängerin erschaffen wird, die deren Ehemann schließlich in den Wahnsinn treiben soll.¹⁵ Doch auch Jahrzehnte später ist die Faszination des Magnetismus noch nicht verklungen und so inszeniert auch noch Schnitzler im Jahr 1905 in seiner Erzählung „Die Weissagung“ einen Taschenspieler, der sein Publikum durch Hypnose unheimliche Kunststücke vollbringen lässt, als zentrale Figur.

Der Magnetismus und das infolgedessen entdeckte Unbewusste stellten die während des 18. Jahrhunderts vorherrschende, rein auf Naturwissenschaften und Empirie basierte Anthropologie – man denke dabei an zentrale Schlagworte der vorhergehenden Jahrzehnte wie Aufklärung, Mündigkeit, Individualisierung oder Autonomie – in Frage und eröffneten neue Wege für spekulativere Zugänge zur menschlichen Erkenntnis.

Obwohl das Unbewusste während der Epoche der Romantik noch nicht unter diesem Namen bekannt war, „schuf sich die romantische Psychologie mit den Begriffen von Cerebral- und Gangliensystem ein neues, dualistisches Konzept zur Erklärung der beobachtbaren unterschiedlichen Geisteszustände.“¹⁶ Während das Gangliensystem die rein funktionale Aufrechterhaltung des Organismus garantiert, ist das Bewusstsein des Menschen im Cerebralsystem und vor allem in dessen Zentrum, dem Gehirn, verankert. Durch diese Annahmen wird die Periode des bewussten Wachlebens von jener Phase des Traumes oder der Hypnose losgelöst, während der das Gangliensystem die Oberhand im Organismus gewinnt. Dieser postulierte Dualismus im menschlichen Organismus sollte beispielsweise durch hypnotische Experimente nachgewiesen werden.

¹⁴ Fröhler, S. 33.

¹⁵ vgl. ebd., S. 298.ff.

¹⁶ Ebd., S. 61.

Neben den psychologischen Erkenntnissen, die sich in weiterer Folge in den Theorien der Psychoanalytiker widerspiegeln und vor allem für den Analyse-Teil dieser Arbeit von Bedeutung sein werden, spielen jedoch auch die philosophischen Konzeptionen der Romantik eine wichtige Rolle bei der Weiterentwicklung des Doppelgängermotivs.

Im Gebiet der Philosophie ist die Epoche der Romantik von einem romantischen Subjektivismus als grundlegendem Weltgefühl geprägt, das in weiterer Folge auch seinen Einfluss in die Literatur der Zeit findet und einen Paradigmenwechsel vom Empirismus des 18. Jahrhunderts hin zum Idealismus einleitet. Die Philosophen der Epoche vertreten die Ansicht, dass es allein subjektive Beziehungen zur Außenwelt gibt. Beispielsweise wendet sich der Philosoph Johann Gottlieb Fichte in seiner „Wissenschaftslehre“ gegen den Empirismus, der die Sinneswahrnehmungen als Quelle der menschlichen Erkenntnis ansieht, und entwirft im Gegenzug dazu eine kritisch-idealistische Philosophie. Seiner Meinung nach entsteht die Außenwelt alleine als Vorstellungsprodukt des Ich, das sich quasi die Welt durch seine Gedanken selbst schafft – Außerhalb des Ich gibt es keine objektiv wahrnehmbare Wirklichkeit. Diese realisiert sich alleine im Verstand, im Bewusstsein des Menschen und ist dadurch immer subjektiv. „Die Grundbasis des Fichte’schen Systems ist die Gewißheit vom Selbstbewusstsein des Ich.“¹⁷

In der Literatur spiegelt sich dieser Subjektivismus in einem gesteigerten Interesse für das Individuum wider. Der Mensch steht in einem Spannungsverhältnis zwischen seiner subjektiven Wahrnehmung und der Außenwelt. Zu dieser Problematik schreibt Krauss: Der Mensch „[...] erfaßt die Wirklichkeit nur noch als eine Vorstellung und lebt nicht in der Wirklichkeit, sondern in seiner Phantasie“¹⁸ und an einer etwas früheren Stelle: „In dem Moment, wo etwas außerhalb seines Ich Bestehendes an sein Ich herantritt, reagiert das Ich niemals in objektiver Beziehung auf das Ding, sondern jeweils in subjektiver Beziehung auf sich selbst.“¹⁹ Dieser Ausschluss der Außenwelt und die Rückbezüglichkeit aller Erkenntnis auf das Ich ist es also, der in den

¹⁷ Krauss, S.21.

¹⁸ Ebd., S.10.

¹⁹ Ebd., S.10.

Werken vieler Autoren, wie beispielsweise bei Tieck, die Entstehung einer Ich-Spaltung bedingt.

Obwohl das Doppelgängermotiv in der Romantik bedingt durch die oben beschriebenen Entwicklungen aus Psychologie und Philosophie seinen Höhepunkt erlebt, erhält es sich ab dem 19. Jahrhundert trotz des aufkommenden Realismus weiterhin und wird bis zum heutigen Tag nicht nur in der deutschsprachigen Literatur, sondern auch in fremdsprachlichen Werken, in unterschiedlichen Variationen und relativ ausgewogenem Verhältnis zwischen Ich-Doppelung und Ich-Spaltung in der Literatur eingesetzt. Erwähnenswert sind in diesem Kontext beispielsweise die viel bearbeitete Erzählung „The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde“ von Robert Louis Stevenson aus dem Jahr 1886 und „The Picture of Dorian Grey“ (1891) von Oscar Wilde. Auch Heinrich Heine lässt in seinem Gedicht „Still ist die Nacht“ (1827) einen Doppelgänger auftreten, außerdem findet sich das Motiv in Arthur Schnitzlers „Casanovas Heimfahrt“ (1918) oder in „Der Spiegelmensch“ von Franz Werfel.²⁰

Die oben beschriebene Unterscheidung zwischen Ich-Doppelung und Ich-Spaltung dient somit nicht allein der Kategorisierung der verschiedenen Darstellungsweisen von Doppelgängern, sondern verdeutlicht außerdem die chronologische Entwicklung, der das Doppelgängermotiv im Laufe der Jahrhunderte unterworfen war, und spannt einen Bogen von der antiken Tradition der Verwechslungskomödie bis hin zu einer psychologisierenden Darstellung, die zum Nachdenken über die eigene Identität und die Definition des Selbst anregt.

²⁰ vgl. Frenzel, S.109ff.

2.1.1.3. Einführung einer dritten Kategorie bei David K. Danow

Obwohl in den meisten wissenschaftlichen Werken zum Motiv des Doppelgängertums, wenn auch mit anderen Termini versehen, auf die oben beschriebene zweistufige Kategorisierung zurückgegriffen wird, gibt es dennoch Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler, die in ihrer Analysetätigkeit ein dreistufiges Schema anwenden. Zu erwähnen wäre an dieser Stelle beispielsweise der italienische Sprach- und Literaturwissenschaftler Sandro M. Moraldo, bei dem der Doppelgänger entweder in Form eines identischen Zwillinges, eines magischen Ebenbildes oder als „Gestalt des anderen Lebens, die jedes beliebige Aussehen haben kann“²¹ realisiert wird.

Etwas näher soll an dieser Stelle auf die Kategorisierung des kanadischen Literaturwissenschaftlers David K. Danow eingegangen werden, der ebenfalls ein dreistufiges Schema entwickelt hat und somit der weit verbreiteten Unterscheidung von Ich-Doppelung und Ich-Spaltung eine zusätzliche Kategorie hinzufügt. Hinsichtlich des Abhängigkeitsverhältnisses der beiden Doppelgängerfiguren unterscheidet Danow drei Darstellungsweisen, die in seinem Aufsatz „The Enigmatic Faces of the Doppelgänger“ folgendermaßen erläutert werden:

- „There is no doubt, in other words, that the character *exists* within the fictional context and there is an equal certainty that a separate, individual mind is functioning independently of all others.“²²

Diese erste Kategorie setzt also voraus, dass sich die beiden Figuren auf psychologischer sowie physiologischer Ebene gleichen oder zumindest ähneln, es sich dabei aber dennoch um zwei klar voneinander unterscheidbare Individuen handelt, die autonom und unabhängig vom jeweils anderen agieren können. Diese Beschreibung kann durchaus mit der Kategorie der Ich-Doppelung in Verbindung gebracht werden.

- Die zweite Unterscheidung beschreibt Danow folgendermaßen:

„[...] the double may be portrayed as a kind of psychological entity or ‚mental construct‘ belonging to another character; that is, it can

²¹ Moraldo, zitiert nach Fröhler, S. 20.

²² Danow, S. 459.

essentially be explained (away) as being attributable to another character's misapprehension (or active imagination) derived from a seemingly deteriorating mental state. In this case, then, the double displays no existential independence of its own."²³

Aus dieser Beschreibung geht hervor, dass der Doppelgänger nicht über eine eigene autonome Existenz verfügt, sondern vom „Original“ in der Weise abhängig ist, dass er aus dessen (überreizter) Fantasie entsprungen und somit mit diesem untrennbar verbunden ist. Die Formulierung „überreizte Fantasie“ ist in diesem Zusammenhang jedoch nicht alleine als Resultat pathologischer Ursachen zu verstehen, beispielsweise als Folge einer schizophrenen Persönlichkeitsstörung, sondern kann durchaus auch als Ergebnis einer gewöhnlichen Fantasielageistung, wie beispielsweise dem Imaginieren eines Fantasiegefährten oder dem Führen von Selbstgesprächen, verstanden werden. Danows zweite Kategorie weist also unübersehbare Parallelen zur Definition der Ich-Spaltung auf.

- Jene Kategorie, die tatsächlich als sehr neu erscheint, ist die dritte, die an dieser Stelle von mir mit dem Titel „Uneindeutigkeit“ versehen wird. Über diese letzte Unterteilung schreibt Danow folgendes:

„Last, the double may be seen to exist somewhere in between the two physical and/or psychological ‚states‘, just sketched. In this case, the question arises of whether we are dealing with a literal specter, or with flesh, or in some sense with both.“²⁴

Interessant an dieser dritten Kategorie ist das Moment der Unsicherheit, das der Einordnung innewohnt. Während der Lektüre ist es der Leserin oder dem Leser nicht möglich, eindeutig festzustellen, ob es sich beim Doppelgänger um eine reale, autonome Person oder um eine imaginierte Figur handelt, da der Text beide Lesarten unterstützt. Es kann daher schlussendlich keine eindeutige Position bezogen werden, ein Moment der Uneindeutigkeit bleibt dabei weiterhin bestehen.

Ob und inwieweit sich diese drei Kategorien tatsächlich auf Beispiele aus der Literatur anwenden lassen, soll im zweiten Teil dieser Arbeit im Fokus der Betrachtung stehen.

²³ Danow, S.459.

²⁴ ebd.

2.1.2. Konzepte der Ich-Identität in der Psychologie

Bedeutsam bei der Betrachtung des Doppelgängermotivs sind jedoch nicht nur philosophische Konzeptionen der Ich-Identität, wie beispielsweise jenes bereits vorgestellte von Johann Gottlieb Fichte, die während der Epoche der Romantik einen großen Einfluss auf das Menschenbild der damaligen Zeit ausübten, sondern auch Konzepte des „Ich“ aus dem Bereich der Psychologie.

Im Besonderen soll an dieser Stelle auf die Theorien von Sigmund Freud und Jacques Lacan eingegangen werden, da die Ideen beider Psychoanalytiker einen bedeutenden Beitrag zum Konzept der Ich-Identität des Menschen geleistet haben und außerdem als hilfreiches Instrumentarium bei der Analyse des Doppelgängermotivs hinzugezogen werden können. Auch bei der anschließenden Werkanalyse im praktischen Teil dieser Arbeit werden die beiden Theorien ihre Anwendung finden.

2.1.2.1. Sigmund Freud – Das Strukturmodell

Die wohl berühmteste Beschreibung des „Ich“ ist das bereits an früherer Stelle behandelte Strukturmodell der Psyche von Sigmund Freud. Durch die „Entdeckung“ des Unbewussten, das Freud in seinem 1900 erschienen Werk unter dem Titel „Die Traumdeutung“ erstmals beschrieb, sorgte der Wiener Psychoanalytiker für großes Aufsehen und unterwarf das bis dahin etablierte Menschenbild einer enormen Revolutionierung. Durch das sogenannte „Eisbergmodell“ wird bildlich veranschaulicht, welchen großen Einfluss das Unbewusste, also jene Bereiche der menschlichen Erinnerung, die uns nicht unmittelbar zugänglich sind, auf unser Verhalten und unsere Wahrnehmung hat. Dieses Modell verdeutlicht, dass bewusste Gedankeninhalte, gleich der Spitze eines Eisberges, lediglich 20% unseres Gedächtnisses ausmachen, die restlichen 80% befinden sich bildlich gesprochen unter der Oberfläche, im Unbewussten. Gedankeninhalte können dabei laut Freud aus zwei verschiedenen Gründen im Bereich des Unbewussten untergebracht sein: Im ersten Fall wird ein Bewusstseinsinhalt durch Abwehrmechanismen ins Unbewusste verdrängt, weil uns die Inhalte auf irgendeine Weise unangenehm oder peinlich sind oder uns in Konflikt mit unseren eigenen Moralvorstellungen

bringen. Durch die Verdrängung verliert der betreffende Gedankeninhalt seine Form, was Freud durch den Begriff der „Zensurschranke“ zum Ausdruck bringt,²⁵ und muss, um wieder erinnert zu werden, neu symbolisch besetzt werden. Der Gedankeninhalt, der in veränderter Form ins Bewusstsein gerufen wird, muss von den Betroffenen selbst oder durch eine Psychoanalytikerin oder einen Psychoanalytiker interpretiert und analysiert werden, um mit seiner ursprünglichen Bedeutung in Zusammenhang gebracht werden zu können. Eine Möglichkeit, um unbewusste Inhalte wieder präsent zu machen, ist die von Freud entwickelte Methode der Traumdeutung, bei der die Psychoanalytikerin oder der Psychoanalytiker Träume seiner Patientinnen und Patienten, die als Repräsentation des Unbewussten gelten, nach Freud'schen Deutungsrastern und Konzepten analysiert und versucht, die durch Traumarbeit wie Verdichtung, Verschiebung oder Symbolisierung veränderten Gedankeninhalte zurück ins Bewusstsein zu holen und zu interpretieren.²⁶ Darauf soll jedoch an dieser Stelle nicht genauer eingegangen werden.

Eine zweite Möglichkeit besteht darin, dass dem besagten Inhalt lediglich ein Bedeutungsentzug zugrunde liegt, jedoch keine Desymbolisierung stattgefunden hat. Das bedeutet, dass er durch gezieltes Fokussieren der Aufmerksamkeit mit etwas Anstrengung durchaus in seiner ursprünglichen Form ins Bewusstsein zurückgeführt werden kann. Beispielsweise entfallen Personen häufig bestimmte Namen, die aber durch geistige Anstrengung wieder ins Gedächtnis zurückgerufen werden können.²⁷

Laut Freud befinden sich bis zu 80% der Gedanken und Erinnerungen des Menschen im Bereich des Unbewussten und üben von dort ihren Einfluss auf unsere Handlungen und unser Verhalten aus. Diese Entdeckung des Unbewussten, das in der Philosophie vor allem die Konzeption des Menschen als einem Wesen, das über einen freien Willen verfügt, in Frage stellt, wird von Freud selbst als eine der großen Kränkungen der Menschheit beschrieben. Neben Kopernikus' Entdeckung, dass die Erde nicht den Mittelpunkt des Universums darstellt, sondern nur einer unter endlos vielen Planeten ist, der sich um eine Sonne dreht, und Darwins Abstammungslehre, die den Menschen

²⁵ vgl. List, S.75.

²⁶ vgl. ebd., S.69.

²⁷ vgl. ebd., S.80.

seiner Gottesebenbildlichkeit enthebt und ihn als Nachfahren der Menschenaffen entlarvt, zerstört die Entdeckung des Unbewussten erneut das Selbstbild des Menschen, indem es impliziert, dass der Mensch nicht „Herr im eigenen Haus ist“.²⁸

Ausgehend von seiner Theorie des Unbewussten konzipiert Freud 1923 das sogenannte Instanzen- oder Strukturmodell, das das tatsächliche „Ich“ des Menschen als ein Kräftespiel zwischen drei miteinander in Konkurrenz stehenden Instanzen beschreibt.

Das sogenannte „Es“ macht dabei jenen Teil der Psyche aus, der von Geburt an alleine dem Lustprinzip folgt und für die Befriedigung von sexuellen oder aggressiven Trieben zuständig ist. Es verkörpert quasi das Animalische im Menschen, das nicht rational, sondern triebgesteuert agiert, versucht Lust zu erlangen und Unlust zu vermeiden. „Das Ich repräsentiert, was man Vernunft und Besonnenheit nennen kann, im Gegensatz zum Es, welches die Leidenschaften enthält.“²⁹ Diesem „Es“ steht das sogenannte „Über-Ich“ gegenüber. Dieses repräsentiert jene Instanz, die durch die elterlichen und sozialen Moralvorstellungen geprägt ist und durch Einbringung von Vernunftgründen versucht, der sofortigen Triebbefriedigung, nach der das „Es“ strebt, entgegenzuwirken. Das „Über-Ich“, oder auch „Ich-Ideal“ genannt, stellt also eine Art moralische Instanz dar, die geprägt von Werten und Normvorstellungen unserer Außenwelt in Konkurrenz zur Instanz des „Es“ steht, vergleichbar mit dem Gewissen. „Die Spannung zwischen den Ansprüchen des Gewissens und den Leistungen des Ichs wird als Schuldgefühl empfunden.“³⁰ In der Mitte dieses Spannungsverhältnisses zwischen „Es“ und „Über-Ich“ befindet sich schließlich das eigentliche „Ich“, das versucht, zwischen den beiden anderen Instanzen zu vermitteln und diese in ein ausgeglichenes Verhältnis zu bringen. In vielen Fällen gelingt jedoch diese Vermittlungsarbeit nicht und das „Ich“ kann seinen eigenen moralischen Ansprüchen nicht gerecht werden, wodurch Schuldgefühle und narzisstische Kränkungen ausgelöst werden.³¹

²⁸ vgl. Freud, 2008, S.162ff.

²⁹ Freud, 1923, S.27.

³⁰ Ebd., S.44.

³¹ vgl. List, S. 95ff.

2.1.2.2. Jacques Lacan – Spiegelstadium und Ich-Bildung

In Neuinterpretation und Weiterentwicklung der Freud'schen Theorien entstand schließlich eine neue „Ich“-Konzeption durch die Arbeiten des französischen Psychiaters und Psychoanalytikers Jacques Lacan, die in wissenschaftlichen Kreisen große Popularität erfuhr. Die Grundannahme seiner Theorien liegt darin, dass jeder Mensch zur Entwicklung des Selbstbewusstseins und damit auch der Entstehung des „Ich“ (je) als eine Art natürlichen Reifungsprozesses das sogenannte Spiegelstadium durchlaufen muss.

Lacan postuliert, dass ein Kind sich etwa ab dem sechsten Lebensmonat selbst im Spiegel erkennen kann. Menschen sind also in diesem Bereich beispielsweise den höher entwickelten Affenjungen überlegen, denn obwohl ein Affenjunge im Alter von sechs Monaten bereits über weit besser ausgeprägte motorische Fähigkeiten verfügt, als das Baby, das in diesem Alter weder sprechen noch gehen kann, ist es dennoch kognitiv nicht in der Lage, den „Doppelgänger“ im Spiegel mit dem eigenen Ich zu identifizieren.

Sieht sich also das Kind im Spiegel, treten sofort bestimmte Gesten und Mimiken auf, die sein „Aha-Erlebnis“ verdeutlichen. Der Anblick des eigenen Spiegelbildes

„löst beim Kind sofort eine Reihe von Gesten aus, mit deren Hilfe es spielerisch die Beziehung der vom Bild aufgenommenen Bewegungen zur gespiegelten Umgebung und das Verhältnis dieses ganzen virtuellen Komplexes zur Realität untersucht, die es verdoppelt, bestehe sie nun im eigenen Körper oder in den Personen oder sogar in Objekten, die sich neben ihm befinden.“³²

Es kommt zu einem entscheidenden Moment der Identifikation mit dem Spiegelbild, das als Ideal-Ich interpretiert wird und zu einer grundlegenden innerlichen Verwandlung des Kindes durch den Anblick seines „Doppelgängers“ führt. Das Erkennen des eigenen Ichs stellt eine Verbindung zwischen Innen- und Außenwelt des Kindes her, die zu einem großen Ganzen zusammengefügt werden. Lacan geht dabei davon aus, dass sich das Kind in der Zeit vor dem Erreichen des sechsten Lebensmonats selbst als „zerstückelten Körper“ wahrnimmt, der erst mit dem Durchlaufen des Spiegelstadiums zu einer

³² Lacan, S.176.

ganzheitlichen Ich-Identität integriert wird. Die Subjektgenese des Kindes benötigt jedoch unabdingbar eine Dritte oder einen Dritten, eine erwachsene Bezugsperson, die es durch versichernde Worte und Blicke im Erkennen des Spiegelbildes bestätigt und seine fragenden Blicke zustimmend erwidert.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass Lacan selbst nach Veröffentlichung seiner ursprünglichen Theorie eine Wandlung hinsichtlich seiner Erkenntnisse durchmacht und diese in philosophischer und anthropologischer Weise erweitert, was aus folgendem Zitat hervorgeht:

„Später [...] betrachtet Lacan das Spiegelstadium nicht mehr wie ursprünglich als eine Entwicklungsphase, sondern sieht es als kennzeichnend für die Eigenart der menschlichen Subjektivität überhaupt, welche eben stets im Imaginären verhaftet bleibe.“³³

Er geht also nicht mehr nur davon aus, dass das Spiegelstadium eine wichtige Rolle im kindlichen Entwicklungsprozess spielt, sondern grundsätzlich in jeder Lebensphase wichtig ist. Die Spiegelung seiner Selbst macht es dem Menschen erst möglich, sich in seinem Menschsein und in seiner individuellen Persönlichkeit wahrzunehmen und weiterzuentwickeln.

Durch seine Auseinandersetzung mit dem Entstehen der Ich-Identität leistete Jacques Lacan neben Freud einen zentralen Beitrag zur wissenschaftlichen Forschung, der bis zur heutigen Zeit häufig zitiert wird und auch mit der Entwicklung des Doppelgängermotivs in Verbindung gebracht werden kann.

Auch im Rahmen des praktischen Teils dieser Arbeit werden die Theorien von Freud und Lacan noch von zentraler Bedeutung sein, was auch der Grund dafür ist, warum an dieser Stelle so ausführlich darauf eingegangen wurde.

2.1.3. Doppelgänger in Kinder- und Jugendliteratur

Nachdem in den vorherigen Kapiteln ausführlich auf die Weiterentwicklung des Doppelgängermotivs sowie die zugrundeliegenden historischen und wissenschaftlichen Grundlagen eingegangen wurde und diese ausschließlich anhand von Werken aus der Erwachsenenliteratur illustriert und veranschaulicht

³³ List, S. 183.

wurden, sollen an dieser Stelle auch Werke der Kinder- und Jugendliteratur genannt werden, die sich im Rahmen ihrer Erzählhandlungen des Doppelgängermotivs bedienen. Denn auch in diesem Bereich gibt es zahlreiche Beispiele für das Einsetzen einer Doppelgängerfigur mit dem Zweck, die Handlung voranzutreiben, komische Verwicklungen und Verwehlungsgeschichten zu initiieren oder aber auch im Sinne der Ich-Spaltung die Innenwelt der kindlichen Protagonistin oder des kindlichen Protagonisten zu beleuchten. Doch während dieses Thema in der Erwachsenenliteratur bereits ausführlich erforscht wurde, gibt es zum Doppelgängermotiv in der Kinder- und Jugendliteratur vergleichsweise wenig wissenschaftlich Publiziertes und noch großen Forschungsbedarf.

Ein Werk, das jedoch in diesem Motivkontext immer wieder zur Sprache kommt und zu dem durchaus Forschungsliteratur vorliegt, ist das Buch „Vevi“, das im Jahr 1955 von der österreichischen Autorin Erica Lillegg veröffentlicht wurde. Die Geschichte, die zahllose Märchenelemente in sich vereint, handelt von dem kleinen Mädchen Vevi, das nach der Reise des Bruders nach Frankreich ganz alleine mit der boshaften Tante zu Hause zurückbleibt. Vevi fühlt sich einsam und traurig und hat große Sehnsucht nach ihrem Bruder. Eine Mausmutter hilft dem Mädchen schließlich aus seiner unglücklichen Situation, indem es ihm eine magische Wurzel schenkt, die sich in Vevis Doppelgängerin verwandeln und sie während ihrer Abwesenheit vertreten soll. Vevi erhält dadurch die Chance, ihren Bruder in Paris zu besuchen, doch die Doppelgängerin entwickelt in der Zwischenzeit ein Eigenleben und richtet durch ihre zunehmende Boshaftigkeit großen Schaden in Vevis sozialem Umfeld an. Auf der Jagd nach der selbstständig gewordenen Wurzel gerät Vevi in einen Konflikt mit sich selbst und der Frage nach ihrer Ich-Identität.

„Das werde ich den Leuten schon erzählen und auch, daß das Wurzelmädchen und ich zwei Leute bin...sind...bin, ich meine, ich werde ihnen sagen, daß das Wurzelmädchen wer anderer und ich wer anderer bin...das heißt, ich bin niemand anderer, aber das Wurzelmädchen ist wer anderer...das heißt, es ist eigentlich auch niemand anderer, sondern immer noch das gleiche; ich meine, früher war es ich, aber jetzt ist es nicht mehr ich, sondern...uff! Vevi kennt sich nicht mehr aus.“³⁴

³⁴ Lillegg, S.106.

Schließlich gelingt es Vevi jedoch, das Wurzelmädchen zu besiegen und die alte Ordnung wieder herzustellen. In Anlehnung an Goethes „Zauberlehrling“ steht am Ende die Moral, dass Magie nicht eingesetzt werden soll, um unangenehmen Aufgaben zu entgehen, da sie gefährlich und unberechenbar sein kann.³⁵

Neben „Vevi“ lassen sich jedoch noch zahlreiche weitere Beispiele für die Verwendung verschiedener Spielarten des Doppelgängermotivs finden.

Während „Das doppelte Lottchen“ von Erich Kästner (1949) die „klassische“ Verwechslungsgeschichte von Zwillingen beschreibt – eine moderne Version der Handlung findet sich beispielsweise im Film „Ein Zwilling kommt selten allein“ aus dem Jahr 1998 – ist die Handlung von Michael Endes „Die unendliche Geschichte“ (1979) weit komplexer. Sie beschreibt zwei parallele Welten, die Realität und das Land Phantásien, die mit Bastian Balthasar Bux und Atréju jeweils zwei junge Protagonisten stellen. Bastian, der Hauptcharakter aus der realen Welt, liest zunächst die Geschichte vom Land Phantásien, im Laufe der Geschichte verschmelzen die beiden Welten jedoch immer mehr zu einer wundersamen Einheit und der Junge droht sich im Reich der Fantastik zu verlieren, in einer Welt, in der er zum Held werden kann, während er in der Realität ein schwächlicher Außenseiter ist.

In der Kinderliteratur findet sich das Doppelgängermotiv auch häufig in Form eines imaginierten Freundes, der helfend in die Handlung eingreift, wie dies beispielsweise in „Der Zwerg im Kopf“ (2012) von Christine Nöstlinger der Fall ist, in der Jugendliteratur wimmelt es von Doppelgängern in Form von Vampiren, Werwölfen oder anderen „Figuren mit doppelter Existenz – einer sichtbaren und einer verborgenen, unkontrollierbaren, triebhaften und animalischen Existenz.“³⁶ Man denke dabei zum Beispiel an Jacob und Edward in Stephenie Meyers „Twilight“-Serie oder auch an die „Chroniken der Unterwelt“ von Cassandra Clare.

Auch in Joanne K. Rowlings siebenteiliger Harry Potter Serie tummeln sich zahlreiche unterschiedliche Doppelgängerfiguren. Neben Doppelgängern

³⁵ vgl. Wexberg, S.16f. und Lexe/ Wexberg, S.148f.

³⁶ Lexe/Wexberg, S. 150.

aufgrund von Familienähnlichkeit, wie beispielsweise den eineiigen Zwillinge Fred und George Weasley oder den Brüdern Albus und Aberforth Dumbledore, spielen auch Geister und sogenannte Animagi, Figuren mit wandelbarer Gestalt, eine wichtige Rolle. Während Remus Lupin als Werwolf keine Kontrolle über seine Verwandlung hat, können Figuren wie Sirius Black, James Potter, Minerva McGonagall oder Peter Pettigrew als Animagi bewusst und absichtlich ihre Gestalt ändern und sich bei Bedarf in ein Tier, im Fall von Sirius Black beispielsweise in einen riesigen, schwarzen Hund, verwandeln.³⁷

Im Zentrum der Geschichte steht jedoch die magische Verbindung zwischen dem Helden Harry Potter und dem Antagonisten Lord Voldemort, die in einer gewissen Weise auch als Doppelgängerfiguren bezeichnet werden können, denn durch den Mord an Harrys Eltern und den versuchten Mord an dem Neugeborenen selbst, erschafft Voldemort einen sogenannten Horcrux. Ein Teil von Voldemorts gespaltener Seele lebt fortan in Harry Potter weiter und verbindet die beiden Charaktere auf eine magische Weise. So kann Voldemort beispielsweise in Harrys Gedanken eindringen, während auch Harry immer wieder Einblicke in den Geist seines Gegenspielers erhält und außerdem Parsel, die Schlangensprache, beherrscht. Die Prophezeiung „[...] der Eine muss von der Hand des anderen sterben, denn keiner kann leben, während der andere überlebt.“³⁸ erfüllt sich schließlich im spektakulären Schlussakt der Romanserie, als Lord Voldemort beim Versuch, seinen Gegenspieler zu töten, den letzten Horcrux zerstört und somit besiegt werden kann.³⁹

Doch auch in den letzten Jahren kommen zahlreiche Neuerscheinungen im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur auf den Markt, die sich der Verwendung des Doppelgängermotivs bedienen. So erschafft beispielsweise die Schriftstellerin Antonia Michaelis in ihrem Roman „Solange die Nachtigall singt“ (2012) ein skurriles, modernes Horrormärchen, während Ursula Poznanski mit „Erebus“ (2010) eine sehr futuristische Thematik aufnimmt. Dem Protagonisten fällt dabei ein mysteriöses Computerspiel in die Hände, das ihn immer mehr in seinen Bann zieht, da es private Details über ihn kennt und intelligente Antworten gibt, also quasi richtige Unterhaltungen mit ihm führt. Rasend schnell

³⁷ vgl. www.de.harrypotter.wikia.com

³⁸ Rowling, S. 987.

³⁹ vgl. Lexe/Wexberg, S. 149f.

verbreitet sich das Spiel in der ganzen Schule und immer mehr Schülerinnen und Schüler werden in das Netz rund um Erebos verwickelt. Schließlich erteilt das intelligente Spiel auch Aufgaben, die in der realen Welt erfüllt werden müssen. Am Ende des Romans stellt sich heraus, dass Erebos vom verstorbenen Vater einer der Protagonisten des Romans programmiert wurde, der sich selbst vor seinem Tod, quasi als seinen unsterblichen Doppelgänger, in das Spiel geschrieben hat.

Als letztes Beispiel möchte ich auf den 1999 erschienenen Roman „Blueprint“ von Charlotte Kerner eingehen, der das Doppelgängermotiv auf eine neue Ebene hebt, indem er die Phantasie des Klonens von Menschen problematisiert und dadurch eine philosophische und ethische Auseinandersetzung mit dem Thema anregt. Das Buch handelt von der außergewöhnlich talentierten Klavierspielerin Iris Sellin, die nach einer Erkrankung an Multipler Sklerose beschließt, sich selbst klonen zu lassen, um ihr Talent nicht zu verschwenden. Das gruselige Experiment gelingt und Tochter Siri wächst heran, um sich der mysteriösen Ähnlichkeiten zu ihrer Mutter immer mehr bewusst zu werden. Es handelt sich dabei also um eine sehr neue, aber durchaus spannende Variante des Doppelgängertums.

Ziel dieses Kapitels war zu zeigen, dass die vielfältige Bandbreite des Doppelgängermotivs nicht nur in der Erwachsenenliteratur verwendet wird, sondern auch in der Kinder- und Jugendliteratur in zahlreichen Werken aus den unterschiedlichsten Epochen zum Einsatz kommt.

Nachdem nun so lange von Kinder- und Jugendliteratur die Rede war, stellt sich jedoch die Frage, was unter diesem Begriff eigentlich verstanden wird und welche Merkmale diese spezifische Art von Literatur aufweist.

2.2. Kinder- und Jugendliteratur – Gibt es das überhaupt?

In den letzten Jahren und Jahrzehnten gewinnt der Bereich der Kinder- und Jugendliteratur immer mehr an Bedeutung, und das nicht nur in spezifischen Gebieten wie der Pädagogik und Lehrer- und Lehrerinnenbildung, sondern vielmehr im gesamten universitären Kontext. Immer stärker wird die Kinder- und Jugendliteratur in den allgemeinen Literaturwissenschaften als ein besonderer Teilbereich der Literatur wahrgenommen und wissenschaftlichen Betrachtungen unterzogen. Interessant ist dabei jedoch, dass trotz des gesteigerten Interesses nach wie vor ein großer Forschungsbedarf herrscht und es bis jetzt keine allgemeingültige Definition des Begriffes „Kinder- und Jugendliteratur“ gibt.

Da der Begriff im Titel dieser Arbeit „Ich bin Ich bin Du. Das Doppelgängermotiv und ausgewählten Werken der Jugendliteratur“ aufgegriffen wird, soll sich also dieses Kapitel mit der Frage beschäftigen, was genau unter Kinder- und Jugendliteratur verstanden werden kann, wo der Begriff an seine Grenzen stößt und ob es überhaupt sinnvoll ist, Kinder- und Jugendliteratur als einen spezifischen Bereich von der „Erwachsenenliteratur“ abzugrenzen.

2.2.1. Versuch einer Definition

Eine einheitliche Definition des Begriffes „Kinder- und Jugendliteratur“ ist sehr schwierig zu etablieren, da in diesem Zusammenhang zahlreiche verschiedene Termini in unterschiedlichen Bedeutungen verwendet werden und in der wissenschaftlichen Forschung nach wie vor keine Einigkeit über die Beschreibung des Forschungsgebietes besteht. Dieses Kapitel wird sich in erster Linie auf das Werk „Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung“ des deutschen Literaturwissenschaftlers Hans-Heino Ewers beziehen, der darin sogar so weit geht, zu behaupten, „daß es eine allumfassende, in jeder Hinsicht und zu allen Zeiten gültige Definition dieses kulturellen Phänomens nicht geben kann und daß es auch nicht sinnvoll ist, danach zu suchen.“⁴⁰ Er ist vielmehr der Meinung, dass es sich dabei um ein inhomogenes Feld handelt, das aus mehreren verschiedenen Teilbereichen besteht, die sich überlappen, in wechselseitigen Einflussverhältnissen stehen

⁴⁰ Ewers, 2000, S.15.

und im Laufe ihrer Entwicklung viele Wandlungen durchgemacht haben, wodurch eine allgemeingültige Definition unmöglich wird.

Der Grund dafür, dass sich dieses Kapitel hauptsächlich auf die Arbeiten von Hans-Heino Ewers beruft, liegt darin, dass seine Überlegungen nicht alleine einen Definitionsversuch darstellen, sondern die Komplexität des Phänomens beschreiben und dabei die vielen verschiedenen Einflussfaktoren nicht außer Acht lassen.

In seinem Werk versucht Ewers die oben angesprochenen Themenfelder aufzulisten und dadurch das vielschichtige Phänomen der Kinder- und Jugendliteratur durchsichtiger und verständlicher zu machen. In diesem Zusammenhang unterscheidet der Autor in systemtheoretischer Tradition zwischen kinder- und jugendliterarischem Handlungs- und Symbolsystem, die sich wechselseitig beeinflussen und entscheidend für das Verständnis der Komplexität von Kinder- und Jugendliteratur sind. Während sich das Symbolsystem auf den literarischen Text an sich bezieht, also auf dessen Form, Inhalt, usw., umfasst das Handlungssystem alle Faktoren, die außerhalb des literarischen Werkes liegen und dennoch einen zentralen Einfluss auf die Rezeption des Textes haben. An späterer Stelle soll auf diese beiden Bereiche noch etwas genauer eingegangen werden.

Ewers zufolge haben sich im Laufe der Zeit sehr viele unterschiedliche Definitionen von Kinder- und Jugendliteratur etabliert, die jeweils verschiedene Aspekte dieses Literaturtypus in den Fokus der Aufmerksamkeit rücken. So wird Kinder- und Jugendliteratur beispielsweise häufig als ein besonderes Textkorpus verstanden, das bestimmte gemeinsame Merkmale mit anderen Werken derselben Gattung aufweist, und durch diese Merkmale von Werken der Erwachsenenliteratur abgegrenzt werden kann.

Eine andere Zugangsweise wäre zu analysieren, welche Werke tatsächlich von Kindern und Jugendlichen rezipiert werden. Diese definitorische Herangehensweise hat sich unter dem Begriff der Kinder- und Jugendlektüre etabliert. Es handelt sich dabei um die Gesamtheit der von jungen Menschen freiwillig, außerhalb des Schulunterrichts gelesenen Werke, unabhängig davon,

ob diese tatsächlich für die Rezeption durch Kinder oder Jugendliche gedacht sind.

Im starken Gegensatz dazu steht die sogenannte intentionale Kinder- und Jugendliteratur, die jene Werke umfasst, die von Erwachsenen als für die Lektüre geeignet deklariert wurden. Dabei ist sowohl unerheblich, welche Instanzen entscheiden, dass ein bestimmtes Buch geeigneter ist als ein anderes, was beispielsweise durch Eltern, Autorinnen und Autoren, Buchhändlerinnen und Buchhändler etc. festgelegt werden kann, als auch, welche Gründe für diese Entscheidung ausschlaggebend waren.

In Zusammenhang mit diesen Selektionsmechanismen, einerseits seitens der tatsächlichen Leserinnen und Leser, andererseits seitens der Erwachsenen, etablierten sich Begriffe wie nicht-akzeptierte Literatur als ein Teil der intentionalen Literatur, die sich in der tatsächlichen Rezeption nicht durchsetzen konnte, oder intendierte- bzw. nicht-intendierte Kinder- und Jugendliteratur. Als intendiert bezeichnet man jene Werke, die gezielt von den Autorinnen und Autoren zur Rezeption durch eine junge Leserschaft angedacht waren, nicht-intendiert meint in diesem Zusammenhang, dass bestimmte Werke, die beispielsweise ursprünglich für Erwachsene gedacht waren, bei Kindern und Jugendlichen großen Anklang finden und hauptsächlich von dieser Zielgruppe gelesen werden. In weiterer Folge etablierte sich auch der Begriff der sanktionierten Kinder- und Jugendlektüre, um jene Rezeption von Büchern durch Kinder und Jugendliche zu beschreiben, die von Erwachsenen als unangemessen angesehen und daher verboten wird.

Obwohl aus Gründen des Umfangs hier nicht auf alle von Ewers angeführten Herangehensweisen eingegangen werden kann, wird trotzdem ersichtlich, dass durch diese unterschiedlichen Definitionsansätze ein inhomogenes Bild geschaffen wird, das nur schwer mit einer einzigen Definition beschrieben werden kann.⁴¹

⁴¹ vgl. Ewers, 2000, S. 15ff.

2.2.2. Handlungssystem

Wie bereits angesprochen, spielen für Hans-Heino Ewers für das Verständnis von Kinder- und Jugendliteratur Handlungs- und Symbolsystem eine zentrale Rolle.

Das Handlungssystem rund um diesen Bereich der Literatur wird durch stabile Handlungsmuster und -rollen geschaffen, durch die Kinder- und Jugendliteratur erst zu dem wird, was sie ist. Die Akteure in diesem System – Autorinnen und Autoren, Buchhändlerinnen und Buchhändler, Käuferinnen und Käufer, etc. – sind dieselben, die im allgemeinen Literaturbetrieb eine wichtige Rolle spielen. „Kinder- und jugendliteraturspezifisch scheinen dagegen die Art ihrer Verzahnung wie auch die ihnen jeweils zukommende Macht zu sein.“⁴² Während die Erwachsenenliteratur sehr geringen Einschränkungen durch Akteure des Literaturbetriebes unterliegt, wird Kinder- und Jugendliteratur viel weniger als eigenständige Kunstform akzeptiert, sondern durch verschiedenste Institutionen beeinflusst, verändert oder als zielgruppenadäquat deklariert. Es darf dabei der Einfluss von Kinder- und Jugendbuchmarkt, Verlags- und Druckereiwesen oder Bibliotheken nicht unterschätzt werden, die durch konkrete Auswahl von Büchern, die sie für besonders geeignet halten, das Angebot an Kinder- und Jugendbüchern am Markt erheblich mitbestimmen. Auch der pädagogische Anspruch an Literatur spielt dabei eine zentrale Rolle. Obwohl die Produktion von Kinder- und Jugendliteratur rein zu Erziehungszwecken heutzutage nicht mehr im Vordergrund steht, entscheiden doch Pädagoginnen und Pädagogen in großem Maße darüber, welche Werke in der Schule gelesen werden sollten.

Der größte Unterschied zum Handlungssystem der Erwachsenenliteratur liegt jedoch bei den Käuferinnen und Käufern selbst, denn Kinder- und Jugendbücher werden nicht alleine von den letztendlichen Konsumentinnen und Konsumenten gekauft, sondern zu einem großen Teil von Erwachsenen ausgesucht und für gut oder geeignet empfunden.

⁴² Ewers, 2000, S. 41.

Alle diese Akteurinnen und Akteure sowie Handlungen wirken eigenständig und stehen gleichzeitig, ähnlich einem Polysystem, in einem Beziehungsgeflecht, das die Komplexität des Handlungssystems von Kinder- und Jugendliteratur ausmacht.⁴³

Ein weiterer Aspekt, der Kinder- und Jugendliteratur als einen eigenen, speziellen Bereich der Literatur erscheinen lässt, ist die besondere Kommunikationssituation:

„Von einer kinder- und jugendliterarischen Kommunikation kann gesprochen werden, wenn ein Sender bzw. ein Adressant Kinder und Jugendliche zum Empfänger bzw. Adressaten seiner literarischen Botschaft erklärt.“⁴⁴

Während sich die „klassische“ Kommunikation jedoch alleine zwischen Autorin oder Autor und Leserin oder Leser abspielt, herrscht hier meist eine Doppeltadressierung vor. Die Autorin oder der Autor wendet sich nicht alleine an die kindliche Leserin oder den kindlichen Leser, sondern implizit auch an jene Erwachsenen, die in das Handlungssystem von Kinder- und Jugendliteratur eingebunden sind, also an die sogenannten Literaturvermittlerinnen und Literaturvermittler.

In diesem Zusammenhang wird außerdem zwischen der erwachsenen Mitleserin oder dem erwachsenen Mitleser, die oder der Texte nicht für sich selbst liest, sondern mit der Absicht, diese für Kinder oder Jugendliche zu bewerten und auszuwählen, und der Mehrfachadressierung unterschieden. Unter Mehrfachadressierung versteht man Werke, die nicht nur Kinder sondern auch andere Gruppen explizit als Leserinnen und Leser anspricht, wie das zum Beispiel bei den Grimm'schen Kinder und Hausmärchen der Fall ist (vgl. Kapitel 2.2.4.). In manchen Fällen verfügen diese Werke auch über eine Doppelsinnigkeit, die zwei unterschiedliche Lesarten zulässt, also kindlichen Rezipientinnen und Rezipienten einen anderen Sinn eröffnet als erwachsenen. Bekannte Beispiele für doppelsinnige Werke, die auf unterschiedlichen Ebenen gelesen und verstanden werden können, sind beispielsweise Ian McEwans „Der Tagträumer“, E.T.A. Hoffmanns „Nußknacker und Mausekönig“ oder „Alice's Adventures in Wonderland“ von Lewis Carroll. Besonders gut eignet sich für

⁴³ vgl. Ewers, 2000, S. 41f.

⁴⁴ Ebd., S. 94.

dieses Phänomen beispielsweise die allegorische Dichtung. Während Kinder bei der Rezeption auf der offensichtlichen, der bildlichen Ebene verharren, verstehen Erwachsene versteckte Andeutungen, Metaphern etc. und lesen aus dem Text einen Inhalt heraus, der den kindlichen Leserinnen und Lesern verborgen bleibt.⁴⁵

2.2.3. Symbolsystem

Nachdem ausführlich auf das Handlungssystem von Kinder- und Jugendliteratur eingegangen wurde, wird nun auch deren Symbolsystem näher beschrieben. Dies betrifft jene werkbezogenen Aspekte, anhand derer man Texte der Kategorie der Kinder- und Jugendliteratur zuordnen kann. Dabei sei jedoch betont, dass Handlungs- und Symbolsystem nicht voneinander isoliert betrachtet werden können, sondern in einem wechselseitigen Verhältnis zueinander stehen und sich gegenseitig beeinflussen.

Ewers definiert in Abgrenzung zum Handlungssystem, dass „zum Symbolsystem die Gesamtheit der formalen, gattungspoetischen und semantischen Regeln gehören, nach denen literarische Äußerungen erstellt werden.“⁴⁶

Ihm zufolge gibt es zahlreiche Normen, die auf Kinder- und Jugendliteratur angewendet werden und diese konstituieren. Es handelt sich dabei um präskriptive Normen, die aus unterschiedlichen Wertorientierungen und Ansprüchen entstanden sind und in der Literatur in verschiedenen Ausprägungen vertreten werden. An dieser Stelle können jene Normen nur in Ausschnitten und überblicksmäßig behandelt werden, da es zu viele differente Ansichten gibt, die sich nicht nur zum Teil gegenseitig widersprechen, sondern sich auch in einem stetigen historischen Wandel befinden.

Als einen wichtigen Aspekt beschreibt Ewers beispielsweise, wie sehr Kinder- und Jugendliteratur seit jeher mit besonderen didaktischen Ansprüchen verbunden ist. Eine ihrer zentralen Aufgaben besteht darin, (Fach-) Wissen und

⁴⁵ vgl. Ewers, 2000, S. 122ff.

⁴⁶ Ebd., S. 174.

(religiöse, moralische, ...) Werte zu vermitteln, wobei sich dieser Anspruch im Laufe der Zeit immer wieder wandelte und teilweise auch in den Hintergrund rückte. Wertevermittlung kann auf textueller Ebene beispielsweise durch das Einfühlen in die Gefühlswelt der Protagonistinnen und Protagonisten gelingen. Fachwissen wird nicht nur, aber in erster Linie durch Literatur im Unterricht vermittelt, wie dies beispielsweise durch Bücher im Erstleseunterricht oder durch Werke, die der literarischen Bildung von Schülerinnen und Schülern dienen sollen, geschieht.⁴⁷

Als Gegenströmung zu diesem Anspruch, vor allem aber zur Praxis der Akkommodation von Kinder- und Jugendliteratur, auf die gleich noch eingegangen wird, präsentiert sich eine Ansicht, die für die Vollwertigkeit kinder- und jugendliterarischer Werke plädiert. Dieser Haltung nach soll auch Kinder- und Jugendliteratur vollwertige Literatur sein. Um jungen Menschen einen guten Geschmack vermitteln zu können, dürfe es kein Zurückschrauben der Ansprüche an diese Form von Texten geben, auch Werke für das junge Publikum sollten echte Kunstwerke sein. Diese Ansicht wurde bereits ab dem 18. Jahrhundert bis zur heutigen Zeit immer wieder (teils nur vereinzelt) vertreten, so beispielsweise von Johann Karl Wezel, dem Autor einer „Robinson Krusoe“ Bearbeitung aus dem Jahre 1779/80.⁴⁸

Ein weiterer Ansatz, der besonders in der Epoche der Romantik an Bedeutung gewinnt, aber auch noch bis heute vielfach vertreten wird, sieht die Kinder- und Jugendliteratur als Wiedergeburt der Volkspoesie, die sich stilistisch vor allem durch den Einsatz von Reimen, Märchen, Liedern, Sagen, Tierepen, etc. auszeichnet. All dies sind Phänomene, die auch in der heutigen Literatur für junge Leserinnen und Leser häufig verwendet werden.⁴⁹

Der letzte zentrale Aspekt, auf den an dieser Stelle eingegangen werden soll, ist die sogenannte Kind- und Jugendgemäßheit. Darunter versteht man eine Anpassung der Literatur an das junge Alter der Leserinnen und Leser, die beispielsweise auf sprachliche und intellektuelle Fähigkeiten, literarische Decodierungsfähigkeit oder aktuelle Interessen und Bedürfnisse Rücksicht

⁴⁷ vgl. Ewers, 2000, S.178f.

⁴⁸ vgl. ebd., S.182ff.

⁴⁹ vgl. ebd., S.185ff.

nimmt. Diese Abstimmung muss nicht zwingend auf allen Ebenen durchgeführt werden, sie kann auch nur partiell geschehen, dennoch wird dadurch die Gestaltung des Textes an sich stark beeinflusst. Ob ein Werk tatsächlich kind- bzw. jugendgemäß ist, wird nur zu einem geringen Teil direkt durch die Beobachtung von jungen Leserinnen und Lesern festgestellt, sondern ergibt sich in den meisten Fällen durch die Vorstellung von Angemessenheit der Akteurinnen und Akteure des Handlungssystems, wie Buchautorinnen und Bauchautoren, Pädagoginnen und Pädagogen, etc.⁵⁰

Die Anpassung von Literatur an ihre kindlichen bzw. jugendlichen Rezipientinnen und Rezipienten kann dabei auf verschiedenen Ebenen des Werkes geschehen, was nun anhand von einigen Beispielen illustriert werden soll.

Ob es sich bei einem Werk um Kinder- und Jugendliteratur handelt, erkennt man in vielen Fällen bereits an der Titelgebung, der Gestaltung des Einbandes, dem Vorhandensein von Illustrationen oder der Auswahl von Material und Typographie, also beispielsweise der verwendeten Schriftart oder -Größe. Alle diese Gestaltungselemente, die sich auf die äußerlich, optische Erscheinung eines Werkes beziehen und dieses bereits auf den ersten Blick als Buch für Kinder und Jugendliche erkennbar machen, werden unter dem Begriff der (para-)textuellen Akkommodation zusammengefasst. Besonders bei der Aufmachung von Bilderbüchern, die meist zusätzlich zur Einband- und Schriftgestaltung aus einem robusteren, teilweise sogar beschichteten Material bestehen, ist diese Form der Anpassung an das Zielpublikum augenscheinlich.⁵¹

Auf stilistischer Ebene spielen z.B. Textverständlichkeit und sprachliche Kompetenz der Leserinnen und Leser eine wichtige Rolle. Aus diesem Grund kommt es bei Kinder- und Jugendbüchern oft zur Vermeidung von Passivkonstruktionen oder der indirekten Rede, es wird eine größere Anzahl an Verben verwendet, parataktische werden hypotaktischen Konstruktionen vorgezogen und Metaphern vermieden. Häufig erfolgt auch eine Anpassung an

⁵⁰ vgl. Ewers, 2000, S. 181ff.

⁵¹ vgl. ebd., 209f.

den Wortschatz der Leserinnen und Leser oder die Verwendung eines Alltagssprachlichen Sprechstils.⁵²

Formal wird beispielsweise auf eine leicht nachvollziehbare Handlungsstruktur (wenig Mehrsträngigkeit, chronologische Handlungsabfolgen) oder ein relativ begrenztes Figurenensemble geachtet.

Auf inhaltlicher Ebene liegt der Fokus vor allem auf der Textattraktivität. Das bedeutet, dass die Inhalte an die aktuellen Bedürfnisse und Interessen der Rezipientinnen und Rezipienten angepasst werden – viele Kinder- und Jugendbücher spielen mit Elementen von Exotik, Abenteuer, Spannung, Horror, Komik, etc. – wobei auf eine gute Mischung aus Bekanntem und Fremdem Wert gelegt wird. Wichtig dabei ist, dass es keine „typischen“ kinder- und jugendliterarischen Themen gibt, da jede Epoche ihre eigenen Konventionen hat. Es zeigt sich jedoch eine Häufigkeit in der Verwendung von Zukunfts- und Erwachsenenweltthemen, meist werden auch Kinder als Heldinnen und Helden bzw. Protagonistinnen und Protagonisten ihrer Bücher eingesetzt.⁵³ Bereits im Jahr 1973 kommt der finnische Literaturwissenschaftler Göte Klingberg bei der Suche nach Kennzeichen von Kinder- und Jugendliteratur zu demselben Ergebnis:

„Eine Form der Adaption [...] besteht darin, daß der Autor Kinder und Jugendliche in größerem Ausmaß Hauptpersonen der Handlung sein läßt, als es in der Erwachsenenliteratur üblich ist.“⁵⁴

2.2.4. All-Age-Literatur

Einige dieser vorhergehend beschriebenen Merkmale treffen auch auf die in dieser Arbeit zur Analyse gewählten Bücher zu, so sind beispielsweise in allen drei Werken die Protagonistinnen und Protagonisten Jugendliche, Themen rund ums Erwachsenwerden und die Findung der eigenen Identität stehen im Zentrum der Handlung, außerdem wird häufig die direkte und eher selten die indirekte Rede verwendet und es lassen sich immer wieder Elemente der

⁵² vgl. Ewers, 2000, S.211ff.

⁵³ vgl. ebd., S. 216ff.

⁵⁴ Klingberg, 1973, S.95.

gesprochenen Umgangs- bzw. Jugendsprache in den Aussagen der handelnden Figuren finden. Trotz alledem ist die eindeutige Zuordnung zum Bereich der Jugendliteratur nur sehr schwer möglich, da es keinen eindeutigen Kriterienkatalog gibt, den man auf ein Buch anwenden kann, um es treffsicher zu kategorisieren. Außerdem sind doch diese und ähnliche Bücher für Erwachsene genauso spannend zu lesen wie für Jugendliche – man denke in diesem Zusammenhang an Bücher wie „Harry Potter“, die, zumindest nach dem Erscheinen der ersten Bände, als Jugendliteratur gehandelt wurden, trotzdem aber großen Anklang bei Erwachsenen gefunden haben und vielfach von diesen rezipiert wurden. Möglicherweise ist es also durchaus sinnvoll, nicht mehr nach einer eindeutigen Zuordnung zu suchen, sondern einzugestehen, dass es in vielen Fällen nicht möglich ist festzustellen, ob es sich bei einem Buch um Kinder-, Jugend- oder Erwachsenenliteratur handelt. Während beispielsweise Erstlesebücher relativ deutlich als solche erkennbar sind, verläuft die Grenze sowohl zwischen Kinderbüchern und Jugendbüchern als auch zwischen Kinder- und Jugendliteratur und Erwachsenenliteratur fließend und ist nicht immer eindeutig auszumachen. Es ist daher durchaus sinnvoll den Begriff der sogenannten „All-Age-Literatur“ einer genaueren Betrachtung zu unterziehen.

All-Age-Literatur, oder auch Crossover-Literatur, weist folgende Merkmale auf:

„[...] dass sie Kinder, Jugendliche und Erwachsene ansprechen können, trendfähig und auf mehreren Ebenen erschließbar sind, unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten für unterschiedliche Lesergruppen bereithalten, mindestens einen jugendlichen Held mit Identifikations- und Entwicklungspotential und eine zeitlose Message enthalten.“⁵⁵

Eine andere Definition beschreibt Crossover-Literatur als Literatur „die die Grenzen von einem kindlichen hin zum erwachsenen Publikum überschreitet oder auch andersherum [...]“⁵⁶

Das bedeutet also, dass sowohl Erwachsene zu Werken der Kinder- und Jugendliteratur greifen können, als auch junge Leserinnen und Leser Werke rezipieren, die ursprünglich nicht für diese Zielgruppe verfasst worden sind.

⁵⁵ Vogel, S.25.

⁵⁶Ebd.

Dass dieses Phänomen ein weit verbreitetes ist, zeigt sich bei einem Blick auf die Bestseller-Listen. So waren in den letzten Jahren immer wieder die obersten Plätze von Büchern wie „Harry Potter“, Stephenie Meyers „Bis(s)-Reihe“, „Die Tribute von Panem“ oder der „Tintenwelt-Trilogie“ belegt, die sowohl bei Kindern und Jugendlichen als auch bei Erwachsenen großen Anklang finden.

Hans-Heino Ewers beschreibt in einem Artikel zu diesem Thema, dass es unterschiedliche Arten der Grenzüberschreitung innerhalb der Literatur gibt – nicht nur die Ausweitung von Literatur auf größere Leserkreise, sondern auch die vollständige Umwidmung von Werken, wenn diesen beispielsweise im Nachhinein ihre Angemessenheit für das jeweilige Zielpublikum aberkannt wird. Das Phänomen der Crossover-Vermarktung ist jedoch kein neues, sondern wurde bereits im 18. Jahrhundert praktiziert, wobei hier vor allem durch Mehrfachadressierung und den Einsatz von zwei Bedeutungsebenen eine Ausweitung des Rezipientenkreises erreicht wurde (vgl. dazu Kapitel 2.2.2).

Ab den 1970er Jahren ist jedoch in der Grenzüberschreitung von der Kinder- und Jugendliteratur hin zur All-Age-Literatur ein deutlicher Trend zu erkennen. Das erste Mal, dass dieses Phänomen besonders auffällig ins Auge fiel, war bei der Vermarktung von Michael Endes Romanen „Momo“ und „Die unendliche Geschichte“, die nach ihrer Etablierung als Kinder- und Jugendbuch auch als Taschenbuchversion für Erwachsene erschienen. Immer wieder kommen außerdem Bücher in zwei unterschiedlichen Auflagen auf den Markt, deren paratextuelle Gestaltung, also die Aufmachung des Buches, die Covergestaltung, Schriftart, etc., sich unterscheidet und die jeweilige Lesergruppe ansprechen soll. Die „Bücherdiebin“ von Markus Zusek erschien beispielsweise in zwei Versionen mit unterschiedlichem Umschlagdesign, wovon eines kindlicher wirkte, um eine jüngere Leser- und Leserinnenschicht anzuziehen, während das andere eher auf erwachsene Leserinnen und Leser abgestimmt war.⁵⁷

Besonders „anfällig“ für eine Crossover-Vermarktung sind dabei Werke aus dem Genre Fantasy, das junge wie auch erwachsene Leserinnen und Leser gleichermaßen begeistert und fasziniert.

⁵⁷ vgl. Vogel, S.33.

„[...] die Thematisierung [...] von Kindheit, Jugend und Adoleszenz, wird mit dem Aufstieg der Fantasy an den Rand gedrängt [...] Kindheits- und Jugendthemen [...] durch allgemeine, generationsübergreifende Themen ersetzt.“⁵⁸

Während also traditionelle kinder- und jugendliterarische Themen wie Erwachsenwerden und das Bewältigen altersspezifischer Probleme immer mehr in den Hintergrund rücken, faszinieren Fantasy-Romane ihre breite Leserinnen- und Leserschicht mit altersübergreifenden Themen wie der Rettung der Erde und dem Krieg gegen feindliche Mächte, Außerirdische oder Fabelwesen.

Die Motivation erwachsener Leserinnen und Leser, die nach Werken der Kinder- und Jugendliteratur greifen, liegt dabei zum einen im Wunsch, der Realität zu entfliehen und in eine andere Welt einzutauchen, was auch bei Kindern und Jugendlichen eines der am häufigsten genannten Motive ist und vor allem bei der Fantasy-Literatur zu tragen kommt, zum anderen erleichtert die generationenübergreifende Lektüre auch den Austausch über das Gelesene über alle Altersgrenzen hinweg.⁵⁹

⁵⁸ Ewers, 2011, S.21.

⁵⁹ vgl. Vogel, S.28ff.

3. Werkanalyse

Nachdem im theoretischen Teil die zentralen Aspekte rund um die Begriffe Kinder- und Jugendliteratur und das Doppelgängermotiv ausführlich erläutert wurden, soll nun zum Hauptteil dieser Arbeit übergegangen werden.

In diesem wird eine eingehende Analyse von drei Werken der Jugendliteratur vorgenommen, die in Hinblick auf die darin enthaltenen Doppelgängerfiguren untersucht werden sollen. Es handelt sich dabei um die Romane „Das zweite Leben des Cassiel Roadnight“ von Jenny Valentine, „Der mechanische Prinz“ von Andreas Steinhöfel und Antje Wagners „Unland“. Diese Werke eignen sich besonders gut für eine nähere Betrachtung, da sie einerseits zahlreiche Gemeinsamkeiten aufweisen, andererseits jedoch das Doppelgängermotiv in jedem Buch auf eine andere Art und Weise gestaltet und eingesetzt wird.

Da alle drei Werke erst in jüngster Vergangenheit veröffentlicht wurden und wahrscheinlich nicht allen Leserinnen und Lesern dieser Diplomarbeit geläufig sind, soll zunächst ein kurzer Überblick über die Handlung der jeweiligen Romane gegeben werden, um in späterer Folge den Verlauf der Analyse nachvollziehbar zu machen. Durch eine grundlegende Beschreibung des Aufbaues der Werke, die sich in erster Linie an der Erzähltheorie der beiden Literaturwissenschaftler Matías Martínez und Michael Scheffel orientiert, soll ein Verständnis für die Struktur der Bücher geschaffen werden. Schließlich können zum Teil bereits Faktoren wie Zeitordnung, Fokalisierung oder die Zuordnung zum Bereich des Fantastischen Aufschluss darüber geben, wie die Doppelgängerfiguren im jeweiligen Werk beschaffen sind. Anschließend soll festgestellt werden, durch welche narrativen Mittel die Doppelgängerfiguren dargestellt werden und welche Unterschiede in der Gestaltung sich zwischen den drei Werken finden lassen. Anhand von ausgewählten Textstellen wird schließlich nachgewiesen werden, ob sich die von mir ausgewählten Werke in jene drei Kategorien von David K. Danow, die in Kapitel 2.1.1.3 beschrieben wurden, einordnen lassen und mit welcher Begründung dies geschehen oder nicht geschehen kann.

3.1. Jenny Valentine – „Das zweite Leben des Cassiel Roadnight“

3.1.1. Inhaltliche Vorstellung

Das erste Werk, auf das an dieser Stelle eingegangen werden soll, ist der Roman „Das zweite Leben des Cassiel Roadnight“, der im Jahr 2011 von der englischsprachigen Autorin Jenny Valentine verfasst und von Klaus Fritz aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt wurde.

Der Roman handelt von einem Jungen, der in London in einer Notunterkunft für schwierige Kinder untergebracht ist. Von der Vergangenheit des Jungen erfährt die Leserin oder der Leser nicht viel – im Laufe der Handlung erschließt sich, dass der Protagonist bei einem alten Mann aufgewachsen ist, seit mehreren Jahren jedoch aus zunächst noch unerklärlichen Gründen auf der Straße lebt.

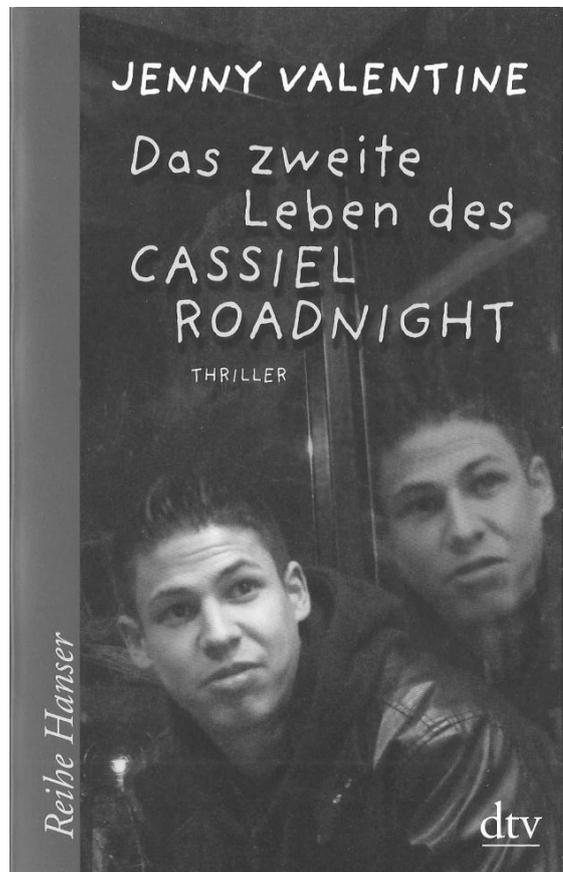


Abb. 1: Cover „Das zweite Leben des Cassiel Roadnight“, Quelle: Valentine

Der Junge, der von seinem vermeintlichen Großvater Chap genannt wurde, ist ständig auf der Flucht und versucht, seine Vergangenheit Stück für Stück abzulegen. Er spricht von sich selbst als „Niemand“ und zweifelt daran, überhaupt eine eigene Identität zu haben. Sein Schicksal wendet sich jedoch drastisch, als sein Betreuer eines Tages einen Artikel in der Zeitung entdeckt, in dem eine Familie verzweifelt nach ihrem vermissten Sohn, Cassiel Roadnight, sucht. Unter der Anzeige ist das Bild eines Jungen abgedruckt, der Chap zu seinem eigenen Erstaunen zum Verwechseln ähnlich sieht. Trotz enormer Schuldgefühle siegt Chaps Wunsch nach einer liebevollen Familie und er beschließt kurzerhand, Cassiel Roadnights Platz einzunehmen. „Seine Familie“, bestehend aus Mutter Helen, Schwester Edie und Bruder Frank, nimmt den

verlorenen Sohn erleichtert in ihrer Mitte auf und bemerkt nicht, dass sie getäuscht wird. Chap verstrickt sich immer weiter in ein Netz aus Lügen und Täuschung, bis er schließlich nicht mehr mit seinem Verbrechen leben möchte und zu fliehen beschließt. Bei seinem Fluchtversuch im Morgengrauen trifft Chap jedoch auf Floyd, einen Bekannten Cassiels, der die Lüge sofort durchschaut. Mit Floyds Hilfe deckt Chap Schritt für Schritt das dunkle Geheimnis auf, das seine scheinbar heile Traumfamilie verbirgt und findet schließlich seine Befürchtung, dass Cassiel nicht einfach von zu Hause fortgelaufen ist, auf erschreckende Weise bestätigt. In detektivischer Arbeit enthüllen Floyd und Chap, dass Cassiels Bruder Frank einige Zeit zuvor einen alten Mann getötet hatte, um dessen Geld zu stehlen und auf einem geheimen Konto unter falschem Namen zu verstecken. Frank hatte bei seinem Verbrechen jedoch nicht mit dem Spürsinn seines kleinen Bruders gerechnet und als ihm Cassiel auf die Schliche gekommen war, musste auch dieser aus dem Weg geräumt werden. Frank hatte auf dem alljährlichen „Hay on Fire“-Fest am 5. November seine Chance genutzt und den Bruder getötet, um die Leiche danach unbemerkt im wilden Treiben der Menschenmengen gemeinsam mit dem „Wicker Man“, einer überlebensgroßen Strohpuppe, verbrennen zu lassen. Seit diesem brutalen Mord war genau ein Jahr vergangen und Cassiels vermeintliche Rückkehr zur Familie dient nun als Alibi für Franks Verbrechen – Chap und Frank treten in eine symbiotische Beziehung, die beiden Parteien dazu dient, eine Lebenslüge aufrecht zu erhalten.

Doch neben Franks Verbrechen wird noch ein weiteres Geheimnis gelüftet, als Chap kurz darauf erfährt, was es tatsächlich mit der verblüffenden Ähnlichkeit zu Cassiel Roadnight auf sich hat. Helen gesteht ihm unten vier Augen, dass sie vor vielen Jahren Zwillinge mit den Namen Cassiel und Damiel auf die Welt gebracht hatte, die jedoch durch eine unglückliche Fügung des Schicksals kurz nach der Geburt in einem Kinderheim untergebracht werden mussten. Von Damiel wurde behauptet, er sei bei einem Brand im Heim ums Leben gekommen, und nur Cassiel konnte seiner Mutter im Alter von drei Jahren lebend übergeben werden, die von diesem Tag an nie wieder ein Wort über den totgeglaubten Sohn verloren hatte. Damiel findet also durch Zufall nicht nur zu seiner wahren Familie, sondern auch zu seinem richtigen Namen. Erschüttert von dieser Information über seine eigene Identität, beschließt Damiel, den Mord

an seinem Zwillingsbruder zu rächen und in einem spektakulären Showdown am sich jährenden „Hay on Fire“ gelingt es ihm und Floyd schließlich, Frank zu überführen und der Polizei auszuliefern.

Ob Damiel schlussendlich bei seiner lange ersehnten Familie bleiben darf, bleibt offen, die Schlussworte „‘Damiel?‘, sagte sie, und auch Edie weinte wieder. ‚Bist du es?‘ ‚Ja, Mum‘, sagte ich. ‚Ja, ich glaube, ich bin es.‘“⁶⁰, lassen ein Happy End jedoch vermuten.

3.1.2. Strukturelle Analyse

Die Handlung des Romans setzt in medias res ein und die Leserin oder der Leser wird unmittelbar in die Geschichte hineingezogen. Bedingt wird diese Unmittelbarkeit vor allem dadurch, dass der Roman in der Ich-Perspektive geschrieben ist. Alles was man durch die Lektüre über die erzählten Geschehnisse erfährt, ist also alleine an die Wahrnehmung des Protagonisten gebunden. Der Ich-Erzähler hat alle Ereignisse selbst erlebt und berichtet den Leserinnen und Lesern im Nachhinein davon.

In diesem Zusammenhang spielt das Element der Zeit eine zentrale Rolle. Nach Martínez und Scheffel kann der Erzählzeitpunkt dem weit verbreiteten Modell der sogenannten „späteren Erzählung“ zugeordnet werden, bei dem eine Erzählinstanz ein bereits vergangenes Geschehen schildert. Die verwendete Zeitform ist dabei das Präteritum.

„Die Verwendung des epischen Präteritums genügt, um eine Erzählung diesem Typ zuzuschreiben, auch wenn mit der bloßen Verwendung des Präteritums noch nichts über den genauen Abstand zwischen dem Zeitpunkt des Erzählens und dem des Erzählten ausgesagt ist.“⁶¹

Es handelt sich dabei also um eine Art zeitlose Vergangenheit. Die Rezipientin oder der Rezipient kann zwar in etwa die erzählte Zeit, also die Zeitspanne, welche die tatsächliche Handlung umfasst, abschätzen – Im Fall von Cassiel

⁶⁰ Valentine, S. 237.

⁶¹ Martínez/Scheffel, S. 74.

Roadnight beträgt diese einige Tage, vielleicht ein paar Wochen – es wird jedoch nicht deutlich, wie viel Zeit zwischen dem Ende der Geschichte, also der Entdeckung, dass Cassiel und Damiel tatsächlich Zwillinge sind, und dem Moment, an dem Damiel beschließt, der Leserin oder dem Leser die Ereignisse mitzuteilen, vergeht.

Die Handlung selbst wird in chronologischer Reihenfolge erzählt, wobei diese immer wieder durch kurze Anachronien in Form von kurzen Rückblenden, sogenannten Analepsen, unterbrochen wird.⁶² Diese Analepsen beziehen sich ausschließlich auf Ereignisse aus der frühen Kindheit des Protagonisten, die mit dem Leben mit seinem Großvater in Zusammenhang stehen. Die analeptischen Einschübe sind, wie auch der Rest der Erzählung, in der Ich-Perspektive und in der Zeitform des Präteritums verfasst und zusätzlich an Kapitelgrenzen gebunden. Damit ist gemeint, dass es keine einzige Rückblende gibt, die als Einschub in einem Kapitel eingesetzt wird, in dem der Protagonist die zentrale Handlung beschreibt – jede Analepse umfasst ein eigenes Kapitel und wird auch mit dessen Ende geschlossen. Obwohl zwischen den einzelnen Episoden, die in den Rückblenden erzählt werden, Zeitspannen von wenigen Tagen bis hin zu mehreren Jahren liegen, sind auch diese in chronologischer Reihenfolge angeordnet. Man erfährt darin verschiedene kurze Geschichten aus Damiels Kindheit bei seinem vermeintlichen Großvater, die immer mehr Zweifel daran aufkommen lassen, dass zwischen Cassiel und Damiel nur eine zufällige Ähnlichkeit besteht. Gegen Ende der Geschichte ist es auch eine solche Rückblende, welche die wahre Identität des Großvaters offenbart und der Leserin oder dem Leser Damiels Zugehörigkeit zu seiner Traumfamilie bestätigt.

Ein weiteres Element, das zum bereits angesprochenen Gefühl der Unmittelbarkeit des Erzählten beiträgt, ist das gehäufte Auftreten der direkten Figurenrede.⁶³ Der Roman ist gespickt mit direkten Reden und Dialogen zwischen den handelnden Personen, indirekte Reden werden kaum verwendet. Ob es sich dabei um ein (zufälliges) stilistisches Merkmal der Autorin handelt, oder, ob die direkte Rede, wie in Kapitel 2.2.3 zu den Kennzeichen von Kinder-

⁶² vgl. Martínez/Scheffel, S. 35.

⁶³ vgl. ebd., S. 53f.

und Jugendliteratur beschrieben, der sprachlichen Anpassung an die junge Leserschaft dient, kann und soll an dieser Stelle nicht geklärt werden.

Der letzte Punkt, auf den hier eingegangen werden soll, befasst sich mit der erzählten Welt. Obwohl es sich bei der Geschichte von Cassiel Roadnight um fiktionales und nicht um faktuales Erzählen handelt – das heißt, dass die Handlung des Romans komplett erfunden ist und nicht auf einer wahren Begebenheit beruht⁶⁴– wirkt sie trotz ihrer Abenteuerlichkeit sehr realistisch. Das liegt unter anderem daran, dass reale Elemente, insbesondere reale Ortsnamen, wie beispielsweise bei der Verortung des Kinderheimes in Ostlondon zu Beginn der Geschichte⁶⁵, in die fiktionale Handlung eingewoben werden. Der Roman umfasst keinerlei fantastische Elemente, bei der erzählten Welt handelt es sich nach Martínez und Scheffel um eine homogene, stabile und mögliche Welt. „Homogen“ bedeutet in diesem Zusammenhang, dass in der erzählten Welt „das zugrundeliegende System von Möglichkeiten, Wahrscheinlichkeiten und Notwendigkeiten jeweils einheitlich ist [...]“.⁶⁶ Als Gegenentwurf, also als Beispiel für eine heterogene Welt, nennen die Autoren Kafkas „Die Verwandlung“, worin eine unmögliche fantastische Situation, die Verwandlung in einen Käfer, in eine realistische Umgebung einbricht. Stabil ist die Welt von Daniel und Cassiel Roadnight in dem Sinne, dass sie von Anfang bis Ende auf gleichbleibenden Regeln beruht und sich nicht aus unerfindlichen Gründen verändert. Möglich ist sie, da das Eintreten aller erzählten Ereignisse der Geschichte auch in unserer realen Welt zumindest für möglich gehalten werden kann.⁶⁷

Diese Zuordnung der Geschichte zum Bereich des Nicht-Fantastischen trägt dazu bei, dass das darin enthaltene Doppelgängermotiv in weiterer Folge im Zuge der Analyse eindeutig nach der Kategorisierung von Danow eingeordnet werden kann, denn durch den durchgezogenen Realismus kann nicht an der Glaubwürdigkeit des Protagonisten gezweifelt werden.

⁶⁴ vgl. Martínez/Scheffel, S.11ff.

⁶⁵ vgl. Valentine, S. 7.

⁶⁶ Martínez/Scheffel, S. 136f.

⁶⁷ vgl. ebd., S. 136ff.

3.1.3. Kategorisierung nach David K. Danow

Der Roman „Das zweite Leben des Cassiel Roadnight“ kann im Vergleich zu den beiden anderen Büchern relativ eindeutig der ersten Kategorie nach David Danow zugeordnet werden, also jener, bei der die beiden Figuren sich zwar äußerlich gleichen, nach genauerer Betrachtung jedoch eindeutig als zwei klar voneinander unterscheidbare Individuen ausgemacht werden können, die komplett unabhängig voneinander agieren (vgl. Kapitel 2.1.1.3).

Bereits die ersten Zeilen des Romans, die folgendermaßen lauten: „Es war nicht meine Absicht, er zu werden. Ich suchte mir Cassiel Roadnight nicht aus einer Reihe von Kandidaten aus, die genau so aussahen wie ich. Ich ließ es einfach geschehen“⁶⁸, weisen darauf hin, dass die Handlung sich in Richtung einer Doppelgängergeschichte entwickeln könnte. Aufmerksamen Leserinnen und Lesern ist möglicherweise bereits beim Aufschlagen des Buches die Widmung der Autorin ins Auge gefallen, die „Für Maikki Ranger, meinen zufälligen Zwillingbruder“ lautet und noch vor Lektüre der tatsächlichen Geschichte die Aufmerksamkeit auf das zentrale Thema des Romans lenkt. Besonders die Formulierung „zufälliger Zwillingbruder“ ist dabei sehr interessant, da Damiels Entdeckung seiner wahren Identität als ein Zwilling auch auf willkürliche, zufällige Art geschieht.

Wer jedoch nicht bereits durch das Vorwort beeinflusst ist und sich einer „naiven“ ersten Rezeption widmet, kann zu Beginn der Handlung noch nicht ahnen, dass es sich bei dem Jungen, den der Protagonist im Zeitungsartikel entdeckt, um dessen Zwillingbruder handelt. Zunächst vermutet man eine zufällige äußerliche Ähnlichkeit zwischen den beiden Jugendlichen und rechnet damit, dass die Familie den Betrug sofort bemerken muss. Obwohl auch Chap im ersten Moment vermutet, dass in der Zeitung tatsächlich ein Foto von ihm selbst abgedruckt ist, erkennt er auf den zweiten Blick mehrere Unterschiede – Narben, Piercings und deutlich schlechtere Zähne – die ihn eindeutig von seinem Doppelgänger unterscheiden.⁶⁹ Bereits die Tatsache, dass Chap über den gesuchten Jungen ausführlich im Internet recherchiert, und auch seine

⁶⁸ Valentine, S.1.

⁶⁹ vgl. ebd., S. 12.

Angst beim ersten Treffen mit dessen bzw. seiner Schwester, machen deutlich, wie sicher er sich darüber ist, dass seine Lüge aufgedeckt wird.

Durch zahlreiche Rückblenden, beispielsweise in Kapitel 3, 5 oder 8, in denen Chap von seinem früheren Leben mit seinem vermeintlichen Großvater erzählt, wird zunächst zusätzlich die Illusion aufrecht erhalten, dass tatsächlich nur eine zufällige Ähnlichkeit zwischen den beiden Jungen besteht.

„Ich wollte mich davon befreien, ich zu sein, mich von Chap, dem Gejagten, befreien, deshalb wurde ich Cassiel Roadnight, einer, der bereits gefangen war und im Gefängnis steckte. Ein Gemästeter und Angepflockter und mit Liebe Bedrängter [...] Ich verbrachte meine Tage damit, auf einem Hochseil zu balancieren, auf der hauchdünnen Schneide eines Messers, möglichst unbemerkt, es sollte nicht alles zusammenbrechen, in Stücke gehackt werden.“⁷⁰

Während Chap zwischen der Angst, als Betrüger entlarvt zu werden, und dem Wunsch nach einer Familie hin und her gerissen ist, was im vorhergehenden Zitat besonders bildlich Ausdruck findet, erkennen die Mitglieder seiner neuen Familie den Betrug nicht. Obwohl seine Mutter an einer Stelle auf die veränderte Augenfarbe hinweist und auch Edie immer wieder betont, Cassiel hätte sich seit seinem Verschwinden in erster Linie charakterlich stark verändert⁷¹, ahnen sie nicht, dass sich ein Doppelgänger in die Familie eingeschlichen hat.

Der erste Hinweis darauf, dass die „zufällige“ Ähnlichkeit zwischen Chap und Cassiel doch durch ihre Familienzusammengehörigkeit bedingt sein könnte, findet sich, als Chap ein Fotoalbum überreicht bekommt, in dem sich kein einziges Bild findet, das vor seinem dritten Lebensjahr aufgenommen wurde. Diese Tatsache wird im Text nur mit der kurzen Aussage „Es gab keine Babybilder. Das erste Buch fing damit an, dass er etwa drei Jahre alt war“⁷² kommentiert und findet auch bei Chap keinerlei weitere Beachtung, während die aufmerksamen Leserinnen und Leser bereits Verdacht schöpfen.

Dieser wird einige Kapitel später immer mehr verstärkt, als Chap in Rückblenden davon berichtet, wie er als Zehnjähriger von seinem Großvater

⁷⁰ Valentine, S. 112.

⁷¹ vgl. ebd., S.63.

⁷² Ebd., S. 70.

getrennt wird, der nach einem Unfall ins Krankenhaus eingeliefert wird. Chap wird in verschiedenen Heimen untergebracht und darf den alten Mann viele Jahre lang nicht besuchen. Erst Jahre später gelingt es Chap, seine einzige Bezugsperson ausfindig zu machen, doch als diese ihm eröffnet, gar nicht sein leiblicher Großvater zu sein und den kleinen Jungen nur aus Einsamkeit bei sich aufgenommen zu haben, nachdem dieser gemeinsam mit einer jungen Frau – möglicherweise ebenfalls eine Bewohnerin des Heimes oder eine junge Betreuerin – aus einem brennenden Kinderheim geflohen war, bricht für Chap eine Welt zusammen. Durch diese Offenbarung verliert er nicht nur seinen einzigen Freund, sondern auch seine Identität. „Ich war niemand“⁷³, sagt er von sich selbst. Interessant ist aber auch, dass an dieser Stelle in einer Unterhaltung mit seinem Großvater das erste Mal Chaps wahrer Name erwähnt wird:

„Wie hat meine Mutter mich gerufen?‘ Großvater schüttelte den Kopf. ‚Sie hat dich Damiel genannt‘, sagte er. ‚Sie hat dich mal so und mal so genannt. Aber sie war nicht deine Mutter.‘“⁷⁴

Bereits an dieser Stelle lässt sich vermuten, dass der Aufenthalt im Kinderheim der Grund dafür gewesen sein könnte, dass es kein einziges Babyfoto von Damiel bzw. Cassiel gibt, doch noch immer tappt der Protagonist über seine wahre Herkunft im Dunkeln.

Bevor sich schließlich am Ende der Handlung die Wahrheit über seine Existenz offenbart, kommt es zu einem Zusammentreffen mit Floyd, der Chap als einziger auf den ersten Blick als Cassiels Doppelgänger entlarvt. Dass selbst Cassiels Mutter den Betrug nicht durchschaut hat, begründet Floyd folgendermaßen: „Die Leute schauen nicht hin“, sagte Floyd. „Sie sehen. Das ist anders.“ Mit Floyds Hilfe erkennt Chap, dass auch Frank, der den echten Cassiel ein Jahr zuvor getötet hat, ihn seit seiner Ankunft als Lügner durchschaut hat.

Schließlich bestätigen sich alle Vorahnungen der Leserinnen und Leser in einem der letzten Kapitel, als Helen preisgibt, dass sie mit Cassiel und Damiel Zwillinge geboren hat: „Ich habe Zwillinge zur Welt gebracht“, sagte sie,

⁷³ Valentine, S.186.

⁷⁴ Ebd., S. 184.

während das leise Haus um uns her gärrte und wisperte. ‚Dich und Damiel. Ich wollte nicht, dass du dein ganzes Leben verbringst, ohne davon zu erfahren.‘“⁷⁵

Endlich fällt auch Damiel wie Schuppen von den Augen, dass er sich die ganze Zeit über bei seiner wahren Familie eingeschlichen hat und nicht nur Cassiels Doppelgänger, sondern tatsächlich sein Zwillingsbruder ist.

Ich hoffe, es ist mir durch diese ausführliche Beschreibung und das Einbringen von Textverweisen gelungen, zu begründen, worauf meine Entscheidung basiert, den Doppelgänger in „Das zweite Leben des Cassiel Roadnight“ der Kategorie der Ich-Doppelung zuzuschreiben. Obwohl die beiden Brüder eng miteinander verbunden sind, was auch Damiels Entscheidung begründet, seinen Zwilling zu rächen, handelt es sich dennoch um zwei voneinander unabhängige Personen, zumal Cassiel bereits verstorben ist. Man kann daher Danows erste Kategorie von Doppelgängern auf diesen Roman anwenden.

3.1.4. Das Motiv des Zwillings

Obwohl bereits zu Beginn der Handlung deutlich wird, dass es sich bei dem Doppelgänger in „Das zweite Leben des Cassiel Roadnight“ um eine Ich-Doppelung handelt, wird erst ganz am Ende aufgelöst, dass die beiden Figuren tatsächlich Zwillinge sind.

Das Motiv der Familienähnlichkeit ist ein sehr altes, das in vielen verschiedenen Variationen in der Literatur verwendet wird. Nicht nur die Ähnlichkeit zwischen Eltern und Kindern, sondern vor allem auch die Ähnlichkeit zwischen Geschwistern spielt dabei eine wesentliche Rolle. Häufige Darstellungen sind dabei Verwechslungsgeschichten aufgrund der äußeren Ähnlichkeit oder Geschichten, in denen die innere Verbundenheit von Geschwistern so weit geht, dass sie zu einer „monadenähnliche[n] Einheit“⁷⁶ verschmelzen, bis hin zum Motiv des Geschwisterinzest. Ein Beispiel für diese seelische Verbundenheit im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur, bei der Zwillingsgeschwister bereits ohne Worte wissen, was der oder die jeweils

⁷⁵ Valentine, S.215.

⁷⁶ Hildenbrock, S.83.

andere denkt, findet sich nicht nur in Erich Kästners „Das doppelte Lottchen“, sondern wird uns auch noch an späterer Stelle bei der Analyse von Antje Wagners Roman „Unland“ begegnen (vgl. Kapitel 3.3.3).

Eine weitere populäre Darstellungsweise ist die Rivalität zwischen Geschwistern – oft wird dabei eine (scheinbar) böse Partei einer (scheinbar) guten gegenübergestellt – die teilweise mit einem Kampf um die Aufmerksamkeit und Liebe der Eltern zusammenhängt, teilweise aber auch mit dem Recht der Erstgeborenen oder des Erstgeborenen und den damit verbundenen erblichen Besitzansprüchen. Die wohl berühmtesten Beispiele für einen solchen Konflikt, der schließlich tragisch endet, sind die Geschichten der beiden Brüder Romulus und Remus sowie Kain und Abel.⁷⁷

Der Roman „Das zweite Leben des Cassiel Roadnight“ lässt sich jedoch in keine dieser Kategorien einordnen. Zwischen den Brüdern besteht zwar rein äußerlich eine Ähnlichkeit, die so groß ist, dass nicht einmal die engsten Familienangehörigen die Täuschung erkennen, charakterlich unterscheiden sich die beiden jedoch stark, was durch folgenden Dialog zwischen Damiel und seiner Schwester Edie verdeutlicht werden soll:

„Also erzähl mir, wie ich bin‘, sagte ich. ‚Vielleicht hab ich es ja vergessen.‘ Edie zählte es an den Fingern auf, unverblümt, wie aus der Pistole geschossen. [...] ‚Egoistisch‘, sagte sie. ‚Grob. Arrogant. Nicht hilfsbereit. Aus der Haut fahrend. Aggressiv. Geheimniskrämerisch. Gierig. [...]“⁷⁸

Während Edie dem „alten“ Cassiel also nur schlechte Eigenschaften zuschreibt, ist sie über seine vermeintliche Veränderung hin zu einem verständnisvollen und hilfsbereiten Bruder überaus erfreut. Obwohl Cassiel durch die Erzählungen seiner Familie teilweise negative Attribute zugeschrieben werden, wäre es übereilt, den Schluss zu ziehen, Cassiel als den „schlechten“ und Damiel als den „guten“ Zwilling darzustellen, der nach der Verhaftung von Frank als Held dasteht. Schließlich wird aus der Handlung nicht deutlich, aus welchen Gründen Cassiel so abweisend gegenüber seiner Familie war, und auch Damiel verhält sich nicht in allen Situationen moralisch korrekt.

⁷⁷ vgl. Hildenbrock, S. 88ff.

⁷⁸ Valentine, S. 63.

Man könnte durchaus sagen, dass es sich bei der Geschichte von Cassiel Roadnight um eine Verwechslungsgeschichte handelt, jedoch nicht im klassischen Sinne, denn die Verwechslung löst sich am Schluss nicht durch das gemeinsame Auftreten der Zwillingbrüder auf. Vielmehr tritt der totgeglaubte Damiel, über dessen Existenz alleine seine Mutter Bescheid wusste, an die Stelle des tatsächlich verstorbenen Cassiel und eröffnet somit eine veränderte Spielart des Motives, bei der ein Bruder den Platz des anderen einnimmt.

3.2. Andreas Steinhöfel – „Der mechanische Prinz“

3.2.1. Inhaltliche Vorstellung



Abb. 2: Cover „Der mechanische Prinz“,
Quelle: Steinhöfel

Beim zweiten Buch, das in weiterer Folge hinsichtlich der darin enthaltenen Darstellung des Doppelgängermotivs analysiert werden soll, handelt es sich um den Roman „Der mechanische Prinz“, der im Jahr 2003 vom deutschen Autor Andreas Steinhöfel veröffentlicht wurde.

Der Roman erzählt die Lebensgeschichte von Max, einem Jungen, der von sich selbst als „eines der egalsten Kinder auf der Welt“⁷⁹ spricht, die von einem übergeordneten

Erzähler aus dessen Erzählungen niedergeschrieben wird.

Von seinen Eltern kaum beachtet, verbringt Max die meiste Zeit damit, seine Heimatstadt Berlin mit der U-Bahn zu erkunden oder seinen besten und einzigen Freund, Jan, zu treffen. Eines Tages erhält Max von einem einarmigen

⁷⁹ Steinhöfel, S.13.

Bettler ein mysteriöses goldenes Ticket, das es ihm plötzlich ermöglicht, zwischen den regulären U-Bahn Stationen noch andere Haltestellen zu entdecken, die niemand anderer zu sehen scheint. Erst durch die Hilfe eines Mädchens namens Tanita erfährt Max, was es mit dem magischen Ticket auf sich hat: Das Ticket ermöglicht ihm und anderen verlorenen Kindern (vgl. dazu Kapitel 3.4.3) in sogenannte „Refugien“ zu reisen, in denen sie unter der Aufsicht des schreckenerregenden mechanischen Prinzen Aufgaben erledigen müssen, um dadurch ihre Seelen zu retten und ihren Charakter vollständig zu entwickeln.

Max reist daraufhin mehrere Male in unterschiedliche Refugien, in denen er mit seinen größten Ängsten konfrontiert und vor schwierige Hindernisse gestellt wird. Schließlich trifft er auf den mechanischen Prinzen, der ihn auf sein letztes und schwierigstes Abenteuer vorbereitet: Max soll sein eigenes Herz retten, das in der Halle der Seelen aufbewahrt und von Eisenvögeln bedroht wird. Sollte ihm die Rettungsaktion nicht gelingen, würde Max für immer in die reale Welt zurückkehren und dort ohne sein Herz niemals wirklich glücklich werden.

Für seine Reise wünscht sich Max seinen besten Freund Jan als Begleiter, was ihm vom mechanischen Prinzen gestattet wird. Gemeinsam machen sich die beiden von Grund auf unterschiedlichen Jungen auf den Weg. Während Max immer wieder an sich selbst zweifelt und von Angst getrieben ist, kann Jan nichts erschüttern. Er geht unermüdlich voran und hilft Max, immer wieder aufzustehen und weiterzumachen. Im Laufe der Zeit macht Jan jedoch eine unerklärliche Veränderung durch und wird mit jedem bestandenen Abenteuer wütender, unvorsichtiger und brutaler. Als die beiden schließlich in der Halle der Seelen ankommen und Max nach einer schwierigen Suche sein Herz endlich in Händen hält, entreißt Jan ihm dieses und es offenbart sich, dass Jan nur in Max' Fantasie existiert. Der schwache, ängstliche Junge hat sich Jan als seinen starken Freund und Beschützer konstruiert, der jedoch durch seine eigene Angst immer stärker und schlussendlich übermächtig und böse geworden ist.

Als Jan versucht, das Herz mit einem magischen Schwert zu durchbohren, zersplittert die Klinge. Jan wird von einem Splitter getroffen und verschwindet – er stirbt jedoch nicht, sondern lebt als ein Teil von Max' Persönlichkeit in ihm

weiter. Max gelingt es daraufhin, sein Herz vor den Krallen des herannahenden Eisenvogels zu retten.

Die Geschichte erfährt ein Happy End, als Max in einem Krankenhaus wieder zu sich kommt und bemerkt, dass er nicht nur während seiner Abenteuer neue Freunde gefunden hat, sondern auch seine Eltern ihn endlich wirklich wahrnehmen und ihm die langersehnte Aufmerksamkeit und Zuneigung entgegen bringen.

3.2.2. Strukturelle Analyse

Im Vergleich zu „Das zweite Leben des Cassiel Roadnight“ ist der Roman „Der mechanische Prinz“ weitaus komplexer angelegt. Die Geschichte teilt sich in eine Rahmen- und eine Binnenhandlung auf, die eng miteinander verflochten sind, da beide von derselben Erzählerfigur beschrieben werden. In der Rahmenhandlung beschreibt der Erzähler, der hauptberuflich Schriftsteller ist, und dessen Namen die Leserinnen und Leser bis zum Ende des Romans nicht erfahren werden, in der Ich-Perspektive, wie es sich zugertragen hat, dass er dem Protagonisten Max begegnet ist und wie dieser ihn überreden konnte, seine Geschichte aufzuschreiben und zu veröffentlichen. Dabei wird meist die Zeitform des Präteritums verwendet, in einzelnen Fällen wendet sich der Erzähler jedoch direkt an die Leserin oder den Leser und bedient sich an diesen Stellen des Präsens. Diese direkten Anreden dienen nicht ausschließlich ein und demselben Zweck. Einerseits wendet sich der Erzähler an einigen Stellen an sein Publikum, um zu betonen, dass es sich bei den von Max geschilderten Ereignissen nicht um eine erfundene fantastische Geschichte, sondern um die Wahrheit handelt, wie beispielsweise folgendes Zitat verdeutlichen soll:

„Wo war ich? Genau: Was auch immer ihr denkt, ich erzähle euch keinen Kokolores. Ganz bestimmt nicht. Vertraut mir. [...] Dies ist, ich kann es auch nur noch einmal versichern, eine wahre Geschichte. Auch wenn sie manchen Leuten zu weit gehen wird...weiter und immer weiter.“⁸⁰

Andererseits nutzt der Erzähler diese Leserinnen- und Leseranreden auch gezielt, um seinen eigenen Schreibprozess zu reflektieren oder aber, um einen bewussten Einschnitt in die Handlung zu erzeugen und die Leserinnen und

⁸⁰ Steinhöfel, S.33.

Leser im Lesefluss zu unterbrechen. Einige Unterbrechungen werden wie ungeliebte Werbepausen in die Binnenhandlung eingeschoben, um nach langen Abschweifungen, während derer der Erzähler über Dinge philosophiert, die die Handlung nur sehr peripher betreffen, wichtige Hintergrundinformationen über das weitere Geschehen zu liefern.⁸¹

Während sich der Erzähler in der Rahmenhandlung, die aus der Ich-Perspektive verfasst ist, stark an der gesprochenen Sprache orientiert, ist die Binnenhandlung, bei der es sich quasi um den Inhalt des Romans handelt, der aus Max' Erzählungen entstanden ist, in einem elaborierteren Stil verfasst. In der Binnenhandlung agiert der Erzähler als auktorialer Erzähler, indem „er als Mittelsmann der Geschichte einen Platz sozusagen an der Schwelle zwischen der fiktiven Welt des Romans und der Wirklichkeit des Autors und des Lesers einnimmt.“⁸²

Die Frage der Fokalisierung, also danach, aus welcher Sicht die Handlung erzählt wird, ist im Fall dieses Romans nicht ganz eindeutig zu klären. Nach Martínez und Scheffel könnte man davon ausgehen, dass hier eine interne Fokalisierung vorliegt, also der Erzähler in der Binnenhandlung aus der „Mitsicht“ schreibt und nicht über mehr Wissen verfügt, als der Protagonist der Geschichte. Die Tatsache, dass Max dem Erzähler alle Geschehnisse nur erzählt hat und dieser nicht selbst während der Reisen durch die Refugien anwesend war, würde für diese Lesart sprechen. Allerdings könnte man durchaus auch dafür argumentieren, dass es sich um eine externe Fokalisierung handelt, also der Erzähler weniger sagt, als der Protagonist weiß. Diese Auffassung lässt sich dadurch rechtfertigen, dass der Erzähler gleichzeitig auch Schriftsteller ist und möglicherweise aus künstlerischer Freiheit einiges weggelassen hat, das ihm nicht erwähnenswert schien. Obwohl er Max bereits zu Beginn des Romans versichert, die Geschichte nicht willkürlich zu verändern, wäre es denkbar, dass er sich als Künstler nicht an diese Abmachung gehalten hat, um sein Buch spannender zu gestalten. Möglicherweise hat auch Max nicht alles erzählt und wichtige Details für sich behalten. Aufgrund der Komplexität der Erzählebenen des Romans kann keine

⁸¹ vgl. Steinhöfel, S. 98.

⁸² Martínez/Scheffel, S. 93.

eindeutige Zuordnung getroffen werden, beide Lesarten scheinen durchaus möglich.⁸³

Interessant ist zusätzlich die Stellung des Erzählers zum Erzählten. Nach Susan Sniader Lanser kann hier von einer sogenannten „homodiegetischen Figur“ gesprochen werden. Auf einer fortlaufenden Skala bestimmt sie den Grad der Involviertheit des Erzählers, von der Position des unbeteiligten Erzählers, der außerhalb der erzählten Welt steht (heterodiegetisch), bis hin zum Erzähler als Protagonisten, der aus der Ich-Perspektive schildert. Die Erzählerfigur im „mechanischen Prinz“ kann auf Lansers Skala als eine der Hauptfiguren im homodiegetischen Raum angesiedelt werden, da sie selbst als Figur in der erzählten Welt agiert und darin eine wichtige Rolle spielt.⁸⁴

Durch den Einsatz von Rahmen- und Binnenhandlung werden in Steinhöfels Roman zwei unterschiedliche Erzählebenen geschaffen. „Die Erzählung des Rahmenerzählers erfolgt auf einer ersten Ebene, die wir mit Genette als extradiegetisch bezeichnen; die Ereignisse, von denen dieser Erzähler erzählt, liegen auf einer zweiten, intradiegetischen Ebene.“⁸⁵

Sowohl die Rahmen- als auch die Binnenhandlung folgen im Ablauf einer chronologischen Ordnung, die jedoch durch ein paar Vorausdeutungen unterbrochen werden – teils durch Anspielungen des Erzählers, die auf den weiteren Verlauf der Handlung vorverweisen⁸⁶, teils durch aussagekräftige Kapitelüberschriften.

Während bei Jenny Valentine die Handlung sehr realistische Züge hat, lebt „Der mechanische Prinz“ von seinen fantastischen Momenten. Nach Martínez und Scheffel könnte man davon sprechen, dass es sich bei der erzählten Welt um eine heterogene und instabile handelt, also eine Welt, in der die Leserinnen und

⁸³ vgl. Martínez/Scheffel, S. 67.

⁸⁴ vgl. ebd., S. 85.

⁸⁵ Ebd., S. 78.

⁸⁶ vgl. Steinhöfel, S. 32.

Leser an einer Stelle plötzlich mit einer Änderung der zugrundeliegenden Bedingungen konfrontiert sind und sich neu orientieren müssen.⁸⁷

Zunächst wirkt die Binnenhandlung sehr realistisch. Ein Junge mit dem gewöhnlichen Namen Max lebt in der realen Stadt Berlin. Er wird von seinen Eltern vernachlässigt, niemand schenkt ihm Zuneigung und Aufmerksamkeit, also verbringt Max seine Freizeit meist alleine und erkundet das U-Bahnnetz der Stadt.

„Seit er denken konnte, liebte Max die U-Bahn. Hier draußen, in den äußeren Bezirken, wo sie oberirdisch fuhr, war es noch ein bisschen langweilig. Hier stand man auf dem Bahnsteig wie, na ja, wie in einem stinknormalen Bahnhof. Aber in der Innenstadt lagen die Stationen unterirdisch, und das war etwas ganz anderes.“⁸⁸

Wie bei „Cassiel Roadnight“ werden auch hier immer wieder reale Orte in die Geschichte eingewoben: Max fährt nach Neukölln, an den Ku’damm, steigt am Nauener Platz aus oder geht durch die Maxstraße. Auf einem Berliner U-Bahn Plan könnten die Leserinnen und Leser Max’ Reisen durch die Stadt nachvollziehen. Die U-Bahn ist es aber auch, durch welche die fantastischen Elemente in die Handlung eingebracht werden. Im Abgang einer U-Bahnhaltestelle bekommt Max von einem Bettler das goldene Ticket überreicht und auch der Eintritt in die Refugien passiert unterirdisch durch geheimnisvolle Stationen, die für alle übrigen Menschen unsichtbar sind. Dieser Übergang von der realen Welt in die Welt der Fantastik ist sehr virtuos gestaltet. Solange sich Max an der Oberfläche der Stadt aufhält, gelten alle Regeln der Realität, sobald er jedoch seinen Fuß unter die Erde setzt, taucht der Protagonist in die fantastischen Welten der Refugien ein, die keinerlei physikalischen Gesetzen gehorchen, in denen Berge wachsen und Meere sprechen können und die vom geheimnisvollen mechanischen Prinzen regiert werden. Der Eintritt in die Dunkelheit der U-Bahn ist gleichzeitig das Tor zur mysteriösen Welt des mechanischen Prinzen. Nach Gina Weinkauff und Gabriele v. Glasenapp kann hier von einem Motiv gesprochen werden, das sehr häufig im Kontext des fantastischen Erzählens verwendet wird, nämlich von der fantastischen Schwelle. Diese Schwelle, im „mechanischen Prinz“ wird sie durch eine

⁸⁷ vgl. Martínez/Scheffel, S. 136ff.

⁸⁸ Steinhöfel, S. 25.

unsichtbare U-Bahnstation repräsentiert, „dient [...] als Schleuse, als Umsteigepunkt zwischen Primär- und Sekundärwelt, die die vertraute Primärwelt mit der fremden sekundären Welt verbindet.“⁸⁹

Die Bereiche der Realität und der Fantastik berühren sich dabei kaum, nur in Ausnahmefällen geschehen auch im echten Berlin unerklärliche Dinge. Wie genau die Refugien wieder verlassen werden können, erfährt man dabei nicht, und auch Max selbst bleibt darüber im Unklaren. Klar wird nur, dass die unterirdischen Welten allem Anschein nach dieselben Ausmaße haben, wie das reale Berlin, denn die dort zurückgelegten Entfernungen decken sich mit den Entfernungen zwischen den U-Bahn Stationen, was folgender Dialog zwischen Max und dem Erzähler verdeutlichen soll:

„Wie hast du den Ausgang gefunden?‘ Er zuckte die Achseln. ‚Gar nicht. Ich bin einfach durch diese Helligkeit gelaufen und plötzlich, zack, war ich draußen.‘ ‚Und wo war das, dieses Draußen?‘ ‚Wedding.‘ ‚Im Wedding!‘ Ich zog die Augenbrauen hoch, einigermaßen überrascht. ‚Grundgütiger, das liegt Kilometer entfernt von dort, wo du mit der U-Bahn losgefahren warst.‘ ‚Und? Ich bin ja auch Kilometer durch diese ätzende Wüste marschiert, bis ich an dem blöden Salzsee war.‘⁹⁰

Ob Max bei seinen Abenteuern tatsächlich unterirdisch Abenteuer erlebt hat oder eventuell schlafwandelnd kilometerweit durch Berlin gelaufen ist, darüber kann man nur spekulieren.

3.2.3. Kategorisierung nach David K. Danow

„[...] er fragte sich, ob es einen Zeitpunkt gab, an dem ein Mensch so egal geworden war, dass er verschwand. Sich in Luft auflöste wie ein Nebelstreif, weil er es einfach nicht mehr aushielt.“⁹¹

Gleich zu Beginn der Geschichte wird Max als ein Junge vorgestellt, dessen Eltern keinerlei Interesse für ihn zeigen. Sie sind den ganzen Tag so sehr damit beschäftigt, sich miteinander zu streiten, dass sie ihren Sohn dabei scheinbar vergessen haben. Max' Geburtstage werden nicht gefeiert, niemand denkt

⁸⁹ Weinkauff/ von Glasenapp, S.105.

⁹⁰ Steinhöfel, S. 85f.

⁹¹ Ebd., S. 14.

daran, ihm neue Kleidung zu kaufen und keiner hat Interesse, sich untermits mit ihm zu beschäftigen. Also streift Max meist alleine durch seine Heimatstadt Berlin oder trifft sich mit seinem ältesten und einzigen Freund Jan. Bereits im zweiten Kapitel wird die Figur des Jan kurz eingeführt. Max beschreibt seinen besten Freund darin als witzig und stark, als einen Kumpel, dem er sein Herz ausschütten kann, wenn er wieder einmal wegen der Gleichgültigkeit seiner Eltern verzweifelt ist, und der ihn gegen Schlägertypen verteidigt. Im Großen und Ganzen wird Jan als das genaue Gegenteil von Max beschrieben: groß, stark, abenteuerlustig. „Okay, vielleicht kam er manchmal auf Ideen – auf *fiese* Ideen –, die Max selber nie gehabt hätte“⁹², aber trotzdem ist er immer auf Max' Seite.

An einer weiteren Stelle im Text, die erst im späteren Verlauf der Handlung von Bedeutung sein wird, wird ebenfalls die Figur des Jan erwähnt, scheinbar jedoch nur sehr beiläufig. Es handelt sich dabei um eine Szene aus der etwas länger zurückliegenden Vergangenheit, in der Max bei einem seiner zahlreichen Streifzüge durch die Stadt in einem Comicladen vor dem strömenden Regen Unterschlupf sucht und dabei einen anderen Jungen kennenlernt, der ebenfalls von seinen Eltern vernachlässigt wird. Die beiden unterhalten sich und Max' neuer Bekannter erklärt, wie ihm das Lesen von Superheldencomics dabei hilft, mit Problemen zurecht zu kommen: „Weißt du, was das Geile an Comics ist?“, sagte der Junge. „Du liest sie und denkst dir dabei, dass du jemand anders wärst. Einer aus den Comics. Danach tust du so, als wärst du er. [...]“ Der Absatz über das Zusammentreffen mit diesem Jungen endet mit folgenden Worten, die bereits als Vorausdeutung auf die spätere Entwicklung der Geschichte gelesen werden können: „[...] auf dem Nachhauseweg, dachte er über die Worte des Jungen nach und kam zu dem Schluss, dass es *gut* klang und *richtig* klang, ein anderer zu sein. Noch später an diesem Tag unterhielt er sich darüber sehr lang und ausführlich mit Jan.“⁹³

Nachdem Max bei einem seiner Ausflüge durch die Berliner U-Bahn sein goldenes Ticket erhalten hat, reist er alleine in unterschiedliche Refugien und wird dort mit verschiedenen Herausforderungen konfrontiert, die mit seinen

⁹² Steinhöfel, S. 17.

⁹³ Ebd., S. 32.

größten Ängsten zu tun haben und ihm im Endeffekt helfen, seine schwierige Lebenssituation zu bewältigen und zu verändern, doch darauf soll an einer späteren Stelle noch genauer eingegangen werden. Obwohl Max die Aufgaben in den Refugien alleine bestreiten muss, hat er seinen Freund Jan zumindest in Gedanken immer bei sich und holt sich in imaginierten Zwiegesprächen mentale Unterstützung.⁹⁴

Vor Max' letzter Prüfung, nämlich der Suche nach seinem verlorenen Herz, gewährt ihm schließlich der mechanische Prinz seinen Freund Jan als Begleiter. An dieser Stelle entdecken aufmerksame Leserinnen und Leser in folgendem Gespräch zwischen Max und dem mechanischen Prinzen den ersten Hinweis darauf, dass Jan eventuell doch keine reale Person ist, sondern nur in Max' Fantasie existiert: „Wo ist er?“, sagte er leise. „Wo ist Jan?“ [...] **Wo er immer gewesen ist. Und jetzt geh. Folge deinem Herzen**⁹⁵, und kurz darauf, nach der Ankunft seines Freundes im Refugium:

„Max, der wenige Schritte vor den Toren erwartungsvoll stehen geblieben war, grinste erleichtert zurück. Er hatte sich den Empfang schwieriger vorgestellt. Weißt du Bescheid?, wollte er fragen, doch das war überflüssig, denn er kannte die unausgesprochene Antwort: Was du weißt, das weiß ich auch. Auch das war schon immer so gewesen und es machte, zu einem guten Teil, ihre Freundschaft aus.“⁹⁶

Nun tritt Jan zum ersten Mal für die Leserinnen und Leser sichtbar in Erscheinung. Sein T-Shirt mit der Aufschrift „No Problem“ charakterisiert Max' Doppelgänger bereits sehr gut: Er ist optimistisch, fast zu draufgängerisch, macht sich im Gegensatz zu Max keinerlei Gedanken oder Sorgen, dass ihre Mission scheitern könnte, und treibt seinen Freund unermüdlich vorwärts. Immer wenn Max überfordert wirkt und aufgeben will, baut ihn sein Gefährte wieder auf und gibt ihm neuen Mut, doch im Laufe ihrer gemeinsamen Reise macht Jan eine auffällige Wandlung durch. Er wird immer unvorsichtiger, provoziert gefährliche Situationen und bekommt mit jeder gelösten Aufgabe immer schlechtere Laune. Immer häufiger ist Jan von Max' Ängstlichkeit genervt und gerät dadurch in Rage. Ein Wutanfall folgt auf den anderen und deren Heftigkeit steigert sich bis zu dem Moment, als Jan kurz vor dem Ziel

⁹⁴ vgl. Steinhöfel, S. 74 u. 119.

⁹⁵ Ebd., S. 162.

⁹⁶ Ebd., S. 165.

ihrer Reise den Eingang zur Halle der Seelen zerstört, in der Max' verlorenes Herz versteckt ist, und so die Weiterreise verzögert.⁹⁷ Obwohl Max von den Wutausbrüchen und der Unvorsichtigkeit seines Freundes genervt ist, verzeiht er diesem jedoch immer wieder und schenkt ihm erneut sein Vertrauen. Als die Jungen sich endlich in der Halle der Seelen befinden und nach dem verlorenen Herz Ausschau halten, ist Max schließlich am Ende seiner Kräfte angelangt.

Sein blindes Vertrauen zu Jan soll den Protagonisten schließlich fast die Erreichung seines Zieles kosten: Als er Jan in seiner Erschöpfung das wiedergefundene Herz überreicht, lässt dieser es fallen und versucht es in einem dramatischen Showdown mit der Klinge eines Schwertes zu durchbohren.

„War es da nicht eben wieder gewesen, dieses fremde Funkeln in Jans Augen? Nein, das musste das Licht sein. [...] ‚Gut‘, sagte Jan ruhig. Und ließ sein Herz fallen. Und Max schrie. Und das Herz auf dem Boden setzte aus. Und das Herz in seiner Brust setzte aus. Und Jan riss das Schwert empor. Im nächsten Augenblick durchschnitt Trauerklinge fauchend die Luft, die tödliche Spitze nach unten gerichtet. Wir sterben, schoss es Max durch den Kopf, ich werde nie das blaue Meer sehen, ich –“⁹⁸

In diesem Moment zersplittert das Schwert in tausend Teile und Jan wird von einem der Splitter getroffen, während es Max wie Schuppen von den Augen fällt: Er selbst hat Jan als imaginären Freund erschaffen. An jenem Tag im Comicladen hatte er beschlossen, sich einen starken Freund, einen Helden zu ersinnen, der ihm Kraft und Mut gibt und seine Traurigkeit und Verzweiflung durch seine Wut kompensiert. Zu Beginn hatte ihm Jan tatsächlich dabei geholfen, sein Leben zu ertragen, doch mit der Zeit war er immer stärker geworden und seine Wut hatte sich in Hass verwandelt. Während Max immer schwächer und machtloser wurde, gewann Jan immer mehr die Überhand. „Sie standen auf unsichtbaren Waagschalen: ging es dem einen gut, litt darunter der andere. [...] Und nun waren sie endgültig gekippt.“⁹⁹

Schließlich gelingt es Max doch noch seinen Doppelgänger zu besiegen. „Du stirbst nicht. Ich bleibe bei dir und du bleibst bei mir. Wir gehören

⁹⁷ vgl. Steinhöfel, S. 209f.

⁹⁸ Ebd., S.241f.

⁹⁹ Ebd., S. 248.

zusammen.“¹⁰⁰, kann Max seinem Doppelgänger noch nachrufen, bevor sich dieser auflöst und verschwindet.

Obwohl die Person des Jan verschwunden ist, wird die Wut, Jans zentrales Attribut, immer ein Teil von Max bleiben. Von nun an muss er jedoch lernen, alleine damit umzugehen und seine Emotionen in Einklang zu bringen.

Ziel dieser sehr ausführlichen inhaltlichen Analyse war zu zeigen, auf welchen Überlegungen meine Entscheidung bezüglich der Kategorisierung nach David K. Danow beruht. Wie hoffentlich deutlich geworden ist, wird die Figur des Jan zunächst als ganz gewöhnlicher Freund eingeführt. Dass ihn anscheinend niemand je persönlich zu Gesicht bekommen hat, ist dabei nicht weiter verwunderlich, da Max in der Schule ein Einzelgänger ist und seine Eltern offensichtlich kein Interesse daran zeigen, seinen Freund kennen zu lernen. Im Laufe der Handlung wird jedoch immer offensichtlicher, dass Jan charakterlich Max' Gegenpart darstellt und all jene Eigenschaften in sich vereint – Mut, Offenheit, Aggression – an denen es Max mangelt. Erst gegen Ende der Geschichte wird eindeutig aufgelöst, dass Max Jan nur in seiner Fantasie erschaffen hat. Die beiden Jungen sind voneinander abhängig und können nicht ohne den jeweils anderen existieren, was impliziert, dass es sich bei dieser Variante des Doppelgängermotivs um die zweite Kategorie nach Danow handelt, also jene der Ich-Spaltung.

3.2.3.1. *Das Motiv des Alter Ego*

Das Phänomen, dass Kinder, meist im Kindergartenalter, einen Fantasiegefährten imaginieren, ist kein seltenes und wird auch in der Kinder- und Jugendliteratur häufig thematisiert. Zur Definition des Begriffes des Fantasiegefährten, schreibt beispielsweise Thomas Weis:

„In dem Phänomen ‚Phantasiegefährten‘ werden imaginäre menschliche, menschenähnliche oder vermenschlichte Wesen über eine längere Zeitspanne hinweg in intentional zusammenhängenden, spiel-, geschichten-, oder tagtraumartigen Episoden derart zur Darstellung bzw. zur Anschauung gebracht, daß die imaginären Wesen in jeder neuen Episode intuitiv als

¹⁰⁰ Steinhöfel, S. 252.

dieselben wiedererkannt werden und über alle Episoden hinweg als verbindendes, einheitsbildendes Moment fungieren.“¹⁰¹

Diese Beschreibung eines menschlichen Wesens, das von einem jungen Menschen imaginiert wird und in tagtraumartigen Episoden immer wiederkehrt, lässt sich sehr gut auf die Figur des Jan übertragen, wobei Jan nicht die „klassische“ Variante eines Fantasiefreundes darstellt, da er einerseits nicht von einem Kindergartenkind, sondern von einem Jugendlichen imaginiert wird, andererseits nicht nur positive Eigenschaften hat, die seinem „Erfinder“ zugutekommen.

In einem Artikel zu dieser Thematik beschreibt Rosemarie Merl vier unterschiedliche Typen des Fantasiegefährten, denen jedoch eines gemeinsam ist: Nämlich ihre Funktion, dem Kind zu helfen, Erlebtes in Konfrontation mit einem Gegenüber, einem imaginierten Du, zu verarbeiten. Mira Lobes „Omama im Apfelbaum“ nennt sie dabei als bekanntes Beispiel für Typ 1 – den „Beschützer“ – der durch körperliche oder geistige Größe als Vorbild fungiert. Typ 2 nennt sie den „Schutzbedürftigen“, also eine Fantasiegestalt, die schwächer ist als das Kind und von diesem verteidigt werden muss. Dieser Typ wird beispielsweise in Iva Prochàzkovàs Buch „Elias und die Oma aus dem Ei“ vertreten. Der „Kumpel“, der dem Kind gleichgestellt ist und mit diesem Abenteuer erlebt, wie zum Beispiel in „Das war ich nicht – das war der Drache!“ von Jodi Moore, repräsentiert Typ 3 der Fantasiegefährten. Die Figur des Jan aus „Der mechanische Prinz“ kann schließlich Typ 4 zugeordnet werden: Dem „Freund und Feind“. „Typ IV hat ein ambivalentes Verhältnis zum fantasierenden Kind. Er ist einmal Freund, einmal Feind, Spielgefährte und Sündenbock [...]“¹⁰²

Diese Kategorie trifft genau auf die Figur des Jan zu. Ursprünglich als starker Freund in der Fantasie von Max erschaffen, entwickelt er sich im Laufe der Handlung immer mehr zum Feind und Gegenspieler. Durch diese ambivalente Positionierung kann Jan durchaus als Alter Ego von Max interpretiert werden. Während der Duden den Begriff „Alter Ego“ folgendermaßen definiert: „Person, mit der jemand eng verbunden, häufig zusammen ist, sich ergänzt“¹⁰³,

¹⁰¹ Weis, S. 28.

¹⁰² Merl, S.34.

¹⁰³ www.duden.de

differenziert der englischsprachige Literaturwissenschaftler John David Pizer folgendermaßen zwischen Doppelgänger und Alter Ego: „Der erste Begriff bezieht sich in Jean Pauls Tradition rein auf ein identisches Äußeres zweier Figuren, während die Bezeichnung als ‚alter ego‘ eine antithetische Konstellation ihres Innenlebens beschreibt.“¹⁰⁴

Obwohl beide Definitionen unterschiedliche Aspekte des Verhältnisses zwischen einer Person und ihrem Alter Ego betonen, können sie gleichermaßen auf den „mechanischen Prinz“ angewendet werden. Einerseits ist Jan eine Figur, die stark mit Max verbunden ist und diesen in vielen Bereichen ergänzt, andererseits besteht eine Antithetik zwischen den beiden Jungen. Diese ist bei Max und Jan nicht nur äußerlich, sondern vor allem charakterlich besonders stark ausgeprägt. Die Entwicklung des imaginären Alter Ego könnte dabei durchaus in Hinblick auf das Freud'sche Strukturmodell, das bereits in Kapitel 2.1.3.1 beschrieben wurde, interpretiert werden, wobei Jan das Element des „Es“ verkörpert, das aggressiv und egoistisch handelt und alleine durch seine Triebe motiviert ist. Max würde dieser Lesart zufolge das „Ich“ repräsentieren, das zwischen den animalischen Trieben des „Es“ und den moralischen Vorstellungen des „Über-Ich“ gefangen ist und verzweifelt versucht, zwischen diesen beiden zu vermitteln. Der Protagonist fühlt sich durch die fehlende Aufmerksamkeit seiner Eltern vernachlässigt und empfindet darüber Trauer, Verzweiflung aber auch Ärger und Wut. Allem Anschein nach kann und möchte er die Wut auf seine Eltern als widersprüchliches Gefühl jedoch nicht zulassen, da es in Konflikt mit seinen eigenen Moralvorstellungen gerät. Trotz des nicht vorhandenen Interesses und der Vernachlässigung von Seiten der Eltern, ist es nicht zulässig, Wut und Aggression gegenüber diesen zu äußern. In einem innerpsychischen Prozess versucht Max also dieses unmoralische Gefühl zu verdrängen und projiziert es auf die imaginierte Figur des Jan.

„Jan ist böse, weil Max seine bösen Anteile nicht ausleben kann – erst die Auflösung von Jan als ‚eigenständiger‘ Person ermöglicht es ihm, diese Anteile konstruktiv, mit Freud gesprochen als ‚Es‘, in seine Psyche zu integrieren. Es handelt sich hier also um eine psychologische bzw. psychologisierende Auflösung des Motivs,

¹⁰⁴ Pizer, zitiert nach Fröhler, S. 15.

die ein Weiterexistieren des alter egos im weitesten Sinne ermöglicht.“¹⁰⁵

Das Alter Ego wird im Roman also nicht vernichtet, Jan stirbt nicht, sondern wird in die Psyche des Protagonisten integriert.

Doch nicht nur das Motiv des Alter Ego kann anhand der psychoanalytischen Lesart interpretiert werden, im ganzen Roman finden sich immer wieder Aspekte, die sich sehr gut mit den Theorien von Sigmund Freud in Verbindung bringen lassen. Auch seine Annahmen über das Unbewusste, die an früherer Stelle anhand des sogenannten Eisbergmodelles verdeutlicht wurden, können im „mechanischen Prinz“ Anwendung finden. So wirken Max' Schilderungen seiner Erlebnisse oberhalb der Erde sehr realistisch und könnten nach Freud als Repräsentation des bewussten Erlebens interpretiert werden, während alle Geschehnisse, die sich unterhalb der Erde, also im U-Bahnnetz Berlins zutragen, dem Bereich des Unbewussten zugeordnet werden könnten. Nicht nur, dass viele Ereignisse in den Refugien mit Mechanismen der Traumarbeit, beispielsweise Verdichtung, Verschiebung oder Symbolisierung, verglichen werden können, worauf hier jedoch nicht näher eingegangen werden soll, sondern auch die Hell-Dunkel-Metaphorik des Romans sprechen dafür, Max' Erlebnisse nicht als real, sondern als erträumt oder imaginiert zu interpretieren. Das bewusste Erleben findet an der Oberfläche statt, sobald Max ins Dunkel der U-Bahn hinuntersteigt, tritt er ins Reich des Unbewussten ein, in dem er mit seinen unterdrückten und verdrängten Ängsten konfrontiert wird.

Tatsächlich könnte der komplette Roman nach der psychoanalytischen Lesart in Anlehnung an Freud interpretiert und analysiert werden, um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen wird jedoch an dieser Stelle auf eine genauere Betrachtung verzichtet.

¹⁰⁵ Lexe/Wexberg, S.156.

3.2.3.2. *Andere Doppelgängerfiguren im „mechanischen Prinz“*

Interessant ist, dass in diesem Werk neben der zentralen Doppelgängerfigur des Jan noch weitere Doppelgänger in die Handlung integriert wurden, die der Leserin oder dem Leser möglicherweise bei der Lektüre nicht sofort ins Auge fallen.

Besonders spannend ist dabei das Motiv des Schattens als Doppelgänger, das ganz am Ende der Handlung eingeführt wird. Nachdem Max dem Erzähler seine Geschichte offenbart und die erlebten Abenteuer geschildert hat, bemerkt er ganz beiläufig, dass er im Zuge der Handlung die wahre Identität des Erzählers aufgedeckt hat, und schließt somit auch den Rahmen der Handlung. Max enttarnt nämlich den Schriftsteller durch aufmerksame Beobachtungen als Peter Pan, die Figur aus James M. Barries berühmten und vielfach verfilmten Kinder-Klassikers. Andreas Steinhöfel schreibt jedoch der Geschichte hier im Gegensatz zur ursprünglichen Version ein alternatives Ende. Während Peter Pan bei James M. Barrie Wendy und die verlorenen Jungs zu Familie Darling zurückkehren lässt, sich selbst jedoch entschließt, nicht erwachsen werden zu wollen und ins Nimmerland zurückzukehren, tritt er bei Steinhöfel schlussendlich doch aus Liebe zu Wendy in die reale Welt ein. Nach deren Tod lebt er ein einfaches Leben als Schriftsteller und wird von niemandem erkannt, bis zu dem Zeitpunkt, als er Max begegnet.

Steinhöfel schließt durch diese Entdeckung am Ende des Romans zusätzlich auch den Rahmen, der sich ab dem Moment spannt, an dem Max in sein erstes Refugium eintritt, das den Namen „Nimmerland“ trägt. Im darauffolgenden Kapitel offenbart sich den Leserinnen und Lesern bereits die nächste Anspielung auf Barries Roman, als Max auf einen alten Mann trifft, der von der Vergangenheit Nimmerlands und einem verschollenen Anführer erzählt:

„Früher haben viele Jungen hier gewohnt. Wir hatten einen Anführer.[...] ‚Was ist aus dem Anführer geworden?‘ ‚Er ist verschwunden. Keiner weiß, wohin. Ich glaube, er hatte sich in eine Engländerin verliebt und wollte sie heiraten.“¹⁰⁶

¹⁰⁶ Steinhöfel, S. 79f.

Max entlarvt die Identität des Erzählers einerseits, indem er bei einem Besuch in dessen Wohnung ein sehr altes, vergilbtes Foto einer Frau entdeckt, auf dessen Rückseite der Name „Wendy“ sowie die Jahreszahl 1924 vermerkt sind, was angesichts der Tatsache, dass die Handlung in der unmittelbaren Gegenwart spielt, große Verwunderung beim Protagonisten hervorruft. Andererseits – und dieser Aspekt ist für die Thematik dieser Diplomarbeit wesentlich interessanter – wird Max durch das Phänomen des autonomen Schattens des Erzählers auf dessen Herkunft aufmerksam, was durch folgende Textstelle verdeutlicht werden soll:

„Außerdem war da noch das da.“ Er zeigte an mir vorbei, auf den Boden hinter mir. Ich stand ganz ruhig, aber mein Schatten hob einen Arm und winkte. Hob ein Bein und hüpfte auf der Stelle herum. So richtig habe ich ihn nie unter Kontrolle halten können, diesen vermaledeiten Schatten, obwohl ich mir seit Jahrzehnten Mühe gebe.“¹⁰⁷

Diese Sequenz des Buches stellt weniger eine Referenz auf den „Peter-Pan-Roman“ dar, in dem Peters Schatten ab dem Moment, als er von ihm getrennt wird, leblos wirkt „wie Wäsche“¹⁰⁸ und von Mrs. Darling problemlos aufgerollt und in einer Schublade verstaut werden kann. Sie ist vielmehr ein Verweis auf die Verfilmung aus dem Jahr 2003, in der sich Peter ca. ab der zwölften Spielminute einen erbitterten Kampf mit seinem Schatten liefert, der ein Eigenleben zu führen scheint und nicht sonderlich von der Idee begeistert ist, wieder mit seinem „Besitzer“ verbunden zu werden.¹⁰⁹

Diese Darstellung des Schattens als Doppelgänger, wie sie in der Verfilmung inszeniert wird, entspricht auch viel eher jenen Ansichten, die in der wissenschaftlichen Forschung zu diesem Motiv vertreten werden.

So verweisen beispielsweise Horst und Ingrid Daemrlich darauf, dass der Schatten in der Literatur häufig zur Darstellung des Unbewussten eingesetzt wird. Der Schweizer Psychologe Carl Gustav Jung definierte beispielsweise den

¹⁰⁷ Steinhöfel, S. 266.

¹⁰⁸ Barrie, S. 21.

¹⁰⁹ vgl. Peter Pan, Film

Schatten als eine Art dämonische Macht, „die uranfänglich dem Licht entgegen steht.“¹¹⁰

In der Literatur wird die Darstellung des Schattens, die sich besonders im häufig verwendeten Motiv des verlorenen oder verkauften Schattens beziehungsweise Spiegelbildes wiederfindet, wie es beispielsweise in Chamissos Erzählung „Peter Schlemihls wundersame Geschichte“ eingesetzt wird, oft mit Persönlichkeitsstörungen der Protagonistin oder des Protagonisten sowie mit verdrängten Trieben oder Wünschen in Verbindung gebracht. Daemmricks schreiben zu diesem Aspekt in ihrem Handbuch folgendes:

„In der Motivgestaltung zeichnet sich eine starke Dynamik in den wiederkehrenden Spannungsmomenten und der häufig zur Jagd werdenden Suche nach dem verlorenen Schatten ab. Diese Tendenz ist noch stärker ausgeprägt in Erzählungen, in denen das Spiegelbild zu eigenem Leben erwacht.“¹¹¹

Diese Konzeption eines Schattens, der zu einer Art eigenständigem Lebewesen erwacht, um in seiner Rolle als Doppelgänger die unterdrückten Triebe und Wünsche der Protagonistin oder des Protagonisten zum Ausdruck zu bringen und sichtbar zu machen, lässt sich sehr gut auf die Darstellung des Schattens in der Peter Pan Verfilmung übertragen. Während Peter versucht, ins Nimmerland zu fliehen, um dem „Übel“ des Erwachsenwerdens zu entgehen, flüchtet sich sein Schatten, nachdem er durch ein Unglück von seinem Besitzer getrennt wurde, in eine Schublade im Zimmer von Wendy, John und Michael und wehrt sich gewaltig, als Peter und Wendy versuchen, ihn wieder an seinem ursprünglichen Platz anzunähen. Selbst als die Wiedervereinigung gelungen ist, bleibt der Schatten störrisch und ist nicht gewillt, das Zuhause der Darlings zu verlassen.

Dies könnte durchaus so interpretiert werden, dass Peters Schatten dessen geheimen Wunsch nach Liebe und Geborgenheit, die unterdrückte Sehnsucht danach, Nimmerland zu verlassen und unter dem liebevollen Schutz einer Familie aufzuwachsen, darstellt. Während Peter sich seine Sehnsucht nicht eingestehen will, bringt sein Schatten diese umso deutlicher zum Vorschein.

¹¹⁰ Daemmricks, S. 305.

¹¹¹ Daemmricks, S.306.

Im mechanischen Prinz steht die Repräsentation des Unbewussten durch den zum Leben erwachten Schatten zwar nicht so zentral im Fokus der Aufmerksamkeit, wie dies im Film der Fall ist, das Eigenleben des Schattens wird jedoch sehr wohl mit Aspekten des Unbewussten in Verbindung gebracht, nämlich mit starken emotionalen Reaktionen, während derer der Erzähler sich selbst nicht vollkommen unter Kontrolle halten kann. Dies legt Steinhöfel seiner Figur durch die Formulierung „Ich kann mich noch so sehr anstrengen, aber wenn ich mich freue oder aufgeregt bin, macht er, was er will.“¹¹² in den Mund. Als Max dem Erzähler das erste Mal von seinem Refugium namens Nimmerland erzählt, macht sich in diesem ein Gefühl der Erregung breit, das ihm die Kontrolle über seinen Schatten für einen kurzen Moment entgleiten lässt. Man kann also durchaus argumentieren, dass auch das Motiv des Schattens als Doppelgänger im „mechanischen Prinzen“ nach der psychoanalytischen Lesart interpretiert werden kann.

Der Schatten des Erzählers ist allerdings nicht die einzige weitere Doppelgängerfigur, die sich im „mechanischen Prinzen“ wiederfindet. An vielen weiteren Stellen wird virtuos mit diesem Motiv gespielt.

So trifft Max zunächst in einem der Refugien auf die Doppelgänger seiner Eltern. Bevor er sich ihnen nähern kann, erkennt er jedoch, dass es sich nicht tatsächlich um seine Eltern handelt, denn beide haben Augen aus Spiegeln. Wie gewohnt beachten die Eltern Max' Ankunft nicht, sondern beginnen, sich wieder zu streiten. Jeder böse Vorwurf, den sie einander an den Kopf werfen, verwandelt sich dabei in eine Wespe.

„Jedes einzelne Wort war eine Wespe, mit einem giftigen Stachel versehen. Jedes Wort war Schmerz. [...] Seine Eltern konnten durch ihre Spiegel nach außen sehen, aber in den Augen ihres Gegenübers erblickten sie immer nur sich selbst. Sie waren zu zweit und doch mutterseelenallein.“¹¹³

Generell weisen die Abenteuer immer wieder Elemente auf, die an freud'sche Verarbeitungsmechanismen erinnern und dem Zweck der Auseinandersetzung

¹¹² Steinhöfel, S. 266.

¹¹³ Steinhöfel, S.122.

und Integration der verdrängten, abgespaltenen Emotionen dienen, so auch an dieser Stelle. Durch Symbole wie die verspiegelten Augen und die Wespen wird verdeutlicht, was Max wahrscheinlich immer schon geahnt hat, sich jedoch nie eingestehen wollte. Das Abhängigkeitsverhältnis seiner Eltern voneinander, das ewige Streiten, das einerseits verletzt, andererseits jedoch das einzige ist, was die beiden verbindet – wie Max bereits an einer Stelle zu Beginn des Romans nebenbei bemerkt¹¹⁴– wird ihm in all seiner Brutalität durch Metaphern vor Augen geführt. Obwohl er sich schlussendlich von der Szene abwendet ohne einzugreifen, kann er das Bild nicht weiterhin verdrängen.

Kurz darauf trifft Max im selben Refugium auf die nächste Doppelgängerfigur: Ein Abbild seiner selbst. Max' Zwillings ist, genau wie zuvor seine Eltern, von zahlreichen Spinnen umgeben und von Spinnweben an einen Sessel gefesselt, was dieser jedoch kaum zu merken scheint.¹¹⁵ Möglicherweise könnten die Spinnweben und die Unbeweglichkeit des Zwillings als Symbol für die Ausweglosigkeit von Max' Lebenssituation gedeutet werden, der Roman selbst gibt darüber jedoch keinerlei Aufschluss.

Der letzte Doppelgänger, auf den abschließend kurz eingegangen werden soll, ist die Figur des Sprudel, dessen Bekanntschaft Max und Jan an einer späteren Stelle ihrer Abenteuer im letzten Refugium machen. Interessant ist diese Doppelgängerfigur deswegen, weil sie Vorausdeutungen zur Identität des Jan sowie zur Beschaffenheit der Refugien und deren Sinn macht. Zunächst bringt Sprudel den Protagonisten durch eine Bemerkung, die sich auf Jan bezieht, ins Grübeln. Während Max davon ausgeht, dass der mechanische Prinz alle Kartenkinder, also jene Kinder, die durch das Erhalten eines goldenen Tickets die Refugien betreten können, aus reiner Bosheit sowie zu seiner eigenen Belustigung wie Marionetten durch die Refugien wandern lässt und sie wahllos vor schwierige Aufgaben stellt, verteidigt Sprudel den Herrscher und spielt darauf an, dass Jan möglicherweise nicht nur als hilfreicher Begleiter an Max' Seite steht:

„Der Prinz prüft dich, Max. Aber er benutzt dazu nur das, was er in dir vorfindet. Deine Verschlagenheit steht in dir selbst. Du

¹¹⁴ vgl. ebd., S. 15f.

¹¹⁵ vgl. Steinhöfel, S.124ff.

stellst dir selber ein Bein, verstehst du? [...] Genau wie mit Jan. [...] du solltest dir überlegen – wirklich überlegen –, warum du Jan mitgenommen hast!“¹¹⁶

Später erklärt Sprudel, dass er selbst vor einiger Zeit ein Kartenkind gewesen ist, das schließlich jedoch an seiner Aufgabe gescheitert ist. Er konnte sein Herz nicht retten und irrt seitdem in den Refugien umher. In der realen Welt existiert sein Körper zwar weiterhin wie eine Maschine, seine Seele aber ist für immer verloren. Sprudel hat es also nicht geschafft, sich seinen eigenen Ängsten, mit denen er in den Refugien konfrontiert wurde, zu stellen und diese zu besiegen. In der realen Welt lebt er als Verlierer, als unglücklicher junger Mann weiter, tatsächlich leben kann er nur noch als sogenannter „Traumläufer“ in den Träumen anderer Kartenkinder. Auf Jans Einwand, Max würde doch überhaupt nicht schlafen, antwortet Sprudel nur: „Man muss nicht schlafen, um zu träumen. Man muss nicht schlafen, um aufzuwachen.“¹¹⁷ Diese Aussage kann durchaus als Hinweis darauf gelesen werden, dass alles, was Max in der fantastischen Welt des mechanischen Prinzen erlebt, nur in seiner eigenen Vorstellung, quasi als innerpsychischer Verarbeitungsprozess, geschieht und dazu dienen soll, sich aus seiner Bewegungslosigkeit zu befreien. Max soll dadurch lernen, seine Lebenssituation nicht versteinert zu akzeptieren, sondern sich mit seinen Ängsten auseinanderzusetzen und sein Leben gestalterisch selbst in die Hand zu nehmen.

Durch diese Ausführungen sollte gezeigt werden, dass Steinhöfel in seinem Roman nicht nur Jan, sondern auch zahlreiche weitere Doppelgängerfiguren virtuos einsetzt, um den seelischen Konflikt eines vernachlässigten Kindes auf verschlüsselte und spannende Weise sichtbar zu machen.

¹¹⁶ Ebd., S. 198.

¹¹⁷ Steinhöfel, S. 200.

3.3. Antje Wagner – „Unland“

3.3.1. Inhaltliche Vorstellung

Der Roman „Unland“ wurde im Jahr 2009 von der deutschen Autorin Antje Wagner verfasst und handelt von dem vierzehnjährigen Mädchen Franka Reinhold, das nach zahlreichen Aufenthalten in unterschiedlichen Pflegefamilien gemeinsam mit sechs anderen Kindern und Jugendlichen im Wohnprojekt „Haus Eulenruh“ im beschaulichen Waldburgen untergebracht werden soll.

Während Franka um ihren Platz in der neuen „Familie“ kämpft, macht sie im Laufe der Zeit immer wieder merkwürdige Entdeckungen rund um

den geheimnisvollen Ort. Wieso werden die Bewohnerinnen und Bewohner von Haus Eulenruh von der Dorfgemeinde dermaßen gemieden? Was hat es mit den eingezäunten Ruinen am Stadtrand von Waldburgen, dem sogenannten „Unland“, und den allsonntäglichen Stromausfällen, während derer sich immer wieder unerklärliche Dinge ereignen, auf sich? Und wieso weigern sich die Dorfbewohnerinnen und Dorfbewohner hartnäckig, Auskünfte über die Ruinen von Unland zu geben?

Gemeinsam mit ihren neugewonnenen Freunden gründet Franka die „Eulen“, eine Bande, die sich die Aufklärung der mysteriösen Geschehnisse in Waldburgen zum Ziel setzt. In detektivischer Kleinarbeit finden die Jugendlichen heraus, dass die Stromausfälle absichtlich herbeigeführt werden, um den elektrischen Zaun, der die Ruinenstadt umgibt, kurzfristig auszuschalten, und dass ihr Nachbar jeden Sonntagabend mit gesammelten Lebensmitteln in Unland verschwindet. Je näher die „Eulen“ der Lösung des Geheimnisses kommen, desto mehr häufen sich unheimliche Ereignisse, die die

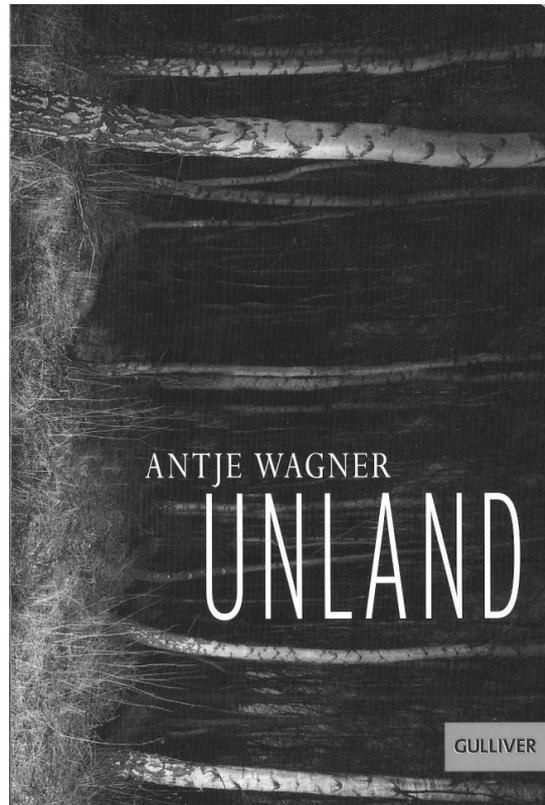


Abb. 3: Cover „Unland“, Quelle: Wagner

Aufmerksamkeit der Jugendlichen auf die Ruinenstadt lenken. Als sie schließlich in der Bibliothek von Waldburgen eine alte Chronik entdecken und zu ihrem Schrecken feststellen, dass es sich bei Unland um eine exakte Spiegelung ihres neuen Heimatortes handelt, beschließen sie, während des nächsten Stromausfalles selbst nach Unland zu gehen und aufzudecken, worüber alle anderen schweigen.

Beim Betreten der Ruinenstadt springen plötzlich Schatten über sie hinweg und die Kinder sind durch einen magischen Bann gefangen. Nach und nach erfahren sie, dass nicht nur die Stadt von Unland eine Kopie von Waldburgen ist, sondern, dass in ihr auch Doppelgänger aller Dorfbewohnerinnen und Dorfbewohner leben, die sie „die Schatten“ nennen. Diese Schatten haben bewusst die Aufmerksamkeit der Jugendlichen auf die Ruinenstadt gelenkt, um sie hereinzulocken und in Waldburgen deren Platz einzunehmen.

Franka und ihre Freunde versuchen daraufhin verzweifelt, Unland wieder zu verlassen, doch die dort herrschenden Gesetze sind streng und erschweren die Flucht. Ob es ihnen schlussendlich gelingt, zu entkommen bleibt ungeklärt – Der Roman endet offen.

3.3.2. Strukturelle Analyse

Wie auch in „Das zweite Leben des Cassiel Roadnight“ ist der Roman „Unland“ aus der Ich-Perspektive verfasst, nach den beiden männlichen Hauptfiguren der letzten beiden Werke treffen wir hier jedoch mit Franka Reinhold das erste Mal auf eine weibliche Protagonistin. Franka erzählt, genauso wie Damiel, aus der Ich-Perspektive im Sinne eines späteren Erzählens¹¹⁸ über Geschehnisse, die sie selbst miterlebt hat und die bereits vergangen sind. Die verwendete Zeitform ist dabei ebenfalls das Präteritum, zumindest im ersten Teil des Buches. Im Gegensatz zur Geschichte von Damiel Roadnight, kann man hier nachvollziehen, wie viel Zeit zwischen dem Ende der berichteten Geschehnisse und dem Zeitpunkt, von dem aus Franka die Geschichte erzählt, vergangen ist. Das Buch ist nämlich in zwei Teile aufgeteilt: Der erste, größere Teil, der sich vom Beginn der Handlung bis zu Seite 345 zieht, steht unter dem Titel

¹¹⁸ vgl. Martínez/Scheffel, S. 73.

„Waldburgen“. Dieser Teil wird im Präteritum in meist chronologischer Reihenfolge erzählt und nur an wenigen Stellen durch kurze Rückblenden, die Aufschluss über Frankas Kindheit und die Gründe für ihre Unterbringung in Haus Eulenruh geben, unterbrochen. Die Sprache wirkt dabei eher umgangssprachlich und ist in Formulierungen und Wortwahl an den tatsächlichen Sprachgebrauch einer Jugendlichen angepasst. Der erste Teil des Romans spielt komplett im kleinen Ort Waldburgen und verändert sich von einer sehr realistischen Darstellung hin zu einer Geschichte, in die sich immer mehr unheimliche, fantastische und unerklärliche Momente mischen.

Am Ende dieses Teiles wird ein Zeitsprung vollzogen, eine sogenannte Ellipse.¹¹⁹ Der zweite Teil des Romans heißt „Auf der anderen Seite“ und beschreibt in der Zeitform des Präsens die aktuelle Situation der Jugendlichen, die bereits im Schattendorf Unland gefangen sind und versuchen, sich daraus zu befreien. Dieser Teil umfasst nur ein einziges Kapitel, welches durch seinen Titel „Drei Monate später“ Aufschluss darüber gibt, dass zwischen Frankas Versuch, das Geheimnis von Unland endgültig zu lüften, und dem aktuellen Erzählzeitpunkt bereits drei Monate vergangen sind.

Hinsichtlich des Doppelgängermotivs ist dieser Roman besonders interessant, da darin nicht nur eine einzige Doppelgängerfigur auftritt, sondern eine komplette gedoppelte Welt erschaffen wird. Unland ist das exakte Spiegelbild von Waldburgen und entspricht diesem nicht nur durch die komplementäre Anordnung der Gebäude oder der Straßenführung, sondern auch durch die Etablierung einer identen Parallelgesellschaft.

Ähnlich wie beim „mechanischen Prinzen“ wird auch hier zunächst eine Welt geschaffen, die sehr realistisch wirkt. Das Einsetzen von realen Bezugsorten trägt auch hier viel zu dieser Wirkung bei – Franka reist aus ihrer Heimatstadt Berlin mit dem Bus in ein kleines Dorf an dem realen Fluss Elbe. Der Spielort der Handlung, das Dorf Waldburgen, existiert hingegen nicht als realer Ort – ob sich die Autorin in einem Wortspiel auf den realen Ort Waldenburg oder eine der beiden gleichnamigen Burgruinen in Deutschland bezieht, kann nur

¹¹⁹ vgl. ebd., S. 42.

Spekulation bleiben. Nach Martínez und Scheffel kann man in diesem Fall von einem sogenannten unbestimmt realen Ort sprechen:

„Im erzählten Raum lassen sich die explizit thematisierten Schauplätze als Vordergrund der Handlung von einem mehr oder weniger unbestimmt gegebenen Hintergrundsraum unterscheiden. Häufig bleiben die Schauplätze namenlos oder erhalten fiktive Ortsnamen, während der Hintergrundsraum durch reale Ortsnamen festgelegt wird.“¹²⁰

Während also die erzählte Welt zunächst realistische Züge aufweist und in ihrer Handlung rund um ein Mädchen, das versucht, sich in seiner neuen Lebenssituation zurechtzufinden, wie eine durchaus real-mögliche Welt erscheint, brechen nach und nach immer mehr fantastische und unerklärliche Elemente in die Handlung ein und dekonstruieren das realistische Bild. Nächtliche Stromausfälle, Frankas immer wiederkehrendes Gefühl, beobachtet zu werden und das plötzlich veränderte Verhalten ihrer neuen Geschwister vermitteln den Leserinnen und Lesern ein unheimliches Gefühl. Am Schluss des Buches wird klar, dass es sich bei der erzählten Welt nicht, wie anfangs angenommen, um eine homogene, mögliche, sondern um eine inhomogene, unmögliche und instabile Welt handelt.¹²¹ Zwei Welten, das realistische Waldburgen und das fiktive Unland, stehen sich lange Zeit ohne gegenseitige Beeinflussung gegenüber, schließlich bricht jedoch die Illusion und die beiden Welten kollidieren durch den Eintritt der „Eulen“ in Unland und das Freikommen der „Schatten“.

In diesem Zusammenhang soll auf die Schriften der beiden Literaturwissenschaftler Tzvetan Todorov und Florian F. Marzin hingewiesen werden, die sich mit dem Thema der fantastischen Literatur beschäftigt haben, und deren Theorien sehr brauchbar für die Anwendung auf den Roman „Unland“ erscheinen.

Die Beschreibung von Waldburgen und Unland als zwei Welten, die im Laufe der Handlung kollidieren, was erst das Fantastische des Romans ausmacht,

¹²⁰ Martínez/Scheffel, S. 152.

¹²¹ vgl. Martínez/Scheffel, S. 136ff.

deckt sich stark mit den Thesen von Marzin in seinem Versuch einer Definition der Fantastik.

Das zentrale Merkmal der nicht-fantastischen Literatur, wie wir sie beispielsweise bei „Cassiel Roadnight“ vorfinden, ist bei Florian F. Marzin ihre Eindimensionalität. Darunter versteht er

„die Beschränkung auf einen Handlungskreis, in dem sich die Personen bewegen, den sie nicht verlassen und der nicht gestört wird. Kein Ereignis, keine Figur transzendiert die einmal vorgegebene Welt und nichts dringt von außen in diese ein. Für diesen Handlungskreis gilt das Postulat der inneren Stimmigkeit und Logik [...]“¹²²

Das heißt also, dass der Handlungskreis der nicht-fantastischen Welt die Gesetze der Realität befolgt, die für jeden Menschen empirisch, naturwissenschaftlich nachweisbar sind, und nicht über die Grenzen der realen Welt hinausgehen.

Ausgehend von dieser Definition grenzt Marzin nun die Fantastik als Literatur der zwei Handlungskreise davon ab. Der erste, oben schon beschriebene Handlungskreis ist dabei als Grundlage dafür anzusehen, dass sich daraus die fantastische Handlung entwickeln kann. Der zweite Handlungskreis unterscheidet sich grundlegend von unserer rationalen, empirischen Welterfahrung und lässt sich nicht damit vereinbaren. Das zentrale Moment der Fantastik liegt jedoch nicht in der bloßen Existenz zweier Handlungskreise, sondern in deren Interdependenz. Erst wenn beide Handlungskreise miteinander in Verbindung treten und sich überschneiden, kann man von fantastischer Literatur sprechen.

Während der erste Handlungskreis in der nicht-fantastischen Literatur lediglich den Hintergrund der Handlung abbildet, hat er in der fantastischen Literatur eine wichtigere Aufgabe und steht daher auch oft im Zentrum der Betrachtungen: Er beschreibt die reale Welt der Menschen und stellt dadurch eine Legitimationsinstanz für den zweiten Handlungskreis dar, der von allem Bekannten und Realistischen abweicht. In der literarischen Tradition wird meist

¹²² Marzin, S.114.

der erste dem zweiten Handlungskreis vorausgestellt, da hierdurch die Möglichkeit der Überraschung der Leserinnen und Leser und somit eine Enttäuschung der Leseerwartung ermöglicht wird, diese Abfolge ist jedoch nicht zwingend.

Der zweite Handlungskreis ist nach Marzin durch zwei Bedingungen definiert, nämlich:

1. „Die Phänomene des zweiten Handlungskreises entstehen im Widerspruch zu der empirisch-rationalen, naturwissenschaftlich geprägten Welterfahrung.“¹²³ und
2. „Die im zweiten Handlungskreis auftretenden Phänomene müssen einem immanent stimmigen System folgen, das nicht dem des ersten Handlungskreises kongruent ist.“¹²⁴

Das heißt also, dass die Geschehnisse des zweiten Handlungskreises nicht einfach willkürlich auftreten, sondern ebenfalls unumstößlichen Gesetzen folgen, wie das im ersten Handlungskreis der Fall ist. Es können also z.B. nicht wahllos und willkürlich Vampire zu jeder Tageszeit auftreten, sondern nur während der Nacht, im Sonnenlicht würden sie zwangsweise zu Staub zerfallen.

Die beiden Handlungskreise stehen einander gleichberechtigt gegenüber, müssen aber zueinander in Bezug stehen. Zentral ist dabei, dass die Regeln und Naturgesetze, die in einem Handlungskreis gelten, durch das Eintreten in den anderen zerstört werden.

Grafisch werden die beiden Handlungskreise von Marzin folgendermaßen dargestellt:

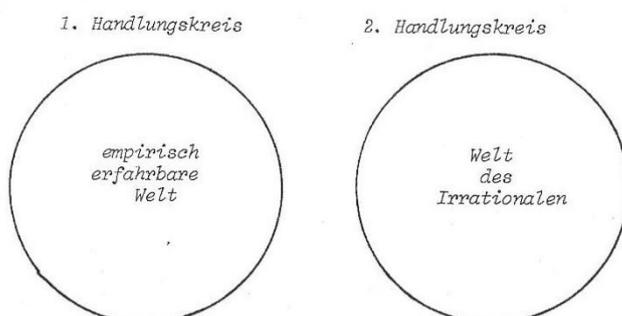


Abb. 4: unabhängige Handlungskreise, Quelle: Marzin, S.150.

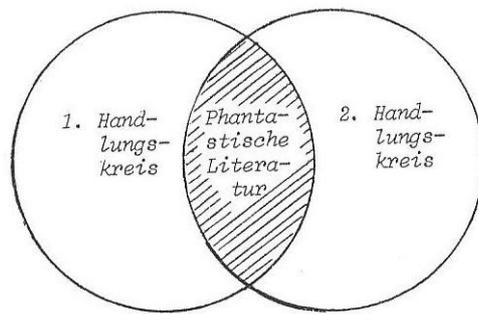


Abb. 5: Handlungskreise der phantastischen Literatur, Quelle: Marzin, S.151.

Der Ort Waldburgen würde also nach Marzin den ersten, realistischen Handlungskreis darstellen, in dem dieselben Naturgesetze herrschen wie auch in der tatsächlichen, realen Welt, während Unland den zweiten Handlungskreis repräsentiert, der immer mehr in den ersten eindringt und die Erwartungen der Leserinnen und Leser enttäuscht. Das Überlappen der beiden Handlungskreise verursacht bei den Rezipientinnen und Rezipienten Überraschung und Unschlüssigkeit.

Vor allem für den nachfolgenden Versuch der Einordnung nach den Kategorien von David K. Danow ist dieses Element der Unschlüssigkeit zentral. Da genau dieser Begriff auch bei Tzvetan Todorovs Definition des Fantastischen Verwendung findet, soll auch seine Theorie an dieser Stelle nicht vernachlässigt werden.

Todorov versucht sich in seinem Werk „Einführung in die fantastische Literatur“ (1972) zuerst an einer allgemeinen Definition des Fantastischen und beschreibt genau jene Unschlüssigkeit der Leserin oder des Lesers am Ende der Geschichte als zentrales Merkmal der Fantastik:

„Die Ambiguität bleibt bis zum Ende des Abenteuers gewahrt: Wirklichkeit oder Traum? Wahrheit oder Illusion? Wir sehen uns ins Zentrum des Fantastischen geführt. In einer Welt, die durchaus die unsere ist, die, die wir kennen, eine Welt ohne Teufel, Sylphiden oder Vampire, geschieht ein Ereignis, das sich

aus dem Gesetzen eben dieser vertrauten Welt nicht erklären lässt.“¹²⁵

Nach Todorov haben Leserinnen und Leser an dieser Stelle die Wahl, sich zu entscheiden, ob sie das Ereignis als Realität ansehen wollen, oder als Sinnestäuschung oder Traum, entscheidend ist jedoch die Ungewissheit, die trotz allem bestehen bleibt.

3.3.3. Kategorisierung nach David K. Danow

Diese im vorherigen Kapitel beschriebene Ungewissheit erschwert die Einordnung der Doppelgänger aus „Unland“ in eine der Kategorien von Danow. Es soll daher zunächst auch bei diesem Roman anhand von Textziten versucht werden zu beschreiben, wie sich die Doppelgängerfiguren etablieren, wann sie zum ersten Mal auftreten und wie das zuvor erklärte Ineinandergreifen der beiden Welten im Roman vonstattengeht.

Wie bereits angesprochen, wirkt die Handlung zu Beginn sehr realistisch und es gibt keinerlei Zweifel daran, dass die erzählte Welt auf irgendeine Weise ins Wanken geraten könnte. Waldburgen ist ein kleines, abgeschiedenes Dorf, seine alteingesessenen Bewohner sind wenig gesprächig und haben vor allem wenig Interesse, sich mit den neu zugezogenen Bewohnern von Haus Eulenruh zu unterhalten. Alles in allem wirkt der Ort sehr beschaulich und idyllisch, durch seine perfekt gemähten Vorgärten beinahe schon künstlich, wie Franka findet,¹²⁶ nichts weist darauf hin, dass die Bewohner von Waldburgen etwas Unheimliches zu verbergen haben.

Wer den Roman mit Blick auf Doppelgängerfiguren liest, wird sehr bald fündig, nämlich als Franka ihre neue Familie kennenlernt, welche aus der Betreuerin Vera, dem Betreuer Andreas, sowie ihren neuen „Geschwistern“ Ricardo, Matthias, Axel, Denise und den Zwillingen Lizzie und Ann besteht. Die beiden Schwestern sind Franka auf Anhieb sympathisch und trotz ihrer äußerlichen Ähnlichkeit unterscheiden sie sich charakterlich stark. So sagt Franka bereits beim ersten Kennenlernen über die beiden: „Sie hatten exakt die gleichen Gesichter [...] aber obwohl jede wie das Spiegelbild der anderen aussah,

¹²⁵ Todorov, S.25.

¹²⁶ vgl. Wagner, S.17f.

wirkten sie trotzdem sehr verschieden.“¹²⁷ und etwas später beim ersten Besuch im gemeinsamen Zimmer der beiden Mädchen: „Es sah aus, als wohnten hier Winter und Sommer in einer WG.“¹²⁸ Doch nicht die Zwillinge sind es, die hier als Doppelgängerfiguren untersucht werden sollen, sondern jene unheimlichen Spiegelbilder, die sich in Unland aufhalten.

Bereits als Franka das erste Mal die Ruinen von Unland bemerkt und ihre neuen Geschwister danach fragen möchte, wird sie darauf hingewiesen, dass eine Art unausgesprochenes Gesetz Stillschweigen über das Thema verhängt. „Das ist *Unland*. Ein toter Ort. Da wohnt jedenfalls keiner mehr.“ „Es sind Ruinen“, erklärte Lizzie. „So richtig redet da nie jemand drüber. Keine Ahnung, warum nicht.“¹²⁹ Immer wieder soll Franka im Verlauf der Handlung nach Fragen zu den Ruinen von Unland und dem Verbot, es zu betreten, auf Schweigen oder zu plausible, wasserdichte Antworten treffen. Ausreden, wie jene, dass die Ruinen die Reste eines abgebrannten Dorfes und nur deshalb von einem elektrischen Zaun umgeben seien, um die Kinder vor herabfallenden Mauerstücken zu schützen, glaubt Franka nicht.¹³⁰

Der erste Hinweis darauf, dass etwas mit den Ruinen nicht stimmt, ergibt sich, als Franka ein Päckchen mit einem Fernrohr im Garten findet und damit von ihrem Zimmer aus die Gegend erkundet. „[...] mein Blick tappte neugierig durch die Gläser. Und plötzlich – stand ich bei Siemanns im Garten! [...] Das war ein halbes Teleskop“ und später bemerkt Franka: „Das Ding fing an, mir verdammt gut zu gefallen. Man konnte damit an zwei Orten gleichzeitig sein. [...] Fast glaubte ich, die Walderde riechen zu können, so *unheimlich* nah erschien mir alles.“¹³¹ Die Äußerung, dass Franka damit an zwei Orten gleichzeitig sein könne, könnte durchaus als Vorausdeutung darauf gelesen werden, dass sie tatsächlich in Form einer Doppelgängerin ein weiteres Mal vorhanden ist, der kursive Druck des Wortes „unheimlich“ verursacht bei den Leserinnen und Lesern bereits eine Vorahnung, dass sich noch andere merkwürdige Dinge ereignen werden.

¹²⁷ Ebd., S. 19.

¹²⁸ Ebd., S. 119.

¹²⁹ Ebd., S. 36.

¹³⁰ vgl. ebd., S.97.

¹³¹ Wagner, S. 69ff.

Genau das ist auch der Fall, als Franka das erste Mal bei einem Ausflug in die Nähe von Unland kommt. Plötzlich spürt sie Blicke in ihrem Nacken, doch als sie sich umdreht, ist hinter ihr nur der Wald. „Da waren bloß der Wald und der Forstweg, der hinaus aufs Feld führte. Niemand weit und breit. Seltsam. Ich hätte schwören können...“¹³² Dieses Gefühl soll sie im Laufe der Handlung noch an mehreren Stellen befallen, sich aber jedes Mal als scheinbare Täuschung herausstellen.

Die nächste spannende sprachliche Vorausdeutung auf die Doppelseiten in Unland macht Lizzie, als sie ihrer Freundin Franka den beachtlichen Temperaturunterschied zwischen Waldburgen und Unland folgendermaßen erklärt:

„Die Mauern [...] sind so hoch und dick und schwarz, dass nicht mal der dünnste Sonnenstrahl auf den Boden kommt. Da wachsen wahrscheinlich nur noch Flechten und Moose. – das ist biologisch total interessant. So eine Art Biotop. [...] Da hat sich bestimmt schon eine ganz eigene Population entwickelt...ich würde...also, ich würde echt gern wissen, was sich da so alles angesiedelt hat‘, sagte Lizzie.“¹³³

Dass Lizzie mit dieser Aussage ohne es zu beabsichtigen bereits auf eine völlig andere Population hinweist, die sich in Unland entwickelt hat, fällt aufmerksamen Leserinnen und Lesern erst bei einem zweiten Lekturedurchgang ins Auge.

Die nächste Stelle, die auf unheimliche Entwicklungen verweist, ist jene, an der Franka beobachtet, wie ihr Nachbar eines Abends, an dem sich wieder einmal ein Stromausfall ereignet hat, mit zahlreichen Kühltruhen voller Lebensmittel in seinem Auto auf den Weg Richtung Unland macht und kurze Zeit später unbeladen zurückkehrt.¹³⁴ Ab diesem Moment kann die Leserin oder der Leser bereits vermuten, dass die Stromausfälle in regelmäßigen Intervallen absichtlich herbeigeführt werden, um den elektrischen Zaun, der die Ruinen von Unland umgibt, außer Kraft zu setzen.

Dass durch das Ausschalten des elektrischen Zaunes während der Stromausfälle nicht nur den Bewohnerinnen und Bewohnern von Waldburgen

¹³² Ebd., S. 87.

¹³³ Ebd., S. 90.

¹³⁴ vgl. Wagner, S.111.

ermöglicht wird, Unland zu betreten, sondern auch umgekehrt etwas oder jemand aus dem Ruinendorf her austreten kann, wird uns in Kapitel 10 verdeutlicht. Darin verbringen Franka und ihre Freunde den Abend auf dem Rummel, der im Sommer in Waldburgen stattfindet. Durch die Überlastung des Stromnetzes kommt es dabei zu einem erneuten Stromausfall, doch anstatt ruhig abzuwarten bis die Verbindung wiederhergestellt wird, ergreifen alle Besucherinnen und Besucher die Flucht und fliehen panisch in ihre Behausungen. Obwohl Franka den allgemeinen Aufruhr nicht versteht, schließt sie sich der Menge an und läuft im Dunkeln zurück zu Haus Eulenruh. Die Dunkelheit kommt ihr dabei mit jedem zurückgelegten Schritt dunkler und gespenstischer vor, wirklich unheimlich wird es aber erst, als sie eine Berührung an ihrem Arm spürt:

„Es war nur eins der Klettergewächse gewesen, sagte ich mir, nur eine Pflanze. Knöterich. Klematis. Und Wilder Wein. Sonst nichts. Sonst nichts! Aber das stimmte nicht. [...] Nicht etwas hatte mich da draußen gestreift. Sondern jemand. Jemand hatte gerade versucht, nach meinem Oberarm zu greifen.“¹³⁵

Franka hat das Gefühl, dass ihr irgendjemand in der Dunkelheit aufgelauert hat, doch in diesem Fall hätte Fussel, der Wachhund von Haus Eulenruh, der mit lautem Bellen auf die Ankunft fremder Besucherinnen und Besucher reagiert, doch sicher angeschlagen. Fussel blieb jedoch still, sie musste sich also geirrt haben.

Nach diesem Vorfall erzählen Frankas Pflegeeltern nur sehr zögerlich, dass es in Waldburgen während der Stromausfälle schon öfter zu seltsamen Zwischenfällen gekommen sei – in einem Fall soll sogar ein Waldburgener dabei ums Leben gekommen sein. Andreas und Vera vermuten hinter diesen Angriffen einen Verrückten, der sich im Schutz der Dunkelheit an die Bewohnerinnen und Bewohner heranschleicht, um sie hinterrücks zu attackieren. Warum diese Angriffe allerdings niemals in der Dunkelheit der Nacht, sondern nur bei Stromausfall auftreten, bleibt dabei ein Rätsel.

Um dieses Rätsel zu lösen, formieren sich die Kinder von Haus Eulenruh gemeinsam mit ihrer Schulkollegin Valerie zu einer Art „Aufklärungstruppe“, die sich „die Eulen“ nennt und das Ziel verfolgt, dem Geheimnis von Unland auf die

¹³⁵ Ebd., S. 228f.

Schliche zu kommen. Als Zeichen ihrer Zusammengehörigkeit tätowieren sie sich gegenseitig mit einem Zirkel und Tinte einen Kreis aufs Handgelenk.

Gemeinsam machen sie sich auf die Suche nach Hinweisen und stoßen in der Bibliothek auf die Chronik von Waldburgen. Bis auf die Baupläne von Waldburgen und Unland, zwischen denen die Aufschrift „Lasst die Schatten frei“ gedruckt ist, ist die komplette Chronik leer. Bei genauerem Hinsehen erkennen die Jugendlichen, dass die beiden Dörfer das genaue Spiegelbild voneinander sind: Wo sich in Waldburgen ein Sumpf befindet, liegt in Unland ein Berg, der „Alte Sportplatz“ ist genau an jener Stelle eingezeichnet, wo in Waldburgen der „Neue Sportplatz“ ist. „[...] alles ist *andersrum*. Wie bei einer Hand, die man in den feuchten Sand drückt. [...] Alles, was an der Hand eine *Erhebung* ist, wird in dem Abdruck eine *Vertiefung*. [...] Versteht ihr?“¹³⁶

Die beiden Dörfer erscheinen wie Parallelwelten – dass auch ihre Einwohnerinnen und Einwohner identisch sind, wissen die „Eulen“ zu diesem Zeitpunkt der Handlung noch nicht, durchaus aber, dass die Stadt bewohnt ist, denn unter den Bauplänen findet sich ein zusätzlicher Verweis, der besagt, dass ihr Nachbar Siemann für die Verpflegung der armen Seelen zuständig ist, solange diese nicht befreit werden.¹³⁷ Es scheint also, dass alle Bewohnerinnen und Bewohner Waldburgens von dieser Vereinbarung wissen, nicht umsonst bringen sie wöchentlich verpackte Nahrungsmittel zu Herrn Siemann, der wohl als eine Art Mittlerfigur zwischen den beiden Dörfern fungiert.

Bereits diese Entdeckung treibt die Neugierde der Jugendlichen bis ins Unendliche, ausschlaggebend für die Entscheidung, Unland tatsächlich zu betreten ist jedoch das verdächtige Verhalten von Valerie und Ricardo. Beide sind wenige Tage nach der Entdeckung der Chronik verändert. Sie reagieren gereizt auf Annäherungsversuche ihrer Freunde, sind nervös, und auch ihre Hautfarbe erscheint plötzlich heller, fast bleich. Obwohl sie langärmelige Kleidung tragen, entgeht den „Eulen“ nicht, dass sowohl bei Ricardo als auch bei Valerie das selbstgestochene Tattoo verschwunden ist.

Im letzten Kapitel des ersten Teiles, das bereits durch seinen Titel „Ich bin schon da“ auf seinen Inhalt vorverweist, gelingt es den Jugendlichen schließlich tatsächlich, den Zaun zu überwinden und die Ruinenstadt zu betreten, doch

¹³⁶ Wagner, S. 313.

¹³⁷ vgl. ebd., S.315.

beim Überschreiten der Grenze zwischen den beiden Dörfern geschieht allen dasselbe: Ein Schatten springt über sie hinweg und sie sind durch einen magischen Bann, der sie wie eine Art Magnet immer wieder in Richtung der Ruinen zieht, in Unland gefangen.

Da die beiden Dörfer identisch sind, findet sich Franka leicht zurecht und kann sich zur zweiten Version von Haus Eulenruh durchschlagen. In „ihrem Zimmer“ findet sie dasselbe Fernglas, das vor einigen Wochen als Paket verpackt an sie geschickt worden war und bei einem Blick zum Fenster ihres Zimmers in Waldburgen muss sie erkennen, dass dort bereits ihre Doppelgängerin ihren Platz eingenommen hat.

„Ich sah, wie eine Person aus der Tiefe des Zimmers auftauchte, und ich drehte an dem Rädchen in der Mitte des Fernglases, stellte es scharf. [...] Nein! Ich prallte zurück. Das war nicht möglich! [...] Diese Person dort an meinem Fenster – das war ich!“¹³⁸

An dieser Stelle erfüllt sich also die „Prophezeiung“ der Kapitelüberschrift. Aus dem „Gesetz von Unland“ erfahren die Jugendlichen über die geltenden Verhaltensregeln in Unland, denn obwohl dieses Dorf unheimlich und ungeordnet erscheint, halten sich seine Bewohnerinnen und Bewohner an strenge Gesetze. Wie bei Florian F. Marzin gefordert (vgl. dazu Kapitel 3.3.2) ist der zweite Handlungskreis nicht willkürlich, sondern folgt, gleichsam dem ersten, seinen eigenen unumstößlichen Gesetzen. Diese besagen, dass die Jugendlichen nur nach Waldburgen zurückkehren können, wenn es ihnen gelingt, ihre Doppelgängerinnen und Doppelgänger nach Unland zu locken, so wie es mit ihnen selbst geschehen ist. Sobald man das Ruinendorf verlassen und mit seiner Doppelgängerin oder seinem Doppelgänger Platz getauscht hat, vergisst man alles über sein früheres Leben in Unland, daher müssen die Schatten sehr vorsichtig vorgehen, um das Geheimnis ihrer Parallelwelt nicht zu gefährden. Sie dürfen sich ihren Doppelgängerinnen und Doppelgängern beispielsweise nicht offen zeigen, mit ihnen sprechen oder zu offensichtliche Nachrichten hinterlassen. Vielmehr müssen sie deren Neugierde wecken, damit sie Unland freiwillig betreten.

Das letzte Gesetz, das speziell für die Einordnung nach Danow von entscheidender Bedeutung sein wird, lautet folgendermaßen:

¹³⁸ Wagner, S.333.

„Versuche niemals, der Franka von drüben etwas anzutun. Ihr seid miteinander verbunden, so wie Unland und Waldburgen miteinander verbunden sind. Unland entstand, als Waldburgen gebaut wurde, und genauso entsteht ein Schatten mit jedem Menschen. Wenn Franka drüben stirbt, dann stirbst auch du. Wenn du stirbst, dann stirbt auch sie.“¹³⁹

Es stellt sich nun bei der Kategorisierung dieses Typen von Doppelgängern die Frage, ob es sich hier um eine Ich-Spaltung oder eine Ich-Doppelung handelt. Für eine Einordnung zum Bereich der Ich-Doppelung spricht unter anderem, dass man die beiden Figuren anhand der Tätowierung eindeutig voneinander unterscheiden kann. Es wirkt so, als wären es wirklich zwei Figuren, die sich nur äußerlich gleichen, charakterlich jedoch nichts miteinander zu tun haben. Diese Lesart unterstützt außerdem jene beschriebene Szene, in der Franka während eines Stromausfalls die Berührung ihrer Doppelgängerin am Arm spüren kann.

Für die Ich-Spaltung spricht hingegen jener letzte Paragraph aus dem Gesetz von Unland, der die Verbindung zwischen den Doppelgängern beschreibt. Wie in Kapitel 2.1.1.3 ausgeführt, nennt Danow als Kennzeichen einer Ich-Spaltung, dass der Doppelgänger der Fantasie der Protagonistin oder des Protagonisten entsprungen und somit untrennbar mit dieser oder diesem verbunden ist. Da keiner der beiden Doppelgänger ohne die Existenz des anderen überleben könnte, ist die Bedingung der Verbundenheit erfüllt, ob jedoch ihr Schatten nur Frankas Fantasie entspringt oder tatsächlich existiert, kann nicht eindeutig ausgemacht werden. Einerseits gibt es im Text keinerlei Anzeichen dafür, dass Franka träumen oder das Dorf Unland und seine Bewohner nur in ihren Gedanken ersinnen würde. Ihre Schilderung wirkt durchaus stringent und weist an keiner einzigen Stelle Widersprüche auf. Andererseits ist die Glaubwürdigkeit der Geschichte durchaus durch die Perspektivierung eingeschränkt. Da die Leserinnen und Leser alle Geschehnisse alleine aus der Ich-Perspektive der Protagonistin erleben, kann nicht gesagt werden, ob alle anderen beteiligten Personen tatsächlich auch ihre Doppelgängerinnen und Doppelgänger wahrnehmen, oder ob es sich dabei um reine Einbildung handelt. Die Unschlüssigkeit über den Wahrheitsgehalt, die Tzvetan Todorov als Kennzeichen fantastischer Literatur anführt, bleibt bei der Lektüre dieses

¹³⁹ Wagner, S. 344.

Romans bis zum Ende bestehen. Bis zum letzten Satz kann keine eindeutige Entscheidung getroffen werden, um welche Kategorisierung des Doppelgängers es sich bei den „Schatten“ in „Unland“ handelt.

Ich schlage daher vor, auf diesen Roman Danows dritte Kategorie anzuwenden – um diese wieder in Erinnerung zu rufen soll an dieser Stelle erneut der genaue Wortlaut seiner Definition zitiert werden:

„Last, the double may be seen to exist somewhere in between the two physical and/or psychological ‚states‘, just sketched. In this case, the question arises of whether we are dealing with a literal specter, or with flesh, or in some sense with both.“¹⁴⁰

In Anbetracht der vielen unbeantworteten Fragen, die sich am Ende der Lektüre stellen, kann Antje Wagners „Unland“ durchaus gerechtfertigt der Kategorie der Uneindeutigkeit zugeordnet werden.

¹⁴⁰ Danow, S.459.

3.4. Parallelen und Unterschiede

Nachdem alle drei Werke ausführlich in Hinblick auf das Doppelgängermotiv analysiert wurden, soll nun im Anschluss daran auf zentrale Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede zwischen den drei Romanen hingewiesen werden.

3.4.1. Kennzeichen von Kinder- und Jugendliteratur

In Hinblick auf Kapitel 2.2.3, in dem potentielle Merkmale von Kinder- und Jugendliteratur beschrieben wurden, fallen der Leserin oder dem Leser auch bei der Lektüre der drei von mir ausgewählten Romane einige Eigenarten ins Auge, die nahelegen, dass die Bücher generell eher für die Rezeption durch ein jüngeres Publikum vorgesehen sind.

Das augenfälligste Merkmal ist dabei, dass in allen drei Büchern Kinder und Jugendliche als Protagonistinnen und Protagonisten agieren. Obwohl im „mechanischen Prinz“ eine erwachsene Erzählerfigur eingesetzt wird, erfahren wir die Handlung der Geschichte indirekt von Max, der dem Erzähler seine Erlebnisse schildert. In keinem der Romane erfährt man das genaue Alter der Hauptfiguren, es lässt sich aber vermuten, dass alle drei Jugendlichen in etwa zwischen zwölf und sechzehn Jahre alt sind. Sowohl Franka als auch Max sind noch schulpflichtig und sprechen ihre Schulerfahrungen immer wieder an, bei Damiel gestaltet sich die Schätzung des Alters schwieriger, da er als Straßenkind keine Schule besucht. Bereits auf der ersten Seite des Romans ist jedoch die Rede davon, dass Damiel in einer Notunterkunft für schwierige Kinder untergebracht sei, was nahelegt, dass er noch nicht volljährig ist.

Doch nicht nur auf inhaltlicher, auch auf stilistischer Ebene lassen sich Merkmale einer Anpassung auf die intendierten Leserinnen und Leser erkennen. In allen drei Werken fällt dabei vor allem die sprachliche Gestaltung ins Auge.

In diesem Sinne ist beispielsweise „Das zweite Leben des Cassiel Roadnight“ gespickt mit direkten Reden. Jede sprachliche Interaktion wird von Damiel im Nachhinein in Form der direkten Rede wiedergegeben, indirekte Reden werden von ihm gänzlich vermieden. Im Gegensatz zu Franka und Max spricht Damiel jedoch in einer etwas gehobeneren Sprachvariante, was möglicherweise auch

damit zusammenhängen kann, dass der Roman ursprünglich auf Englisch erschienen ist und nachträglich ins Deutsche übersetzt wurde, wobei eventuell alltagsprachliche Formulierungen verloren gegangen sein könnten.

Sowohl bei Frankas als auch bei Max' sprachlichen Äußerungen lassen sich hingegen deutlich Elemente der Jugend- oder Alltagssprache erkennen. In „Unland“ finden sich beispielsweise Schulhofdialoge wie dieser: „Der war gut, Mann. Der war gut“, rief er Tommy zu und versuchte doch tatsächlich, sich bei diesem Typen einzuschleimen! ‚Halt's Maul, Spasti‘, zischte der zurück [...]“¹⁴¹, und auch der Erzähler aus „Der mechanische Prinz“ legt Max und Jan immer wieder umgangssprachliche Formulierungen in den Mund.

Bei all diesen stilistischen Merkmalen ist jedoch nicht automatisch darauf zu schließen, dass sie von den Autorinnen und Autoren bewusst als Mittel zur sprachlichen Adaption eingesetzt wurden, es ist auch denkbar, dass es sich dabei lediglich um deren persönlichen Schreibstil handelt.

Was außerdem darauf verweisen könnte, dass es sich bei den drei Büchern weniger um Kinder- und Jugend- als um All-Age-Literatur handelt, ist die Tatsache, dass in allen drei Romanen die Handlungsstruktur relativ komplex aufgebaut ist. Vor allem „Der mechanische Prinz“ weist dabei ein großes Personeninventar auf und alle drei Texte sind geprägt von Rückblenden, Vorausdeutungen und anspruchsvollen Handlungsverläufen.

Eine weitere Gemeinsamkeit, die möglicherweise als Kennzeichen von Kinder- und Jugendliteratur interpretiert werden könnte, ist die Intertextualität bzw. auch Intermedialität, die in den Werken enthalten ist.

Bei „Cassiel Roadnight“ wird zunächst noch relativ sparsam mit Verweisen auf andere literarische Werke umgegangen. In einer Rückblende, in der Damiel von seiner Kindheit bei seinem Großvater erzählt, beschreibt er sein tägliches Abendritual folgendermaßen:

„Er las mir H.G. Wells und John Wyndham vor. Er las mir C.S. Lewis und Charles Dickens und Tolkien und Huckleberry Finn vor. Jede Nacht las er, bis ich auf meinem Kissen eingeschlafen war oder er in seinem Sessel schlief.“¹⁴²

¹⁴¹ Wagner, 151.

¹⁴² Valentine, S. 24.

An einer späteren Stelle folgt eine kurze Anspielung auf „Alice im Wunderland“ von Lewis Carroll: „Ich fühlte mich wie Alice, die ins schwarze Loch fällt und nicht weiß, wie weit es noch in die Tiefe geht. Ich spürte mich fallen.“¹⁴³

Andreas Steinhöfel inszeniert dagegen intertextuelle Verweise viel bewusster und baut seinen ganzen Roman rund um James M. Barries berühmtes Kinderbuch „Peter Pan“ auf. Doch die Verweise auf Nimmerland als Name von Max' erstem Refugium und jene bereits beschriebene Schattenszene, die sich wahrscheinlich weniger auf den Roman, als auf die gleichnamige „Peter-Pan-Verfilmung“ bezieht, bleiben nicht die einzigen Momente von Intertextualität bzw. Intermedialität. So erinnert Max' Zusammentreffen mit der alten Taubenfrau Marlene stark an den Film „Kevin – allein in New York“ (1992) oder auch an die Taubenfrau aus der „Mary-Poppins-Verfilmung“ (1964). Eine Anspielung auf den Film „Der Zauberer von Oz“ erfolgt in Kapitel neun, das mit dem Titel „Eisenvogel: Folge dem gelben Steinweg“ versehen ist. Auf seiner Reise durch die Refugien erinnert ein geheimnisvoller Steinweg den Protagonisten an den gelben Steinweg aus dem Film und er vergleicht seine eigene Reise mit jener von Dorothy:

„Irgendwann hatte er *Der Zauberer von Oz* gesehen [...] Dorothy war einer Straße aus gelben Ziegelsteinen gefolgt, die zum Schloss eines Zauberers führte, der ihr die Rückkehr nach Hause ermöglichen sollte.“¹⁴⁴

Dieses Kapitel enthält außerdem eine weitere Referenz, die sich nicht auf die reale Welt, sondern auf die Welt des Romans bezieht – Es handelt sich dabei um den Namen „Eisenvogel“. Das verlorene Herz des Protagonisten wird in der Halle der Seelen von Eisenvögeln bewacht und auch die oben zitierte Kapitelüberschrift enthält den Begriff, bei dem es sich um den Namen von Max' Lieblingscomputerspiel handelt. Steinhöfel verwendet also in seinem Roman nicht nur Referenzen auf tatsächlich existente Sachverhalte, sondern kreierte auch Querverweise innerhalb seines Werkes.

Eine ganz andere Ebene der Intermedialität findet sich im Roman „Unland“, der sogar einen „inoffiziellen Soundtrack zum Buch“ enthält. Immer wieder bezieht

¹⁴³ Valentine, S. 184.

¹⁴⁴ Steinhöfel, S. 171.

sich Franka im Laufe der Handlung auf Songs der aktuellen Charts, eine Liste dieser Lieder ist sogar im Anhang des Buches angeführt. An manchen Stellen mischt sich Musik tatsächlich in die Handlung, indem beispielsweise ein Lied im Hintergrund so laut abgespielt wird, dass eine Unterhaltung dadurch unterbrochen wird¹⁴⁵, manchmal unterstreicht das jeweilige Lied Frankas aktuelle Gemütslage. In einigen Fällen passt der Song einfach gut zur beschriebenen Situation, so beginnt zum Beispiel das Kapitel „Erster Schultag“ mit einem Zitat aus dem Lied „Aufstehn!“ von Seeed.¹⁴⁶

Alle diese intertextuellen bzw. intermedialen Verweise setzen die Kenntnis der jeweiligen Referenztexte, -filme, -lieder voraus und möglicherweise finden aufmerksame Leserinnen und Leser noch zahlreiche weitere versteckte Bezüge in diesen Texten. Interessant dabei ist jedoch, dass alle drei Romane sich vor allem auf Kinder- und Jugendbücher beziehen bzw. auf Bücher, Musik und Filme, die in erster Linie von einem jungen Publikum rezipiert werden, weshalb diese Parallele zwischen den Werken auch dem Bereich der Merkmale von Kinder- und Jugendliteratur zugeordnet werden kann.

3.4.2. Perspektivierung und Glaubwürdigkeit

Eine weitere Parallele, die in allen drei Werken zu finden ist, ist jene der Perspektive. Während „Das zweite Leben des Cassiel Roadnight“ und „Unland“ direkt aus der Ich-Perspektive geschrieben sind, wird in „Der mechanische Prinz“ zwar ein Erzähler eingesetzt, dieser erhält jedoch sämtliche Informationen aus den Erzählungen des Protagonisten. Die Handlung aller drei Geschichten erfahren wir also aus der Sicht einer jugendlichen Hauptfigur, die im Nachhinein, in der Zeitform des Präteritums, ihre Erlebnisse schildert und uns so an der Handlung teilnehmen lässt.

„Das zweite Leben des Cassiel Roadnight“ wirkt dabei relativ realistisch, die beiden anderen Romane enthalten hingegen zahlreiche fantastische Elemente, welche die Leserin oder den Leser an der Glaubhaftigkeit der Handlung zweifeln lassen. Möglicherweise liegt hierin auch der Grund, wieso in allen drei Werken reale Ortsnamen eingesetzt werden. Die realen Bezugsorte, wie die

¹⁴⁵ vgl. Wagner, S. 150f.

¹⁴⁶ vgl. ebd., S.114.

Stadt Berlin beim „mechanischen Prinz“ und auch in „Unland“ oder London als realistischer Bezug in „Cassiel Roadnight“, vermitteln ein Gefühl der Vertrautheit und legitimieren eventuell die abenteuerliche Handlung der Bücher.

Aufgrund dieser Abenteuerlichkeit der drei Geschichten stellt sich die Frage nach der Zuverlässigkeit der Erzählerfiguren. Erzählen diese tatsächlich die Wahrheit oder gibt es Grund, an ihrer Glaubwürdigkeit zu zweifeln?

Über die Glaubwürdigkeit fiktionaler Erzählerreden schreiben Matías Martínez und Michael Scheffel folgendes:

„Einerseits erheben die in fiktionaler Rede geäußerten Sätze, als Imagination eines realen Autors, keinen Anspruch auf Referenz in unserer Welt; andererseits erheben sie, als Behauptungen eines fiktiven Erzählers, durchaus einen Wahrheitsanspruch in der erzählten Welt.“¹⁴⁷

Die Aussagen einer fiktionalen Erzählerin oder eines fiktionalen Erzählers müssen also mit den Gesetzen der erzählten Welt übereinstimmen, um von den Leserinnen und Lesern als glaubwürdig akzeptiert zu werden.

Im Fall von „Cassiel Roadnight“ gibt es hinsichtlich der Glaubwürdigkeit des Erzählers keine Zweifel. Damiel erzählt aus der Ich-Perspektive über Ereignisse, die zwar abenteuerlich wirken, jedoch an keiner Stelle die Gesetze der fiktiven Welt, die jenen unserer realen Welt entsprechen, verletzen. Die Erzählung des Protagonisten wirkt durchaus stringent und glaubwürdig.

Anders stellt sich die Lage bei Antje Wagners „Unland“ dar. Die Unglaubwürdigkeit der Ich-Erzählerin hängt dabei stark mit der Konzeption der fiktiven Welt zusammen. Während des ersten Teils des Romans gibt es keinen Zweifel an der Glaubwürdigkeit von Frankas Erzählung und auch, wenn einige Szenen einen unheimlichen Charakter haben, erscheint die Geschichte durchaus als möglich. Ein Bruch ereignet sich jedoch in dem Moment, in dem die Jugendlichen nach Unland kommen und mit ihren „Schatten“ die Plätze tauschen. Dadurch, dass hier der zweite, fantastische Handlungskreis (vgl. Kapitel 3.3.2) in den ersten, realistischen eintritt, wird die Erwartungshaltung der Leserinnen und Leser an die fiktive Welt gebrochen. Hinsichtlich der Glaubwürdigkeit der Erzählerin stellt sich nun die Frage, ob Franka tatsächlich in einer Welt lebt, in der eine Parallelgesellschaft, wie sie in Unland existiert,

¹⁴⁷ Martínez/Scheffel, S.99.

möglich ist, ob sie die Geschehnisse möglicherweise nur geträumt hat oder den Leserinnen und Lesern einfach eine Lügengeschichte aufischt. Franka wäre daher als sogenannte „unzuverlässige“ Erzählerin einzustufen, da man als Rezipientin oder Rezipient keine eindeutige Aussage über ihre Glaubwürdigkeit tätigen kann.

Besonders spannend gestaltet sich die Frage jedoch beim Roman „Der mechanische Prinz“, da es hier zwei Erzählerfiguren gibt, an deren Glaubwürdigkeit gezweifelt werden kann. Zunächst wirkt die Handlung wie eine klassische Fantasy-Geschichte, in der die enthaltenen fantastischen Elemente bestimmten Gesetzen folgen und in ihrer Existenz nicht angezweifelt werden. Ähnlich wie bei „Harry Potter“, wo die Welt der Magier unbemerkt neben der Welt der Nicht-Magier, der sogenannten „Muggel“, existiert, kann auch Max problemlos zwischen einer realen und einer fantastischen Welt hin und her reisen. Erst gegen Ende des Buches, nämlich als sich Jan als Produkt aus Max‘ Fantasie herausstellt, beginnen bei den Leserinnen und Lesern berechnete Zweifel. Möglicherweise hat Max die Abenteuer in den Refugien nicht wirklich erlebt, sondern ebenfalls nur imaginiert.

Ähnlich verhält es sich mit der zweiten Erzählerfigur des Romans, die zunächst so wirkt, als würde sie lediglich ihrem Beruf als Schriftsteller nachkommen und Max‘ Erlebnisse eins zu eins wiedergeben. Als sich am Ende der Geschichte jedoch herausstellt, dass es sich bei dem Schriftsteller um Peter Pan handelt, der aus Nimmerland geflohen ist, schwindet seine Glaubwürdigkeit. Er ist eine fantastische Gestalt, die entweder ebenfalls nur von Max imaginiert wird, oder aber die gesamte Geschichte aus ihrer eigenen Fantasie entwickelt hat. Nach Martínez und Scheffel können sowohl Peter Pan als auch Max im Sinne des sogenannten „mimetisch teilweise unzuverlässigen Erzählens“ als unglaubwürdig eingeschätzt werden. Bei dieser Unterkategorie des unzuverlässigen Erzählens wird zunächst das Erzählte als stringent und glaubwürdig eingeschätzt, durch die Schlusspointe bekommt die Handlung jedoch im Nachhinein eine andere Bedeutung und wird von den Leserinnen und Lesern rückwirkend uminterpretiert.¹⁴⁸

¹⁴⁸ vgl. Martínez/Scheffel, S.106.

3.4.3. Das Motiv des verlorenen Kindes

Des Weiteren fällt ins Auge, dass alle drei Protagonistinnen und Protagonisten dem Motivcharakter des sogenannten verlorenen Kindes entsprechen.

Dabei handelt es sich um ein Motiv, das in zahlreiche Kinder- und Jugendbuchklassiker Einfluss gefunden und im Laufe der Zeit große Popularität erreicht hat. Es steht in engem Zusammenhang mit der Kennzeichnung als Außenseiterinnen und Außenseiter, die sehr häufig auf Protagonistinnen und Protagonisten von Kinder- und Jugendbüchern angewendet wird. In den hier analysierten Romanen trifft besonders das Merkmal der ungewöhnlichen körperlichen Erscheinung auf Franka zu, die grundsätzlich von allen auf den ersten Blick für einen Jungen gehalten wird. Alle drei Hauptfiguren sind jedoch auch charakterlich und durch ihre Vergangenheit als Außenseiterinnen und Außenseiter markiert: Nämlich durch ihre Elternlosigkeit.

„Während alle klassischen Kinderfiguren im Lauf der jeweiligen Erzählungen in örtlicher (und emotionaler) Distanz zu ihren jeweiligen familiären Bezugspersonen agieren, sind manche von ihnen von Beginn an auf sich gestellt – einerseits weil es sich um phantastisch überhöhte Wesen wie jene des Peter Pan handelt, [...] andererseits, weil die vorgegebene Familienstruktur die Linder als jene von Lüthi definierte ‚Mangelwesen‘ ausweist [...]“¹⁴⁹

In allen drei Werken wird die junge Hauptfigur also durch ihre Elternlosigkeit als etwas Besonderes stilisiert und dadurch als Charakter interessanter, andererseits wird ihr dadurch ein freieres und autonomes Handeln in der Elternferne erlaubt. Pippi Langstrumpf beispielsweise genießt die Elternlosigkeit, die es ihr ermöglicht, nach ihren eigenen Regeln zu leben, Dorothy aus „Der Zauberer von Oz“ wird durch einen Sturm von ihren Angehörigen getrennt, über die Eltern von Mowgli, der in „Das Dschungelbuch“ von Rudyard Kipling (1894) mit den Tieren des Dschungels aufwächst, ist überhaupt nichts bekannt. Ebenso erleben Winnie the Poohs Freund Christopher Robin in Alan Alexander Milnes gleichnamigen Kinderbuch oder Johanna Spyris Heidi Abenteuer außerhalb jeglicher Aufsicht durch Erwachsene.

¹⁴⁹ Lexe, S. 78.

Doch es ist nicht nur diese kindliche Autonomie durch die Abwesenheit der elterlichen Kontrolle, die dieses Motiv für die Literatur so spannend macht, sondern auch der psychologische Aspekt dahinter. Laut Heidi Lexe fungiert das verlorene, elternlose Kind in der Literatur häufig als Sympathieträger, als sogenanntes „Übergangsobjekt“, auf das Kinder ihre eigenen Verlassenheitserfahrungen projizieren können. Die Sonderstellung der jeweiligen Protagonistinnen und Protagonisten, die durch die Elternlosigkeit bedingt ist, dient den jungen Leserinnen und Lesern als Trost und entlastet den eigenen Trennungsschmerz, den jedes Kind im Laufe seiner Entwicklung kennenlernt.¹⁵⁰

Auch die Protagonistinnen und Protagonisten der hier analysierten Romane erhalten durch ihre Elternlosigkeit einen Sonderstatus, der es ihnen einerseits ermöglicht, autonom und unabhängig zu agieren und sie zu etwas Besonderem macht, andererseits dominiert auch ganz deutlich der Wunsch nach einem intakten familiären Umfeld.

Damiel Roadnight ist sein ganzes Leben lang elternlos und wächst bei seinem vermeintlichen Großvater auf, der nicht besonders gesprächig ist und dem kleinen Jungen keinerlei Informationen über dessen Eltern geben kann. Als er schließlich im Alter von zehn Jahren auch noch von dem alten Mann getrennt wird, verliert Damiel seine einzige Bezugsperson und muss lernen, sich alleine durchzuschlagen. Ohne jegliche Fürsorge durch Erwachsene lebt er jahrelang verwaist in den Straßen von London oder wird zeitweise in Pflegeheimen untergebracht, aus denen er jedoch meist sehr schnell wieder ausbricht. Damiel ist seit seiner frühesten Kindheit auf sich alleine gestellt und entspricht somit genau dem Motiv des verlorenen Kindes. Trotz der lange andauernden Vereinsamung sehnt sich Damiel jedoch nach wie vor nach dem Schutz einer Familie und der Geborgenheit, die er sein Leben lang vermisst hat. In seinem Fall geht die Geschichte nach vielen Wirrungen und Abenteuern schließlich gut aus. Damiel gelingt es durch Zufall, seine verlorene Familie wiederzufinden und in den Familienverband aufgenommen zu werden.

Auch Max aus „Der mechanische Prinz“ erlebt eine ähnliche Entwicklung. Obwohl er sehr wohl noch beide Elternteile hat und nicht als Waisenkind aufwachsen muss, fühlt er sich von ihnen nicht wahrgenommen.

¹⁵⁰ vgl. Lexe, S.78ff.

„Er war seiner Mutter vom Tag seiner Geburt an egal gewesen. Wie er auch, seit er sich erinnern konnte, seinem Vater schon immer egal gewesen war. Tatsächlich war Max mit dem schrecklichen Gefühl aufgewachsen, eines der egalsten Kinder auf der Welt zu sein.“¹⁵¹

Obwohl Max also nicht tatsächlich ohne Eltern aufwächst, fühlt es sich für ihn dennoch danach an, denn gerade einmal seine Grundbedürfnisse wie Essen und Kleidung werden von den Eltern befriedigt, alles was darüber hinausgeht wird ihm seit frühester Kindheit verwehrt. Aus diesem Grund entspricht auch die Figur des Max dem Motivcharakter, es handelt sich bei ihm ebenfalls um ein verlorenes Kind. Ähnlich wie bei Daniel gelingt es aber auch Max, sich am Ende der Geschichte nach dem Bestehen von zahlreichen gefährlichen Abenteuern in seine Familie zu integrieren. Er kann seine Ängste überwinden und sein Schicksal selbst in die Hand nehmen und gewinnt den Kampf um die Aufmerksamkeit seiner Eltern.

Im Gegensatz dazu gelingt in der Geschichte von Franka Reinhold kein vergleichbares Happy End. Wie alle anderen Kinder, die in Haus Eulenruh untergebracht sind, stammt auch Franka aus zerrütteten Familienverhältnissen und kann eindeutig als verlorenes Kind identifiziert werden. Über Frankas Vergangenheit erfährt man nur bruchstückhaft, dass ihr kleiner Bruder durch Gewaltanwendung der leiblichen Mutter ums Leben gekommen ist, und auch Franka wurde immer wieder von ihr misshandelt. Aus diesem Grund wurde sie in einer liebevollen Pflegefamilie untergebracht, die Pflegemutter erlitt jedoch kurze Zeit später einen Hirnschlag und der Pflegevater sah sich außerstande mit der belastenden Situation umzugehen, weshalb Franka schließlich erneut aus ihrem sozialen Umfeld gerissen wird und nach Haus Eulenruh zieht.¹⁵² Zunächst scheint es, als hätte sie dort endlich ihr Zuhause gefunden und könnte gemeinsam mit ihrer neu gewonnenen Familie in ein glückliches Leben starten, doch die Ereignisse in Unland zerstören diese Hoffnung und der Roman endet offen, mit wenig aussichtsreichen Chancen, doch noch aus der Ruinenstadt entkommen zu können.

¹⁵¹ Steinhöfel, S. 13f.

¹⁵² vgl. Wagner, S. 33f.

3.4.4. Suche nach der Ich-Identität

Die letzte Parallele, auf die ich an dieser Stelle eingehen möchte, welche auch eines der zentralen Themen aller drei Romane darstellt, ist die Suche nach der Ich-Identität.

„Und du bist?“ Ich blickte auf meine Schuhe, die Schuhe von jemand anderem, schwarz und klobig und zerkratzt. Ich fragte mich, wie viele Niemande sie getragen hatten. Ich spürte den Stoff des Hemdes von jemand anderem auf meiner Haut, der Hose noch so eines Niemandes. Woher sollte ich das wissen? Ich lächelte. ‚Ich bin niemand‘, sagte ich. ‚Nun komm schon‘, sagte er. ‚Jeder ist jemand.‘ Es war wirklich verblüffend, wie er sich da so sicher sein konnte.“¹⁵³

Daniel Roadnight gerät seit der Offenbarung, dass der alte Mann aus seiner Kindheit tatsächlich nicht sein leiblicher Großvater ist, in eine Identitätskrise. Er zweifelt an seinem „Ich“ und beschließt von diesem Zeitpunkt an, alle Erinnerungen an die Vergangenheit abzulegen und zu einem „Niemand“ zu werden.

Während bei Max die Suche nach seiner Ich-Identität vor allem mit dem Erkennen und Bewusstmachen seiner eigenen Psyche und seines Charakters zusammenhängt, leidet Franka unter ihrem unweiblichen Äußeren und der traumatischen Vergangenheit und hat den sehnlichen Wunsch, sich in ein neues Umfeld zu integrieren.

Wie unterschiedlich die drei Charaktere auch sein mögen, ihnen allen ist die Suche nach Anerkennung, Akzeptanz, Geborgenheit und der Wunsch, als eigenständige Persönlichkeit wahrgenommen zu werden, gemeinsam.

Die Suche nach dem eigenen Ich, nach einem einheitlichen Bild seiner Selbst, ist ein Motiv, das in vielen Werken der Kinder-, vor allem aber der Jugendliteratur eine wichtige Rolle spielt und in Zusammenhang mit der normalen Persönlichkeitsentwicklung während der Pubertät steht. In den hier analysierten Romanen wird jedoch anders mit diesem Thema umgegangen, indem den jungen Protagonistinnen und Protagonisten eine Doppelgängerfigur gegenübergestellt wird.

¹⁵³ Valentine, S. 9.

Dass die Suche nach der Ich-Identität in einer langen Motivtradition mit dem Doppelgängermotiv steht, lesen wir bereits bei Ingrid Fichtner:

„Die Frage nach dem Ganzen, dem Ungeteilten, dem Individuum, der Individualität, der Subjektivität, die Frage nach der Wahrnehmung wie die Frage nach der Selbstwahrnehmung, nach der Identität, nach dem Ich, nach dem Subjekt ist aufgeworfen neben den anderen, eng verwandten Themen, die da sind: der Schatten, der Spiegel, der Zwilling, die ungleichen Brüder, das Alter ego, Echo, usw., ist.“¹⁵⁴

Wieso allerdings diese thematische Verbindung zwischen Ich-Identität und Doppelgängertum besteht, soll im Folgenden beleuchtet werden.

Eine zentrale Rolle bei der Findung des eigenen Ich spielt auf psychologischer Ebene das Durchlaufen der sogenannten Spiegelphase, auf deren Bedeutung – wie bereits in Kapitel 2.1.3.2 ausgeführt – durch den Psychoanalytiker Jacques Lacan hingewiesen wurde. Bereits ab dem Alter von ca. sechs Monaten verfügt das Kleinkind über die Fähigkeit, sich selbst im Spiegel zu erkennen. Es verfolgt gespannt seine eigenen Bewegungen, erfasst sich selbst in seiner Ganzheit und kommt schlussendlich zur Erkenntnis: Das bin ich. Das Durchlaufen des Spiegelstadiums ist daher ein zentraler Schritt zur Findung einer eigenen Ich-Identität. Obwohl auch durch jedes andere Gegenüber, die Mutter, den Vater oder andere Bezugspersonen, die Selbstfindung eines Menschen beeinflusst wird, trägt das Gegenüber in Form eines Spiegelbildes auf eine besondere Art zur Findung der eigenen Identität bei, da man im Gegenüber nicht jemand anderen, sondern sich selbst erkennt und lernt, das eigene Ich wahrzunehmen. Gemäß der Aussage „Der Mensch wird am Du zum Ich“¹⁵⁵ braucht jeder Mensch ein Gegenüber, von dem er sich abgrenzen, mit dem er sich vergleichen, zu dem er sich selbst in Bezug setzen kann, um schlussendlich die eigene Identität ausbilden zu können.

Dieses Gegenüber, das so stark zu unserer Selbstfindung beiträgt, spielt jedoch nicht nur im Säuglingsalter eine große Rolle, sondern seine Bedeutung erstreckt sich über die gesamte Lebensspanne. Immer wieder definieren wir unser Selbst in Abgrenzung zu einem Gegenüber neu. Das Gegenüber muss dabei nicht immer eine reale Person sein, sondern kann auch beispielsweise in Form von Selbstgesprächen oder einer Fantasiegefährtin oder eines

¹⁵⁴ Fichtner, VII (Vorwort)

¹⁵⁵ Buber, S. 37.

Fantasiegefährten, wie bereits an früherer Stelle ausgeführt wurde, imaginiert werden.¹⁵⁶ Besonders in Zusammenhang mit dem Motiv des verlorenen Kindes spielt dieses Gegenüber eine wichtige Rolle, denn während Kinder im Normalfall zusätzlich durch die eigenen Eltern in ihrem Verhalten gespiegelt werden, fällt diese Funktion bei Kindern, die im elternfernen Raum agieren, weg.

In den drei analysierten Romanen wird in diesem Sinne die jeweilige Doppelgängerfigur als Spiegel des Ich eingesetzt und trägt somit auch zur Selbstfindung der Protagonistinnen und Protagonisten bei.

In „Das zweite Leben des Cassiel Roadnight“ stehen sich die beiden Doppelgänger zwar niemals Auge in Auge gegenüber, trotzdem tragen sowohl die Gewissheit, einen Zwilling Bruder gehabt zu haben, als auch der Versuch, in dessen Rolle zu schlüpfen, zentral zur Findung der Ich-Identität des jungen Damiels bei.

In diesem Buch spielt außerdem die Suche nach dem eigenen Namen eine erhebliche Rolle bei der Findung der Ich-Identität. Dieses Motiv ist ebenfalls ein sehr beliebtes in der Kinder- und Jugendliteratur und beschreibt

„Erzählungen, in denen eine Figur (meist die Hauptfigur) mit mehr als einem Namen bezeichnet wird und diese doppelte oder sogar mehrfache Namensgebung mit der Identitätsentwicklung der Figur zusammenhängt. Berücksichtigt werden auch Bücher, in denen eine Figur zunächst keinen Namen hat oder eine Figur sich gegen ihren Namen wehrt und ihn dann doch annimmt.“¹⁵⁷

Als Beispiele nennt Kaspar H. Spinner in seinem Artikel Bücher wie Joyce Carol Oates' „Unter Verdacht. Die Geschichte von Big Mouth & Ugly Girl“, „Nenn mich nicht Ismael“ von Michael Gerhard Bauer, Jerry Spinellis „Stargirl“ oder auch den kinder- und jugendliterarischen Klassiker „Mio, mein Mio“ von Astrid Lindgren. In all diesen Büchern übernimmt die Namensgebung eine zusätzliche Identifikationsfunktion und prägt das Selbstbild der jungen Protagonistinnen und Protagonisten. Auch „Das zweite Leben von Cassiel Roadnight“ kann in diese Tradition eingeordnet werden, denn der junge Hauptcharakter des Romans macht ebenfalls einen Selbstfindungsprozess durch, währenddessen sich seine

¹⁵⁶ vgl. Merl, S.33.

¹⁵⁷ Spinner, S. 80.

Ich-Konzeption parallel zur jeweiligen Namensgebung verändert. Während seiner Kindheit trägt er den Namen Chap, der ihm von seinem vermeintlichen Großvater verliehen worden ist, nachdem er jedoch erfährt, dass der alte Mann ihn jahrelang belogen hat, beschließt er, diesen Namen abzulegen und ein Niemand zu werden. Erst durch das Annehmen des fremden Namens Cassiel kommt er seiner wahren Vergangenheit Stück für Stück auf die Spur und findet schließlich zu seinem echten Namen – Damiel – und somit auch zu seiner Ich-Identität.

Eine besonders wichtige Rolle spielt der Doppelgänger im „mechanischen Prinz“, da sich der gesamte Selbstfindungsprozess des Protagonisten Max über die Auseinandersetzung mit dem antagonistischen Jan entwickelt. Erst dadurch, dass Max seine eigenen charakterlichen Eigenschaften – in erster Linie seine unterdrückte Wut – bildlich, in Form des imaginären Begleiters Jan, vor Augen geführt werden, gelingt es Max, diese Wut als Teil seines Ich anzuerkennen und sich bewusst mit ihr auseinanderzusetzen. Auf diese Weise kann es ihm gelingen, eine ausgeglichene Ich-Identität zu entwickeln.

Bei Antje Wagner hingegen wird die Protagonistin vielmehr durch das plötzliche Auftauchen ihrer Doppelgängerin an der Entwicklung ihrer Ich-Identität gehindert. Im Laufe der Handlung wird Franka, die in ihrer neuen Familie zunächst etwas verloren wirkt, immer besser in ihr soziales Umfeld integriert und erlangt dabei immer mehr Selbstbewusstsein. Sie erkennt, wer sie wirklich sein möchte und macht sich nicht mehr so viele Gedanken darüber, was die anderen wohl über sie denken könnten. Vor allem die Erkenntnis, wie wichtig Verschiedenheit und Pluralität in der menschlichen Gemeinschaft sind, trägt zur Etablierung ihres Selbstkonzeptes bei. Das Auftauchen ihrer Doppelgängerin bringt jedoch Chaos in die sich langsam ordnende Welt der Protagonistin und durch die Gefangenschaft in Unland wird ihr Leben erneut auf den Kopf gestellt. Interessant ist dabei die Namensgebung „Schatten“. Ob diese Bezeichnung für die Doppelgängerinnen und Doppelgänger aus Unland im Sinne der Motivgeschichte, wie bereits in Kapitel 3.2.3.2 beschrieben, als Symbol für das Unbewusste oder das Böse in jedem Menschen stehen soll, bleibt unklar.

Deutlich wird allerdings, dass die Doppelgängerfiguren in allen drei Romanen nicht allein dem Aufbau einer Spannungskurve oder dem Vorantreiben der Handlung dienen, sondern in engem Zusammenhang mit der verzweifelten Suche nach der Ich-Identität, die alle drei Protagonistinnen und Protagonisten beschäftigt, stehen und zu diesem Zweck bewusst eingesetzt werden.

4. Conclusio

Egal ob in Buch, Film, Theater oder Comic, das Doppelgängermotiv faszinierte die Menschen bereits vor Jahrhunderten und diese Faszination hält bis heute an. Ich hoffe, dass mir durch diese Arbeit gelungen ist, zu zeigen, wie vielfältig dieses Motiv in der Literatur eingesetzt werden kann und welche zahlreichen Varianten sich im Laufe der Zeit entwickelt haben. Von der frühesten Spielart der Ich-Doppelung, die in erster Linie dazu diente, komödiantische Verwechslungsgeschichten zu initiieren, über die Ich-Spaltung und dem Erreichen eines Höhepunktes während der Epoche der Romantik, bis hin zu Werken der Gegenwartsliteratur, hat das Doppelgängermotiv einen langen Entwicklungsprozess durchlaufen und dabei nicht an Beliebtheit eingebüßt.

Im Sinne der Zielsetzung dieser Arbeit konnte nachgewiesen werden, dass das Doppelgängermotiv nicht nur ein Phänomen der Erwachsenenliteratur ist, sondern durchaus häufig in Werken der Kinder- und Jugendliteratur zum Einsatz kommt.

Zu diesem Zweck wurden die Werke „Das zweite Leben des Cassiel Roadnight“, „Der mechanische Prinz“ und „Unland“ in einem ersten Arbeitsschritt zunächst hinsichtlich der narrativen Mittel, die zur Darstellung der Doppelgängerfiguren in den jeweiligen Werken eingesetzt werden, untersucht.

Anhand der analysierten Werke konnte nachgewiesen werden, dass die dreistufige Kategorisierung des Doppelgängermotivs durch den Literaturwissenschaftler David K. Danow, die ursprünglich für die Erwachsenenliteratur konzipiert worden ist, genauso auf Werke der Kinder- und Jugendliteratur übertragen werden kann. Die Kategorie der Ich-Doppelung findet sich in Kinder- und Jugendbüchern besonders häufig in Form des Zwillingsmotivs wieder, die Ich-Spaltung wird oft mit imaginierten Freunden und Fantasiegefährten in Verbindung gebracht. Obwohl es im Gegensatz dazu deutlich schwieriger war, ein Werk zu finden, das Danows dritter Kategorie, jener der Uneindeutigkeit, zuzuordnen ist, konnte mit Antje Wagners Roman „Unland“ auch dafür ein passendes Beispiel gefunden werden. Man kann also festlegen, dass auch diese Kategorie durchaus ihre Berechtigung hat.

Obwohl die Doppelgängerfiguren in den drei analysierten Büchern auf unterschiedliche Art und Weise konzipiert sind, gibt es dennoch zahlreiche

interessante Parallelen. Beispielsweise war zu beobachten, dass in allen drei Werken die Perspektivierung eine große Rolle für die Glaubhaftigkeit der Handlung spielt und auch, welchen Einfluss die Verwendung von realistischen und fantastischen Elementen auf die Wirkung der Geschichte hat.

Obwohl diese Erkenntnis nicht auf alle Werke der Kinder- und Jugendliteratur generalisiert werden soll, war doch auffällig, dass in jedem der drei Romane die Einführung der Doppelgängerfigur in Zusammenhang mit dem Motiv des verlorenen Kindes steht und einen wichtigen Beitrag zur Findung der Ich-Identität der jungen Protagonistinnen und Protagonisten liefert. Alle drei Protagonistinnen und Protagonisten wachsen im elternfreien Raum auf, alle drei sind auf der Suche nach ihrer Stellung in der Gesellschaft und ihrem wahren Ich. In diesem Selbstfindungsprozess werden sie mit Doppelgängerfiguren konfrontiert, die den weiteren Verlauf der Handlung entscheidend beeinflussen. Sowohl sprachliche als auch psychologische Aspekte wurden bei der Analyse der Romane hinzugezogen und untersucht und machen deutlich, wie vielseitig und abwechslungsreich das Motiv des Doppelgängers eingesetzt werden kann.

Im Gegensatz zur Erwachsenenliteratur ist das Doppelgängermotiv in der Kinder- und Jugendliteratur leider kaum wissenschaftlich bearbeitet worden, es besteht hier also noch großer Forschungsbedarf. Weitere interessante Forschungsmöglichkeiten wären beispielsweise Vergleiche von Doppelgängerfiguren in Kinder- und Jugendliteratur in unterschiedlichen Epochen, mit dem Ziel herauszufinden, ob auch in diesem Bereich eine Wandlung oder Weiterentwicklung des Motives stattgefunden hat, oder auch die Beantwortung der Frage, welche Kategorie der Doppelgänger am häufigsten in Verwendung ist.

Ich hoffe, dass es mir trotz des eingeschränkten Umfangs dieser Arbeit, der eine ausführlichere Auseinandersetzung mit der Thematik nicht ermöglicht, gelungen ist, einen Überblick über das Themengebiet zu schaffen und das Interesse für eine weitere Beschäftigung mit dem Motiv des Doppelgängers in Kinder- und Jugendliteratur zu wecken.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Barrie, James M.: Peter Pan. Hamburg: Cecilie Dressler 1988.
- Lillegg, Erica: Vevi. Mit Illustrationen von Dorothea Stefula. Wien: Obelisk 1969.
- Rowling, Joanne K.: Harry Potter und der Orden des Phönix. Aus dem Englischen von Klaus Fritz. Carlsen 2003.
- Steinhöfel, Andreas: Der mechanische Prinz. Hamburg: Carlsen 2003.
- Valentine, Jenny: Das zweite Leben des Cassiel Roadnight. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2011.
- Wagner, Antje: Unland. Berlin: Berlin Verlag 2009.

Sekundärliteratur

- Buber, Martin: Ich und Du. Heidelberg: Lambert Schneider^{11. durchges. Aufl.} 1983.
- Daemrich, Horst S. und Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Tübingen u. Basel: Francke^{2. überarb. u. erw. Aufl.} 1995.
- Danow, David K.: The Enigmatic Faces of the Doppelgänger. In: Canadian Review of Comparative Literature 23/2 (1996), S. 457 – 474.
- Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung. Paderborn: Fink 2000.
- Ewers, Hans-Heino: Von der Zielgruppen- zur All-Age-Literatur. Kinder- und Jugendliteratur im Sog der Crossover-Vermarktung. In: Christine Haug u. Anke Vogel (Hrsg.): Quo vadis Kinderbuch? Gegenwart und Zukunft der Literatur für junge Leser. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2011.
- Fichtner, Ingrid [Hrsg.]: Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens. Bern, Stuttgart, Wien: Haupt 1999 (= Facetten der Literatur).
- Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart: Körner^{4. überarb. u. ergänzte Aufl.} 1992.
- Freud, Sigmund: Das Ich und das Es. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag. 1923.

Freud, Sigmund: Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse. In: Kimmich Dorothee u.a. [Hrsg.]: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam ^{vollst.} überarb. u. aktualisierte Ausg. 2008.

Fröhler, Birgit: Seelenspiegel und Schatten-Ich. Doppelgängermotiv und Anthropologie in der Literatur der deutschen Romantik. Marburg: Tectum 2004.

Hildenbrock, Aglaja: Das andere Ich. Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur. Tübingen: Stauffenburg 1986.

Klingberg, Göte: Kinder- und Jugendliteraturforschung. Eine Einführung. Wien u.a.: Böhlau, 1973.

Krauss, Wilhelmine: Das Doppelgängermotiv in der Romantik. Studien zum romantischen Idealismus. Berlin: Emil Ebering, 1930.

Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: Kimmich Dorothee u.a. [Hrsg.]: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam vollst. überarb. u. aktualisierte Ausg. 2008.

Lexe, Heidi, Wexberg, Kathrin: Das böse alter ego in der Kinderliteratur. In: Seibert, Ernst/ Nowak, Vera [Hrsg.]: Erica Lillegg-Jené (1907-1988). Kinderliteratur auf dem Weg zur Moderne. Wien: Praesens 2011 [=Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich].

Lexe, Heidi: Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur. Wien : Praesens 2003 [=Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich].

List, Eveline: Psychoanalyse. Geschichte. Theorien. Anwendungen. Wien: Facultas2.Aufl.2014.

Martínez, Matías/ Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck9. erw. u. aktual. Aufl.2012.

Marzin, Florian F.: Die phantastische Literatur. Eine Gattungsstudie. Frankfurt am Main, Bern 1982. (EHSS. R.1. Bd. 569.)

Merl, Rosemarie: Das Ich im Du. Fantasiegefährten als imaginäres Du in der Kinder- und Jugendliteratur. In: 1000 und 1 Buch (2014), Heft 1.

Müller, Ingo W.: Medizinische Grundlagen der Phantastik. In: Thomas Le Blanc, Bettina Twrsnick (Hrsg.): Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus. Wetzlar: Tagungsband 1995.

Spinner, Kaspar H.: Zum eigenen Namen finden: Ein Motiv in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Roeder, Caroline [Hrsg.]: Ich! : Identität(en) in der Kinder- und Jugendliteratur. München: kopaed 2009.

Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. München: Carl Hanser Verlag 1972.

Vogel, Anke: Crossreading – publikumszentrierte Ansätze zur Erklärung des All-Age-Booms im Buchmarkt. In: Christine Haug u. Anke Vogel (Hrsg.): Quo vadis Kinderbuch? Gegenwart und Zukunft der Literatur für junge Leser. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2011.

Weinkauff, Gina/ Von Glasenapp, Gabriele: Kinder- und Jugendliteratur. Paderborn: Schöningh 2010 (= StandardWissen Lehramt).

Weis, Thomas: Phantasiegefährten im Kindesalter. Studien zur Einführung in die pädagogische Kinderforschung. Dissertation, Wien, 1990.

Wexberg, Kathrin: Ein anderes Ich. Das Motiv des Alter Ego in der Kinderliteratur. In: 1000 und 1 Buch (2013), Heft 3.

Andere Medien

Peter Pan, USA 2003. Regie: P.J. Hogan. Drehbuch: J.M. Barrie, P.J. Hogan, Michael Goldenberg. Kamera: Donald M. McAlpine. Darsteller: Jason Isaacs , Jeremy Sumpter , Rachel Hurd-Wood, Richard Briers, Olivia Williams, Harry Newell, Freddie Popplewell, Ludivine Sagnier. Produktion: Lucy Fisher, Patrick McCormick, Douglas Wick. Dauer: 113 Minuten.

http://www.duden.de/rechtschreibung/Alter_Ego, Stand: 18.9.2015.

<http://de.harrypotter.wikia.com/wiki/>, Stand: 16.10.2015.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Cover „Das zweite Leben des Cassiel Roadnight“, Quelle: Valentine	42
Abb. 2: Cover „Der mechanische Prinz“, Quelle: Steinhöfel.....	52
Abb. 3: Cover „Unland“, Quelle: Wagner	72
Abb. 4: unabhängige Handlungskreise, Quelle: Marzin, S.150.	77
Abb. 5: Handlungskreise der phantastischen Literatur, Quelle: Marzin, S.151.	78

Anhang

Abstract

Das Doppelgängermotiv hat in der Literatur eine jahrhundertelange Tradition, die bis in die griechische Antike zurückreicht. Seit damals hat das Motiv eine historische Wandlung durchgemacht und sich nicht nur hinsichtlich seiner Ausgestaltung, sondern auch in Bezug auf die Wirkung, die durch das Einführen einer Doppelgängerfigur erzeugt wird, verändert. Trotzdem hat der Doppelgänger bis heute nicht an Faszination verloren und wird weiterhin in zahlreichen literarischen Werken eingesetzt.

Doch nicht nur in Texten für Erwachsene, auch in Werken der Kinder- und Jugendliteratur erfreut sich das Motiv großer Beliebtheit. Von Erich Kästners „Das doppelte Lottchen“ bis zu aktuellen Bestsellern wie Stephenie Meyers „Twilight“-Serie tummeln sich Doppelgängerfiguren auch in Büchern für junges Publikum – im Gegensatz zur Erwachsenenliteratur stand das Motiv im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur bis zum heutigen Zeitpunkt jedoch kaum im Fokus der wissenschaftlichen Forschung.

Ziel dieser Arbeit ist es, anhand von drei ausgewählten Werken der Kinder- und Jugendliteratur zu analysieren, mit welchen narrativen Mitteln die Doppelgängerfiguren darin dargestellt, wie sie in die Handlung eingeführt und welche Zwecke durch den Einsatz dieses Motives verfolgt werden. Durch zahlreiche Textzitate soll außerdem überprüft werden, in wieweit sich die dreistufige Kategorisierung des Doppelgängermotivs, die vom kanadischen Literaturwissenschaftler David K. Danow entwickelt wurde und neben der gängigen Unterteilung in Ich-Doppelung und Ich-Spaltung die zusätzliche Kategorie der Uneindeutigkeit enthält, auf diese Werke anwenden lässt.

Lebenslauf

Zur Person

Name	Bettina Marks
Geburtsdaten	15.01.1992 in Mödling, Niederösterreich
Staatsbürgerschaft	Österreich

Ausbildung

1998 - 2002	Volksschule Guntramsdorf
2002 – 2010	BG&BRG Keimgasse Mödling Matura mit ausgezeichnetem Erfolg
2010 – 2015	Universität Wien Lehramtsstudium UF Deutsch/ Psychologie und Philosophie

Sprachkenntnisse

Deutsch	Muttersprache
Englisch	B2
Französisch	B1